

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA MÚSICA PARA FLAUTA DE J. S. BACH. UNA  
INTERPRETACIÓN DESDE LA ARMONÍA

Trabajo final de investigación aplicada sometido a la  
consideración de la Comisión del Programa de Estudios de  
Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría  
Profesional en Música con énfasis en Flauta

CRISTIAN GONZÁLEZ KHARINA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica  
2021

## Dedicatoria

A las nuevas generaciones de flautistas  
que se interesan por la música de  
Johann Sebastian Bach

## **Agradecimientos**

Al maestro Darío Portillo y a las maestras Isabel Jeremías y Elena Kharina por sus valiosos aportes musicales e interpretativos

A los profesores y colegas Gabriel Venegas y Jose Ángel Ábrego por su apoyo durante este proceso

A Jorge Luis Alvarado y Guillermo Quirós por haber acompañado la flauta durante los exámenes y recitales

Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Flauta Traversa



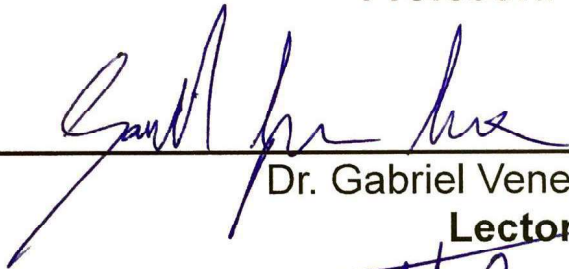
---

M.Sc. María Clara Vargas Cullell  
**Representante del Decano  
Sistema de Estudios de Posgrado**



---

M.Sc. Isabel Jeremías Lafuente  
**Profesora Guía**



---

Dr. Gabriel Venegas Carro  
**Lector**



---

M.M José Ángel Ábrego Campos  
**Lector**



---

Dr. Camilo Retana Alvarado  
**Director Coordinador  
Programa de Posgrado en Artes**



---

Cristian González Kharina  
**Sustentante**

## Tabla de Contenido

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Hoja de aprobación.....	iv
Resumen.....	vi
Lista de Tablas.....	vii
Lista de Ilustraciones.....	viii
Introducción.....	1
Capítulo I. Aspectos generales del período Barroco y su relación con la <i>Partita</i> para flauta sola de Johann Sebastian Bach.....	3
Capítulo II. Discusión sobre la ejecución a partir del análisis musical.....	12
Capítulo III. Propuestas interpretativas de la <i>Partita</i> a partir del análisis melódico, rítmico y armónico.....	19
1. La <i>Allemande</i> .....	19
2. La <i>Corrente</i> .....	23
3. La <i>Sarabande</i> .....	26
4. La <i>Bourrée Anglaise</i> .....	28
Conclusiones.....	30
BIBLIOGRAFÍA.....	32

## Resumen

El presente trabajo repasa, en primer lugar, aspectos generales del período Barroco y su relación con la *Partita* para flauta sola de Johann Sebastian Bach. Para ello se realiza una contextualización de elementos compositivos e interpretativos de obras instrumentales, como por ejemplo: la importancia de los afectos en la música, la influencia italiana en Alemania y la importancia de los ritmos de danza. Asimismo, se definen términos relevantes para las composiciones para flauta como lo son: el Bajo Continuo, la Sonata y la *Partita*.

A continuación, se desarrolla una discusión sobre la ejecución a partir del análisis musical donde se abordan temas como: el peso de la información que contiene la partitura, el debate en torno a la interpretación auténtica y ejemplos de distintas posturas académicas y artísticas para la ejecución de la música antigua.

Finalmente, el trabajo ofrece una propuesta de interpretación de la *Partita* con base en el análisis de elementos melódicos, rítmicos y armónicos. Para ello se utilizan como ejemplo distintos extractos de la partitura de cada uno de los movimientos de la obra. Las propuestas de la interpretación musical tienen que ver, principalmente, con fraseo, dinámicas y articulación.

## Lista de tablas

Tabla 1: Lista de obras para flauta travesa escritas por J.S. Bach.....	11
---	----

## Lista de ilustraciones

Primeros 5 compases de la Allemande.....	20
Compases 31-44 de la Corrente.....	24
Primera parte de la Sarabande.....	27
Primera parte de la Bourée Angloise.....	28



**Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.**

Yo, Cristian González Kharina, con cédula de identidad 1-13030447, en mi condición de autor del TFG titulado LA MÚSICA PARA FLAUTA DE J. S. BACH. UNA INTERPRETACIÓN DESDE LA ARMONÍA.

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI  NO \*

\*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: \_\_\_\_\_ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

**INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:**

Nombre Completo: Cristian González Kharina

Número de Carné: A42363 Número de cédula: 1-13030447

Correo Electrónico: cristian.gonzalezkharina@ucr.ac.cr

Fecha: 01 de octubre del 2021 Número de teléfono: 84091464

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Isabel Jeremias Lafuente

**FIRMA ESTUDIANTE**

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

## Introducción

El presente trabajo plantea una discusión sobre la interpretación de la *Partita en la menor para flauta sola* BWV 1013 (ca. 1723) de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

La partitura de esta obra, como es común en la música de dicha época, contiene muy pocas indicaciones sobre elementos interpretativos como: matices, articulaciones y *tempo*, por ejemplo. Dado lo anterior, quien ejecute la *Partita* debe basar su interpretación sobre elementos expresivos, los cuales van mucho más allá de lo escrito en la partitura original<sup>1</sup> y solo pueden encontrarse en ediciones interpretativas de la obra, en las distintas tradiciones de ejecución o en el análisis musical de la misma. Este trabajo se centra en este último elemento como herramienta metodológica para ayudar a definir una propuesta interpretativa.

Las obras que se presentarán en el Recital Final de Graduación son: la *Partita* BWV 1013 en *la* menor y las sonatas para flauta y bajo continuo BWV 1034 en *mi* menor y BWV 1035 en *mi* mayor.

Si bien estas piezas forman parte de un grupo más numeroso de obras donde la flauta juega un papel solista,<sup>2</sup> la presente investigación se centra en la *Partita* porque, al tratarse de una obra para flauta sola, permite ilustrar con mayor delimitación las decisiones interpretativas a partir del análisis del texto, en tanto, también comparte elementos comunes con el resto de las obras, de esta forma las conclusiones aquí obtenidas pueden servir de insumos para la interpretación de las demás piezas.

Ahora bien, dado que no existen grabaciones para conocer con exactitud cómo sonaba esta música en la época en la cual fue creada ¿Cómo interpretar las obras barrocas

---

1 En el mundo editorial, la partitura publicada que transcribe el manuscrito original recibe el nombre de edición *urtext*.

2 Ver lista completa en la Tabla 1 del primer capítulo.

si en la partitura hay poca información respecto de los elementos expresivos? Justamente, el problema de investigación al cual pretende dar respuesta este trabajo es ¿de qué manera el análisis musical de la *Partita* sirve de apoyo en la construcción de una interpretación efectiva de la obra?

El objetivo general del presente trabajo es formular, desde la perspectiva del análisis musical, una propuesta interpretativa para la ejecución de la *Partita en la menor* para flauta sola BWV 1013 de Johann Sebastian Bach.

Dado que la *Partita*, junto con las sonatas para flauta de Bach, forma parte del currículo en la formación universitaria de los flautistas, el presente trabajo pretende ser un recurso pedagógico útil a cualquier estudiante con interés en la ejecución de la obra.

Para tales efectos, el análisis de esta pieza está precedido por dos capítulos, los cuales, respectivamente, pretenden ofrecer tanto una contextualización del período Barroco como un estado de la cuestión respecto a la relación entre análisis y ejecución.

