

HANS - MARTIN LINDE

PEQUEÑA GUIA
PARA LA
ORNAMENTACION
DE LA
MUSICA
DE LOS
SIGLOS XVI - XVIII

RICORDI

Titulo original de la obra
KLEINE ANLEITUNG ZUM VERZIEREN
ALTER MUSIK
Traducción al castellano de
J. P. Franze

HANS-MARTIN LINDE

*A mi venerado maestro, Prof. Dr. h. c.
GUSTAV SCHECK, dedicada con
gratitud.*

“Las maneras o adornos musicales son innumerables y se modifican de acuerdo al gusto y la experiencia. Dado que esta cuestión no depende tanto de reglas, como de ejercitación y buen discernimiento, no podemos —en este breve espacio— sino dar algunos principios y una pequeña guía. Todo lo demás debemos dejarlo librado a las demostraciones «oculares» de un maestro o al empeño y experiencia de un estudioso.”

Johann David Heinichen: “El bajo continuo en la composición” (1711-1728).

Indice de la Literatura utilizada

- Abert, Hermann:** Leopold Mozarts Notenbuch von 1762; en "Gluck-Jahrbuch", Breitkopf & Härtel, 1917.
- Agricola, Martin:** Musica instrumentalis deudsch (1528/45); Nueva Edición: Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.
- Allerup, Albert:** Die "Musica practica" des Joh. Andr. Herbst...; en: "Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft", Cuaderno 1º, 1931; Bärenreiter, Kassel.
- Bach, C. Ph. Em.:** Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753/1762); nueva edición: Kahnt, Lindau.
- Bach, Joh. Seb.:** Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (1720); nueva edición: Bärenreiter, Kassel. Ejemplos musicales de sus ornamentaciones, "passaggi", etc., en SIGM LV.
- Blume, Friedrich:** Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Bärenreiter, Kassel; en especial los capítulos: Engel, H., "Diminution" y Hoffmann, H., "Aufführungspraxis".
- Beyschlag, Adolf:** Die Ornamentik der Musik; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (2ª edición).
- Conforto, Giov. Luca:** Breue et facile maniera... (1593); nueva edición: Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, tomo 2, 1922.
- Couperin, François:** L'Art de toucher le Clavecin (1717); nueva edición: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Dolmetsch, Arnold:** The interpretation of the music of the 17th and 18th century; Novello Ltd., conjuntamente con la Oxford University Press, Londres.
- Eitner, Robert:** Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556; en MfM XI, 1879.
- Frescobaldi, Girolamo:** Obras para órgano y piano; nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Ganassi, Silvestro:** Regola Rubertina (1542/43); nueva edición: Kahnt, Leipzig.
- Goldschmidt, Hugo:** Die Lehre von der vokalen Ornamentik, 1907.
- Haas, Robert:** Aufführungspraxis, Handbuch der Musikwissenschaft, Athenaion, Potsdam.
- Haarich-Schneider, E.:** Die Kunst des Cembalo-Spiels; Bärenreiter, Kassel.
- Hotteterre le Romain, Louis:** Principes de la Flute (1707/1728); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Keller, Hermann:** Schule des Generalbass-Spiels; Bärenreiter, Kassel.
- Krebs, Karl:** G. Dirutas Transilvano; Vierteljahresschriften für Musikwissenschaft, VIII.
- Kreutz, Alfred:** Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Agregado a la edición "Urtext" de las Suites inglesas; Peters, Frankfurt a. M.
- Kuhn, Max:** Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts; 1902, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Lach, Robert:** Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie; 1913; Kahnt, Leipzig.
- Majer, J. F. B. C.:** Museum musicum (1732); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Mattheson, Johann:** Der vollkommene Capellmeister (1739); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Muffat, Gottlieb:** Versetl und Toccaten (1726); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Oberdörffer, Fritz:** Der Generalbass in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, 1939; Bärenreiter, Kassel.
- Ortiz, Diego:** Tratado de glosas (1553); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Praetorius, Ernst:** Neues zur Bachforschung (ejemplos musicales de ornamentos de Bach); en: SIMG VIII.
- Praetorius, Michael:** Syntagma musicum (1618/1620); nueva edición en dos tomos: Bärenreiter, Kassel.
- Purcell, Henry:** Popular Edition (con la ornamentación de Purcell); Novello & Co. Ltd., Londres.
- Quantz, Joh. Joach:** Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Ritter, Aug. Gottfr.:** Die Coloristen; en: Allgemeine musikalische Zeitung, 1869, Nº 38.
- Scheck, Gustav:** Die Flötenkompositionen G. F. Händels; Zeitschrift für Hausmusik, 1935; Bärenreiter, Kassel.
- Schering, Arnold:** Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert; colección de la IMG.
- Schneider, Max:** Der Generalbass Joh. Seb. Bachs; en: Jahrbuch der Musik-Bibliothek Peters, 1914/1915; C. F. Peters, Leipzig.
Die Begleitung des Secco-Recitativs um 1750; en Gluck-Jahrbuch, 1917; Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Schultz, Helmut:** Eine Continuoaussetzung Bachs; en Zeitschrift für Musikwissenschaft, XV, 1932/1933.
- Telemann, Georg Phil.:** Methodische Sonaten (1728); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Virdung, Sebastian:** Musica getutscht und ausgezogen (1511); nueva edición: Bärenreiter, Kassel.
- Wolf, Johannes:** Handbuch der Notationskunde; 1913.

INDICE

Los adornos en la música antigua	pág. 7
Los adornos esenciales o franceses	" 8
La ornamentación libre o italiana	" 20
La improvisación en la ejecución del bajo continuo	" 24
Ejemplos:	
Adornos esenciales	" 27
Ornamentaciones libres:	
a) Fórmulas de ornamentación	" 31
b) Ornamentaciones de autores de los siglos XVI-XVIII	" 32
c) Ornamentaciones de H. M. Linde	" 37
d) Ornamentaciones del continuo	" 46

Los adornos en la música antigua

¿Qué ha de entenderse por el término "adorno"? La palabra "disminución" que desde el siglo XIV hasta el XIX es equivalente a todas las demás denominaciones de "adornos" (maneras, ornamentos, coloraturas, "agrément", "graces", "fioriture", etc.), nos da una clara respuesta acerca de la pregunta que nos hemos formulado: "diminuir" significa desmenuzar, subdividir. Por lo tanto, por medio de la disminución, un sonido es desdoblado en distintos sonidos de valores más pequeños. Siempre existieron las más diversas posibilidades para ornamentar una melodía. El trabajo presente se propone mostrar un panorama de esta práctica musical típica de los siglos XVI a XVIII y contribuir a seleccionar los más importantes de entre la multiplicidad aparentemente inabarcable de tales adornos y a explicar su modo de empleo.

Esta guía, que nació de la práctica cotidiana, desea estimular en el ejecutante de música antigua un conocimiento vivo de los adornos y su aplicación.

Ante todo, el *aficionado a la música* se ocupa hoy de la así denominada "música antigua". La ejecuta no sólo en instrumentos modernos, sino también —frecuentemente— en aquellos que se usaban en siglos pasados; piénsese en el gran número de ejecutantes aficionados de flauta dulce, de "viola da gamba", de clave y de laúd. También los *músicos profesionales* tienen marcada preferencia por la música de los maestros antiguos. Sin embargo, es frecuente asistir, aún hoy, a ejecuciones de obras de música antigua, en las que no se presta la suficiente atención a las convenciones que rigen la práctica de interpretación de esta música. Ya se trate de cuestiones vinculadas con el reparto instrumental o de problemas relacionados con la manera de ejecución, la época en la que se podían ofrecer interpretaciones de obras de maestros antiguos sin mayor preocupación por la autenticidad estilística, debería haber quedado superada definitivamente. Aún hay aquí un rico campo de acción para los músicos y ante todo para los *pedagogos musicales*, tanto los que enseñan en forma privada, como los que ocupan cargos en las escuelas de música. Si un pedagogo desea dirigir a sus alumnos hacia la literatura musical antigua, tan vasta como valiosa, deberá ocuparse, hoy más que nunca, de la práctica de ejecución de este arte y sobre todo, de la compleja materia de los adornos, que constituye una importante parte de las convenciones de ejecución de los siglos pasados.

A causa de sus múltiples posibilidades, la ornamentación invita a una ocupación, siempre renovada, de las obras de los maestros antiguos, las que ganarán en belleza y colorido cuando sean interpretadas con todo cuidado, teniendo en cuenta aquellos factores. El arte de la ornamentación era antaño una práctica de ejecución musical ampliamente difundida. Es por eso que la mayoría de los compositores de aquellas épocas, *confiaba* en que el ejecu-

tante aplicara a sus obras los adornos necesarios. Muchas veces se limitaban a anotar una mera estructura armónica, que sólo después con la aplicación del adorno directamente, a cargo del intérprete, se transformaba en una acabada obra de arte. En tal sentido, Andreas Herbst (1642), caracterizó la esencia del arte del adorno con las siguientes palabras: "Según mi entender, se llaman «coloraturas» porque al igual que en la pintura, el cuadro es vivificado por medio de los colores; así también el canto, cuando está adornado con tanta gracia, más agradablemente llega a los oídos...". No olvidemos que la mayoría de los adornos deberían ser *improvisados*. Una condición imprescindible para que ello sea factible, es, por supuesto, un exhaustivo estudio de la ornamentación. Sólo por vía de la práctica, mediante constantes ensayos y muchas tentativas, se logrará, paso a paso, la habilidad para hallar —durante una ejecución musical— los adornos que más se adapten al carácter de un trozo. Johann Mattheson definió esta práctica con estas palabras: "Ya se decía en tiempos pasados, con buen fundamento de verdad, que este asunto no se basa únicamente en reglas, sino y ante todo, en el uso y mucha ejercitación y experiencia, lo que es válido aún hoy" ("El perfecto maestro de capilla", 1739). Sólo cuando se llega a aplicar los ornamentos por intuición, apartándose de su uso meramente esquemático, se puede decir que se ha hallado el camino correcto. Los adornos no han de sonar como un simple *agregado*, sino que deben ser encarados como una *parte integrante* de la obra. Para tal fin es necesario que el ejecutante posea, además de la comprensión integral de todos los aspectos de una determinada composición, un elevado grado de *dominio técnico*, y a esta exigencia debe conferirse muchísima importancia.

No menos fundamental es tener en cuenta que el gusto musical ha sufrido modificaciones a través de las distintas épocas, y que se ha manifestado de diferente manera en los diversos países. Sería un error interpretar una obra de Schütz según las reglas de ejecución compiladas por Quantz. En consecuencia, se recomienda reflexionar primeramente, al comenzar la preparación de una obra, acerca de la fecha de su creación y del país de origen y aplicar las formas de ornamentación que le conciernen. También el carácter y el movimiento de un trozo musical, las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento e inclusive, el temperamento y la habilidad del ejecutante, pueden ser factores decisivos para la aplicación de los adornos; y hasta el recinto en que se ejecute una música puede ejercer alguna influencia sobre la manera de aplicar aquéllos: ello explica por qué muchos compositores exigían en sus tratados que en las iglesias se aplicaran los adornos sólo en forma moderada.

Debemos a Johann Joachim Quantz, el maestro de flauta

del rey Federico el Grande, de Prusia, la clara diferenciación de las maneras de embellecer, en dos grupos. Según ésta, distinguimos entre las "maneras esenciales" (fijas) de las "maneras libres". A fin de caracterizar la esencia de estas dos maneras de adornar, podría decirse que las "maneras esenciales" sirven para dar más brillo a una melodía, para "engalanarla"; las "maneras libres" (willkürlich), en cambio, surgen de la melodía misma y se integran a ella, como un elemento sustancial. Durante el siglo XVIII se denominaba al primer grupo "adornos franceses" y al segundo "adornos italianos", lo cual, de ninguna manera, equivale a una circunscripción rígida a esos dos países. Con la inmigración de músicos extranjeros se llegaba a conocer y a apreciar también en otros países, la manera peculiar de su música. Los franceses dotaban sus obras en los lugares correspondientes de signos determinados para las maneras esenciales y también anotaban con frecuencia los adornos libres. De esta manera, el ejecutante no tenía que realizar sino las indicaciones del compositor. No obstante, se usaba también

en Francia la improvisación de adornos según el gusto italiano. Del mismo modo, se ejecutaba en Italia toda clase de maneras francesas. La influencia de la música francesa era particularmente importante en Inglaterra. Allí se conocían las maneras francesas (o "esenciales") y se les daba signos y nombres propios. Pero también se practicaban los adornos italianos que habían traído los músicos de esta nacionalidad que se radicaban en aquel país. Alemania fue influenciada en igual medida por ambos estilos: al principio tal vez más por el proveniente desde Italia, pero a partir de los últimos lustros del siglo XVIII se hizo sentir asimismo la influencia francesa. De ahí que la música alemana estuviera profundamente familiarizada con ambas maneras de "adornar" y las empleaba paralelamente.

Carl Philipp Emanuel Bach alabó, ante todo, aquella manera de adornar que "sabía amalgamar de un modo hábil la nitidez y el brillo del gusto francés con la seducción de la cantabilidad italiana. Los alemanes tienen para ello una especial disposición".

Los adornos esenciales o franceses

Su denominación de "esenciales" ya indica que estos adornos son imprescindibles para un trozo de música antigua. Para su realización y aplicación había ciertas reglas, las que, sin embargo, diferían entre sí, ya que se trataba de un desarrollo histórico vivo. Además, su ejecución admitía cierta libertad en lo que respecta a velocidad, ritmo y acentuación.

TRINO: El adorno más conocido y difundido es indudablemente el trino. "Un trino bien aplicado adorna mucho una melodía; no obstante, su excesivo uso provoca en los oyentes inteligentes una cierta aversión o repugnancia". Así leemos en un tratado de Johann Mattheson (1681-1764). Como signos para el trino se encuentran tr, t, + w, ww, y también las denominaciones "vibrato" y "tremolo", distinguiéndose el trino breve (medio trino) y el más prolongado, que casi siempre concluye sobre un punto de reposo (point d'arrêt). Los franceses llamaban al trino "cadence" a causa de su aplicación obligada en los pasajes de cadencia, recurso imprescindible para destacarlos. Por lo tanto, puede ser objeto del trino destacar algunos sonidos, dar mayor brillo a ciertos pasajes o vivificar sonidos prolongados. Esto último se aplica en el clave, por ejemplo, instrumento en el que por su naturaleza, el sonido se apaga rápidamente.

En los siglos XIV-XVI el trino comenzaba con la nota principal, en algunos casos esta práctica se prolongó hasta el siglo XVII. En el método de flauta de Silvestro Ganassi (1535) el más antiguo tratado de adornos que se conoce, su autor presenta el trino solamente en el cuadro de digitación, no hallándose una indicación exacta para su realización. Sin embargo, es muy probable que Ganassi se haya referido al trino iniciado con la nota principal.

Poco tiempo después fue citado expresamente en los tratados de Girolamo Diruta (1583) y Fray Tomás a Santa María (1565). Este último ya conoce también el "nuevo" reysterado, un trino que comienza con la nota auxiliar superior: desea que ésta se toque con anticipación; ella cae de este modo sobre un tiempo débil del compás (véase ejemplos). Michael Praetorius (1619) exige que el trino ("tremolo") comience aún con la nota principal. Según su indicación, el trino se limita a la mitad del valor de la nota y finaliza con un punto de detención que ocupa la otra mitad del valor. Esta peculiaridad ya la encontramos en el tratado de Diruta. El trino breve ("tremuletti", "senzillo") se aplicaba durante el siglo XVI con preferencia a sucesiones de sonidos ascendentes o descendentes por grado conjunto (véase ejemplos págs. 27/29).



