

LOS SIGNOS DE ARTICULACIÓN DE LA MÚSICA PARA CUERDA EN LA ÉPOCA DE J. S. BACH *

John Butt

LA ENSEÑANZA DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LA ÉPOCA

Toda aproximación a la música de cuerda debe prestar especial atención a las convenciones interpretativas de la época: el uso del ligado está inextricablemente vinculado a la técnica instrumental, y su notación puede obedecer a la intención de facilitar la labor del ejecutante más que a otras razones de índole interpretativa. Un vistazo a cualquiera de las fuentes bachianas revelará que los signos de articulación se encuentran con mucho mayor profusión en las partes instrumentales que en las partes vocales. ¿Es posible que Bach escribiese unas indicaciones tan detalladas por falta de confianza en la técnica de los ejecutantes? ¿O tal vez estimara que cada una de sus obras requería indicaciones específicas por estar estilísticamente diferenciada del resto de su producción? Nunca sabremos con exactitud cómo eran las ejecuciones del propio Bach, pero nos gustaría pensar que un estudio pormenorizado de las convenciones de la época nos permitirá comprender más cabalmente las relaciones entre intérprete, compositor y notación.

La educación musical de los músicos profesionales en los tiempos de Bach solía proceder de la tradición oral por entonces existente en los entornos eclesiástico, civil y cortesano. El empleo de los instrumentos de cuerda era aún bastante novedoso en la música luterana y en la educación musical de las escuelas. En Alemania se publicaron y difundieron pocos tratados de cuerda antes de que, en el siglo dieciocho, la música profana pasara a ocupar un lugar privilegiado en el gusto musical del país. Este periodo se caracterizó por la popularización de la práctica musical no especializada, y la presencia de un número creciente de músicos que necesitaban la precisa instrucción de los tratados.

*. *Articulation Marks in String Playing. Bach Interpretation Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (1990). Cambridge University Press; págs. 35-46.

[Nota editorial: en el anterior número de *Quodlibet* no se especificó la procedencia del artículo *Mozart Trills*, de Paul Badura-Skoda. Dicho artículo pertenece al libro *Perspectives on Mozart Performance*, editado por R. L. Todd y P. Williams. Cup (1991)]

La versatilidad requerida por la música eclesial queda suficientemente demostrada por documentos conservados en los que Bach propone a algunos de sus alumnos para un puesto de trabajo:

“Ihnen aber doch einen kleinen proegustum zu geben, so ist er in compositione wohl bewandert, hat auch verschiedene specimina alhier mit guttem applausu abgeleget; fernerhin spielet Er eine gute Orgel und Clavier, ist fertig auf der Violin, Violoncello, v. andern Instrumenten, singet einen wo nicht alzu starcken doch artigen Bass, und ist überhaupt so / beschaffen, daß glaube, er werde zu der vacanten Stelle gar wohl können embloiret werden.”

(Para que pueda saber ya algo de él, le diré que el candidato es un experto compositor, a juzgar por las excelentes muestras de su labor que aquí nos ha dado. Además, es buen organista y clavecinista, toca con maestría el violín, el violoncello y otros instrumentos, tiene una elegante -aunque no muy potente- voz de bajo, y en general tiene cualidades que nos hacen pensar que podría ser empleado muy satisfactoriamente en la plaza vacante.)¹

Según escribe Bach en el memorándum de Leipzig de 1730, sus cantantes eran buenos instrumentistas, y viceversa:

“Fernerhin zu gedencken, daß da die 2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe bestellen müßen: So ist leicht zu erachten was dadurch dem Vocal Chore ist entgangen.”

(Téngase además presente que, a falta de músicos mejores, normalmente la parte de segundo violín -y siempre la de viola, violoncello y violón- debe ser tocada por alumnos; y así puede entenderse fácilmente que el coro quede considerablemente menguado.)²

Algunas publicaciones, como la segunda edición del tratado de Herbst *Musica Moderna Prattica* (1653), muestran claramente la versatilidad de los músicos de las iglesias en la tradición luterana, así como el enriquecimiento mutuo entre las técnicas vocales y las instrumentales. En la segunda edición de este tratado figura, al final del volumen, una pequeña sección en la que hay cadencias ornamentadas para violín (con indicación explícita de los arcos arriba y abajo), corneta, y flauta (1653).³ Esta sección se echa en falta de inmediato en la primera edición, o en el modelo de Herbst, la obra de Praetorius *Syntagmatis Musici* (vol. 3; 1619).⁴ *Idea Boni Cantoris* (1688), de G. Falck,⁵ es otro tratado inspirado en Praetorius, en el que se dan indicaciones detalladas para los instrumentos de cuerda. No deja de llamar nuestra aten-

1. *Dokumente*, vol. 1; pág. 48.