Dado el carácter pedagógico de esta monografía, se mencionan aspectos de dominio general y definición de conceptos musicales básicos relacionados con el período Barroco, con el objetivo de que quien consulte el texto pueda tener una imagen más amplia de la música del compositor y se familiarice con algunas de las discusiones derivadas del estudio de la *Partita*.

Finalmente, la metodología llevada a cabo en este trabajo consistió en realizar un análisis motivico y armónico de ciertos pasajes de la obra. Paralelo a esto, la ejecución de la obra con la flauta fue una manera de verificar que las premisas utilizadas en el análisis fueran coherentes con el cómo suena la música. Es importante tener en cuenta que, de no existir dicha correspondencia, habría que replantearse las premisas del análisis musical.

## Capítulo I. Aspectos generales del período Barroco y su relación con la *Partita* para flauta sola de Johann Sebastian Bach

El presente capítulo pretende realizar una contextualización del Barroco, período musical en el que surge la *Partita* para flauta sola de Johann Sebastian Bach. Para ello se mencionarán algunas características de dicho período, especialmente en relación a las composiciones de obras instrumentales. Asimismo, se hará referencia a la influencia del estilo italiano en la música en Alemania y, finalmente, se enumerarán las obras, en su gran mayoría sonatas, donde la flauta traversa es solista.

Johann Sebastian Bach nació en 1685, en Eisenach, una ciudad en el centro de Alemania. Es considerado uno de los mayores compositores del Barroco, período que inicia en 1600 y termina justamente con la fecha de muerte del compositor: 1750.

Se le llama Barroco, tanto a una etapa como a un estilo de la música europea con ciertas características comunes, principalmente por la importancia del bajo continuo (elemento que se discutirá más adelante). El término Barroco originalmente tenía un sentido peyorativo, en tanto al estilo de las composiciones se las relacionaba con la distorsión, la irregularidad y la extravagancia (Palisca, 2001). No obstante, este período mostró importantes diferencias entre las obras musicales, las cuales fueron marcadas por factores geográficos, temporales o simplemente entre la estética individual de cada compositor.

Una de las características más importantes de este período creativo es la creencia de que la música podía (y debía) estimular los afectos humanos, esto es, estados físicos y mentales como por ejemplo: la alegría, la tristeza, el miedo o la calma, cuya expresión podía alcanzarse incluso sin ayuda del texto. Ahora bien, los medios que cada compositor utilizó para manifestar dichos afectos fueron variando con el paso del tiempo. "Por ejemplo: disonancia, cromatismo o cambios repentinos de tonalidad sacaban a relucir emociones

oscuras; tempos más rápidos provocaban excitación mientras que tempos más lentos y modos mayores creaban calma.” (Swain, 2013, p. 52). Como señala López (2011), “el proceso de representación afectiva en la música es una operación cíclica: de la música al cuerpo y del cuerpo al alma” (p. 61).

Sobre el interés cultural y artístico en la teoría de los afectos, Palisca (2001) menciona:

Esta preocupación por las pasiones fue estimulada por varios factores: el resurgimiento en el siglo XVI de los tratados retóricos de Aristóteles [384 a. C.-322 a. C.], Quintiliano [c. 35- c. 95] y Cicerón [106 a. C. - 43 a. C.], que no sólo describían las pasiones sino que instaban al orador a la obligación de agitarlas; por la renovada lectura de la Poética de Aristóteles, que enfatizaba el despertar de la piedad y el miedo y la imitación de las acciones y pasiones humanas; y por la atmósfera general de tolerancia de las pasiones, que antes se habían visto como debilidades de la carne, y de aprecio por el valor innato del sentimiento profundo.<sup>3</sup>

A nivel técnico hubo cambios en los ensambles instrumentales y también en el plano compositivo. En relación a lo primero, en este período es cuando nace la orquesta (Spitzer y Zaslav, 2001), es decir, cuando instrumentos pertenecientes a diferentes familias musicales (incluyendo la flauta travesa) se acoplan en un solo grupo. Lo anterior provocó se diera una transición desde la homogeneidad instrumental que significaron los *consort renacentistas* “hacia conjuntos mixtos 'barrocos' que se corresponden en muchos sentidos con los de las tradiciones orquestales, corales y operísticas actuales” (Wainwright y Holman, 2017, p. 15).

Es importante tener en cuenta que la música del Renacimiento (período previo al Barroco) estuvo marcada por una fuerte influencia de la voz humana, del canto; el cual a su vez, tiene mucha relación con la forma del texto<sup>4</sup>. En el Barroco, sin embargo, la música

<sup>3</sup> Traducción propia.

<sup>4</sup> Como menciona Palisca: “El texto siempre tuvo una influencia decisiva en la composición de una pieza de música vocal, pero anteriormente era la forma del texto, más que su significado, lo que interesaba al compositor”. (Palisca, 1991 p. 11)

instrumental adquiere cada vez más peso y prestigio frente a las obras vocales, pero, aun así, las fuentes del estilo instrumental muchas veces se inspiraban o parodiaban la música vocal del Renacimiento (Palisca, 1991, p. 82).

La música para danza también fue muy importante en el desarrollo de las obras meramente instrumentales, en tanto, estas últimas tomaron de las danzas patrones rítmicos, los cuales fueron integrados a la música sin el objetivo último de ser bailada, aunque sí evocaran la danza de manera más o menos directa.

Algunos de los resultados de este proceso fueron la: “organización métrica clara y regular con fuertes acentos recurrentes y motivos rítmicos repetidos, y bajos simples que sostienen una textura de acordes y homofónica basada sobre la armonía funcional y en esquemas de acordes estandarizados.” (Sutton, Borthwick, Brainard, Nevile, Harris-Warrick, Lamb y y Thomas, 2014).

Sobre la relevancia de conocer las danzas originales para lograr una mejor interpretación de las *partitas* y *suites* de Bach las opiniones están divididas. Por un lado, hay posturas como la de Jenne (1973), quien plantea que conocer las relaciones entre danza y música es relevante para una buena ejecución de sus obras, esto porque la danza fue muy importante para la música de los siglos XVII y XVIII, incluso para aquella que no pretendía ser bailada.

Por otro lado, Lester (1999), advierte que al ser el ritmo y el fraseo de las obras instrumentales mucho más complejo comparado al de las danzas originales, no está claro que el conocimiento de los pasos de baile sea provechoso para la ejecución.

En concordancia con Lester, efectivamente existe una distancia compositiva considerable entre las danzas populares originales y las obras instrumentales de Bach, por

tanto, conocer las primeras pareciera no ser condición necesaria para una ejecución efectiva. No obstante, tomar en cuenta las danzas originales ayudaría a decidir elementos interpretativos importantes, como por ejemplo, el tempo de los movimientos.

A nivel de técnica compositiva, el Barroco exploró y contribuyó al desarrollo de elementos, los cuales dejarían su huella en la posteridad como: la orquestación, el *concerto*, la tonalidad o un tratamiento distinto para la disonancia, entre otros, afirma Palisca (2001).

Para la presente investigación y, debido a la relevancia en relación al repertorio para flauta, destacan: el Bajo Continuo, la Sonata y la *Partita*, los cuales se explican a continuación.

El Bajo Continuo (*basso continuo* en italiano) fue uno de los recursos compositivos más importantes del Barroco (Williams y Ledbetter, 2001). Consistía en una línea del bajo, la cual abarcaba toda la pieza (de ahí el “continuo”) y sobre la cual los ejecutantes improvisaban los acordes del acompañamiento. Era común el bajo fuera figurado, es decir, tuviera las indicaciones de cuáles acordes y en qué disposición debían ejecutarse<sup>5</sup>.