Por "trillo" Praetorius entiende el vibrato de la voz cantante sobre un sonido. Este adorno se encuentra también en los métodos de canto de Giulio Caccini (1550-1618), Ludovico Zacconi (1555-1627) y otros.



También para esta especie del trino, que según Johann Andreas Herbst (1642) es "un grato susurro de la voz", había una manera larga y otra breve de realización. La forma breve

Riccardo Rognone - Taegio (1592)



se llamaba generalmente "tremolo"; la forma prolongada, como la citada en el ejemplo de Praetorius o en el tratado de Giovanni Luca Conforto (1593), se denominaba "trillo".



Este trino, que en primer término pertenecía a la música vocal, se conocía ante todo, en Italia, como también en la música alemana influenciada desde Italia (Praetorius, Herbst, Crüger, Falck).

Martin Mersenne (1588-1648) dice: "Pero de este trino o temblor sobre un mismo sonido no se hace uso en Francia". Este adorno se introdujo también en la música instrumental.

Como adorno de cadencia durante los siglos XVI y XVII es, además, factible el entonces sumamente difundido "gropo": por esta denominación se entendía la siguiente forma de trino:

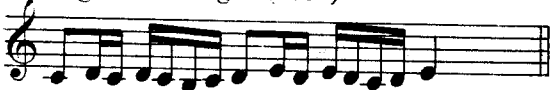
Praetorius (1618)



Ortiz (1553)



Rognone - Taegio (1592)

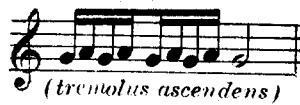


Herbst (1642)



Aquí se trataba, pues, de un trino ritmado con terminación, tal como se ve claramente en el último de los ejemplos arriba citados. Para la realización de este adorno, de aplicación múltiple, Giovanni Battista Bovicelli (1594) —como también Mersenne y Frescobaldi— da la importante indicación de que se lo podría ejecutar de dos diferentes maneras: según la primera, se lo debía tocar en la justa medida del tiempo, pero su efecto sería especialmente agradable si se "retuviese en cierto modo" su terminación. Recomienda que "no se concluyese con el mismo apresuramiento" con el cual comenzó. Lo que se propone es, por lo tanto, un pequeño "rubato" hacia el final (en la terminación). Posiblemente esta manera del trino ritmado era ejecutado "non legato" como se puede deducir de la indicación de Ganassi, según la cual, el trino debía ser tocado tirando y empujando el arco. También otros teóricos oponen este trino "anterior" al "nuevo", ligado. La forma de trino coetáneamente aplicada

Herbst



Herbst



Praetorius



Frescobaldi



es ya de la especie "nueva", ligada. Desde entonces todas las ornamentaciones "esenciales" son ejecutadas ligadas, aún cuando, como sucede en muchas tablas de ornamentación, no se indica especialmente una ligadura escrita.

Por lo general, las formas tempranas del trino, comenzaban con la nota principal. Sin embargo, ya en la música del siglo XVI se conocían casos de trinos comenzados con la nota auxiliar superior, si bien dicha nota era ejecutada antes del tiempo de compás respectivo.

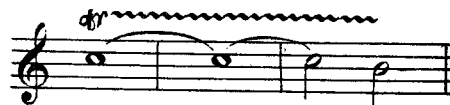
Frescobaldi



En el siglo XVII se impuso la costumbre de comenzar el trino con la nota auxiliar superior. A veces esa manera de ejecución era indicada por medio de una pequeña nota, a pesar de que esta realización del trino se generalizó de tal manera que, en realidad, ya no hacía falta una aclaración expresa.

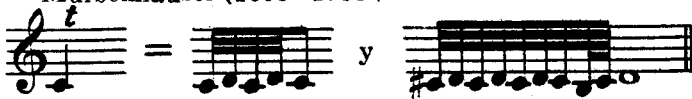


Se impuso entonces también el uso de ejecutar la nota auxiliar superior no ya anticipadamente, sino colocándola sobre el tiempo respectivo. Aunque el trino comenzado con la nota auxiliar predominaba ampliamente en la música barroca, el trino comenzado sobre la nota principal no cayó totalmente en desuso. Así el *tremblement continu* (trino sobre notas de larga duración o sobre notas pedales) se comenzaba, preferentemente, con la nota principal.

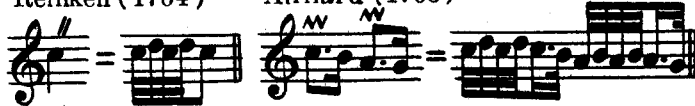


François Couperin (1668-1733) comenzaba su "tremblement continu" evidentemente con la nota superior, para evitar que esta especie de trino no representase una excepción a la regla general. El movimiento de trino cambia de inmediato de tal modo que las próximas repercusiones del trino se inician con la nota principal. Más aún; algunos compositores siguen aferrándose a la manera más antigua, vale decir, la ejecución comenzada con la nota principal.

Murschhauser (1663-1738)



Reinken (1704) Affilard (1705)



También Marin Marais (1656-1728) usa esa manera de trino ("flattement"). Sin embargo, son tan sólo casos aislados; de modo que se recomienda atenerse al trino iniciado con la nota auxiliar superior.

Observada con detenimiento, la mayoría de los trinos arriba indicados resultan mordentes superiores dobles (*Praller*) comenzados con la nota principal. Aquí se plantea la cuestión, si el mordente simple (*Schneller*), ya existió en la música barroca.



Es una opinión difundida que durante un cierto lapso, ya no se lo empleaba. Sin embargo, Philipp Emanuel Bach (1714-1788) lo cita y lo caracteriza como "una manera anteriormente poco usada". Llama sin duda la atención que recién Philipp Emanuel Bach y sus coetáneos (Marpurg, 1755; Türk, 1789), lo describan detalladamente y que a veces lo denominen significativamente "tremblement imparfait". Ph. E. Bach anota el *Schneller* con notas pequeñas y lo explica como "un mordente breve por movimiento contrario". "Este *Schneller* se ejecuta siempre con rapidez y sólo aparece en el «staccato»; confiere brillo a las notas y alcanza justo para destacar los tiempos fuertes. En movimiento rápido causa el efecto de un trino sin terminación".



También Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) lo anotaba con notas pequeñas:



Sin embargo, él y varios de sus contemporáneos indican el "Schneller" frecuentemente también con el signo ω . Como es sabido, este signo en la música barroca, era sinónimo del trino o por lo menos, del trino breve, pero siempre comenzado con la nota auxiliar superior. Sólo a partir de la segunda mitad de ese siglo, se impone la clara distinción entre el mordente superior o *Schneller*: ω y el trino propiamente dicho: ω o tr.

J. Chr. Friedrich Bach (1732-1795)



Marpurg (1718-1795)



En las tablas de adornos y las indicaciones prácticas respectivas, a partir de comienzos del siglo XVII y hasta la segunda mitad del XVIII, no se hace referencia al mordente superior (*Praller*) ni al *Schneller*. Sin embargo, encontramos a veces la anotación del *Praller* de tres notas en obras de Keiser, Händel, Buxtehude, Zachow y otros maestros.

Buxtehude (1637-1707) Fux 1660-1741 Händel 1685-1759



Evidentemente, no era totalmente desconocido en aquella época.

En algunos casos, por razones de orden técnico y sonoro, será preferible este adorno al trino breve, de cuatro notas, predominante en el barroco.



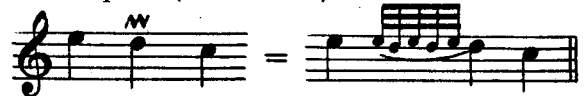
No obstante, este adorno difícilmente se usaba con tanta frecuencia como se suele afirmar. De todos modos no es correcto, ni mucho menos, ejecutar un mordente superior (*Praller*) en todos los lugares señalados con ω . Este signo era usado en tiempos de J. S. Bach como sinónimo de los demás signos de trinos: tr o +. Eso se entiende fácilmente por el hecho de que Bach coloca muchas veces este signo en lugares donde, indudablemente, debe haber pensado en trinos de cadencias más prolongados.

No existe regla alguna que indique que el trino deba comenzar con la nota principal, en los casos en que la nota auxiliar superior intervino inmediatamente antes como sonido propio de la melodía.

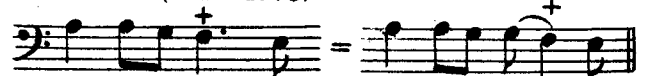


Esto demuestran algunos ejemplos de varios compositores que también en tales casos hacían comenzar el trino expresamente con la nota superior.

Fr. Couperin (1668-1737)



Rousseau (1712-1778)



Buxtehude



J. S. Bach



Quantz (1697-1733)



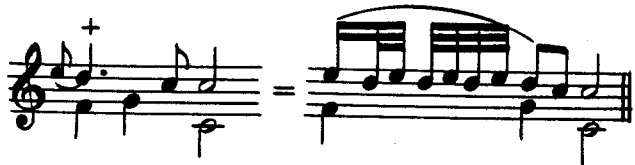
Telemann (1681-1767)



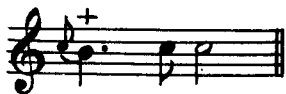
La cantidad de repercusiones de trino, tal como están anotadas en las tablas, constituyen —por supuesto— tan solo una aproximación. Depende del buen gusto y el discernimiento del ejecutante el grado de velocidad con que se ejecuta el trino, así como también la posibilidad de comenzar lo lento aumentando la velocidad hacia el final, como suele requerirse a veces. También depende un poco del carácter del trozo: Philipp Emanuel Bach exige para un movimiento lento y expresivo, trinos más lentos que para un trozo rápido. Sin embargo esa circunstancia no debería conducir a una mecánica división rítmica ya que si así sucediera, lo tornaría excesivamente rígido. En cambio, un trino demasiado veloz se solía comparar con el balido de una cabra.

Henry d'Anglebert adjuntó a sus "Pièces de clavecin" (1689) una tabla de adornos que —en lo que respecta a sus puntos más salientes— fue válida durante mucho tiempo. También la tabla que incluyó J. S. Bach en el "Klavierbüchlein für Friedemann Bach" (1720) se basa evidentemente en fuentes francesas, sobre todo en d'Anglebert. Este distingue tres formas fundamentales de trino, a saber:

- 1) El trino simple (*tremblement simple*).
- 2) El trino con grupeto comenzado con la nota superior o inferior (véase pág. 16).
- 3) El trino "apoyado" en la nota auxiliar superior (*tremblement appuyé*). En este trino apoyado, la nota auxiliar superior, tal como sucede en los demás trinos, cae justo sobre el tiempo.



Se trata aquí de un efecto de apoyatura (véase la explicación de las apoyaturas, pág. 12). Eso explica por qué la nota de apoyo puede ser mantenida por más o menos tiempo ya que "cuanto más larga la apoyatura, tanto más intensa la expresión".

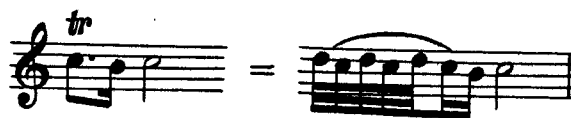


Este adorno, por lo tanto, podría ser ejecutado de las dos diferentes maneras detalladas a continuación:



Consecuentemente, la realización señalada en segundo término sería —según esta opinión— la más expresiva.

Casi siempre el trino concluía sobre un *point d'arrêt* (punto de conclusión). A partir de la mitad del siglo XVIII aproximadamente, este punto de conclusión se tornó menos frecuente y los trinos ocupaban todo el valor de la nota. En una nota con puntillo, el punto de conclusión aparece normalmente en el lugar donde comienza el puntillo.



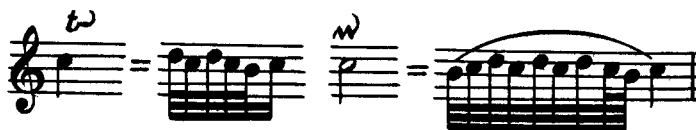
Era usual en el trino largo y ante todo, en el trino de cadencia, inclusive cuando sólo estaba anotado del modo siguiente:



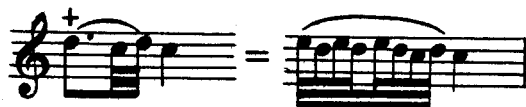
aplicar ya sea la anticipación del sonido final o la terminación.



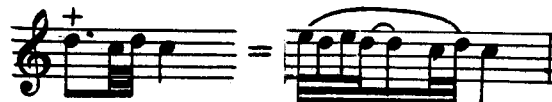
El trino con terminación tenía frecuentemente denominaciones propias como *tremblement et pincé*, *double-cadence* y *double-relish*. La naturaleza de esta forma de trino se caracteriza particularmente con la expresión "trino cerrado", en oposición al "trino abierto" sin terminación. El trino con terminación pudo tener también un "point d'arrêt"; éste aparece entonces después de la terminación (Gottlieb Muffat, 1690-1770):



La ejecución habitual del trino con terminación es, sin embargo, la siguiente:



Trinos con un breve reposo antes de ejecutarse la terminación, constituían una excepción.



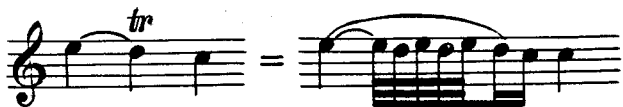
El organista francés André Raison (1687) anota de un modo muy interesante el trino con terminación:



También François Couperin menciona este "tremblement aspiré" y del mismo modo Johann Sebastian Bach lo exige en el Preludio en mi menor del primer tomo de "El Clave bien temperado".

Con frecuencia se tocaba la terminación algo más lentamente que el trino. Recién a partir de la mitad del siglo XVIII se exigió que la terminación fuese ejecutada tan rá-

pidamente como el trino. Una forma especial de trino es el "tremblement lié":



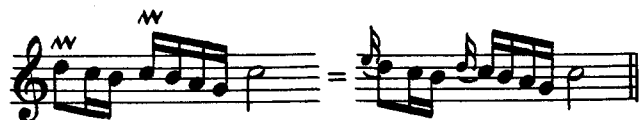
En este tipo de trino la nota auxiliar superior y el sonido anterior de la melodía son idénticos; además, el trino y la nota anterior deben ejecutarse ligados. Por eso se mantiene la nota anterior al trino como nota auxiliar superior que lo inicia.

Un adorno ampliamente difundido y muchas veces descrito era la *ribattuta*. Ante todo, en la música vocal, aquel adorno servía a menudo de introducción al trino final de una cadencia libre. Johann Mattheson muestra la ejecución de una "ribattuta" como adorno de una nota larga ("tenuta"):

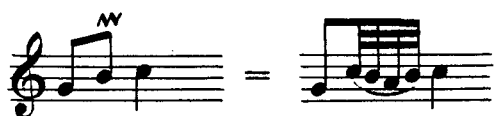


Equipara el término *ribattuta* con *Zurückschlagung* (batimiento regresivo). Comenzando con la nota principal, se ataca con una alternación cada vez más rápida la nota auxiliar superior hasta que se concluye finalmente en el verdadero trino.

Los trinos que en trozos muy veloces y aplicados sobre notas breves resultan de difícil ejecución, pueden ser reemplazados a veces por breves apoyaturas anticipadas.

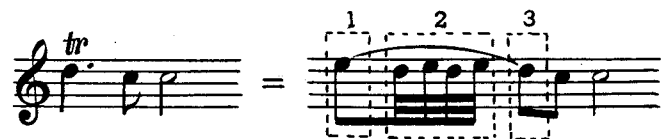


En otros casos, se puede aplicar el *grupeto*, en lugar del trino con terminación:



(Para más ejemplos, véase el párrafo dedicado al grupeto).

