

Libros de **Cátedra**

Un Barroco posible : claves para la interpretación musical

Sergio Siminovich
Rodrigo de Caso

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

UN BARROCO POSIBLE
CLAVES PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Sergio Siminovich

Rodrigo de Caso



2013

Siminovich, Sergio

Un barroco posible : claves para la interpretación musical / Sergio Siminovich y Rodrigo de Caso. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2013.

E-Book: ISBN 978-950-34-0999-2

1. Música. 2. Interpretación Musical. I. de Caso, Rodrigo II. Título

CDD 781.46

Fecha de catalogación: 20/08/2013

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP



Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
editorial@editorial.unlp.edu.ar
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2013
ISBN 978-950-34-0999-2
© 2013 - Edulp

Dedicamos el presente trabajo al titánico G. F. Haendel, a quien debemos la sustancia de este libro y de nuestra fragua musical.

Un intenso agradecimiento a los alumnos de estos 22 años de la Cátedra de Dirección Coral III de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que han culminado cada ciclo lectivo con la preparación de una obra sinfónico-coral del período Barroco, y a los músicos de 50 temporadas de música oratorial (prevalente y tendenciosamente... ¡haendeliana!). Este pequeño libro es un resumen de dicho afortunado periplo.

PRÓLOGO	6
A. CONTEXTO HISTÓRICO	
Tema 1: Tratados	8
Tema 2: Instrumentos	10
Tema 3: Esquema de Variables	13
B. DILEMAS INTERPRETATIVOS	
Tema 4: Dinámica	14
Tema 5: Articulación	17
Tema 6: Tempi	20
Tema 7: Agógica	23
Tema 8: Texto	25
Tema 9: Ornamentación	27
Tema 10: Bajo Continuo	30
Tema 11: Instrumentaciones	35
C. GRAGEAS Y CONDIMENTOS	
1. Rol del director: Géstica	36
2. Rol didáctico del Director	37
3. Relación con Solistas	38
4. Cortes	39
5. Material Orquestal	41
6. Ubicación	43
7. Formato del Concierto	44
8. De postre... los timbales	45
D. JUDAS MACCABEUS: EJEMPLOS COMENTADOS	46
E. VISIÓN MICROSCÓPICA	131

1. CORO “ <i>Lead on</i> ”	132
2. ARIA “ <i>Ah wretched</i> ”	138
APÉNDICES	141
1. Metalingüística	142
2. Afinación	144
3. El rol de la Improvisación	145
4. Las implicancias y equivalencias de la Ornamentación	146
5. Ejemplos de ornamentaciones	146
6. Arcos	150
BIBLIOGRAFÍA	159
LOS AUTORES	160

PRÓLOGO

EN EL PRINCIPIO ERA... EL LOGOS (Evangelio según San Juan)

Hemos llamado a este trabajo *Un Barroco Posible*, ya que corresponde a la índole del Barroco una gran Flexibilidad Interpretativa: dicho período privilegia la coexistencia de diferentes versiones, tanto en cuanto al texto musical cuanto a sus opciones expresivas.

Esto se nota ya a partir de la notación, la cual era “aproximativa”, una suerte de “ayuda memoria” que funcionaba como sugerencia para la *extemporización*. Y con este espíritu de improvisación deberíamos abordar las obras, por supuesto dentro de ciertos límites, concretamente aquellos que no excedan el lenguaje armónico y estilístico de la época.

El objetivo del presente trabajo es proporcionar recursos prácticos para preparar un oratorio, género culminante del Barroco, rico en posibilidades y (su mayor virtud)... ¡dilemas!

El género oratorio es el más completo de dicho período; paradójicamente suele frecuentarse rara vez, por infinidad de escollos organizativos y económicos. Es nuestra esperanza que el presente trabajo contribuya a simplificar ciertos aspectos y a propagar el entusiasmo que semejantes obras grandiosas merecen. Está dirigido a:

- Directores de coro que osen perder el pánico “sociológico” de dirigir instrumentistas
- Directores de orquesta que deseen familiarizarse con los tesoros ocultos en los textos corales
- Solistas vocales que quieran adquirir recursos para integrarse armónicamente a estas epopeyas musicales
- Instrumentistas que se acerquen a la praxis antigua o, ya familiarizados con ella, quieran racionalizar la gramática de dicho lenguaje
- Coreutas que aspiren a tener una visión global y abarcadora de la mayor aventura musical del Barroco: el oratorio

El libro tiene la siguiente estructura:

A. Contexto Teórico: abordaremos una consideración panorámica sobre la función de los testimonios de la época (Tratados) y sobre la alternativa que hoy se impone como crucial (¿Instrumentos Modernos o Antiguos?), tratando de presentar dialécticamente las diferentes posiciones.

B. Dilemas Interpretativos: consideraremos las diversas Variables (Dinámica, Articulación, etc.), dando, para cada tema, una lista de propuestas, mostrando que éstas, en verdad, pueden usarse asimismo en sentido exactamente opuesto, ya que también así obtendríamos una interpretación coherente; en efecto, el negativo de una foto también muestra claramente el diseño fotografiado.

C. Grageas y Condimentos: aparecerán temas laterales como Relación con los Solistas, Ubicación del Coro, Preparación de las Partituras, etc., que suelen ser importantes en el armado de la Mega Producción de un oratorio.

D. Análisis de 221 ejemplos extraídos del más contundente oratorio de Haendel, Judas Maccabeus, el cual nos mostrará una paleta de aplicaciones expresivas, fácilmente extensibles a obras análogas.

E. Visión Microscópica: A diferencia de la visión selectiva "*random*" del punto D, presentamos una disección detallista de un número solístico y un número coral, intentando justificar la interpretación de CADA nota minuciosamente.

F. Apéndices: Esbozamos algunos de los muchos temas colaterales que se revelan apenas nos sumergimos en la dilemática barroca. Pondremos énfasis en los más medulares: Ornamentación y Criterios para colocar Arcos.

A. CONTEXTO TEÓRICO

Tema 1: TRATADOS

Hay muchos tratados de la época barroca que han sobrevivido, afortunadamente. ¿Afortunadamente...?

Consideremos primero el evidente aspecto Positivo: gracias a los tratadistas (ya que los compositores no solían anotar indicaciones interpretativas) tenemos rica información sobre muchos aspectos; podemos entonces, hasta cierto grado, *deducir* la intencionalidad de obras tan lejanas en el tiempo.

Decimos Intencionalidad y no Interpretación Correcta, ya que la palabra "interpretación" muestra elocuentemente la relatividad de su alcance.

Esta posibilidad de descifrar (¿postular...?) la Intencionalidad puede guiarnos, inspirarnos y, además, permitirnos transmitir con mayor cantidad de elementos nuestra visión de una obra a aquellos que vamos a dirigir.

Pero también buceemos un eventual aspecto negativo: si nos guiamos, como por una Biblia, por dichos tratados, podemos caer en contradicciones que a primera vista nos parecerían insuperables.

Valga un ejemplo: Thomas Morley (1597) se queja de aquellos músicos que “deforman” sus obras llenándolas de decoraciones y adornos.

¿Qué debemos deducir de una expresión semejante? ¿Era la praxis de la época ornamentar y Morley se queja, desde su rol de compositor, de los excesos a que se había llegado en ese sentido? ¿O Morley representa la tendencia más generalizada que era, quizás, la de no ornamentar el texto original?

Esta situación culmina en el caso de Bach, quien, con cuidado casi maníaco, anotaba cada adorno, limitando así el ámbito improvisatorio del intérprete (esta “División del Trabajo” llevará a la orquesta decimonónica, en la cual no se pretende que el instrumentista maneje, más allá de la técnica de su instrumento, elementos de contrapunto o composición (es decir... comprensión del lenguaje)

En términos de Lógica Matemática podríamos decir que son válidas ambas opciones, A y -A. Lo que no debemos considerar, consecuentemente, es la opción B, esto es la exclusión **total** de Ornamentación Agregada, como solemos convencionalmente aceptar, con una mezcla de resignación, pereza y alivio, desde Mozart en adelante.

Hay otro aspecto aún más discutible del uso mecánico de los tratados: si uno o más de estos textos me indican cómo interpretar específicamente con gran detalle... entonces yo, intérprete, me encontraría con lo que podríamos llamar el “paradigma Romántico”,

es decir con un aparato señalético de crescendos, diminuendos, cesuras, rallentandos, etc. tan completo, que resultaría abrumador, casi anestésico.

Ello, en efecto,

- Coartaría mi placer de “coautor” (ver más adelante el Apéndice 3)

- Reduciría mi rol de director al de mero traductor de un código... algo así como ¡un profesor de solfeo!

- No nos permitiría tener en cuenta la ya mencionada Flexibilidad Barroca, tan significativa que el gran tratadista Quantz (1752) sugería ir modificando la interpretación “en vivo”, de acuerdo a las expresiones faciales de los “oyentes de la segunda fila...”.

Agreguemos, *dulcis in fundo*, que sí podemos deducir de los tratados que en el Barroco el cincelado de las frases (Articulación, Micro Dinámica, Agógica) era mucho más detallado que en períodos posteriores, quizás por tratarse de obras de menor duración que adoptaban frases de menor aliento.

Entonces, en realidad, lo enriquecedor sería acercarse a interpretar una obra del período Romántico enfocándola con el bagaje del Barroco, y no al revés, como suele ocurrir aun hoy en ciertas instituciones educativas y en praxis sinfónicas y operísticas.

Tema 2: INSTRUMENTOS

Nos encontramos constantemente frente a una densa encrucijada: ¿instrumentos modernos o instrumentos históricos? La nomenclatura que se usa para estos últimos es variada: instrumentos “originales”, “antiguos”, “filológicos”, “de época”, etc.

Para aclarar el campo pongamos un ejemplo llano: ¿usaremos clave o piano? El dilema resulta más suave cuando se pone en estos términos extremos, ya que para realizar un continuo parece, ya desde hace bastante tiempo, más apropiado usar un clave que un piano. Incluso muchas orquestas con instrumentos tradicionales (es decir, “modernos”) incorporan un clave cuando se trata de repertorio barroco.

Pero respecto de los restantes instrumentos la frontera es más lábil. Por supuesto que la respuesta puede ser de índole prevalentemente individual: cada director suele sentirse más cómodo con una de las dos familias de instrumentos y entonces esta afinidad pesará en su elección.

Dicho esto podemos sugerir que, si el contexto cultural y la situación económica lo permiten, el hecho de utilizar instrumentos “a la antigua” nos brindará un timbre peculiar, agregando a las antiguas notas el atractivo aroma de lejanía temporal, un condimento más de intermediación que puede potenciar el esfuerzo creativo.

Es más, cuando se trabaja con instrumentistas “a la antigua”, como éstos suelen haber frecuentado cursos específicos de tales instrumentos, así como cursos de continuo e, incluso, cursos de ornamentación, se suele dar una situación de estimulante desafío: los dirigidos “saben” y manejan mejor el lenguaje que quien pretende dirigirlos. Por ello es importante disponer de una buena base de Lenguaje Barroco (ver Apéndices), para poder así pedir con más “autoridad” legítima.

Pero si, en cambio, se decide trabajar con instrumentos modernos, es posible lograr un buen acercamiento a la Declamación Barroca, con los siguientes recursos que se asemejarían a una aceptable traducción de un idioma a otro:

- Tomar en cuenta que el volumen de los instrumentos antiguos es menor. En la época, se actuaba en iglesias (con la providencial ayuda de la resonancia) o en pequeñas salas para la música de cámara. Y volumen menor implica mayor posibilidad de manejo de sutilezas dinámicas, así como la afinación en un violín es más primorosamente microscópica que en un cello.
- Los Barrocos amaban la Heterogeneidad. En efecto, en un instrumento antiguo de viento las notas alteradas, es decir las notas que corresponden a las teclas negras en un piano, sonaban con menor volumen que las diatónicas, al producirse utilizando las menos sonoras posiciones llamadas de “horqueta”.

Esas “irregularidades”, que también encontraremos como especial “*swing*” en las células rítmicas, en vez de ser una desventaja constituían un arsenal de sutilezas y variantes.

En cuanto a los instrumentos de cuerda, ¿cómo podemos adaptar los instrumentos modernos al sonido antiguo?: reduciendo la aplicación del característico vibrato a momentos específicos y no -praxis decimonónica- como sostén constante tanto de la afinación cuanto de la hilación expresiva. También eliminando los portamentos: los músicos barrocos usaban las cuerdas al aire sin pudor, lo que ratifica que prescindían bastante del vibrato y que, como decíamos, no desdeñaban la heterogeneidad, ya que una nota en cuerda al aire suena más fuerte que una nota “pisada”. Además, adoptando arcadas breves, con pocas ligaduras (omnipresentes, en cambio, a partir del Romanticismo, ver Apéndice 6).

Mencionamos otros recursos importantes:

- No frenar la cuerda al finalizar un sonido. El arco barroco termina las notas como un timbalista que concluye su frase sin detener la vibración del parche. Asimismo, utilizar el “*detaché*”, en cambio del decimonónico “*legato*”, para los valores más pequeños y separar los otros valores.
- Ahondar el uso expresivo de la mano derecha, en vez de la izquierda modernamente vibrátil, para vitalizar con una sutil “*messa di voce*” las disonancias (ver Tema 4, punto 11).

En cuanto a los vientos, los recursos expresivos son análogos, con la atractiva, difícil y por ende desafiante adopción de articulaciones “heterogéneas” para los pasajes veloces (ver esto en el tema Articulación).

Otro aspecto importante consiste en decidir con cuántos instrumentistas abordar una obra, tanto cuando se trata de una obra solamente orquestal cuanto de un oratorio, que comporta coro y orquesta. Los grupos pequeños permiten, obviamente, mayor detallismo. En cambio, si opero con grupos grandes debo tender a alivianar la densidad sonora, cosa que puedo lograr reduciendo por momentos la textura. Por ejemplo, en el *Mesías* y otras obras, Haendel especifica alternadamente instrumentos solistas e instrumentos de “*ripieno*”.

En cuanto a los instrumentos de bajo continuo, si no dispongo de instrumentos de época, puedo recurrir a buenos teclados, incluso aquellos que cuentan con *samplers* extraídos de instrumentos históricos.

En síntesis, como en tantos otros aspectos de la vida, recordemos siempre que la forma es muy importante... pero ¡más lo es el contenido!

Quedaría dirimir la famosa polémica: ¿por qué usar hoy instrumentos antiguos (o “remedarlos”), si disponemos de instrumentos modernos que garantizarían una técnica “más evolucionada”? Hay, en efecto, quienes afirman que los instrumentos modernos permiten un mejor abordaje de las obras más difíciles del repertorio barroco... Pero es inevitable preguntarse: ¿escribieron los compositores obras tan virtuosísticas, como los conciertos para violín de Vivaldi, el Quinto Brandeburgués de Bach, entre otras, si no disponían de instrumentos adecuados? ¿O acaso las ejecuciones eran chabacanas, desprolijas, aproximativas?

No tenemos respuesta... pues no contamos con grabaciones de la época. Pero sí podemos conjeturar que un lenguaje tan preciosista y pirotécnico coincidía con intérpretes virtuosos, quienes, además, como sabemos, enriquecían constantemente los textos con sus propios agregados melódicos.

Y hay, afortunadamente, hoy en día muchos grupos con instrumentos “de época” que han alcanzado notable virtuosismo excelente afinación y perfección técnica, sin desdeñar el primor expresivo.

Tema 3: ESQUEMA DE VARIABLES.

Daremos, para cada uno de los diferentes de la parte B (Dinámica, Articulación, etc.), una serie de **Criterios** que podríamos llamar “bipolares”. O sea que, en verdad, podrían aplicarse también en sentido opuesto al que proponemos, y aun así obtendríamos una interpretación coherente (como ya ejemplificamos con el negativo de una foto que, incluso así, muestra claramente lo fotografiado).

Lo importante, entonces, no es seguir acriticamente nuestras recomendaciones como “recetas”, sino disponer de una malla (como la red de un pescador) que nos permita individualizar y caracterizar las diferentes fórmulas del lenguaje barroco. Es en base a dicha malla que armaremos nuestra óptica interpretativa, la cual, obviamente, puede ser distinta para cada director.

Digamos que, dentro de ciertos límites, la justificación de un director es la de tener ALGO nuevo que decir respecto de esa obra que ¡él no ha compuesto!

Así, se trata de distinguir y clasificar, por ejemplo, melismas, cadencias, etc., en forma análoga a un director de teatro que hiciera transcribir los textos para sus actores en diferentes colores (azul para los adjetivos, verde para los sustantivos, etc.), de tal modo que aparecieran funcionalmente, como las mayúsculas de los sustantivos en el idioma alemán.

Tratamos, en consecuencia, de salir de la “fonética”, que sería, en la analogía, la mera pronunciación, hacia la “semántica”, el significado de la música, manejando nuestra tabla de Variables.

Quizás se nos diga que pretendemos tratar al oyente como a un niño desprevenido al tratar de puntualizar con tanta claridad la semántica e incluso la gramática del discurso musical. Pero no es irrespetuoso sino prudente tratar al oyente con cierto cuidado didáctico, teniendo en cuenta que un oratorio barroco maneja lenguaje poco familiar de una época lejana.

Y, para retomar la imagen teatral, pensemos el caso de dos actores que, no siendo noruegos, debieran abordar una obra de Ibsen en su idioma original, y visualicemos, así, la diferencia que habría entre uno que ha aprendido, laboriosamente, a pronunciar muy bien, y otro que, además de disponer de excelente acento... ¡entiende dicho idioma!

Algunas de nuestras sugerencias contarán con el aval de la mención de tratados del Barroco; en otros casos apoyaremos nuestra visión con consideraciones que llamaremos, simplemente, “SC” (el famoso Sentido Común), las cuales reflejarán obviedades energéticas comunes a cualquier lenguaje.

B. DILEMAS INTERPRETATIVOS

Tema 4: DINÁMICA.

EN EL PRINCIPIO ERA... LA DINÁMICA

Desde la primera nota de la obra estamos sometidos a este Principio Vital: el sonido nace, se desarrolla y muere; ésta es su natural expansión dinámica. Una sola nota, con suficiente dinámica, ya es Música: “El crescendo y diminuendo de una nota es el Fundamento de la Pasión”, Caccini (1602)

Comenzaremos distinguiendo entre Macrodinámica (planos sonoros: *fortes*, *pianos*, etc.) y Microdinámica (inflexiones: *crescendos*, *diminuendos*, etc.).

1. Es importante (y arduo) establecer una inteligente, variada y equilibrada Macrodinámica para movimientos extensos. Así, una larga Fuga no debería trascurrir siempre en el mundo neutro del *mf*.

También es fundamental establecer un plan Macro de una obra, muy larga, que vaya alternando un movimiento prevalentemente en *f*, con otro prevalentemente en *p*.

2. En una obra Polifónica debemos decidir si cada ingreso del tema será caracterizado con mayor énfasis que el resto de la trama. En 1592, Zacconi afirmaba que las entradas deben ser subrayadas para ayudar la percepción, y un siglo y medio después, en 1752, Quantz reforzaba esta idea, comentando que la voz secundaria debe tocar más piano que la voz temática. Aunque acá también se puede aplicar el ejemplo fotográfico antes mencionado, ya que el tema puede destacarse, incluso, presentándolo con un volumen MENOR que el resto del material.

3. Hemos, así, llegado a la Microdinámica, que es el reino, la Clave de la Interpretación Barroca. La micro opera, claro está, en dimensiones bien sutiles. Y mientras la imagen del *negativo-de-la-fotografía* funciona perfectamente para el campo más dilatado de la Macro, en el universo Micro algunas fórmulas requieren un tratamiento más unívoco, ya que la mayoría de los reguladores que señalemos serán válidos tanto en un plano *forte* cuanto en uno *piano*.

4. Aclaremos que, estando dedicado este manual a la realización de obras oratoriales (es decir, coro y orquesta), deducimos, prevalentemente, nuestros criterios del riel sugestivo del Texto, con sus inflexiones fonéticas y semánticas.

El elemento fundamental de la música barroca sigue siendo el canto, trasladado también a los instrumentos, que, si bien cuentan ya en este período con independencia sobre todo

en su dimensión virtuosística, aun no están desligados de la declamación retórica de la palabra.