2. *Ibidem*; pág. 62.

3. J. A. Herbst, *Musica [Moderna] Prattica*. Nuremberg [Frankfurt], (1642/[53]); págs. 51-62.

4. A. Allerup, Die ‘Musica Practica’ des J. A. Herbst und ihre entwicklungs-geschichtliche Bedeutung, *Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (Kassel, 1931); pág. 7. vol. 3, 1619.

5. G. Falk, *Idea Boni Cantoris*. Nuremberg (1688).


ción que el primer tratado exclusivamente de cuerda fuera escrito por un autor perteneciente a la tradición de los *Kantorei*.⁶ La obra de D. Speer *Vierfaches musicalisches Kleeblatt* (1697) abarca la mayor parte de la denominada *musica practica*: el canto, los instrumentos de tecla y el bajo continuo, la enseñanza de diversos instrumentos, y la composición. El contrato de J. Kuhnau como cantor en 1702 demuestra que la enseñanza musical instrumental era un aspecto indispensable de la vida en la *Thomas-schule* de Leipzig.⁷

En sus ejemplos de figuración ornamental, Herbst no establece una diferencia esencial entre las voces y los instrumentos. Análogamente, el prefacio al tratado de G. Muffat *Florilegium Secundum*⁸ -en el que principalmente se pretende explicar el estilo de Lully a los lectores del sur de Alemania- da ejemplos de disminuciones muy parecidos a los que pueden encontrarse en los tratados alemanes de música vocal.

Ejemplo 1

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of notes with an asterisk (*) above the first measure and two trills (tr) above the second and third measures. The second staff contains a trill (tr) above the first measure, an asterisk (*) above the second measure, and trills (tr) above the third and fourth measures. The third staff contains an asterisk (*) above the first measure and a trill (tr) above the second measure. The notation includes various rhythmic values and bar lines.

G. Muffat. *Florilegium Secundum*, 1698; págs. 27 y 56

Los ejemplos marcados con asterisco resultan particularmente familiares, y muestran las figuras de dos notas *accentus* y *superjectio*. Además, los ejemplos cadenciales ofrecidos justo antes de esta sección hacen un uso frecuente de los pares ligados . Estas figuras eran de empleo muy común en Francia, Italia y Alemania, tanto en la música vocal como en la instrumental. Así pues, podemos suponer que los instrumentistas de cuerda tenían la misma preparación musical que los cantantes, y que interpretaban la música de un modo parecido.

Resulta claro que Leopold Mozart, quien escribe desde fuera de la tradición luterana en 1756, se dirige tanto al músico amateur -explicando los rudimentos de la música- como a instrumentistas bastante más avanzados. Sin embargo, no deja de exigir al ejecutante profundos

6. D. Merck, *Compendium Musicae*. Augsburgo (1695).

7. A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, vol. 2. Leipzig (1926); pág. 60.

8. G. Muffat, introducción a *Florilegium Secundum*. Passau (1698); DTÖ 2/2.

conocimientos musicales:

“(…) ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters (...) haben. (...)”

(Un buen violinista de orquesta debe comprender a fondo el arte de la composición musical, así como sus diversos caracteres).⁹

El conocimiento que el intérprete debe tener del *Affekt* y estilo de una determinada composición es, para Mozart, de importancia capital; este punto de vista evidencia vestigios de los sistemas retórico-musicales de los teóricos barrocos. Como en el caso del canto, una adecuada comprensión de las figuras retóricas contenidas en un pasaje debe repercutir en la articulación empleada por el intérprete:

“Man muß vorher alle Veränderungen des Bogenstriches genau zu machen wissen; man muß das Schwache und Starke am rechten Orte und mit rechtem Masse anzubringen verstehen; man muß lernen die Charakters der Stücke unterscheiden, und alle Passagen nach ihrem erforderlichen eigenen Geschmacke vortragen ...”

