



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

*“Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2:
Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach”*

Tesis previa a la obtención del título de
Licenciado en Artes Musicales
Ejecución Instrumental, especialidad Percusión

Autor:

Marcelo Villacís Barrazueta

Tutora:

Dra. (c) Jimena Peñaherrera Wilches

Cuenca 2016.



RESUMEN

Partiendo del conflicto de traducción hacia la marimba de una obra escrita originalmente para violín, el presente trabajo propone un modelo analítico y de edición para la Ciaccona en Re menor de Johann Sebastian Bach. El producto de la investigación es la Edición Crítica para marimba, enfocado a procesos técnicos de interpretación propios del instrumento.

ABSTRACT

Based on the conflict caused by attempting to translate for marimba, a piece originally written for violin, the present text aims to propose an analytical and editing model for the Ciaccona in D Minor by Johann Sebastian Bach. Focused on technical issues of performance with this instrument, the result of the research is the Critical Edition for marimba.



ÍNDICE

	<i>pg.</i>
Resumen	2
Índice	3
Índice de figuras	6
Índice de tablas	8
Introducción	9
CAPÍTULO I	
Análisis musical de la <i>Ciaccona</i> en Re menor de Johann Sebastian Bach	
1.1 <u>Fundamentación teórico-conceptual del análisis musical.</u>	11
1.2 <u>Fundamentación teórico-conceptual para el análisis musical de la obra de estudio</u>	15
1.3 <u>Análisis de la <i>Ciaccona</i> en Re menor de Johann Sebastian Bach</u>	
1.3.1 La Chacona como forma musical	17
1.3.2 Contexto histórico de la Chacona en Re menor de Johann Sebastian Bach	18
1.3.3 Análisis musical de la Chacona en Re menor de Johann Sebastian Bach	19
CAPÍTULO 2	
Edición Crítica para marimba de la Chacona en Re menor de Johann Sebastian Bach	
2.1 <u>Fundamentos teórico-musicales de la elaboración de una edición crítica</u>	31
2.2 <u>Fundamentación teórico-musical para la edición crítica de la obra de estudio</u>	35
2.3 <u>Edición crítica de la Chacona en re menor de Johann Sebastian Bach</u>	
2.3.1 La transcripción en la música de Johann Sebastian Bach	37
2.3.2 Desarrollo de la edición crítica	
2.3.2.1 Articulación	40
2.3.2.2 Desarrollo Armónico	44
2.3.2.3 Tempo y Agógica	48
2.3.2.4 Ornamentación	50
2.3.2.5 Dinámica	52
2.3.2.6 Generalidades de interpretación	54
Recomendaciones	56
Bibliografía	57
Anexos	60



Marcelo Francisco Villacís Barrazueta, autor/a de la tesis “Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Artes Musicales , Ejecución Instrumental, especialidad Percusión. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, enero 2016

Marcelo Francisco Villacís Barrazueta

C.I: 1804446357



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Marcelo Francisco Villacís Barraqueta, autor/a de la tesis "Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, enero 2016

Marcelo Francisco Villacís Barraqueta

C.I: 1804446357



ÍNDICE DE EJEMPLOS

	<i>pg.</i>
Figura 1.- Motivo de 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach	12
Figura 2.- Análisis de la primera frase del 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach	12
Figura 3.- Análisis formal del 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach	13
Figura 4.- Análisis de relación estructural schenkeriano de la primera frase del 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach.	14
Figura 5.- Johann Sebastian Bach's Ciaccona de Helga Thoene (pg.26)	19
Figura 6.1.- Johann Sebastian Bach's Ciaccona de Helga Thoene (pg.31)	19
Figura 6.1.- Johann Sebastian Bach's Ciaccona de Helga Thoene (pg.31)	20
Figura 7.1.- Tema (c. 1-c.5) de la Chacona.	21
Figura 7.2.- Células rítmicas de la Chacona (c.1, c.9, c.90).	21
Figura 7.3.- Variación 4 (c.17-c.20) de la Chacona.	21
Figura 8.- Sujeto de la Chacona.	21
Figura 9.- Evasión de segunda aumentada por intervalo mayor en el Tema (c.1-c.4).	22
Figura 9.- Evasión de segunda aumentada por cromatismo descendente en Variación 8 (c.33-c.36)	22
Figura 9.- Uso del segundo tetracordio frigio en el Tema (c.3-c.4).	22
Figura 8.- Análisis armónico del Tema de la Chacona (c.1-c.5)	23
Figura 9.1.- Expansión cromático-melódica en la variación 5 (c.18-c.19)	24
Figura 9.2.- Alejamiento armónico en acorde (IV#) en la variación 7 (c.32)	24
Figura 9.3.- Expansión modal lidio y frigio en la variación 36 (c.149-c.150)	25
Figura 10.- Ejemplo de estructura coral en la variación 32 (c.133-c.137)	25
Figura 11.1.- Ejemplo de estructura lírica de fórmula periódica en la variación 7 (c.29-c.31)	26
Figura 11.2.- Ejemplo de estructura lírica con alternancia de valores en la variación 6 (c.25-c.28)	26
Figura 12.- Ejemplo de estructura en tipo tocata en la variación 22 (c.89-c.90)	26
Figura 13.1.- Ejemplo de textura monofónica en la variación 9 (c.37)	26
Figura 13.2.- Ejemplo de textura heterofónica en la variación 8 (c.33-c.36)	27



