
UNA NUEVA APROXIMACIÓN A LA ORNAMENTACIÓN DE BACH (I)*

Frederick Neumann

En todo lo referente a la interpretación de Bach entramos de lleno en el terreno de la controversia. Los motivos de este estado de cosas pueden hallarse a menudo en la utilización impropia de los tratados históricos, en particular en las generalizaciones injustificadas de sus enseñanzas y en su aplicación incuestionada y categórica a la música de J. S. Bach. Los antiguos tratados son invaluable en cuanto que arrojan luz sobre ciertas prácticas y convenciones contemporáneas, pero han de ser manejados con sumo cuidado si quieren evitarse los errores de lógica. Las razones son diversas. En primer lugar, las prácticas y las convenciones varían no sólo con el paso del tiempo (a veces con gran rapidez), sino que también difieren a un nivel nacional, regional y local, y se modifican también con cada persona concreta en proporción directa a su individualidad. No llegó a existir nada del tipo de una convención general barroca y a buen seguro, por tanto, muchos tratados se contradirán entre sí en muchos puntos. Lo único que podemos asumir generalmente en relación con un tratado es que constituye la opinión de su autor en el momento de escribirlo. Aun así, no debe interpretarse demasiado literalmente lo que dice el autor: muchos tratados son libros de texto elementales y, de acuerdo con la práctica pedagógica sonora, el autor formulará reglas para destacar ciertas regularidades sin pretender necesariamente proclamar leyes inquebrantables. Supone, en cambio, que el estudiante con mayor experiencia se informará sobre las numerosas excepciones que, en cualquier campo de la estética, aquilatan invariablemente cualquier prescripción. Por este motivo, todos los tratados, incluidos los que llevan títulos famosos, poseen únicamente una validez limitada en el tiempo y en el espacio, que resulta condicionada en lo que respecta a sus enunciados literales.

En el campo de la ornamentación, las incertidumbres que envuelven las fuentes históricas se ven incrementadas además por la naturaleza de los pro-

* *A new look at Bach's ornamentation*. Music and Letters, vol. XLVI (1965), págs. 4-15.

pios ornamentos y por los problemas que tuvieron que afrontar los autores antiguos al explicar la práctica de los adornos mediante el empleo de palabras o de la notación. Los ornamentos musicales, nacidos de un impulso aparentemente instintivo de manipular alegremente los materiales básicos de la melodía y el ritmo, han dado siempre lugar, en todas las culturas, a formas caracterizadas por la fantasía y la libertad cuya naturaleza misma se resiste a una definición precisa y, en consecuencia, a una descripción teórica. Cuando, en los siglos XVI a XVIII, los italianos y sus discípulos alemanes, españoles e ingleses, dieron rienda suelta a este ansia decorativa, tuvo lugar una auténtica eclosión de ornamentación con una lozanía sin precedentes. Los compositores escribían sólo el perfil de la melodía; se confiaba que el intérprete la recamaría profusamente con adornos improvisados. Diversos tratados, como los de Ganassi, Bovicelli, Ortiz, Praetorius y Simpson, intentaron enseñar esta difícil destreza interpretativa por medio de la formulación de principios y de la demostración de ejemplos. Aunque este tipo de documentos nos dan una buena idea general de esta práctica, están muy lejos de poder recuperar el vuelo exuberante de los ornamentos italianos en su realidad viva.

Los franceses no siguieron este camino. Su mentalidad racional era contraria a una licencia que podía dar lugar a unos excesos caóticos. Optaron, en cambio, por encauzar los ornamentos dentro de ciertos modelos y para ello desarrollaron el procedimiento abreviado de los símbolos. Los compositores y los pedagogos intentaron, por tanto, explicar estos símbolos lo mejor que pudieron bien con palabras o con tablas de ornamentos. Son estas tablas, más que ninguna otra cosa, las que provocaron muchos malentendidos. Estos malentendidos surgieron en parte por las numerosas discrepancias en los términos, los símbolos y su transcripción; y en parte, lo que reviste mayor importancia, porque las tablas daban la falsa sensación de que los ornamentos franceses se habían fosilizado en modelos rígidos y estereotipados. Sin embargo, aunque disciplinada en formas más pequeñas y en un número limitado de diseños, la ornamentación francesa no había llegado a perder su nexo con su origen improvisatorio; y dentro de sus confines más angostos, los ornamentos franceses conservaron una proporción considerable de libertad y de flexibilidad. Debido a esto, muchos franceses de la época subrayaron la dificultad de enseñar ornamentación por medio de un libro, ya que incluso la *vive voix*, la demostración en vivo a cargo de un profesor, apenas era capaz de conseguir su propósito. Varios autores alemanes, como Heinichen y Mattheson, se mostraron absolutamente de acuerdo con esto.

