

PERSPECTIVAS EDUCATIVAS EN LA RELACIÓN DEL ANÁLISIS CON LA PRÁCTICA INTERPRETATIVA. CASO PRÁCTICO*

Marcos Andrés Vierge•

El presente trabajo proyecta el análisis en la práctica interpretativa desde una perspectiva docente. En concreto, se presenta una transcripción para guitarra clásica de 6 cuerdas de un preludio de Bach, cuyos criterios proceden del análisis realizado. Uno de los objetivos principales consiste en ofrecer un ejemplo práctico de equilibrio entre la inmediatez de la ejecución musical y la necesidad del análisis para el conocimiento musical. Otro objetivo estriba en la utilización de una metodología ecléctica al servicio de los intereses del docente. Por último, se trata de un asunto que tiene que ver con los conocimientos declarativo y procedimental sobre la música, así como con un tipo de aprendizaje musical significativo, a partir del cual el estudiante puede relacionar los nuevos conceptos con eventos musicales experimentados empíricamente mediante la ejecución musical.

INTRODUCCIÓN

Tal y como indica Isabel C. Martínez *et al.* (2005), frecuentemente se menciona al análisis musical como herramienta de ayuda en la construcción del criterio interpretativo, pero no se explica el modo en que se construye el puente entre el análisis y la ejecución. En la formación musical profesional, el currículo plantea ambas prácticas como habilidades separadas y no se dispone de material académico suficiente que tenga indicaciones sobre la base de conocimientos necesaria para organizar la ejecución musical.

La relación entre el análisis y la interpretación abarca múltiples aspectos que reflejan un marco teórico ampliamente tratado en la musicología sistemática. Autores como Schmalfeldt (1985), Berry (1989), Davidson y Scripp (1992), Lester (1995), Rink (1995), Rothstein (1995), Cook (1999), Shifres (2001) o Molina (2005) son tan sólo unos pocos ejemplos de una lista de nombres que

* Este trabajo fue, en parte, expuesto en el transcurso de un seminario sobre *Música, Educación e Interpretación* en el Conservatorio Superior de Música de Euskadi, "Musikene", el 5 de abril de 2006.

• Licenciado y Doctor en Musicología y Profesor Superior de Guitarra Clásica.

QUODLIBET

han tratado sobre cuestiones relacionadas con la interpretación, como son la expresión, la comunicación, la autenticidad y su relación con el análisis¹.

El presente trabajo proyecta el análisis en la práctica interpretativa, desde una perspectiva docente. En concreto, se presenta una transcripción para guitarra clásica de 6 cuerdas de un preludio de Bach, cuyos criterios proceden del análisis realizado. Uno de los objetivos principales consiste en ofrecer un ejemplo práctico de equilibrio entre la inmediatez de la ejecución musical y la necesidad del análisis para el conocimiento musical. Por lo tanto, la vinculación entre el análisis y la acción interpretativa debe evitar la excesiva especulación teórica, al objeto de no congestionar nuestra relación con la música con información que no pueda ser vinculada con la ejecución musical.

Otro objetivo estriba en la utilización de una metodología ecléctica al servicio de los intereses del docente.

Por último, se trata de un asunto que tiene que ver con los conocimientos declarativo (que los alumnos sepan verbalizar lo que hacen con el instrumento) y procedimental sobre la música, así como con un tipo de aprendizaje musical significativo, a partir del cual el estudiante puede relacionar los nuevos conceptos con eventos musicales experimentados empíricamente mediante la ejecución musical.

Por último, un trabajo como este puede servir como ejemplo de una actitud ante un proceso de enseñanza y aprendizaje del instrumento que fomente la investigación y reflexión, pero en ningún caso como dogma.

CASO PRÁCTICO

1. Análisis del Preludio BWV 998, de J. S. Bach. Transcripción para guitarra clásica de 6 cuerdas

1.1. Metodología

Herramientas de trabajo y metodología

En este apartado, se debe destacar en primer lugar la propia ejecución, entendida como fuente de conocimiento. Además de ello, la audición de versiones diferentes de la obra, diversas partituras editadas, la utilización de programas informáticos de audio, la aplicación de metodologías de análisis diferentes, el sentido estético y la formulación de preguntas y principios básicos son fundamentales para el análisis.

¹ Algunas afirmaciones de este estudio son deudoras de estos autores.

Por otra parte, se establece una ficha de trabajo para trabajar con el estudiante cuyos apartados encabezan el análisis que a continuación se presenta².

1.2. Desarrollo del análisis

La obra y la partitura

Esta obra es la única de música para laúd de J. S. Bach que se conserva autógrafa. Tras su muerte, fue recogida por su hijo Carl Philipp y conservada por la hija de este último hasta 1804, para pasar con los años a ser propiedad de una biblioteca. Es una obra tardía, acaso escrita entre 1740 y 1745. La obra entera (*Preludio, Fuga y Allegro*) tiene el número de catálogo BWV 998, tonalidad: mi bemol mayor.

El manuscrito está escrito en dos claves (y no en tablatura): arriba clave de *do* en 1ª y abajo, clave de *fa*, lo que refleja que la obra fue escrita para clave-laúd (*Lautenklavier*) o para laúd. En este sentido, la dificultad para tocar en el laúd la *Fuga* y el *Allegro*, este último con pasajes semejantes a los de una *tocatta*, es evidente.

El instrumento y la transcripción

Como es sabido, el laúd es un instrumento que se practicó en Alemania hasta la época de Mozart. A su vez, el clave-laúd (*lautenklavier*) es un híbrido entre el laúd y el clave, de uso restrictivo en Alemania en la primera mitad del S. XVIII. Se apreciaba por su delicada sonoridad y por facilitar la interpretación de pasajes complicados para un laúd. Bach tuvo uno de estos instrumentos; por eso algunas de sus obras para laúd habrían estado pensadas para teclado, debido a su dificultad. Un ejemplo sería la *Fuga* de *Preludio, Fuga y Allegro*.

