

LA INTERPRETACION DE LA MUSICA BARROCA

por

Kurt Rottmann

'El que no ama la música, no merece ser llamado hombre; el que la ama, es un hombre a medias; pero el que la practica, es un hombre íntegro'

Goethe.

Estamos en vísperas de grandes cambios en la ejecución de la música de la época barroca. El estudio de las fuentes de información de la época, de los tratados de los teóricos y de las instrucciones de las distintas ediciones, ha dado, últimamente, resultados sorprendentes. La práctica proveniente del uso de los instrumentos antiguos aclaró otros aspectos. Todos estos descubrimientos y experiencias borrarán, definitivamente, el sentido de museo —y, por así decirlo, polvoriento—, que las ejecuciones contemporáneas le han querido dar.

En la época romántica se reprodujo esta música, especialmente la de Bach y Haendel, a la manera romántica y haciendo uso de los métodos de esa época, y luego vino una era purista, que quiso que ella fuera interpretada tal como estaba escrita en los textos, sin acento alguno y ciñéndose estrictamente a las notas y a la ornamentación anotadas, lo cual rige, en parte, hasta nuestros días. Albert Schweitzer tiene el mérito de haber descubierto, en su libro sobre J. S. Bach, el aspecto ingenuamente descriptivo y expresivo de la obra del maestro, especialmente en las cantatas, el que estaba lejos de ser una declamación seca.

El primer gran pionero de la música antigua que se basó en el estudio profundo de los viejos tratados y en la opinión de los músicos de aquellos tiempos, como también sobre el uso de sus instrumentos, fue el inglés Arnold Dolmetsch, quien, en 1916, había publicado su libro "The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries". La esencia de este estudio es la siguiente: La música escrita de aquellos siglos es sólo un esqueleto de la composición misma y el músico que pretenda interpretarla con seriedad y conocimiento, debe improvisar una serie de detalles que, en su calidad de ejecutante, debe conocer. Una buena parte del libro se refiere a los adornos que se usaban en los siglos XVII y XVIII y que no siempre eran anotados, quedando éstos al criterio de los

ejecutantes y cuyo uso variaba según las épocas. Otros capítulos son dedicados a la manera en que debe ejecutarse el bajo cifrado (continuo) en los instrumentos de la época y el más interesante, a mi juicio, es el que trata acerca del juego desigual de las notas iguales.

Esta era una de las formas de dejar libertad de interpretación al ejecutante, lo que demuestra un extraordinario contraste con la música contemporánea y su ejecución. Basado en una documentación indiscutible, que abarca desde Caccini y Frescobaldi hasta H. J. Quantz, famoso flautista y profesor de Federico II, de Prusia; Dolmetsch prueba que la improvisación era una costumbre obligatoria que no se perdió hasta bien adentrada la época clásica.

El juego desigual de las notas iguales se presenta en esta forma: En la sucesión de notas menores que forman un compás, hay que darle más tiempo a las notas impares, sacrificando algo de la duración de las notas pares. Por ejemplo, en un compás marcado C, con 8 corcheas, se les da más tiempo a las notas 1, 3, 5 y 7, sacrificando algo de la duración de las notas 2, 4, 6 y 8. La proporción de tiempo entre las notas pares e impares fluctúa entre 5:3 y 3:1. Las notas con punto, en cambio, son ejecutadas como si tuvieran dos puntos. Contrario a la opinión de los puristas de 1900, esto produce una gran precisión rítmica. El grado de la desigualdad de las notas depende de un factor que es de primerísima importancia en la música barroca: los sentimientos que había que expresar, alegría, furia, compasión, tristeza, etc. En el sentimiento de ternura la diferencia es menos marcada que en el sentimiento de alegría. Existen compases que tradicionalmente se tocan parejos, como los marcados 6/8, 9/8 y 12/8, lo mismo vale para los pasajes muy rápidos que aparecen desde el siglo XVIII. La "allemande", p. e., se toca con poco acento, al igual que algunas figuras menores definidas.

En el siglo XVIII aparecieron, por primera vez, indicaciones para el juego parejo de las notas aisladas; en Couperin se notan puntos encima de las notas, y en J. S. Bach, indicaciones de legatos.

Sin embargo, Dolmetsch dice muy poco, y nada muy determinante, acerca del "tempo" en la música, y poco sobre el juego de improvisación en los italianos e ingleses, o de las "disminuciones" o "divisiones" con respecto a la ornamentación.