A modo de resumen, citamos a François Couperin y Michel de Saint Lambert. Couperin anota en *L'Art de toucher le Clavecin* (1716): "El trino algo pronunciado encierra en sí tres etapas, las que en la ejecución forman un todo indivisible: la nota de apoyo (la nota auxiliar superior) las repercusiones del trino y el *point d'arrêt*."

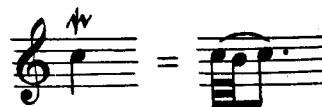


Y en 1702 decía Saint Lambert: "Cuando el trino debe ser prolongado, es más bello comenzar con un movimiento más lento y acelerarlo sólo hacia el final. Pero cuando es breve, debe ser ejecutado siempre rápidamente... Cuando otros sonidos deben ser tocados simultáneamente con la nota con trino, aquéllos deben ser

atacados conjuntamente, vale decir, con la nota auxiliar del trino".



MORDENTE: Emparentado con el trino, el *mordente* (*Pincé, Beisser, Kneifer, Beat*), ha sido descrito por François Couperin de la siguiente manera: "Todo mordente debe comenzar con la nota sobre la cual está colocado. Sus repercusiones de trino han de estar incorporadas al valor de la nota principal".



Según su carácter, este adorno es disonante y adecuada ante todo para destacar determinados sonidos, por ejemplo, en cadencias evitadas o para dar relieve a disonancias importantes. Además, el mordente es un ornamento apropiado para el bajo de una composición, aunque la voz grave rara vez participe de las ornamentaciones. Las repercusiones de trinos reiteradas, mencionadas por Couperin, se refieren al *mordente prolongado*.



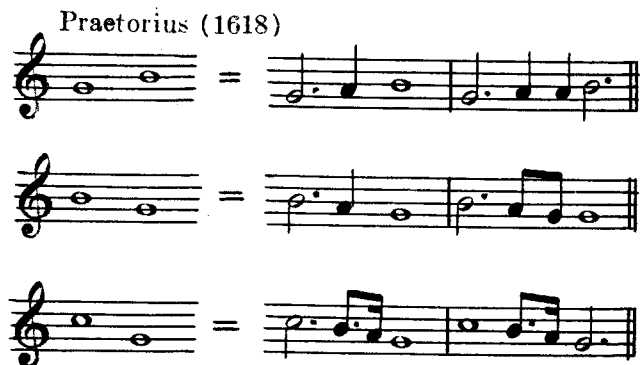
Si bien este signo para el mordente prolongado ya era utilizado en el siglo XVII, es frecuente hallarlo representado por el mismo signo que se empleaba para expresar el mordente breve. También en este caso, la elección del mordente queda librada al buen gusto del ejecutante. Sólo Carl Ph. E. Bach comienza la sistemática designación del mordente breve con el signo m y la del mordente prolongado con mw .

La aplicación del mordente —sea breve o prolongado— dependerá del carácter del trozo y de la duración del sonido. Sin duda, el mordente breve será aplicable con mayor frecuencia. Pero, a modo de ejemplo, cabe consignar que el mordente prolongado es un buen recurso para mantener en el clave —en toda su amplitud— un sonido de larga duración.

APOYATURA. Uno de los adornos más importantes del barroco es la *apoyatura*, la que "mejora tanto la melodía como la armonía", denominada también "port de voix", "accent", "backfall". En su tratado, J. G. Walther (1732) escribe: "...un acento musical que se produce cuando al cantar o tocar una nota, se ejecuta previamente la más próxima, superior o inferior". Se distinguen dos grupos de apoyaturas: las largas y las breves. La apoyatura *larga* debe ser tocada sobre el tiempo; la *breve* puede caer sobre el tiempo o también sobre la parte débil del tiempo.

En el siglo XVI se entendía por el término "accento", generalmente, la disminución de una nota más larga en varias notas de valores menores. (La apoyatura mantuvo

esta denominación hasta el siglo XVIII. Véase también el *accent* de J. S. Bach). Se trataba, pues, de rellenar intervalos, de manera que los "accenti" frecuentemente caían sobre el tiempo débil del compás.



Con el tiempo y progresivamente se modificó el significado de la apoyatura; el primitivo *accento* por el cual se entendía una determinada manera de disminución, según lo expuesto en el párrafo precedente, se convirtió en apoyatura que constaba de un solo sonido, cuyo objeto era ligar dos notas "más íntimamente".



Desde entonces, la apoyatura se designa frecuentemente con el término *port de voix*, que recuerda aún su primitiva ejecución de *portamento* sobre todo en la música vocal. Comenzó a ser unida al sonido siguiente mediante el *legato*. En el transcurso del siglo XVII se impuso cada vez más la costumbre de tocar la apoyatura sobre el tiempo (anteriormente fue ejecutada sobre la parte débil del tiempo), vale decir, incorporarla al valor de la segunda nota.



De esta manera se lograba una "agradable demora" sobre la primera nota, una "retención de la armonía", lo cual, según Mattheson, "ofrecía con frecuencia el mayor placer". Esta apoyatura breve era casi siempre ejecutada "muy suavemente". La diferencia entre la apoyatura breve y la manera "en el gusto lombardo" es recordada expresamente por el alumno de Bach, Johann Friedrich Agricola (1757) en el siguiente ejemplo:



Insiste en que "en esta figura la primera nota debe ser atacada con mayor fuerza y más punzantemente que en la apoyatura". Etienne Loulié (1698) escribe: "El sonido de la apoyatura breve es más débil". Otros maestros indican una ejecución suave, flotante, por medio de términos como "faible", "effleuré", "légère". Esta manera

de ejecución no acentuada la recomiendan asimismo autores célebres de la segunda mitad del siglo XVIII como Leopold Mozart y Daniel Gottlob Türk.

En vista de que es justamente la apoyatura, entre todos los adornos esenciales, la de más personal aplicación y de la que existe, seguramente, más de un modo para su representación, no debe considerarse absolutamente errónea su ejecución acentuada, mediando causas de expresión. El buen gusto y la sensibilidad del ejecutante decidirá en cada caso sobre la forma más apropiada de la ejecución de la apoyatura. Sin embargo, deberá pensarse con preferencia, en la forma suave, no acentuada, del *port de voix* en oposición a la manera característica de ejecutar la apoyatura larga; no obstante, a partir de 1750, algunos pocos autores exigen la acentuación inclusive en la apoyatura breve. De todos modos, tal manera de ejecución no llegó a imponerse. La regla que exigía que el valor de la apoyatura breve debía ser restado de la nota principal, no fue aceptada universalmente. Algunos autores franceses seguían insistiendo en la forma anticipada. Saint Lambert escribe acerca de ello: "No está debidamente aclarado si se debe sustraer esta nota del valor de la nota principal o de la anterior". Loulié opina que la apoyatura es "tomada a veces del valor de la nota que la precede; otras, del valor de la que le sigue". Según la práctica de ejecución barroca fueron ejecutadas *siempre* anticipadamente: a) ante una corchea seguida por dos semicorcheas; b) ante tresillos y dosillos; c) ante síncopas; d) ante repeticiones de sonidos; y e) ante sonidos de retardo que pertenecen a la melodía.



Es necesario acotar al ejemplo a) que este modo de ejecución se modificó con el correr del tiempo. Durante la segunda mitad del siglo XVIII se comenzó a ejecutar este ritmo en cuatro semicorcheas iguales y tal práctica se generalizó cada vez más. Acerca de ello, Türk (1789) escribió en su tratado de piano que "en estas figuras y otras parecidas, es cierto que casi todos los maestros de música exigen que la apoyatura sea breve, y en ciertos casos cuando, por ejemplo, hay una sola figura de esta naturaleza... esta interpretación puede ser correcta y necesaria por causas armónicas. No obstante, no me puedo convencer que esta regla sea tan generalizada y aplicable

en cada caso. Cuando las apoyaturas se ejecutan en forma breve, después o antes de grupos de cuatro notas, me parece que la fluidez de la melodía se vuelve renqueante". Por lo tanto, en el ejemplo siguiente las apoyaturas han de ser largas:

de: Türk. Sonata Fa, 3. mov.



Louis Hotteterre (1719) y Johann Joachim Quantz requieren para los pasajes de terceras, la siguiente manera de ejecución, igualmente anticipada:



Esta forma de ejecución era usual, habiendo sido exigida también por J. S. Bach; no obstante, Ph. E. Bach fue el primero en objetarla, aunque la práctica demostró que no logró imponer su idea.

La apoyatura larga se ejecuta, con acento expresivo, sobre el tiempo de la nota principal que es abreviada según el valor de la apoyatura. La intensidad sonora de la nota principal es menor que la de la apoyatura. De esta manera se destaca aún más el carácter disonante de este adorno, que tiende a la resolución.

J. J. Quantz (1752) anota en su "Instrucción..." que si bien la apoyatura es "un adorno", es también "una cosa necesaria": su efecto disonante debe recrear al oído fatigado por muchas armonías consonantes. La nota principal y la apoyatura deben "ser suavemente ligadas" de tal modo que ambos sonidos "debieran emerger de la garganta como si fuesen uno solo" (Mattheson). Deberán ser tocados y cantados "legato", aun cuando no esté indicado expresamente por un arco de ligadura. Cuando la melodía es descendente se aplicará con preferencia la apoyatura en la misma dirección; si la misma es ascendente, la apoyatura que se desplaza en tal sentido, sonará especialmente bien:



Quien decide en este aspecto en definitiva, es —una vez más— el buen gusto. La apoyatura larga, cualquiera que fuese su valor anotado, obtiene generalmente, la mitad del de la nota siguiente. La nota principal aparece así "con una demora agradable" (Mattheson).



Si está colocada ante una nota de valor ternario, la apoyatura puede obtener dos tercios del valor total y la nota principal tan sólo un tercio. Esta manera de realización fue exigida con creciente frecuencia durante el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII. Ante todo, es preferible en los casos en que, mediante una apoyatura

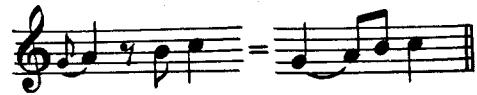
excesivamente larga, se desea obtener un acrecentamiento de la expresión. Francesco Geminiani (1751) recomienda esta "superior apoggiatura" para la expresión de *love, affection, pleasure, etc.*



En piezas con ritmo de giga, según Quantz, es preferible la siguiente ejecución:



También la siguiente variante es digna de consideración:



Las apoyaturas excesivamente largas deben ser evitadas, cuando por su duración, una nota sea despojada de su efecto disonante. En estos casos es preferible la siguiente ejecución:



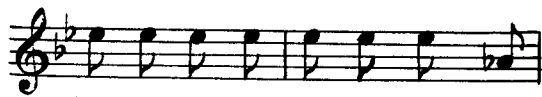
Quando el compositor anota la apoyatura como sonido integrante de la melodía, debe ser ligada a la próxima nota y el trino no comienza nuevamente con la nota auxiliar superior.

Esta manera de anotación se encuentra frecuentemente en obras escritas en estilo italiano (compárense sonatas de Händel, Veracini, Marcello, Bononcini, Barsanti, etc.).

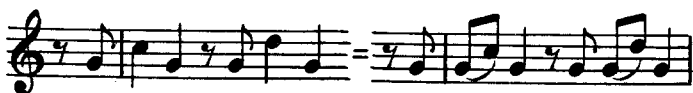
Además de las apoyaturas colocadas a distancia de una segunda superior o inferior de la nota principal, se conocían ya en el siglo XVII apoyaturas que abarcaban intervalos mayores. En el siglo XVIII las mismas ocurren con mucha frecuencia. Son especialmente expresivas y suenan "lisonjeras y quejumbrosas" (J. S. Bach: "Variaciones Goldberg" N° 25; Sonata para flauta en mi mayor, 3^{er}. movimiento; apoyaturas en recitativos de cantatas y oratorios). Mattheson escribe que: "Cuando tal cosa es requerida, mediante ella también puede ser expresado, con toda naturalidad, algo burlón, melindroso, atrevido o soberbio".



Mattheson utiliza además, una variedad especial de acentos: las apoyaturas de escapatorias (*Überschläge*), que tienen "algo de quejumbroso y humilde". Para ellas cita el siguiente ejemplo:



Los "acentos saltarines" repiten el sonido anterior y alcanzan la próxima nota principal por medio de un salto:

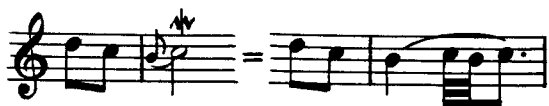


Cuando Mattheson, al referirse a la duración de los acentos afirma que su valor corresponde aproximadamente al valor anotado, ello no significa de manera alguna, que la duración de las apoyaturas se ha de regir por el valor escrito de dichas notas. Lo que él quiere decir, más bien, es que su duración no puede ser fijada exactamente, sino que es variable de acuerdo con el contexto. Se las puede ejecutar un poco más breves, aproximadamente, con la mitad de su duración. Precisamente esta manera de ejecución de apoyaturas acentuadas, gozaba de gran difusión.

La aplicación de apoyaturas exige mucha práctica y buen gusto. Hay casos en los cuales es necesario elegir entre varias posibilidades de ejecución. La apoyatura puede ser larga, breve o semi-larga, acentuada o liviana: la decisión acerca del modo de la ejecución se adecua al lenguaje peculiar de la melodía.

Si se combina el *trino* con la *apoyatura superior*, se obtendrá el ya explicado "trino apoyado".

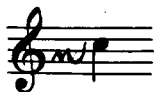
También la combinación entre *apoyatura* y *mordente* fue muy difundida por su gran fuerza expresiva.



SCHLEIFER: adorno que con frecuencia fue enteramente anotado, es el *Schleifer* (coulé). Su manera de ejecución se desprende de su nombre: *schleifen* = arrastrar. Según el carácter del trozo era ejecutado "a veces con arranque ágil, a veces lento" (Petri, 1767). En algunas ocasiones se lo presenta con notas pequeñas:



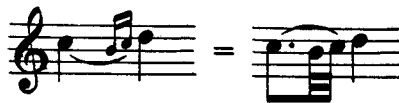
pero con mayor frecuencia se lo indica con el siguiente signo:



En la mayoría de los casos comienza una tercera superior o inferior de la nota principal y normalmente está comprendido en el valor de ésta



La primera nota del "Schleifer" es acentuada. Según Agricola (1757) está emparentado por su carácter con el ornamento lombardo, en el cual "dos breves notas están colocadas ante una más larga que lleva un puntillo".



También se conocía la realización anticipada, principalmente en los casos en que el "Schleifer" debía rellenar un salto.

ASPIRACION (*Nachschlag*): era tocada anticipadamente, es decir, que no estaba comprendida en el valor de la nota principal. No llevaba acentos y su función consistía únicamente en servir de unión melódica.

APOYATURA DOBLE (*Anschlag*):



La apoyatura doble se presenta tan sólo en dos formas: la primera consta de una repetición del primer sonido y un intervalo de segunda desde el agudo a la nota principal; la otra consta de la segunda inferior y la superior de la nota principal. La ejecución de la primera forma es algo más tranquila y expresiva que la segunda, que es más rápida. En todo caso, las notas pequeñas deben ser tocadas más suavemente que la nota principal. El *Schleifer* y la apoyatura doble existían en la época de transición, vale decir, durante la segunda mitad del siglo XVIII, también en una variante con puntillo. (Ver ejemplos en pág. 29) que demuestran las diferentes posibilidades de ejecución).