Figura 13.3.- Ejemplo de textura homofónica en la variación 47 (c.193-c.195)	27
Figura 13.4.- Ejemplo de melodía con acompañamiento en la variación 56 (c.229-c.230)	27
Figura 13.5.- Ejemplo de textura polifónica en la variación 14 (c.59-c.60)	28
Figura 14.1.- Ejemplo de identidad entre las variaciones 4 y 5 (c.17-c.24)	28
Figura 14.2.- Ejemplo de similitud entre las variaciones 22 y 30 (c.89-c.125)	29
Figura 14.3.- Ejemplo de unión por contraste entre las variaciones 6 y 8 (c.25-c.36)	29
Figura 15.1.- Presencia de ligaduras en el manuscrito, edición urtext y edición de análisis (c.29)	40
Figura 15.2.- Manejo de dinámica para generar la ligadura en marimba. (c.29 – 1/3)	40
Figura 15.3.- Manejo de velocidad en la baqueta para generar la ligadura en marimba.	41
Figura 16.- Sistema onomatopéyico de diferenciación de notas agrupadas y separadas (c.42).	41
Figura 17.- Distribución numérica de las cuatro baquetas.	42
Figura 18.1.- Ejemplo de interpretación del arpeggio usado en el c.10.	44
Figura 18.2.- Presencia original de arpeggio en la Chacona (c.89-91)	44
Figura 18.3.- Presencia original de arpeggio en la Chacona (c.201)	44
Figura 19.1.- Posibilidades de ejecución de arpeggio (c.6)	45
Figura 19.2.- Estudio de arpeggio por Geminiani (pg. 28)	45
Figura 20.1.- Modelo de arpeggio 2 usado en la sección 1 (c. 105)	46
Figura 20.2.- Unión de ambos modelos de arpeggios usados en la sección 1 (c. 103-104)	45
Figura 21.- Modelo de arpeggio usados en la sección 2 (c. 201, c.204)	47
Figura 22.- Ejemplo de expansión armónica en la Chacona, según Busoni (c. 250-257)	48
Figura 23..1- Trinos originales en la Chacona (c. 73, c.74)	51
Figura 23.2.- Forma de interpretación del trino (trillo).	51
Figura 24.- Ejemplo de uso de ligadura entrecortada (c.17-20).	53
Figura 25.- Ejemplo de forma de interpretación de notas repetidas (c.169).	54



ÍNDICE DE TABLAS

	<i>pg.</i>
Tabla 1.- Forma de la Chacona	20
Tabla 2.1.- Progresiones armónicas de la Sección 1, según los reposos armónicos de las variaciones de la Chacona.	23
Tabla 2.2.- Progresiones armónicas de la Sección 2, según los reposos armónicos de las variaciones de la Chacona.	23
Tabla 3.- Categorías de expansión armónica de las variaciones de la Chacona.	24
Tabla 4.- Propuesta de proceso de trabajo de la Edición Crítica.	36
Tabla 5.- Articulaciones añadidas a la Chacona.	42
Tabla 6.- Símbolos de separación interpretativa.	42
Tabla 7.- Tipo de golpe y calidad interpretativa.	43
Tabla 8.- Compases con acordes en <i>arpeggio</i> .	45
Tabla 9.- Adición de notas para resonancia.	47
Tabla 10.1.- Expresiones de tempo en la Chacona.	49
Tabla 10.2.- Expresiones de interpretación en la Chacona.	50
Tabla 11.- Casos de ornamentación en la nueva edición de la Chacona.	51
Tabla 12.1- Planos dinámicos en la Chacona.	53
Tabla 12.2- Inflexiones dinámicas de la Chacona.	52
Tabla 13.- Uso de ligadura entrecortada en la Chacona.	54



INTRODUCCIÓN

La falta de repertorio histórico para marimba ha sido el motivo principal para que – a más de cincuenta años de su aparición como instrumento solista en la corriente occidental de música académica – continúe el trabajo de transcripción musical. Indudablemente, la carrera musical académica debe ser integral, por lo que el estudio de los diversos estilos y géneros permiten construir un mejor acervo teórico e interpretativo en el músico.

Sin embargo, es también la experimentación tímbrica uno de los factores que permiten ahondar en estos campos, muchas veces cuestionados, sobre todo por “puristas”. En la historia musical existen diversos casos de compositores que transcribían y orquestaban sus obras, por ejemplo Johann Sebastian Bach, Maurice Ravel, Gustav Mahler, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi; además de intérpretes y directores versados en esta actividad como Leopold Stokowski y Christopher Palmer.

En el caso particular de Johann Sebastian Bach, a través de la totalidad de su obra, se puede inferir “la no discriminación en la elección de un instrumento.” (Gould, 224) De cierta manera, se puede colegir al trabajo de Bach como flexible, económico y al mismo tiempo, sutil. Glenn Gould, como experimentado intérprete en la música de Bach, dice en relación a las obras para teclado:

“Como se sabe, muchas de sus obras pueden interpretarse sin problemas con el clave, órgano y, aunque hay quien no lo ve así, el piano contemporáneo, y creo sinceramente que esta indiferencia hacia el instrumento es importante para alcanzar el grado suficiente de libertad para expresar, sin avergonzarnos de ello, nuestra visión tal vez un tanto especializada de su música.” (pág. 224)

El presente trabajo está dividido en dos capítulos, todos construidos sobre la obra articulada (*Ciaccona* de la Partita no. 2 para violín solo [BWV 1004] de Johann Sebastian Bach): el primero muestra el desarrollo analítico y el segundo, el trabajo de edición crítica.