Es curioso notar que de Dolmetsch sólo se conocían sus festivales y sus reconstrucciones de instrumentos históricos que cuentan hoy día entre los mejores del mundo, mientras que su libro pasó desapercibido durante décadas y es sólo en los últimos cinco o diez años, en Alemania e In-

glattera, que ha empezado a cobrar su debida importancia y a imponerse los descubrimientos que en él se encuentran.

Uno de los últimos capítulos trata sobre el juego del bajo continuo, que era el fundamento del conjunto sonoro barroco. Quisiéramos explicar esta palabra para aquellos lectores poco familiarizados con este concepto. El bajo cifrado es una melodía de bajo, provista de números que equivalen a acordes construidos sobre cada nota del bajo. Puede ser tocado en cualquier instrumento que sea capaz de tocar simultáneamente melodía y acordes, como ser el órgano, el clavecín, la teorba, el laúd, el arpa, etc.; la melodía puede ser, además, reforzada por otros instrumentos. Había gran libertad en la ejecución de los acordes y sólo había que ceñirse estrictamente a las armonías o desarmonías indicadas por los números. El capítulo trae valiosos ejemplos acerca de la manera cómo debían ser ejecutados, todos ellos seleccionados entre los muchos tratados de la época sobre el bajo continuo. Lo que sí omite decir es el volumen que se le debe dar dentro de un conjunto. Al bajo continuo le correspondía mostrar claramente la progresión de las armonías, mientras que los instrumentos que llevaban la melodía podían moverse con mucha libertad. Para reforzar la línea del bajo (sin cifras) se usaban instrumentos de viento cuando los instrumentos solistas eran de viento, y de arco en el caso opuesto. En el libro de Quantz, "El arte de tocar la flauta travesa" (1752), tenemos datos precisos sobre la distribución de los instrumentos en la última etapa de la época barroca; también Praetorius, ya en 1619, habla claramente sobre este punto. Pero hubo que poner a prueba estos conocimientos con la práctica. Se destacan las pruebas que en 1933-1935 hizo Georg Schuenemann, el Director de la Colección de Instrumentos de la Academia de Música de Berlín, usando instrumentos de museo. Fue ahí que por primera vez renació el cuadro sonoro auténtico de varias épocas antiguas, siendo estos conciertos una verdadera revelación y la base para el desarrollo posterior de este tipo de música. Varios conjuntos menores completaron este trabajo. Después de todas estas experiencias resulta impropio agregar un clavecín a una orquesta moderna, compuesta por cien músicos; esto tendrá sólo un valor óptico, ya que la orquesta barroca no se componía más que de 25 músicos y la mayoría de los instrumentos no tenía el sonido penetrante que tienen los modernos. Ahora hay que restablecer el equilibrio sonoro entre el bajo continuo y el resto de la orquesta o grupo de cámara.

En 1938 apareció la obra de Ernest T. Ferand, sobre la improvisación en la música (*Die Improvisation in der Musik*, -Rhein-Verlag Zuerich), que aclaró otro aspecto importante y aún desconocido para la gran

mayoría de aficionados a esta música. A pesar de que el libro trata de épocas anteriores al 1600, permite llegar a conclusiones que incluyen también la época posterior a esta fecha, es decir, la época barroca. Hasta el año 1500, casi toda la música profana fue improvisada, especialmente la instrumental. Con las facilidades que ofreció la imprenta, para dejar anotadas las composiciones, especialmente en lo que se refiere a música para instrumentos, que podían tocar más de una voz, como el órgano y el laúd. Para éstos se había inventado un sistema de notación, llamado tablatura, que permitía anotar con gran precisión todos los detalles de la composición. A pesar de esto, perduró la costumbre de la improvisación, con la diferencia de que se empezaron a crear reglas para ella, lo que Ernest Ferand llama el proceso de la "petrificación". Ejemplos de esto son las obras de Silvester Ganassi, sobre las flautas rectas (Venecia, 1537) y el de Diego de Ortiz sobre las violas da gamba (Roma, 1553), ambos tratados completos sobre la improvisación.