Afinación

Desde el punto de vista de la afinación, se puede señalar que algunos guitarristas interpretan el preludio en mi bemol, por lo tanto, con cejilla. Una decisión como esta influye en dos aspectos: la sonoridad o tímbrica de la obra en general y la digitación utilizada. El sentido estético particular puede determinar la utilización de la cejilla y esta es una razón poderosa que probablemente influye en muchos intérpretes. Sin embargo, en este caso concreto, apostamos por dos criterios para transcribir el preludio en re mayor. En primer lugar, utilizando un dato histórico, como es sabido, la música barroca sonaba más o menos medio tono por debajo de la actual

² En los tres primeros apartados, se consideran unos aspectos mínimos que al menos el estudiante de interpretación debiera conocer.

afinación y el estudiante debe saber que la afinación en *re* es más próxima al sonido de época. En segundo lugar, la afinación en *re* ofrece más opciones para una digitación que intente responder a cuestiones musicales derivadas del análisis, debido a que a mayor amplitud de mástil más registros tímbricos contempla la guitarra, lo que por otra parte, ofrece más opciones de contraste.

Organización y aplicación de técnicas guitarrísticas

Una de las formas características del barroco tardío es la combinación de un preludio y una fuga. El primero es recreativo y de ritmo libre, mientras que la fuga puede tener un carácter didáctico y por su concepción un ritmo marcado. Así, aunque pueda ser frecuente la interpretación de este preludio en salas de concierto de manera independiente, lo cierto es que en su concepción original, como la mayor parte de los preludios escritos por Bach, es una pieza que anticipa la *fuga* y en este caso además, el *allegro* posterior; es en esa variedad de caracteres en cuanto al estilo de escritura como el preludio asume su verdadera función³.

En general, los preludios de Bach consisten en una ejecución reiterada y obstinada de una figura musical y en este sentido, cada preludio supone para el ejecutante una dificultad técnica diferente, como puede ser un ejercicio de velocidad, una digresión armónica sobre un arpeggio de cuerda, una invención o, como en este caso, una ejecución monocelular.

Como sucede con mucha música de esa época el preludio se configura en base al plan tonal y el material motívico.

Respecto al **plan tonal**, autores como Berry (1989) o Rink (1995) han reflexionado sobre si hay algo que el intérprete pueda o deba hacer acerca de la estructura tonal general de una pieza más allá de tenerla en mente. Dicho de otro modo, la información referida al plan tonal adquiere especial relevancia para el intérprete si además de entenderla en términos armónicos y funcionales, puede tomar alguna decisión de ejecución que subraye la estructura de la obra. El inconveniente estriba en que no hay una única manera de subrayar aspectos estructurales. Ello se debe a que la estructura musical es de tal complejidad que puede dar lugar a múltiples análisis y a que cualquier elemento estructural puede interpretarse de maneras diferentes⁴.

En cualquier caso, los detalles de una interpretación están condicionados por una comprensión de las líneas generales y del todo. Todo está en función de la obra y el estilo que trate-

³ Este aspecto no condiciona, sin embargo, que se pueda abordar el análisis independiente del *Preludio*. Sin embargo, un estudio global pudiera incidir en resultados diferentes en casos concretos como, por ejemplo, el *tempo* de la obra.

⁴ En el apartado de análisis informático se puede comprobar, en dos interpretaciones diferentes, cómo se realiza de distinta manera, en lo que se refiere a *tempo* y dinámica, la primera cadencia en la tonalidad de la dominante.

mos. En el que nos ocupa ahora, los eventos tonales principales por lo general son intrínsecamente prominentes y frecuentemente prevalecen sin que se ejerza un énfasis especial sobre ellos.

Como primer ejemplo, los seis primeros compases contienen prácticamente todo el lenguaje del preludio. El intérprete puede observar que la cadencia a la dominante está perfectamente dirigida por la reiteración cadencial, así como por la línea del bajo que se duplica en términos métricos y amplifica en lo sonoro a partir del c. 4⁵. Por otra parte, si atendemos a las figuras 12 y 13, que reflejan el espectro de dos versiones diferentes, sin embargo, podemos observar que en términos duracionales, los dos intérpretes utilizan menos tiempo en el c. 3, momento en el que armónicamente se produce la inflexión hacia la dominante.

Otro ejemplo significativo se encuentra en el punto culminante de la pieza; efectivamente, Bach llega a él a través del motivo fundamental del preludio, repetido en 6 ocasiones durante dos compases (38 y 39) y del elemento armónico. A partir del c. 36, la textura cambia (con implicaciones en la dinámica) convirtiendo a la armonía en elemento temático para llegar a la subdominante menor y de ahí al calderón, por vía cromática, sobre un acorde de dominante.

En todo caso, el plan tonal obedece a los prototipos de la época en el sentido de que presenta la idea temática en dominante y su relativo menor, en el relativo menor, en la subdominante y su relativo menor, así como en la subdominante menor.

Cuando todo resulta tan claro, las posibilidades de conciencia crecen al probar otros caminos que no están escritos. Así, puede ser interesante destacar al alumno que Bach hubiera podido enlazar, en términos funcionales, el c. 39 con el acorde de séptima de la segunda parte del c. 40. No obstante, Bach subraya la tensión a través del cromatismo, el calderón y el adorno en semicorcheas, en un tipo de escritura idiomática muy laudística, explotando la sonoridad del acorde compacto (muy poco utilizada en la obra) y el ligado posterior.

Respecto al **material temático**, se puede reflexionar sobre si ante la aparición de un material motivico, éste resulta siempre evidente o requiere alguna planificación de la ejecución. Al respecto, cabe señalar que cada obra tiene su respuesta. En este caso, el material motivico se muestra evidente desde el primer acto auditivo. A ello contribuye el carácter monotemático del preludio y las técnicas de desarrollo motivico. De este modo resulta más relevante para el intérprete la unificación de criterios de ejecución del motivo como medio para garantizar la unidad en la ejecución.

El motivo de bordadura inferior se ofrece de manera explícita, al menos en 52 ocasiones a lo largo de los 48 compases que dura el preludio, constituyendo para el oído el diseño más característico. Dicha célula se convierte en una continua idea que jerarquiza todo el preludio, por lo que pudiera requerir una proyección interpretativa homogénea.

⁵ Para los ejemplos no ilustrados en el texto, el lector puede acudir a la transcripción que aparece al final del artículo. Agradezco a Celia Egea su ayuda para la realización de algunos gráficos.

Por otra parte, cada vez que reaparece el tema completo (en concreto en 20 ocasiones) el giro de tercera ascendente y segunda descendente se mantiene, por lo que igualmente pudiera precisar de una interpretación homogénea.

Esto obliga a posicionarnos técnicamente en dos aspectos determinantes para la guitarra como son el apoyar o no en la mano derecha y la utilización de ligados en la mano izquierda.