El análisis musical nos lleva a un discernimiento conceptual, histórico, de forma y construcción en el desarrollo lineal de la música, de tal manera que la interpretación sea un discurso sonoro – próximo al texto original. El análisis se convierte en una herramienta de *traducción* de la música, sin embargo “toda traducción sólo es un modo algo provisional de plantear el problema de la distancia de las lenguas.” (Benjamin, 340).

Partiendo del estudio analítico, se pueden plantear opciones y posibilidades para la construcción de una edición crítica. Esta actividad supone ser una propuesta posterior al creador (compositor) que permite actualizar o brindar aportes a la obra musical sobre el discurso inicial. El instrumentista –por lo tanto– intenta reconstruirla, como refiere el violinista Gidon Kremer:

“El enfrentamiento personal con un tema, con notas o también su realización, revisten para mí una gran importancia. Me impresiona no sólo la capacidad de un compositor o de un intérprete. Si la voz personal puede transmitirme algo, entonces es creíble.”

Mientras tanto, la edición crítica se construye a través de una serie de consideraciones técnicas, de estilo (articulación, acordes y arpeggios, desarrollo o expansión armónica y control de duración o sostenimiento de las notas) y de relación con trabajos anteriores (*urtext*ⁱ y transcripción para piano). Se pretende –fundado también en estudios académicos relacionados y textos históricos que verifiquen los referidos elementos interpretativos del estilo barroco– trasladar y traducir el contenido musical del violín a la marimba.

Finalmente, se pone a disposición en los anexos: manuscrito, publicación *urtext* de la Chacona, la edición crítica para marimba desarrollada en la presente tesis y el material audiovisual de su ejecución; junto con el resto de obras correspondientes al concierto de grado de solista y de música de cámara.

ⁱ Ver Capítulo II, categorías de edición musical.



CAPÍTULO I

Análisis musical de la *Ciaccona* en Re menor de Johann Sebastian Bach

1.4 Fundamentación teórico-conceptual del análisis musical.

El proceso reflexivo es de alta importancia en la práctica artística. De esta manera surge el análisis y la crítica, como articuladores de una acción posterior: un discurso interpretativo de la obra. El análisis musical –entonces– es una herramienta de estudio desde distintas perspectivas y para diversos fines (académico-didáctico, de ejecución, estético), cuya nomenclatura y elementos de juicio han evolucionado a través de la historia.

Sin embargo, todos estos enfoques coinciden en que el “análisis musical es la resolución de la estructura musical en elementos constituyentes relativamente más simples, y el estudio de la función de estos elementos en dicha estructura” (Bent, 340). El desmenuzar desde lo complejo, deviene en una actividad que evidencia varias posturas. Alrededor de esta premisa, acaecen teóricos que han desarrollado sus propios “métodos” de análisis.

Es evidente que –a pesar de la disparidad– los métodos analíticos que podemos encontrar en la práctica musical, son relevantes en su pretensión de estudio y dilucidación de una obra en concreto. Además, debemos estar conscientes en el hecho de que es un proceso derivado de la obra, es decir, se debe tener elementos para una realizar una abstracción.

A continuación, se explican los métodos más relevantes y comunes en la práctica musical usual, los cuales se pueden dividir en dos grupos amplios:

- A. De la Descripción.-** comprende al estudio desde la identificación de elementos menores y características globales, además de proporcionar categorías de relación entre ellos para poder manifestar una forma.

- a. Análisis Motívico.- Basado en los escritos de Arnold Schoenberg (1874 – 1951), en el que la *idea temática*, es la parte principal del cual deriva la construcción compositiva. Ésta se establece en el discurso musical por la repetición, la cual –según Schoenberg– puede manifestarse de dos maneras:

Repetición exacta.- que respeta todos los aspectos y relaciones del motivo, recordando que las transposiciones a un grado diferente, las inversiones, retrogradaciones, disminuciones y aumentaciones son repeticiones exactas si preservan estrictamente las características y las relaciones sonoras.

Repetición modificada.- Se crean a través de la variación. Añaden variedad y producen material nuevo para su utilización posterior. (Benito, 14)



Figura 1.- Motivo de 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach

- b. Análisis de características.- en este método se evidencia, a partir de la estructura, distintos detalles que se encuentran presentes en toda obra musical. Es decir: unidad melódica, rítmica, instrumentación, agógica, métrica, textura, modos de ejecución, etc. Luis Ángel de Benito destaca “los sistemas de Jan LaRue [1918 – 2004] para el estilo clásico occidental y el de Lomax para estilo de cantos (canto métrica) del folklore musical de las culturas del mundo.” (pg. 13)

Figura 2.- Análisis de la primera frase del 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach

- c. Análisis Formal.- determinación de las relaciones sintácticas de los diferentes elementos de construcción composicional y posteriormente de la *forma*, como un modelo de organización total de la obra. Es el método de mayor aplicación en la práctica musical, y se relaciona directamente con la teorización histórica de ella en cuanto a estructuras (binarias, ternarias, cíclicas) y patrones compositivos clásicos (ejemplo: rondó, sonata, variación).