Las numerosas tablas de ornamentación que han llegado hasta nosotros, incluida la del propio Bach, escrita para la educación de su hijo Friedemann, eran simplemente, por tanto, aproximaciones estilizadas que mostraban el diseño fundamental, pero que no pretendían nunca mostrar cómo habían de revivirse las fórmulas. La relación entre la fórmula y el orna-

mento artísticamente interpretado puede compararse a la existente entre las líneas rectas, los triángulos y las elipses con los que un dibujante bosqueja una figura humana, y el dibujo completo. Ignorar esto y aplicar las tablas con su apariencia métrica literal significa interpretar erróneamente su naturaleza y su propósito (sin mencionar el hecho de que muchas de las fórmulas de estas tablas eran métricamente irregulares). Es esta confusión la que ha provocado con tanta frecuencia, no sólo en el caso de Bach, sino también en la música de toda esta época, el tratamiento más rígido y pedante de la ornamentación, que es contrario no sólo al propio espíritu de la ornamentación, sino también al espíritu global del Barroco. Trinos, apoyaturas, mordentes y cualesquiera que sean sus nombres, cuando se comprimen como si se tratara de un corsé, dejan de cumplir su función artística fundamental: en vez de aliviar la rigidez, la acentúan.

A partir de estas consideraciones puede derivarse un principio general según el cual todos los ornamentos han de liberarse de la pedantería métrica y han de recibir una fuerte inyección de una vivificante libertad rítmica. Este principio es enteramente aplicable a Bach y a sus contemporáneos e incluso en buena medida a las siguientes generaciones, a pesar de algunos endurecimientos manieristas que empezaron a producirse en la segunda mitad del siglo XVIII.

1. LOS ORNAMENTOS “ARBITRARIOS”

Como otros muchos alemanes de su tiempo, Bach aprendió en materia de ornamentación tanto de los franceses como de los italianos. Se vale de ambos tipos y, por razones obvias, favorece el italiano en las obras más cercanas al estilo italiano, procediendo del mismo modo en las francesas.

Tenía la costumbre de escribir los ornamentos ‘arbitrarios’ del estilo italiano. Esto, entre otras cosas, dio lugar a un violento ataque por parte del teórico musical contemporáneo Scheibe; al mismo tiempo, nos lega el tesoro invaluable de la práctica de ornamentación ‘arbitraria’ del propio Bach. Aunque su escritura de lo que recibían el nombre de *colorature* o *fioriture* deja solucionado el problema más difícil, el del diseño, también ha creado algunos nuevos. Uno es el de la identificación. Un pasaje florido puede o no ser un ornamento. Si no se trata de un ornamento, entonces cada nota posee un significado estructural, es parte de la esencia, del cuerpo de la melodía. Si se trata de un ornamento, entonces sólo decora, adorna, serpentea sobre elementos destacados de la melodía, pero no representa su esencia. Está claro que la diferencia tiene importantes implicaciones interpretativas. Un pasaje, considerado como un ornamento, ha de tocarse con este hecho en mente, esto es, ha de verse con

una sensación de espontaneidad que dé la impresión de que se ha improvisado en ese momento. Tiene que fluir casi imperceptiblemente de una nota importante de la auténtica melodía¹ y desembocar suavemente en la siguiente, conectando las dos con ligereza, elegancia y delicadeza. Además, su tempo queda definido dentro de límites muy estrechos, ya que ha de ser tal que no resalte o magnifique indebidamente el ornamento hasta el punto de oscurecer el diseño estructural subyacente de la verdadera melodía. La ignorancia en torno a la naturaleza ornamental de este tipo de *fioriture* escritas suele conducir a tergiversaciones.