Los instrumentos que ejecutaban el acompañamiento consistían en —al menos— un instrumento grave melódico (como el violonchelo o el fagot) y un instrumento capaz de tocar acordes, frecuentemente el clavecín, el laúd, la tiorba o la guitarra para música secular y el órgano para la música sacra (Swain, 2013). Aunque existe la posibilidad de que varios instrumentos se encarguen de ejecutar el bajo continuo, no hay que perder de vista que se trata de una sola voz.

La palabra Sonata (del italiano *suonare*, sonar), como muchos otros términos musicales, aludió a diferentes tipos de composiciones a lo largo del tiempo, incluso dentro del

---

5 Aun así, no dejaba de ser un espacio para la improvisación porque, por ejemplo el ejecutante decidía si esa armonía la ejecutaba con acordes verticales o arpegiados, o qué tanto los rellenaba, esto según el carácter del movimiento o el pasaje.

propio período Barroco. A nivel general, este término define una pieza musical de varios movimientos y escrita para instrumento solo o para un ensamble pequeño (Mangsen, Irving, Rink y Griffiths, 2001).

Esta definición calza con las sonatas para flauta de Bach porque son obras de tres a cuatro movimientos para flauta y bajo continuo o clave obligado (*obbligato* en italiano). Este último término significa que la parte del acompañamiento está “realizada” en la partitura, es decir, no solo existen las notas del bajo, sino que los acordes y el contrapunto construidos sobre este están escritos y no deben ser improvisados. Esta diferencia también implica que la parte del clave obligado no es un mero acompañamiento, sino que tiene un papel protagonista dentro de la obra<sup>6</sup>.

En cuanto a la *Partita*, este es un término el cual puede designar diferentes tipos de obras instrumentales, pero generalmente, es una pieza con movimientos de diferentes géneros, a veces equivalente a la Suite, es decir, con movimientos basados en danzas (Fuller, 2001).

Lo anterior, es el caso de la *Partita* para flauta sola de Bach: esta consta de cuatro movimientos con alusión a danzas estilizadas muy populares de la época, a saber:

- una *allemande*, danza en métrica binaria cuyas versiones instrumentales tienen “forma binaria, tempo moderado y una escritura bastante sofisticada” (Swai, 2013, p. 54);
- una *corrente*, danza rápida de métrica ternaria;
- una *sarabande*, danza cuya versión alemana se caracteriza por ser de carácter serio e intenso, en métrica ternaria y con frases de cuatro compases (Hudson y Little, 2001);

---

<sup>6</sup> De las cuatro sonatas para flauta que sobreviven de Bach, dos son para flauta y continuo: la sonata en *mi* menor BWV 1034 y la de *mi* mayor BWV 1035; y dos para flauta y clave obligado: la sonata en *si* menor BWV 1030 y la de *la* mayor BWV 1032 (versión incompleta). Existen otras tres obras para flauta que se atribuyen al compositor pero cuya autenticidad está puesta en duda. Se trata de la sonata en *do* mayor para flauta y continuo BWV 1033, la Sonata en *sol* menor para flauta (o violín) y clave obligado BWV 1020 y la Sonata en *mi* bemol mayor para flauta y clave obligado BWV 1031.

- y termina con una *bourrée anglaise*, danza de orígenes folclóricos (Little, 2001), de métrica binaria y tempo rápido, que generalmente comienza con una anacruza. Literalmente se traduce como “borracha inglesa”.

De esta forma, aunque esta música no fue hecha para ser bailada, el orden de los movimientos está relacionado con el orden en que estas danzas solían bailarse (Palisca, 1991, p. 150).

La música para flauta en Alemania, durante la primera mitad del siglo XVIII, empezó a tener un repunte importante gracias a las composiciones de diversos autores, entre quienes destacan: Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Johann Joachim Quantz (1697-1773).

Durante esa época la influencia italiana en la música alemana era muy importante y la música para flauta no escapó a ello. Sumado a esto, la música originalmente escrita para violín sirvió de base para las composiciones de flauta traversa, como mencionan Powell y Lasocki (1995):

El estilo violinístico italiano tuvo su efecto en la música para flauta en Londres, Ámsterdam, París y Dresde, por lo tanto, en las demandas de los intérpretes sobre sus instrumentos. Las diferencias en la técnica y el estilo de ejecución, que pueden haber sido muy marcadas en la primera década del siglo XVIII, comenzaron en la década siguiente a estar sujetas a las influencias comunes de Italia y del violín.” (p. 10)<sup>7</sup>

Es importante destacar que una de las figuras más influyentes en la música instrumental de Bach fue Antonio Vivaldi (1678-1741), quien escribió cientos de conciertos, un par de decenas para flauta y muchos más para violín. Es conocido que Bach estudiaba la música de los demás compositores por medio de las transcripciones que acostumbraba hacer de las obras de estos, lo cual le permitía sintetizar en un estilo propio las distintas

---

<sup>7</sup> Traducción propia.

influencias musicales de su época (Gardiner, 2015), por supuesto, la música de Vivaldi no fue la excepción: Bach arregló varios de sus conciertos para órgano o clavichémbalo.

Por ejemplo, y si bien la obra está fuera de la delimitación del presente trabajo, en el Concierto de Brandemburgo número 5 la flauta juega un papel protagonista (junto con el clavichémbalo y el violín), lo cual evidencia la clara influencia de Vivaldi en la música de Bach. (Palisca, 1991).

Ahora bien, para entender mejor el contexto en el cual surgieron las obras para flauta de Bach, es importante recordar en esa época existía una variedad importante en relación a la fabricación de las flautas, donde más que un instrumento solo (como en general se entiende hoy en día, en razón de su uso estandarizado en la orquesta), era parte de una familia y esa variedad se veía reflejada en sus materiales de construcción, tamaño, afinación, proyección y timbre.<sup>8</sup>

Sumado a lo anterior, si en una partitura de la época (o anterior) aparecía la palabra “flauta” esta hacía referencia generalmente a la flauta de pico (conocida también como flauta dulce), entonces, para especificar la traversa se agregaba a “flauta” una referencia como: cruzada, alemana, traversa, *traversière* o *traverso*<sup>9</sup> (Montagu, Brown y Frank, 2001). La flauta traversa barroca con la que Bach tuvo contacto<sup>10</sup> estaba hecha de madera y su sonido era leñoso, más dulce y pequeño comparado al de la flauta moderna fabricada en metal y con mayor proyección.

---

8 Sobre la discusión respecto a los diferentes tipos de flauta de la época y sus características, se recomienda consultar Addington (1984).

9 Actualmente la palabra “traverso” hace referencia a la flauta traversa de madera de la época barroca para distinguirla de la flauta moderna de metal. “Al igual que el término Piccolo, la palabra italiana fue originalmente un adjetivo que calificaba a *flauto*. La forma femenina del sustantivo, *traversa*, fue usada por Bach, Handel y otros.” (Powell, 2001)

10 Fue precisamente en el siglo XVIII cuando se vio el fortalecimiento de las flautas traversas. Estas, aunque existían en Europa desde la Edad Media, eran muy poco utilizadas, y eran las flautas de pico las que hasta entonces dominaban la escena.

Asimismo, la digitación para ejecutar ambas es diferente, en tanto, el mecanismo para las flautas de madera obliga al cruzamiento de dedos para lograr ciertas notas, lo cual provoca existan varias posiciones posibles para un mismo tono con una particular variedad de colores.