La "petrificación" había llegado ya lejos a principios del siglo XVII, y, sin embargo, subsistió la improvisación en diversas formas. En la música italiana eran sobre todo los adagios y otros movimientos lentos los que la exigían, fuera del bajo continuo recién nacido que la aplicaba. En la música francesa, en cambio, que en general se había alejado más de la improvisación, se inventó un movimiento para el uso exclusivo de ella, el preludio, que era anotado sin demarcaciones de compases y se introdujo la práctica de los "doubles". Aparte de esto, los laudistas franceses crearon una gran variedad de ornamentaciones que pasaron a ser convencionales, aunque podían ser usadas según el criterio del ejecutante. Siguieron los clavecinistas, y muchos de estos ornamentos llegaron a formar parte del repertorio clásico.

Luego se hicieron otros descubrimientos. Perduraba una gran interrogante para los ejecutantes de la música barroca. Nada se sabía aún con certeza, sobre el "tempo". En la mayor parte de la música no hay indicaciones de este tipo, aunque de vez en cuando aparezcan las palabras italianas "adagio, allegro, presto, etc.". En los antiguos tratados, las explicaciones son contradictorias y a veces incomprensibles, y hasta ahora, los musicólogos y aficionados se habían debido resignar, dejándolo todo al buen criterio de los ejecutantes. Sin embargo, parecía inverosímil, que en una época tan adicta a los sistemas complicados y teóricos, como eran los siglos XVI y XVII, no se hubiera dejado indicaciones o reglas fijas para abordar un problema tan delicado. Este fue, finalmente, resuelto por Fritz Rothschild (director de orquesta en Viena, y ahora residente en Nueva York), en su libro "The Lost Tradition in Music" (Edit. Adam &

Charles Black, London, 1953). Este libro es tan importante que conviene resumirlo detalladamente.

La solución del problema se asemejaba en algo al descifrado de los jeroglíficos, aunque el caso era distinto. Las palabras eran todas conocidas, pero poseían un doble y hasta triple significado; otras habían cambiado totalmente de significado en el curso del siglo XVIII. Todos los comentaristas antiguos daban por sentados muchos hechos y no creían necesario, siquiera, mencionarlos. Varios musicólogos conocían algunas de las reglas, pero es a Fritz Rothschild a quien cabe el mérito de haber descubierto la totalidad de ellas.

El resultado lo resume Rothschild en las siguientes palabras: "Una gran cantidad de costumbres y reglas, que fueron fielmente observadas por los compositores, dieron indicaciones exactas a los ejecutantes. Mientras más se enriquecía la música, más numerosas se hicieron las reglas del juego. Estas estaban estrechamente ligadas al signo del tiempo, el valor de las notas y a los términos italianos; formaban un sistema íntimamente enlazado, en el cual el signo del tiempo indicaba el valor de la nota capital (la nota que corresponde al valor de un compás entero o a su equivalente en notas menores). Este valor fue medido por golpes de compás, la repartición de los cuales definió la forma rítmica de la pieza; el valor de las notas que aparecían en el curso de una pieza, indicaron su movimiento ("tempo")".

El "ritmo" antiguo, pues, es algo muy diferente al moderno, y se repite compás por compás, mientras no cambie el signo de tiempo.

La base para el "tempo" es el "tiempo común" —C—, del valor de una nota entera —O—, con negras, corcheas y semicorcheas como notas predominantes. En esta combinación, el valor de la negra es de M. M. 40-60. Los antiguos tratadistas parecen coincidir en esto, describiéndolo con pulsaciones, o con ciertos tipos de relojes y otros medios que son todavía controlables. Ahora bien, si en una pieza que mantiene el mismo signo de tiempo de principio al fin, no aparecen semicorcheas (con excepción de aquellas que sirven como ornamentación), las corcheas asumirán el papel de las semicorcheas y ellas serán las notas rápidas del compás y la negra tendrá el valor de M. M. 80-120. Este "tiempo común" tiene cuatro notas fuertes (R. los llama golpes estructurales), en ambos casos. En cambio, si desaparecen también las corcheas, no cambia el "tempo", pero la cantidad de notas fuertes se reduce a dos.

De este "tiempo común" derivan todos los "tempi" y el libro empieza con la enumeración de todos aquellos "tempi" en uso en la época de J. S. Bach, junto con sus golpes estructurales.