Si tomamos como ejemplo los preludios de las sonatas para violín solo en Sol menor o La menor, o el segundo movimiento de la sonata para violín y clave en Mi mayor, pueden albergarse pocas dudas sobre el hecho de que las fusas de estas obras no constituyen la melodía propiamente dicha, sino que son tan sólo embellecimientos de la misma. Bach escribió el comienzo del prelude en Sol menor de este modo:



Si hubiera hecho caso de la admonición de Scheibe, lo habría escrito, de acuerdo con las prácticas italianas contemporáneas, aproximadamente del siguiente modo:



Con esto en mente, podemos decir que la pieza debería tocarse a cuatro muy lentamente en vez de a ocho para evitar remachar el comienzo de cada parte de corchea en el curso del libre vagabundear del melisma. Algunas ediciones modernas marcan, sin embargo, el movimiento como 16/16 y son muchos los violinistas, en consonancia con la indicación, que lo tocan a un tempo tan desmesuradamente lento que cada fusa derrocha sentimiento con un vibrato apasionado.

El desafío deliberado de la convención por parte de Bach presenta un problema añadido. Surge la cuestión de si escribió todos los ornamentos que deseaba o si dejó alguna libertad de acción al intérprete para añadir otros. Como sus hábitos no eran siempre idénticos, no es

1. Es por este motivo por lo que las *colorature* de Bach suelen comenzar tras una breve ligadura en el momento menos conspicuo dentro del compás.

posible ofrecer ninguna respuesta categórica. El hecho de que sus partes manuscritas de obras vocales e instrumentales lleven a menudo muchos más ornamentos que la partitura deja claro que la partitura no constituía a este respecto la última palabra. Los trinos cadenciales no suelen escribirse y en la mayoría de los casos deberían probablemente insertarse. En muchas arias *da capo* el final de la sección central parece requerir una transición a la manera de una cadencia que conduzca a la repetición. El aria para contralto de la Cantata núm. 12 constituye un ejemplo llamativo, ya que el oboe no podía de ninguna manera quedarse inmovilizado tras tocar un trino:

The image shows a musical score for an Oboe and a voice part. The Oboe part is in the upper staff, and the voice part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Oboe part features a trill (tr) over a note. The voice part has the lyrics "den Chris-ti Wun - den" written below it. The piece concludes with the instruction "Da Capo" at the bottom right.

En el aria para soprano 'Blute nur', de la primera parte de la Pasión según San Mateo, la primera flauta dobla constantemente la parte de soprano, simplemente con unos pocos adornos para el instrumento añadidos aquí y allá. En el último compás antes del *da capo*, sin embargo, la flauta, en contraste con la voz, rompe la conexión del trino cadencial con su apoyatura precedente. ¿No apunta la explicación más plausible de esta infrecuente incongruencia a la intención de Bach de dejar que el flautista tome el aire suficiente antes de tocar una cadencia improvisatoria de transición que conduzca al *da capo*?

The image shows a musical score for a Flute and a Soprano. The Flute part is in the upper staff, and the Soprano part is in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Flute part features a trill (tr) over a note. The Soprano part has the lyrics "es ist zur Schlan-ge wun - den" written below it. The piece concludes with the instruction "Da Capo" at the bottom right.

En el primer movimiento del Concierto para violín en Mi mayor los dos compases del adagio al final de la sección central requieren también probablemente una transición cadencial hasta la repetición de la primera parte, del mismo modo que los dos acordes que conectan los dos movimientos del tercer Concierto de Brandemburgo parecen requerir la presencia

de cadencias del primer violín en cada uno de los acordes. Podrían citarse muchos ejemplos similares. Más difícil resulta la cuestión de qué hacer con una sección repetida o con un *da capo*. Siempre que una pieza parezca estar profusamente embellecida, no debería considerarse necesaria ninguna otra adición. No obstante, si un intérprete de gusto, que combina un sentido del estilo con un sentido de la proporción, desea incorporar trinos, mordentes, *coulés*, etc. adicionales, puede muy bien contar con el refrendo estilístico para hacerlo así sin necesidad de ser acusado de blasfemia. Quienes tengan dudas sobre su propia capacitación personal para estas adiciones harán mucho mejor en abstenerse de incorporar nuevos adornos, ya que éstos serán raramente echados en falta. En algunas ocasiones quizás debería contarse con la posibilidad de reservar el texto plenamente ornamentado de Bach para la repetición y prescindir de algunos de los ornamentos la primera vez que se interpreta.

2. LOS ORNAMENTOS “ESENCIALES”

Mucho más complicadas son las cuestiones en torno a los ornamentos ‘esenciales’, estos es, la interpretación de los diversos símbolos que fueron desarrollados en gran medida por los franceses. El tema es demasiado extenso como para ser tratado en un espacio limitado; en el examen que sigue a continuación sólo se recogen algunas nuevas consideraciones.