5. Las palabras del idioma madre del lenguaje musical barroco, el latín, alternan sílabas fuertes y sílabas débiles. Generalmente la última sílaba de una palabra es débil. Esto implica que los finales de frase suelen requerir el efecto de *diminuendo*.

6. En los recurrentes doblajes de las partes corales, a cargo de los instrumentos, encontramos a menudo notas sin una sílaba propia: éstas deberían ser lógicamente más *piano* que aquellas portadoras de sílaba.

7. Llegamos así al corazón, el Secreto de la Interpretación Barroca: el MELISMA: muchas notas sobre una única sílaba. Es el lugar privilegiado del virtuosismo, del exhibicionismo protagónico que se encuentra tan a sus anchas en el Barroco. En general el melisma ocurre sobre la palabra más importante, más significativa de la frase.

¿Y qué sugerimos para el tratamiento primoroso del Melisma?: subrayar la primera nota, es decir aquella dotada de sílaba propia, y afrontar las restantes en un plano más *piano*, con muchos sutiles reguladores, dividiendo por ejemplo melismas de 8 notas en 5 de *diminuendo* y 3 de *crescendo*. Esto suele coincidir con que la quinta nota es igual a la primera, y por tanto no renueva información, y también con que, después de proceder por grado conjunto, encontramos un pequeño salto entre la quinta y la sexta nota, sugiriéndonos este aspecto el final de una minifrase y el inicio de la próxima.

En el caso de melismas de 6 notas, la división lógica suele ser 4 + 2. Es importante NO ACENTUAR la nota final del melisma, aquella que precede a la nueva sílaba, la cual SÍ debe ser claramente reconocible para el oyente para poder reconstruir así la palabra.

8. Las notas repetidas, en caso de que funcionen como *levare*, requieren *crescendo*, acumulando tensión. Si, en cambio, son mero acompañamiento armónico, implican *diminuendo*, con una pequeña acentuación solamente cuando cambia la función armónica y quizás con un leve *crescendo* prepare el nuevo acorde.

En secciones donde la orquesta simplemente acompaña con función armónica, es útil distinguir con mayor tensión las Dominantes que las resoluciones en sus Tónicas. Quantz (1752) afirma que el volumen de cada acorde depende de su grado de disonancia o consonancia.

9. No acentuar (tendencia desafortunadamente muy habitual en cantantes e instrumentistas) la nota más aguda de un diseño, a menos que así lo sugiera el Texto.

10. Las notas largas requieren *diminuendos*, generalmente, para permitir que se escuchen las notas pequeñas de las voces complementarias... algo así como si en una primera lectura buscáramos clarificar rítmicamente el discurso abordándola con

"pizzicato", si se trata de cuerdas, o con una liviana silabización " *dum-dum*", para las voces.

11. El caso opuesto al punto anterior es el de la *Messa di voce*: una nota larga que empieza siendo consonante y se convierte en disonante. La subrayaremos con un elocuente crescendo que se distiende recién cuando la nota disonante resuelve nuevamente en consonancia. Este estilema fundamental del Barroco perdería efecto si usáramos Vibrato: se perdería la tajancia del choque armónico, al oscilar cada frecuencia en manos del vibrato. Sugerimos el siguiente signo: Φ (la letra griega Fi) para indicar la *messa di voce*. Con este signo de identificación, el intérprete sabrá que se trata de un crescendo peculiar, motivado por una razón prevalentemente armónica más que melódica.

En el siglo XVII, Caccini (1602) y Fantini (1638) describen dicho efecto, el primero para la voz, el otro para la trompeta. Más tarde, en 1723, Tossi nos dice, apoyando nuestro comentario sobre las paradojas interpretativas (ver Tema 1), que se trata de un efecto para usar con moderación.

12. Ya que contamos con la ayuda del texto, como en el caso de doblaje de partes corales por la orquesta, no es lógico subrayar o destacar preposiciones, artículos u otras partículas que, gramaticalmente, tienen funciones sólo conectivas.

13. Es importante el tema de la *Acéntica* (palabra que postulamos para designar una "ciencia-arte de los acentos"): en este tema sugerimos distribuir acentos no siempre en función de la barra de compás, sino agrupando por inflexiones textuales, e indicando los "acentos deseados" con barras más largas e incisivas y evitando acentos siempre isócronos.

14. Una agrupación frecuente que sugieren los fragmentos ternarios es la de acentuar sólo los compases pares, considerando aquellos impares como *levares*.

15. Cada danza requiere una acentuación peculiar... y muchos números corales "esconden" danzas en su entramado.

16. En síntesis, una básica Jerarquización Dinámica, dictada por el sentido común (SC) sería: sílaba fuerte > sílaba débil > melisma, donde el menor volumen del melisma se compensa por su mayor riqueza de inflexiones microdinámicas.

Tema 5: ARTICULACIÓN

EN EL PRINCIPIO ERA... LA ARTICULACIÓN.

Fue con este cuidado del primor articulativo que empezó la Revolución Filológica, distanciándose de la Interpretación Decimonónica del Barroco.

Este es un tema Fundamental, hasta el punto que un Centro de Música Antigua (el de Los Ángeles en EE.UU.) tiene como blasón un estandarte que reza “¡Articulado!”.

Hay instrumentos, como el clave y el órgano, que sólo pueden “sugerir” microdinámica aplicando finísimas distinciones de articulación (o de textura: aspecto éste que mencionaremos en el tema Continuos).

La Articulación es un arte delicada de orfebrería, de cincelado. Puede iluminarnos una posible analogía con la escultura: preguntaron una vez a Miguel Ángel cómo lograba obras tan maravillosas y él contestó “Simplemente quito del mármol aquello que sobra”. Otra imagen que puede darnos la dimensión excavadora y puntillista de la Articulación es la que nos provee la Física moderna, al demostrarnos que un objeto, por ejemplo una mesa, está constituido por escasa materia y muchos espacios de vacío, conformando así su estructura. En efecto, la Articulación es el arte de manejar sutiles y variados espacios de separación entre las notas.

Veamos algunos modelos de Articulación:

1. Generalmente un acento se realiza si instalo una cesura previa, como tomando impulso para semejante descarga de energía.

2. Solemos separar los saltos y unir las notas que proceden por grado conjunto, siguiendo la esencia lógica del movimiento. Quantz (1752) enunciaba, con una fórmula casi eclesiástica: “evitar separar lo que aparece unido y viceversa”.

3. Proponemos la siguiente Regla General que, aunque admitirá algunas elocuentes excepciones, cubre buena parte del campo: las notas más pequeñas suelen ser las melismáticas y, porque carecen de sílaba propia, se abordarán muy unidas, es decir que aparecerán como “*legato*” para el coro y “*portato*” para los instrumentos de viento:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Oboe and the bottom staff is for Soprano. Both are in 4/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The Oboe part is marked 'portato' and consists of a sequence of eighth notes. The Soprano part is marked '(praise)' and consists of a sequence of eighth notes. A long horizontal line is drawn under the Soprano staff, extending across the entire width of the notation.

mientras que las designaremos “*alla corda*” o “*detaché*” para los instrumentos de cuerda:



(ejemplo que proviene del Oratorio Judas Maccabeus, como la mayoría de nuestros ejemplos)

Así como aparecen las indicaciones de tiempo (“*time signature*”, por ejemplo *C* ó *3/4*) al principio de un movimiento, puedo también indicar en mi partitura que el menor valor significativo sea, por ejemplo, *portato*.



En cambio, el valor inmediatamente superior suele llevar sílaba propia y corresponde al staccato. En 1701 Brossard aconsejaba: “en un *Andante* las corcheas del continuo deben ser bien separadas”.

4. Las ornamentaciones muy veloces pueden ser ligadas



Esto a menos de disponer del virtuosismo instrumental adecuado para articular cada nota (ya que nada supera el hechizo hipnótico de pasajes veloces completamente articulados). En caso de ligar es prudente separar la cascada de notas de aquella de llegada.

5. Una Fórmula que resume la Síntesis Articulatoria es:



Ba-rrro-co

Hemos separado el levare para obtener acento en la sílaba fuerte RRO, y luego hemos ligado para obtener el lógico disminuyendo.

Este ejemplo, a partir de una palabra emblemática, nos muestra claramente la Interdependencia entre dos de los aspectos fundamentales, que son la Dinámica y la Articulación. Y si esperamos un microinstante antes de la segunda nota, habremos detectado la coherencia con el tercer perfil, la Agógica, que trataremos en el Tema 7.

6. Podemos también ver que, por ejemplo, si digo “Ven Mariiiiiiiiiia”, estoy articulando en forma más lógica que si dijera “Ven Mari-i-i-i-a”.



VERSUS:



Esto puede clarificar nuestra postura frente al estilema central del Barroco, que es la Interpretación del Melisma.

7. Señalemos que los instrumentos de viento articulaban, ya desde el siglo XVI, los pasajes muy veloces con doble y triple lengua (dirill, tere, etc.), creando así un suave y elegante *swing* de desigualdad (*inegalité*, en francés) rítmica.

Tema 6: TEMPI

EN EL PRINCIPIO ERA... EL TEMPO.

Más que en ninguna otra Variable, esta frase cobra una fuerza escatológica. Siendo la Música un arte temporal, si “pretendo” adueñarme de la obra-que-no-he-compuesto he de empezar por poseer su tiempo, eligiendo el mejor Tempo Posible.

La elección de un buen tempo suele ser compleja y toma en consideración variados detalles. Bemetzreider (1771) llevaba la cuestión a un extremo cuando decía: “el gusto es el verdadero metrónomo”.

¿Cómo tener un criterio para no dejar la elección librada al mero gusto? Sugerimos localizar una célula o frase Clave y a partir de ella decidir el tempo, esto es, no obedecer a la mera sugerencia de los primeros compases, camino cómodo pero no siempre eficaz. Afirmaba L. Mozart (1756) que “cada pieza melódica incluye al menos una frase que permite reconocer el tempo ideal”.

Tenemos algunas pistas que nos pueden guiar eficazmente en este sentido:

1) Considerar el título que indica el compositor... pero en el Barroco estas denominaciones podían ser lábiles, elásticas o... inexistentes.

2) Evitar los extremos, es decir los movimientos excesivamente lentos o excesivamente rápidos. Podemos afirmar que en el período barroco el espectro de velocidades era menor en sentido absoluto, y esto puede implicar que las micro-oscilaciones fueran mayores en el sentido relativo, como vimos cuando tratamos la dinámica. En síntesis, desconfiar de la Tentación de hacer lentos excesivamente dilatados (pretexto para exhibir mi largo fiato o mi dominio del arco) o rápidos vertiginosos (excusa para mostrar mi digitación virtuosística). Seguir, en suma, el camino indicado por Couperin (1716): “me agrada más quien me conmueve que quien me sorprende”.

3) La Flexibilidad en los tempi está proclamada en infinidad de documentos. Frescobaldi (1615) planteaba que “en mis Toccatas y madrigales es lícito modificar el tempo según las diferentes secciones”. El concepto de Flexibilidad abraza todo este repertorio y es, incluso, uno de los mejores estímulos para frecuentarlo. Este concepto, expandido, nos llevará luego al siguiente capítulo (Tema 7: Agógica). Dicha Flexibilidad, en una línea más gruesa, también se evidencia en la Elasticidad para elegir tempi, basándome en:

- a) las características acústicas de la sala de concierto
- b) la cantidad de músicos participantes
- c) las posibilidades técnicas de los intérpretes

d) en una obra larga (oratorio, pasión), evaluar la velocidad de un movimiento respecto de sus adyacentes, para crear tanto contraste como equilibrio. Este aspecto requiere una dosificación prolija y minuciosa apriorística de los tempi.

4) Disponemos de algunas pistas, respecto de la elección de los tempi, incluidas en el famoso tratado de Quantz, donde, a la manera de un “metrónomo *ante literam*”, sugiere velocidades para las diferentes danzas, tomando como unidad los latidos de una persona normal (70 por minuto).

5) Veamos algunas Paradojas que nos presenta el tema Tempi:

a) la marcación (el “batido” de la batuta) puede ser más dilatada que en el Romanticismo (para decirlo con terminología específica: “con menos subdivisiones”). Por ejemplo, la Sinfonía del *Mesías* de Haendel:

Un director “Romántico” seguramente la batería en 8, uno más familiarizado con la Música Barroca, en 4; y suponemos que, en cambio, en la época Barroca se batía... ¡en 2!

b) la pulsación es más minúscula que en el Romanticismo (ejemplo: un *allegro* en 4, que probablemente marco en 4 negras por compás... “late”, en cambio, a menudo, en corcheas a cargo del continuo).

c) la adopción de un nuevo tempo debe sorprender pero no demoler al oyente; por otra parte, un tempo constantemente regular (por ejemplo el de una *Passacaglia*, *Chaconna*, o *Basso ostinato*) no debe adormecer sino hipnotizar.

6) SC: como intérprete debo poder adaptar mi interpretación (manejando sus variables, es decir, dinámica, articulación, ornamentación, etc.) a CUALQUIER tempo. Es un ejercicio óptimo, especialmente útil para solistas, ya que frecuentemente los directores toman tempi que no coinciden con la comodidad, placer o hábito de los solistas. Esto, como es obvio, puede llevar a tensiones estereotipadas. El sabio Quantz (1752) llega a

postular que si el director toma un tempo erróneo, es responsabilidad y Derecho del solista corregirlo cambiando directamente la velocidad cuando empieza su pasaje solístico. Si soy un cantante o instrumentista solista a merced de un tempo Inconveniente, debo, además, tener preparados diversos esquemas de salvataje: registrar notas que suprimiré si la velocidad me desborda, respiraciones auxiliares, etc.

Tema 7: AGÓGICA

EN EL PRINCIPIO ERA... LA AGÓGICA

Si soy esclavo del Tiempo, soy Objeto. Sólo domeñando los instantes, los momentos, paso a ser Sujeto. La Agógica es la intersección entre Heráclito y Parménides.

La Agógica, es decir aquellas pequeñas modificaciones de tiempo no escritas en la partitura que son indispensables para la ejecución de una obra, es al Tempo como la Microdinámica es a la Macrodinámica.

Es el territorio de sutiles y microscópicas fluctuaciones de velocidad.

Para el ámbito barroco podemos decir que:

1. Los *ritenutos* son más adecuados que los *rallentandos*

y suelen ser eficaces como signos de puntuación:

- a) en las cadencias, para dividir y estructurar frases o secciones
- b) antes del ingreso de una voz en la polifonía, para orientar nuestra atención
- c) antes de un acento, para subrayar el proceso orgasmático de Tensión-Distensión
- d) antes de la nota final

2. Obviamente la Homofonía permite más libertad agógica que la Polifonía, aunque está demostrado que los buenos conjuntos barrocos logran proponer un grado de *swing* muy elástico (esto confirma un viejo adagio: “para un músico lo más importante es saber ESCUCHAR”).

Y la Agógica OBLIGA también al oyente a escuchar con mayor atención.

3. Siendo la notación musical en el Barroco un mero registro aproximado, un diseño



no necesariamente requiere proporciones exactas y suele ser más elocuente si expresa, simplemente, un valor largo seguido de 5 más breves, o dos trazos contenidos en un pulso de blanca. Como denotando un único gesto estilizado, más que valores sueltos (una imagen desagradable nos permitiría recordar indeleblemente este tipo de *swing*: en las sociedades liberales los ricos tienden a volverse más ricos, y los pobres... más pobres). Esta es la estilización rítmica que da *swing* a estos diseños.

4. La Agógica es el terreno del buen gusto, de la exquisitez sutil unida a la medida. C.P.E. Bach (1753) decía al respecto: “ciertas variaciones del pulso son extremamente

bellas... pero es aconsejable evitar los excesivos y exagerados ritenutos”. Sugerimos el siguiente signo, para las microscópicas suspensiones:



5. Los puentes entre secciones suelen ser levemente rubatos.

6. SC: sabemos que el repertorio barroco es pasible (diríamos... ¡ávido!) de enfoque improvisatorio; debo, entonces, en mi ejecución, siempre transmitir la idea de extemporización (“recitar” en cambio de “leer”). Para entender este punto valga otra exagerada analogía: imaginar la escasa eficacia de una declaración de amor... ¡LEIDA!

Tema 8: TEXTO

EN EL PRINCIPIO ERA... EL TEXTO

La Música nace como Contexto del Texto. Ese maridaje culmina en el Barroco y sobrevive, semánticamente, a la creciente emancipación instrumental.

Esta Valencia es muy importante, ya que nuestro enfoque se refiere principalmente a la música oratorial, esto es, coro y orquesta.

1. En primer lugar, considerar cuidadosamente la Fonética. Pronunciar bien cada consonante, sin por ello caer en el deletreo didáctico. Esto se enlaza con la óptica detallista que enarbolamos en el primordial capítulo de Articulación. Y así como el cantante (solista o coreuta) debe cincelar el texto, articulando su fonética, el instrumentista debe articular con análoga minuciosidad. No tiene dicho instrumentista, a diferencia del cantante, la ayuda del texto. Pero sí puede inspirar su aprendizaje en los innumerables ejemplos que encontrará en el repertorio oratorial: voz e instrumento suelen ir juntos, en pasajes de doblajes e imitaciones.

Los profesores de canto privilegian, ensalzándolas, las vocales (cálidas, caudalosas, liberadoras), pero el efecto Miguel Ángel, ya mencionado, se logra sobre todo con una buena articulación de las consonantes. Una importante función del director es instalar en sus dirigidos el Placer Sensual por el Texto. Recordemos que un texto mal articulado puede resultar amorfo. Ejemplo:

“eia a ooa e o eite eee a uia”

en vez de la clara frase *“Evitar las consonantes no permite entender la música”*.

2. Pasemos a la Semántica (en un apéndice mencionaremos un aspecto más específico, la barroquísima Teoría de los Afectos). Tomemos como ejemplo una frase sencilla:

“Te dije que me compré una casa.”

Desde el punto de vista Semántico, puedo adoptar diferentes énfasis:

DIje / ME / comPRÉ /Una / CAsa

y cada opción modifica el Significado.

SC: en el ejemplo anterior enfatizar la partícula *“que”* sería antinatural, como mencionamos en el tema 4, punto 12 respecto de artículos, preposiciones, conjunciones.

3. Un caso muy frecuente, casi una muletilla para los directores: poner la consonante final en el próximo silencio (ej. “Gott”)

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The music is in 4/4 time. The lyrics are 'mei - - - ne Gott.' for the Soprano, Alto, and Tenor parts, and 'mei - - ne Gott.' for the Baritone part. The Soprano, Alto, and Tenor parts end with a long note on 'Gott' followed by a full bar of rest. The Baritone part ends with a long note on 'Gott' followed by a half bar of rest. The Soprano part has an '8' below the first note, indicating an octave.

Este recurso es muy práctico, ya que representa una convención universal y evita la proliferación de gestos específicos para la dicción... pero es antinatural! Nadie habla así. Y esto evidencia, una vez más, que la escritura en el Barroco es sugestivamente Aproximativa.

Tema 9: ORNAMENTACIÓN

EN EL PRINCIPIO ERA... LA ORNAMENTACIÓN.

Una música VIVA debe sonar como si naciese en el momento de escucharla. Un orador convincente se basa en unos apuntes de pocas palabras-guía, que adereza según su percepción del público que lo escucha.

Dos escuelas imprimen su sello al Barroco: la Francesa, constituida por adornos diminutos, puntuales y Obligados; la Italiana, que consiste en variar las melodías, con mucha libertad, basándose en la armazón armónica en forma global.

1. Entre los adornos Obligados el más frecuente es el *Trino*. Su función es estructural: cierra frases y semifrases, como signo de puntuación. Pero es un signo coqueto, orgulloso, pues oscila entre dos notas con arrojo; podríamos decir que es una única nota formada por dos notas! Conviene ejercitarse para que su ejecución no sea mecánica. Suele no estar indicado, pero todos saben que han de pasar por él para concluir una frase, una sección. Comienza por la nota superior (“Apoyatura”, ver en el punto siguiente esta nota tampoco indicada generalmente en la partitura), la cual crea una disonancia con la armonía de las voces restantes; luego oscila entre ambas notas y finalmente resuelve en la nota final, anticipándola si estamos en un movimiento lento.

Las oscilaciones espejan la Flexibilidad que ya hemos mencionado, pues la velocidad no es estable: se incrementa, hasta suspender el movimiento y detenerse, y la dinámica acompaña este proceso con reguladores análogos.