(En primer lugar, uno debe aprender a hacer todos los tipos de arco; debe comprender como producir suavidad o fuerza en el lugar apropiado y en la medida necesaria; uno debe aprender a distinguir los caracteres de las distintas piezas, y cómo ejecutar los pasajes con ese sabor especial de cada uno de ellos.)¹⁰

Como cabría esperar, muchas de las figuras mostradas en la sección de ornamentos son parecidas a las de los textos sobre música vocal: el *grosso* y el *circel*; la *tirata*, una sucesión rápida de notas en una misma dirección...¹¹ En comparación con sus predecesores, Mozart emplea muchas más ligaduras asociadas a dichas figuras, reflejando de esta forma tanto el creciente uso de la ligadura como “ornamento”, como la mayor cantidad de indicaciones interpretativas requeridas por los intérpretes. Geminiani apostilló: “que nadie se sorprenda al ver tantos signos sobre las notas, ya que sin la ayuda de tales signos nadie puede saber la manera de cantar o tocar correctamente.”¹²

TÉCNICAS EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA

La tracción del arco produce una articulación natural entre cada arco. Lo más parecido en el caso del canto serían las articulaciones impuestas por la respiración y las consonantes más implosivas. Dada la longitud del arco, el violinista forzosamente ha de articular con mayor frecuencia que la de las respiraciones de un cantante. La propia técnica de producción del sonido exige una articulación regular.

9. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg (1756); pág. 254.

10. *Ibidem*, págs. 254-5.

11. *Ibidem*, págs. 247-51.

12. F. Geminiani, *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello, Harpsichord, Particularly the Thorough Bass*. Londres (1742); prefacio.

Las observaciones de Tartini, en las que relaciona los arcos de la cuerda con la respiración, resultan especialmente pertinentes en el presente estudio, ya que nos recuerdan nuevamente los frecuentes paralelismos entre los estilos vocal e instrumental:

“Lo primero que debe aprenderse (...) es la forma correcta de sujetar el arco, de equilibrarlo y de aplicar una ligera –pero firme– presión contra las cuerdas; todo esto se hará de tal manera que la primera nota que suene parezca cantada.”¹³

Grüß,¹⁴ en un estudio sobre los comentarios escritos de la época, infiere que las arcaicas eran largas y sostenidas, a no ser que se hiciese indicación expresa de *staccato*.

Se ha escrito abundantemente sobre la *regla del arco abajo*.¹⁵ Muffat observa que los italianos hacían caso omiso de esta regla, y que, en general, tocaban alternando los arcos arriba y abajo. De hecho, Ganassi¹⁶ consideraba necesario para un buen instrumentista ser capaz de tocar las notas “importantes” tanto con un arco arriba como con un arco abajo, del mismo modo en que un buen espadachín tiene que saber valerse de ambas manos en el combate. Tartini, más de dos siglos después, escribe que los allegros deben poder tocarse empezando tanto con un arco arriba como con un arco abajo.¹⁷ Esta práctica fue bien conocida por Geminiani; no obstante, su consejo –en relación con uno de los ejemplos que pone– era el de no seguir dicha práctica.¹⁸

La explicación de la *regla del arco abajo* que da Herbst¹⁹ deje entrever que ésta ya era conocida en Alemania. El hecho de que su tratado estuviera primordialmente dirigido a cantantes, y que las indicaciones sobre la cuerda fueran necesariamente sucintas, indica la importancia atribuida a este principio. Sus ejemplos utilizan las abreviaturas “T” (arco abajo) y “P” (arco arriba). Éstas se hallan generalmente sobre la primera nota de cada ejemplo, dejando que en las demás se emplee el arco “según viene”, con indicación de arco abajo sobre la mayoría de las partes fuertes.

13. G. Tartini, *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini* (1760). Londres (1779). Ed. C. Burney; reimp. W. Reeves, Londres (1913).

14. H. Grüß, *Über Stricharten und Artikulation in Streichinstrumentenstimmen Johann Sebastian Bachs*, IB V (1988); págs. 331-2.