Puede decirse en general que muchas de las soluciones avanzadas por los autores modernos, especialmente cuando adoptan la forma de reglas definidas, son demasiado restrictivas y demasiado rígidas, y que la mayoría de estas reglas muestran una predisposición injustificada por el comienzo de los ornamentos coincidiendo con la parte. La restricción y la rigidez tienen sus orígenes en preceptos destilados con salvaguardias lógicas insuficientes a partir de los tratados y las tablas de ornamentos. La obsesión con la coincidencia con la parte constituye esencialmente un legado de los libros de C. P. E. Bach y algunos otros autores alemanes que, como Marpurg y Agricola, siguieron en gran medida la senda del primero. Suele reconocerse que, debido a su completa reorientación estilística, no puede considerarse que Philipp Emanuel hable por boca de su padre en términos de estética musical. Esto resulta muy evidente en el campo de los ornamentos, ya que en el amplio capítulo que dedica a este tema trata de algunos modelos que su padre no había utilizado nunca y explica otros de un modo que es manifiestamente inaplicable a Johann Sebastian.

Por estos motivos, Philipp Emanuel y sus seguidores deberían ser descalificados como autoridades en relación con la ornamentación de Bach y, en consecuencia, no utilizarse como fuentes primarias. Encontramos, sin embargo, una y otra vez que las reglas sobre la ornamen-


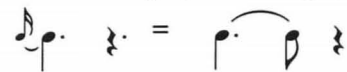
tación de Bach se formulan en términos de las indicaciones de Philipp Emanuel, tomadas simplemente en su significado literal. Concretamente, la regla de la coincidencia con la parte no habría alcanzado nunca un reconocimiento tan amplio de no haber sido por el libro de Philipp Emanuel. Ni los franceses, ni los alemanes contemporáneos de Bach, ni Quantz o Leopold Mozart, ni siquiera Marpurg y Agricola muestran esta predisposición unilateral en relación con la coincidencia con la parte, que Philipp Emanuel convirtió en una especie de fetiche. La simple supresión de esta barrera artificial permitirá que muchos ornamentos fluyan más allá de esta línea hasta ahora prohibida en numerosas formas de anticipación que enriquecerán en gran medida el repertorio ornamental, a la vez que serán completamente acordes con las prácticas contemporáneas, tal y como mostrará el siguiente examen de algunos ornamentos. Se estudiarán la apoyatura, el trino, el trino compuesto y el mordente, a la vez que se presentarán argumentos que apuntan hacia una libertad mucho más amplia en su tratamiento de la que generalmente se ha asumido que existía.

La apoyatura. Una de las dificultades al estudiar los ornamentos esenciales deriva del estado caótico de la terminología. En lo que respecta a la apoyatura, tenemos que enfrentarnos, entre otros, a estos términos: apoyatura larga o corta, variable o invariable, *Vorschlag*, *Vorbalt*, *coulé*, *port de voix*, *accent*, *acciaccatura*, *Überwurf*, *Überschlag* y *Nachschlag*. En unas ocasiones varios de estos términos significarán una sola cosa, mientras que en otras uno de ellos significará cosas diferentes en épocas diferentes o para autores diferentes. En aras de facilitar la comunicación, utilizaré a partir de ahora el término *Vorschlag* para cubrir todas las variedades de ornamentos que constan de una sola nota, ya sea ésta corta o larga, ya coincida con la parte o caiga antes de la misma. Me referiré a 'apoyatura' como el tipo que varía de corta a larga, se resalta y se toca coincidiendo con la parte. Más adelante utilizaré el término moderno "nota de adorno" para el *Vorschlag* corto que se toca antes de la parte.

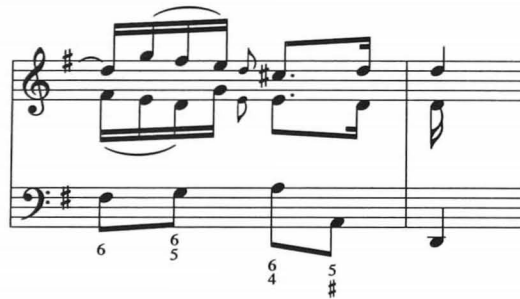
La nota de adorno como un ornamento bachiano, o se ignora o se rechaza violentamente por parte de muchos autores que no pueden tolerar la noción de un ornamento anticipado. Sin embargo, no es sólo la evidencia documental, sino también la lógica musical la que requiere que la nota de adorno deba ubicarse en el lugar adecuado como uno de los ornamentos más importantes y frecuentes de Bach. En realidad, mi impresión es que en muchos casos, quizás en la mayoría, en los que Bach escribe una nota auxiliar y quizás también donde escribe un signo en forma de gancho, se trata de una nota de adorno en toda regla y no de una apoyatura (con mucha más frecuencia que, por ejemplo, Mozart, en el que indica habitualmente una apoyatura:



En otros casos se indica, o al menos resulta posible, una interpretación como una apoyatura breve. Por contraste, una lectura como una apoyatura larga parece estar sólo justificada en un número comparativamente reducido de casos. Aunque los autores del siglo XVIII, incluidos C. P. E. Bach, Quantz y Leopold Mozart, nos dan reglas definidas sobre la apoyatura larga, como

como , y la superlarga, como 

(que está asociada generalmente a las notas con puntillo), estas interpretaciones son raramente aplicables a Bach porque, como ha señalado Arthur Mendel, suelen dar lugar a absurdos.² La razón de esto ha de encontrarse en el hecho de que Bach, también aquí, al igual que en el caso de los ornamentos arbitrarios, se apartó de las convenciones y adquirió el hábito de escribir sus apoyaturas largas en notas regulares. Se trata de un caso muy claro: como Bach se mantenía al margen de la convención notacional, su notación no puede leerse de acuerdo con la convención. Aparte del hecho fácilmente verificable del inconformismo de Bach, y aparte de los 'absurdos' a los que hacía referencia Mendel, el cifrado del bajo proporciona en la inmensa mayoría de los casos una prueba innegable de que la interpretación larga según las reglas apenas es posible. Sin embargo, como Bach no era nunca coherente, existen excepciones, pero son muy pocas y están muy diseminadas. Una de estas excepciones se muestra en el siguiente ejemplo de la Cantata n° 19, en la que el cifrado del bajo en el aria para soprano indica un valor de corchea 'largo' para las apoyaturas:



Aquí aparecen como preparación para trinos cadenciales, que es, por supuesto, la ubicación más apropiada y la primordial para una apoyatura larga.

Por otro lado, el caso a menudo citado de la Sinfonía n° 5 (invención a tres voces en Mi b mayor) no es muy convincente. Me parece muy dudoso que deba ser leído invariablemente como



2. Arthur Mendel, Introducción a la partitura vocal de la "Pasión según San Juan" de Bach (Schirmer, Nueva York, 1951), p. xxiii.

de acuerdo con las 'reglas'. Dejando de lado el hecho de que las notas auxiliares se introdujeron en una fecha más tardía, lo que disminuiría la probabilidad de que se produjeran cambios profundos en el perfil de la melodía, existen además las siguientes consideraciones que, quizás no individual, pero sí conjuntamente, apuntan a una interpretación mucho más libre y menos atada a las reglas: 1. Algunas apoyaturas largas están escritas como tales y suelen aparecer justo en aquellos lugares en los que puede esperarse que aparezcan lógicamente este tipo de apoyaturas largas: en los compases 22 a 24, para resaltar la intensificación de expresión que precede a la cadencia en Fa menor del compás 24 (incluida la apoyatura escrita que prepara el trino cadencial propiamente dicho). 2. En el compás 20 la interpretación larga da como resultado quintas paralelas, tal y como ha señalado Bodky, a menos, por supuesto, que se parta de la asunción herética de que la 'apoyatura' Mi \flat es únicamente una nota de adorno (lo que a su vez no haría sino refrendar mi tesis). 3. Aunque la interpretación larga en el caso de las negras con doble puntillo escritas sea al menos musicalmente posible, a excepción del compás 20, la misma interpretación no es en general posible allí donde las notas pequeñas preceden a una negra con puntillo. El dilema puede solucionarse únicamente a costa de caer en severas incongruencias. 4. La impresión de que la monotonía queda mitigada por medio de la repetición implacable del mismo modelo de apoyatura. La idea de Bodky de tomar las apoyaturas como corcheas todo el tiempo en vez de como negras con puntillo no alivia en absoluto el problema de la monotonía.

Dado que la apoyatura larga tal y como la presentan los libros apenas se produce en la práctica, todo el problema del *Vorschlag* de Bach se centra casi exclusivamente en la alternativa de nota de adorno *versus* apoyatura breve. Al decidir entre las dos soluciones hemos de ser conscientes de sus diferentes funciones musicales.