La figura 1 muestra los dos primeros compases de la transcripción de Andrés Segovia (1935, 1963), cuya técnica de la mano derecha se basaba en apoyar:

Figura 1. Cc. 1-2 de la edición de Andrés Segovia



La aplicación de los dos primeros ligados del primero y segundo compás puede resultar coherente con la técnica de apoyar y ofrece homogeneidad en la interpretación. Sin embargo, el segundo ligado del primer compás no se corresponde con lo que sucede en el segundo compás. Después, Segovia aplica los ligados de forma desigual, probablemente atendiendo a un criterio más técnico que musical.

Otras transcripciones posteriores apenas utilizan ligados en la mano izquierda, lo que de algún modo tiene mucho que ver con la forma de pulsar con la mano derecha. En la opción de esta interpretación, derivada de la transcripción, se opta por dos decisiones técnicas: la primera se refiere a la no aplicación del ligado en el tema principal, debido a que técnicamente resulta inviable hacerlo cada vez que reaparece el tema completo, y como consecuencia de ello, la decisión de no apoyar en la mano derecha, a fin de mantener una homogeneidad en la pulsación.

Ya se ha dicho que el desarrollo motivico es pilar estructural del preludio. Desde este enfoque, el intérprete debe ser consciente de que en numerosas ocasiones, el motivo principal es “encubierto” de diferentes maneras.

Como ejemplo, la figura 2 muestra el c. 20 en el que los dos motivos principales del tema aparecen “camuflados” en el desarrollo motivico y el intérprete debe tenerlo en cuenta para mantener el criterio de homogeneidad.

Figura 2. C. 20 (ejemplo simplificado)



En una obra como esta en la que la sensación de repetición es constante puede resultar interesante aplicar una técnica analítica como es el “Análisis distribucional” planteado por Ruwet (1966). Como es sabido, su método elige la repetición como criterio de segmentación analítica. A partir de la comparación de segmentos se producen estructuras determinadas y diferentes que, en el caso que nos ocupa, el intérprete puede visualizar de forma diferente.

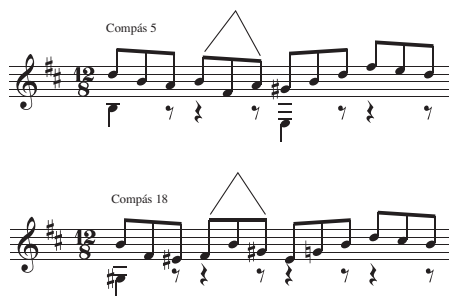
Como ejemplo, aplicaremos libremente este método a los 19 primeros compases del preludio.

En un primer nivel, la comparación de segmentos, teniendo en cuenta el parámetro de la duración, pero relacionado con el plan tonal, produce la siguiente estructura:

A = los seis primeros compases, cadenciando en dominante.

A' = los cc. 14-19, en la tonalidad del relativo menor, finalizando en fa# menor. Además, ofrece la variante que se produce en la primera parte del c. 18 al presentar parte del tema en inversión. La figura 3 muestra los cc. 5 y 18 para observar las diferencias.

Figura 3



A y A' se diferencian por la tonalidad, pero esta estructura visualiza que la tonalidad del relativo adquiere hasta aquí más relevancia que otras como la de dominante y el segundo grado. Por lo tanto, a nivel estructural, las decisiones que el intérprete tome en este fragmento, tal vez, adquieren más importancia desde una perspectiva de la ejecución global de la obra.

Los cc. 6-8 contienen la misma estructura que A, pero son justamente la mitad y se prolongan en una secuencia armónica diferente.

Los cc. 9-10 (B) representan un elemento nuevo que reitera la resolución en el segundo grado, la primera vez en la segunda parte del c. 9, la segunda vez en el c. 11. Para ello, duplica la tensión armónica en el c. 10, por lo que B se puede descomponer en $x+x'$

Por último, los cc. 11-14 (c) son una progresión de tres compases proyectada a partir del motivo principal que dirige la música hacia el relativo menor y que dura la mitad de A.

De todo ello, puede derivarse la siguiente estructura: $A+a''+B(x+x')+c+A'$

En un segundo nivel, observamos los trece primeros compases para analizar las transformaciones motívicadas, utilizando letras mayúsculas para cada compás.

Así, se puede considerar que (véase figura 4):

A1 (c. 1) = $a+b+c+d$

– **a** es el motivo de bordadura inferior. **b** es un intervalo descendente seguido de tercera ascendente y segunda descendente. **c** es el motivo con salto y apoyatura. **d** es una tríada ascendente de acompañamiento.

A2 (c. 2) = $a+b+d''+d$

– **d''** es el motivo de la tríada pero en disposiciones diferentes y a veces incompletas o completadas por otros motivos, y en todo caso, explicadas por la escritura idiomática del instrumento⁶.

A3 (c. 3) = $a+b+d+e$

– **e** es el motivo descendente por grados conjuntos.

A4 (c. 4) = $a+b+d+c$

Entonces, observamos que:

El c. 5 = **A3** ($a+b+d+e$); que tras la repetición de **A1**, **A2** y **A3**, aparecen dos compases que pueden dividirse en:

B1 = $d+c'+d'+e'$ (c. 9) y **B2** = $d+c'+d''+e$ (c. 10).

– **c'** supone una especie de inversión de la disonancia de **c**.

– **d'** es el motivo de la tríada de acompañamiento pero descendente.

– **e'** es el motivo descendente por grados conjuntos en inversión.

Por último, los cc. 11-13 = $a+b+d'+e'$, de lo que resulta que, exceptuando la diferencia entre **d''** y **d**, así como entre **e'** y **e**, son equivalentes a **A3**.

De todo ello, puede resultar la siguiente estructura:

A1+A2+A3+A4+A3+A1+A2+A3+B1+B2+A3+A3+A3

Lo que ilustra una estructura muy repetitiva (reflejada en la figura 4) que el ejecutante puede diseccionar con propósitos técnicos para su adiestramiento.

Continuando con el material temático, la figura 5 muestra un hallazgo analítico que no procede directamente de la partitura.

⁶ Debido a esa mayor diversidad, se ha considerado la segunda variante de **d**.

Figura 4

Figure 4 displays eight measures of music, labeled Compás 1 through Compás 8. Each measure is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The notes are connected by stems and beams, and various annotations are present:

- Compás 1:** Labeled "A 1". Notes are grouped with upward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'.
- Compás 2:** Labeled "A 2". Notes are grouped with upward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'd"', and 'd'.
- Compás 3:** Labeled "A 3". Notes are grouped with upward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'd', and 'e'.
- Compás 4:** Labeled "A 4". Notes are grouped with upward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'd', and 'c'.
- Compás 5:** Labeled "A 3". Notes are grouped with downward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'd', and 'c'.
- Compás 6:** Labeled "A 1". Notes are grouped with upward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'.
- Compás 7:** Labeled "A 2". Notes are grouped with upward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'd"', and 'd'.
- Compás 8:** Labeled "A 3". Notes are grouped with downward-pointing triangles and labeled 'a', 'b', 'd', and 'e'.