15. Para una perspectiva más general, véase la obra de D. D. Boyden *The History of Violin Playing from its Origins to 1771*. Londres (1965); especialmente págs. 157 y ss.

16. Haciendo referencia a la viola. S. Ganassi, *Regola Rubertina. Venecia (1542)*. Berlín (1972). Ed. H. Peter; pág. 10.

17. *Ibidem* 1760; pág. 17.


18. F. Geminiani, *The Art of Playing the Violin* (Londres, 1751 [facsimil, Oxford 1952]); prefacio.

19. *Ibidem* 1653, págs. 51-62.

Los ejemplos que da Corrette²⁰ de arcos al estilo italiano presentan normalmente la misma alternancia entre arcos arriba y arcos abajo, muchas veces sin tener en cuenta la parte fuerte creada por la línea divisoria, tal y como demuestra Muffat en su conocida disposición de arcos al estilo italiano de un minueto.²¹ Sin embargo, el *Andante Italiano* de Corrette²² contiene una sorprendente aplicación de la norma, con dos notas sin ligar con el mismo arco (ejemplo 2).


Ejemplo 2



La figura rítmica *corta*  (*), que se da tan frecuentemente en la música de Bach, es uno de los elementos rítmicos más proclives a “desbaratar” el patrón natural de los arcos en la música barroca.

La inserción por parte del intérprete de “dos arcos arriba separados” (*craquer d’archet*) constituía un recurso fundamental en la aplicación francesa de la *regla del arco abajo*. Se puede obtener una articulación más fuerte mediante el arco abajo (*reprise d’archet*). La aplicación que hace Muffat de estas reglas en el caso del minueto ha sido siempre respetada. Estos patrones de danza, particularmente los que están en ritmo ternario, pudieron en su origen haber estado vinculados a los pasos de estas danzas; las articulaciones más fuertes (la recuperación del arco abajo) aparecerían en puntos importantes de sincronía con los pasos de los bailarines.²³

No podemos más que conjeturar la medida en que los ejecutantes de Bach ajustaban su empleo del arco a los acentos métricos de la música. Ciertamente algunas de las figuras más empleadas por Bach, como la *suspirans* y la *messanza*, parecen avenirse con los acentos naturales del arco arriba y el arco abajo, si es que no provienen directamente de los mismos:

 Puede que algunos instrumentistas hayan ajustado sus arcos a la figura *corta* según el carácter del ritmo en cuestión:

dáctilo		“craquer d’archet”
anapesto		“reprise d’archet”

20. M. Corrette, *L'École d'Orphée*. París (1738). Facsímil, Ginebra (1972); págs. 27-8.

21. *Ibidem* 1698; pág. 53.

22. pág. 27.

23. B. A. G. Seagrave, *The French style of violin bowing and phrasing from Lully to Jacques Aubert (1650-1730)*. Tesis doctoral. Stanford (1959); págs. 116-21.

Dadelsen aventura que Bach podría haber hecho uso del arco abajo (*reprise d'archet*) como norma, ya que Riepel (1757)²⁴ lo describía como la “antigua manera” (*die alte Art*).²⁵ Sin embargo, esto parece poco fundado, ya que la “nueva manera” (*die neue Art*, “*craquer d'archet*”) se empleaba mucho más profusamente por Muffat en *Florilegium Secundum* (1698) y, al parecer, las ligaduras largas con arco arriba que contenían notas con signos de *staccato* eran algo habitual en la escritura virtuosística para violín en la Alemania del siglo XVII.²⁶

Un intérprete capaz de tocar las obras para violín solo de J. S. Bach tendría un uso del arco mucho más hábil y adaptable que el descrito en las reglas de aplicación mucho más básica. En tanto que buena parte de la música de Corelli puede tocarse de corrido con muy pocas alteraciones de la sucesión natural de arcos, la música virtuosística de Biber, J. J. Walther, Westhoff y Bach –particularmente los pasajes con dobles cuerdas– requieren una adaptación del modo de hacer los arcos; las ligaduras, por sí solas, no pueden indicar esto. Dichas ligaduras no pudieron escribirse como meras indicaciones técnicas, ya que como tales resultarían incompletas; deben, por tanto, tener una importancia netamente musical.