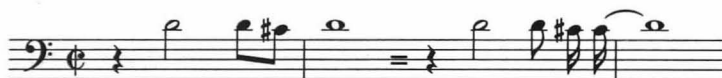
El *Vorschlag* anticipado es un lubricante melódico que suaviza y aporta más elegancia a la transición de una nota principal a otra. Se toca ligera y brevemente, sin énfasis, y tiene, por tanto, su lugar lógico antes del acento natural de la parte. (En esto se relaciona con el *portamento* del cantante o el violinista, que cumple una función semejante.) La nota de adorno mitiga los contornos del diseño lineal sin alterar su forma fundamental, y debido al lugar discreto que ocupa en el devenir rítmico del compás, así como a su corta duración, no tiene ningún efecto sobre la armonía. Su presencia, por tanto, no acabará nunca de sentirse con fuerza y es esta característica de discreción y modestia la que favorece su frecuente utilización; siempre que pueda mostrarse, por supuesto, que su empleo está legitimado.

Los franceses la utilizaron profusamente asignándole diversos términos. También en Francia existía un caos terminológico y un ornamento de una o dos notas que conectara dos notas principales, fuera cual fuera su nombre, se utilizaba a veces antes de la parte, y en otras

coincidiendo con ella. Estos dos tipos de ornamento eran los equivalentes de la nota de adorno y la apoyatura. De los diversos términos empleados, *accent*, *chute* y *demi port de voix* se referían a un adorno que aparecía casi siempre antes de la parte (el *accent* sobre la parte de D'Anglebert, que Bach adoptó en su tabla de ornamentación, es una de las escasas excepciones). El *coulé* y el *port de voix* se utilizaban, según el contexto o las preferencias individuales, en cualquiera de las dos posibilidades, como notas de adorno o como apoyaturas, amén de incontables formas de transición a caballo entre las partes. Algunos autores expresaron su preferencia por la interpretación trocaica coincidiendo con la parte, otros dejaron la conformación rítmica a expensas del intérprete, mientras que otros expresaron su preferencia decidida por la versión yámbica, previa a la parte: en otras palabras, se decantaban por el tratamiento como nota de adorno. Entre estos últimos se encuentra Jean Rousseau, que escribió un tratado para tocar la viola y otro de canto. En el primero todos los ejemplos de *port de voix* son yámbicos, e.g.:³



Llega incluso a sugerir este ritmo de notas de adorno para ciertas cadencias finales en las que la penúltima nota no es más larga que una negra y asciende hasta la última nota:



En este tratado vocal presenta la nota de adorno yámbica y el modelo de apoyatura trocaica como posibilidades alternativas.⁴ Loulié llama *coulé* al tipo descendente y *port de voix* al ascendente. Sus ejemplos de *coulés* son todos yámbicos, e.g.:⁵



y para el *port de voix* presenta conjuntamente la lectura yámbica y la trocaica sin dar ninguna regla para su elección. La consecuencia obvia es que es el importantísimo *goût* del intérprete el que realiza la elección en función del contexto.⁶

Saint-Lambert cita el modelo trocaico de D'Anglebert para el *port de voix*, pero decla-

3. Jean Rousseau, "Traité de la viole" (1687), pp. 85-6.

4. *Méthode claire, certaine et facile*, 4ª ed. (Amsterdam, 1691), p. 50 (1ª ed. 1678).

5. Etienne Loulié, *Éléments ou Principes de Musique* (París, 1696), p. 68.

6. *ibid.*, p. 69.

ra su propia predilección por el tratamiento como nota de adorno, del que da, entre otros, estos ejemplos:⁷



El único ejemplo de un *port de voix* aportado por André Raison en su tabla de ornamentación de 1687 es yámbico:⁸



El *coulé* y el *port de voix* de Couperin estaban pensados, según sus propias indicaciones, para tocarse fundamentalmente sobre la parte, pero sus obras están llenas de *accents* y *chutes* cuya naturaleza anticipatoria viene indicada claramente por su ligadura con la nota precedente. El siguiente ejemplo (a) muestra una combinación de *coulés* sobre la parte en la melodía y de *chutes* anticipatorios en el bajo. Asimismo, la utilización por parte de Couperin de una línea que conecte dos notas auxiliares simboliza un adorno anticipatorio que puede tener desde una hasta aproximadamente siete notas. El ejemplo (b) muestra su traducción como notas de adorno:

a) 7º Concierto, Sarabanda Grave

6/3 6/b3 #6/3 6 4/6 6/3

b)

que significa

Después de Couperin, Villeneuve clarifica el carácter anacrúsico tanto del *port de voix* como del *port de voix double* (el mordente) en el siguiente ejemplo⁹:

Jean-Jaques Rousseau presenta en su diccionario de 1768 tan sólo la versión como

7. Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin*, 2ª ed. (París, 1702, 1ª ed. 1697), pp. 49-50.