Sobre las obras escritas por Bach donde la flauta juega un papel solista, conviene aclarar este trabajo se basa en los resultados de la *Neue Bach-Ausgabe* (Nueva Edición Bach) en relación al criterio de autenticidad o no de las composiciones. Dicha edición de las obras completas del compositor tiene la particularidad de ser producto de un arduo trabajo de investigación crítica, la cual dio como resultado tanto el descubrimiento de piezas que estaban perdidas, como también el descarte de otras consideradas como auténticas hasta ese momento<sup>11</sup>. La siguiente tabla enumera las obras donde la flauta es el instrumento solista<sup>12</sup>.

---

11 En relación a la discusión sobre la autenticidad y cronología de las obras para flauta se recomienda consultar Ambrose (1980) y Marshall (1979).

12 Otras obras donde la flauta es solista, pero de manera parcial o junto con otros instrumentos solistas, son las siguientes: El Trio Sonata en Sol mayor para flauta, violín y bajo continuo BWV 1038, el Concerto de Brandemburgo n. 5 BWV 1050 y Suite orquestal n. 2 en Si menor BWV 1067.

*Tabla 1: Lista de obras para flauta traversa escritas por J.S. Bach*

<b>Nombre</b>	<b>Movimientos</b>	<b>Autenticidad</b>
<i>Partita en la menor para flauta sola BWV 1013</i>	<i>Allemande, Corrente, Sarabande y Bourrée anglaise</i>	Auténtica
<i>Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo BWV 1034</i>	<i>Adagio ma non tanto, Allegro, Andante y Allegro</i>	Auténtica
<i>Sonata en mi mayor para flauta y bajo continuo BWV 1035</i>	<i>Adagio ma non tanto, Allegro, Siciliano y Allegro assai</i>	Auténtica
<i>Sonata en si menor para flauta y clave obligado BWV 1030</i>	<i>Andante, Largo e dolce y Presto</i>	Auténtica
<i>Sonata en la mayor para flauta y clave obligado BWV 1032</i>	<i>Vivace, Largo e dolce y Allegro</i>	Auténtica
<i>Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo BWV 1033</i>	<i>Andante – Presto, Allegro, Adagio y Menuet 1 – Menuet 2</i>	No Auténtica
<i>Sonata en mi bemol mayor para flauta y clave obligado BWV 1031</i>	<i>Allegro moderato, Siciliano y Allegro</i>	No Auténtica
<i>Sonata en sol menor para flauta y clave obligado BWV 1020</i>	<i>Allegro, Adagio y Allegro</i>	No Auténtica

*Elaboración propia*

## Capítulo II. Discusión sobre la ejecución a partir del análisis musical

Cuando se tiene frente una partitura, el ejecutante debe decidir cómo interpretarla y ejecutarla; esta decisión no es un proceso sencillo porque entran en juego muchos factores distintos, los cuales van desde la tradición histórica hasta el gusto personal.

Al ser la música un arte performativo, cada ejecución será virtualmente única (y a excepción de las grabaciones) irrepetible, de igual forma, estará marcada tanto por decisiones conscientes como por hechos fortuitos. Entonces, por más detallada que sea la partitura, esta no ofrece (ni puede hacerlo) el cuadro completo de la ejecución porque muchos elementos, por ejemplo expresivos, no pueden escribirse de manera definitiva, esto último es de gran importancia para el presente análisis donde se discute la ejecución a partir del análisis musical.

Para ilustrar esta problemática, tómese como ejemplo el caso del *tempo*, palabra italiana que literalmente significa “tiempo” y sirve para describir la velocidad de una obra, lo cual no se limita a un asunto puramente matemático de duración de valores rítmicos, sino más bien a un sentido general del carácter de la obra. Como menciona London (2001):

Un verdadero sentido del *tempo*, por lo tanto, es producto, más que de la articulación nota a nota, de la percepción que involucra el movimiento dentro de los grupos rítmicos y a través de frases completas. Encontrar el *tempo* “correcto” dentro y entre las secciones de una pieza, es una de las tareas más sutiles y difíciles que enfrenta el ejecutante.<sup>13</sup>

En la partitura, el *tempo* puede indicarse a través de una marca metronómica (por ejemplo, corchea = 60) o también a través de una palabra para describir el gesto del movimiento (como *Allegro*, *Andante*, *Vivace*, etc.).

---

13 Traducción propia.

En el caso de la *Partita*, ninguno de los movimientos tiene marcas metronómicas, esto porque en la época de Bach no existía todavía el metrónomo. El gesto de los movimientos está sugerido más bien por términos tomados de la danza, como el término “corrente”, por citar alguno.

Para la época de Bach, la música escrita en el pentagrama era algo común, pero la ejecución no se limitaba a lo escrito. La improvisación era un elemento de peso en la práctica musical del Barroco y se manifestaba en distintos niveles: desde los pequeños ornamentos sobre una melodía, hasta obras completas llamadas preludios y fantasías. Se sabe que Bach fue un gran improvisador, famoso por sus ejecuciones en el órgano y el clave (Gardiner, 2015, p. 226).

Comparada con las partituras del siglo XX, la escritura barroca contiene muy poca información a nivel de matices, articulaciones o tempo, por no mencionar indicaciones de carácter expresivo. Algunas veces ni siquiera está claro (o no es explícito) con qué instrumentos el compositor pretendía que se ejecutara la obra, o simplemente habían diferentes posibilidades igualmente válidas, como en el caso del bajo continuo.

A propósito de las sonatas y partitas para violín y las suites para violonchelo, Gardiner (2015) menciona:

[...] el medio deliberadamente restrictivo [de la partitura] abunda en las cuestiones interpretativas insinuadas por la notación, pero no contenibles dentro de ella [...] A fin de aprehender y “plasmarse” el movimiento armónico de Bach, se ven involucrados tanto el instrumentista como el oyente, a quienes se pide completar el acto creativo. (p. 225)<sup>14</sup>

---

14 Traducción propia.

Dado lo anterior, es natural preguntarse ¿cómo se puede interpretar las obras barrocas si en la partitura hay poca información y a la vez no existen grabaciones para tener una idea de cómo sonaba esa música? ¿Cómo interpretar a Bach de manera auténtica?

En la segunda mitad del siglo XX se hicieron intentos importantes para responder estas preguntas, tanto a nivel teórico como práctico. Uno de los principales motores de este proceso fue el movimiento de la música con instrumentos de época. Como menciona Taruskin (1995), es ingenuo pretender que al recrear las condiciones externas en las cuales se ejecutaba originalmente una obra se pueda obtener un resultado tal como el compositor lo imaginó, o se cree pudo haberlo hecho. No obstante, para Gardiner dichos intentos aportaron sonoridades y gestos expresivos frescos a la escena musical contemporánea, lo cual permitió acercarse al mundo de los compositores barrocos (2015, p. 9).

Sobre el problema acerca de lo auténtico en el arte, existen distintas posturas: desde quienes afirman lo auténtico es posible a través de la ejecución de las obras tal y como fueron concebidas por el compositor (Davis, 2003), hasta quienes proponen lo auténtico está en proponer una interpretación sobre la manera en la cual el compositor hubiera planteado la ejecución si tuviera las herramientas contemporáneas, en relación a los músicos e instrumentos (Kivy, 1995).

En medio de estas posturas, algunos proponen encontrar un equilibrio entre las convenciones históricas y el potencial artístico de una obra. Dennis Dutton menciona que existen dos grandes categorías para entender el concepto de autenticidad, a saber: “autenticidad nominal” y “autenticidad expresiva”. La primera se refiere a la identificación correcta de elementos como la autoría o el origen, mientras la autenticidad expresiva “tiene que ver con el carácter del objeto como verdadera expresión de los valores y creencias de un individuo o de una sociedad” (Dutton, 2003, p. 76).