Estructura binaria en contraste: [A y B] con construcción imitativa geométrica: dos frases de ocho compases cada sección (cuatro frases en total). Cada frase posee dos semifrases de cuatro compases y motivo de dos compases.

Figura 3.- Análisis formal del 'Aria' – Variaciones Goldberg – J.S. Bach

- d. Análisis estructural de Shenker.- desarrollado por Heinrich Schenker (1868 – 1935), bajo la premisa de que toda obra tonal tiene “una *estructura fundamental* (ursatz) que se resuelve en la obra musical mediante técnicas de *prolongación*.” (Benito, 10). Es uno de los procesos analíticos más rigurosos, y se limita a la producción musical clásica; estilos posteriores como el serialismo o tradicionales como ciertos modos musicales folklóricos, no pueden enmarcarse en este proceso.

Schenker propone un proceso de trabajo desde los detalles internos hacia el exterior. Y divide la obra musical en tres niveles estructurales (subyacente, generatriz media, generatriz de la superficie) que se relacionan con el movimiento lineal de la obra (Ursatz [estructura fundamental o subyacente] y Urfinie [línea melódica superior]). Cook describe el análisis schenkeriano como:

(...) un tipo de metáfora según la cual una obra musical es vista como una ornamentación a gran escala de una simple progresión armónica subyacente o incluso una cadencia expandida ampliamente; una metáfora según la cual los mismos principios analíticos que se aplican en las cadencias del contrapunto estricto, pueden ser aplicadas, *mutatis mutandis*ⁱⁱ, a grandes estructuras armónicas de piezas completas. (pg. 36)

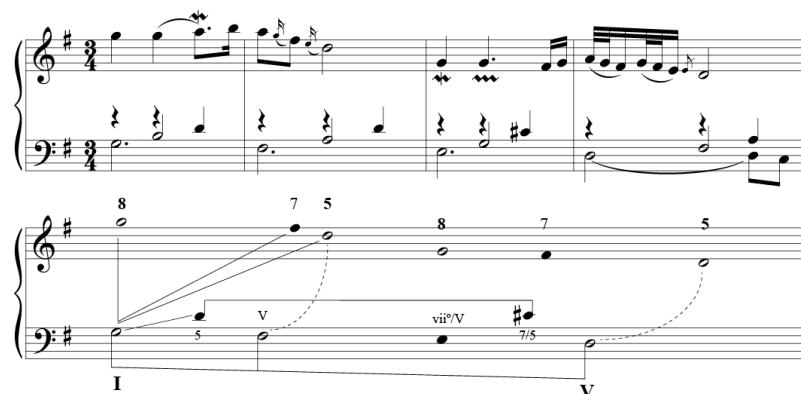


Figura 4.- Análisis de relación estructural schenkeriano de la primera frase del ‘Aria’ – Variaciones Goldberg – J.S. Bach.

B. De la hermenéutica .- práctica interpretativa que brinda visiones teóricas y estéticas de las obras.

ⁱⁱ Latín, en español literalmente significa “cambiando lo que se debía cambiar”.



- a. Análisis Semiótico.- basado en un modelo semántico que usa elementos estructurales de la obra para brindarles una categorización y explicación del signo. Este método tiene el riesgo de querer establecer en la formalidad, una postura personal y de relativa veracidad, porque la construcción de un conjunto de signos musicales, está directamente relacionado con la construcción compositiva (leitmotiv, descripción programática), y la falta de evidencia desde la mirada del compositor, evade la autenticidad unívoca de este conjunto.

- b. Análisis de Estilo.- propuesta teórica del carácter musical, “en función de lo que se espera que se produzca y comparándolo con lo que realmente sucede.” (Benito, 13) Es decir, es un estudio comparativo de respuestas naturales a los fenómenos sonoros. Por lo tanto, adquieren valor las etiquetas de representación emocional que están inmiscuidas en el discurso. Al contrario del análisis semiótico, este tipo, proporciona relativa certeza en su propuesta: ya que son elementos emocionales que soportan y brindan significación desde el discurso sonoro como tal.

1.5 Fundamentación teórico-conceptual para el análisis musical de la obra de estudio

Ante éstos conceptos teóricos de procesos analíticos, se propone la siguiente **metodología de análisis**, para manifestar un sistema común entre los métodos antes descritos:

- A. Trabajo gradual**.- proceso descriptivo. Se contempla en primera instancia una suerte de estructura general de la obra. Además se establecen elementos menores y su interrelación:
 - a. Estructura.- presentación de la forma en descripción genérica (A-B, A-B-A', etc.) y etiquetas formales (introducción, exposición, desarrollo, re-exposición, coda, puente, variación, etc.) y su relación textural (monodia, melodía con acompañamiento, homofonía, polifonía, heterofonía, etc.) [ver *Figura 3*].