El Trino tiene tres perfiles: el más frecuente y conocido es el armónico (en cadencias y semicadencias).

En menor cantidad, aparece el perfil melódico, generalmente con una terminación de enlace elegante. Veamos este ejemplo de la *Grand Entré* del *Alceste* de Haendel:

The image shows a musical score for the Grand Entré from Alceste by George Frideric Handel. The score is written for four parts: Violino I. Oboe I. II., Violino II., Viola, and Tutti Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first violin part features a trill ornament (tr) on the final note of a phrase. The other parts provide harmonic support with sustained notes and simple rhythmic patterns.

Finalmente, tenemos el trino sólo en función dinámica, como un acento pirotécnico, especialmente en marchas triunfales y números solemnes. Es interesante (¿paradojal o... sutil ironía?) que música tan marcial imante esos chispazos de extremo brillo trinante.

Tromba.
Tutti.
Viola.
Tutti Bassl.

The image shows a musical score for four instruments: Tromba, Tutti, Viola, and Tutti Bassl. The Tromba part features a trill ornament on a note, which is the focus of the text. The other parts (Tutti, Viola, Tutti Bassl) provide harmonic support.

2. Un adorno emparentado con el Trino, casi su embrión genético, es la *Apoyatura*: puede ser la nota superior o inferior a la nota escrita en la partitura; incide como apoyo, como disonancia, como choque armónico. Mientras el trino anuncia puntuación, la sola Apoyatura implica énfasis, pues prioriza y destaca.

3. Por la otra parte, la Ornamentación Italiana es fantasiosa, creativa, osada. Conviene no exagerar su profusión ya que demasiado exhibicionismo ofusca el discurso. Pero una dosis de arrojo es necesaria; así el oyente se siente “raptado” por el intérprete.

En este campo, además del buen gusto (pariente estilizado del SC), hay que vivenciar la Identificación con el compositor (Ver Apéndice 4).

4. Quizás un ejemplo lingüístico aclare la distinción. Partiendo de una frase sencilla (“Tomé tu mano”), ornamentando “a la francesa” un orador embellecería así:

“Tomé pues la mano tuya”.

La ornamentación “a la italiana”, en cambio, propondría

“Mi mano hizo un arco de engarces con la tuya”.

5. Para tener en el oído y en los dedos fórmulas que correspondan al ámbito barroco y no pertenezcan a otros períodos, es conveniente recorrer muchas obras ya ornamentadas. Por ejemplo, las ornamentaciones que Bach compone para el adagio de Marcelllo. También podemos obtener ayuda del género Variaciones: hay infinidad de ejemplos, como en las suites para clave de Haendel, las obras sobre la Follia realizadas por Corelli, Vivaldi, Geminiani, etc.

6. SC: la Ornamentación debe agregar, no sustraer, belleza. Tampoco debe cubrir un Vacío Expresivo, esto es, mi puntual incapacidad de modelar una frase con expresividad interesante.

Los Adornos Obligados son como los saludos de buenos modales: ya que tengo que usarlos siempre, para que no resulten desprovistos de Contenido debo embellecer su Forma, con primor y sutileza en su ejecución.

En cambio, los Adornos Fantasiosos deben aparecer como un producto en el cual ya no se alcance a distinguir entre autor e intérprete (sobre todo en los Da Capos adornados, pero sin alejarme del Afecto implícitamente involucrado).

Los puentes, para unir secciones

Musical score for 'Los puentes, para unir secciones'. It features two staves: 'Ejecución' (top) and 'Continuo' (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The 'Ejecución' staff contains chords in the first two measures, followed by a melodic line in the third measure, and rests in the fourth. The 'Continuo' staff contains a simple bass line with a fermata over the second measure.

La dosificación de la textura (la densidad modifica la dinámica)

Musical score for 'La dosificación de la textura (la dinámica)'. It features two staves: 'Ejecución' (top) and 'Continuo' (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The 'Ejecución' staff shows a progression of chords in the first two measures, followed by a melodic line in the third measure, and rests in the fourth. The 'Continuo' staff shows a melodic line in the first two measures, followed by rests in the third and fourth. Dynamic markings (trapezoidal shapes) are placed under the first two measures of the 'Continuo' staff.

El impulso rítmico: ritmar tipo fanfarria (como el baterista de un conjunto de jazz)

Musical score for 'El impulso rítmico: ritmar tipo fanfarria (como el baterista de un conjunto de jazz)'. It features two staves: 'Ejecución' (top) and 'Continuo' (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The 'Ejecución' staff contains chords in the first two measures, followed by a complex rhythmic pattern in the third measure, and rests in the fourth. The 'Continuo' staff contains a simple bass line with rests in the third and fourth measures.

3. El Director debe indicar cuanto pueda en la partitura del continuista (sino el continuista, partiendo de SU propio gusto... cambiará la obra a SU imagen y semejanza!).

Este minucioso trabajo de planificación de la partitura, que el director debe realizar a priori, incluye el detalle de lo que llamaríamos el Ritmo Armónico (es decir cuáles notas del bajo van armonizadas), labor que se muestra como fundamental cuando hay más de un continuista y queremos que haya una concordancia gramatical entre ellos, a partir de una numérica homogénea...

...a menos que mi Intención sea la de tener “*continuistas battentes o spezzati*”, como reflejando efectos estereofónicos. Este recurso funciona maravillosamente cuando hay muchos continuos.

4. El cellista puede tocar no sólo las notas sino, metafóricamente, también la numérica del clave: esto le hará comprender, por ejemplo, que una nota que tenga un 2 implica, dinámicamente hablando, una *mezza di voce* y que su resolución obligada en una figura 6 comporta una distensión, es decir, un *diminuendo*.
5. El tecladista tiene derecho a simplificar la armonía (dejando las disonancias al solista) o viceversa, complicarla agregándole disonancias.

Daube (1756) “Un acompañamiento elaborado puede agregar o quitar las disonancias indicadas por el compositor”

C. P. E. Bach (1753) sugiere, para las Disonancias: armonizar disonancia y resolución, en un tempo lento; sólo disonancia, en un tempo medio; sólo el acorde resolutorio, en un tempo vivace.

The image shows a musical score for C.P.E. Bach's 'Un accompagnamento elaborato'. It consists of two staves: 'Ejecución' (top) and 'Continuo' (bottom). The score is divided into three sections: 'Grave', 'Andante', and 'Allegro'. The 'Grave' section is in 4/4 time, 'Andante' is in 4/4 time, and 'Allegro' is in 3/8 time. The 'Continuo' part includes figured bass notation: 4-3# in the Grave section, 4-3 in the Andante section, and 6 and 7-6 in the Allegro section.

6. El mismo C.P.E. Bach anota que en pasajes muy virtuosísticos basta que el clave toque los valores pequeños, mientras el cello toca una simplificación, o viceversa.

7. En el caso de los Recitativos, hay gran libertad de textura

Saint-Lambert (1707): “cuando se acompaña un largo recitativo, a veces es bueno repetir acordes o, por el contrario, dejar al solista sin acompañarlo...”

Incluso hay también gran libertad para la ubicación temporal de las cadencias. Observemos estos pasajes de un recitativo de la *Pasión según San Mateo* de Bach. En el compás 21, la cadencia se ubica luego del final del texto. Sin embargo en el compás 24 del mismo recitativo, vemos la cadencia imbricada con el final del texto.

19

Und die Jün-ger tä-ten, wie ihnen Je-sus be-foh-len

hier, ich will bei dir die O-ster-n hal-ten mit mei-nen Jün-ger-n.

23

hat-te, und be-rei-te-ten das O-ster-lamm. Und am A-bend satz-te er sich zu Ti-sche mit den

8. Puedo “colorear” el continuo, adoptando diferentes instrumentos, según el Afecto, el personaje del oratorio, etc., creando variedad como fuente de interés.

C. P. E. Bach (1753): “El órgano es indispensable para la música de iglesia; el clave para música de cámara o recitativos...”

Y esto nos lleva a...

Tema 11: INSTRUMENTACIONES

EN EL PRINCIPIO ERA... LA INSTRUMENTACIÓN.

El uso del color es un fuerte recurso del Barroco, desde el momento en el cual Monteverdi (en su “Orfeo”) especifica la paleta orquestal.

En el marco de las infinitas libertades que me PROPICIA el Barroco, encuentro la de poder elegir los colores instrumentales.

Un aria para violín puedo cederla al oboe, a la flauta dulce, a la flauta travesa.

Y hemos apenas visto que el continuo permite (¡requiere!) estos cromatismos.

Recordemos que los compositores se zambullían en dichas prácticas sin reparos: Bach tomaba conciertos para violín de Vivaldi y los convertía en obras para órgano, o reciclaba sus propias obras cambiando las instrumentaciones.

C. GRAGEAS Y CONDIMENTOS

1. ROL DEL DIRECTOR: GÉSTICA

Es interesante saber que no nos encontraremos con grandes problemas gestuales en el repertorio barroco. No hay, como sí ocurre en períodos posteriores, bruscos cambios de tempo y los tipos de compases son muy reducidos y esquemáticos.

¿Qué es, entonces, indispensable marcar?

Los Inicios: importante tener en mente el tempo de cada movimiento, ya que, a diferencia de otros géneros, el oratorio requiere Continuidad.

Los Finales: basta con un simple *ritenuto* antes de la última nota. Ésta puede ya contener, subliminalmente, la sugerencia del tempo del próximo movimiento.

Por lo demás, la marcación constante suele ser superflua. Conviene dejar mucha libertad a los intérpretes, marcando sólo lo Indispensable. Esta tendencia hará que cuando yo haga un gesto éste sea significativo y sirva para agregar algo nuevo, enriquecedor.

En un recitativo “*secco*” no debo marcar, ya que basta la natural fluidez y correspondencia entre solista y acompañantes, prescindiendo de redundantes gestos directoriles.

El único caso de gesticación avanzada corresponde al caso particular del recitativo *Accompagnato*, que sí debo marcar, y con gran concentración, ya que cada cuerda suele tener ritmos autónomos. Especialmente exigentes son los *Accompagnati* de la Pasión según San Mateo de Bach.

Los gestos no sólo se refieren al tempo, la dinámica, la articulación. Pueden estar vinculados a la Ornamentación: un director que cuente con continuistas experimentados puede sugerir con sus gestos, en tiempo real, cuándo y quién puede improvisar para enriquecer la trama.

Finalmente, pensemos que la música barroca se dirige, más que con las manos o la decimonónica batuta, con el cerebro... y... el lápiz (ver Tema 5)

2. ROL DIDÁCTICO DEL DIRECTOR

El oratorio es una obra extensa, dilatada; es importante saber explicar al coro las diferentes situaciones textuales, narrando el guión y sus peripecias.

Esto es aún más necesario respecto de los instrumentistas, ya que suelen participar sólo de los últimos ensayos y carecen del apoyo del texto.

Es conveniente copiar el texto en las partes instrumentales, sobre todo en los numerosísimos pasajes en los cuales voces e instrumentos comparten las mismas notas. Esto respecto de la Fonética del texto. Respecto de la Semántica, frases breves pueden indicar al instrumentista el carácter de cada fragmento (por ejemplo: “Batalla”, “Procesión”)

3. RELACIÓN CON SOLISTAS

Un oratorio es una producción compleja, un “mix” de fuerzas heterogéneas (coro, orquesta, solistas). Así como ocurre con los instrumentistas, los solistas suelen participar sólo de los últimos ensayos. Y entonces puede ocurrir (¡con alarmante frecuencia!) que un solista tenga una visión estilística diferente a la del director (quien, supuestamente, ya ha propuesto un enfoque homogéneo y concienzudo al coro y ha marcado consecuentemente -ver tema 5- las partituras instrumentales).

Este tipo de “conflicto de intereses o visiones” también ocurría en el Barroco, así que podemos festejarlo ¡como un “revival” filológico!

La manera de atenuar estas divergencias es ensayar cuidadosamente con los solistas antes de unirlos a la orquesta. Otro recurso, tomado directamente de la praxis de los conciertos que dirigía el mismo Haendel, es incorporar los solistas a los números corales, lo cual propiciará la homogeneidad estilística y democratizará la ejecución.

4. CORTES

EN EL PRINCIPIO ERAN... LOS CORTES, LOS LÍMITES.

Un alimento excesivo puede provocar empacho. Debo poder dosificar, para no perder la atención del oyente...

Las grandes obras del Barroco (Oratorios, Pasiones) eran de dimensiones a las cuales no estamos hoy acostumbrados. Incluso se cuenta que Haendel, en los intervalos entre los actos de sus extensos oratorios, improvisaba en el clave o intercalaba sus Concerti Grossi, en veladas que duraban ¡5, 6 horas!

Para adaptar estas obras colosales al frenesí de nuestro tiempo, sugerimos hacer algunos Cortes.

Esto no va contra el espíritu de la época: en el caso del mismo Haendel registramos numerosas versiones suyas de una misma obra agregando y quitando movimientos, según la ocasión y el perfil de los solistas disponibles.

Como vemos la mencionada Flexibilidad tocaba todos los aspectos. Y recordemos que un Respeto Excesivo resultaría, a los ojos de una persona de aquella época, cercano a la indiferencia, a la incapacidad de adecuar una obra a distintas situaciones.

¿Cuáles podrían ser los criterios para utilizar en esta delicada cirugía?: NO ABURRIR al público, ofrecer variedad de colores, SIN descuartizar el argumento y respetando una secuencia aceptable en los enlaces de las tonalidades armónicas.

SC: Haendel cuidaba que todos sus solistas tuvieran una participación equilibrada. Entonces, puesto a usar la tijera de los Cortes, debo respetar, en escala, tal equilibrio entre cada solista, números meramente instrumentales (que solían servir como “separadores”), los recitativos (que suelen ser más tediosos para el público actual) y los atractivos e imponentes Coros.

Hemos mencionado (en el tema Cortes) la posibilidad de acortar la duración de un oratorio, obra siempre de proporciones enormes.

En el caso específico de nuestro Judas Maccabeus, UNA reducción (de las tantas posibles y razonables) excluiría los números:

Recitativo "*To Heaven's...*"; Aria "*O liberty...*"; Aria "*Come, ever-smiling liberty*";
Recitativo "*Ambition!...*"; Aria "*No unhallow'd desire*"; Recitativo "*O Judas*";
Recitativo "*Haste we...*"; Coro "*Hear us, O Lord*"; Recitativo "*Victorius hero*"; Aria
"*So rapid thy couse is*"; Recitativo "*Well may hope...*"; Duetto y coro "*Sion now her
head...*"; Recitativo "*O let eternal honours...*"; Aria "*From mighty Kings...*";
Recitativo "*Again to heart...*".

5. MATERIAL ORQUESTAL

En primer lugar, sugerimos evitar el uso de ediciones que contengan signos de interpretación. En el Barroco esto no ocurría y lo más probable es que dichas ediciones contengan sugerencias de interpretación marcadamente decimonónica.

Pero SÍ es importante que el director incorpore SUS signos a las partes instrumentales. Las producciones oratoriales suelen contar, por razones económicas, con muy pocos ensayos y anotar A PRIORI las líneas básicas que deseo obtener representa un gran ahorro de tiempo y evitará la dispersión en dichos ensayos.

Por supuesto que mi trabajo de lápiz (como decíamos antes, mi principal herramienta directoril) puede preveer gran parte de los eventos, pero NO todos. Probablemente, a medida que ensaye con el ensamble completo, me arrepienta de un 15% de mis anotaciones... pero admitamos que un 85% de previsibilidad agiliza mucho el encuentro musical y me obliga a profundizar mi estudio previo de la obra. (Bach copiaba, minuciosamente, conciertos de Vivaldi con el afán de aprender; Mozart emprendía tareas análogas... debo entonces internalizar que ¡sólo deteniéndome en cada nota lograré descubrir todos los tesoros agazapados!)

Con mi lápiz-cinzel puedo insinuar la Dinámica. Marco la Micro, detalladamente, con estos signos (el ejemplo es de la *Wassermusik* de Telemann)



en donde uso reguladores convencionales, staccatos y portatos (ver tema 5, punto 3); una flecha para indicar que un sonido se conecta con el siguiente que pertenece a la próxima frase; la sigla N.A. (no acentuar) y/o el paréntesis, para atenuar notas previsibles ubicadas en tiempos fuertes, muy proclives a ser duramente acentuadas.

Dejando la Macro a la inspiración del momento (en efecto, un inesperado cambio de planos sonoros puede ser necesario para avivar el interés del público o... ¡de mis músicos!)

En cuanto a la Agógica, dispongo de estos signos



en donde el calderín (calderón al revés) me indica sutiles detenciones (ver tema 7, punto 4); la viborita, representa *micro-rubatos* en las ágiles corcheas, para evitar monotonía.

6. UBICACIÓN

No estamos obligados a respetar la ubicación tradicional (orquesta sentada adelante, coro parado atrás). Esta forma, que nace ,entre otras cosas, de la centenaria lucha de clases entre instrumentistas y coreutas, no responde completamente a la lógica acústica, que sugeriría que el coro recibiera el sonido proyectado por la orquesta desde atrás, para encontrar así la entonación, de acceso mucho más difícil para quien canta que para quien toca un instrumento.

Puedo tener al coro sentado delante de la orquesta...o mezclado CON la orquesta (por ejemplo, un primer violín-una soprano, un segundo violín-una contralto, una viola-un tenor, un cello-un bajo. Si de esta forma distribuyo mi primera fila, dispongo la segunda fila exactamente al revés, en espejo...y así sucesivamente.

Otras variantes menores: desparramar en el escenario sólo los instrumentos de continuo. O dividir sólo las sopranos a ambos extremos del escenario.

Incluso, con éxito, algunos directores proponen Movilidad Coral, por ejemplo, desplazamientos en una Pasión, para diferenciar las diversas funciones: coral/coro/turba. Cualquiera de estas mezclas es más creativa que la formación tradicional y permite un envolvente sonido STEREO.

Claro está que esto implica mayor responsabilización individual de los coreutas (¡bienvenida!) y prácticamente anula la función Semafórica del director, ya que neutraliza la géstica topográfica de entradas direccionales.

7. FORMATO DEL CONCIERTO

Como el oratorio es una obra extensa, con argumento intrincado y habitualmente en idioma extranjero, suele ser de ayuda para el público algún tipo de comentario previo, que ilustre el guión argumental.

Esto puede hacerse de varias formas:

a) un día antes del concierto, sólo con el coro, solistas y teclado, contando la historia e ilustrándola con fragmentos musicales.

b) durante el concierto un relator, en breve reseña, narra el argumento al principio de cada uno de los tres habituales actos del oratorio. Para agregar atmósfera sugestiva puede haber delicada música de fondo (obra barroca o improvisación en estilo, para clave o laúd)

c) proyectando subtítulos, que incluyan cuadros alusivos al argumento.

8. DE POSTRE, LOS TIMBALES.

Un elemento, casi nunca considerado, consistiría en proponer una dinámica muy minuciosa en la parte de los instrumentos más “ruidosos” (timbales, trompetas, cornos). Cuando las trompetas o cornos no tienen función virtuosística melódica y pasan a funcionar como fanfarrias enfáticas, junto a los timbales, conviene detallar cuidadosamente su dinámica para vivificar así la interpretación de una obra.

Y hemos dicho “postre” incluso en el sentido de “agregado”, porque si bien a menudo la parte de los timbales no está indicada en la partitura, la presencia de trompetas autoriza la confección “ex novo” de una parte de fanfarria también para los timbales. Para escribirla aconsejamos inspirarse en los oratorios de Haendel, donde suele aparecer una fascinante heterofonía entre trompetas y timbales.

Veamos este ejemplo de la sección de metales y timbales de *Israel en Egipto* de Haendel.



The image displays a musical score for a section from *Israel in Egypt* by George Frideric Handel. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are three staves for the brass instruments: Trombones (two staves), Trompetas (one staff), and Timbales (one staff). Below these are two groups of choral parts, labeled CORO I and CORO II. Each group consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics for all parts are: "he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea." The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a fanfare.