Dutton además reflexiona que en música el problema de la autenticidad cobra una importancia especial porque a diferencia de otras artes (sobre todo las pictóricas, donde hay mayor posibilidad de tener acceso a la obra original), en la música la creación se da generalmente en dos pasos, a saber: la composición de la partitura y la ejecución de la misma, por tanto, frente a una misma partitura puede haber ejecuciones correctas muy distintas.

Una “interpretación auténtica” de una partitura barroca presenta, como se mencionó anteriormente, no pocas dificultades. Aparte del asunto de la orquestación, concretamente en la ausencia, en muchos casos, de indicaciones acerca de la instrumentación de una obra, surge la duda en relación al tamaño del ensamble, a cuál versión de la partitura escoger (en caso de que exista más de una) y cómo ejecutar la música en el estilo correcto.

Ante esta situación, “aquellos músicos y académicos con una preocupación personal tanto en los aspectos más complejos de la interpretación como en la recreación de los artefactos históricos, tendían a ver la autenticidad como una utopía.” (Fabian, 2003, p. 6). Frente a este dilema, el presente análisis busca un equilibrio que integre elementos de las distintas posturas. Dado lo anterior, se coincide con Dutton (2003) cuando afirma que:

La mejor actitud hacia la autenticidad en la ejecución en música es aquella que pone especial atención a las convenciones y limitaciones históricas de la época del compositor, pero donde uno también intenta determinar el mayor potencial artístico de la obra musical, incluyendo significados implícitos que van más allá del entendimiento que se hubiera podido derivar en la época del compositor. (p. 266)<sup>15</sup>

Otra manera de enfrentar el problema de la interpretación de obras antiguas es mediante el análisis de las ejecuciones que han quedado registradas en una grabación. Este enfoque cambia el énfasis que tradicionalmente ha tenido la partitura como elemento central

---

15 Traducción propia.

de la obra musical para centrarse en los recursos expresivos que no aparecen en esta, para también poner de manifiesto el carácter escénico y performativo de la música.

Un ejemplo de esta metodología aplicada a una obra de Bach, es el estudio de Díez (2014) sobre cuatro versiones del *Aria* de las *Variaciones Goldberg*, realizadas por distintos pianistas, cuya escogencia se justificó por el aporte creativo que sus ejecuciones significaron para la tradición de dicha obra. En este estudio, el análisis de datos se hizo a través de un programa informático el cual traducía a números el tempo, la dinámica y la articulación y luego se comparaban los resultados a través de distintos gráficos.

El análisis musical en relación a su estructura melódica, rítmica, armónica y formal ha sido frecuente a lo largo de la historia, pero no siempre se ha pretendido que sus conclusiones sugirieran maneras de interpretar la música. Un ejemplo reciente de interrelacionar distintos enfoques de análisis musical con fines interpretativos es lo planteado por Bergé (2009) en una colección de ensayos enfocados en una misma obra, pero desde teorías muy distintas, cuyas conclusiones intentan acortar la brecha entre teoría y práctica<sup>16</sup>.

Por su parte, Lester (1999) realizó un estudio de las obras de Bach para violín donde incorporó no solamente análisis musical como tal, sino también aspectos históricos de la tradición interpretativa.

En el caso de las obras para flauta, también se han hecho intentos por acercar el análisis que ofrece la teoría, a la práctica de la ejecución. Por ejemplo, Páez (2016) discute dicho proceso en relación a la *Sonata para flauta y clave obligado en si menor BW1030*.

Páez (2016) sustenta su análisis a partir de los postulados teóricos de la retórica musical, los cuales intentan establecer una relación entre la palabra y la música, es decir, los

---

16 Se trata de la *Sonata para piano n. 17 en Re menor Op. 31, n. 2* de Beethoven, conocida como *Tempestad*.

mecanismos retóricos utilizados por los compositores para alcanzar determinados afectos expresivos.

Por su parte, Worthen (2017) realizó un análisis más tradicional a nivel armónico y melódico para obtener pistas sobre cómo podrían interpretarse algunos pasajes de la *Partita para flauta sola en la menor BWV 1013*<sup>17</sup>; él sugiere, además, algunos consejos en relación a cómo estudiarla y presenta una propuesta de respiraciones para su primer movimiento.

Ahora bien, para obtener consecuencias interpretativas derivadas de dichos análisis, y no solo discusiones meramente teóricas, viene al caso recordar lo planteado por Swinkin (2017) al respecto:

Para mí, el análisis no se trata principalmente de establecer un hecho neutral u objetivo sobre una pieza. Más bien, se trata de detectar y expresar la cualidad física o emocional que encarnan o connotan la mayoría de las afirmaciones analíticas. En relación con esto, el intérprete no debería preocuparse demasiado por sacar a relucir los eventos motivadores y protagonistas de la voz cruciales que encuentre; es su cualidad emocional, no su mera presencia, lo que alimenta al intérprete. (p. 7)<sup>18</sup>

Sin lugar a duda, existen diferentes aproximaciones desde el análisis musical para contribuir a la interpretación de una obra. Sin embargo, para el caso de la flauta es palpable la falta de discusión sobre las distintas alternativas para enfrentar un mismo problema, sea este un pasaje, una sección o un movimiento.

Frente a las posturas interpretativas que se basan en la autoridad o en la tradición, el presente análisis busca una ejecución efectiva de la obra. Como se mencionó anteriormente, esta es aquella que logre transmitir el *carácter* general de la obra. Dicho carácter sería producto, principalmente, de la estructura armónica de la pieza. De ahí la necesidad de

---

17 El énfasis está muy marcado en la *Allemande*.

18 Traducción propia.

realizar un análisis musical donde se muestre la manera particular en la cual el compositor organizó dicha estructura.

Dado lo anterior, la ejecución efectiva será aquella acorde con esa organización armónica, esto es, que logre exponerla de manera convincente. El próximo capítulo discute dicho proceso.

### **Capítulo III. Propuestas interpretativas de la *Partita* a partir del análisis melódico, rítmico y armónico.**

Este capítulo propone algunas preguntas en relación a la interpretación de la *Partita*, así como una o varias maneras de responderlas con base en el análisis de elementos melódicos, rítmicos y armónicos.

Para ilustrar este proceso, se utilizará un extracto de cada uno de sus movimientos, lo anterior porque las respuestas obtenidas a través de los extractos pueden servir de base para definir la interpretación de otros momentos similares o equivalentes en la obra.

Los elementos de la interpretación musical a los cuales se hará referencia en este apartado tienen que ver, principalmente, con tres categorías, a saber: fraseo, dinámicas y articulación, e intentan responder a cómo abordar los problemas de la repetición (especialmente durante una secuencia), la polifonía implícita de la obra y la conducción de las voces.

Lo anterior obedece a que, para efectos de una ejecución musical, estas categorías no pueden analizarse de manera independiente unas de otras porque participan juntas de la expresión y la interpretación de la obra, es decir, se afectan unas a otras.

Por ejemplo, en una determinada frase musical podría darse el caso que la armonía sugiera una interpretación “X”, la melodía sugiera “Y” y el ritmo, en cambio, “Z”. En ese caso debe colocarse todo en una balanza y observar qué tiene más peso, tanto en el contexto específico de dicho pasaje, como en relación a la música que lo rodea.