- b. Tipología interna.- en el orden estructural de menor a mayor se usa la propuesta de Julio Bas: *motivo* (acción generativa de la obra), *semifrase* (suma de motivos similares/afirmativos [a+a1 o a+a1+a2] o contrastantes/negativos [a+b, a+b+c, etc.), *frase* (agrupación de semifrases, pueden ser afirmativas o negativas), *periodos* (agrupación de frases, afirmativas o negativas). [ver *Figura 1*]
- c. Niveles.- se pueden presentar *grosso modo* tres niveles de interacción musical en una obra [ver *Figura 2*]:
- i. *Melódico*.- como sucesión de sonidos y su distribución temporal. Presenta dos características: **perfil** (dirección y diseño de la construcción, manejo de intervalos, tesitura, inflexiones, puntos culminantes y de encadenamiento) y **calidad** (reposo, imitaciones, variaciones, adornos).
 - ii. *Rítmico*.- como ordenación transversal de la música, y establecido según el orden de acentos en el movimiento musical. Benito (pg.18) considera que se manifiesta en dos formas: **general** (líneas divisorias, cambios métricos, compás y sus combinaciones) y **específico** (células, isorritmos, patrones).
 - iii. *Armónico*.- visión vertical de la música, relación interna entre voces y su conducción horizontal en progresiones y cadencias. Según la época y el estilo, presentan diversas propuestas como modalidad, tonalismo, impresionismo, atonalismo, serialismo, etc. El estudio comprende la tipología acordal, su disposición (inversiones, adornos), riqueza (modulaciones, tonalizaciones) y relación entre ellos (progresiones, encadenamientos, cadencias).
- d. Timbreⁱⁱⁱ.- descripción del orgánico instrumental, modos de ejecución, dinámicas, articulaciones.

B. Trabajo de estilo².- referido a la capacidad expresiva de la música incluye

ⁱⁱⁱ En el presente trabajo, se reservan estos ítems para el desarrollo de la edición crítica.



carácter, agógica, velocidad interpretativa. Además, puede compararse desde una representación extra-musical o según un catálogo semiótico o de valores emocionales.

1.6 Análisis de la *Ciaccona* en Re menor de Johann Sebastian Bach

1.6.1 La Chacona como forma musical

La Chacona^{iv} es una forma musical que contiene variaciones sobre un bajo *ostinato* [obstinado]. Fue ampliamente usada en el barroco (s.XVII – s.XVIII), y su carácter varió según la migración entre países, por ejemplo en Francia “se volvió más lenta y majestuosa” (Latham, 410), y en Alemania presenta un mayor trabajo ornamental y de variación. La chacona posee relación directa con la *passacaglia* (que se caracteriza por tener construcción menos compleja y adornada), debido a su similitud en métrica (compás ternario), el uso del patrón de repetición continua en el bajo y el acento agógico que se encuentra en el segundo tiempo (Fabrikant, 7). Latham sitúa el origen de la chacona en:

“(…) América Latina a finales del siglo XVI como una danza viva en compás ternario que tenía un acompañamiento tanto vocal como instrumental. El nombre deriva de la aparición de la palabra chacona (de significado incierto) en el estribillo. Aunque no sobrevive música para la chacona latinoamericana, es muy probable que el estribillo fuera construido sobre uno de una serie de patrones armónicos típicos. Durante el siglo XVII temprano la chacona apareció en España e Italia, donde se hizo popular tanto como forma vocal como instrumental.” (pg. 409)

Finalmente, Beneke señala la aparición del término en España a finales del s.XVI en “conexión con Latinoamérica y su ascendencia mexicana, india o mulata. Lope de Vega (1562 – 1635), José de Valdivieso (1565-1638) y otros, describen el carácter sensual de la danza, y su cercanía con la gente común.”(pg. 3):

¡Y ésta sí que era vida bona!

¡Vida, y vámonos a Chacona!^v

^{iv} En italiano: *Ciaccona*. En inglés y francés: *Chaconne*. En español: *Chacona*. A partir de este punto, se usará su relativo en español: ‘Chacona’.

^v Lope de Vega, *El amante agradecido*. 1618. Tomado de Alatorre, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. UNAM, 2003



1.6.2 Contexto histórico de la *Ciaccona* en Re menor de Johann Sebastian Bach

Ciaccona^{vi} (Chacona) es el último movimiento de la Partita para violín solo No.2 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Es una de las obras más importantes del repertorio violinístico debido a su complejidad técnica, responsabilidad interpretativa y relevancia histórica. De igual manera, adquiere este valor en las diversas transcripciones que se han realizado a través de la historia para otros formatos e instrumentos (orquesta, guitarra, piano, etc.).

Existe una compilación de manuscritos de música instrumental de J.S. Bach que fecha al ciclo de Sonatas y Partitas para violín solo [BWV 1001-1006], con año de finalización de 1720 (Williams, 140). Éstas fueron escritas durante la estadía de Bach en Köthen^{vii}, Alemania (1717-1723), donde trabajó para el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (1694 – 1728) como maestro de capilla. Boyd (pg.64) comenta que el príncipe no era partidario de establecer un trabajo musical sacro rígido y complejo; por lo que Bach dispuso de tiempo e instrumentistas para escribir música ‘profana’. De este período datan otras obras relevantes como los Conciertos de Brandeburgo, Suites orquestales y Suites para violonchelo solo.