ARTICULACIÓN ORNAMENTAL

Los virtuosos del violín de la época de Bach –como los de nuestro tiempo– aprendían diferentes formas de hacer arcos con ligadura, como base de una técnica segura y fluida. Tal vez este hecho venía determinado por la propia naturaleza del instrumento y del arco. El arco anterior a Tourte tenía el peso distribuido de una forma más desigual: el talón era la parte más pesada. Esto ocasionaba una mayor diferencia entre el arco arriba y el arco abajo, así como variaciones de la presión sobre las cuerdas dentro de un mismo arco. Además, la acción de estos arcos –que tenían menos cerdas– sobre las cuerdas de tripa –que tenían una tensión menor– hacía que el el ataque de cada arco se notara más que en los instrumentos modernos. Por tanto, se percibía una especie de acento sobre la primera nota de cada ligadura.²⁷

Según L. Mozart,²⁸ la ligadura de las notas con el arco confiere vida a las notas, despertando en el oyente diversas emociones –modestia, impertinencia, seriedad o jugueteo–. Quantz también relaciona el empleo del arco con las distintas pasiones: asocia los intervalos

24. J. Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung* (Frankfurt y Leipzig, 1757).

25. G. von Dadelsen, *Über den Anteil der Interpretation an der Dokumentation*, en *Quellenforschung in der Musikwissenschaft; Wolfenbütteler Forschungen 15*, ed. G. Feder (Wolfenbüttel, 1978); pág. 109.

26. J. J., Walther, por ejemplo, en *Scherzi da Violino Solo* (1676); *Sonata 4*, cc. 4 y 11.

27. Boyden, 1965; págs. 324-30.

28. *Ibidem* 1756; pág. 122. “Das gegenwärtige wird uns gänzlich überzeugen, daß der Bogenstrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, ist eine schmeichelnde, ist eine gesetzte und erhabene, ist eine traurige, ist aber eine lustige Melodie hervorbringe (...).”

breves y los intervalos ligados con la melancolía, las notas sin ligar y los intervalos más amplios con la alegría y con el atrevimiento.²⁹ En el tratado de Mozart,³⁰ algunos de los pasajes con ligaduras que aparecen en primer lugar coinciden con diseños cromáticos (en este punto del tratado todavía no se ha definido la ligadura teóricamente). Aunque procedentes de documentos algo más tardíos, estos comentarios se ajustan admirablemente a los de Bernhard y Walther.

Con frecuencia Mozart asume que las ligaduras forman parte de la propia música, y como tales deben ser previstas por el compositor:

Es giebt leider solche Halbcomponisten genug, die selbst die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben das Loch setzen. Von solchen Stümpfern ist die Rede nicht: in solchem Falle kömmt es auf die gute Beurtheilungskraft eines Violinisten an.

(Existen, desafortunadamente, bastantes “pseudocompositores” que no indican el estilo de una buena interpretación, o se limitan tan sólo a poner un parche en el agujero. Pero aquí no hablamos de estos incompetentes; en estos casos todo dependerá del buen juicio del violinista.)³¹

Riepel, en un tratado de composición de la misma época,³² sugiere de manera inequívoca que un buen conocimiento de los arcos es indispensable para el compositor tanto como para el violinista: una composición mediocre puede transformarse completamente mediante un uso ingenioso de los arcos; y, del mismo modo, un compositor puede arruinar por completo una obra mediante una mala indicación de arcos.³³

Así, del mismo modo en que los compositores empezaron a escribir figuraciones compositivas que tenían su origen en la música improvisada, la aparición de ligaduras en la notación es el resultado directo de la experiencia en el estilo interpretativo. La relación de las ligaduras con la *decoratio* de la música se observa de forma palmaria en el texto de Muffat, al incluir la ligadura en la sección de ornamentación –al tiempo que recomendaba otras disminuciones útiles que podían ser incorporadas por el intérprete– (véase el ejemplo 1). Simpson, Rousseau y Prelleur también describen la ligadura como si se tratase de un ornamento más.³⁴

29. “Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz gestoßenen, oder in entfernten Sprüngen bestehenden Noten (...) wird das Lustige und Freche ausgedrückt.”

30. *Ibidem* 1756; págs. 41-42.

31. 1756; pág. 136.

32. *Ibidem* 1757; pág. 151.