En 1790, C. F. Rellstab aclaró en su "Método de Piano", la ejecución de la apoyatura, la apoyatura doble y el *Schleifer* de la siguiente manera:



GRUPETO (*Doppelschlag*, *Double-cadence*, *Redoble*, *Turn*, *Groppo*): Es un ornamento especialmente agradable y también del más bello efecto en el canto. Sus signos son: ♪ y ♫ ; a veces también es escrito integra-

mente con pequeñas notas. La velocidad del grupeto depende del carácter del trozo. Así puede ocurrir —según Ph. E. Bach— que este ornamento “a veces pierde su brillo” y se vuelve calmo y expresivo en un trozo lento. Es usual en estas cinco diferentes formas básicas:



A partir de mediados del siglo XVIII, aproximadamente, la forma c) representa la realización normal del signo ∞; Bach, Scarlatti, Couperin, Rameau y otros utilizaron este signo siempre en este sentido. Excepciones a esta ejecución eran anotadas íntegramente o expresadas por notas de tamaño menor. La forma c) se puede encontrar, ante todo, en notas ascendentes por grado conjunto e idéntica duración.

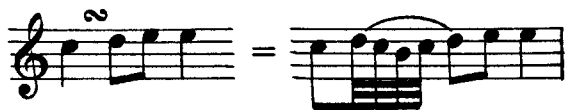


En notas descendentes en movimiento moderado, el grupeto fue usado muy raramente; en cambio, en movimiento rápido, no fue empleado jamás.

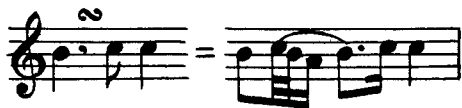
Muy difundida era la combinación de trino y grupeto, ya sea comenzando este último con la nota superior como con la inferior.



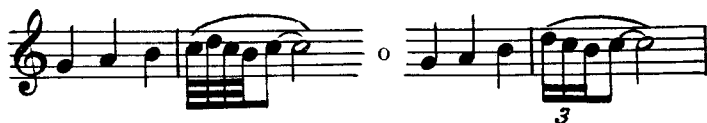
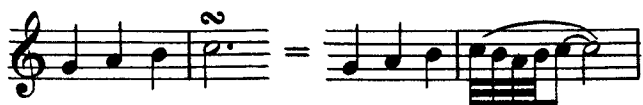
También entre dos notas puede ser ubicado el grupeto. Su ejecución podría ser la siguiente:



Frecuentemente el grupeto aparece entre una nota con puntillo y otra breve, realizándose así:



En sonidos que marcan el final de una línea melódica como, por ejemplo, después de una cadencia, el grupeto debe ser ejecutado de la siguiente manera:



A causa de su similitud con un trino breve con terminación, el grupeto se ejecuta también con frecuencia en lugar de un trino de esta naturaleza, sobre todo cuando éste es de difícil realización, por tratarse de un movimiento rápido o por hallarse colocado sobre valores muy breves:



FLATTEMENT: Louis Hotteterre menciona el *flattement* en su tratado con aplicación especial para la flauta, ya sea travesera o dulce, como para el oboe. Este ornamento puede ejecutarse actualmente tan sólo en la flauta dulce; en la moderna flauta travesera y en el oboe actual es irrealizable, a causa de las llaves. Se trata de un vibrato realizado con los dedos. Este adorno se produce por medio de golpes a la manera de un trino, sobre uno de los dos orificios —o sus bordes— que sigue al último orificio cerrado. De esta manera se obtiene una oscilación de altura que alternando con el sonido fundamental, produce un efecto extraño, similar al vibrato.

ARPEGGIO: Para el clavecinista y el ejecutante de clavicordio es de fundamental importancia el conocimiento de algunos ornamentos especialmente destinados a los instrumentos de teclas. Entre aquéllos, figura en primer término el arpeggio. Es utilizado con frecuencia, sobre todo, en el acompañamiento. J. F. Bernhard Caspar Majer (1732) explica: “Arpeggiare es tocar a la manera del arpa, o sea, en forma quebrada: no realizar simultáneamente el ataque requerido, sino tocar las notas que contenga el acorde, una a una, sucesivamente”.

François Couperin muestra el *arpeggement en montant* y el *arpeggement en descendant*:



En obras de Rameau se encuentra:



J. Ph. Rameau (1731)



Jacques Chambonieres anota lo siguiente:

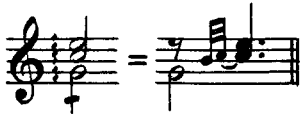


En el *harpegé figuré* (arpeggio con "acciaccatura") se intercalan en los acordes quebrados notas de paso, que deben ser soltadas inmediatamente, a fin de que no resuenen con la armonía.

D'Anglebert da para esta manera los siguientes ejemplos:



Rameau indica:

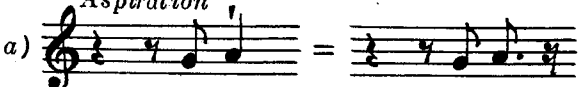


Existen muchos matices diferentes del arpeggio. Se puede arpeggiar con rapidez, punzantemente, a manera de un acento, pero también existe el arpeggio lento y expresivo; se puede aplicar un arpeggio solamente ascendente, pero también otro que primero ascienda e inmediatamente descienda. También pueden ser de muy bello efecto los acordes quebrados ritmados. Un célebre ejemplo de tales arpeggios anotados y ritmados, es el Preludio en do mayor, de la primera parte de "El clave bien temperado" de J. S. Bach.

Entre nuestros ejemplos (ver pág.49/50) se encuentra un acompañamiento, que consta de arpeggios ritmados, para el movimiento lento de una sonata para viola da gamba de Georg Friedrich Händel, como asimismo un preludio del "Librito de clave para Friedemann Bach".

ASPIRACION-SUSPENSION: Couperin denomina *aspiration* la interrupción prematura de un sonido (Rameau la llama *son coupé*); la demora de un sonido se designa como *suspension*. Estos ornamentos, que eran anotados frecuentemente con el signo ' sobre la correspondiente nota que se deseaba abreviar, existían en la música de todos los países y de todos los géneros.

F. Couperin
Aspiration

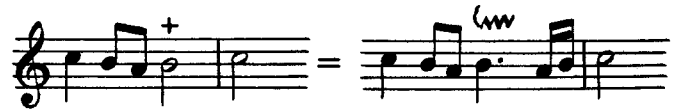


Couperin ha expresado su deseo de que la aspiración sea menos frecuente en "trozos tiernos" que en los de movimiento vivo. La *suspension* debería ser aplicada —según él— únicamente en trozos lentos. La duración de la "demora" depende "del buen gusto del ejecutante"; por lo tanto, es variable.

APLICACION DE LOS ADORNOS: Friedrich Erhardt Niedt previene en su "Manual musical" (1717) en forma severa contra "...mal aplicados trinos de carnero, acentos de marrana, coloraturas de bueyes". A fin de resguardar al lector de este trabajo, en lo posible, de tales errores, se dará seguidamente un breve resumen de las reglas más importantes relacionadas con la ubicación de los ornamentos esenciales.

Según Robert Lach, el ornamento es fundamentalmente un medio "para el realce de los puntos arquitectónicamente más preponderantes", que casi siempre se encuentran en los tiempos fuertes del compás. Exigen un perfil especial por medio de un ornamento: las cadencias, cesuras en la melodía, puntos extremos de una línea melódica, momentos especialmente importantes desde el punto de vista armónico o melódico (por ej.: cadencias rotas, disonancias, sonidos ajenos a la escala) y síncopas.

Según la importancia arquitectónica del pasaje respectivo, será también más o menos intensa la acentuación por medio de un ornamento. Dejándose guiar por estas consideraciones, se aplicará —según cada caso— el correspondiente adorno: destacado, largo, suave o breve. Además, los ornamentos pueden tener una tarea de ilación melódica. El trino es especialmente apropiado para destacar la cadencia, la que constituye precisamente en la música antigua, un importante medio de estructuración. Aquí pueden aplicarse todas las formas del largo trino de cadencia con terminación o con anticipación del sonido final. También se ajustan al caso las formas compuestas del trino; las más largas entre ellas, sobre todo en las cadencias finales.



Double-Cadence (con terminación)



(con anticipación del sonido final)

Además, el trino puede servir para la acentuación de otros pasajes importantes, particularmente en su forma breve, como también para conferir "cierto brillo" a determinados pasajes (siendo reemplazable en estos casos

por el grupeto) o para prolongar la sonoridad de notas de larga duración, situación en la que, asimismo, puede utilizarse el mordente prolongado:



Los *tremuletti* de los siglos XVI y XVII (*Praller* o *Doble Praller*) eran cantados o tocados tanto en notas ascendentes como descendentes.



El *Praller* (mordente superior simple) o *Schneller* de los tiempos posteriores, es aplicable sobre todo en segundas descendentes, en saltos o repeticiones de sonidos:



El *mordente* es, en primer término, aplicable como adorno de acentuación. Obtiene su mejor efecto en líneas melódicas ascendentes por grado conjunto y por saltos, así como también en repeticiones de sonidos.



En cambio, resulta inadecuado en saltos descendentes o descensos por grado conjunto. Era muy difundido como adorno del bajo y en algunos casos apareció también como ornamentación de la cadencia.

Aplicado sobre segundas ascendentes cumple la función de unir más íntimamente los sonidos de una melodía y a causa de ello, no debe ser ejecutado con fuerza.



Ph. E. Bach dice que el mordente y el *Praller* tienen en común tan sólo "que ambos se deslizan en la segunda, el mordente en las líneas ascendentes y el *Praller* en las descendentes". El término "deslizarse" (*hineinschleifen*) indica claramente la manera de ejecución de estos mordentes destinados a ligar los sonidos de una melodía. Cuando es agregado a una apoyatura inferior, su ejecución es igualmente suave: "El mordente después de una apoyatura, es realizado suavemente, siguiendo la regla de ejecución de las apoyaturas" (Ph. E. Bach).



La introducción de apoyaturas presupone —más aún que en otros ornamentos— el buen gusto del ejecutante. En su forma prolongada, este ornamento es particularmente apto para destacar sonidos finales y cesuras, también en unión con el mordente.



La combinación de la apoyatura con el trino aumenta considerablemente la gravitación de este último (*tremblement appuyé*, *tremblement lié*). Pasajes que parezcan relativamente vacuos, pueden ser enriquecidos por medio de apoyaturas, las que sirven, en general, para animar toda clase de melodías. A tales fines resulta particularmente apropiada la apoyatura *breve*



El *grupeto* es utilizado como ornamento de unión



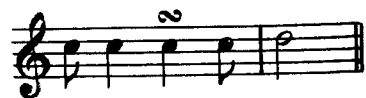
para hacer más evidentes las cesuras



para destacar otros puntos salientes, siendo de efecto más suave que el del mordente



en repeticiones de sonidos



en pasajes rápidos como sustituto del trino.



El *Schleifer* o *coulé* es colocado preferentemente en pasajes con saltos, donde rellena el intervalo. General-

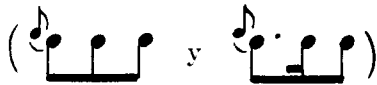
mente es tocado con movimiento rápido y transmite un aire de despreocupación y efervescencia, aplicándose en trozos de carácter alegre.



Cuando es ejecutado con mayor lentitud puede destacar el tiempo fuerte del compás con expresividad tierna o afectuosa, como se puede apreciar en el ejemplo siguiente extraído del aria "Erbarne dich" de "La Pasión según San Mateo" de J. S. Bach



La apoyatura puede ser tocada en este caso, anticipadamente, lo que es recomendable para apoyaturas ante grupos integrados por tres notas



Otra solución, aún más expresiva, sería la ejecución de la apoyatura como semi-corchea sobre el tiempo.

La *apoyatura doble (Anschlag)* se usa, en primer término, en repeticiones de sonidos



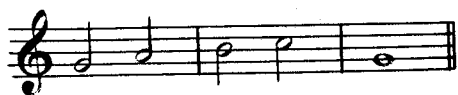
También suena agradablemente cuando está colocada ante intervallos descendentes; en cambio resulta contraproducente ante sucesiones de sonidos en dirección ascendente.



Permítasenos, al finalizar este capítulo, citar una vez más a Hotteterre: "El buen gusto y la ejercitación nos enseñan mejor que cualquier teoría a colocar los adornos en el momento oportuno". Y también Quantz afirma: "El músico ha de aplicar los pequeños adornos con la misma prudencia con que se usan los condimentos en las comidas; debe tomar como norma el carácter expresivo de cada pasaje; entonces no caerá en excesos por falta ni por demasía y jamás transformará una pasión en otra".

La ornamentación libre o italiana

Gottlieb Muffat (1690-1770) dice acerca de la disminución de una melodía: "Se toma en lugar de sus notas largas, muchas otras más breves, conformes a la composición". Esto puede, por una parte, lograrse con la ayuda de maneras pequeñas (esenciales). Pero si se toma esta sucesión de sonidos



y se la varía de la siguiente manera



se ha incorporado en la transformación de la melodía una cantidad mucho mayor de nuevos sonidos, que cuando se trabaja sólo con maneras pequeñas. El "revestimiento" y la disminución de los sonidos, así como el relleno de los intervalos, se hizo de un modo más amplio y podría realizarse aún de muchas otras maneras. En este caso se ha adornado de manera libre (*willkürlich*). Algunos de los adornos libres, para los que —por supuesto— no existen signos, cristalizan con el correr del tiempo en fórmulas definidas, siempre renovadamente utilizadas, aproximándose bastante, de este modo, al carácter de las maneras esenciales.

La realización de esta manera de adornar no sólo exige una comprensión intuitiva del estilo musical de la época y de la forma personal de escribir del compositor. Aunque Giovanni Luca Conforto (1593) escribe que al disminuir se ha de confiar ante todo en "el sentido de agradabilidad del oído el que es capaz de distinguir certeramente lo correcto de lo falso", sin embargo, es imprescindible dominar por lo menos los fundamentos de la composición musical. Fr. W. Marpurg (1755) denomina fundadamente a los adornos libres "maneras de *textura*" en oposición a los adornos esenciales que designa como "maneras de *ejecución*". En todo tiempo, se insistía en la necesidad del dominio técnico de estas materias como premisa esencial de esta manera de adornar. Quantz advierte en tal sentido que "muchas veces sería preferible tocar la melodía tal cual la escribió el autor antes de arruinarla por medio de malas variantes". Sin embargo, es preciso no dejarse desanimar de antemano. Todo músico posee los suficientes conocimientos en lo referente a composición para que pueda aprender, sin excesivos esfuerzos, la improvisación de adornos. Por otra parte,

el aficionado que logre captar intuitivamente la correlación entre los elementos constructivos de la música, se habituará, con alguna ejercitación, a aplicar por lo menos, pequeñas variantes libres. En el trabajo práctico con aficionados, esta experiencia siempre se ha confirmado. Resulta de gran utilidad para esto, la "Demostración ocular de un enseñante" (J. D. Heinichen).

Algunos maestros han agregado a sus obras ornamentaciones libres. Se citan, al respecto, las "Sonatas Metódicas" de Georg Philipp Telemann, cuyos movimientos lentos llevan, al lado del texto musical, exento de adornos, una versión ornamentada. Otros maestros anotan directamente los adornos. En tales casos es sumamente instructiva la reducción de su melodía a su forma primitiva, no ornamentada. Finalmente, algunos revisores de obras de música de cámara antigua, agregaron a las mismas, propuestas de ornamentación que servirían de modelo para ornamentaciones similares. También aparecieron reimpressiones de algunos tratados antiguos, entre éstos "Instrucciones para tocar la flauta travesera" de J. J. Quantz, el cual —a pesar de su título— es, sólo en parte mínima, un método de flauta, conteniendo principalmente instrucciones para la práctica de la ejecución. Con claridad admirable, dirigiéndose también al aficionado, Quantz expone el arte de ornamentación "italiana". El principiante en el arte de la ornamentación deseará, seguramente, anotar ante todo, los adornos hallados, tal como lo aconseja Diego Ortiz en su obra didáctica (1553). La meta, no obstante, debe seguir siendo la de hallar ornamentaciones siempre más bellas y de improvisarlas en lo posible. En el siglo XIII, expresiones como "flores" (adorno) y "florizare" (adornar) llaman la atención sobre la práctica de la ornamentación entonces en boga. Una primera visión del arte de la ornamentación libre nos la proporcionan las tablaturas de órgano de Konrad Paumann (alrededor de 1450), las del "Libro de órgano" de Buxheim (alrededor de 1470) y las de Arnold Schlick (1512). Las voces superiores e inferiores disminuyen el "Cantus Firmus" y los pasajes cadenciales en valores de duración más pequeños. De esta manera surgen algunas fórmulas de adorno, que luego se convertirán en adornos esenciales. En la mayoría de los casos se trata, sin embargo, de una técnica de variación que "diluye" la melodía en adornos libres.