Las Sonatas y Partitas para violín solo, fueron etiquetadas por Bach como “sin acompañamiento”. Es prudente señalar que es preciso cambiar al término de “sin bajo continuo” debido a la interacción interna de las voces y texturas, que señalan que sí existe acompañamiento, mas no otro instrumento añadido, o como sugiere Yates (p.153) “auto-acompañadas”. Existen precedentes en cuanto al uso del violín como instrumento solo. Boyd cita los trabajos compositivos de J. P. von Westhoff (1656 – 1705), violinista de la corte de Weimar, Pisendel (1687 – 1755), violinista de Dresden; y Heinrich Ignaz Biber (1644 – 1704), afamado compositor y violinista austriaco (pg.95). Además, se cree posible que Bach haya dedicado esta compilación a “Pisendel y Volumier [1670 – 1728] de Dresden, y Joseph Spiess [?-1730], violinista principal de su grupo en Köthen, quienes reflejaban la misma maestría técnica de violín que poseía el propio Bach.” (Boyd, 96)

^{vi} Bach usa el italiano para nombrar los movimientos en sus dos primeras partitas para violín solo.

^{vii} Penúltimo lugar de trabajo de Bach, siendo el último Leipzig.

Un evento que se señala como relevante en esta época es la muerte de su primera esposa, Maria Barbara Bach, el 17 de julio de 1720. Helga Thoene sugiere que a partir de este evento, la Chacona se escribió en su honor, por lo que Thoene la considera más como un *tombeau*^{viii} y cuya construcción se basa la sucesión de corales luteranos. Detalla que el principal es “*Christ lag in Todesbanden* (Cristo estaba atado a la muerte, pero a través de su muerte la rompió). Este coral –según Thoene– se presenta en la Chacona al comienzo y final. Deriva de los textos de Martin Lutero (1483-1546) y de su himno del primer día de la celebración de Pascua, escrito en 1524.” (Stroh, 12) Además, Thoene presenta diversos casos de simetría que circulan alrededor de esta composición:

- Tonalidades.- se puntualiza la presencia de un *Hexacordum Durum* (hexacordio rígido): [G A B C D E], entre todas las Sonatas y Partitas para violín solo, cuyo orden simétrico es [G B A D C E] (intervalos: 3-2-4-2-3).

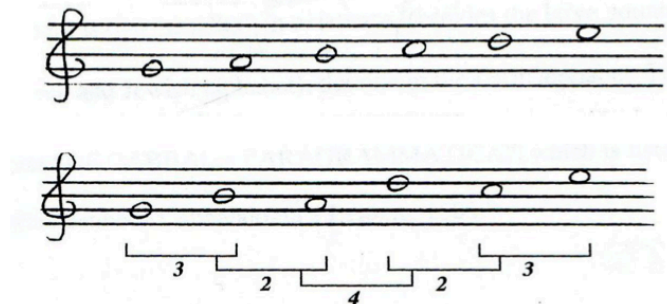


Figura 5.- Johann Sebastian Bach’s *Ciaccona* de Helga Thoene (pg.26)

- Gematría.- basado en el método de relación numérica con las letras del abecedario antiguo hebreo [A=1 ... Z=24]. Según esto existe relación entre el nombre de J.S.Bach y estructuras internas de la Chacona^{ix}:



B	A	C	H	
2	1	3	8	

J O H A N N	S E B A S T I A N	B A C H	
9 14 8 1 13 13	18 5 2 1 18 19 9 1 13	2 1 3 8	
58	86	14	= 158

Figura 6.1.- Johann Sebastian Bach’s *Ciaccona* de Helga Thoene (pg.31)

^{viii} Francés. En español ‘lamento’, etiqueta musical de obras dedicadas en honor de alguien, a su muerte.

^{ix} Tomado de Stroh, Irene. *Ciaccona For Solo Violin: Hidden Chorales And Messages*. 2011.

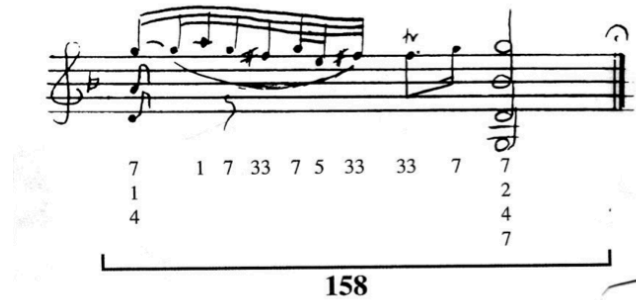


Figura 6.2.- Johann Sebastian Bach's Ciaccona de Helga Thoene (pg.31)

1.6.3 Análisis musical de la Chacona en Re menor de Johann Sebastian Bach

La Chacona para violín solo de J.S.Bach, está escrita en Re menor (Dm) y se caracteriza por tener una construcción simétrica. Estructurada en dos secciones grandes^x, cuya división presenta una migración al modo mayor y una coda con materiales del tema:

Sección 1		Sección 2			Coda	
Tema	30 variaciones	Tema	30 variaciones		Tema	variación final
Dm	Var. 1-30	Dm *con variación + Var. 31	Var. 32-50	Var. 51-60	Dm *con variación	modo menor
	modo menor		modo mayor	modo menor		

Tabla 1.- Forma de la Chacona.

De tal forma podemos decir que el trabajo compositivo maneja un tema con variaciones (A-A1-A2-A3...A), cada una de ellas enmarcadas generalmente en cuatro compases y en muchas de ellas, con elisión (la nota final de la variación, es el comienzo de la siguiente). Además, existen casos de variaciones que se interrelacionan con la subsiguiente, en su construcción textural o consolidación armónica, de tal manera que se forman frases y en ciertas secciones, periodos.