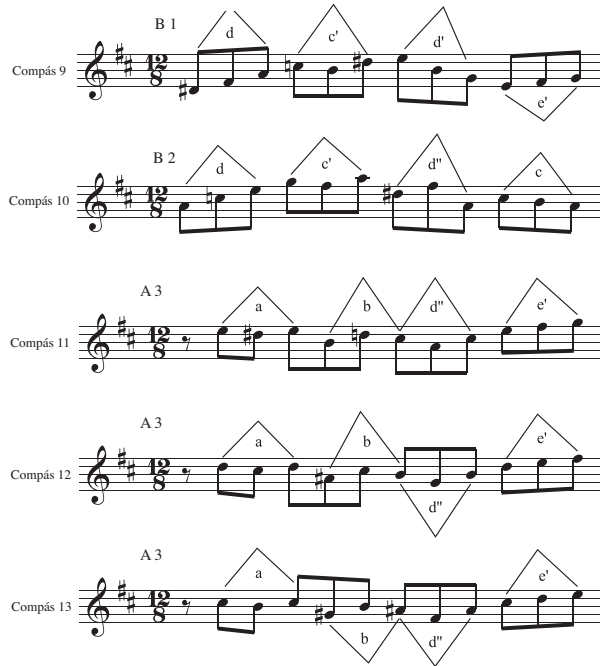
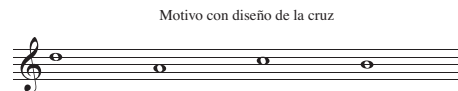


Figura 5. Motivo principal con diseño de la cruz.



Efectivamente, según explica Eduardo Fernández (2003, pp. 67-79) un motivo musical que puede considerarse un lema y que aparece en muchas obras manuscritas de Bach es el siguiente: “Soli Deo Gloria” (sólo a la gloria de Dios). Las letras iniciales (S-D-G) forman en el sistema de solfeo alemán las notas *mib-re-sol*. La inversión transpuesta de este motivo más la retrogradación de la inversión dan lugar al diseño en cruz: *mib-re-sol-fa#*. Este motivo transpuesto produce *si-la-re-do* y rotándolo sobre su eje vertical, leyéndolo como un cristiano hace la señal de la cruz resulta *re-la-do-si*. Así comienza precisamente el preludio, añadiendo la bordadura inferior cromática: *re-do#-re*⁷.

⁷ La *Fuga* que sigue al *Preludio* comienza precisamente con este motivo de bordadura inferior.

Ese hallazgo analítico nos sitúa en el nivel “poiético” al que se refiere Nattiez (1987), ya que revela estrategias de composición de Bach. Desde el enfoque de este trabajo, el intérprete que ha comprendido en términos del nivel neutro la configuración del tema puede ahora reafirmar que efectivamente el motivo principal acaba en la nota *si*. Algo diferente es considerar si esa información le puede afectar en el acto interpretativo desde el punto de vista de las acciones que influyan en la ejecución. Obviamente, considerando al intérprete como oyente, resulta claro que la percepción de la obra puede variar y es así como se pueden comprender las palabras de Eduardo Fernández (2003, p. 79):

Cualquier aporte que nos permita una mejor comprensión de la atmósfera de la obra, y eventualmente de su sentido espiritual, no puede menos de influir sobre la interpretación; y desde este punto de vista, es simplemente demasiado importante para ser ignorada.

La misma idea, aunque de manera ampliada, es señalada por M. Imberty cuando dice:

(...) cada interpretación está influenciada de significados contingentes, sociales, y culturales más o menos codificados a nivel de la estructura expresiva de la obra, y el intérprete la asimila o rechaza de acuerdo al propio modo de representarse la música en general y según lo que sabe acerca de la obra, el compositor o su época. El análisis musical como parte de una teoría coherente debe estar cargado de este proceso de reconstrucción⁸.

Melodía y técnicas guitarrísticas

✓ Articulación y ligados

En este caso, una de las cosas que el intérprete debe tener en cuenta se refiere a la diferencia entre tríadas de acompañamiento y aquellas que son fundamentales para el desarrollo melódico.

La figura 6 presenta el compás con ligados de articulación y reducción melódica en la segunda parte del compás, lo que permite explicar el arpeggio como una necesidad de escritura idiomática del laúd.

Figura 6



⁸ 1992, p. 42.

De hecho, a lo largo del preludio se dan constantemente tríadas de concepción temática y otras de acompañamiento. En un nuevo ejemplo, la figura 7 muestra el c. 3 reducido en una de sus tríadas de acompañamiento armónico:

Figura 7. C. 3 simplificado y reducido.



En el c. 4, se pueden observar en el segundo y tercer tiempo del compás dos tríadas en sucesión, la primera de entidad melódica, la segunda de acompañamiento:

Figura 8



A tal efecto, puede ser útil que el intérprete reduzca a acordes el preludio. De este modo, entenderá mucho mejor la escritura idiomática procedente del laúd, la armonía del preludio y el vínculo tan estrecho que se produce entre la melodía y la armonía.

✓ ¿Qué nota tocar?

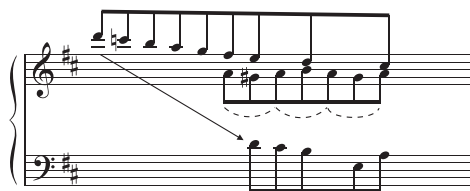
Aunque no vamos a tratar aquí el problema de las ediciones, este puede ser uno de los principales dilemas que se le planteen a un intérprete. En el caso que nos ocupa, en el c. 6 se duplica a una octava el *la*. La edición Urtext (1976) para clave, en *mib*, lo hace así. También lo hace de este modo la edición de Koonce (1989). En cambio, ni la edición de Andrés Segovia (1963) ni la japonesa de Zen-On Music (1999) lo hacen de ese modo.

Desde el punto de vista del laúd barroco de dobles cuerdas puede existir una justificación de registro para duplicar la nota *la*. Esta argumentación queda reforzada si atendemos a la conducción subyacente de las voces, determinando como notas fundamentales de la melodía el *re* y el *sol#*, apoyadas estas notas sobre la fundamental armónica, *mi*.