D. JUDAS MACCABEUS: EJEMPLOS COMENTADOS

Tomamos ahora un oratorio emblemático, Judas Macabeus, para ver en mayor detalle los criterios sugeridos anteriormente. Son casi todos casos diversos, y, como hemos señalado ya, permiten nuestra interpretación u otras muchas interpretaciones, claro está, indicando más una posible grilla de análisis que un menú de veredictos y recetas. Hemos seleccionado 221 ejemplos, relacionándolos en lo posible con los criterios sugeridos en las páginas anteriores.

Además, se presenta como complemento de *Un Barroco Posible*, el audio del compositor Georg Friedrich Händel grabado en vivo el 14 de octubre de 2012 en el Teatro ATE de la ciudad de Santa Fe, Argentina, interpretado por la Orquesta Barroca del Suquía (director Manfred Kraemer) y el Coro Polifónico Provincial de Santa Fe (director Sergio Siminovich), todos bajo mi dirección.

Esta grabación en vivo, no fue pensada en función "*Un Barroco Posible* ", ya que en 2012 no existía la perspectiva de incluir un soporte audio para dicho libro. Por suerte grabamos dicho concierto y este material sonoro puede considerarse un adecuado suplemento al texto académico.

Dos palabras sobre los intérpretes:

Coro y Orquesta son conjuntos de alto nivel profesional, y Manfred Kraemer, una garantía de excelencia, tratándose de uno de los más destacados intérpretes de música barroca a nivel internacional.

Quienes escuchen primorosamente esta versión podrán detectar en qué porcentaje los talentosos intérpretes siguen los criterios enarbolados en el libro, y también en cuánto varían la malla inevitablemente estrecha de dichos esquemas.

De ese modo también advertirán que no hay libro o "manual" que pueda condensar todas las valencias interpretativas, y así podrán disculpar generosamente las lagunas del "*Barroco Posible*".

1. Una *Ouverture* barroca suele requerir articulación separada y con un ritmo *sobrepuntillado* (para llamar la atención del público, sugiriendo “¡la obra está por comenzar!”)

Violino I.
Oboe I. II.

Violino II.

Viola

Bassi

Measures 1-5 of the score. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a Baroque overture. Trills are indicated above the first notes of measures 3 and 5.

Ob. I. II.

VI. II.

Vla

B.C.

Measures 6-10. The Oboe I/II part has a trill in measure 6. The Viola part has a trill in measure 10.

VI. I.
Ob. I. II.

VI. II.

Vla

B.C.

Measures 11-15. The Violino I and Oboe I/II parts have trills in measures 11 and 15. The Viola part has a trill in measure 15.

VI. I.
Ob. I. II.

VI. II.

Vla

B.C.

Measures 16-20. The Violino I and Oboe I/II parts have trills in measure 16. The score concludes with first and second endings in measures 19 and 20.

2. Aplico criteriosamente la *Messa di voce*, ya que el *La* prolongado de violín y oboes crea disonancia en el acorde *Mi b – Do*, que luego resuelve, con pequeña dilación agógica sugerida por el adorno en el segundo tiempo. [Tema 4, punto 11]

3. Tanto de compás 4 a 5, como de 6 a 7 tengo resolución armónica de Dominante a Tónica. Por lo tanto, empiezo esos compases con *diminuendo*. Habiendo situaciones análogas en los compases 9, 11, 13 y 15, tratar de evitar siempre la peligrosa Simetría. [Tema 4, punto 8]

4. El Fa sostenido de compás 9 es tanto final cuanto comienzo; por ende al *diminuendo* le sigue un *crescendo*.

5. Disonancia en el compás 10: acentuarla en el Bajo, que la crea.

Musical score for measures 10-11. The score includes staves for VI. I. / Ob. I. II., VI. II., Vla., and B.C. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. In measure 10, the bass line (B.C.) has a dissonance between the notes G2 and B2. The melody in the upper staves consists of quarter and eighth notes.

6. El pasaje del violín I suele adornarse, elegantemente, así (y lo llamamos *tirata*):

Musical score for measure 10, showing a violin I line. The key signature has two flats. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a trill (marked *tr.*) on the final note.

7. Culminación melódica, subrayada con un pequeño acento.

Musical score for measures 12-13. The score includes staves for VI. I. / Ob. I. II., VI. II., Vla., and B.C. The key signature has two flats. In measure 12, the first violin (VI. I.) has a melodic peak on the note G4, which is accented with a small accent mark (^). The rest of the score consists of quarter and eighth notes.

8. Final de frase en compás 13; en este caso se trata de una semicadencia a la Dominante.

Musical score for measures 13-14. The score includes staves for VI. I. / Ob. I. II., VI. II., Vla., and B.C. The key signature has two flats. Measure 13 shows a phrase ending with a semicadence to the dominant. The melody in the upper staves consists of quarter and eighth notes.

9. Como en el punto 4, sugerimos posible nota de relleno (*tirata*)

Musical score for measure 16, showing a violin I line. The key signature has two flats. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a trill (marked *tr.*) on the final note. There is a triplet of eighth notes in the preceding measure.

10. Tenemos al menos dos posibilidades para repetir esta primera parte de la Ouverture.

- a) repiten sólo un oboe, un cello y clave
- b) repiten sólo un violín, cello y clave, con la ornamentación que proponemos para ambas cuerdas:

Violin

Continuo

Measures 1-2 of the musical score. The Violin part begins with a rest, followed by a series of sixteenth-note runs and a melodic line. The Continuo part starts with a whole rest, followed by a bass line with eighth-note patterns.

Measures 3-4 of the musical score. The Violin part features a triplet of eighth notes and a trill. The Continuo part continues with eighth-note patterns and rests.

Measures 5-6 of the musical score. The Violin part has a melodic line with a trill. The Continuo part features eighth-note patterns and rests.

Measures 7-8 of the musical score. The Violin part has a melodic line with a trill. The Continuo part features eighth-note patterns and rests.

Measures 9-10 of the musical score. The Violin part has a melodic line with a trill. The Continuo part features eighth-note patterns and rests. The score ends with the instruction "attaca allegro."

Segunda parte de la *Ouverture* – *Allegro*

11. La nota repetida suele insinuar crescendo, en este caso de 2 compases que funcionan como levare, como si estuviéramos en 6/8. [Tema 4, punto 14]



En el *Re* está la gran barra de compás, verdadero punto de llegada. [Tema 4, punto 13]

12. Según nuestro enfoque Articulativo [Tema 5, punto 3] las corcheas son staccato (así como las semicorcheas portato).



13. Cesura previa al acento implícito en el trino. [Tema 5, punto 1]



14. Dos compases de Puente; por tanto, bastante libres Agógicamente. [Tema 7, punto 6]



15. Moldeo las semicorcheas “melismáticas” separando las minifrasas por el salto de tercera, que subrayo con un apaciguador disminuyendo antes del salto (como el uso del embrague al cambiar marcha del coche) [Tema 4, punto 7]



16. Aparece la Hemiola (compás de 3/4 en un contexto de 3/2) en situación típicamente cadencial. Funciona como signo de puntuación y puedo indicarlo (3/4) en las partes instrumentales, si así lo dirijo.

Evitar un acento anticipatorio en la tercera corchea y sí subrayar la quinta corchea, que es la que corresponde al acento expresivo del trino.

65

VI. I.

VI. II.

Vla

B. C.

tr.

Detailed description: This musical score shows measures 65 and 66. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Violin I (VI. I.) plays a melodic line with a trill (tr.) in measure 66. Violin II (VI. II.) plays a rhythmic accompaniment. Viola (Vla) and Bassoon (B. C.) provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

17. Pequeño calderón (lo hemos llamado “Calderín”) [Tema 7, punto 4] en el puente que precede la importante entrada del Tutti en compás 107, como si una cámara televisiva sugiriera una mini detención “zoom” antes de abrir una panorámica.

105

VI. I.

VI. II.

Vla

B. C.

Detailed description: This musical score shows measures 105 and 106. The key signature has two flats. Violin I (VI. I.) plays a melodic line with a fermata over the first measure. Violin II (VI. II.) has rests in measure 105 and enters in measure 106. Viola (Vla) and Bassoon (B. C.) play accompaniment with rests in measure 105 and entries in measure 106.

18. Acento retórico en la nota más aguda del movimiento. Me detengo un instante en semejante clímax, como una exclamación o un grito de conquista.

141

VI. I.

Detailed description: This musical score shows measure 141. The key signature has two flats. Violin I (VI. I.) plays a melodic line with a fermata over the final note, which is the highest note in the movement.

19. Pasamos al *p* por tratarse de una breve coda de 5 compases.

144

VI. I.
VI. II.
Vla
Ob. I.
Ob. II.
Fg.
Vlc. e
Cb.
Org.

20. Nuestro primer Corte. Para abreviar la *Ouverture* y que finalmente comience el argumento del oratorio, podemos saltar el *Lentement* y pasar directamente al compás 162.

162

VI. I.
Ob. I. II.
VI. II.
Vla
B.C.

Coro “*Mourn, ye afflicted children*”

21. La Articulación de este número pide casi siempre corcheas sueltas, ya que las sílabas del coro corresponderán a dicho valor. [Tema 5, punto 3]

Violino I.
Violino II.
Viola
B.C.

22. Acorde *quasi schumanniano*, digno de ser subrayado con una pequeña inflexión agógica (aumentada por el hecho de que la disonancia *Mib –Si* no está preparada)

Musical score for strings (Violino I, Violino II, Viola, B.C.) showing a chord with a dynamic marking of *p* and a downward bowing inflection symbol (a downward-pointing arrow with a vertical line through it) above the first measure. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

23. La orquesta debe desaparecer, con un inteligente diminuendo, para valorizar la entrada del coro.

Musical score for strings and choir (Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, B.C.) showing dynamics *p* and *f*, and the word "Mourn" for the choir. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The strings play a rhythmic pattern that starts *p* and increases to *f*. The choir enters with the word "Mourn" on a single note, marked *p*.

24. El texto sugiere *rubatear* las corcheas. Hay varias posibilidades; sólo sería anodina la total homogeneidad.

5 (unis.)

Ob. I, II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.
mourn, ye af-flict-ed children, the remains Of cap-tive Ju-dah, mourn in sol- emn

A.
mourn, mourn, ye af-flict-ed children, the remains Of captive Ju-dah,

T.
mourn, mourn, ye af-flict-ed children, the re- mains

B.
mourn, mourn, ye af-flict-ed children, the re- mains Of captive

B.C.

25. Homologar la duración de la nota de Soprano a la Contralto.

8

S.
strains,

A.
mourn in solemn strains, Mourn,

26. Acentuar agógica y dinámicamente la sílaba “san”, en nota culminante y dramática.

11

S.
— in sol- emn strains; Yoursanguine hopes of lib- er- ty give

27. Enunciar enfáticamente las tres cualidades del líder Matatías: “*hero, friend, father*”.

14

S
o'er; Your he - ro, mourn,

A.
o'er; Your he - ro, friend.

T.
o'er; Mourn, Your he - ro,

B.
o'er; Your he - ro, friend, and fa - ther is no

28. Subrayar el choque heterofónico entre Violín y Bajo.

15

VI. I.

VI. II.

Vla

B. C.

29. Hesitar un instante agógico antes de pronunciar la categórica palabra “*more*”, como queriendo demorar tan terrible anuncio.

15

B.
friend, and fa - ther is no more,

y agrupar la articulación en la parte de los Bajos, distinguiendo entre monosílabos y bisílabos.

30. Haendel utiliza a menudo este recurso (ver *Acis, Belshazzar, Trauer Ode*): dejar el coro a cappella cuando se refiere a la muerte, como si los instrumentos fueran incapaces de aludir a tema tan límite, y sólo la voz humana fuera capaz de describir la angustia existencial.

22

S. *p*
is no more;

A. *p*
is no more;

T. *p*
is no more;

B. *p*
is no more;

31. Alivianar las notas sin sílaba, en *piano* y *legato*. [Tema 5, punto 3]

36

Ob. I. II.

VI. I.

VI. II.

Vla

S. *p*
sol - - - emn

A. *p*
nourn in sol - emn

T. *p*
sol - - - emn

B. *p*
sol - - - emn

B.C.

32. Este típico final incluye lo que se suele denominar “*clash Purcell*”: la simultaneidad del *Si* y el *Do*; enfatizarla, disfrutarla.

Musical score for measures 46-49. The score is for four instruments: Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), and Bassoon (B.C.). The music is in a minor key and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The final measure (49) shows a simultaneous *Si* and *Do* note, characteristic of the “clash Purcell”.

33. Nos encontramos con el primer recitativo de la obra (“*Well may your sorrows*”). Los recitativos suelen ser la parte menos atractiva para el público (y... ¡para los cantantes!) La hostilidad del idioma extranjero y la parquedad melódica pueden ahuyentar la atención.

Musical score for the recitative “*Well may your sorrows*”. The score is for a Soprano (Hombro Israelita) and a Bassoon (B.C.). The lyrics are: “Well may your sorrows, brethren, flow In all th'ex-pressive signs of woe; Your softer garments tear, And squalid sack-cloth wear, Your drooping heads with ashes strew, And with the flowing tear your cheeks be-dew. Daughters, let your distress-ful cries And loud lament ascend the skies; Your ten-der bosoms beat, and tear, With hands remorseless, your dis-hev-ell'd hair: For pale and breathless, Mat-ta-thi-as lies, Sad emblem of his country's miser-ies.”

Un buen cantante lo afronta como si narrara un noticiero, con inflexiones más habladas que cantadas. También es de gran ayuda variar las velocidades y “soldar” frases, saltando algunas pausas.

Análogamente un buen continuista alterna diferentes texturas [Tema 10, punto 2], como si se tratara de piano-bar o remedando desde el teclado el estilo de acompañamiento de escenas del cine mudo.

Todo condimento creativo ayudará a la necesaria fluidez. Incluso la duración de los acordes puede ser modificada; no hace falta sostener valores tan largos.

Ejemplo: Puedo diferenciar las duraciones alargando las Dominantes y acortando las Tónicas [conectado con Tema 4, punto 8]

Un cambio sugestivo consiste en cambiar los instrumentos cuando cambian los personajes y esto requiere una prolija asignación de roles.

Dueto – “*From this dread scene*”

34. La verdadera Barra está en el compás 2 [Tema 4, punto 13], para el primer violín, y en el compás 3 para el segundo violín.

Andante, e staccato



35. La primera frase del solista nos sugiere dos afectos [ver Apéndice 1], cada uno de 2 compases. Esto puedo incorporarlo provechosamente a la declamación de los violines.



36. Trino obligado [Tema 9, punto 1]. Sería ideal que la apoyatura necesaria (*Si Bemol*) no suavice el choque entre los violines.



37. El compás 14 de los violines puede ser interpretado de dos maneras: con un *diminuendo* en el rebote de las notas repetidas, o con un *crescendo* que nos lleva hacia el *Mi b* culminante del solista, alcanzado desde un dramático salto de novena.

13

VI. I

VI. II

B.C.

ad - verse pow'rs, Ah!

38. Para describir el efecto “fumígeno” del texto podemos apelar al *legato*, con un ritmo cansino, casi perezoso, ambiguo.

50

lie! Thy boast - ed tow'rs In smo - ky ru - ins

In smoky ru - ins lie, in smo - ky ru - ins

B.C.

39. Lugar ideal para una *Cadenza* a cargo de ambos solistas, o, en su defecto, un decidido *Adagio* que privilegie la belleza de la fusión de ambas voces.

71

VI. I

VI. II

Adagio

O So - ly - ma,

O So - ly - ma,

B.C.

Coro “For Sion lamentation make”

40. Como analizara tan lúcidamente Schweitzer (1955) [ver Apéndice 1], el ritmo del continuo dibuja las campanas fúnebres.

Larghetto, e un poco piano

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

41. El cellista LEE las cifras del continuo y así logra sus crescendos y diminuendos; cuanto más compleja es la cifra, mayor volumen por tratarse de tensa disonancia. [Tema 10, punto 4]

Continuo

42. No posponer la “s” hasta el silencio. [Tema 8, punto 5]

S.
With words that

A.
With words that

T.
make With words that

B.
With words that

43. El tercer tiempo funciona como clímax expresivo; es un puente violinístico hacia el compás 13 de Alto y Tenor, que comienza con acento y tiene expresiva demora agógica.

12

VI. I
VI. II
Vla.
Ob. I.II.
Fg.
S.
A.
T.
B.
B. C.

tears that speak, For Si - on lam-en -
tears that speak, For Si - on lam-en - ta -
tears that speak, For Si - on lam-en - ta -
tears that speak, For Si - on lam-en -

6
4
5^b

mientras que inmediatamente el violín baja de tesitura para ceder espacio al coro.

44. Acento en la disonancia de Soprano (4-3). Es la disonancia más frecuente, desde Palestrina hasta la música pop y, correctamente enfatizada, nunca pierde eficacia.

21

S.
A.
T.
B.

and tears that speak, For
and tears that speak, For
and tears that speak, For
and tears that speak, For

45. La voz que creará análoga disonancia (4-3), la Contralto, une el levare al compás 28 más que las otras voces, con un significativo crescendo, como una *amenaza* que reclama atención hacia dicha disonancia.

27 Adagio

S. and tears, and tears that speak.

A. and tears, and tears that speak.

T. and tears, and tears that speak.

B. and tears, and tears that speak.

Aria “*Pious orgies*”

46. Rubato inestable en violines, como si la esquemática estabilidad de viola y continuo en los primeros tres tiempos no contara.

Violino I

Violino II

Viola

Bassi

47. Fórmula dinámica sintética [Tema 5, punto 5] con tres elementos básicos: levare, acento y sílaba débil

5

Pi - ous or - gies,

48. Articulación del continuo: salto, separado; grado conjunto, unido. [Tema 5, punto 2]

B. C.

49. Cesura antes del sustantivo significativo. [Tema 5, punto1]

Musical score for example 49. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure containing a fermata over a half note G, followed by a caesura (indicated by a double bar line with a vertical line through it) and then the lyrics "De - cent sor - row, _". The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G, B, D, G.

50. Otra vez la Fórmula Sintética.

Musical score for example 50. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure containing a fermata over a half note G, followed by a caesura and then the lyrics "move His pi - ty, His pi - ty". The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G, B, D, G.

51. Ornamentación cuasi implícita, como ocurriera en los ejemplos 6 y 9.

Musical score for example 51. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: VI. I, VI. II, Vla, a vocal line, and B. C. The vocal line begins with a measure containing a fermata over a half note G, followed by a caesura and then the lyrics "sor - row, decent". The other staves provide accompaniment for the vocal line.

52. Es atractivo unir el tercer tiempo con el cuarto, para realzar la tensión que indica la armonía, superando así un andar demasiado simétrico.

19

VI. I
VI. II
Vla
love. Pi - ous or - gies,
B.C.

53. Silencio cargado de tensión. Así aprendemos a distinguir entre Silencios Vacíos y Silencios LLENOS.

26

VI. I
VI. II
Vla
B.C.

Coro “*O father, whose almighty power*”

54. Vuelve a aparecer la Fórmula Básica, esta vez en clara articulación: el levare corto subraya el siguiente acento.

Larghetto

Violino I
Violino II
Viola
Oboe I. II.
Fagotti
(Continuo)

55. Mucho disminuyendo en la caída de octava, como un desmayo, un rebote, una repercusión o un eco.

Violino I

Violino II

Viola

Oboe I. II.

Fagotti

(Continuo)

56. Un buen ejemplo de No Coincidencia: acá el texto del coro pide una articulación diferente al inicio de las cuerdas (ej. 54). Como no hay doblaje instrumental podemos dejar esta “irregularidad”, quizás atribuible al carácter místico del coro a cappella o a la heterogeneidad que aparece en tantos aspectos del Barroco,

S. Fa - ther, whose Al - might - y pow'r

A. Fa - ther, whose Al - might - y pow'r

T. Fa - ther, whose Al - might - y pow'r

B. Fa - ther, whose Al - might - y pow'r

subrayando en compás 13 palabra tan elocuente.

57. Melisma que merece un enfoque minucioso, con reguladores como lúcidos divisores de frases. [Tema 4, punto 7]

B.C. 21

58. La negra puntillada tiene una función de puente hacia el coro; entonces, pide crescendo, superando el salto de séptima.