En la Chacona, el tema comienza en el segundo tiempo [ver Figura 7.1]. Usa la célula rítmica característica de la chacona tradicional para fundamentar su

^x Boyd (pg. 97) propone a la Chacona como una estructura de "sesenta y cuatro variaciones, que constituyen un compendio de la técnica de violín del s.XVIII, trabajadas en una progresión de cuatro compases, de la cual están basadas."

construcción composicional: negra con punto y corchea; también por disminución (corchea con punto, semicorchea) y por aumentación (blanca y negra) [ver *Figura 7.2*]. Las variaciones venideras comienzan de manera no rígida (a veces en el segundo tiempo [ver *Figura 7.1*], a veces en el primer tiempo [ver *Figura 7.3*]).^{xi}



Figura 7.1.- Tema (c. 1-c.5)^{xii} de la Chacona.



Figura 7.2.- Células rítmicas de la Chacona (c.1, c.9, c.90).



Figura 7.3.- Variación 4 (c.17-c.20) de la Chacona.

El Tema lleva intrínseco un sujeto en el voz inferior. Esto, tomando en cuenta que el énfasis armónico-métrico de la chacona se encuentra en el segundo tiempo, de tal forma que se encuentra una nota por cada compás. Este sujeto es una línea descendente desde la tónica hasta la dominante: D, C, Bb, A.



Figura 8.- Sujeto de la Chacona.

^{xi} Las figuras de ejemplos musicales presentados en el análisis provienen de dos fuentes: *a.* Primera publicación *urtext* de la Partita No.2. de J. S. Bach: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 27. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879. *b.* Partitura digital realizada por el autor de la presente tesis.

^{xii} 'c.' Abreviación de la palabra 'compás'

Esta línea del sujeto –proveniente de la escala menor melódica o segundo tetracordio frigio– aparece posteriormente de forma íntegra en el voz inferior (variación 14), hasta entonces hace uso de una construcción menor armónica, usando C#. Por lo que, para evitar el salto de segunda aumentada (C# - Bb), Bach hace uso de dos caminos:

- *Evasión por intervalo mayor.*- asciende de C# a D, para ir a Bb = 2da menor + tercera mayor.



Figura 9.- Evasión de segunda aumentada por intervalo mayor en el Tema (c.1-c.4).

- *Cromatismo.*- recorre de D a A en cinco pasos: D-C#-C-B-Bb-A



Figura 9.- Evasión de segunda aumentada por cromatismo descendente en Variación 8 (c.33-c.36)

En la construcción melódica de las voces superiores se puede notar también el uso del segundo tetracordio frigio (D-C-Bb-A), con el mismo propósito de evitar el salto de segunda aumentada en una línea melódica descendente de la voz superior.



Figura 9.- Uso del segundo tetracordio frigio en el Tema (c.3-c.4).

Todas las variaciones de la Chacona están construidas en una progresión de cuatro reposos armónicos, desde conexiones móviles de otros acordes. Por ejemplo, la progresión armónica –según los reposos armónicos– del Tema es I-V-VI-I, Latham (pg. 410) ubica esta progresión como uno de los primeros ejemplos históricos de progresiones sobre las cuales se construían las variaciones de las chaconas (junto con



I-VI-IV-I y I-V-V-V). Los acordes secundarios que preceden a éstos reposos armónicos permiten por un lado, la expansión de la riqueza armónica del compás, y por otro, un trabajo de tonalización^{xiii}.



Figura 8.- Análisis armónico del Tema de la Chacona (c.1-c.5)

A continuación se detallan los reposos armónicos importantes de cada variación. En la tabla se puede apreciar la periodicidad con que se ocupa cada progresión y su diverso uso a través de la obra:

Sección 1 – Re menor			
Progresiones comunes		Progresiones singulares	
<i>progresión</i>	<i>nº de variación</i>	<i>progresión</i>	<i>nº</i>
i – V – VI – V	1, 2, 3, 5, 15, 16	i – V – VI – I	T
i – v – iv – V	12, 18, 21	i – v – VI – V	4
i – V – iv – V	6, 7, 10, 11, 22	i – viib – ii – V	25
i – V – IV – V	8, 9, 28	i – V – i – V	21
i – viib – VI – V	13, 14, 17, 29, 30	i – v – iv – I	19
i – I – iv – V	24, 25	iv – iii – iib – V	20
T = Tema		i – iii – VI – V	23
		i – ii – iv – V	26
		I – iv – iii – V	27

Tabla 2.1.- Progresiones armónicas de la Sección 1, según los reposos armónicos de las variaciones de la Chacona.

Sección 2 – Re mayor			
Progresiones comunes		Progresiones singulares	
<i>progresión</i>	<i>nº de variación</i>	<i>progresión</i>	<i>nº</i>
i – viib – VI – V ^{xiv}	31	iii – VI – V – I ¹²	T2
I – V – IV – V	35, 44	I – iii – ii – V	32
I – V – VI – V	36, 38, 39, 40, 43	I – vi – iii – ii	33
I – I – ii – V	47, 48	I – V – ii – V	34
I – V – IV ⁺ – V	37, 41	I – I – IV – V	42

^{xiii} Se entiende por tonalización, al proceso de alejamiento tonal de una sección de la obra, que no llega a la modulación total a otro tono.