La estructura que se presenta a continuación (figura 9) es una reducción de los cc. 1 al 6 y refleja en la línea superior un descenso de octava para reposar en la tercera de la dominan-

te. A partir del c. 3 se produce una polifonía subyacente al margen del bajo. La línea del medio, subraya el motivo de bordadura inferior (y por esta razón tiene mucha consistencia melódica) antes de resolver la cadencia en la dominante en el c. 6. Por último, en el c. 4 los bajos imitan el comienzo de la línea superior para terminar con una resolución de V-I.

Figura 9



✓ Polifonía subyacente

El ejemplo anterior sirve para continuar el análisis con el tema de la polifonía subyacente. En lo que se refiere a este asunto, se puede reflexionar sobre si para la ejecución de vinculaciones texturales más encubiertas, la conciencia interpretativa es un factor determinante.

En este caso, la escritura de este preludio es de concepción más vertical que polifónica. No obstante, en ocasiones subyace una visión polifónica que supera los límites de la superficie melódica. Así por ejemplo, en los cc. 30-32 Bach plantea el fragmento como una progresión que se organiza sobre la base de tres líneas melódicas que, además, ofrecen ritmos complementarios.

En este caso, el impulso de la melodía, derivado del motivo principal del preludio y la ausencia de reposo, hacen de la línea central la protagonista del fragmento, aspecto que cualquier guitarrista probablemente lo tendría en cuenta en la interpretación.

Figura 10. Cc. 30-32 simplificados

Línea principal, compases 30-32



Si se evita el cambio de registro de octava, subyace la siguiente línea melódica que por su continuidad el intérprete puede considerar y que en todo caso, permite escuchar el fragmento de una manera diferente, especialmente por la continuidad que le otorga a la progresión:

Figura 11. Cc. 30-32 simplificados y cambiados



Ritmo

En la transcripción no se escriben alteraciones del *tempo*, aunque resulta claro que la digitación utilizada influye en dichas modificaciones que el intérprete puede o no subrayar. Por lo tanto, en lugar de adquirir o propiciar una visión dogmática, se invita al intérprete-estudiante a tomar conciencia de todos aquellos aspectos que influyen en el *tempo*. Así, en primer lugar, la propia elección del *tempo* está determinada por la claridad expositiva de los motivos, la polifonía subyacente y la estructura tonal. Un *tempo* excesivamente rápido puede ser perjudicial a tal efecto. Por contra, un *tempo* excesivamente lento puede cansar excesivamente al oyente en una obra de carácter reiterativo. En segundo lugar, el intérprete debe estudiar las posibles alteraciones del *tempo*, siempre en función de lo que está sucediendo en términos musicales. El análisis informático que se muestra en páginas posteriores puede ser ilustrativo en este sentido. En todo caso, como sucede con otras cuestiones, puede ser deseable que exista una cierta homogeneidad en la forma de alterar el *tempo* con relación a la estructura. En tercer lugar, el intérprete debe ser consciente de que en aquellos compases con bajos en las dos partes del compás (como sucede con los cc. 4 y 5) una especial acentuación del bajo con un *tempo* uniforme puede producir un desplazamiento puntual de las barras de compás, de 12/8 a 6/8⁹, lo que por otra parte no necesariamente constituye un inconveniente. En cuarto lugar, la digitación elegida deriva, en parte, de la posibilidad de realizar un *tempo* coherente, tanto en lo que se refiere al plano técnico como al musical. Por último, determinadas decisiones técnicas que se eligen incluso por otros criterios (por ejemplo, los ligados de la mano izquierda) pueden condicionar en mayor o menor medida el *tempo* de la obra.

Timbre. La importancia de la digitación

La guitarra clásica es un instrumento muy sutil en matices tímbricos. El resultado sonoro depende de la afinación elegida, de la forma de pulsar con la mano derecha (apoyando o no), de la utilización del ligado en la mano izquierda y de la digitación empleada a lo largo del mástil.

Todas estas opciones que debe considerar el intérprete no dependen exclusivamente del sentido estético, sino que como ya se ha visto tienen que ver con factores musicales y cuestiones técnicas del instrumento.

⁹ Así sucede en algunas versiones discográficas.

La transcripción final muestra una opción de digitación en la que se recorre prácticamente todo el mástil de la guitarra obteniendo una variedad tímbrica adecuada a una obra de carácter reiterativo y probablemente adecuada a la importancia que el color tiene en el barroco.

Dinámica

Las acciones sobre el *tempo* y la dinámica son fundamentales en la tarea de cualquier intérprete. La siguiente interrogación: *¿Qué hacer con las inflexiones dinámicas cuando no hay ninguna indicada?* nos sitúa directamente en el plano de las relaciones con el “texto”. La musicología histórica ha aportado densa información sobre este asunto, pero ha revelado igualmente los inconvenientes que existen cuando se persigue un criterio interpretativo históricamente fundado. Por otra parte, el intérprete-estudiante debe ser consciente de que la dinámica puede reforzar o contrarrestar los elementos de la estructura musical. Es principalmente en este caso cuando la herramienta del análisis puede ayudar a tomar decisiones.

En la obra que estamos analizando la escritura de Bach es autosuficiente desde este punto de vista. Ya hemos mencionado antes que la mayor presencia de bajos hacia la resolución cadencial del c. 6 ó el cambio a la textura acordal en los compases que preceden al clímax son buenos ejemplos de cómo la escritura de Bach repercute por sí misma en el aspecto sonoro.

Igualmente, se pueden considerar los diferentes registros que utiliza Bach al objeto de no enturbiarlos con una digitación inapropiada. Como ejemplo, en la transcripción realizada, en el c. 14 reaparece el tema en el relativo menor (ya se ha mencionado antes la importancia estructural de esta sección); al elegir comenzar el fragmento en la segunda cuerda, obviamente las repercusiones tímbricas y dinámicas se dejan notar. Hasta este momento, la sonoridad de la primera cuerda se ha explotado suficientemente (los cc. 1, 6, 11 son representativos del arranque del tema en momentos estructurales significativos). A partir del c. 11 se produce una progresión cuya tensión se acrecienta por la aceleración rítmica de los bajos. Todo ello finaliza con la reexposición en si menor en el c. 14 del tema principal; al hacerlo en el traste 12 de la cuerda segunda, de sonoridad distinta, se subraya el contraste con la intensidad de los compases precedentes. Por otra parte, la mano izquierda se sitúa en otro espacio diferente y no únicamente a dos trastes de diferencia, lo que puede ser útil al objeto de marcar un plano sonoro distinto.