El arte organístico de "colorear" una melodía sirvió de modelo para otros instrumentos. Nuevamente es Silvestro Ganassi el primero que propone normas fijas para la ornamentación. En las cuatro "Regola" de aquella parte de su tratado en la que se ocupa de la ornamentación libre, muestra las muchas posibilidades de la disminución. En cada uno de los ejemplos agregados presenta una diferente manera de adornar: adornos en cor-

cheas, en semicorcheas, con mezclas de diferentes valores y con síncopas. (Véase ejemplos, pág. 31.).

Un verdadero manual de consulta constituye el "Tratado de Glosas" (1553) de Diego Ortiz. Su autor muestra en él, mediante múltiples ejemplos, "todas las variantes en las cadencias, con todas las figuras que pueden ser empleadas", la libre fantasía sobre un "tenor italiano" (*Cantus Firmus*) y mostrando asimismo, cómo un solista puede modificar, variándola libremente, alguna voz de una composición hecha. El instrumento de teclado acompañante ejecuta en este caso la composición con todas sus voces, por ejemplo, un madrigal o un motete. Igual que Ortiz —el comienzo de su primera Recercada sobre la Chanson "Doulce Memoire" se encuentra en nuestros ejemplos (pág. 32)—, también Girolamo Diruta recomienda en "Il Transilvano" esta práctica de ejecución musical, muy en boga por entonces. Hermann Finck (Práctica Musical, 1556), Tomás de Santa María (1565), Giulio Caccini (Nuove Musiche, 1602), Lodovico Zacconi (Prattica de Musica, 1592 1622) y Michael Praetorius (Syntagma Musicum, 1619), demuestran en lo esencial, las mismas posibilidades de ornamentación: la transformación libre de una melodía por medio de anticipaciones, "tiradas" (eslabones de unión entre intervalos), notas de paso, etc. Muchos ejemplos se conservaron gracias a obras ya escritas con adornos; así, a las danzas para laúd y más tarde, para instrumento de teclado, se agregaron a menudo, versiones ornamentadas, que se denominaban *Double*. También las numerosas variaciones de canciones (por ejemplo, las de Sweelinck) ofrecen sugerencias valiosas. Girolamo Frescobaldi consideró la ornamentación como un elemento tan esencial en una composición, que insistía expresamente en que el "tempo" de un fragmento debía adaptarse a las disminuciones y otros adornos y por lo tanto tenía que tener cierta flexibilidad.

La práctica de la ornamentación era usual tanto entre cantantes como entre instrumentistas. En el tratado de Praetorius se lee: "...además, un cantante debe saber hacer agradablemente las disminuciones (por lo general llamadas *coloraturas*). Para la ornamentación libre de intervalos el mismo compositor da varios ejemplos. (Ver pág. 31).

Muchos métodos de enseñanza insisten en que los cantantes y los instrumentistas deberían aprender unos de los otros y que, en lo esencial, podrían aplicar los mismos tipos de ornamentación.

El cantante adornaba no sólo en el canto solista, sino también en madrigales y motetes. Se entiende que la ornamentación de tales piezas en todas sus voces conducía fácilmente a toda clase de cacofonías. Sobre este particular, escribió Hermann Finck (1556), que el modo de aplicar las coloraturas depende totalmente de la habilidad de cada uno. Pero destaca que "la composición debe quedar intacta y sin interferencias". En mayor grado aún los cantantes aprovechaban de las arias pues ellas se constituían en campo propicio para demostrar su habilidad en la ejecución de escalas, trinos y saltos. La ornamentación según la manera italiana llegó en estos casos con frecuencia, a extremos sorprendentes de modo que culminó en una mera exhibición de la habilidad téc-

nica de los cantantes que nada tenía que ver con la ornamentación expresiva de tiempos anteriores.

Praetorius dice que él espera "que una nota larga sea disminuida y desmenuzada en muchas otras rápidas y pequeñas", pero previene asimismo a cantantes e instrumentistas que "siempre hacen vanidosas escalitas y coloraturas", contra las exageraciones desagradables. Tales adornos vacíos y destinados tan sólo a un efecto puramente exterior, le causaban tal repugnancia a Jean Baptiste Lully (1632-1687), que prefirió prohibir a sus cantantes la ornamentación arbitraria, fijando él mismo los adornos. El *chantre* de Nuremberg, Martin Heinrich Fuhrmann (1706) rechazaba la idea de que "un músico, por más inteligente que fuera, hiciera el doble de notas y adornos de los que estaban escritos", ya que estos excesos armonizaban con el bajo cifrado de la misma manera que armonizan el gato y el ratón. Benedetto Marcello (1721) se quejaba: "En el adagio cantan con adornos que a ellos les parecen de buen gusto y selectos, pero lo único que consiguen es pervertir las notas reales del contrapunto, produciendo inaguantables efectos". Tales motivos pueden haber inducido a muchos compositores a anotar sus propias ornamentaciones, a fin de evitar las exageraciones en tal sentido. No obstante, se puede afirmar que la mayoría de los autores seguían confiando en el buen gusto y en los conocimientos del arte de la composición del intérprete, de modo que preferían dejar librado a éste la correcta aplicación de los ornamentos. Reducidas a la justa medida y aplicadas en los lugares exactos, las "delicadas y apropiadas escalas, disminuciones y apoyaturas" deben ser aplicadas a todas aquellas obras que el compositor no ha adornado por sí mismo. Los maestros italianos, principalmente, confían en la libre ornamentación de sus obras. Las sonatas para dos violines y bajo continuo de Arcangelo Corelli, tan frecuentemente ejecutadas, deberían sonar muy distintas de lo que se suele escucharlas. Una propuesta de ornamentación para ellas figura entre nuestros ejemplos (Ver pág. 40).

En oposición a Italia donde, según se desprende, se daba la mayor importancia a la ornamentación improvisada, los maestros franceses anotaban no sólo los ornamentos esenciales, sino muchas veces también los adornos libres, de modo que "no se pudiese agregar nada ni corregir lo escrito" (Quantz). Para tal fin se utilizaba frecuentemente el *double*. Este era, originalmente, la versión adornada de un trozo de baile; más adelante se designó también con este término la variación de otros tipos de trozos y arias vocales. Con frecuencia se ejecutaba primeramente la versión simple del trozo y se lo repetía en la forma del *double*. Igual procedimiento puede aplicarse a las partes de un trozo con repeticiones. (Ver ejemplo pág. 35.). Como ya se dijo, el *double* fue frecuentemente anotado por el compositor, pero también era usual la improvisación del mismo. En el extranjero y en particular en Alemania, se introdujo muy pronto la práctica del *double*. En las obras de Juan Sebastián Bach se encuentra en la *Courante* y en la *Sarabande* de las "Suites Inglesas" (Ver ejemplos pág. 35/36).

En la práctica musical del barroco estaba fuertemente desarrollado el sentido para "notas buenas y malas"

(tiempos fuertes y débiles). La ejecución pareja, por ejemplo, de una sucesión de semicorcheas era considerada aburrida. Estos ritmos, "según el buen gusto, deberían ejecutarse con alguna desigualdad" (Quantz). Fuera del estilo francés, esto significaba, en primer término, una diferenciación, *según el peso*, de una serie de valores pequeños: anotados en valores iguales, podían ser ejecutados de modo desigual, por medio de una dinámica diferenciada



o mediante una articulación distinta



En la práctica de ejecución alemana e italiana es, principalmente, esta alternación última entre largo y breve, la que era usada con todos los matices imaginables, frecuentemente mínimos. Indicaciones para la técnica de arco y su conducción provenientes de distintos maestros de aquellas nacionalidades (entre otros, Muffat, Geminiani, Quantz), confirman esta práctica.

En la música francesa, el *jeu inégale* fue mucho más refinado. Saliendo de la desigualdad basada en los diferentes matices de articulación, se usaba la *inegalité* rítmica, distinguiéndose las siguientes maneras de ejecución:

Pointer:

Couler:

Lourer:

Pointer es la manera de ejecución *inégale* hoy tal vez más difundida: la ejecución del puntillo como doble puntillo en la introducción de las "ouvertures" francesas, es uno de los ejemplos más claros al respecto.

Couler modifica un ritmo anotado en valores iguales acentuando la primera de dos notas mediante la reducción de su valor: la expresión se torna al mismo tiempo alegre y *gracieux*.

Lourer conduce a la acentuación por medio de la prolongación de la primera de dos notas consecutivas: la expresión se vuelve, al mismo tiempo, deslizante, lisonjera, *legère*. En esta tercera variante, especialmente preferida y posiblemente la más difundida de la ejecución *inégale*, el flujo melódico regularmente anotado, por ejemplo, de una *courante* se transforma de la siguiente manera:



Con todo, puede ser distinto el grado de la *inegalité* desde una expansión apenas perceptible de la primera de las dos notas hasta su agrupación en tresillos.

Decisivo para la aplicación y el grado del *Lourer* es siempre el "estilo de los trozos" (Michel de Montclair, 1709). Indicaciones generales al respecto se encuentran, además, en las obras de André Brossard (1703), Etienne Loulié (1696), Jacques Hotteterre (1707) y muchos otros autores:

- Es ejecutado *inégale* el más pequeño valor predominante de un trozo (no los valores muy pequeños que sólo desempeñan la función de adornos).
- Melodías por grado conjunto se prestan para la ejecución *inégale*; melodías integradas por saltos tienden hacia la ejecución *égale*.
- Son ejecutados de manera *inégale*, sobre todo, trozos en compás de 2/4, 2/2, 3/4; de modo *égale*, en cambio, trozos en compases de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8.
- Trozos "elaborados" como fugas, fugados, cánones, etc., tienden hacia la ejecución *égale*.

J. S. Bach era muy explícito en cuanto a la indicación de los ornamentos por él deseados, costumbre que muchos de sus contemporáneos deploraban por considerar cercenados sus derechos a la improvisación. Como ejecutante, Bach empleaba, según las noticias de sus coetáneos, la ornamentación libre.

Totalmente diferente es el caso de G. F. Händel, quien concede a sus cantantes e instrumentistas, según la costumbre italiana, todas las libertades para la ornamentación. En obras instrumentales, eso se refiere principalmente a la ornamentación de los movimientos lentos. El cantante, en cambio, solía aplicar ornamentaciones más amplias sólo en el *Da Capo* de las arias. Si hoy, muchas veces, nos parecen demasiado largas las arias a causa del *Da Capo*, eso se debe a que no son ejecutadas de un modo correcto; si los cantantes y los instrumentistas solistas adornaran el *Da Capo* esta repetición, al ser ofrecida en su versión variada merced a la ornamentación introducida, lograría despertar un interés mucho mayor (Véase ejemplo pág. 45).

El tenor S. Harrison (nacido en 1760), adornaba el *Da Capo* de una célebre aria de "El Mesías" del siguiente modo:



Mattheson menciona los *groppi* y las *tiratas* como los ornamentos preferidos por los cantantes. El *gropo* es una ornamentación a modo de "racimo" porque es preciso cantar una cantidad de notas reunidas como si formasen un haz. La ubicación preferida de los "groppi" es, hacia el final de un trozo, en la cadencia conclusiva.



La *tirata* es un eslabón entre dos sonidos distantes entre sí. Ella debe "lanzarse con vehemencia hacia arriba o hacia abajo".

Mattheson advierte contra su uso excesivo y dice que es preciso "ser un tanto sobrios con tales cosas para que no despierten repugnancia".



G. Ph. Telemann, Ph. E. Bach y todo el círculo de Berlín (Quantz, Benda, Graun) dejaron librada a la fantasía del ejecutante, especial campo de acción. Con estos adornos del estilo galante, se ha alcanzado el punto culminante de las ornamentaciones libres. B. C. Majer que afirma haber sido discípulo de Mattheson y alaba especialmente a Telemann, Graupner y otros, escribió: "... Si nuestros antepasados pudieran echar una mirada al presente, se asombrarían del donaire actual... y las maravillosas maneras, y gustosamente se volverían a la tumba con todo su arte". En progresiones, repeticiones de temas y reexposiciones, el ejecutante podía dejar libre juego a su fantasía. Sin embargo, en la medida que aumentaron las posibilidades de ornamentación en cantidad y alcance, más necesario se hizo el conocimiento de la teoría de la composición. En vista de que a los aficionados, en general, les faltaban estos conocimientos, Ph. E. Bach publicó en 1760 sus "Sonatas con reexposiciones variadas", en las cuales, indicaba las modificaciones de manera exacta. Acerca de las libres cadencias, entonces frecuentemente requeridas, hacia el final de un trozo, dice Mattheson que deberían ser algo semejantes a los "saludos de despedida". Y Quantz explica su carácter (no es posible aclararlo mejor y con más exactitud): "... Deben ser breves y no vedosas y sorprender al oyente como si fuesen un *Bon mot*..." (Véase los ejemplos de pág. 44).

Cada vez más se comenzó a anotar íntegramente los adornos. Sin embargo, Wolfgang Amadeus Mozart cuando ejecutaba sus propios conciertos para piano, variaba frecuentemente las reexposiciones o repeticiones con improvisaciones. Por lo general, quedó tan solo la cadencia del concierto para la libre improvisación y también esa práctica desapareció finalmente del todo.

Como se ha dicho, la ornamentación libre debe ser aplicada con moderación. El uso excesivo de adornos, como a veces era posible oír, provocó el repudio y por lo tanto, no debe ser imitado. Atengámonos a lo que escribe Johann Friedrich Agricola en su "Método del arte del canto" (1757): "Busque el estudioso siempre *lo mejor* y aún búsquelo allí donde sea factible encontrarlo... Lo bueno así

como lo malo, está presente en todas las épocas: sólo es necesario buscarlo, reconocerlo y sacar provecho de ello". Quantz dice con toda razón, que sólo se debe adornar una melodía cuando por medio de la ornamentación, "lo cantable se torne *aún más* agradable, lo brillante *aún más* reluciente". Siempre se insistió en que las coloraturas debían ser interpretadas con claridad y limpieza.

Los trozos más apropiados para ser adornados son los de movimiento lento. Resulta absolutamente inaceptable la aplicación de ornamentaciones a fragmentos que ya han sido objeto de ellas. También hay que poner especial cuidado en no "oscurecer" las notas principales. En cuanto a la elección de los adornos es recomendable guiarse por el carácter del trozo. Muchas veces las indicaciones del movimiento ya dan referencias acerca de su carácter expresivo (spirituoso, affettuoso, mesto, cantabile, etc.). Giovanni Battista Bovicelli (1594) aconseja a los cantantes guiarse para la elección de los adornos por el sentido de las palabras: "un texto severo no debe orlarse con «pasajes», pero cuando las palabras son graciosas, deben aplicarse aquéllos y darles vivacidad".