24

VI. I
VI. II
Vla
Ob. I. II
S.
A.
T.
B.
B.C.

The
The
The
The

59. Evitar la acentuación simétrica [Tema 4, punto 13], alivianando “Thy”.

25

S.
A.
T.
B.

The hearts of Ju dah, Thy de - light,
The hearts of Ju - dah, Thy de - light,
The hearts of Ju - dah, Thy de - light,
The hearts of Ju - dah, Thy de - light,

60. El puente en segundo violín comienza en la segunda corchea, lo que implica suavizar la primera nota del compás 33 (Resolución armónica en Tónica).

32

VI. I

VI. II

Vla

Ob.I.II.

S.

band u - nite,

A.

band u - nite,

T.

band u - nite,

B.

band u - nite,

B.C.

61. El swing del tema fugado se consigue poniendo mucho énfasis en las consonantes. [Tema 8, punto 1]. Generalmente los coros recurren menos al staccato que las orquestas, pero éste es un buen momento para proponer un staccato brillante, incisivo.

37

B.

And grant a lead - er bold and brave, If not to conquer, born to save, And

B. C.

En compás 39, sílaba débil (“*quer*”), en elocuente monosílabo.

En compás 40, puente activo en el continuo, desde la segunda corchea.

62. Alivianar consistentemente las notas sin texto en Alto, sobre todo porque el diseño sube y además está doblado en viola y segundo violín.

43

VI. I

VI. II

Vla

Ob.III.

S.
And granta lead-er

A.
save, ——— And

T.

B.
born to save,

B. C.

63. Las últimas tres corcheas de los violines son puente (compás 49); por ello, *alla corda* (el staccato representaría tablillas endebles de un puente harto inseguro)

49

VI. I

VI. II

Vla

S.
born to save, And grant a lead - er

A.
born to save, And grant a lead - er bold,

T.
born to save, And grant a lead - er bold, and

B.
born to save, And grant a lead - er bold, and

B. C.
unis.

64. Crescendo por progresión modulante:

56

VI. I

VI. II

Vla

S.

A.

T.

B.

B. C.

and grant a lead - er bold, and granta lead - er bold and
 bold and brave, bold and brave,
 bold and brave, bold and brave, If not to
 bold and brave, bold and brave, and

4
2

6

65. El Tenor tiene un salto de octava solamente para disimular las quintas paralelas; cuidar entonces de alivianar mucho el intrascendente y académico *Fa* agudo.

58

VI. I

VI. II

Vla

Ob. I. II.

S.

A.

T.

B.

B. C.

brave,
 Geist,
 and grant a lead - er
 con - quer, born to
 grant a lead - er bold and

66. Subrayar, en cambio, el *Mi bemol* de Tenor (séptima no preparada) para destacar el carácter épico del momento.

66

VI. I
VI. II
Vla
Ob. II.
S.
A.
T.
B.
B. C.

if not to con - quer, born to save.
if no to con - quer, born to save.
if not to con - quer, born to save.
if not to con - quer, born to save.

Recitativo Accompagnato “*I feel the deity within*”

67. La Notación Rítmica de la época sobreentendía una convención: la escritura aparecía simplificada, pero estos ritmos solían ser siempre puntillados. (He aquí un buen ejemplo de cómo la Literalidad puede oponerse a la Literatura)

Violino I
Violino II
Viola
Bassi

I feel, I feel the De - i - ty with - in,

68. En este caso sugerimos la cadencia de las cuerdas “*posticipada*”, luego del tercer tiempo del solista. Ver Tema 10, punto 7.

12

VI. I

VI. II

Vla

B.C.

ear; And points out Macca-bae-us to their aid.

69. Al final del compás 15, decidir un corte sincrónico para todas las cuerdas, sin mantenerlas más de dos tiempos.

15

VI. I

VI. II

Vla

B.C.

free, And lead us on to vic-to-ry.

Coro y Solo – “*Arm, arm, ye brave*”

70. Libertad rítmica cuando calla el continuo (“Cuando el gato no está, los ratones bailan...”)

1

VI. I

VI. II

Vla

B.C.

En compás 2, apoyar la nota aguda, como una conquista. No transmitir el habitual pánico de los violinistas en estos pasajes, con *diminuendos* hartos sospechosos.

71. Con el grado conjunto, en la última corchea del compás 4, aparece como sorpresa el “legato”, luego de tanto *staccato*.

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

B. C.

72. El Unísono, por su nulo valor contrapuntístico, requiere como compensación mucho carácter y volumen, para no sonar hueco e injustificado.

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

Vla

B. C.

GRÁFICO 091

73. No golpear los finales en la semicadencia.

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

Vla

B. C.

74. Aunque las voces procedan por grado conjunto, la cadencia, al cambiar armónicamente de $6/4$ a $5/3$, pide separar dichos acordes.

12

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

Vla

B.C.

75. El crescendo casi *Hollywoodiano* en primer violín requiere articulación “*alla corda*”, imprimiendo su sello hegemónico también al segundo violín y a la viola.

18

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

Vla

The

B.C.

76. Haendel sugiere una instrumentación colorida (el fagot dobla al solista, y luego aparece el trío de cañas). No dejar pasar desapercibido este detalle de color.

19
cause of Heav'n your zeal - demands; A no - ble cause, The cause of Heav'n your zeal demands; A
B.C.

24
Oboe senza Viol. Tutti
VI. I
Ob. I
VI. II
Ob. II
Vla
no - ble cause, The cause of Heav'n your zeal de - mands;
B.C.
Fag.

77. Crescendo en los breves puentes compensatorios, cuando calla el enfático solista.

34
VI. I
Ob. I
VI. II
Ob. II
Vla
arm, arm, arm, arm, ye brave, arm, arm,
B.C.

78. Una vez más la frase del primer violín es dividida por el salto y cambio de dirección. [Tema 4, punto 7]

39

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

B.C.

cause of Heav'n your zeal demands; A

79. Puedo prolongar agógicamente los acentos, que coinciden con los saltos expresivos.

[Tema 7, punto 4]

56

B.C.

In de-fence of your na-tion, re-lig-ion, and laws, Th'Al-

80. El *Si natural* domina obsesivamente tres compases, durante la enumeración del solista, hasta conquistar el *Do* (“Omnipotente”).

59

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

B.C.

In de-fence of your na-tion re-lig-ion, and laws, Th'Al-might-y Je-ho-vah

81. El clímax llega con el nombre de Dios, en el *Mi agudo*.

68

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

B.C.

en, th'Al-might-y Je-ho-vah will strengthen your hands.

82. Ritmo que describe el Galope.

85

Violino I

Oboe I

The score shows two staves in 3/4 time. The Violino I staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe I staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. Both staves play a rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. The first measure is marked with a '3' above it, indicating a triplet of eighth notes.

83. *Crescendo* en las últimas corcheas porque cambia el Ritmo Armónico (apareciendo finalmente más de un acorde por compás)

Violino I

Violino II

Viola

Oboe I

Oboe II

Continuo

The score shows six staves in 3/4 time. The Violino I and II staves start with treble clefs and a key signature of one flat. The Viola staff starts with an alto clef and a key signature of one flat. The Oboe I and II staves start with treble clefs and a key signature of one flat. The Continuo staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. All staves play a rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. The first measure is marked with a '3' above it, indicating a triplet of eighth notes. The score shows a crescendo in the final measures of each staff.

84. Retóricamente se invoca al protagonista, tres veces, como suelen ser las tradicionales enumeraciones litúrgicas. El ritmo de los violines (“dácilo”) se realza con acento en cada tiempo.

97

VI. I
VI. II
Vla
Ob. I
Ob. II
S.
A.
T.
B.
B.C.

Ju - dah, Ju - dah, Ju - dah,
Ju - dah, Ju - dah, Ju - dah,
Ju - dah, Ju - dah, Ju - dah,
Ju - dah, Ju - dah, Ju - dah,
Ju - dah, Ju - dah, Ju - dah,

85. Para dar idea del tumulto (como las “turbas” de las Pasiones) las voces se persiguen en un “Stretto”, que debe ser evidenciado por acentos en cada entrada. En compás 103, evitar acentuar el *Mi* de Soprano, ya que carece de sílaba propia.

100

S.
A.
T.
B.

Ju - dah, thy scep - tre, thy scep - - - tre
thy scep - tre to o - bey, _____
Ju - dah, thy scep - tre, Ju - dah, thy scep - tre
Ju - dah, thy scep - -

86. Podemos destacar el verbo, con una pequeña cesura previa.

104

S. to o - bey,
A. to o - bey,
T. to o - bey,
B. tre to o - bey,

87. Típico final (frecuente en Bach), ensanchando la armonía con un Primer Grado Efectivo (*Do con séptima* en el continuo), como anuncio de conclusión.

127

VI. I
VI. II
Vla
Ob. I
Ob. II
S. Ju - dah, thy scep - - tre to o - bey.
A. Ju - dah, thy scep - tre to o bey.
T. Ju - dah, thy scep - - tre to o bey.
B. Ju - dah, thy scep - - tre to o bey.
B.C.

Aria "Call forth thy pow'rs"

88. Para dar forma a este diseño, pondremos entre paréntesis el final de la primera escala. Las semicorcheas serán alla corda y las corcheas staccato, por tres motivos poderosos: valor más largo, salto y cambio armónico (implícito) $6/4 - 5/3$.

Allegro

Violino I.II.

B.C.

89. Tocar el diseño de compás 4 como una Fanfarria, que corresponde al carácter guerrero del solista. En compás 6 y 7, acentos retóricos en la sílaba “con”.

La guerra (“war”) suele tener destino incierto; por ello aparece un melisma tan sinuoso, que requiere gran manejo del Arte del Melisma.

VI. I. II.

B.C.

dare, call forth thy pow'rs, my soul, and dare The con-flict, the

VI. I. II.

B.C.

con-flict of un-e-qual war, the

90. Crescendo en los instantes en que calla el solista.

VI. I. II.

B.C.

Great is the glo-ry of the conqu'-ring sword, of the conqu'-ring

91. Es el momento adecuado para frenar tanta catarata de notas. Puedo hacerlo en cualquier instante del compás 29; cada opción tiene un atractivo diferente. El *La#* del Tenor (compás 29) puede ser mantenido, como un orgulloso trofeo.



VI. I. II. *lib - er - ty re - stor'd in sweet lib - er - ty re - stor'd.*

B.C.

Dueto “*Come, ever-smiling liberty*”

92. En diseños de tres corcheas, suele no tener texto la segunda; por ende, más liviana.



(Violino I.) *p*

(Violino II.) *p*

Come, ev - er - smi - ling Lib - er - ty, come, smi - ling Lib - er - ty,

Come, ev - er - smi - ling Lib - er - ty, smi - ling Lib - er - ty,

(Bassi.)

93. Acorde estupendo el del compás 11, bastante avanzado para el lenguaje barroco. Aun tratándose de un delicado momento intimista, lograré subrayarlo estirando un poco su duración.

Puedo también prolongar la nota que precede las veloces semicorcheas. [Tema 7, punto 3]



VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

Come, ev - er - smi - ling Lib - er - ty,

B.C.

94. Tensión en las Dominantes y Distensión en las Tónicas.

15

VI. I.

VI. II.

For thee we pant, and sigh for thee, and sigh for thee,

For thee we pant, and sigh for thee, for thee we pant, and sigh for thee,

B.C.

95. La articulación detallista de los violines no debe ser un impedimento para la sensación de direccionalidad.

18

VI. I.

VI. II.

sigh for thee, With whom e - ter - nal plea - sures reign.

sigh for thee, With whom e - ter - nal plea - sures reign.

B.C.

96. No lacerar la elegancia danzante de este número acentuando las negras agudas sino las corcheas precedentes.

29

VI. I.

VI. II.

reign.

reign.

B.C.

Coro "Lead on"

97. La cuerda martilla hachazos, para “despertar” al público luego del apacible dúo.
 Oboes y continuo: ritmo energizado por la pausa (que crea ansiedad) y el súbito frenesí de corcheas.

1

Violino I.

Violino II.

Viola.

Oboe I.

Oboe II.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso

Continuo

Lead on, lead on, lead on,

Lead on, lead on, lead on,

Lead on, lead on, lead on.

Lead on, lead on, lead on, lead on, Ju - dah dis-

98. Alternar los acentos que nombran al Protagonista.

6

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

A.

T.

B.

B. C.

on,

on, Ju - dah dis-

on, Ju - dah disdains, Ju - dah dis-

on, Ju - dah disdains,

99. Puede ser un buen efecto unir el primer tiempo al segundo, saltando la coma con una expresiva Flecha de fusión.

The image shows a musical score for a semicoro titled "Disdainful of Danger". It features several instrumental parts: Violino I (VI.I), Violino II (VI.II), Viola (Vla.), Oboe I (Ob.I), and Oboe II (Ob.II). Below these are the vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B.C.). The lyrics for the vocal parts are: "Ju - dah dis - dains, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains." Above the vocal staves, a large arrow points from the first measure to the second, indicating a fusion of the two measures. A smaller arrow above the first measure of the instrumental parts also points to the second measure.

Semicoro "Disdainful of Danger"

100. Articulación Básica: semicorcheas *alla corda*, excepto cuando se trata de notas repetidas; corcheas *staccato* [Tema 5, punto 3]
Agrupamos, como en muchos casos ternarios, en $\frac{6}{8}$.

The image shows a musical score for Violino I and Violino II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Violino I part features a series of eighth notes with accents, followed by a quarter note with an accent, and then a group of eighth notes with accents. The Violino II part features a series of eighth notes with accents, followed by a quarter note with an accent, and then a group of eighth notes with accents.

101. Cesura luego de la primera nota, antes de la cadencia, como una mini pausa antes de afirmar una conclusión.

The image shows a musical score for Violino I (VI.I), Violino II (VI.II), Viola (Vla.), and Bassoon (B.C.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Violino I part features a series of eighth notes with accents, followed by a quarter note with an accent, and then a group of eighth notes with accents. A caesura (marked with a double bar line and a vertical line) is placed after the first note of the first measure. The Viola and Bassoon parts feature a series of eighth notes with accents, followed by a quarter note with an accent, and then a group of eighth notes with accents.

102. Protagonismo de las cuerdas, que emergen luego de tantos compases de mero doblaje, pasando así de Fondo a Figura.

30

VI. I.
VI. II.
Vla.
A.
T.
B.
B.C.

dain-ful, we'll rush on the foe, That Thy
dain-ful, we'll rush on the foe, That Thy
dain-ful, we'll rush on the foe, That Thy

103. Cambio de Afecto (“*mood*” es la palabra inglesa que mejor designa estos climas). El puntillo describe hincar la rodilla, posternarse ante la divinidad.

31

VI. I.
VI. II.
Vla.
A.
T.
B.
B.C.

That Thy pow'r O Je - ho-vah, all na - tions may know, Thy
That Thy pow'r O Je - ho-vah, all na - tions may know, Thy
That Thy pow'r O Je - ho-vah, all na - tions may know, Thy

104. Tentados por la escritura instrumental, corremos el Riesgo de respetar una hemiola inexistente en compases 39 y 40, ya que la *acéntica* del coro la desmiente.

38

VI. I.

VI. II.

Vla.

A.

T.

B.

B. C.

pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know.

pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know.

pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know.

105. Si terminamos el primer acto acá, como hemos sugerido, una “*Petite Reprise*”, tan usada en el Barroco, daría buena sensación de cierre, repitiendo los últimos tres compases muy *piano*, como la dilución de un eco.

103

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. C.

ACTO II – Coro “*Fallen is the foe*”

106. El fraseo de este larguísimo melisma requiere mucho ingenio y lápiz minucioso (si no, los instrumentistas lo abordarán en constante e inflexible *mf*)

1

Violino I.

Violino II.

Viola

Basso Continuo

107. Los puentes de violines, cuando calla el continuo, son siempre muy energéticos. En este caso sostienen la estructura no desde el piso... sino... como las vigas de un techo.

5
VI. I.
VI. II.
Vla.
B. C.

108. En compás 13, juego onomatopéyico en el coro. Las cuerdas deben imitar este tipo de ataque, pero sin oscurecer la explosión de la “F” que precede a las notas. En compás 15, homogeneizar el fraseo entre coro y cuerdas, ligando las corcheas sin sílaba propia.

13
VI. I.
VI. II.
Vla.
T.
B.
B. C.

Fall'n is the foe, fall'n is the foe; so fall Thy foes, so fall Thy foes, O Lord,
Fall'n is the foe, fall'n is the foe; so fall Thy foes, so fall Thy foes, O Lord,

109. El agudo de Soprano tiene una función muy enfática.

28
S.
A.
T.
B.

so fall Thy foes — O Lord,
so fall — Thy foes, so
so fall — Thy foes, so
so fall — Thy foes, so

110. Este pasaje requiere gran cuidado, colocando entre paréntesis cuanta nota no tenga sílaba propia.

30

VI. I.

Ob. I.

S.

Where warlike Ju - das wields his right - eous

...pero... sin desechar las “s” finales, cuidado primoroso de gran efecto.

111. Compás delicado: el fraseo del Tenor es fácil, ya que es bastante silábico. La parte del Bajo se corresponde con el ejemplo anterior. La parte del Contralto es la más difícil, ya que carece casi de sílabas; un buen fraseo crecería hacia el expresivo y plagal *Si bemol*, sin desfigurarlo con un acento.

39

A.

wields his right - eous

T.

sword, where warlike Ju - das wields his right - eous

B.

where warlike Ju - das wields his right - eous

112. El uso retórico de las “*f*” debe crear... sensación de Terror, como una tempestad (recurso amplificado por habitar un ámbito *piano*, casi susurrado)

47

VI. I. *p*

VI. II.

Vla.

S.
fall'n, fall'n,

A.
fall'n, fall'n,

T.
8 Fall'n, Fall'n,

B.
fall'n, fall'n,

B. C.
 p_4
2 6

113. Una detención en la quinta corchea, antes del tema fugado, ayuda a la comprensión estructural, frenando la sección precedente y anunciando la próxima.

54

VI. I.
VI. II.
Vla.
Ob. I.
Ob. II.
S.
A.
T.
B.
B.C.

foe; Where warlike
foe;
foe;
foe;
foe;

114. Repetición retórica del verbo, con énfasis, como mandobles.

69

VI. I.
VI. II.
Vla.
Ob. I.
Ob. II.
S.
A.
T.
B.
B.C.

wields, wields,
wields, wields,
wields. wields,
wields, wields,
wields, wields,

115. Alargar el cuarto tiempo crea gran suspenso, antes del final, y sin red de contención, ya que en ese levare el continuo calla.

77

VI. I.
VI. II.
Vla.
Ob. I.
Ob. II.
S.
A.
T.
B.
B.C.

fall Thy foes, O Lord,
fall Thy foes, O Lord,
fall Thy foes, O Lord,
fall Thy foes, O Lord.

Dueto y Coro “Hail, Judea, happy land”

116. Acordes que cambian de Tónica a Dominante a Tónica en pocos instantes, como un timbal. Abordarlos como golpes de karate, como afirmación categórica, como tajante delimitación territorial. En compás 2, llegamos a la nota más aguda: culminación elegante sin la rusticidad de un acento, con pequeña detención agógica, por cambio de dirección.

1

Violino I.
Oboe I.
Violino II.
Oboe II.
Viola
B. C.

117. Puente de violines en las últimas tres corcheas: alla corda. Ver ejemplo 14.

48

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

A.

T.

B.

B.C.

de - a, hap - py land, hap - py land,

de - a, hap - py land, hap - py land,

de - a, hap - py land, hap - py land,

de - a, hap - py land, hap - py land,

118. El tercer tiempo del compás 54 es tanto final como comienzo (ver Ej.4). Efecto: se corre el telón y cambia la escena.

54

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

A.

T.

B.

B.C.

in his hand.

in his hand.

in his hand.

in his hand.

123. La obsesiva nota repetida (primero en el continuo y luego en los violines) describe elocuentemente la palabra “fight”.

43

VI. I. II.

who boasts _____ in fight, _____ who boasts _____ in fight The

B.C.

46

VI. I. II.

val-our of gi-gan-tic might,

B.C.

124. La segunda parte de esta aria sugiere cambiar el color del continuo: pasaríamos acá de clave a tiorba.

61

VI. I. II.

And dreams not that a hand un-seen Di-rects and guides this weak machine,

B.C.

Solo y Coro “Ah wretched Israel”

125. Haendel indica “cello solo”. Recién se incorpora un instrumento armónico (tiorba u órgano) a partir de las cifras del compás 6.