33. “Abermal ein in seinem Vatterlande berühmter Componist setzet ziemlich viel Bogenstriche drüber, allein die mehresten davon am unrechten Orte, welches seine Compositionen schlecht macht.”

34. C. Simpson, *The Division Violinist* (Londres, 1659), pág. 9: “(...) [las notas] no tendrían nota de adorno u ornamento si se tocaran con separación entre las mismas.”; J. J. Rousseau, *Dictionnaire de la Musique* (París, 1687), págs 103-4: “Des Agréments”; P. Prelleur, 1731, *The Modern Music Master*: (“Violín”, pág. 7), “De las notas de adorno más usuales”.

Mozart afirma que es lícito añadir las ligaduras cuando el compositor ha olvidado hacerlo, o cuando no sabe ponerlas correctamente (“ [...] wenn es der Componiste anzumerken vergessen, oder selbst nicht verstanden hat.”).³⁵ Entonces, ¿cómo saber hasta qué punto el compositor espera que el intérprete añada las ligaduras de arco, independientemente de que ya haya o no indicaciones de este tipo en la partitura? ¿Existe relación entre los tipos de arco y los usos específicos de la ligadura? ¿Hay efectivamente un vínculo entre las ligaduras del arco y determinadas agrupaciones métricas?

No cabe duda de que las consecuencias de ligado en la acentuación son particularmente importantes:

Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein Bogen stehet: so fällt auf die erste der zwoen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielt, sondern auch etwas länger angehalten; die zwote aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschliffen.

(Si varias notas de este tipo se suceden unas a otras, y las ligaduras las agrupan de dos en dos, entonces el acento recae en la primera de ellas; esta primera nota no sólo se toca un poco más fuerte, sino que también recibe una duración algo mayor. La segunda de las notas está ligada a la anterior muy suavemente, y queda un poco acortada.)³⁶

El empleo del arco en la música de Vivaldi –bastante más osado que en la música francesa– fuerza en muchas ocasiones la aparición de un acento con arco abajo (a pesar de la teoría del arco italiana, según la cual se debe tocar arco arriba o abajo con idéntica facilidad). En el siguiente pasaje, el ritmo creado por la ligadura es de crucial importancia, y aparece íntimamente asociado a un elemento de la figuración secuencial de *messanza* (ejemplo 3).

Vivaldi, op. 3 núm. 12/1


Ejemplo 3

Este tipo de diseños puede desfigurar un tanto la recurrencia periódica de las partes naturalmente fuertes y débiles del compás, si bien, en virtud del énfasis de los acentos importantes, contribuye considerablemente al vigor rítmico del movimiento.

La denominación específica de “*geschleiffen*” o “*gezogen*” de los tratados compositivos y vocales sirve para designar acentos “gramaticales” o “patéticos” ocasionados por la apoyatura y su resolución, o por una nota perteneciente al acorde seguida por una nota de paso por grado conjunto (*accentus*). Las ligaduras de arco entre pares de notas son algo muy común en

35. Mozart, *Ibidem* 1756; pág. 83.

36. *Ibidem*; pág. 258.

la música del barroco tardío en toda Europa. J. J. Walther hacía un uso muy frecuente de la figura *corta* con ligadura en sus *Scherzi* de 1676:  La *Sonata núm. 7* contiene lo que, en esencia, no es sino la *superjectio* de Bernhard y J. G. Walther (ejemplo 4).

Ejemplo 4 28




Algunos de los pares de notas ligadas de Walther cruzan incluso la línea divisoria, uniendo notas que normalmente se suceden por grados conjuntos; estos pares se distinguen de los demás grupos de notas por su dirección. Los pasajes de este tipo pueden relacionarse con la *anticipazione della sillaba* de Beyer.


El allegro de Vivaldi del *op. 3 n° 11* muestra pares ligados con figuras oscilantes de trino (en semicorcheas), y con patrones de corcheas en los cuales la primera nota ligada es, alternadamente, una nota del acorde o una apoyatura. Los pares de notas ligadas fueron una moda a mediados del siglo dieciocho, como lo prueba el hecho de ser típicos del estilo galante. El mejor ejemplo de Bach en este género, el *andante* de la *Sonata a trío BWV 1079*, está basado en figuraciones “suspirantes” de dos notas ligadas.