Cuando una misma idea musical aparece varias veces, es recomendable ejecutar la primera sin adornos y luego ornamentarla; cuando se repite con mucha frecuencia, resulta muy bello variarla cada vez de distinta manera con mayor riqueza. Quantz aconseja tocarla, en la última repetición, una vez más en su forma original. También el comienzo de un trozo habrá de tocarse casi siempre sin ornamentaciones y no "comenzar aplicando adornos ya desde la primera nota, como si se estuviese preso de la furia" (Bovicelli). En obras escritas para varias voces de igual importancia (como por ejemplo, en sonatas de trío), es, por supuesto, necesario que cada uno de los intérpretes concuerde su manera de ejecución con la de sus compañeros, a fin de tocar las ornamentaciones de un modo parejo, continuarlas según su sentido e imitar determinados adornos. También acerca de esto, Quantz da indicaciones claras: "Cuando en un trío un ejecutante aplica un adorno, el otro deberá imitarlo apenas tenga oportunidad de hacerlo. Si es capaz de agregar algo más ingenioso, que lo haga hacia el final del ornamento para que se note que no sólo sabe imitar, sino también variar el adorno agregando algo de su propia inspiración".

También en el epílogo de este capítulo es menester citar a Quantz quien en otra parte de su tan erudito tratado, escribe: "La comida más refinada y gustosa nos produce repugnancia cuando la comemos con exceso. Lo mismo sucede con los adornos en la música cuando se hace uso abusivo de ellos y nos inundan el oído... De esto es fácil deducir que los adornos pueden mejorar un trozo donde resulte necesario, pero también pueden empeorarlo cuando son colocados a destiempo. Aquellos que alardean de su buen gusto, pero no lo poseen, son los que con mayor facilidad caen en este error... Los que no quieren caer en ello, deberán acostumbrarse —cuando aún están a tiempo— a cantar o a tocar, ni con excesiva simpleza, ni con demasiada variedad; antes bien, deberán buscar siempre el equilibrio que resulta de la hábil mezcla de lo simple con lo brillante".

La improvisación en la ejecución del bajo continuo

En nuestra Guía no han de ser dejados de lado los principios de la ejecución libre del bajo continuo, ya que están unidos estrechamente con la ornamentación libre. Antes, se distinguía con frecuencia entre los términos de “bajo continuo” y “acompañamiento” (*Generalbass - accompagnement*). Con el primero se designaba aquella rama de la enseñanza de la composición que se ocupa del cifrado del bajo y su realización escrita. Por acompañamiento se entendía la manera en que el acompañante improvisaba en el clave (clavicordio, menos frecuentemente órgano, laúd o viola da gamba), la realización de esos cifrados. Esto de ninguna manera se limitaba a una concatenación más o menos hábil de acordes por el clavecinista, para quien —aún hoy— la realización del bajo continuo constituye la esencia de su arte. Según Ph. E. Bach no alcanzaba, ni mucho menos, “tener un acompañante que, como un verdadero pedante musical, no ve ni toca otra cosa que cifras; que sabe de memoria las reglas respectivas y las aplica sólo mecánicamente. Se requiere que sepa algo más”. Así deben ser entendidas las realizaciones del bajo continuo de nuestras ediciones actuales, tan sólo como propuestas no obligatorias del revisor; configuran, en la mayoría de los casos, únicamente la forma más simple del acompañamiento. Basándose en ellas, el acompañante deberá tratar de llegar a un acompañamiento estilísticamente auténtico, en el sentido de los viejos maestros. Sólo entonces se transformarán tales acompañamientos, aparentemente aburridos y carentes de vida, en algo verdaderamente musical. Es cierto que esta manera de ejecución presupone un estudio exhaustivo de las obras; pero el resultado premiará con creces tal esfuerzo.

En los antiguos tratados técnicos no se lee en vano, que al acompañante le corresponde casi mayor honor que al solista. Cuántos ejecutantes se sientan al clave creyendo que tal modo de acompañamiento es cosa muy fácil, y cuán insuficientes son generalmente los acompañamientos que resultan de tal actitud. Tocar los pocos acordes escritos es muy sencillo. Pero se exige del acompañante que vivifique el bajo continuo variándolo con fantasía, y aunque jamás debe olvidar su función de realizador del fundamento de una composición, ha de participar, por otra parte, activamente en el desenvolvimiento de la obra. A fin de dar algunos ejemplos de intervención activa del acompañante, se cita la posibilidad de imitar la voz solista, de desarrollarla y de ejecutar puentes de transición libres a modo de solista. La condición previa más importante para una correcta ejecución del bajo continuo es que el clavecinista siempre acompañe integrándose perfectamente al conjunto instrumental. Debe estimular la voz principal, pero no dominarla; podrá completarla, pero sin atentar jamás contra su inteligibilidad. “No deberá temer que los oyentes se olviden de él porque no haga ruido con los

demás en todos los momentos” (Ph. E. Bach). Antes bien, se exige que “se una a una voz y le haga en cierto modo, compañía” (Majer). Johann David Heinichen opina: “El bajo continuo no ha sido inventado para desenvolverse libremente como en los *Praeludi*, sino para acompañar las voces concertantes”.

Al igual que en los adornos para la voz o el instrumento solistas, debe distinguirse cuidadosamente entre las distintas épocas de estilo al realizar el bajo continuo. En el siglo XVII la realización del bajo continuo era más sencilla y severa, más estrechamente amoldada a las reglas de la escritura polifónica. El “*accompagnement*” del siglo XVIII en cambio, era más libre y más “artificial”.

Un simple acompañamiento en acordes, nota contra nota, es, sin embargo, incompatible con la práctica de ejecución de un Praetorius o de un Schütz. Tampoco en esa época se contentaron con la mera concatenación de acordes; no se consideraba competente a un ejecutante de bajo continuo que sólo “sabía caer con un acorde lleno sobre cualquier nota y triturarla como si fuese repollo” (Heinrich Albert, 1638). Michael Praetorius describe de manera muy ilustrativa cómo se deberían complementar mutuamente el solista y el acompañante: “. . . No me parece nada inútil que en algunos conciertos el organista observe con aplicación extraordinaria cuando el cantante (*Concentor*) hace sus disminuciones y escalas. Entonces él avanzará simple y modestamente de un acorde a otro; pero cuando el cantante, después de haber ejecutado muchos movimientos diferentes, hermosas disminuciones, *groppi*, *tremuletti* y trinos, esté algo cansado, y por la falta de aire deba comenzar a cantar las próximas notas con llaneza (*simpliciter*), el organista entonces puede introducir delicadas disminuciones, pero lo hará sólo con la mano derecha y procurará imitar los movimientos, disminuciones y variaciones ya utilizados por el cantante, de modo que surja un eco entre ambos; hasta que el cantante se reponga y pueda hacer escuchar nuevamente todo su arte y gracia”. Praetorius subraya además que sus indicaciones son válidas para cualquier instrumento de bajo continuo, ya sea órgano, laúd, arpa u otros. Lodovico Viadana (1602) insiste en que la ornamentación del continuo nunca debe llegar a imponerse al cantante, ni que éste sea confundido por un exceso de movimiento. En el prefacio a su “Historia de la Resurrección”, Heinrich Schütz recuerda al organista, para el caso de que tome a su cargo el acompañamiento en lugar de las violas da gamba, que “con la mano siempre haga apropiadas y graciosas escalas y disminuciones que confieran a esta obra, así como a todos los falsobordones, su verdadera naturaleza, pues por el contrario, no alcanzarían el efecto deseado”. Aunque en aquel entonces se exigía la intercalación de disminuciones, imitaciones y la ornamentación de las cadencias, el grado

de libertad del acompañamiento depende en cada caso de la contextura musical. Kuhnau previene seriamente acerca de la necesidad de no imitar a los organistas "que en cada oportunidad derraman de una sola vez toda una bolsa llena de adornos, lo que da como resultado una serie de fantásticas extravagancias y deslices". En algunas nuevas ediciones los revisores ofrecen muy bellas propuestas de ornamentación que pueden servir de modelo para la libre elaboración del bajo continuo.

En la segunda mitad del siglo XVII y sobre todo, durante el siglo XVIII, se comenzó a acompañar de modo "galante", modo que era aún más libre y fantástico. La manera del acompañamiento se adapta, ante todo, al carácter del trozo respectivo. Mientras en un *affettuoso* expresivo, por ejemplo, molestarían los pequeños trinos, y las alegres escalas, producirían en cambio un excelente efecto en un trozo de movimiento rápido y de carácter festivo. El número de voces que adoptará el acompañante para la realización del continuo, depende —principalmente— del reparto instrumental de la obra respectiva. Además, influye el carácter sonoro y la tesitura del instrumento solista y de la voz del cantante. En un cuarteto, el acompañante puede acompañar un pasaje en *forte* más llenamente que en una sonata para flauta dulce. El registro grave de un cantante puede a veces ser más débil que su registro central o agudo; de tal modo, el clavecinista —cuando el solista cante más tenuemente en el grave— habrá de acompañar con más delicadeza.

Acompañar con mayor suavidad o fuerza, significa para el clavecinista, ante todo, acumulación relativa de las voces empleadas o disminución de las mismas hasta llegar al "tasto solo". Quantz y Ph. E. Bach dicen, sin embargo, que también en el clave es posible una diferenciación de la intensidad del sonido graduando la fuerza del ataque. Con todo, el intérprete se basará principalmente en la variación del número de voces empleadas. El acompañamiento a cuatro voces se usará, generalmente, para trozos escritos para muchas voces; tres o inclusive, menos voces, sirven mejor para la "delicatesse". A eso se agrega la modificación de la cantidad de voces en el transcurso de un trozo, como, por ejemplo, en la alternación de *piano* y *forte*. Tiene suma importancia, además, si el bajo es tocado con el refuerzo de un instrumento grave (lo que en realidad debe ser la norma) e inclusive si en tal caso, se tratara de una viola da gamba, un violoncello o un fagot.

Un medio preferido para vivificar un bajo continuo era siempre el *arpeggio*. Saint Lambert opina justamente que esta manera de ejecución, que se usaba mucho para acompañar recitativos, era una forma de ornamentación sumamente favorable. Existían diferentes posibilidades para su realización. El arpeggio libre era tan difundido como los acordes quebrados en forma rítmica. (Véanse los ejemplos, pág. 49). El arpeggio libre se utilizaba en sus distintas variantes: así existían, arpeggios rápidos, elucidantes al lado de otros lentos, expresivos; arpeggios simples y otros con sonidos intermedios intercalados. (Véase Capítulo: "Los adornos esenciales"). El arpeggio sirve, ante todo, para destacar momentos importantes de una composición. Con respecto de este problema, vale la pena aclarar lo que en la música de esa época era considerado digno de ser destacado. Esta cuestión, naturalmente, resulta esen-

cial también para el solista. Los autores de los antiguos tratados de enseñanza están de acuerdo de que deben ser destacados principalmente:

- a) Sonidos o acordes que señalan una cesura musical (comienzo o final de una frase).
- b) Todas las disonancias (por ejemplo, los retardos), acordes disonantes y sonidos o acordes que preparan efectos disonantes.
- c) Síncopas.
- d) Sonidos que se destacan por su intensidad o su duración, o que marcan puntos extremos en cuanto a altura de una línea musical.
- e) Sonidos y armonías ajenos a la tonalidad.

Una modulación significativa o una cadencia rota se "servían" al oyente de un modo especial; Ph. E. Bach llamaba a eso "pequeños engaños". Las resoluciones de disonancias, en cambio, se tocaban más plácida y suavemente, como si fuesen evidentes de por sí.

El bajo (vale decir, la mano izquierda del clavecinista y el instrumento grave que doblaba el bajo), participaba poco en la ornamentación, dado que su función consiste, precisamente, en servir de fundamento sólido a una composición. Solamente la música polifónica, previa a la época del bajo continuo, conocía la ornamentación del bajo. (Véase el ejemplo de Ortiz, pág. 32). Una ornamentación libre del bajo conduce fácilmente a errores en los enlaces. En caso de que el bajo esté reforzado por otro instrumento, una ornamentación en ambos instrumentos podría hacerse tan sólo en base a un arreglo previo, salvo que los ejecutantes del bajo continuo estuviesen tan acostumbrados el uno al otro que se adivinasen mutuamente sus intenciones. Cuando el bajo es elaborado a semejanza de un instrumento solista, los pequeños adornos pueden producir un bello efecto (el mordente es un ornamento ideal para el bajo).

La línea melódica de la mano derecha no debería, en lo posible, sobrepasar la tesitura de la voz principal y no tocar al unísono con ésta. Por eso es aconsejable efectuar el transporte hacia la octava baja en todo el acompañamiento de una sonata para violoncello, para evitar, precisamente, que la voz solista sea constantemente sobrepasada en su tesitura. En tal caso, es conveniente reducir la cantidad de voces del acompañamiento, puesto que la percepción clara de acordes demasiado llenos se resiente cuando están colocados en registros graves.

"Tan equivocado resultaría que ambos hicieren ruido al mismo tiempo, como si los dos pretendiesen dormirse simultáneamente", dice Ph. E. Bach. Por eso, una voz solista muy movida debe acompañarse, con preferencia, en forma sencilla. Otros pasajes, en cambio, requieren un acompañamiento más elaborado. Así, sonidos de larga duración en la voz solista, pueden ser acertadamente "orlados" por el clave; silencios en la voz principal, darán lugar a pasajes de transición más o menos extensos del instrumento de teclado. Este último caso se encuentra en casi todas las obras de música de cámara: sería erróneo tocar en esos pasajes sólo algunos acordes magros. Lo mismo vale para los *ritornelli*, en los que el bajo continuo toca solo. (Véase ejemplo, pág. 46). Sin embargo, cuando haya en el bajo un tema bien definido, se lo acompañará solamente con pocos acordes de la mano derecha o, inclu-

sive, se lo tocará únicamente en octavas (Mattheson, Ph. E. Bach). Ph. E. Bach exhorta al acompañante a realizar su tarea con cantabilidad y a evitar "el repugnante aporeo en el bajo continuo".

La ejecución del bajo continuo por J. S. Bach, muy elaborada y ocurrente, es altamente reveladora para la ornamentación del acompañamiento (*manierliches Accompagnement*). Con referencia al mismo, un músico de la Corte de Württemberg y teórico —Johann Friedrich Daube (1730-1797)— decía: "Quien no ha escuchado a él, ha perdido la oportunidad de oír muchas cosas". La manera en que Bach usaba el acompañamiento improvisado era considerada por sus coetáneos como ejemplar y de tal perfección que resultaba prácticamente inimitable, citándose seguidamente —para refirmar lo que antecede— las referencias proporcionadas por algunos testigos presenciales: Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) dice: "Quien desee conocer en su verdadera esencia lo que es delicadeza en el bajo continuo y lo que significa acompañar bien, deberá hacer lo posible por escuchar aquí (en Leipzig) al señor Bach, nuestro maestro de capilla quien realiza cualquier bajo continuo a un solo de tal modo que se tiene la impresión de que fuera un «concerto» y que la melodía que ejecuta con la mano derecha hubiese sido compuesta de antemano". Dice Daube: "...el admirable Bach dominaba aquel tercer modo (el acompañamiento artificioso) en el más alto grado; con su acompañamiento la voz solista alcanzaba un brillo especial; y si no lo poseía por sí misma, la animaba por medio de su acompañamiento fundamentalmente hábil. Sabía imitarla con tanto arte y destreza, ya sea en la mano derecha como en la izquierda u oponerle de improviso un nuevo tema, que el oyente podía jurar que todo había sido compuesto diligentemente de antemano. Con todo, la aplicación del acompañamiento regular (vale decir, la manera simple del acompañamiento) fue muy poco restringida". También Ph. E. Bach escribe en una carta a Forkel (1774): "A veces, cuando estaba bien dispuesto y sabiendo que el autor no tomaría a mal su intervención, transformaba improvisando, Sonatas de

trío en acabados cuartetos, merced a su magnífico arte de armonía, aún basándose en un bajo pobremente cifrado".