Este recurso puede ser, obviamente, adoptado en otros casos análogos. Es muy atractivo.

El cello debería ligar la corchea a la negra, como sucede en el texto de la Soprano.

Este tipo de articulación indica Contrariedad; en cambio, ligar las dos primeras notas del diseño sugeriría Resignación.

1

Bassi

Violoncello

6 6 4^h 2 6 6^h

126. Articular el compás 33 uniendo las dos primeras negras...



...espeja el minué subyacente y corresponde al elegante estilema antiguo sobre la palabra italiana “*sos...piri*”.

127. Clímax con disonancia 4-3, primera disonancia en aparecer.

46

VI. I.

VI. II.

wretch - ed!

B. C.

Musical score for exercise 127, measures 46-47. It features four staves: VI. I., VI. II., vocal line, and B. C. The key signature has two flats. The vocal line has the lyrics "wretch - ed!". The VI. II. staff has a dynamic marking *p* under the second measure. The B. C. staff has a dynamic marking *p* under the second measure.

128. Ilustramos la caída (“*fall’n*”) con un “*súbito p*”, como sorpresa inquietante, subrayada por la séptima en el continuo.

47

VI. I.

VI. II.

fall'n, fall'n, From

B. C.

Musical score for exercise 128, measures 47-48. It features four staves: VI. I., VI. II., vocal line, and B. C. The key signature has two flats. The vocal line has the lyrics "fall'n, fall'n, From". The VI. II. staff has a dynamic marking *p* under the second measure. The B. C. staff has a dynamic marking *p* under the second measure.

129. El compás 60 puede ser interpretado como una suspensión, un eco congelado en el tiempo.

59

Violino I.

Violino II.

Viola

Oboe I.II.

Soprano
Is - ra-el!

Alto
Is - ra-el!

Tenore
8
Is - ra-el!

Basso
Is - ra-el!

Continuo

130. Podemos agregar al primer violín nota de paso y trino, en este pasaje de concisa belleza.

63

VI. I.

131. Levare expresivo en viola y segundo violín; superan su función de mero relleno para crear un puente, imitados luego por el primer violín.

72

VI. I.

VI. II.

Vla

Ob. I. II.

S.
woe, Wretched

A.
woe, Wretched

T.
8 woe, Wretched

B.
woe, Wretched

B. C.

132. “Calderín” en la barra del compás 103, para establecer claridad estructural: cambio de texto... cambio de escena.

102

VI. I.

VI. II.

Vla

Ob. I. II.

S.

A.
Is - ra - el! fall'n how

T.
8 Is - ra - el!

B.
Is - ra - el! fall'n how low,

B. C.

133. Encontramos el acorde más dramático del Barroco, la séptima disminuida (en las Pasiones de Bach aparece cuando se alude a *Judas Iscariote* o *Barrabás*)

132

VI. I.
VI. II.
Vla
B. C.

Aria “*The Lord worketh wonders*”

134. El trino, no teniendo función armónica (cadencial) sino meramente melódica (decorativa), no requiere apoyatura demasiado larga. Sugerimos que la verdadera barra de compás, como sucede a menudo en Telemann y Vivaldi, corresponde al tercer tiempo.

Violini unisoni
Bassi

Es engorroso frasear los largos melismas de esta Aria. Serían objeto de examen en una exigente cátedra de... ¡Melismas!

135. Sugerimos una articulación variada:

15

VI.

136. El Re agudo es una culminación que, al contrario de lo que hemos visto para tantos otros melismas [Tema 4, punto 9] merece ser apoyado, ya que ilustra claramente la palabra “*raise*”.

23

VI. I. II.
B. C.

His glo - ry to raise, His

137. El melisma del compás 26 es mucho más difícil de modelar que el del compás 24, donde contábamos con el auxilio de saltos de cuarta, como mojonés.

26
glo - ry, His glo -

138. En cambio, sugerimos no acentuar el *Re sostenido* del violín, ya que la frase melismática comienza en la nota sucesiva.

37
VI. I. II.

139. Acentuar las notas graves, cuando cambia la armonía, como apoyos en una *Partita* para violín solo.

44
VI. I. II.
B.C.

140. Cambio de Afecto, pues cambia el texto y encontramos valores más calmos y una sexta, como disonancia cadencial no preparada. Las corcheas que siguen requieren un *portato* expresivo.

51
VI. I. II.
B.C.
fear-ful in praise, is fear - ful in praise,

Solo y Coro “*Sound and alarm*”

141. Cada corchea es pulsación (por ende, *staccato*) y, además, hay frecuentes cambios armónicos.

1
Continuo
Sound an a - larm, sound an a - larm — Your

142. Manierismo agógico mencionado en el ejemplo 80, con obsesiva nota eje (*Mi*).

5
8
call the ___ brave, and ___ on - ly ___ brave,
B. C.

143. Articulación típica de la danza Giga,

con efecto de disminuyendo cuasi “tirolés” (*yodel*) en las segundas corcheas. Consiguiente efecto de crescendo ansioso en los siguientes levares de dos corcheas con sílabas propias.

7
8
on - ly brave. a round. call the brave, call the brave, and
B. C.

144. Difícil fraseo, por tratarse de un diseño reiterativo. Conviene jugar con la Macrodinámica, introduciendo planos contrastantes.

27
8
brave, call the brave, ___ and
B. C.

145. Cambio de “mood”, junto al cambio de pie acéntico.

38
8
Who lis-test, fol-low: to the field a - gain! jus-tice with courage
B. C.

146. Parecería querer decirnos: la “justicia” y el “coraje” se equivalen, ya que se alternan en alturas.

45

8
jus-tice with cou-rage, jus-tice with courage

B.C.

147. Silencio retórico, como avistando las tropas que se acercan.

51

Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani

Oboe I, II.

Violino I.

Violino II.

Viola

Sound an a-larm

Bassi

148. Recurso metalinguístico: encontramos séptima no preparada en Soprano, que nos obliga a “oir” (“hear”)

83

S. We hear, we hear, we

A. We hear, we hear, we

T. We hear, we hear, we

B. We hear, we hear, we

B.C. $7^{\#}$ 6_4

149. “Pleasing” está en el acorde más placentero, el de Subdominante, característico de los oasis plagales.”Dreadful”, por el contrario, en un acorde cortante, el de sexta sensibilizada.

87

S. the pleas - ing, dreadful call,

A. the pleas - ing, dreadful call,

T. the pleas - ing, dreadful call,

B. the pleas - ing, dreadful call,

B.C.

150. Este diseño de los violines en los compases 41 y 42 refleja tanto la palabra “follow”, como las descargas de los arcabuces (Ver “The trumpet’s loud clangour”, en *Oda a Santa Cecilia* de Haendel, compás 66)

40

VI. I.

VI. II.

Vla

S.

A.

T.

B.

B.C.

call; And fol - low thee, and fol - low thee,

call; And fol - low thee, and fol - low thee,

call; And fol - low thee, and fol - low thee,

call; And fol - low thee, and fol - low thee,

151. La palabra “conquest”, en su primera aparición, es contundente: Tónica-Dominante, como imitando timbales.

95

Tr. I.

Tr. II.

Tr. III.

Timp.

Ob. I. II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.
fol - low thee to con-quest:

A.
fol - low thee to con-quest:

T.
fol - low thee to con-quest:

B.
fol - low thee to con-quest:

B. C.

152. La secuencia de enlaces de acordes de séptima sugieren que una caída decorosa no es necesariamente definitiva.

98

Ob. I. II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.
If to fall, if to fall,

A.
If to fall, if to fall,

T.
If to fall, if to fall,

B.
If to fall, if to fall,

B.C.

153. Algún antiguo libro de Autoayuda (Carnegie: 1936) nos enseñaba que la palabra más grata para nuestros oídos es... ¡nuestro nombre! Acá la nota más aguda para las Sopranos (La, que aparecerá solo con acento otra vez en todo el oratorio) está en la palabra “we”.

106

S.
lib-er-ty, we fall,

A.
lib-er-ty, we fall,

T.
lib-er-ty, we fall,

B.
lib-er-ty, we fall,

B.C.

Recitativo “Enough: to Heav’n we leave the rest”

154. La nota modulante (Si bemol) subraya la palabra “divide”, anunciando el cambio de función del acorde de *Do*.

Simon

E-nough: to Heav'n we leave the rest, Such gen'rous ardour firing ev'ry breast, We may divide our

Continuo

155. El *Si bemol* (séptima disminuida) se refiere, retrospectivamente, a la palabra “*profanation*”

S.

trod: Such profanation calls for swift redress,

B.C.

Aria “*With pious hearts*”

156. Estas ligaduras a “contrapelo” (muy *vivaldianas*) aluden a hesitación o súplica.

Violini

Bassi

157. Podemos lograr un acento expresivo... por sustracción [Tema 4, punto 9], tomando muy liviano el agudo (efecto *yodel-tirolés* ya citado en el ejemplo 143). Esto es más atractivo que golpear impunemente los agudos.

9

With pi - ous hearts,

B.C.

158. Podemos demorarnos en el trino; éste atrae así la atención y concita suspenso, como tantos otros levares.

159. Puente expresivo en compás 22 de violines (hubiera tenido mucho menos fuerza si figuraban las corcheas *mi-re-do - mi-re-do*, sin el salto expresivo al *Fa*)

160. Análogamente, *Fa Re La* es mucho más expresivo que *Fa Sol La*. Preguntarse por qué el autor elige cada nota es un excelente ejercicio para profundizar la interpretación.

161. "God" implica un unísono categórico. Además conforma un insólito acorde de onceava:

Situación análoga se da en el *Mesias* de Haendel, precisamente en su coro "For unto us"

41

Un-to us a child is born,
gi-ven,

Un-to us a son is gi-ven,

Aria “Wise men, flattering, may deceive us”

162. Los primeros compases sugieren articulación liviana, como un Minué; este “mood” cambia en los compases 5 a 8.

Corno I. II.
Flauto I. II.
Oboe I. II.
Fagotti
Violino I.
Violino II.
Viola
Bassi

Una buena distribución asimétrica evitará acento en cada compás. Para ello el texto de la solista puede ser de gran ayuda.

25

Wise men, flat - t'ring, may de - - ceive us With their vain mys - te - rious art,

Dueto y Coro “O never bow we down”

163. El continuo merece un cifrado cuidadoso, ya que la armonía puede cambiar por compás o... ¡por corchea!

El cifrado permite varias interpretaciones:

Violino I.

Violino II.

Basso Continuo

a) 5 3 7

b) 5 6 6 7

164. Puente extraño que casi se diluye en un diminuendo delicado, como si los violines quisieran dar a entender que se retiran de la escena por un buen rato.

38

VI. I.

VI. II.

stone, nev - er, nev - er bow we

stone,

B.C.

165. Podríamos intentar una valencia semántica para cada una de las palabras “*but ever worship Israel’s God*” (contrariedad/eternidad/reverencia/inestabilidad/estabilidad)

52

VI. I.

VI. II.

But ev - er wor - ship Is - ra-el's God, Ev

But ev - er wor - ship Is - ra-el's God Ev

B.C.

166. Nos podemos permitir una Licencia Estructural: superponer compases 87 y 88, para no perder continuidad. Sabemos que esto ocurría frecuentemente, uniendo movimientos consecutivos.

CORO - "We never, never will bow down"

88

	Violino I.	
	Violino II.	
	Viola	
	Oboe I. II.	
	Soprano	 We
	Alto	 We
	Tenor	 We
	Basso	 We
	Continuo	

Final del Aria

87

 nod.	
 nod.	

167. Si evitamos la respiración de los dos puntos en Tenor y Bajo (compás 114), creamos mayor tensión. El signo puede ser la Flecha. Idem en compás 123 de Soprano y Alto.

113

S.	 tur'd, sculp-tur'd stone: : We
A.	 tur'd, sculp-tur'd stone: We
T.	 tur'd, sculp-tur'd stone: We nev-er, nev-er will bow
B.	 tur'd, sculp-tur'd stone: We nev-er, nev-er will bow
B.C.	 7 6

170. Desde el compás 173 podemos adoptar acentuación instrumental (como en un *bicinium* del Renacimiento) apoyando la nota larga aguda.

172

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I II.

S.
lone,

A.
we worship God, we wor - - - - -

T.
God and God a - lone, we wor - - - - -

B.
lone.

B.C.

171. El asombroso *La* agudo refleja el estupor frente a Dios.

182

S.
lone, and God a - lone, we

A.
lone, and God a - lone, we

T.
lone, and God a - lone, we

B.
lone, and God a - lone, we

B.C.

Acto III
Aria "Father of heaven"

172. Las últimas tres corcheas espejan las famosas “quintas de corno”; por tanto, con articulación *staccato*.

1

Violino I.

Violino II.

Viola

Bassi

173. Puente rubato en tercer y cuarto tiempo, aprovechando la retención del efecto “imán” del puntillo.

2

Violino I.

Violino II.

Viola

Bassi

174. No acentuar la el segundo *Do*, como practica la tendencia decimonónica (e incluso, la polirritmia renacentista, como sugerimos en el ejemplo 170), sino la corchea precedente.

6

VI. I.

175. Dinámica (*crescendo-diminuendo*) sugerida por las diferentes tensiones armónicas

7

VI. I.

VI. II.

Vla

B.C.

176. Éxtasis estático, sin tempo. Quantz sugiere, en este tipo de pasajes y en cadencias solísticas, sorprender al público con fiatos larguísimos. En este caso, prolongar la blanca *ad-libitum*.

7

Fa - - ther of Heav'n,

177. Énfasis en la palabra clave “Thy”.

10

VI. I.

VI. II.

Vla

B. C.

Fa - ther of Heav'n! from Thy e - ter - nal throne, from

178. El último levare del compás 36 es, probablemente, la frase más bella del oratorio; se trata del levare que alcanza la veta más alta.

36

VI. I.

VI. II.

Vla

B. C.

37

VI. I.

VI. II.

Vla

B. C.

179. Un efecto atractivo: prolongar la nota final del compás 63, uniéndola con el comienzo del compás 64.

62

VI. I.

VI. II.

Vla

Fa - ther of Heav'n!

B.C.

63

Recitativo “*O grant it, Heaven*”

180. Improvisar Fanfarria en el continuo, resaltando la palabra “*war*”.

7

more, tor-tur'd at home, or hav-ock'd in the war.

B.C.

Aria “*So shall the lute and harp awake*”

181. GRAN desafío: frasear el intrincado melisma del violín.

Violini

Continuo

VI. I. II.

B.C.

VI. I. II.

B.C.

182. No acentuar la quinta nota del melisma, ya que reproduce la primera nota, sin aportar nueva información; cierra el ciclo como rebote en torno a dicha nota inicial.



183. Quantz sugiere eliminar alguna nota, si el fiato no alcanza para una frase muy larga; en este caso, anularíamos la segunda nota del compás 23 y allí se podría respirar.



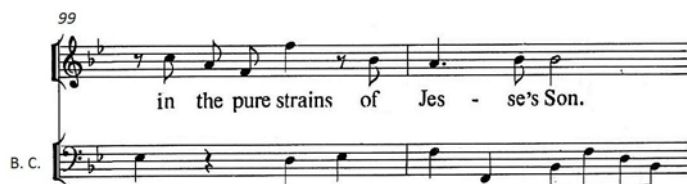
184. Típico ejemplo de fraseo de melisma subdivisible en 5 -3.



185. Aquí el fraseo sería 6-2 (hubiera sido, en cambio, 5-3 si las notas iniciales fuesen *do-si-do-re do-la-si-do*)



186. Lugar espléndido para que el solista se luzca, con una Cadenza que evidencie sus virtudes (tesitura o volumen o fiato u ornamentación fantasiosa...)



Coro "See, the conquering Hero comes"

187. Ejemplo muy sencillo de explicar al coro, pues presenta sintéticamente nota sin sílaba, sílaba acentuada y sílaba débil.

S.
See the — con - qu'ring

A.
See the — con - qu'ring

T.
See the — con - qu'ring

B.
See the — con - qu'ring

Solo y Coro “*Sing unto God*”

188. Otra vez nos encontramos con el desafío de frasear inteligentemente el sinuoso melisma.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

189. Palabras ricas semánticamente (“*high*”, “*crown*”, “*conquest*”), hábilmente *musicadas* por Haendel.

A.
high af - fec - tions raise, To crown this conquest with un - mea - - surd praise,

B. C.
5 6 4 6

En el compás 10, no acentuar la corchea que viene luego de semicorcheas en el continuo (tendencia lamentablemente habitual, cuasi... “*newtoniana*”) ya que dicha corchea es distensión consonante y no descarga catártica.

194. Nos encontramos con un genial CHISTE anticipatorio de Haendel: la energía rítmica de los compases 50 y 51 lleva, por inercia, a que algún instrumentista o coreuta no respete completamente la pausa que precede el compás 52. Lo hemos verificado con diversos ensambles, tanto amateurs como profesionales... Haendel debe estar riéndose, cada vez que este “error” ocurre... ya que el texto dice ¡”*With unmeasured praise*”!

195. Una chispa de acento en la nota más brillante de la trompeta: el *Re* sobrealongado. (casi un efecto sincopado jazzístico)

196. Caso análogo al ejemplo 193

197. El final puede resultar aun más brillante, con diseños de fanfarria tipo:



en este caso (elaborado ad-hoc), asumimos que el *tutti* resuelve en el segundo compás y la fanfarria extiende la resolución con los motivos rítmicos expuestos, como aparecen en diversas obras de Haendel:

Israel en Egipto:

Trombones
Trompetas
Timbales
CORO I
CORO II

he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.
he thrown in - to the sea, hath he thrown in - - to the sea.

O en *Joshua*:

Trp. I. II.
Timp.

Aria "With honour let desert be crowned"

198. Acordes inesperadamente modales. Haendel suele usar estos colores para sugerir ambientación arcaica, remedando la época del Antiguo Testamento.

1

Tromba I.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola

Bassi

199. Obviamente la palabra “desert” no admite la presencia de instrumentos...

9

Tr. I.

Vl. I.
Ob. I.

Vl. II.
Ob. II.

Vla.

8

With honour let de-sert be crown'd

B.C.

Coro – “To our great God”

200. La fonética coral (sutil cesura en “to –our”) nos sugiere separar análogamente en el doblaje de cuerdas.

1

Violino I.

Oboe I. II.

Soprano

To our great God be all the

201. En el Barroco el “basso seguente” es el tradicional recorrido de la voz más grave del coro, doblada por el órgano; este recurso no siempre es indispensable, si el coro tiene seguridad en sus notas. Conviene que el órgano doble la voz coral más grave. Reservamos el uso del clave y el contrabajo, en cambio, para la aparición del Bajo coral.

5

S. — the hon - our giv'n, to our great

A. God be all the hon - our giv'n, to

T. our great God be all the hon - our giv'n, to

B. giv'n, to our great God be

B. C.

202. El lenguaje implicaría un trino obligado (semicadencia) [Tema 9, punto 1] en Soprano. Pero si esto fuera difícil para los coreutas, basta con que trinen los violines, solicitando a las Sopranos sólo un leve acento, como sugerido en el apéndice 4, evidenciando la vecindad entre acento (dinámica) y trino (ornamentación) [Tema 9, punto 1]

10

VI. I. (tr.)

VI. II.

Vla

Ob. I. II.

S. (tr.)
hon - our giv'n, to

A.
hon - our giv'n, to

T.
hon - our giv'n, to

B.
hon - our giv'n,

B. C.

7 64

203. Los dos últimos tiempos del compás 28 requieren separación, por su Ritmo Armónico, ya que corresponden a implícitos acordes diferentes y a palabras monosílabas.

28

VI.I.
VI.II.
Vla
Ob.II.
S.
A. grate - - ful hearts can send _____ from
T. That grate -
B.
B.C.

204. Generosas *messa di voce* en cada nota prolongada de la soprano. [Tema 4, punto 11]

35

S. heav'n, that grate - ful hearts _____ can send _____ from earth to heav'n, from earth to
A. heav'n, from earth to heav'n, that grate - ful hearts can send to
T. heav'n, from earth to heav'n, that grate - ful hearts can send to
B. send from earth to heav'n, that grate - ful hearts can send to
B.C. # 6^b 7 6 6 6 7 6 7 6 # 6 4 5^b 4 #

Si superamos con Flecha la coma del compás 39, ganamos energía.