A continuación, explica los signos combinados. Estaría más allá del propósito de este artículo explicar el complicado sistema de los signos de aumento y de disminución, de los cuales hubo gran cantidad alrededor de 1600. Después de 1700 sólo sobrevivieron dos —el signo C—, que disminuyó el número de acentos a la mitad, y “allá breve” que lo disminuyó a un cuarto.

El libro de Rothschild aclara otro punto más: el sentido original de los términos italianos “adagio”, “andante”, “allegro”, “largo” y “presto”, con el resultado de que ellos implican un cambio en los golpes estructurales y sólo dos de ellos un cambio de “tempo” también.

Es así como el *Adagio* disminuye el “tempo” a la mitad y aumenta el número de notas fuertes al doble.

El *Largo* mantiene su “tempo”, pero dobla la cantidad de notas fuertes; el *Andante* también mantiene su “tempo” y significa andando, es decir, que debe ser tocado parejo, sin que se aplique la costumbre de las notas desiguales y sin grandes cambios dinámicos.

El *Allegro* no cambia el “tempo” ya establecido, sino que indica más bien el sentimiento de alegría. Aparece al principio del siglo XVII y es usado generalmente después de un adagio, como forma de restablecer el tiempo normal. Más adelante se le usa independientemente, aunque sin cambiar el sentido de alegría; debe ser interpretado de manera liviana y muy rítmica.

El *Presto* aumenta el “tempo” al doble y disminuye a la mitad el número de notas fuertes, a excepción de Italia, donde el número de notas fuertes se mantiene invariable.

La música francesa invierte el uso del adagio por el largo y del largo por el adagio y éste es un factor importante de tomar en cuenta, puesto que este cambio se impuso en la música clásica.

Más adelante, Rothschild trata sobre el cambio que sufrió la música con el “style galant”, propagado por la Escuela de Berlín, la que emprendió la tarea de fundir la escuela italiana con la francesa, y, simultáneamente, contribuyó a abolir el complicado sistema del valor relativo de las notas, reemplazándolo por el valor fijo. El movimiento (“tempo”) se indicó ahora por los términos italianos, los que llegaron a significar exclusivamente indicaciones de “tempo”, y más tarde se introdujo la metronomización. El cambio fue tan radical, que veinte años más tarde ya había sido olvidado totalmente el sistema antiguo.

Es sólo a estas alturas que Rothschild emprende la investigación crítica de las diversas fuentes de informaciones. Las más importantes son

de: Thomas Morley, John Playford, Christopher Simpson, Henry Purcell, Jean Rousseau, Georg Muffat, Sebastien de Brossard, F. G. Heinichen, J. G. Walter, J. J. Quantz, Philipp E. Bach y Leopold Mozart.

El libro trata también sobre las formas de danzas y, de acuerdo con las diversas declaraciones de los contemporáneos, llega a la conclusión de que es imposible saber, con certeza, a qué atenerse en lo que atañe a los "tempi". Todas estas contradicciones solamente prueban que el "tempo" de las danzas cambiaba según el país y la época a que pertenecía. Esto no impidió que los compositores siguieran observando la antigua tradición y anotaran las danzas tal como deseaban que ellas fueran ejecutadas. En J. S. Bach, para poner un sólo ejemplo, se encuentran sarabandas y gavotas lentas como también rápidas.

En seguida, aborda la interpretación, y siempre tomando en cuenta los hallazgos de Dolmetsch, demuestra los medios con que los compositores podían aliviar y modificar el severo ritmo de compás por medio de sincopas, pausas y appoggiaturas, y hace hincapié sobre la importancia del juego "cantabile".

El libro termina con un resumen total de la obra instrumental, de J. S. Bach (incluyendo oratorios), con todas sus partes, sus acentos y sus "tempi".

Hasta ahí el asombroso libro de Rothschild. Es interesante saber ahora a quién se puede contar como perteneciente a la antigua tradición. La generación de J. S. Bach todavía está dentro de esa tradición, ya no así sus hijos y otros músicos nacidos después de 1700, pero esto siempre puede ser reconocido, debido al estilo de la notación y en los numerosos nuevos términos italianos.