El maestro prestaba mucha atención a que sus alumnos "estudiesen fuertes en la realización del bajo continuo", luego de una exhaustiva instrucción teórica del mismo. Su discípulo Johann Christian Kittel (1732-1809) escribe: "Siempre uno de sus alumnos más capaces tenía que efectuar el acompañamiento en el clave. Como es fácil suponer, nadie podía atreverse a presentarle en tales casos una realización pobre y deslucida del bajo continuo". Según Daube, no se descuidaba la realización simple del bajo continuo, a pesar de toda la liberalidad del acompañamiento. Como norma general, sobre todo para las obras de Bach, debe evitarse que por medio del acompañamiento se agregue una voz a la composición. "El bajo continuo no ha sido inventado para que adquiriera jerarquía de elemento concertante, sino para que acompañe a las voces concertantes", según lo afirma Heinichen.

Desgraciadamente, J. S. Bach no dejó reglas escritas acerca de la manera como él quería que se entendiese la realización libre del bajo continuo. Por suerte, se encuentran en sus obras pasajes muy reveladores al respecto, como, por ejemplo, en la Sonata en *Si menor* para flauta travesera y clave obligado. En el segundo movimiento de esta sonata, Bach utiliza muy oportunamente el acompañamiento simple y el artificioso. (Véanse ejemplos, pág. 47).

También el adagio de su Toccata en *Do mayor* para órgano demuestra que un aspecto de singular belleza del acompañamiento consiste en "hacer oír los acordes claramente, sin ornamentos ni arpeggios" (Daube). El tratamiento apropiado del continuo en las obras de Bach requiere, en grado sumo, profundos conocimientos de estilo y buen gusto. En caso contrario, el acompañamiento más bello puede llegar a desvirtuar el sentido de la obra. Con todo, el estudio de las composiciones de Bach y las referencias que aportan sus contemporáneos acerca de su modo de ejecución del bajo continuo, proporcionan muchos datos importantes referentes a la práctica del continuo en su época.

EJEMPLOS ADORNOS ESENCIALES

Trino

Tomas a Santa Maria (1565)

Reyterado



Forma nueva



Girolamo Diruta (1583)

Tremoli



Tremuletti



Michael Praetorius (1619)

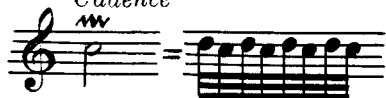
Tremolo

Tremuletti



Jacques Champion de Chambonnières (1670)

Cadence



Henry d'Anglebert (1689)

tremblement simple

tremblement appuyé



Henry Purcell (1696)

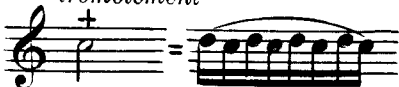
a shake

a plain note and shake



Louis Hotteterre le Romain (1707)

tremblement



Johann Sebastian Bach (1720)

trillo

accent y trillo



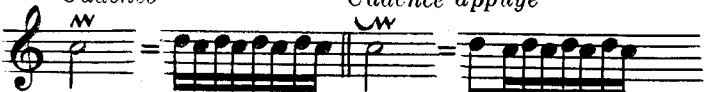
Gottlieb Muffat (1726)



Jean Philippe Rameau (1731)

Cadence

Cadence appuyé



Trino con terminación



Carl Philipp Emanuel Bach (1753)
medio trino o "Pralltriller"



Johann Joachim Quantz (1752)
Medio trino

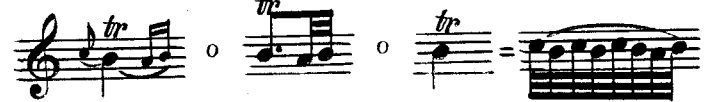


Trino

Trino con terminación

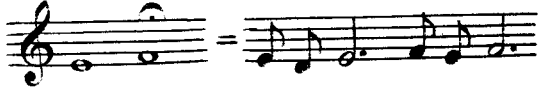


Trino con terminación



Mordente

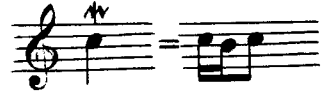
Santa Maria
Senzillo



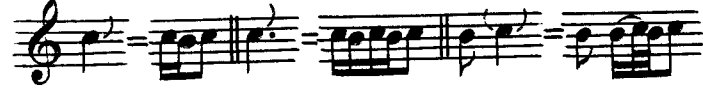
Praetorius
Tremulus descendens



Chambonnières
Pincement

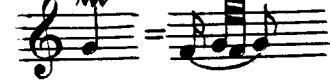


d'Anglebert
Pincé



Cheute et pincé

Purcell
a beat



J. S. Bach

Mordant

Accent y Mordant



Rameau

Pincé

Pincé et port de voix



Muffat

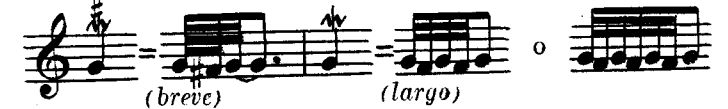


Quantz

Pincé o Mordant



C. Ph. E. Bach
Mordant



Apoyatura

Praetorius

accentus per tertiam ascendens

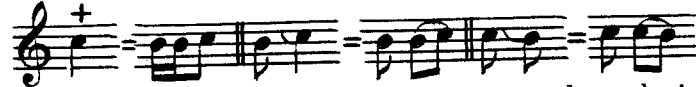


Chambonnières

d'Anglebert

Port de voix

Cheute ou port de voix



Purcell

Forefall

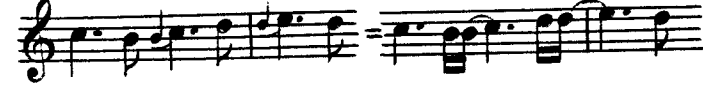
en montant en descendant

Backfall

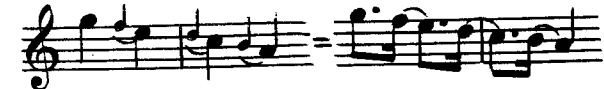


Hotteterre

Port de voix



Coulements



J. S. Bach

Accent

Muffat



Muffat

Rameau

Port de voix

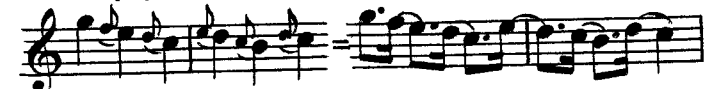


Quantz

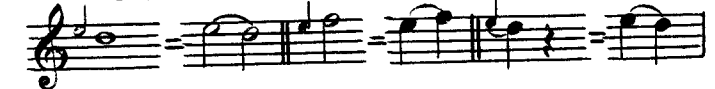
Apoyatura



Apoyaturas "de paso"



C. Ph. E. Bach
Apoyatura



Grupeto

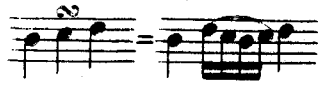
Santa Maria
*Redoble **



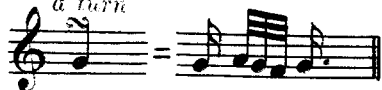
Chambonnières
Double Cadence



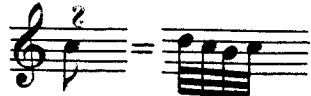
d'Anglebert
Double Cadence sans tremblement



Purcell
a turn



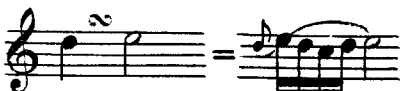
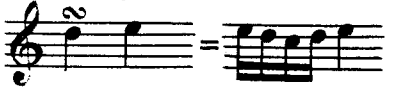
J. S. Bach
Cadence



Muffat



Rameau
Double

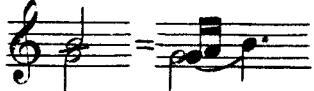


C. Ph. E. Bach

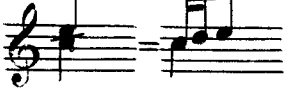


* Redobles delante redondas se ejecutan muy rapidamente; la notación en corcheas representa tan solo una aproximación.

Purcell
a slur



Chambonnières
coulé



Grupeto con trino

Chambonnières
Cadence



doppelt - Cadence idem



doppelt cadence y mordant



trino con la nota auxiliar superior



trino con la nota auxiliar inferior



Schleifer (coulé)

Quantz

Schleifer



C. Ph. E. Bach

*Schleifer con puntillo ***



**) "Su subdivisión es más libre que la de cualquier otro adorno: ella depende del afecto."

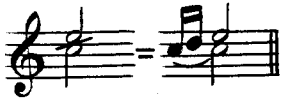
'Anglebert
coulé sur une tierce



sur deux notes de suite



Francois Couperin (1717)
tierce coulée en montant



tierce coulée en descendant



Friedrich Wilhelm Marpurg (1755)



Johann Mattheson (1739)
tirade piccolo o Schleuser

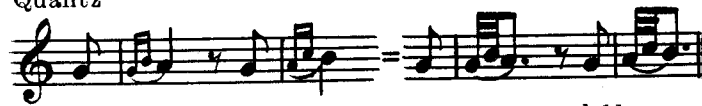


Johann Adam Hiller (1774)



Apoyatura doble

Quantz



Marpurg
port de voix double



C. Ph. E. Bach



Apoyatura doble con
puntillo

Daniel Gottlob Türk (1789)
apoyatura doble

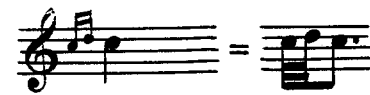


Trino de una repercusión con comienzo en la nota principal

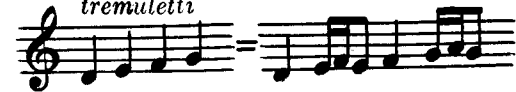
Música inglesa para laúd
Siglo XVI



C. Ph. E. Bach
Schneller



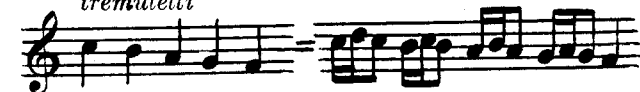
Praetorius
tremuletti



Marpurg
tremblement imparfait



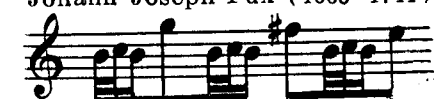
Andreas Herbst (1642)
tremuletti



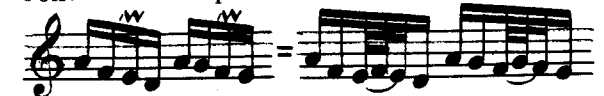
pincé renversé



Johann Joseph Fux (1680-1741)



Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795)



Georg Friedrich Händel (1685-1759)



ORNAMENTACIONES LIBRES

a) Formulas de ornamentación

Silvestro Ganassi (1535)



Diego Ortiz (1553)



Hermann Finck (1556)



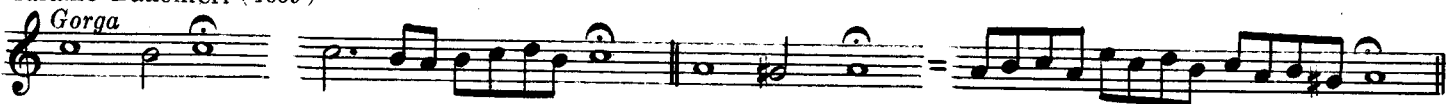
Lodovico Zacconi (1592)



Giovanni Bassano (1598)



Adriano Banchieri (1609)



Michael Prätorius (1619)



Johann Mattheson (1739)



Johann Joachim Quantz (1752)



Calencias

Carl Philipp Emanuel Bach (1753)
Ornamentación de los calderones

b). Ornamentaciones de autores de los siglos XVI-XVIII

Diego Ortiz

Recorda prima sobre "Doulce memoire"

Cantus
Instrumento de teclado
Ornamentación del bajo (Violone)

Sonata en Re mayor

Adagio

Arcangelo Corelli
(1653-1713)

Violin
Ornamentación de Corelli
Bajo continuo

First system of a musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The Middle staff features a complex sixteenth-note pattern. The Bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

5 6 # 7 6

Second system of the musical score. The Treble staff continues the melodic line with a trill. The Middle staff has a sixteenth-note pattern. The Bass staff continues the accompaniment.

6 4 3 6 5 6 5 6

Third system of the musical score. The Treble staff features a trill with a fermata. The Middle staff has a sixteenth-note pattern. The Bass staff continues the accompaniment.

5 6 6 5 7 5 4 3

Suite "La boda campestre"

Entrée

Jean Hotteterre (hacia 1700)

Fourth system of the musical score, titled "Suite 'La boda campestre' Entrée" by Jean Hotteterre. It is in 2/2 time. The score is for Flauta dulce (with a + sign above the first measure), 1. Double, 2. Double, and Bajo continuo. The Flauta dulce part has a melodic line with a + sign above the first measure. The other parts provide accompaniment.

Fifth system of the musical score. The Flauta dulce part continues with a melodic line and a + sign above the first measure. The other parts provide accompaniment.

Sonata en Sol menor, de "Sonatas metódicas"

Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

Adagio

Flauta travesera

Ornamentación de Telemann

Bajo continuo

6 6 # 6 7 # 6 6

6 5 # 6-4 6 4 2 6 5 # 6 6 b 5 4 # 6 4 2+

6 5 6 6 5 4 3 6 4+ 6 6 # 6

6 6 4+ 6 6 4+ 6 4+ 6 5 # 6 # 6

4+ 6 6 4 6 4+ 6 6 # 6 # 6 7 6 #

Johann Joachim Quantz
(1697-1773)

Adagio

Flauta travesera

Ornamentación
de Quantz

Bajo
continuo

This musical score is for a piece by Johann Joachim Quantz, marked *Adagio*. It consists of three staves: Flauta travesera (flute), Ornamentación de Quantz (ornamentation), and Bajo continuo (basso continuo). The piece is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The flute part features a melodic line with various ornaments, including trills (tr) and triplets (3). The basso continuo part provides a harmonic foundation with a steady bass line. The ornamentation staff shows the specific ornaments to be applied to the flute's melody. The score is divided into measures, with some measures containing figured bass notation (e.g., 6, 7, 7#) for the basso continuo.

Suite inglesa en La menor

Sarabande 1ª parte

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Clave

This musical score is for the first part of the Sarabande from the Suite inglesa en La menor by Johann Sebastian Bach. It is written for Clave (clavichord) and is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The piece is characterized by its slow, graceful tempo and features a prominent, flowing sixteenth-note melody in the right hand, often with a mordent or grace note. The left hand provides a simple, rhythmic accompaniment. The score is divided into measures, with some measures containing figured bass notation (e.g., 6, 4+, 6) for the left hand.

Les agréments de la meme, Sarabande

G. Ph. Telemann: LARGO DE LA PARTITA EN SI BEMOL MAYOR

(Comentario al ejemplo siguiente)

En lo que sigue, se propone demostrar en forma sistemática el proceso de ornamentación de un movimiento lento. Desde ya es mucho más valiosa la práctica que toda tentativa de fijación escrita, que no pretende ser otra cosa que una propuesta y que deja abiertas múltiples posibilidades para cualquier otro plan de ornamentación. El movimiento abajo citado pertenece a la Primera Partita (Aria N^o 4) para violín u otro instrumento melódico, con bajo continuo de Georg Philipp Telemann. Su inventiva melódica evidencia la nobleza y expresividad de sus cantilenas italianas. El propio compositor ha demostrado en sus "Sonatas melódicas" (Véase pág.) cómo imaginaba él la ornamentación de tales trozos. Sus propias propuestas de ornamentación amalgaman el gusto italiano y la manera francesa en un estilo "galante".

