

APUNTES DE INTERPRETACIÓN

*Para el Renacimiento
y el Barroco*

Brújula y Antorchas
para tañer viejas músicas
en cualquier instrumento o cantando

Jorge Cardoso



S E R I E D I D Á C T I C A

ÍNDICE

Prólogo	1
Planolandia	3
I. Partitura	7
II. Escritura, pronunciación, comprensión y buen gusto	11
III. Ejecución e interpretación	13
IV. Método	17
V. Articulación	21
VI. Ornamentación rítmica: Tañer con buen ayre	26
VII. Ornamentación melódica	34
Tablas de glosas	37
Mille Regretz	47
VIII. Ornamentación decorativa en el Renacimiento	52
IX. Ornamentación decorativa en el Barroco	61
Quantz, Johann Joachim	72
Ornamentación del Aria BWV 988	84
Desornamentación del Aria BWV 988	86
Tempos en general	87
Tempos de danzas	91
Nombres de adornos	92
Tabla de Michel Corette	94
Cuento Taoista	95
Epílogo	96

I. PARTITURA

"Cuando los antiguos componían tonadas para laúd, querían a veces expresar sentimientos sosegados y satisfechos, otras veces su melancolía. Por tanto, es necesario entender el significado de la música; si tocamos la música sólo como está escrita, no seremos capaces de expresar los sentimientos del compositor".

WU CH'EN (China, 1242-1331), "Diez reglas para tocar el laúd" Regla 7.

Es un error tan corriente como inconsciente confundir la obra y su partitura como una sola y misma cosa, cuando ésta no es más que la escritura de aquélla, una forma de representarla.

Siendo la partitura algo así como el aire que respiramos no deja de ser curioso que los libros que tratan de los signos que se usan en la escritura y lectura de la música -teoría- o del arte de escribirla y leerla -solfeo- no den una definición clara y explícita acerca de lo que es exactamente. Pese a la importancia que se le otorga no existen reflexiones y descripciones acabadas sobre ella. Se la describe, simplemente, como el texto completo de una obra musical que contiene la parte correspondiente a todas las voces o instrumentos que intervienen en ella. Y poco más.

Por una parte podría figurarse como una manera particular de utilización de las coordenadas cartesianas en donde la frecuencia de los sonidos está graduada en la abscisa, las líneas del pentagrama, y sus duraciones, representada por las diferentes figuras, en la ordenada. Por otra es el paradigma de la escritura musical en donde absolutamente todo o casi todo está escrito: los elementos que deben sonar, los matices y la expresión. Los primeros son inviolables e inmutables, los segundos deben ser respetados y obedecidos y los terceros, como son imposibles de cumplir ya que la expresividad sólo puede ser espontánea, son simulados.

Sería el medio perfecto si el lenguaje que se pretende reproducir fuera decididamente regular, pero sucede que en la realidad de la música viva tal regularidad no existe. Como puede verificarse en todas las civilizaciones y épocas los sonidos se encadenan de manera caprichosa sobre un movimiento perfectamente medido: en sentido amplio lo invariable es el tempo y lo desigual es lo que se ejecuta por encima de él, simultáneamente. Hay elementos que pueden seguir estrictamente este ritmo, pero hay otros como la melodía, que según las reglas de interpretación de siempre en la especie humana, deben perderse y reencontrarse con él a través de una manera ingeniosa de tocar que ha de ser elocuente, convincente y seductora a la vez. Estos "desfases" son imposibles de escribir en una partitura. Quizás un programa de ordenador que incluya cuadrifusas, octofusas, triples y cuádruples puntillos, oncillos, trecesillos, etc. podría escribir "correctamente" una obra a partir de su interpretación viviente, pero descifrarla y reproducirla, además de enajenante, sería impracticable.

Siempre se ha buscado un sistema de escritura capaz de reproducir de manera exacta una interpretación viva y humana. Pero si la escritura de esta audición fuera hipotéticamente posible se habría certificado la defunción de la participación del intérprete y del arte de la interpretación.