#### **1. La *Allemande***

Al observar el primer compás del movimiento, es posible notar varios elementos, donde en el presente análisis se destacan los siguientes tres: la música comienza con un

silencio sobre el primer pulso; el compás se divide en un motivo que se repite; y existen dos voces, a saber: la melodía y el bajo.

La repetición del motivo puede llevar a pensar que debe diferenciarse esta repetición a través de un matiz distinto, como imitando un eco (*forte*, luego *piano*, por ejemplo); sin embargo, también es posible ver este inicio como una gran anacruza al segundo compás. En ese caso, el matiz no debería ser *forte* y *piano*, sino un *crescendo*, el cual ayude a acumular energía y cree expectativa para la llegada al compás 2, donde la música cambia y la interacción entre bajo y melodía se intensifica.

A nivel de articulación, al tratarse de una obra para flauta sola, es decir, donde el instrumento se acompaña a sí mismo, sería de gran provecho diferenciar las voces ¿Cómo hacerlo? Una respuesta es por medio de la articulación, es decir, donde la manera de articular la melodía sea diferente a la del bajo. Este último, si bien rítmicamente tiene el mismo valor que las notas de la melodía (una semicorchea), musicalmente debería quedar resonando debajo de esta.

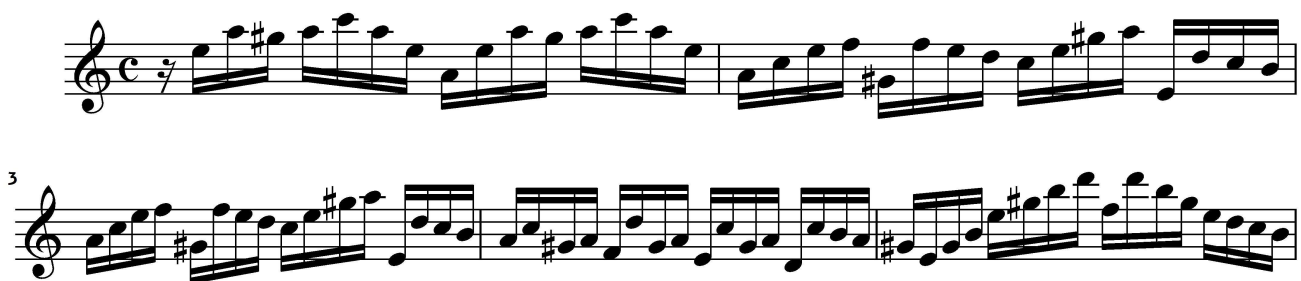


Ilustración 1: Primeros 5 compases de la Allemande

Como esto la flauta no lo permite, es posible sugerirlo a través de una articulación que logre más resonancia en la voz inferior. En este caso, se recomienda ejecutar el bajo *tenuto* y la melodía, a nivel general, con una articulación más liviana. De esta manera, se contribuye a una ejecución que evite confundir las voces.

El compás<sup>19</sup> 2 y el 3 son iguales, esto replantea el problema de cómo abordar la repetición, para lo cual es necesario observar el contexto:

Para el compás 1 es posible hacer un *crescendo*, esto da como resultado la repetición del motivo con un sonido más fuerte en comparación a cuando aparece por primera vez. De esta forma, este *crescendo* permite el segundo compás comience con un *forte*, lo cual ayuda a sostener la intensidad del movimiento de voces que allí se desarrolla.

Ahora bien, para justificar ese *cresc.* del primer compás se debe tener en cuenta que el tratarlo como una gran anacruza (a causa de ese silencio en el primer pulso), así como la creación de una acumulación de energía acorde a la expectativa generada por la repetición son estrategias no aplicables para los compases 2 y 3, por tanto, para este último caso la opción del eco es más apropiada por el hecho de que si ya el compás 2 empieza en *forte* propicia el eco de manera natural.

A nivel melódico, en el fraseo del segundo compás, se observan movimientos ascendentes y descendentes, los cuales se suceden unos a otros y se organizan por pulsos de negra. Asimismo, es posible notar el pulso 3 es una secuencia ascendente del 1, y el 4, una secuencia descendente del 2. Dado lo anterior y con el hecho que el pulso 3 es el momento más agudo del compás, es posible concluir que es hacia ese pulso donde se dirige la frase.

El cuarto pulso, por su lado, es el momento más grave del compás (desde el punto de vista de la melodía) y, además, es el pulso por naturaleza más débil en la métrica de 4/4. Esta combinación de factores podría justificar sea ejecutado con menos intensidad.

De esta forma, hay entonces un compás donde la melodía de los dos primeros pulsos dirigen la frase hacia el tercer pulso y donde el pulso 4 funciona como un momento para

<sup>19</sup> La fuente tanto de la anterior imagen como del resto es la partitura que se encuentra en [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP216096-PMLP13663-Solo\\_pour\\_flute\\_traversiere.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP216096-PMLP13663-Solo_pour_flute_traversiere.pdf)

relajar la tensión acumulada durante los dos y que tuvo su punto culminante en el tercero. Esta liberación de tensión producida en el cuarto pulso sirve, incluso, como una conexión convincente con el tercer compás del cual ya se planteó es un eco del segundo.

Al analizar el cuarto compás del movimiento surge la duda sobre cómo definir el fraseo. Para esto conviene observar el bajo, el cual dibuja una línea melódica descendente por grado conjunto. De esta forma, para saber qué dirección darle a esa línea se debe analizar el contexto:

El compás cuatro es una secuencia armónica entre tónica y subdominante, la cual culmina en el acorde de séptima de dominante en el siguiente compás. Este último, por definición, es más tenso que cualquiera de los dos anteriores porque presenta dos disonancias: el tritono y la séptima menor.

Entonces, a esta tensión armónica<sup>20</sup> se suma el hecho de que, a nivel melódico, el compás 5 describe un gran arpeggio ascendente que alcanza un *re* 6, la nota más aguda hasta el momento, por lo que todos estos elementos juntos invitan a pensar el compás 5 es un momento de mucha energía, por tanto, lo que se haga en el compás anterior debe tener relación con todo esto.

El compás 3, como se mencionó anteriormente, es posible tomarlo como un eco del n. 2; de esta forma, si el n.5 será *forte*, el n. 4 puede ser visto como una transición entre esos dos momentos.

Ahora bien, conviene aclarar en este estudio se ha planteado el movimiento melódico ascendente como sinónimo de aumento en la intensidad del matiz, pero esto no tiene que ser necesariamente siempre así.

---

20 Por tensión armónica se entiende la cantidad y calidad de intervalos disonantes de un acorde.

Lo anterior porque la línea del bajo en el compás 4 bien podría tener un *crescendo*, lo cual cumpliría la función de preparar el *forte* del compás 5. Esto porque, en términos acústicos, en la flauta travesera moderna, el registro grave, si bien es débil comparado con el medio y con el agudo, tiene un timbre muy particular, especialmente con matiz *forte*; y esta sonoridad, sumada a la articulación *tenuto* de la voz del bajo mencionada anteriormente, le daría a esa línea una dirección y un color para invitar a escuchar lo que sucederá a partir del compás 5.

## 2. La Corrente

En este movimiento la jerarquía de las notas es muy importante para lograr que unas sobresalgan y otras, por el contrario, pasen inadvertidas para lograr así una mejor definición de las frases musicales. Esta necesidad de diferenciación de las frases es importante en la música en general, pero más aun en Bach porque muchas veces su música (y es el caso de este movimiento) fluye continuamente sin detenerse más que en la cadencia final. En muchos casos, esto provoca la nota final de una frase es la inicial en la siguiente<sup>21</sup>.