Un ejemplo de análisis informático

El análisis informático aporta objetividad o base científica al estudio de la interpretación musical¹⁰. Desde una perspectiva docente vinculada a la ejecución musical, la utilización de

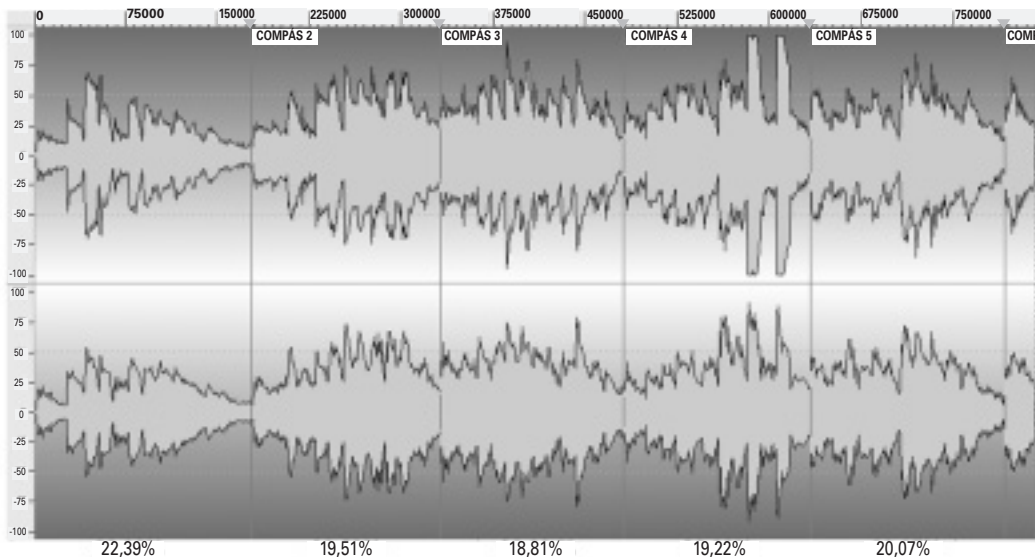
¹⁰ Existen desde hace tiempo importantes trabajos donde se ha experimentado con estas herramientas. En estas páginas, únicamente quiero llamar la atención sobre ello desde la perspectiva de su utilización en la enseñanza de la interpretación.

este tipo de tecnología puede servir, entre otras cosas, para comparar el análisis con la interpretación, verificar la interpretación con un análisis previo y supuestamente ideal y utilizar las interpretaciones de grandes artistas como fuente de conocimiento. Desde este último enfoque, los gráficos 12-17 muestran información del prelude de dos versiones distintas: la de Stephan Schmidt (2000) para guitarra de diez cuerdas y la de Gustav Leonhardt (1965) para clave de dos manuales¹¹. Al tratarse de dos instrumentos distintos y de dos grabaciones diferentes, no se trata de hacer una tabla comparativa en sentido estricto que nos permita decidir cuál es mejor, por ejemplo, sino de ilustrar la información que dichos programas pueden aportar y cómo se puede proyectar ese conocimiento en la formación de un criterio interpretativo.

Las figuras 12 y 13 ilustran el *tempo* en términos duracionales hasta la primera cadencia sobre la dominante.

Figura 12

Duración cc. 1-5, versión Stephan Schmidt (2000), guitarra de diez cuerdas.



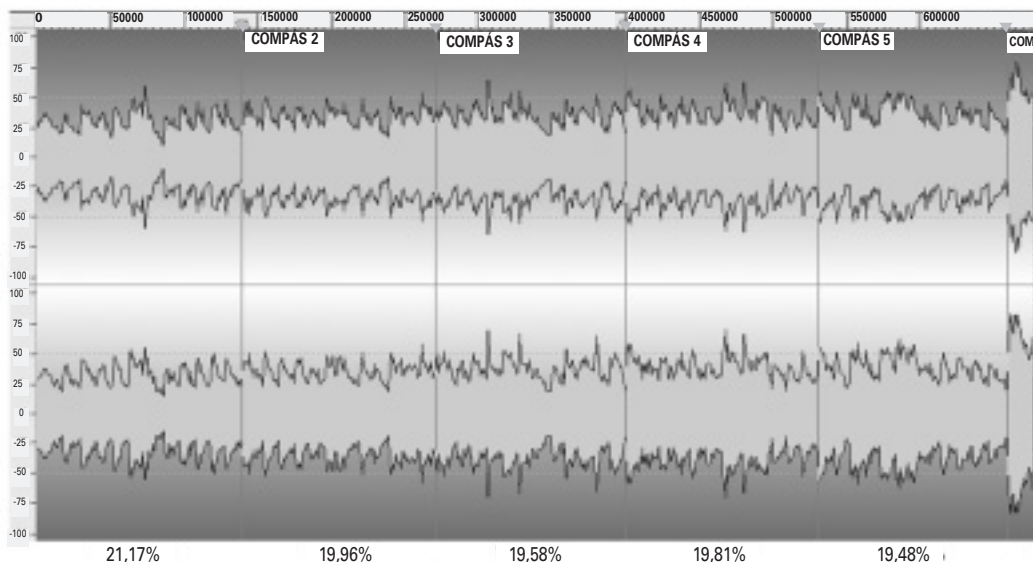
¹¹ La utilización de un programa de edición de audio permitió analizar aspectos del incremento del volumen de las notas, así como de su duración. Al tratarse de dos grabaciones diferentes, las lecturas se realizaron de manera relativa con respecto a la duración total de cada uno de los fragmentos. Los gráficos 16 y 17 muestran la posición de las notas con rigurosidad métrica (medida estricta) y las de las interpretaciones de las dos versiones (ataques retrasados y adelantados).

La versión para guitarra es menos regular y subraya la cadencia con un *ritardando* y *diminuendo*. La versión para clave es más regular y subraya la cadencia con una recuperación del *tempo* perdido.

En términos de duración, las dos versiones utilizan más tiempo en el c. 1 (debido a la separación que se produce entre el bajo y la primera nota del tema) y menos tiempo en el c. 3. Sin embargo, el gráfico del *tempo* en el clave muestra una tendencia descendente mientras que en la guitarra, los extremos duran más tiempo.

Figura 13

Duración cc. 1-5, versión Gustav Leonhardt (1965), clave de dos manuales.