La partitura es un modo de comunicar la música -sin oírla- que facilita enormemente, entre otras cosas, su difusión. Es la representación de un fenómeno sonoro organizado, algo así como una explicación del mismo, nunca el fenómeno mismo, que la rebasa y supera infinitamente. Ella es incapaz de reproducirlo porque la interpretación de una obra musical se nutre de desigualdades mientras que la escritura se basa en elementos regulares. Músicos de diferentes épocas, países y civilizaciones propusieron, por lo que sabemos sin éxito ya que sólo pervive la partitura, los más increíbles y originales medios para comunicar lo "inescribible" intentando precisarlo todo. Colores,

III. EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN

"Cantar sin espíritu y sin atención, es cantar al aire"

Fray Iván Bermudo

Cuando uno o varios músicos tocan delante del público -en vivo- se produce un fenómeno muy particular de comunicación. Todos hemos asistido alguna vez a una conferencia y sabemos qué es lo que pasa, pero pese a las grandes similitudes, en un concierto no ocurre lo mismo. En primer lugar el lenguaje del conferenciante es el mismo que utiliza el auditorio, en tanto que el de los músicos es diferente al de los oyentes, pues éstos se valen del "idioma" musical, mientras que los otros, especialmente de signos, casi siempre no verbales. Es evidente la existencia de un tipo muy particular de interacción en donde, por encima de lo que está ocurriendo, es decir, en un nivel de metacomunicación (de comunicación acerca de la comunicación), el mensaje de los ejecutantes es del tipo "así es como me veo", seguido por otro del público que significa "así es como te vemos" a lo que seguirá por parte del músico: "así es como veo que vosotros me veis". Y la respuesta: "así es como vemos que tú ves que nosotros te vemos". Y de esta manera, al menos teóricamente, hasta niveles mucho más altos, aunque en la realidad es difícil manejarse en grados más elevados de abstracción. Comprenderemos mejor esto si tenemos en cuenta la cantidad increíble de signos de tipo no verbal que se intercomunican durante un concierto, algunos extremadamente sutiles y otros evidentes como la aprobación por medio de "bravos" y aplausos o la reprobación con abucheos, silbidos y pataleos. Siempre y en cualquier momento podemos saber "qué" es lo que está pasando y de qué manera, "cómo", si el concierto va bien o no, si al público le llega o no, si los músicos están cómodos, nerviosos, etc.

De todos modos hay que subrayar que -todo el mundo lo sabe- por parte del músico existe una especie de magia que condiciona la relación con el público.

.....

Si en lugar de centrar esta exposición en cómo se debe tocar analizamos de qué manera nos es dado oír una obra musical -en vivo o grabada- puede apreciarse que existe una enorme variedad de modos de tocar diferentes susceptible de ser reducidos a tres grandes grupos cuyos límites son difíciles de establecer y que rara vez se presentan en estado puro sino "contaminados" entre sí:

- A) Ejecución estricta
- B) Ejecución libre
- C) Interpretación

EJECUCIÓN ESTRICTA

Es aquélla que consiste en la "lectura" de una partitura o tablatura donde el músico se atiene a la reproducción de la información contenida en ella de manera total sin quitar ni agregar nada. Es, en caso extremo, un mero intermediario entre el papel y los sonidos que se asemeja a un robot o un ordenador. Representa el grado máximo de no compromiso consistente en comunicar un mensaje cuyo contenido es mas o menos "no me comprometo". Dadas nuestras tradiciones en el aprendizaje musical y hábitos de escucha (extremadamente influenciados en las últimas décadas por las grabaciones de todo tipo) no nos es sencillo descifrar y valorar este mensaje. Sin embargo existe otro, perceptible de forma más clara porque entre otras cosas es lo que se exige cada vez más y cuyo contenido es "no me equivoco". Ambos mensajes son, por decirlo de alguna manera, inhumanos.

V. ARTICULACIÓN

Si yo loco, loco, ella loquita
Si yo lo coloco, ella lo quita

Falaz y fácil así la miré
Sola, dócil, a mi lado
Mi sol ha sido
La adoré

Fa-la si-fa-si-la-si-la-mi-re
Sol-la-do-si-la-mi-la-do
Mi-sol-la-si-do
La-do-re

(Javier Hinojosa)

Si los músicos son conscientes de lo bien que están tocando, sus colegas no debieran criticarlos.
Si los músicos son conscientes de lo bien que están tocando sus colegas, no debieran criticarlos.