Para ilustrar este proceso, se ejemplificará con el extracto que va de los compases 31 al 44. Los dos primeros compases de este extracto parecieran, a primera vista, ser distintos, no obstante, al compararlos con los siguientes dos, es notorio forman parte de una unidad y esta se repite como secuencia en los compases 33 y 34.

---

21 A nivel técnico, esta situación presenta un problema importante: el de las respiraciones. En este sentido no hay soluciones sencillas porque al ser la misma nota el final de una frase y el inicio de la siguiente, respirar antes o después corta alguna de las dos, sin embargo, el presente trabajo no discutirá dicho problema.

Ilustración 2: Compases 31-44 de la Corrente

Dicha secuencia concluye en el primer *mi* del compás 35, donde da inicio una secuencia independiente de lo anterior, esta culmina en el *la* del compás 38, nota que da inicio a otra secuencia que culmina en el compás 41 con la nota *fa*, la cual a su vez da inicio a una última secuencia antes de la cadencia del compás 44.

En este pasaje hay entonces tres notas que funcionan como final e inicio de frase, a saber: el *mi* del compás 35, el *la* del compás 38, y el *fa* del compás 41.

Así las cosas, no está de más agregar que el *mi* con el cual se inicia este extracto, es decir, la primera nota del compás 31, también es final de la frase anterior. Por todo lo anterior, a nivel de la jerarquía de las notas, será importante destacar estos puntos porque es allí donde una frase termina y otra comienza, es decir, donde la música cambia.

Existen varias estrategias para destacar estas notas del resto, una posibilidad es a través del matiz, la articulación o el *rubato*, es decir, darle a estas notas un valor distinto a través del volumen, el ataque o la duración, respectivamente.

Las notas anteriores pertenecen a la voz del bajo, este registro es el más débil, entonces, en relación a las notas de esta octava, las de las octavas media y aguda sobresaldrán por sí solas, sin necesidad de algo particular.

No obstante, para atraer la atención a una de las notas parte de un punto de inflexión en el fraseo, no necesariamente se debe tocarla más fuerte porque, al ejecutarla más suavemente, es posible burlar la expectativa y lograr una sorpresa para hacerla sobresalir.

En cuanto a las notas interiores a cada grupo de secuencias, los *mi* del compás 31 resuelven al *fa* del 32 porque al tratarse de una secuencia, el equivalente ocurrirá con los *fa#* del compás 33, en tanto resuelven un semitono más arriba en el 34.

Estas notas repetidas podrían ir, o bien *crescendo*, o bien *forte* y *piano*. La respuesta depende, en buena medida, en la intención dada a la primera nota de cada secuencia y hacia dónde se busque dirigir el fraseo.

Por ejemplo, si el fraseo se dirige hacia el segundo compás de cada secuencia (compases 32 y 34), la opción del *crescendo* sería más apropiada porque generaría una acumulación de energía, la cual se liberaría en dicho compás. Si, por el contrario, se busca dar peso a las primeras notas de la secuencia, el *forte* y *piano* en los primeros dos pulsos generaría un eco que daría preeminencia al primer pulso, destacándolo así del resto.

En la secuencia de los compases 35 al 38 será importante destacar el movimiento del bajo por grado conjunto: *mi, fa, sol, la*. Esto se podría lograr con una articulación *tenuto* sobre cada una de esas notas. Incluso si se buscara ligar el pasaje en grupos de cuatro notas, ese *tenuto* ayudaría a separar las voces. Las ligaduras, por su parte, podrían servir para diferenciar esta secuencia de la anterior y de la siguiente.

Para esta secuencia otra opción es buscar un cambio de color y ejecutar este pasaje (cc. 35-38) de manera más suave, ya que, al compararlo con los pasajes alrededor, a nivel

melódico este es más uniforme y sus movimientos se dan en un rango de altura más estrecho, lo que resulta en un momento más neutral, de menos tensión.

Para finalizar este extracto, se analizará el *re#* grave del compás 42 porque es un momento muy importante, ya que, armónicamente es *la* sensible del *mi* del compás 44, es decir, sostiene el acorde de dominante con novena durante dos compases, lo cual resulta en un momento de mucha tensión.

Incluso, a nivel melódico esta es la nota más grave de todo el extracto (cc. 31-44) y una de las más graves de toda la *Corrente*. Al igual que la nota más aguda de un pasaje, la nota más grave también tiene una importancia melódica especial porque a esta tensión armónica y melódica, se une el hecho de que, en retrospectiva, esta nota anuncia el final de un gran pasaje de secuencias, el cual tendrá momentáneamente un pequeño respiro en la cadencia que resuelve en el compás 44, por tanto, se debe ser sensible a ella a la hora de ejecutarla<sup>22</sup>.

### 3. La *Sarabande*

Anteriormente, ya se mencionaron algunas de las situaciones que generan tensión como: las notas más agudas o graves de una sección, o los acordes armónicamente más inestables, no obstante, la *Sarabande* es un ejemplo de cómo los intervalos melódicos también pueden aportar tensión según su distancia.

Al tomar como ejemplo la primera parte del movimiento, en algunos casos se tienen intervalos disonantes si se miden en relación a la primera y última nota de un mismo movimiento melódico, sea este ascendente o descendente.

En el final del segundo compás, por ejemplo, se encuentra un *mi* como primera nota, el cual asciende hasta un *fa* para dar un intervalo de novena menor. A esto se suma el tritono

---

22 Véanse las observaciones en relación al *re* del compás 5 en la *Allemande*.

generado por la nota *si* con ese mismo *fa*. Esta disonancia se ve acentuada a causa de la interrupción del movimiento por grado conjunto en la tríada *si-re-fa*.

En otro pasaje, la disonancia en el intervalo coincide con el final de una secuencia, el peso natural del primer pulso del compás y el momento más agudo de toda la primera parte, es decir, es un lugar muy especial: la llegada al compás 14, donde hay una secuencia de dos compases que inicia en el décimo compás de la *Sarabande*.

El movimiento comienza en un *sol*, el cual asciende a un *la* (compás 12) y este luego pasa a un *si* (compás 14). Sin embargo, este *si* está una octava arriba, esto da como resultado un intervalo de cuarta aumentada en relación a la última nota del compás anterior. Por tal razón, es necesario destacar este momento como el clímax de toda la primera parte del tercer movimiento de la *Partita*, en tanto, los compases siguientes son un gran descenso hasta el tercer grado de la tonalidad, una especie de relajamiento luego de la tensión acumulada.

The image displays a musical score for the first part of the Sarabande. It consists of three staves of music in treble clef, 3/4 time, and G major. The first staff shows measures 1 through 6. The second staff, starting at measure 7, shows measures 7 through 12. The third staff, starting at measure 13, shows measures 13 through 14. A double accent (^^) is placed above the notes in measure 14, highlighting the dissonance mentioned in the text. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 3: Primera parte de la Sarabande

#### 4. La *Bourrée Anglaise*

En este movimiento se reflexionará sobre el aspecto rítmico de la partitura. La métrica es 2/4 y, en muchos casos, los valores rítmicos de más peso están en los pulsos más débiles, lo cual genera una tensión rítmica particular porque es como si el ritmo caminara contracorriente, esto es, contrario al pulso. Los compases 1 y 2 son ejemplo de ello, cada uno a su manera<sup>23</sup>.

El ritmo del compás 1 muestra que las notas de más peso, en este caso, las corcheas, están en la segunda mitad de cada pulso. En el compás 2 este proceso se acentúa aun más porque el peso está directamente en el pulso más débil del compás. En el tercer compás, a pesar de que el ritmo es el mismo, la manera en que están distribuidas las voces también genera un conflicto en cuanto al peso de la melodía, aquí esta aparece en el final de cada pulso.