Las figuras 14-17 se vinculan al primer compás, mostrando la envolvente y unos gráficos referidos a los puntos de ataque de las dos versiones. Se puede observar que ambas versiones destacan el primer *si* del primer compás respecto del resto del compás (lo que reafirma el final del tema en *si* y la importancia de esa altura como nota melódica estructural). Esto está más marcado en el clave. Sin embargo, observando el gráfico 17 se percibe que el clave llega con retraso a ese primer *si* y sólo recupera el *tempo* (incluso con una leve anticipación) al final del compás, en el segundo *si*. De este modo, el clave enfatiza dinámicamente el primer *si* y recupera el *tempo* en el arpeggio final del acorde. La versión para guitarra lo hace al revés: el primer *si* lo hace casi *a tempo* y en el resto del compás se adelanta.

Figura 14
Envolvente versión Stephan Schmidt (2000), guitarra de diez cuerdas.
 C. 1

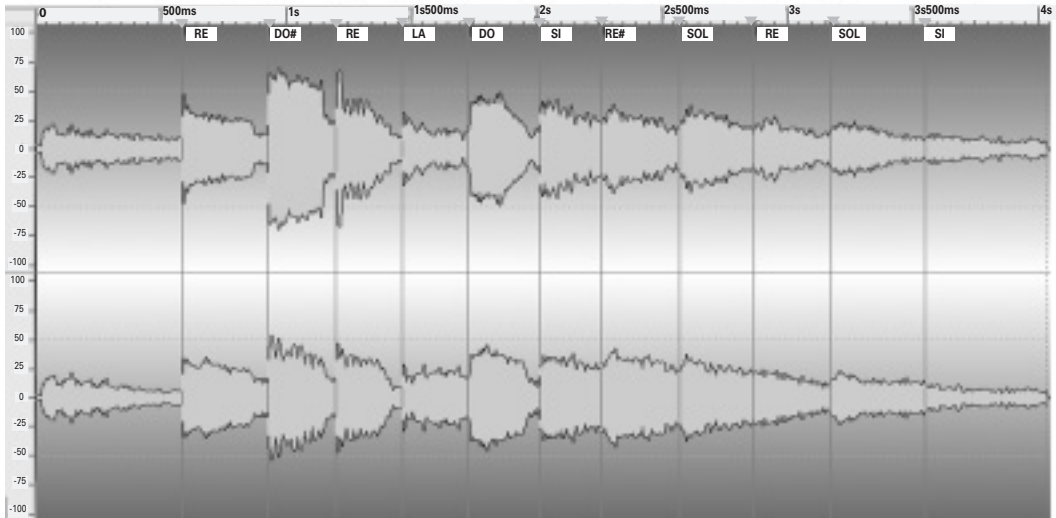


Figura 15
Envolvente versión Gustav Leonhardt (1965), clave de dos manuales.
 C. 1

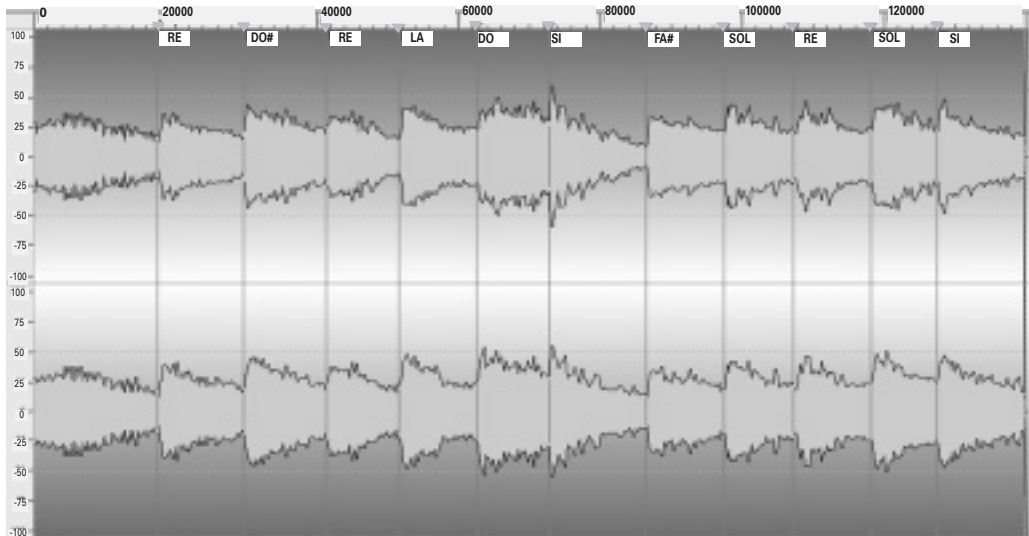


Figura 16

Melodía estricta
 Ataques retrasados
 Ataques adelantados

Stephan Schmidt Guitarra 10 cuerdas

Figura 17

Melodía estricta
 Ataques retrasados
 Ataques adelantados

Gustav Leonhardt/Clave 2 manuales

Éste constituye tan sólo un mínimo ejemplo de cómo se puede actuar en detalles estructurales de diferente manera. Desde un punto de vista pedagógico, la reflexión en torno a qué influye más a nivel estructural, si las acciones referidas al *tempo* o a la dinámica, es algo lo suficientemente relevante como para ser tratado en una clase práctica de interpretación.

TRANSCRIPCIÓN

1. Criterios de transcripción¹²

Criterios generales

1. La célula inicial del tema del preludio y su contestación no se presentan con ligado. Se ha de procurar además que las tres notas se pulsen en la misma cuerda; si ello no es posible, al menos la nota primera y tercera se presentan en la misma cuerda, dejando la disonancia para la otra cuerda. Con ello se consigue una continuidad en la melodía que en la combinación de cuerdas se pierde.

2. La aplicación del ligado tiene que ser coherente desde el punto de vista motivico y formal, de modo que, si por ejemplo, se aplica un ligado en la primera parte de una progresión, debe tener su ligado correspondiente en el mismo punto de la segunda o siguientes partes de la progresión.

3. Siguiendo un criterio de época, no se hacen anotaciones dinámicas en la partitura. Con ello no se quiere dar a entender que la dinámica de la obra deba ser plana. Un análisis fenomenológico del preludio podría resultar útil a tal efecto. En todo caso, tanto la propia escritura de Bach como la digitación determinan unos registros que influyen de manera inequívoca en los planos dinámicos de la obra.