(del autor)

El campesino semi analfabeto regresó muy cambiado de su peregrinación al Vaticano. Abandonó su devoción por la Virgen y se volvió fanático de un santo cuya vida lo sedujo. Al ser preguntado por qué, respondió que allá había visto su cuadro con una descripción al pie: "Comía como bestia, dormía sobre una vieja, este era San Agustín". Creía que como era un virtuoso podía imitarlo. En realidad lo que estaba escrito era "Comía como vestía, dormía sobre una vieja estera" y lo firmaba este santo.

(chiste anónimo)

Articular es una manera de tocar caracterizada por su corrección y pulcritud, por una "pronunciación" comprensible de la música, una interpretación clara y distinta, una forma de declamar, de expresión. Es el arte del bien sonar y el arte de interesar.

Como en el lenguaje hablado, una obra musical consta de letras, sílabas, palabras, frases, oraciones, giros y modismos, ordenamientos múltiples y tramas diversas. Con sus analogías (semejanza parcial entre cosas distintas) y anomalías (la noción contraria). Necesita de una prosodia (literalmente "según el canto"), un sistema relativo a la pronunciación, ritmo y acentuación de éstas. Todo lo tocado como si fuera declamado, que tiende a convencer, agradar y persuadir por medio de la música, no es ajeno al concepto de articulación, finalidad donde la belleza de la expresión contribuye a conmover a los oyentes. Lo que una buena articulación debe tener presente. Lo contrario de nuestro campesino.

Para entender una obra, su esquema de conjunto es tan o más importante que los sonidos individuales. De la comprensión de este diseño derivarán sus diferentes partes, de éstas surgirán períodos, frases, diseños menores, y pequeños grupos de notas hasta llegar a elementos aislados. Todos estos ingredientes deben ser examinados y tratados convenientemente. Deberá considerarse el todo y sus partes. Desde lo más general como el tempo y el ritmo hasta los detalles más pequeños como una nota y sus vínculos con la que le precede y la que le sucede, las relaciones que unen o separan los sonidos, ligando (legato) o destacando (staccato, spicatto), acentuando (disonancias,

MILLE REGRETZ

Josquin des Prés

Mille Regretz, con la melodía simplificada de la canción polifónica a cuatro voces, según versiones de Luys de Narbáez y Hans Newsidler.

Obsérvese "las diferencias que van de unos a otros" cuando glosan diferentes autores.

Valores adaptados a las versiones instrumentales.

Josquin de Prés

Luys de Narbáez

Hans Newsidler

3

5

Como no hay constancia de su equivalente en instrumentos de cuerda pulsada, la prudencia que sugiere el aforismo "la ausencia de prueba nunca debe entenderse como prueba de ausencia" exige considerar la probabilidad de su existencia. En este caso ha de realizarse sobre dos órdenes de cuerdas. La nota real sobre uno cualquiera y el adorno, que se realiza sobre el orden inmediato más agudo (por debajo), deberá cortarse rápidamente.



B) Reyterado

- 1) sólo se realiza con la nota superior,
- 2) a distancia de tono o semitono.
- 3) en "**todas**" las mínimas (blancas),
- 4) comienza con la nota real.



C) Quiebro de mínimas

Siempre ha de llevar el tono a la parte superior y el semitono a la inferior: ej. re-do-si-DO (nota real, mínima). Equivale a lo que hoy se conoce como grupetto.



D) El redoble

- 1) está compuesto de dos partes: un quiebro sencillo a la nota inferior que enlaza con otro reyterado a la nota superior.⁶
- 2) Se comienza sobre la nota real.
- 3) Puede llevar el tono a la nota superior y el semitono a la inferior, o al revés, pero jamás con dos tonos, porque es "*muy desgraciado y desabrido para los oydos*".
- 4) Se hacen en semibreves (redondas), es decir, en compás entero.



Estos son los adornos que Sancta María, 1565, denomina antiguos. Veamos que dice de los nuevos.

"Ha se mucho de notar por gran primor, que agora se usa, començar el Redoble y el Quiebro reyterado de Mínimas, desde un punto mas alto de donde fenece,..." "son muy nuevos y muy galanos, los cuales causan tanta gracia y melodía en la música, que levantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razón se deve usar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son antiguos y no graciosos."