205. Interesante caso de heterogeneidad de escritura, en nada ajena a la praxis de notación aproximativa del Barroco (compás 55). Nos preguntamos: ¿debemos adoptar el silencio de las voces o la duración de las cuerdas? También podríamos cuestionarnos: “¿no será que Haendel proporciona un silencio a las voces... para que respiren?”. Pero, insistimos, la heterogeneidad y la falta de maníaca precisión caracterizan la escritura barroca, con ejemplos iluminantes en las cantatas de Bach, donde a menudo el fraseo del coro y la articulación señalada para las cuerdas muestran perfiles heterogéneos.

55

VI. I.

VI. II.

Vla

Ob. I. II.

S.
the hon-our giv'n, That grate - ful

A.
the hon-our giv'n, That grate - ful

T.
the hon-our giv'n, That grate - ful

B.
the hon-our giv'n, That grate - ful

B. C.

206. La nota inicial del compás es tanto final cuanto comienzo de la breve coda que corre el telón de esta escena. Ver ejemplo 118

65

VI. I.

VI. II.

Vla

Ob. I. II.

S.
heav'n.

A.
heav'n.

T.
heav'n.

B.
heav'n.

B. C.

Dueto "O lovely peace"

207. Sugerimos no cortar antes de la culminación del *Re* en *Mi*.

Musical score for example 207, measures 14-15. The score is in G major and 4/4 time. It features three staves: Trav.I.II (Travelling Horn II), a vocal line, and B.C. (Bass Continuo). The vocal line has the lyrics "plen - ty crown'd, — O love - ly,". The music shows a melodic line with a long note on 'O' that is not cut off before the end of the measure.

208. “Calderín” en varios posibles lugares; elegir con tino.

Musical score for example 208, measures 20-21. The score is in G major and 4/4 time. It features three staves: Trav.I.II (Travelling Horn II), a vocal line, and B.C. (Bass Continuo). The vocal line has the lyrics "all a-round." and "O love - ly peace,with". The music shows a melodic line with a long note on 'O' that is not cut off before the end of the measure.

Solo y Coro “Rejoice, O Judah”

209. Otro caso de difícil fraseo, para no caer en meros estereotipos.

Musical score for example 209, measures 7-8. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: VI. I. (Violin I), VI. II. (Violin II), Vla. (Viola), and B.C. (Bass Continuo). The music shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the violin parts.

210. ¿Acentuar o no los brillantes agudos? Creemos que en este lugar, y en este momento final del oratorio, los acentos serían convenientes, pero sin aflojar la tensión hasta la cadencia del compás 14.

211. El solista tiene un levare, a diferencia de los violines, no de corchea sino de negra; justificarlo entonces con un buen *crescendo* acumulativo, como si el *Re* inicial generara su armónico, el *La*.

212. Evitar acentos en las corcheas sin texto.

213. Un momento en *piano* rompería la monotonía del *mf*.

214. Audaz séptima (*Do* natural), último de los armónicos accesibles.

34

VI. I.

VI. II.

Vla.

har - mo - - - - nious join in

B.C.

215. Elegante adorno probable en el solista.

37

VI. I.

VI. II.

Vla.

in songs di - - -

B.C.

ç 216. Pasaje *alla corda*, por tratarse, finalmente, de grado conjunto remedando la sólida “conquista”.

40

VI. I.

VI. II.

Vla.

B.C.

217. Sugerimos estos acentos, distribuidos asimétricamente.

47

Simon

Hal - le - lu - jah, Amen, Amen, Hal - le - lu - jah, A - men

Continuo

218. El diseño de Tenor y continuo en el final del compás 55 nos parece sólo justificable en función de no permitir que decaiga la tensión.

55

VI. I.
VI. II.
Vla.
S.
A.
T.
B.
B. C.

le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal -
le - lu jah, Hal - le - lu - jah, A-men,
le - lu - jah, Hal - le - lu - jah,
le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, A-men,

7 6

219. Pasaje brillante, muy percusivo, cuasi “poulenquiano” o “bartokiano”

72

Tr. I. II.
Ob. I. II.
Tr. III.
Timp.
VI. I.
VI. II.
Vla.
B. C.

220. Las cuerdas deben imitar el efecto del ejemplo anterior.

76

Tr. I.II.
Ob.I.II.

Tr. III.

Timp.

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.
men, A -

A.
men, A -

T.
8 men, A -
men!

B.
men, A -

B.C.

Detailed description: This musical score covers measures 76 and 77. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwind section includes Tr. I.II. and Ob. I.II. (treble clef), Tr. III. (treble clef), and Timp. (bass clef). The string section includes VI. I. and VI. II. (treble clef), Vla. (bass clef), S. (treble clef), A. (treble clef), T. (treble clef), B. (bass clef), and B.C. (bass clef). The vocal parts (S., A., T., B.) have lyrics: 'men, A -' for Soprano, Alto, and Bass; and '8 men, A -' and 'men!' for Tenor. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes in the first measure and eighth notes in the second measure.

221. Ritmamos la parte de las trompetas. Ver ejemplo 197.

82

Tr. I. II.
Ob. II.
Tr. III.
Timp.
VI. I.
VI. II.
Vla.
S.
A.
T.
B.
B. C.

A - - men.
A - - men.
A - - men.
A - - men.

A continuación transcribimos dos posibilidades para enriquecer el ritmo de las trompetas:

1)

82

Tromp. I. II.

2)

82

Tromp. I. II.

E. VISIÓN MICROSCÓPICA

Trataremos de analizar dos números del *Judas Maccabeus* con mayor detalle que en los 221 ejemplos precedentes. Un coro y un aria, con un “microscopio” más fino.

El objetivo final sería poder justificar cada nota del compositor, entender su función y deducir su interpretación. Adueñarse completamente de la obra... ¡reescribiéndola! (metafóricamente)

Se cuenta que Mozart se entrenaba copiando cuartetos de cuerdas, pero excluyendo la parte original de viola, de forma tal que se veía obligado a postular su versión de tal parte. Ésta es la actitud que quisiéramos promover, diluyendo así la barrera autor-director.

1. Tomemos el coro "Lead on"

Violino I.
Violino II.
Viola.
Oboe I.
Oboe II.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso
Continuo

Lead on, lead on, lead on,
Lead on, lead on, lead on,
Lead on, lead on, lead on,
Lead on, lead on, lead on, lead on, Ju - dah dis - dains The gall - ing load of hos - tile

VI. I.
VI. II.
Vla.
Ob. I.
Ob. II.
S.
A.
T.
B.
B. C.

Lead on, lead on,
Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah dis -
Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah disdains, Ju - dah dis -
chains, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah disdains,

7

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

Ju - dah disdains, Ju - dah dis - dains The gall - ing load of hos - tile chains,

A.

dains The gall - ing load of hos - tile chains, of hos - tile chains, Ju - dah disdains The gall - ing

T.

dains The gall - ing gall - ing, gall - ing load, the gall - ing load of hos - tile chains, Ju - dah disdains The gall - ing

B.

Ju - dah disdains the gall - ing, gall - ing load, the gall - ing load of hos - tile chains, Ju - dah disdains The gall - ing

B. C.

10

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

Lead on, lead on, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile

A.

load of hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile

T.

load of hos - tile chains, Lead on lead on, Ju - dah dis - dains The gall - ing load of hos - tile

B.

load of hos - tile chains, Lead on, lead on. Ju - dah dis - dains The gall - ing load of hos - tile

B. C.

13

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

chairs, Lead on, lead on Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains, the load of

A.

chairs, Lead on, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains, the load of

T.

chairs, Lead on, lead on, Ju - dah disdains The gall - ing load of

B.

chairs, Lead on, lead on, Ju - dah disdains The gall - ing load of

B.C.

16

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah dis - dains The gall - ing load of

A.

hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah dis - dains The gall - ing load of

T.

hos - tile chains, Lead on, lead on, Ju - dah dis - dains The gall - ing load of

B.

hos - tile chains Lead on, lead on, Juh-dah dis - dains The gall - ing load of

B.C.

19

VI. I.

VI. II.

Vla.

Ob. I.

Ob. II.

S.

hos - tile, hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains.

A.

hos - tile, hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains.

T.

hos - tile, hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains.

B.

hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah disdains The gall - ing load of hos - tile chains.

B.C.

Compás 1: Los acordes macizos sirven para despertar al público, con la aparición de la “turba” (coro del pueblo, presente en tantos oratorios y en las Pasiones)

Los Bajos del coro completan brillantemente el arpeggio, con un diseño “timbalístico”

Compás 2: Los oboes se incorporan con la agitación de quien llega tarde, y, por ende, con energía atolondrada.

El tercer tiempo evoluciona en semicadencia a la Dominante, rompiendo el arpeggio triunfal de *Re*.

Ese punto de inflexión permite el *exploit* de los Bajos, asombrosamente a *cappella*, quizás para que el texto, muy significativo argumentalmente, emerja sin que instrumento alguno lo opaque.

Compás 3: las notas culminantes de los Bajos coinciden con las palabras clave (“*disDAINS/LOAD*”), mientras que la palabra con mayor carga dramática (“*HOSStile*”) recibe el puntillo, es decir la mayor e hipnótica duración.

Compás 4: Alto y Bajo proceden por movimiento contrario, simbolizando diseño abarcativo.

El Tenor evita el *Re* en la sílaba “*dains*”. Ese *Re* hubiera sido la resolución melódica más lógica, pero hubiera restado énfasis al *Re* presente en “*galling*”

Compás 5: La cadencia evitada permite tomar mayor impulso. Y es ahí donde, significativamente, se suman las cuerdas.

Compás 6: El uso de una imitación “*stretto*” trasmite ansiedad, torbellino.

Compás 7: No tenemos nada que decir. ¡Y esto es grave! Si el director no encuentra nada especial para subrayar, para sugerir sutilmente... entonces este compás, durante nuestro concierto, pasará sin pena ni gloria, como un instante vacío.

(Admitamos, en nuestra descarga, que se trata de un compás bastante convencional. Sólo podemos destacar que la Soprano empieza luego de dos pausas, y no una, y que el ingreso de la voz superior siempre concede ulterior brillo a la trama. Pero... ¿será esto suficiente para justificar todo un compás...?)

Compás 8: Ahora el punto culminante del texto (cuarto tiempo) resulta en el II grado efectivo... y con un expresivo retardo en el Bajo.

Compás 9: El ritmo de semicorcheas en ritmo dáctilo en Alto y Tenor sirve como mini-pausa para tomar mayor impulso.

Compás 10: Los agudos en violines preanuncian el retorno de las brillantes Sopranos.

Compás 11: Finalmente enfático ritmo homofónico para todas las partes.

Compás 12: Los tiempos 1 y 2 son iguales, con obsesiva eficacia.

Compás 13: Estaba haciendo falta un compás con mayor variedad armónica. El entusiasmo ignora las quintas directas que se producen entre Tenor y Bajo (o quizás Haendel nos sugiere que el pueblo, en su furor *torbellínico*, olvida los buenos modales de las reglas contrapuntísticas...)

Compás 14: Un efecto de nostalgia renacentista (el par agudo, tipo *bicinia* de *Lasso*)

Compás 15: Todo este compás sirve de acumulación de energía hacia el clímax del tercer tiempo del compás 16. Esta acumulación está acrecentada por los saltos de cuarta, y, en el caso del segundo violín... ¡de octava!

Compás 16: El clímax coincide con los agudos del segundo violín y el retardo 6-5. A esto sigue, como inteligente relax, una breve pausa general de corchea.

Compás 17: Las reiteraciones enfáticas alternan Dominante-Tónica.

Compás 18: Acá, en cambio, alternan Subdominante-Tónica, como tomando, una vez más, impulso antes del clímax disonante del tercer tiempo del compás 19.

Compás 19: Efectos ya vistos (compás 8). No logramos explicarnos el salto en viola (podría haber evitado el Re agudo, con un sereno La), a menos que Haendel desee allí un abrupto acento... Si no logramos Justificar esta nota, esta perplejidad se notará ¡en nuestro concierto!... o nos motivará a buscar alguna solución conceptual para una futura reedición...

Compás 20: Llegar con Flecha al Re agudo del primer violín (salto, de otra manera, injustificable), como subrayando un bélico exceso.

Compás 21: Cada corchea pide un nuevo acorde... luego de emplear una armonía bastante rudimentaria (acorde al carácter belicoso) en todo el número, para concluirlo y cerrar el telón de esta escena, con esta variante en el Ritmo Armónico muy eficaz.

Compás 22: Creemos que una nota breve y acentuada da la idea de algo rotundo y conclusivo.

En síntesis, no hemos logrado Justificar CADA nota... pero hemos afinado la definición de nuestro microscopio. ¡Hay aún mucha tarea por hacer...!

2.

Ahora, con un criterio análogo, trataremos de justificar cada compás de un Aria solista (“Ah wretched”)

Violino I.

Violino II.

Soprano

Bassi
Violoncello

9

VI. I.

VI. II.

S.

Ah! wretched — wretched — Is - ra-el!

B. C.

17

VI. I.

VI. II.

S.

fall'n how low, fall'n how low, ah! wretched Is - ra-el!

B. C.

25

VI. I.

VI. II.

S.

ah! wretched Is - ra-el! fall'n how low, fall'n how low,

B. C.

33

VI. I.

VI. II.

S.

From joy - ous transport, from joy - ous

B. C.

6 6 4# 2 6 6#

5

6 6

pp

40

VI. I.

VI. II.

S.

transport to — des-ponding woe. Wretch-ed Is-ra-el! wretch-ed, wretch-ed!

B. C.

47

VI. I.

VI. II.

S.

fall'n, fall'n, From joy-ous trans-port to des-pond-ing

B. C.

Sigue el coro.

La solista empieza en la nota Tónica, pero no en el Alivio de un inicio de compás, sino en la situación de Atribulación del “levare”.

La distribución del texto en compases 14 y 15, a contrapelo (como herencia *monteverdiana*), yuxtapone un pseudo-ritmo de $\frac{6}{8}$ al ritmo de $\frac{3}{4}$ del continuo. Esto dibuja la Contrariedad.

Compás 16: El arpegio de *Do menor* reposa en la quinta: Inestabilidad.

Compás 18: La solista parte de la misma nota recién dejada, con un salto de Asombro en “how” y un descenso no hacia el Si natural, sino el Si bemol: Congoja.

Compás 20: Mismo Afecto, pero con mayor Dolor y Resignación (gracias a la tesitura grave y la Suspensión del tempo en el flotante puntillo)

Compás 22: El agudo es un Grito.

Compás 23: El acorde se despeña: Colapso.

Compás 24: La palabra “Israel”, la de mayor contenido afectivo, siempre tiene ese ritmo puntillado, como algo inacabado: Precariedad.

Compás 25: El acorde de primer grado efectivo subraya el Drama y la oscilación *mi-fa* retrata el desconcierto.

Compás 26: En este caso la caída de Israel está marcada con mayor sensación de Derrota.

Compás 27: Se invierten los términos del compás 18: Alteración.

Compás 29: Acá el salto (séptima) es de un Desgarramiento límite.

Compás 35: La nueva frase textual adopta una distribución silábica contrastante con aquella del inicio: Esperanza.

Compás 39: Nos mudamos, por unos instantes, al modo mayor: Fe.

Compás 40: La palabra “*transport*” genera una dimensión cuasi metalingüística, alargando la frase: Arrojo.

Compás 41: Éste es el compás con mayor ritmo armónico; así cada tiempo corresponde a otro acorde: Visión Panorámica, perspectiva optimista por un brevísimo instante.

Compás 42: La solista canta esa única sílaba, tenazmente onomatopéyica: Desgarro.

De aquí en más, en los pocos compases que cierran esta Aria, se repiten los estilemas, pero con ritmo de mayor ansiedad: Desesperación.

Y como no alcanza el grito solitario, luego se incorpora, con idéntico texto y afecto, el coro.

F. APÉNDICES

Los siguientes esbozos temáticos tienen que ver con un enfoque más “filosófico” que meramente “acústico”.

Si recordamos que los músicos barrocos tenían una fuerte formación humanística y se consideraban “pensadores”, tendremos un acercamiento a sus obras menos unilateral y más cercano al espíritu de esa época.

Bach, Haendel, Telemann, y, en general todos sus colegas, se ocupaban de literatura, de matemáticas, de historia. Hoy el estudio especializado (en cualquier rama del saber) no nos permite tener esa actitud “panorámica” de la cultura.

Incluso en el área musical estamos mucho más restringidos que entonces: basta pensar que un músico barroco tocaba numerosos instrumentos, cantaba, componía, ¡improvisaba!

1. METALINGÜÍSTICA

El lenguaje barroco utiliza numerosos estilemas, muy presentes en obras extensas y de índole dramática como son los oratorios.

Sugerimos rastrear varias fuentes: la Teoría de los Afectos, la apasionante disciplina llamada Retórica Musical, y textos iluminados como la labor pionera de A. Schweitzer (1955) o el esclarecedor libro de Deryck Cooke (1959).

Como hemos sugerido en el Tema 3, ANTES de consultar estos brillantes textos podemos preguntarnos:

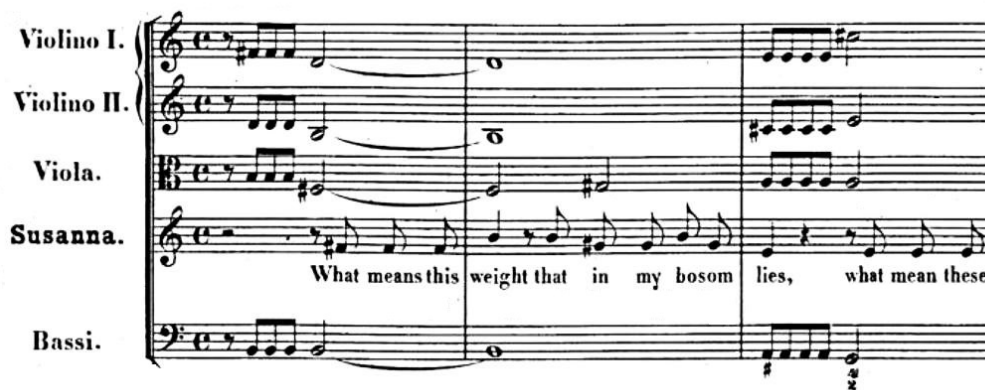
¿Qué afecto puede representar la siguiente figura?



Y, recíprocamente, ¿cómo imagino “pinta” un músico barroco las LÁGRIMAS?

Como curiosidad, señalamos algunos casos que incitan a la interpretación fuertemente alusiva. Éste es el caso cuando Haendel ANTICIPA *ante literam* diseños que luego serán adoptados con éxito en la literatura musical. En el oratorio *Susanna* (1749) el destino amenaza a la protagonista con estas notas:

(Recitativo “*What means this weight that in my bosom lies*”)

A musical score for a recitative from the oratorio 'Susanna' (1749). The score is written for five parts: Violino I, Violino II, Viola, Susanna, and Bassi. The music is in a common time signature (C) and features a mix of eighth and quarter notes. The lyrics for Susanna are: "What means this weight that in my bosom lies, what mean these". The score shows the instrumental accompaniment and the vocal line for Susanna.

¿Qué hacer? ¿Mantener una cierta ingenuidad anacrónica... o subrayar la carga beethoveniana?

Otro caso ejemplar: Haendel ANTICIPA juegos tímbricos muy osados. Siempre en *Susanna* de Haendel, cuando la protagonista intuye su trágica caída... aparece este acorde en las cuerdas, con todos los roles tesitulares invertidos!

fearless of death as in - nocent, I triumph in my fall,

(Aria "*If guiltless blood be your intent*")

2. AFINACIÓN

Este tema implica un enfoque distinto al tradicional empleado para el repertorio Romántico.

En el abordaje decimonónico imperan las siguientes variables:

- a) El Temperamento Igual (dividiendo la octava en 12 semitonos idénticos) y paradójicamente,
- b) la tendencia a afinar muy altas las “sensibles” (por ejemplo, tomando el *Sol* Sostenido más agudo que el *La* bemol)

Por el contrario, en el Barroco, como nos muestra la rica información de los tratados, digamos, en apretadísima síntesis:

- a) Existen infinidad de Afinaciones Desiguales (*Werckmeister*, *Kirnberger*, etc.)
- b) Los sostenidos son más graves que sus vecinos bemoles.