Observemos la primera parte de la voz solista. La + en el séptimo compás es original de Telemann, como así la apoyatura anotada en tipo pequeño. De esta manera, Telemann indica el adorno tradicional para la cadencia, o sea, el trino. Se lo podría realizar de la siguiente manera:

(El número de repercusiones del trino queda librado al criterio del intérprete). Al ejecutar la melodía conjuntamente con el bajo, llama la atención que en el segundo y sexto compás la fluidez melódica quede decididamente interrumpida, pues en ambas voces los tiempos segundo y tercero están unidos en una sola blanca; por lo tanto, se hace necesaria una ornamentación que contrarreste el estancamiento rítmico (véase A del ejemplo citado). El giro hacia el sexto grado (compás 2, se-

gundo tiempo) y hasta el segundo grado (compás 5, primer tiempo) es conveniente destacarlo por medio de mordentes en la voz solista. El compás 3 parece exigir terminantemente una modificación.

No será difícil hacer una ornamentación todavía más "suntuosa". Dado que en una parte repetida resulta sumamente agradable ornamentar sólo la repetición de ésta, la aplicación de adornos más ricos resulta en este caso absolutamente justificada, tanto más si la primera ejecución ha sido expuesta en su forma original limitando los adornos a los necesarios trinos de cadencia. Así, en la repetición, podría variarse el tema desde el comienzo, tema que —por otra parte— el oyente ya conoce de su primera ejecución. Por medio de retardos, se acrecienta aún más la riqueza expresiva de este tema (véase B del ejemplo citado). El salto de séptima en el tercer compás, puede inducir al ejecutante a rellenarlo con sonidos pertenecientes al acorde respectivo. Con una variante que destaca el impulso melódico hacia el primer tiempo del quinto compás y con una ornamentación libre del sexto, la melodía original adquirió una nueva forma (véase B, compases 1 a 8).

La segunda parte del movimiento no se repetirá, según la práctica general de ejecución. Por eso, la ornamentación de esta parte debe ser encarada desde su comienzo. A modo de reminiscencia, ejecutamos el comienzo del tema traspuesto al modo menor, sin adornos. Los compases siguientes (11 a 14) que desarrollan estos dos primeros compases en forma de progresión, los variaremos cada vez en forma distinta y progresivamente más rica. En el compás 12 es preciso destacar el Si becuadro ajeno a la tonalidad. Podemos prepararlo por medio de una pequeña variante y aplicarle además un mordente. En lugar de detenernos en el compás 14 en el *Do* subrayamos el impulso hacia la cadencia (compás 16), por medio de un giro de transición. El audaz salto de séptima en el compás 15, lo

rellenamos con una *tirata*. Al compás 16 se le aplica, lógicamente, un trino de cadencia, cuya terminación ya ha sido anotada por Telemann. La transición de los compases 10 al 11 y 12 al 13 la dejamos a cargo del clave, como explicaremos luego.

Habiendo concluido en *Do* menor (compás 16), sigue ahora el acorde de *Do* mayor como segunda dominante de la tonalidad principal. Le aplicamos al *Mi* becuadro que determina la armonía, "un acento adornado con un mordente" (Couperin). Los compases 19 y 20 presentan una continuación a modo de progresión de los compases 17 y 18 y exigen, por lo tanto, una ornamentación. Los próximos tres compases están íntimamente relacionados entre sí. El impulso hacia la cadencia (compás 23) lo subrayamos por medio de una figuración rítmica (compás 22). En el compás 25, Telemann mismo inicia el comienzo del tema con una variante que podemos continuar. En los compases 28 y 29 es recomendable restringir las modificaciones a causa del movimiento paralelo con el bajo. Tal vez podría aplicarse una disminución. Después de la cadencia rota en el compás 30 (segundo tiempo) que debe ser destacada también mediante la dinámica, nos dirigimos hacia el trino de cadencia. Aquí, en el final, sonaría bien un trino a modo "solístico". Debe ser prolongado (el acompañante debe esperar) con la nota auxiliar superior claramente señalada; las repercusiones del trino deben aumentar progresivamente en velocidad hasta llegar al *point d'arrêt*.

Dediquémonos ahora a la realización del bajo continuo (véase C). Según el estilo de la época, el acompañamiento puede ser en este caso, de libre improvisación, ya que se trata de un acompañamiento "galante". Debe seguir a los caprichos del solista, aprovechar sus ocurrencias y completarlas. La propuesta que sigue es únicamente una sugerencia para una realización parecida.

La primera parte del movimiento es ejecutada por el solista, la primera vez, sin ornamentaciones. En consecuencia, el clavicinista se adaptará y acompañará de modo sencillo. Con todo, resultaría inobjetable alguna que otra pequeña imitación (véase comp. 2 y 6). Al producirse la repetición de la primera parte, se ofrecen muchas posibilidades al deseo de improvisación del acompañante. Ya en el primer compás se puede tocar el tercer tiempo como acorde completo de quinta y sexta y aplicarle un rápido arpeggio que lo destaque. De esta manera el acorde se comprenderá mejor como anacrusa del compás siguiente, en el cual no es difícil imitar la ornamenta-

ción de la voz solista (véase compás 2 "a"). El segundo tiempo del compás 4 "a" (acorde de segunda) es destacado nuevamente por un pequeño arpeggio, dando de esta manera, un nuevo impulso a la voz solista, que se detiene en el *Do*. El movimiento de semicorchea de la voz solista (compás 4 "a"), nos sirve de modelo para un movimiento de escala parecido en el compás 5 "a"; en el próximo compás introducimos algunas notas de paso y hacemos cadencia (compás 7 "a"). Luego, durante un compás, toma la iniciativa el clave y conduce mediante una pequeña escala a la segunda parte.

Al primer acorde (*Sol* menor) de la segunda parte se aplica nuevamente un arpeggio. En el compás 10 el acompañante imita el movimiento de corcheas del tema y aprovecha el tresillo de la voz solista en el compás 11 para un ritmo idéntico en el compás 12. Al tercer tiempo de este compás se aplica un arpeggio, puesto que se trata de un acorde disonante, del mismo modo que el acorde de quinta y sexta del compás 13. La cadencia rota del compás 14 puede destacarse con un arpeggio tranquilo y expresivo. Los compases 17 a 21 se pueden adornar por medio de arpeggios, en parte ritmados. Las notas de paso (compás 22), ayudan a conducir hacia la cadencia. En el compás 24 el acompañante debe hacer con habilidad la transición de la dominante a la tónica. En los compases 26 y 27 el acompañamiento adquiere carácter de voz solista. Allí puede presentarse el tema ornamentado con una *tirata* y un mordente. La cadencia rota del compás 30 se destaca nuevamente mediante un arpeggio.

Trozos como el que nos ocupa, deben ser ejecutados con mucha sensibilidad, si se quiere lograr que suenen de acuerdo con su verdadera naturaleza. Para eso es necesario que se tenga cabal noción de su estructura musical. La misma debe ser puesta de manifiesto con precisión ante el oyente; tal tentativa no debe conducir a una inestabilidad del movimiento continuamente cambiante. Por otra parte no debe confundirse exactitud rítmica con monotonía rítmica, confusión que es muy frecuente en los círculos que se dedican a la música antigua. En épocas anteriores, se ha comparado a menudo la interpretación de la música con la recitación de palabras habladas en las que, de acuerdo con el sentido preciso, son acentuadas determinadas sílabas, palabras o frases. Según el testimonio de su hijo Ph. Emanuel, J. S. Bach ha interpretado sus obras con libertad, de modo que sugerían el efecto de un discurso. También nosotros deberíamos esforzarnos por hacer música de manera tal que ella vibre y exhale en todo momento una auténtica vitalidad.

c) Ornamentaciones de H. M. Linde

Georg Philipp Telemann

Ⓐ

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

6 5 1/2 6 6 6 4 5 3

Ⓑ

Original

Ornamentación

Bajo continuo

1. *Largo* 2. 3. 4. 5. 6.

6 5 4/2 6 6

Musical notation system 1, measures 7-12. Includes first and second endings. Bass line includes fingerings: 6 4, 3, 6, 6, 6, 6, 4 2.

Musical notation system 2, measures 13-18. Includes trills and triplets. Bass line includes fingerings: 6, 2, 4, 5, 5, 4, 4, 4, 7, 4.

Musical notation system 3, measures 19-25. Includes triplets and slurs. Bass line includes fingerings: 7, 4, 7, 4, 6, 4, 7, 4, 2, 6, 6, 4, 5, 4, 6.

Musical notation system 4, measures 26-32. Includes slurs and triplets. Bass line includes fingerings: 6, 5, 6, 3, 6, 6, 5, 6, 6, 4, 5, 3.

Musical notation system 5, measures 1-8. Labeled 'continuo'. Includes a copyright symbol. Bass line includes fingerings: 6, 5, 4, 2, 6, 6, 6, 4, 5, 3.

1st 2nd 3rd 4th 5th 6th

7th 8th 9. 10. 11. 12. 13.

14. 15. 16. 17. 18. 19.

20. 21. 22. 23. 24. 25.

26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

Sonata a tre IV, op.4

Preludio, Grave

Arcangelo Corelli

Violín I

Violín II

Ornamentación Viol. I

Ornamentación Viol. II

Bajo continuo

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is marked above a note in the third staff. A triplet (3) is indicated below a group of notes in the third staff. A wavy line (w) is placed above a note in the fourth staff. A trill (tr) is also marked above a note in the fourth staff.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with similar rhythmic patterns. A trill (tr) is marked above a note in the third staff. A wavy line (w) is placed above a note in the fourth staff. A trill (tr) is marked above a note in the fourth staff. The fifth staff contains the text "[Eco]" in brackets.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with similar rhythmic patterns. A trill (tr) is marked above a note in the third staff. A wavy line (w) is placed above a note in the fourth staff. A trill (tr) is marked above a note in the fourth staff. A triplet (3) is indicated below a group of notes in the fourth staff. A quintuplet (5) is indicated below a group of notes in the fourth staff. A trill (tr) is marked above a note in the fourth staff.

Sonata en mi menor

Jean Baptiste Locillet
(1680-1730)

Grave

Flauta travesera

Ornamentación*)

Bajo continuo

Los compases finales de la 1ª y 2ª parte de la flauta en el original:

*) Las ornamentaciones valen para las repeticiones de las partes.

Sonata en Fa mayor

Larghetto

Georg Friedrich Händel
(1685-1759)

Flauta dulce

Ornamentación

Bajo continuo

Musical notation for the first system, measures 1-7. The Flauta dulce part (top staff) features a melodic line with a long note in measure 2. The Ornamentación part (middle staff) mirrors the Flauta dulce line. The Bajo continuo part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with figured bass notation: 6, 6, 6/5, 6 4, 6, 7 4 3.

Musical notation for the second system, measures 8-14. The Flauta dulce part continues the melody. The Ornamentación part includes trills (tr) in measures 8 and 9. The Bajo continuo part continues with figured bass notation: 6 5 4 3, 6, 6, 6 5, 6 4.

Musical notation for the third system, measures 15-21. The Flauta dulce part has a trill (tr) in measure 19. The Ornamentación part features a trill (tr) in measure 17. The Bajo continuo part continues with figured bass notation: 6, 4 6, 6 5 4 3 2, 6, 6, 6 6, 6 4.

Musical notation for the fourth system, measures 22-28. The Flauta dulce part has a trill (tr) in measure 25. The Ornamentación part features a trill (tr) in measure 23. The Bajo continuo part continues with figured bass notation: 6, 6 6 5, 9 6, 6 5 6 7, 6, 6, 6, 6 4 6 5.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments (trills and mordents) and slurs. The middle staff contains a similar melodic line with trills. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Below the bass staff are six sets of numbers: 6 4, 5, 6 4 3, 6 5, 6 1 2, 6 5, 6, 6 1 3, 6, 6, 6.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The middle staff contains a melodic line with a trill and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Below the bass staff are six sets of numbers: 6 4 2, 6 4 5 3, 6, 7 6 5, 6, 6 4 2.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The middle staff contains a melodic line with a trill and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Below the bass staff are six sets of numbers: 6 4, 6, 6, 6, 4 3, 6, 6.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with trills. The middle staff contains a melodic line with trills. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Below the bass staff are three sets of numbers: 6, 7, 6 4.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with trills. The middle staff contains a melodic line with trills. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Below the bass staff are three sets of numbers: 6, 7, 6 4.

Aria alemana, Da Capo *)

Georg Friedrich Händel

Canto

Violín
o
Flauta

Bajo
continuo

The first system of the score shows the vocal line (Canto) with a whole rest, and the instrumental parts (Violín o Flauta and Bajo continuo) with rhythmic accompaniment in 3/4 time.

The second system continues the instrumental accompaniment, featuring a violin or flute part with various ornaments and a basso continuo part.

The third system introduces the vocal line with the lyrics: "Mei - - ne See-le hört im Se - hen,". The instrumental parts continue to provide accompaniment.

The fourth system continues the vocal line with lyrics: "mei - - ne See-le hört im Se - hen, wie, den Schöpfer zu er - hö - hen, al - les jauch-zet, al - les".

The fifth system includes a section marker "Comp. 39:" and continues the vocal line with lyrics: "lacht, al - les jauchzet, al - les jauch - - zet al - - - les lacht.".

*) Todos los adornos fueron agregados por el revisor, las notas que pertenecen a ornamentaciones libres, llevan la plica hacia arriba.

d) Ornamentaciones del continuo

Sonata op. I/1 para flauta dulce y bajo continuo

Jean Baptiste Loeillet de Gant
(1653-1729)

Adagio

Ejemplo para la imitación de la voz solista en el acompañamiento

Larghetto

Johann David Heinichen
(1683-1729)

*) Indicación de Mattheson: "... en tales casos la mano izquierda ejecuta la armonía completa, dejando a la mano derecha más comodidad para inventar un canto o una melodía sobre el bajo..."

Sonata en Si menor 1^{er} mov. comp. 21 - 24

Johann Sebastian Bach

Andante

Flauta
travesera

Cembalo
obligato

2^o mov. comp. 1 - 5

Largo e dolce

Tocatta e Fuga en Do mayor

Johann Sebastian Bach.

Adagio

comp. 8

Organo

Pasión según S. Juan. Acompañamiento de Laud: Arioso N° 31, comp. 12 hasta final.

Johann Sebastian Bach

Bajo

drum sieh' - ohn' Un-ter-lass auf Ihn, auf Ihn, drum sieh'ohn'Un - ter-lass auf Ihn,ohn' Un -

Viole d'amore

Laud

Organo y Continuo

- - - ter_lass, drum sieh'ohn'Un-ter - lass auf Ihn.

Preludio (de "Cuaderno de teclado" para Friedemann Bach)

Johann Sebastian Bach

The image shows the first four systems of the Prelude by Johann Sebastian Bach. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line with occasional chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Johann Mattheson
(1681-1764)

Se arpeggia los acordes "... de una manera cómoda y lenta"
en semicorcheas

The image shows two systems of the exercise by Johann Mattheson. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand plays arpeggiated chords, and the left hand plays a simple bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercise is in C major.

otra posibilidad:
en fusas

The image shows two systems of the exercise by Johann Mattheson. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercise is in C major.

Sonata en Do mayor

Georg Friedrich Händel

Adagio

Viola da gamba

"Cembalo obbligato"

The musical score is arranged in four systems. Each system consists of three staves: a single staff for the Viola da gamba (top), and a grand staff for the Cembalo obbligato (middle and bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The tempo is marked 'Adagio'. The Viola da gamba part features a melodic line with a trill in the final measure of the fourth system. The Cembalo part provides a rhythmic accompaniment with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

(tr)

(arpeggio)