8. André Raison, *5 messes ou 15 magnificats (Archives des maîtres de l'orgue, vol. 2 [París, 1899], p. 8).*



9. Alexandre de Villeneuve, *Nouvelle Méthode très courte*, 2ª ed. (París, 1756), p. 38.

nota de adorno del *coulé*.¹⁰



Resulta también significativo que, para un extranjero, el tratamiento como nota de adorno del *coulé* fuera considerado como la manera típicamente francesa. Quantz insiste en que sería equivocado interpretar los siguientes *Vorschläge*:



en el ritmo lombardo en vez de tratarlos como notas de adorno o *durchgebende Vorschläge*, tal y como él los denomina. Señala que su *agrément* fue inventado por los franceses y que deberían tocarse, por tanto, a la manera francesa, lo que afirma haber hecho con gran éxito.¹¹ No fue en absoluto el único alemán en admitir la interpretación como nota de adorno. Agricola menciona los adornos anticipatorios con el aspecto de *Nachschlag*, *Überwurf* y *Überschlag*, los equivalentes del *accent*, el *chute* y el *coulé* yámbico franceses. Tocados muy rápidamente dentro del valor de la nota precedente, tal y como nos dice Agricola, los *Nachschläge* de una sola nota nunca se escriben y los de dos notas sólo muy raramente, lo que implica que el intérprete los añadía libremente.¹² Incluso Marpurg admite los *Nachschläge* e introduce un símbolo especial: una nota pequeña cuya plica está orientada hacia la izquierda:  como indicación de que ha de tocarse antes de la parte.¹³ En el Lexicon de Walther  el artículo 'Accentus' parece dar a entender que el comienzo del *Vorschlag* coincidía con la parte.¹⁴ No obstante, en su artículo 'Cercar della Nota' Walther nos dice que este adorno –que era siempre anticipatorio– apenas puede distinguirse del *accent*, de no ser porque este último aparece fundamentalmente al comienzo o al final de una

10. Jean-Jaques Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (París, 1769), Planche B.

11. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlín, 1752), cap. 8, párr. 6. Véase también cap. 17, sec. 2, párr. 20.



12. Pier Francesco Tosi, *Anleitung zur Singkunst*, traducción alemana y adiciones de Johann Friedrich Agricola (Berlín, 1757), pp. 81 ss. Las numerosas adiciones de Agricola se resaltan mediante la utilización de un tipo diferente.

13. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlín, 1755), p. 50.

14. Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon* (Leipzig, 1732).

nota. Ambas indicaciones –la identidad práctica con el cercar y la aparición al final de una nota como *Nachschlag*, como auténtico *accent* en el sentido de la mayoría de los autores franceses– apuntan a que el *accent* de Walther puede tener el carácter de nota de adorno. Además, en los artículos titulados ‘Accento doppio’, ‘Anticipatione della Nota’ y ‘Anticipatione della sillaba’ presenta una serie de modelos de notas de adorno que aparecen ilustrados en su Tabla I, figuras 3, 6, 7 y 8. En su artículo sobre el ‘Port de voix’ señala las discrepancias de la terminología francesa y las diferentes teorías en relación con el tratamiento anacrúsico o sobre la parte. En sus ilustraciones de la Tabla XVIII, figs. 17 y 18 presenta tanto la versión de apoyatura de D’Anglebert como las versiones de nota de adorno de Saint-Lambert y Loulié.

Mientras que Walther expresa en su artículo sobre la ‘Anticipatione della sillaba’ una cierta duda en relación con la bondad de este adorno, debido a su efecto sobre la declamación musical, el propio Bach demuestra su uso en el primer aria para soprano de la Cantata 84, que recogemos aquí junto a la ilustración de Walther tomada de su Tabla I, fig. 7:

<p>Walther, Tabla 1, fig.7</p>  <p style="text-align: center;">Dir nur Je - su --- will ich --- ster - ben</p>	<p>Bach, Cantata 84</p>  <p style="text-align: center;">Ich bin ver - gnügt</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Lo que resulta interesante en relación con el tema de Bach, que aparece en numerosas ocasiones, es el hecho de que se halla enfrentado al fraseo de los instrumentos, que articulan las mismas o similares ideas melódicas del siguiente modo:



La definición de Mattheson del *Vorschlag* como una nota que ha de tocarse ‘casi el doble’ de suave y de deprisa¹⁵ parece describir los modelos de nota de adorno del *port de voix simple* o *appuyé* de Saint-Lambert referidos más arriba. No sugiere en ningún caso una apoyatura resaltada. Mucho antes de Mattheson, un discípulo de Schütz, Christoph Bernhard (1627-92) presenta bajo los nombres de *accento*, *anticipazione della nota* y *cercar della*

15. Johann Mattheson, *Der vollkommende Kapellmeister* (Hamburgo, 1739), 2ª parte, cap. 3, pág. 20.

*nota*¹⁶ una serie de ejemplos de ornamentaciones de notas de adorno yámbicas que, aunque derivadas de fuentes italianas, coinciden sin embargo con los modelos franceses del *coulé* y el *port de voix* yámbicos. Este acuerdo italofrancés-alemán parece mostrar que el *Vorschlag* anticipatorio formaba parte del vocabulario musical internacional de la época de Bach. Por lo que respecta a los estudiosos modernos, Walter Emery piensa que el tratamiento anticipatorio al que él se refiere con el nombre de *Nachschlag* no es tan infrecuente en Bach como se ha venido suponiendo.¹⁷ Señala en particular las octavas o quintas paralelas que resultan en ocasiones cuando se tocan sobre la parte y menciona el compás 17 de la 13ª variación Goldberg. En la misma variación, Bodky encontró otros dos acordes paralelos en los compases 25 y 26 en caso de que el tratamiento sea sobre la parte. Otro ejemplo llamativo es el último compás completo de la Sarabande de la 6ª Partita, en el que la interpretación sobre la parte queda fuera de toda duda:



Alfred Kreutz, en su importante análisis de la ornamentación de Bach, expresa su certeza de que los *Vorschläge* de paso del tipo de las *tierces coulées*, el mencionado por Quantz, Bach los utilizó siempre con la intención de que se tocaran como notas de adorno.¹⁸ Aporta la siguiente y eficaz ilustración del compás 46 de la Invención en Re mayor, que aparece en el manuscrito definitivo como



16. Christoph Bernhard, *Von der Singekunst oder Manier*, reeditado por J. H. Müller-Blattau (Leipzig, 1926), pp. 34-5. Resulta interesante y quizás significativo que algunos de sus ejemplos, como el siguiente:



contengan un tratamiento de nota de adorno que, como el de la citada Cantata nº 84 de Bach, no viene sugerido por la declamación natural. Otro aspecto interesante es su *cercar della nota*, una suerte de portamento anticipado que se desliza hacia la nota inferior. Cuando está prescrito, el símbolo es la letra *c* (de *cercar*), que puede ser posiblemente el origen de símbolos como el gancho o el palito. Si éste es el caso, indicaría entonces su origen anticipatorio.

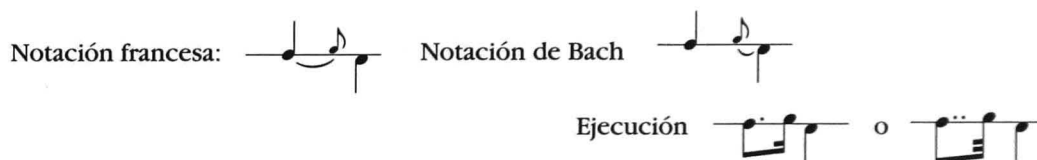
17. Walter Emery, *Bach's Ornaments* (Londres, 1953), p. 77.

18. Alfred Kreutz, *Die ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken*, suplemento de la edición Urtext de Peters de la *Suites inglesas* (1950), p. 3.

mientras que en el Klavierbüchlein de Friedemann está escrito como



Kreutz también señala que el *accent* francés, que se tocaba invariablemente antes de la parte, es el que debe sobreentenderse a menudo cuando Bach escribe una nota auxiliar:



Si además de todas estas consideraciones puede mostrarse que en muchos casos el comienzo sobre la parte carece de todo sentido musical, entonces no puede haber ninguna duda de que el tratamiento como nota de adorno en la música de Bach es plenamente admisible. La única cuestión que resta es cuándo ha de utilizarse prevalentemente en relación con el tratamiento trocaico sobre la parte. Con vistas a conseguir una mejor perspectiva de esta alternativa tenemos que examinar la naturaleza y la función de la apoyatura.

[Fin de la primera parte]

Traducción: **Luis Carlos Gago**