Esto respecto de la Afinación Relativa (los intervalos).

En cuanto a la Afinación Absoluta, es decir, el diapasón... el *La* en el Barroco del siglo XVIII no era de 440 hz, sino de 415, mientras que en Francia era de 392. Y así podemos encontrar gran variedad, si abordamos nuestra investigación con sutil discriminación, por épocas y geografías.

3. EL ROL DE LA IMPROVISACIÓN

La Improvisación es la Madre de la Ornamentación. Sin praxis improvisatorias, la Ornamentación se convierte en mera imitación, ejercicio académico.

Por ello es muy importante entrenar esta práctica. Se puede desarrollar comenzando con *Grounds*, bajos ostinatos, *chacconas*.

En algunas ocasiones, la partitura parece haber cristalizado un momento meramente improvisatorio, como un Efecto en la banda de sonido de una película actual.

Así encontramos en el oratorio *Susanna* de Haendel los siguientes compases (21 en adelante) que ocurren en un momento muy dramático del argumento. Este pasaje esquemático, anotado sólo para el continuo, no tiene valor musical sino descriptivo, y es un mero croquis que parece querer decirnos “acá corresponde una improvisación frenética, percusiva, obsesiva”.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 14, features a vocal line for 'Sussana' and a basso continuo line. The vocal line contains the lyrics: 'precious unguents bring and all the spices that em.balm the spring; to shun the scorching day I mean to lave'. The basso continuo line consists of a series of sustained notes. The second system, starting at measure 19, features a vocal line for 'S.' and a basso continuo line. The vocal line contains the lyrics: 'my fainting limbs in yonder sil-ver-wave.'. The basso continuo line shows a rhythmic pattern of eighth notes, becoming increasingly complex and dense in the final measures of the system.

Finalmente recordemos que una buena interpretación, en los roles solistas, requiere la frescura de una improvisación.

Y una actitud desenfadadamente improvisatoria es la que permite que el director asuma un rol identificativo: en el momento de la ejecución él es el compositor, como si creara en “tiempo real”.

Cuanto menor sea la sensación de intermediación, más emoción se transmitirá a los dirigidos y a los oyentes.

4. LAS IMPLICANCIAS Y EQUIVALENCIAS DE LA ORNAMENTACIÓN

Ornamentación y Dinámica suelen equivalerse, coincidir, reemplazarse la una por la otra, indistintamente.

A) En muchas ocasiones puedo sustituir un trino por un acento, y viceversa.

Análogamente, un vibrato de dedo (“*flattement*”, en música francesa) y un crescendo se equivalen.

B) Una nota larga puede requerir una ornamentación muy decorada y elegante; si no la hago, puedo sustituirla por un lúcido crescendo. Y viceversa.

En cada caso, me interrogo: ¿puedo recurrir, en esta circunstancia, con mayor soltura y convicción a la ornamentación... o... a la dinámica?, y actúo en consecuencia.

5. EJEMPLOS DE ORNAMENTACIONES

En el formidable tratado de Quantz (1752: 223) hay un minucioso ejemplo:

Adagio

The image displays three systems of musical notation for a piece in Adagio tempo. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The first system shows a melodic line with a trill (tr) and a triplet (3). The second system features a trill (tr) and a fermata. The third system includes a trill (tr) and a fermata. The notation is detailed, showing note heads, stems, and various ornaments.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The bass line includes several fret numbers (6, 7, 4, 6, 5, 6, 7) and some notes are marked with a '4'. The treble line features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Double:

The musical score consists of ten staves of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with 'tr' and some notes with accidentals (sharps and flats). The music is presented in a single melodic line on a grand staff.

Etc.

6. ARCOS

Proponemos aquí algunos ejemplos extraídos del oratorio *Judas Macabeus*, para acercarnos a la entretenida tarea de pensar y colocar arcos. Quien disfrute del Sudoku, seguramente ¡se apasionará con esta actividad! Doble satisfacción espera a quien no sea fehaciente instrumentista de cuerda: analizar la obra con un detallismo que si no se le escurriría, y adquirir cierta autoridad necesaria sobre los cuerdistas... ¡siempre dispuestos a cuestionar directores impreparados!

Es muy conveniente entender y pensar en lenguaje de arcos para evitar encontrarnos con discusiones innecesarias en los ensayos (¡crónicamente limitados por limitados por el reloj tiránico!)

Muchas veces, un cambio de arco promueve la musicalidad de un pasaje poco interesante. Asimismo, el arte de colocar buenos arcos también predispone a mis dirigidos de una forma positiva, haciéndoles saber que conozco del tema y que tengo una propuesta pensada para el ensayo. Como ya lo comentamos, una particella se ve muy diferente vacía, comparada con una que posea ciertas indicaciones sugeridas por mi lápiz.

Sabemos que los requisitos románticos han modificado desde la forma del arco, hasta su uso y administración. Los arcos antiguos tenían la curva hacia afuera (como un verdadero arco), mientras que los modernos y actuales, poseen la misma hacia adentro. El largo y el peso difieren bastante, siendo los barrocos ¡mucho más cortos y livianos! Puedo “emular” el peso y el largo de un arco barroco utilizando uno moderno, pero tomándolo 10 cm más arriba del talón.

De esta manera, el famoso *legato* decimonónico, en donde una sola arcada sustenta el sonido de varias notas (nuestro paradigmático melisma), se reemplazará en la praxis estilística por el simple (pero expresivo) *detaché*. Cada nota suena con una arcada diferente. Esto nos permite controlar la intensidad, articulación y movimiento de cada sonido, para que nuestro melisma sea libre y variado, frente al homogéneo *legato* convencionalizado del siglo XIX.

En algunos ejemplos, expondremos tanto los arcos barrocos que sugerimos cuanto los arcos modernos que proclama la tradición del Romanticismo, para establecer una suerte de didáctica comparación.

Algunos criterios básicos:

- Pasar el arco “tirando”: para los comienzos en *battere*. Esta forma de deslizar el arco, por su correspondencia con la gravedad, implica una cierta acentuación o descarga de sonido que nos hace considerarla adecuada para los tiempos fuertes. Es también llamada la arcada “buena”. Se representa con el siguiente símbolo:



- Pasar el arco “empujando”: utilizado mayoritariamente en los levares, ya que, en oposición al movimiento descripto anteriormente, esta forma de pasar el arco va contra la gravedad, por lo tanto nos preparará el siguiente ataque con un sutil crescendo. Podemos también establecer la analogía *arsis*: respiración, tomar

energía, para este movimiento y *tesis*: exhalación, descarga, para el movimiento contrario. Solemos llamarla la arcada “mala”, en contraposición a la anterior. Su representación es mediante este símbolo:



- En Polifonía reproducir en cada cuerda las mismas arcadas cada vez que un instrumento toma el tema, aun cuando un instrumento tenga una nota más que los restantes.
- En Homofonía tratar de concordar homogéneamente, aun cuando un instrumento tiene una nota más que los restantes.
- En la particella de un instrumentista, sólo anotaremos aquellos cambios de arco que modifiquen el corriente devenir. Si un levare posee una sola nota, el instrumentista decidirá que ese primer sonido irá empujando, por lo tanto, no lo debemos marcar.
No obstante, en nuestra partitura de dirección, podemos anotarnos todos los arcos para poder localizar fácilmente las posiciones de los mismos al retomar un fragmento desde cualquier punto.
- Las ligaduras “de arco” (abarcando un fragmento de varias notas en la misma dirección del arco), eran consideradas un adorno, algo excepcional (como ya hemos mencionado con respecto al vibrato). Dosificarlas al máximo.
- Finalmente, siempre será mejor contar con particellas limpias de toda sugerencia editorial previa a nuestra intervención. Normalmente, el material orquestal posee modificaciones o agregados sobre el facsímil, ocasionados por revisores editoriales o... músicos que anteriormente utilizaron dicho material. De esta manera, el primer trabajo que podemos realizar sobre el material es eliminar todas las marcas.

1. Un ejemplo extraído de la *Ouverture*, nos permite visualizar la forma de ejecución de estos pasajes, tan recurrentes en las oberturas al estilo francés. Logramos el estilo apuntillado y solemne separando cada nota larga de la corta, y uniendo esta última a la siguiente nota larga. La primera nota del compás no tiene indicación de arco porque convencionalmente es ejecutada hacia abajo, “tirando”.

2. Siempre en la *Ouverture*, en este otro pasaje, “reponer” el arco (lo que significa pasar dos veces el arco hacia abajo, “tirando”), nos daría una cesura entre la primer nota y la segunda; además de un válido acento en esta última. Es un momento interesante en esta

pieza polifónica, ya que reúne a violines y violas en un ritmo homofónico que acentúa ¡el segundo tiempo del compás!

3. Las semicorcheas constituyen el valor más pequeño en la *Ouverture*. Por tanto, de acuerdo a lo que comentamos en el Tema 5, punto 3, éstas serán el valor *portato*. Contrastante inflexión de la articulación con respecto a la ejecución “moderna”, ya que normalmente, las semicorcheas y/o valores pequeños suelen articularse *staccato*. En compás 119, el melisma es reemplazado por notas repetidas. En este momento, la función de la parte es rítmica, por lo tanto, su articulación será más separada, análoga a un *stacatto*.

4. En el coro precedente al aria “*Arm, Arm ye brave*”, encontramos el ritmo de galope comentado en el ejemplo 82.

Para reforzar el efecto percusivo de las semicorcheas, proponemos reponer el arco al principio de cada grupo. En la ejecución moderna, esto podría resolverse con un *jetté*, aliviándolas.

Las negras, según el criterio del Tema 5, punto 3, son *staccato*. Las corcheas, también, mientras no demuestren un comportamiento melismático de grado conjunto.

5. En el coro “*Lead on, lead on*”, encontramos una de las funciones más usuales de la cuerda: la duplicación de las voces. Como en la parte individual del instrumentista no está explicitado el texto (aunque es un buen aporte brindar esa información anotándolo), debemos “homologar” las articulaciones y dinámicas que surgen de la acentuación y pronunciación del mismo. Igualmente, debemos acomodar los arcos, para que jueguen a favor en este sentido.

En este caso, el fragmento que tomamos es el siguiente:

La *particella* del violín I entonces, quedaría de la siguiente manera:

en donde, intentaremos administrar los arcos para que las sílabas acentuadas queden “tirando”. Para ello, podemos dejar que el fluir del arco determine las acentuaciones, como en el caso del compás 7, ya que coinciden con las del texto (el símbolo del *Re* es para evitar la convención de ligar semicorcheas en estos casos). Un caso diferente es el del comienzo del compás 8, en donde asignamos el mismo movimiento del arco para las dos primeras corcheas, para llegar con acento a la tercera, en donde el texto lo exige (*galling*). Situación análoga existe en compás 9.

6. Tomemos ahora un ejemplo del Coro “*Disdainful of danger*”:

30

VI. I.

VI. II.

Vla.

A.

T.

B.

B.C.

38

VI. I.

VI. II.

Vla.

A.

T.

B.

B.C.

dain-ful, we'll rush on the foe, That Thy pow'r O Je - ho - vah, all na - tions may know, Thy

dain-ful, we'll rush on the foe, That Thy pow'r O Je - ho - vah, all na - tions may know, Thy

dain-ful, we'll rush on the foe, That Thy . pow'r O Je - ho - vah, all na - tions may know, Thy

pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know.

pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know.

pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know.

En compás 34, tenemos otro pasaje descrito en el ejemplo 103, figuración que requiere un golpe de arco particular. Todos los compases ternarios suelen requerir atención en las arcadas, ya que al ser un número impar de tiempos por compás, si deslizamos el arco “como viene”, tendremos diferentes comienzos en cada compás (uno hacia abajo y el siguiente hacia arriba).

Dado esto, sugerimos los siguientes arcos:

30

Violín I

(como viene) (V)

38

V

Como vemos, para un mismo diseño rítmico, usaremos el mismo diseño de arcos. Cambiaremos en compás 35, por tratarse de tres corcheas y en compás 40, ya que necesitamos acentuar el segundo tiempo que constituye la nota en la cual se apoya la dominante (y podríamos inclusive, apelando al buen gusto, adornarla con un trino). La

redundancia en la escritura de los arcos se puede evitar, ya que mientras el diseño sea el mismo, el instrumentista entenderá que permanece la misma distribución del arco. De esta forma, sólo aclararíamos arcos en compases 34, 35 y 40.

7. En el coro “*Fallen is the foe*”, tenemos este comienzo:

Para iniciar cómodamente las semicorcheas del primer violín, debemos indicar que las corcheas deben ir hacia arriba, es decir, empujando. En el caso de los demás instrumentos, adoptamos el mismo criterio, ya que, si bien no continúan tocando en el primer compás, en el segundo tienen una situación análoga.

De esta manera, nuestra particella quedaría así:

Hemos agregado, a modo de precaución, paréntesis al *Re* grave, ya que al estar en tiempo fuerte, y poseer una arcada descendente, es muy propenso a ser acentuado, casi por inercia (ver ejemplo 189).

De todas formas, tenemos la posibilidad de no cambiar la dirección del arco en las corcheas y sí hacerlo en la segunda semicorchea, que iría hacia arriba, como la primera. Como vemos, este ejemplo ilustra las variables que ofrecen las arcadas.

8. En el mismo coro, encontramos la fuga “*Where warlike Judas wields his righteous sword*”:

En este tipo de pasajes en donde la dinámica está completamente determinada por el texto, articularemos cada sonido con los arcos “como vienen”, pero cincelandos cada sonido con reguladores, comas, símbolos para no acentuar, etc. (ver Temas 4 y 5). Reponer el arco en cada palabra o sílaba sería exagerado (ver ejemplo 4 de este apartado), considerando que estamos en una velocidad bastante rápida.

9. El comienzo del aria “*How vain is man who boasts in fight*”, presenta el ritmo dáctilo, que nos haría considerar eficaz la ligadura. Esta sólo es válida si la acompañamos con un *diminuendo* (recordemos nuestro ejemplo de ba-RRO-co, Tema 5, punto 4). De otra forma, también podríamos prescindir de la ligadura, para ganar en claridad, y administrar el arco para obtener la misma dinámica.

Otra opción aquí podría ser ligar todo el desarrollo de los trinos en compases 3 y 4.

10. En la segunda parte de la misma aria, encontramos un golpe de arco prototípico del barroco (que no encontraremos luego sino hasta las obras creadas en ¡el siglo XX!), el *vibrato de arco*:

Este efecto-afecto, está a medio camino entre la nota larga y su subdivisión en valores más pequeños. Para producirlo, el instrumentista *presionará* el arco sobre la cuerda de acuerdo a la figuración escrita, pero sin levantarlo. El efecto suena a una nota larga acentuada en su subdivisión (ver también su uso en la Sonata de la cantata II “*Ad genua*” del *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude – 1680, obras de Kuhnau, etc.)

En la ejecución moderna, esta notación determinaría simplemente un efecto visual, en el cual las cuatro notas ligadas se tocarían con el arco en la misma dirección, pero *separando* cada una mediante una detención del mismo.

Resultante moderna:

11. En el aria “*Ah wretched Israel*”, encontramos este pasaje:

En compás 31, tenemos el diseño rítmico ya comentado en los ejemplos 6 y 9 de este apartado. En este caso, traducido a negras y corcheas. Tomamos la misma decisión en cuanto a arcos.

En compás 33, como habíamos dicho (retomando los comentarios del ejemplo 116), el ritmo sugiere un aire de minué. Para ello, usamos una arcada especial, que implica una de las pocas ligaduras que creemos necesarias. Como todas las ligaduras que consideramos en el barroco, implica *diminuendo* y cesura posterior.

12. En el coro que acompaña al aria anterior, encontramos la situación análoga:

78

VI. I.

VI. II.

Vla

Ob. III.

S.
fall'n, - From joy - ous trans - port

A.
fall'n, - From joy - ous trans - port

T.
8 all'n, - From joy - ous trans - port

B.
fall'n, - From joy - ous trans - port

B. C.

Entonces, proponemos arcos derivados del coro:

78

Violín I

13. Observemos ahora el siguiente pasaje del aria “*The Lord worketh wonders*”:

7

V

Para conservar la simetría de arcos hacia abajo en tiempos fuertes, asignamos ese valor a la primera semicorchea de compás 7. También colocamos un símbolo a la corchea que comienza la escala para evitar que el arco se levante de la cuerda, creando un brusco efecto tipo “hipo”. Como ya hemos comentado en el ejemplo 3, las semicorcheas, por

ser valor mínimo, son portato. Por ende, las corcheas serían *stacatto*. Pero podemos establecer una pequeña convención: la corchea que antecede a un grupo de semicorcheas “se contagia” de dicha articulación y pasa a ser entonces, larga; designamos a esta modalidad “articulación retrospectiva”

En compás 8, el arco se desliza como viene, hasta la cadencia, en donde acomodamos la dirección para terminar hacia abajo.

14. Otro caso de ritmo de minué aparece en el aria “*Wise men, flattering, may deceive us*”:



Hemos resuelto el primer compás, acomodando en la primera semicorchea el arco para llegar al segundo compás hacia abajo.

15. En el dueto “*O lovely peace*”, encontramos al comienzo una danza pastoral:



BIBLIOGRAFÍA

Bach, C. P. E. (1753). *Versucht über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Henning.

Bemetzrieder, A. (1711). *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*. Paris: Bluet.

Brossard, S. de. (1703). *Dictionnaire de musique*. Paris: Ballard.

Caccini, G. (1602). *Le nuove musiche*. Florencia: Marescotti.

Carnegie, D. (1936). *How to win friends and influence people*. Nueva York: Simon & Schuster.

Cooke, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.

Couperin, F. (1716). *L'Art de toucher le clavecin*. Paris: Ed. del autor.

Daube, J. F. (1756). *General-Bass in drey Accorden*. Leipzig: Ed. del autor.

Fantini da Spoleti, G. (1638). *Modo per imparare a sonare di tromba*. Frankfurt: D. Vuastch.

Frescobaldi, G. (1615). *Toccate e partite*. Roma: Niccolo Borbone.

Locke, M. (1673). *Melothesia: Or Certain general Rules for Playing upon a Continued-Bass*. Londres: J. Carr.

Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Ed. del autor.

Quantz, J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.

Saint-Lambert, M. de. (1707). *Nouveau Traité de l'accompagnement*. Paris: Ballard.

Schweitzer, A. (1955). *J. S. Bach: el músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Tosi, P. F. (1723). *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna: Wilcox.

Zacconi, L. (1622). *Prattica di música*. Venecia: Ed. del autor.

LOS AUTORES

Sergio Siminovich

Es Licenciado en Dirección Orquestal (Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata). Realizó estudios de perfeccionamiento en Francia con Jean-Pierre Rampal; en la Universidad de Nottingham; en la Guildhall School of Music y en el Real Conservatorio de La Haya. Se especializó en oratorios barrocos con Francis Baines, Phillip Pickett y John Alldis.

En 1991 fundó la Sociedad Haendel de Buenos Aires, de la cual es director artístico. En 1996 fue nombrado director del Coro Polifónico Provincial de Santa Fe, del cual es titular hasta hoy.

Es Profesor Titular de la cátedra de Dirección Coral de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. En 1989 y 1990 fue titular de las cátedras de Interpretación Filológica del Barroco y Realización de Continuos de la Accademia di Santa Cecilia de Roma. Ha dictado numerosos seminarios de interpretación de música antigua en nuestro país, Estados Unidos, Suiza, Italia, España y Brasil.

Sergio Siminovich: sersiminovich@yahoo.com.ar

Rodrigo de Caso

Es violinista, pianista y compositor. Estudiante de la Licenciatura en Música – Orientación Composición (Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata). Realizó estudios de perfeccionamiento en Composición en la University Of Georgia (EE. UU.) con Leonard Ball.

Actualmente, se desempeña en la docencia como ayudante en las cátedras Dirección Coral III y Conjunto Vocal e Instrumental de Lenguajes Contemporáneos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como instrumentista y compositor, es integrante del ensamble de música contemporánea del DAMus – IUNA y de la Sociedad Haendel de Buenos Aires. Colabora estrechamente con el Profesor Siminovich en diversos proyectos musicales y educativos.

Rodrigo de Caso: decaso.rodrigo@gmail.com