Ejemplo 5 J. J. Walther, Sonata I, Allemande

46



48



Anteriormente nos hemos ocupado, al tratar las figuras ligadas más comunes en la música vocal, de los grupos de dos notas con puntillo  Hay un ejemplo de este tipo en la ilustración que da Muffat de las distintas fórmulas cadenciales (ejemplo 1). Vivaldi emplea esta figuración con frecuencia, especialmente en movimientos lentos (ejemplo 6).

Ejemplo 6 Vivaldi, op. 3, núm. 8/2

34



Muchos de los ornamentos que podían ser escritos en la partitura o bien añadidos por el intérprete –el *tremolo*, el *grosso*, el *circolo mezzo*, y la *tirata*– aparecen, en tratados posteriores, contenidos en una ligadura.³⁷ En los casos en los que la figura tiene por función básica la de embellecer una nota (particularmente en el caso del *grosso* y del *circolo*), las ligaduras tienen la función de unir todas las notas del adorno como si de una sola nota se tratase (véanse los ejemplos 6 y 7).

Ejemplo 7

Vivaldi, op. 3, núm 9/2

Ejemplo 8

J. J. Walther, Sonata núm. 1; Allemande

Muchas ligaduras entre pares de notas parecen más asociadas a la propia técnica del violín –facilitando considerablemente la ejecución (por ejemplo en pasajes con cambios de cuerda) que a una determinada figuración. Geminiani da a entender que las ligaduras pueden aplicarse indiscriminadamente a notas de un valor determinado, como criterio estilístico general.

Algunas de las ligaduras de Vivaldi, especialmente en su producción más tardía, parecen encaminadas a la consecución de un *legato* más o menos continuo, fragmentando la música en arcos de una longitud razonable. No obstante, la ubicación de estas ligaduras suele coincidir con los acentos métricos (véase el ejemplo 8).

Ejemplo 9

Vivaldi, Sonata en re mayor RF 755; Preludio-andante

Andante

37. Vg., en el de Kürzinger.

LOS SIGNOS DE STACCATO Y SPICCATO

Haciendo referencia a la música para viola de gamba, y cuando las notas con el pequeño punto de articulación picada se hallan bajo una ligadura, Marais explica que dichas notas han de articularse como si de notas con distinto arco se tratara.³⁸ Piani da una prescripción muy similar en el prefacio a sus sonatas para violín (1712),³⁹ como lo hace Corrette en su tratado de 1738.⁴⁰ J. G. Walther afirma que estas notas deben destacarse por igual, lo que implica la negación del principio de correcto emparejamiento de notas.⁴¹ En los diccionarios, las definiciones más genéricas de los términos *spiccato* y *staccato* suelen referirse específicamente a los instrumentos de cuerda, y nos hablan indefectiblemente del acortamiento de las notas, que no de su acentuación.⁴² En el texto de Chambers⁴³ el término *spiccato* es puesto en relación con la música italiana, lo cual concuerda con la afirmación de Tartini de que los allegros de Corelli deben interpretarse con la mitad del valor de cada nota. Parece peligroso aplicar unos comentarios cronológicamente tan posteriores a Corelli a la práctica interpretativa del propio Corelli –y más peligroso aún a la música de Bach–, pero bien podría ser que, a la vista del cambio estilístico de finales del dieciocho en favor de un estilo más *legato*, Tartini tratara de preservar un estilo interpretativo que ya se hallaba en vías de desaparición. Sin lugar a dudas, los arcos barrocos dan lugar a una línea naturalmente articulada en la música de tempo rápido, de modo que esto podría ser el tipo de *staccato* (¿con arcos “de transición”?) al que se referían los autores del barroco tardío.

Muffat incluye el *staccato* en la sección de ornamentación de su tratado, tal y como hacía con la ligadura. Asimismo sugiere que el *staccato* puede asociarse a un carácter animado:

Es kan die Disjunction letzlich die Dantz-Bewegung lebhafter zuerwecken, wenigsten in den Noten mittlern values oder gantzen Trippel Noten oder essentialn Theilen in denen Proportionibus zu weilen gebraucht werden, doch daß es ohne Affectation, oder Reissung der Saiten, sondern allzeit nachdrücklich moderirt und sauber geschehe.