Dado lo anterior, si se quisiera destacar la melodía (mi-re-do) por encima del bajo, es necesario suavizar los pulsos fuertes y destacar los momentos más débiles. Los compases 15 y 18 también son ejemplos de este fenómeno, en donde el peso rítmico recae, en mayor o menor medida, sobre los pulsos débiles del compás.



Ilustración 4: Primera parte de la Bourrée Anglaise

23 El ritmo del compás 2 es, de hecho, el mismo que el del primer compás, solo que en aumentación.

A nivel de fraseo, sin embargo, se puede establecer una jerarquía del peso rítmico, lo cual da como resultado que las frases se dirijan hacia las notas de más peso, es decir, hacia las negras, estas son las que tienen la mayor fuerza de atracción. Dicha jerarquía también se mezcla con la dimensión de la altura de la nota, como ya se ha discutido antes.

Por ejemplo, el *do* del compás 14 tendría más peso en comparación con el *si*b del compás 12 porque el *do* es más agudo. A nivel de suma de intervalos, este *do* incluso forma una cuarta aumentada más una octava y esto aumenta su tensión todavía más y lo convierte, de hecho, en el clímax de toda esta primera parte.

Ahora bien, el *re* del compás 15, aunque es más agudo que el *do* del compás anterior y armónicamente también forma una séptima de dominante, desde el punto de vista rítmico y melódico es más débil porque es una corchea y está precedido y seguido por intervalos consonantes.

El que exista una nota en el pulso débil del compás con un valor rítmico de más peso que las figuras del pulso fuerte no significa que, automáticamente, debamos llevar el fraseo hacia allí. Es solo un elemento más —entre muchos otros— que nos debería llamar la atención a la hora de tomar una determinada decisión interpretativa.

En resumen, en este capítulo se han tomado y analizado ejemplos de cada movimiento para discutir aspectos interpretativos a partir de elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la partitura. Este esfuerzo no pretende agotar las posibles respuestas a cada pasaje, pero sí busca aportar algunas observaciones a la discusión de cómo interpretar esta música con miras a encontrar ciertos principios de ejecución aplicables a distintos pasajes de la *Partita*.

## Conclusiones

El análisis musical puede convertirse en una herramienta muy valiosa para tomar decisiones interpretativas a la hora de ejecutar la *Partita* para flauta sola en *la* menor de Bach porque dirige al ejecutante a la partitura para realizar las preguntas concernientes a cómo enfrentarse a un determinado pasaje o problema del texto.

La anterior investigación no es una respuesta definitiva, pero sí brinda alternativas basadas en lo que la música misma podría sugerir a través de su estructura rítmica, melódica y armónica, es decir, por medio de una ejecución coherente con dichos elementos y, por lo tanto, efectiva.

Quien quiera ejecutar la *Partita* a través de este método debe preguntarse, en primer lugar, cuáles son los momentos más tensos de la obra y, en seguida, cuáles son aquellos donde dicha tensión se relaja, esto es dónde se genera el conflicto, a través de qué procedimientos y cómo se resuelve.

Esa tensión puede manifestarse a través de la armonía, a través del ritmo o través de la melodía (o más comúnmente con una combinación de todos los elementos). Ejemplos de esto serían, respectivamente, un acorde disonante, una síncopa o un pasaje muy agudo. Ahora bien, es importante destacar, esto no es una fórmula matemática, sino que debe interpretarse dentro del contexto concreto y particular de cada pasaje musical.

Así, luego de identificar los momentos de más tensión de cada movimiento, habrá que decidir cuál de todos tiene más peso, esto es, establecer una jerarquía de intensidad y plantear la ejecución en coherencia con ello.

Una estrategia valiosa para dar protagonismo a un momento climático de la obra es resaltarlo a través del volumen o de la alteración del *tempo*, pero también será de gran ayuda

bajar la intensidad de aquello que está alrededor para que no compita con el clímax. Por ejemplo, si se desea ejecutar un *forte* impactante, naturalmente debe prestar atención al volumen de dicho *forte*, pero sobretodo del "*piano*" que lo antecede o lo sucede, he ahí la importancia de establecer una jerarquía.

La repetición y la variación son otros elementos sobre los cuales es necesario reflexionar, en primer lugar, con repetición no se alude a la doble barra de compás, sino a la repetición de un motivo, ya sea literalmente o en forma de secuencias. Sumado a lo anterior, debe entenderse como variación las distintas maneras en que dicha repetición se puede ejecutar para evitar la monotonía.

Dado que la relación del pasaje con su contexto dentro de la sección es lo que permite elegir una o otra forma de interpretar, es importante establecer una jerarquía para decidir hacia dónde se dirige la música donde, por ejemplo, una secuencia ascendente, que lleve hacia un clímax, podría variarse a través de un matiz en *crescendo*.

Por último, para un ejecutante es de vital importancia basar sus decisiones de interpretación de forma coherente con la intensidad generada por la tensión armónica, melódica o rítmica, así como con el alivio de la resolución de dicha tensión. En este sentido, el análisis musical efectivo será aquel que ayude a identificar dichas dinámicas musicales.

## BIBLIOGRAFÍA

Addington, C. (Feb., 1984). In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750.

Early Music, Vol. 12, No. 1, 34-47.

Ambrose, J. (Julio, 1980). The Bach Flute Sonatas: Recent Research and a Performer's Observations. Bach, Vol. 11, No. 3, 32-45.

Fuller, D., & Eisen, C. (2001). Partita. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020982>.

Gardiner, J.E.. (2015). Bach. Music in the castle of heaven. New York: Vintage.

Hudson, R., & Little, M. (2001). Sarabande. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024574>.

Jenne, N. (1973). Bach's Use of Dance Rhythms in Fugues. *Bach*, 4(4), 18-26.

Little, M. (2001). Bourrée. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003732>.

Little, M., & Cusick, S. (2001). Allemande. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000613>.

López, R. (2011). Música y retórica en el barroco. Barcelona: Amalgama.

Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. (2001). Sonata. *Grove Music Online*.

Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline->

com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191.

Marshall, R. (Otoño, 1979). J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, No. 3, 463-498.

Montagu, J., Brown, H., Frank, J., & Powell, A. (2001). Flute. *Grove Music Online*. Retrieved 24 Sep. 2020, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569>.

Orchestra of the Age of Enlightenment (10 de mayo del 2017). *Introducing the Baroque Flute* [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=n6Ts2z9tXg8>

Palisca, C. (1991). *Baroque Music*. New Jersey: Prentice Hall. Powell, A., & Lasocki, D. (1995). Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music. *Early Music*, 23(1), 9-29.

Palisca, C.(2001). Baroque. *Grove Music Online*. Retrieved 24 Sep. 2020, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097>.

Powell, A. (2001). Traverso. *Grove Music Online*. Retrieved 24 Sep. 2020, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045298>.

Spitzer, J., & Zaslav, N. (2001). Orchestra. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020402>.

- Sutton, J., Borthwick, E., Brainard, I., Nevile, J., Harris-Warrick, R., Lamb, A., & Thomas, H. (2014, January 31). Dance. *Grove Music Online*. Retrieved 25 Sep. 2020, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045795>.
- Swai, J. (2013). *Historical dictionary of baroque music*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Swinkin, J. (2017). *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. Nueva York: University of Rochester Press.
- Wainwright, J. y Holman, P. (2017). *From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*. New York: Routledge.
- Williams, P., & Ledbetter, D. (2001). Continuo. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Mar. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006353>.