A primera vista, mucho de lo dicho debe resultar chocante. ¿Bach rítmico? —¿notas que no son como están escritas? Sin embargo, es curioso que por tanto tiempo se haya mantenido un estilo de interpretación tan descolorido, ya que todas las demás manifestaciones de la época barroca eran tan rebosantes de vida —las artes plásticas, la arquitectura y el estilo de vida en general. En las grabaciones de música antigua, todavía prevalece este estilo "liso", incluso en aquellas llamadas auténticas, pero el cambio se está haciendo sentir. Durante el Congreso Musical de Colonia 1958, se llegó a la conclusión que nunca hubo un juego inexpressivo de clavecín, al que se llamó "clavecín tipo máquina de coser". A pesar de que dispone sólo de registros, los que no permiten un cambio dinámico gradual, tenían varios modos de lograr un "crescendo", aunque no al grado a que se llegó en la época clásica. Un modo de alcanzarlo, era enriqueciendo un tema gradualmente, por medio de disminuciones, adornos y

motivos adicionales y el otro era repitiendo una frase varias veces, subiéndola de tono cada vez más (esto se entiende fácilmente en castellano, puesto que alto-elevado y alto-fuerte son sinónimos). Ya hemos comentado la manera de acentuar los tonos aislados, ya sea prolongando su valor por medio de la ornamentación. Hasta aquí el clavecín. En los instrumentos de cuerda y de viento hubo mucha mayor variedad, ya que ellos permitían más diferencias dinámicas.

En la época barroca se hizo una clara distinción entre los instrumentos que había que usarse en música de cámara, en la música al aire libre o en la música de iglesia. En los grandes espacios abiertos se usaban los bronces, el órgano, los cornetos, los instrumentos de embocadura de caña, mientras en la música de cámara, los conjuntos se componían de varias clases de violas, flautas rectas y traversas, laúdes y el clavecín; en la segunda mitad del barroco se empezó a agregar la familia de los violines que, en ese tiempo, no tenían el sonido penetrante de después de 1800. Sólo en las salas de tamaño intermedio se usaban instrumentos de las dos clases, siempre con gran discreción. Muchos de aquellos instrumentos usados "en cámara" tienen unos hermosos matices inexistentes en los instrumentos modernos, que fueron desarrollados más tarde para ser usados en las grandes salas de concierto. Sin embargo, las "cámaras", las viviendas modernas, no son más grandes que las de hace 300 años; por el contrario, son más chicas. ¿Por qué, entonces, han de usarse indistintamente los instrumentos modernos en "cámara"? Esto nos lleva a la esencia de la música barroca.

Se puede considerar esta época como la del Renacimiento victorioso. El individuo soberano es el centro de interés. Siguiendo la tradición griega clásica, se vio que la música era necesaria para la salud mental, siendo ella el medio más destacado para expresar los sentimientos, de modo que vemos a los "dilettanti" cooperando con los compositores en la creación de las obras. El compositor da el esqueleto y el ejecutante agrega lo que falta, en forma siempre variable. En esa época la ejecución "objetiva" no existía. Un buen músico debía sentir lo que tocaba, y el auditorio necesitaba verlo. Quantz dice claramente: "El que quiere conmovier debe conmovirse". Y así la vida musical tenía en aquellos tiempos una intensidad que hoy día se desconoce.

Se comprende también que esta música se practicara de preferencia en pequeños círculos, en los que, de una manera o de otra, todos cooperaban.

A medida que fue debilitándose el impulso nacido del Renacimiento, los "dilettanti" fueron disminuyendo en cantidad y calidad y los com-

positores debieron entregar sus composiciones más "terminadas", hasta que a principios del siglo XVIII vemos los primeros conciertos comerciales, a los cuales cualquier persona podía asistir, siempre que pagara una entrada, pero fue sólo a fines del siglo que se perdieron definitivamente estas costumbres aristocráticas.

Debemos confesar que fue una gran alegría aplicar estos conocimientos a la música de laúd y otros instrumentos que practicamos. Las suites y las sonatas ganaron una gran expresividad. Las diversas partes de una suite, que antes resultaban muy parejas, cobraron de pronto fuertes contrastes. Debido a la ritmización ya no había necesidad de tocar exageradamente rápido para salvar los vacíos.

Va a ser más difícil aplicar estos conocimientos en la música de cámara y de orquesta, sobre todo en lo que se refiere a mantener el equilibrio entre el continuo y las demás voces. Pero cada esfuerzo serio será compensado por un intenso goce y una nueva riqueza musical. Algo del espíritu de esa época nos haría bien, en vista de la valorización mecánica que impera en nuestros días.