(La *disjunction* puede dar algo más de vivacidad a los movimientos de danza, al menos cuando se emplean notas de duración breve, o compases ternarios o de subdivisión ternaria; pero siempre debe hacerse con pulcritud y moderación, sin afectación alguna, ni demasiada presión en las cuerdas.)⁴⁴

38. “(...) il faut d’un seul coup d’archet articuler plusieurs notes comme si elles estoient de coups d’archet différens”. Marais, 1701; Avertissement.

39. G. A. Piani, “Avertissement”, *Sonate a violino solo e violoncello col cimbalò* (París, 1712).

40. *Ibidem*, pág. 35.

41. J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition* (manusc. 1708; ed. P. Benary, pág. 35).

42. S. de Brossard, *Dictionnaire de musique* (París, 1703), págs. 135-5: “spiccato/staccato”; J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), pág. 575; “scaccato”; J. Grassineau, *A Musical dictionary* (Londres, 1740), pág. 237: “spiccato”; E. Chambers, *Cyclopaedia* (Londres, 1783), vol. 4: “spiccato/staccato”.

43. *Ibidem* 1783, vol. 4.

44. Muffat, *ibidem* 1698; pág. 27.

Riepel atribuye una función especial a los pequeños puntos sobre la nota del *staccato*. Según él, las notas con este signo deben tocarse con menos prominencia que si no tuvieran tal signo, no con más: sólo con el “filo” del arco –como si del filo de un cuchillo se tratara– en el caso de los acompañamientos, con el fin de que las voces principales se distingan con claridad.⁴⁵ En sus definiciones, J. G. Walther apenas establece diferencias entre el pequeño punto (“zugleich gestoßen”)⁴⁶ y la pequeña raya (“von einander abgesondert”)⁴⁷ sobre las notas. La raya se hace más común según avanza el siglo dieciocho, si bien el comentario de Quantz, según el cual una nota se acentuará siempre que sólo ella tenga este signo y sea seguida de otras notas de menor valor rítmico, difícilmente puede aplicarse a toda la música anterior.⁴⁸ Geminiani, Mozart, y Riepel indican que para la ejecución de las notas con raya se debe levantar un poco el arco. Sin embargo, esta práctica no era generalizada, y cada caso requiere un tratamiento particular. El punto y la raya deben distinguirse sólo cuando ambas aparezcan en una misma partitura, o cuando se especifique la diferencia entre ellas.

SUMARIO

En el estudio de las ligaduras de arco de J. S. Bach deben tenerse en cuenta varios factores. En primer lugar, los comentarios del propio Bach que han llegado hasta nosotros muestran que sus discípulos se educaron en la tradición de los *Kantorei*, caracterizada por la versatilidad en todos los campos de la *Musica Practica*. Como en el canto, algunas figuraciones ornamentales derivadas de la música improvisada bien pueden asociarse con determinados diseños o patrones de articulación.

En segundo lugar, es frecuente que el empleo de las ligaduras en la escritura de cuerda tenga por objeto hacer la interpretación más cómoda e idiomática; en estos casos el ejecutante debe ser bien consciente de las implicaciones acentuales de la métrica y los arcos. El poder rítmico del ligado en los instrumentos de la época convierte el uso del arco en una cuestión interpretativa de primer orden, vinculada indisolublemente al mensaje retórico-afectivo perseguido por el compositor. No hay, por tanto, una distinción demasiado categórica entre la función instructiva de las ligaduras (técnica), y su función interpretativa (musical). ■

Traducción: **Ramón Silles**

45. *Ibidem* 1757, pág. 19.: “Die Art (...) brauch er blos zum accompagnieren, und spricht, daß mittelst derselben die Haare des Violin-Bogens nur einen halben Messer-Rücken breit auf die Saiten stossen müssen, damit die singende Principal-Stimme sich wohl unterscheide (...).”

46. *Praecepta*, pág. 35.

47. *Musicalisches Lexicon*, pág. 575.

48. *Ibidem* 1752, pág. 201: “Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, ein Strichelchen: so bedeutet solches, nicht nur daß die Note halb so kurz seyn soll; sondern daß sie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einem Druck markieret werden muß.”