4. No se escriben alteraciones del *tempo*, aunque resulta claro que la digitación utilizada influye en dichas modificaciones, que el intérprete puede o no subrayar. Así por ejemplo, la separación en el mástil que se da en el c. 42 puede tener el mismo efecto que un calderón, lo que no es un inconveniente si se tiene en cuenta que desde el punto de vista de la forma, el pasaje coincide con el inicio de los compases conclusivos del preludio.

5. Cuando se anota la *p* de pulgar para la mano derecha, se hace en aquellos momentos que se dan tríadas de concepción más armónica que melódica, intentando conseguir con ello una mayor resonancia. En otros casos, obedece a razones técnicas, como sucede en el c. 1, sobre *re*, ya que esa nota no debe tener una mayor resonancia que el *si* agudo, pero técnicamente parece adecuado pulsarla con el pulgar.

Casos concretos

1. En el c. 1 se utiliza ligado en la apoyatura de *fa#* a *sol*. El *si* es la nota melódica fundamental de la segunda parte del compás y el ligado contribuye a diferenciar y suavizar la disonancia de las notas reales, presentadas en definitiva como un arpeggio.

¹² Aunque algunos de estos criterios han sido ya explicados, se reformulan de nuevo al objeto de presentarlos de manera global y ordenada.

2. En el c. 6 se duplica a una octava el *la*. Un criterio semejante al expuesto anteriormente se utiliza en la doble cuerda del c. 42.

3. En la última parte de los cc. 4 y 17 se utiliza el ligado por ser un motivo semejante al ligado del primer compás.

4. En la progresión de los cc. 9 y 10 se opta por el ligado en un momento de tensión armónica y por ser una célula de medio tono en una especie de retrogradación de la inversión a la parte del c. 1 en el que se aplica el ligado.

2. Transcripción¹³

PRELUDIO BWV 998

Transcripción para guitarra de 6 cuerdas
Marcos Andrés (2005)

J. S. Bach

¹³ Esta transcripción fue interpretada por el guitarrista Eduardo Zudaire en el Conservatorio Superior de Música de Euskadi, “Musikene”, el 5 de abril de 2006.

QUODLIBET

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music, numbered 16 through 37. The notation includes various guitar-specific elements:

- Staff 16:** Starts with a *p* dynamic. Includes a circled 4 and a circled 2. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 16 and 17.
- Staff 19:** Includes a circled 3, a circled 5, and a circled 1. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 19 and 20.
- Staff 22:** Includes a circled 2 and a circled 3. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 22 and 23.
- Staff 25:** Includes a circled 3, a circled 4, and a circled 5. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 25 and 26.
- Staff 28:** Includes a circled 4 and a circled 5. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 28 and 29.
- Staff 31:** Includes a circled 2 and a circled 4. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 31 and 32.
- Staff 34:** Includes a circled 3 and a circled 4. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 34 and 35.
- Staff 37:** Includes a circled 4 and a circled 5. Fretboard diagrams are shown above the staff for measures 37 and 38.

Throughout the score, various fretboard diagrams are indicated by dashed lines and numbers (1-5) above the staff, showing the fingerings for the notes. Dynamics such as *p* (piano) are used in several measures.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bach, J. S.: *The Complete Piano Works 4*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1976.
- Bach, J. S.: *Prélude*. Transcripción de Andrés Segovia, Stich Und Druck Von B. Schott's Sohne, Mainz, 1935, revisada en 1963.
- Bach, J. S.: *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*, ed. para guitarra por Frank Koonce, Kjos West, 4380, Jutland Drive, San Diego, California, 92117, 1989.
- Bach, J. S.: *Zen-on Guitar Library*. Zen-On Music Co., LTD, 1999.
- Berry, W.: *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New York, 1989.
- Cook, N.: "Analyzing Performance and Performing Analysis", en *Rethinking Music*, eds. N. Cook y M. Everist, Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 239-261.
- Davidson, L. y Scripp, L.: "Surveying the coordinates of cognitive skills in music", en *Handbook of research in music teaching and learning*, ed. R. Colwell, Reston, 1992, MENC-Shirmer Books. Cap. 25, pp. 392-412.
- Fernández, Eduardo: *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*, Montevideo (Uruguay), ART Ediciones, 2003.
- Imberty, M.: "De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale", en *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, R. Dalmonte e M. Baroni (a cura di), Università degli Studi di Trento, Trento, 1992, pp. 41-49.
- Lester, Joel: "Performance and Analysis: interaction and interpretation", en *The Practice of Performance*, ed. J. Rink, Cambridge University Press, 1995, pp. 197-216. Traducción al castellano: "La interpretación musical y el análisis: interacción y exégesis", en *Quodlibet* N° 15, octubre 1999, pp. 106-128.
- Leonhardt, Gustav: *Gustav Leonhardt harpsichord*, Freiburg, Harmonia Mundi, D - 7800, GD77013, ADD, 1965.
- Martínez, Isabel C.; Valles, Mónica; Squadrone, Gabriela; Alfano, Viviana: "Categorías conceptuales y su función mediadora en la performance del conjunto vocal", en *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*, © CEA - FBA - UNLP (Diagonal 78 #680 La Plata - Prov. de Buenos Aires - ARGENTINA), ISBN 987-98828-1-4, 2005, pp. 95-100.

- Molina, E.: *Estudios de Chopin. Metodología IEM*. Enclave Creativa Ediciones, Madrid, 2005.
- Nattiez, J.J.: *Musicologie Générale et Sémiologie*, Christian Bourgois Editeur, París, 1987.
- Rink, J. : *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Rothstein, W.: “Analysis and the act of performance”, en *The practice of performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 217-240. Traducción al castellano: “El análisis y la interpretación musical”, *Quodlibet* N° 24, octubre 2002, pp. 22-48.
- Schmalfeldt, J.: “On the relation of analysis to performance. Beethoven’s Bagatelles Op. 126 N° 2 and 5”, en *Journal of Music Theory*, 29/1, 1985, pp. 1-31.
- Ruwet, Lewis: “Méthodes d’analyse en musicologie”, en *Revue Belge de Musicologie* N° 20, 1966, pp. 65-90. Reeditado en *Langage, musique, poésie*, Paris, Du Seuil, 1972, pp. 100-102.
- Schmidt, Stephan: *Bach. Lute Works*, Audivis / Naïve, Austria, V 4861 AD 124, DDD, 2CD, 2000.
- Shifres, F.: “El Ejecutante como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical”, en *Actas de la Primera Reunión Anual de SACCoM* (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música), ed. F. Shifres, Buenos Aires, SACCoM, 2001. En CD-ROM.■