6. Hoy lo llamaríamos grupetto.

ADORNOS DE DOS NOTAS

MORDENTE o PINCÉ

Es el quiebro ya visto en la parte dedicada al renacimiento. Los hay de varios tipos.

Simple o superior

Realización sobre el tiempo

a b c = c

mordente superior

Realización antes del tiempo

Invertido o inferior

mordente inferior

Sus realizaciones son las mismas del caso anterior

Doble

Como su nombre lo indica puede ser así, aunque el número de reiteraciones es facultativo y depende de la duración de la nota real. Asimismo no sólo es posible el uso con figuras regulares (semicorcheas, fusas y semifusas) sino también con otros valores como tresillos, cinquillos o seisillos.

Continuo

Como su nombre lo indica es más largo que los anteriores. Emplea sobre figuras largas, puede ocupar todo un compás y hasta rebasarlo aún. Siempre, como hemos visto en el Renacimiento, la realización estaba condicionada por la dirección de la melodía.

Escritura Realización

TABLA DE MICHEL CORRETTE

ANEXO IV

École d'Orphée, 1738.
Compases y desigualdades en Francia e Italia.

FRANCIA	ITALIA	FIGURAS A DESIGUALAR
♩	Débuts d'Ouvertures: Entrées de Operas, Fugas de Chapelle...	Corcheas
C	Allemandes, Musique d'Église.	Semicorcheas
2	Bourrées, Gavotes, Gaillardes, Rigaudons...	Corcheas
$\frac{2}{4}$	Segunda parte de Oberturas.	Semicorcheas
3	Menuets, Sarabandes, Courantes, Passacailles, Chaconnes...	Corcheas
$\frac{3}{4}$	Courantes, Corrente de sonatas.	Semicorcheas
$\frac{6}{4}$	Loures, Forlanes, a veces segunda parte de Overtures...	1 Corcheas
$\frac{3}{2}$	1	Sarabandes, Adagio. Noires se jouent inégales. Negras.
$\frac{3}{8}$	Passepieds, a veces segunda parte de Overtures.	Semicorcheas
$\frac{6}{8}$	Canarios, Giges, a veces segunda parte de Overtures.	Sonatas, Conciertos.
$\frac{9}{8}$	1	Giges, Allegro, Presto, a veces Adagio (<i>Vivaldi</i>).
$\frac{12}{8}$	Giges.	Giges.

CUENTO TAOISTA

En una región remota y antigua había un valle con un bosque en cuyo centro crecía el árbol más esplendoroso que jamás haya sido visto. La hierba crecía a sus pies, los pájaros cantaban a la sombra de sus hojas, el agua clara de un arroyuelo sonaba entre sus raíces, la brisa arrullaba sus ramas y por la noche, cuando la vida del valle descansaba, la luna venía a acariciar sus más altas ramas bañando de plata su copa. Un día pasó por allí un poderoso mago que al ver el árbol quedó prendado de él y lo convirtió en un laúd. El instrumento maravilloso fue regalado al emperador Muig-Huang pero ninguno de sus músicos fue capaz de tocarlo. Por más que se esforzaban, ni un solo sonido salía de las cuerdas del árbol dormido. El emperador mandó entonces llamar al músico más famoso de China, que vivía retirado en las montañas. La expectación en la corte era extraordinaria. El maestro Peiwoh pidió a los presentes que se retiraran un poco haciendo un círculo. Entonces contempló largo rato el laúd. Podía verse que el viejo movía los labios como diciendo algo, pero en realidad le estaba cantando suavemente al instrumento, como acunándolo. Luego de un silencio empezó a tocar. De pronto del laúd comenzaron a brotar los sonidos maravillosos de una música nunca antes escuchada que se unían a la voz del maestro creando una melodía que dejó a todos los presentes extasiados.

- ¿Cómo has podido hacerlo sonar con tanta sencillez cuando los mejores músicos de la corte han probado durante— semanas sin lograrlo? ¿Cuál es tu magia?

- Ninguna mi señor. Sólo le he hablado del valle que le vio nacer, de la hierba que crecía a sus pies, de sus amigos los pájaros, del torrente, de las caricias de la brisa y de la luna en sus ramas ... »