^{xiv} Ambas semifrases (T2 y Var.31) están interrelacionadas, conservando el tono de la primera sección. De tal forma permite conectar con la siguiente sección en modo mayor.

T2 = Tema presentado por segunda vez	I – iii ^o – ii – V	45	
	I – I – V – V	46	
	I – vi – V – V	49	
	I – ii – V – V	50	
Sección 2 – Re menor			
Progresiones comunes		Progresiones singulares	
<i>progresión</i>	<i>n° de variación</i>	<i>progresión</i>	<i>n°</i>
i – V – VI – V	51, 55, TF	I – IV – iib – V	52
i – viib – VI – V	54, 56, 57, 59, 60	I – V – ii – V	53
TF = Tema final		i – viib – V – V	58
VF = Variación final		I – V – V – V – I	VF

Tabla 2.2.- Progresiones armónicas de la Sección 2, según los reposos armónicos de las variaciones de la Chacona.

Además, se ha podido determinar durante toda la obra, cuatro categorías de expansión armónica que se detallan en la siguiente tabla, junto a las variaciones correspondientes a cada una de ellas:

Categoría	n° de Variación
1. Cromático melódico (nota de paso) [ver <i>Figura 9.1</i>]	5, 8, 24, 27, 28, 36, 57
2. Alejamiento acordal (acordes no regulares del tono: iib, viib, IV#, V ⁺ , iii ^o , II, I) [ver <i>Figura 9.2</i>]	7, 13, 14, 17, 20, 29, 30, 31, 36, 37, 41, 45, 47, 48, 51, 54
3. Frigio (mib, C _b , A# o tonalización hacia el VI) [ver <i>Figura 9.3</i>]	T, 7, 9, 13, 14, 16, 17, 29, 36
4. Lidio (G# o tonalización hacia el V) [ver <i>Figura 9.3</i>]	36, 37, 39, 40, 41

Tabla 3.- Categorías de expansión armónica de las variaciones de la Chacona.



Figura 9.1.- Expansión cromático-melódica en la variación 5 (c.18-c.19)



IV#: G#^o

Figura 9.2.- Alejamiento armónico en acorde (IV#) en la variación 7 (c.32)



Figura 9.3.- Expansión modal lidio y frigio en la variación 36 (c.149-c.150)

Para que las variaciones adquieran relación entre ellas, se estructuran sobre el sujeto, y a partir de ahí surge el trabajo imitativo. Podemos apreciarlo en patrones rítmicos [ver *Figura 7.2*] y armónicos [ver *Tabla 2*]. Además, existe un trabajo consensuado entre los tres niveles: melódico, rítmico y armónico, que podemos dividirlo en tres tipos:

1. Coral.- estructuras en acordes y movimientos internos que refieren a un trabajo vocal. Su perfil melódico se caracteriza por poseer movimientos interválicos cercanos y eventuales saltos que dan cuenta de un reposo. En este tipo se evidencia el patrón rítmico de la chacona y su acento discursivo (segundo tiempo) frente al métrico (tercer tiempo) Adquiere un carácter solemne y permite –a más de la voz superior– resaltar en ciertas ocasiones, voces internas.



Figura 10.- Ejemplo de estructura coral en la variación 32 (c.133-c.137)

2. Lírico.- líneas melódicas en forma ondulada. Generalmente focaliza una voz y se refuerzan secciones en el bajo con el sujeto. Brinda un carácter *cantabile* y –por el uso de ciertos intervalos como segunda menor, séptima disminuida e incluso tritono– expresivo. La estructura rítmica es variada, se puede presentar como fórmulas periódicas (en grupos de doce semicorcheas o seis corcheas) [ver *Figura 11.1*] y alternancia de valores [ver *Figura 11.2*]. Todas ellas poseen entre

saltos interválicos, ciertos puntos de entonación largos e inflexiones melódicas, que nos dan una posibilidad de estiramiento interpretativo del tempo, llegando al *rubato*.



Figura 11.1.- Ejemplo de estructura lírica de fórmula periódica en la variación 7 (c.29-c.31)



Figura 11.2.- Ejemplo de estructura lírica con alternancia de valores en la variación 6 (c.25-c.28)

3. Tocata.- construcción melódico-rítmica que usa notas repetidas, y patrones rítmicos periódicos (arpegiado, ostinato), caracterizada por alternancia de notas y con carácter virtuoso. Su diseño melódico extiende la tesitura a manera de mostrar diversas voces simultáneamente, por lo mismo el movimiento armónico está enriquecido a manera de mostrar variedad frente a la perpetuidad rítmica.

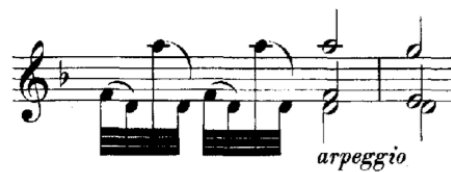


Figura 12.- Ejemplo de estructura en tipo tocata en la variación 22 (c.89-c.90)

Otro recurso de brinda variedad al discurso compositivo en la Chacona, es el textural. Bach además del uso extendido de la polifonía, a lo largo de la obra sobrevienen otras texturas:

1. Monofonía.- línea melódica independiente sin acompañamiento.



Figura 13.1.- Ejemplo de textura monofónica en la variación 9 (c.37)

2. Heterofonía.- línea melódica con variaciones internas (aparición de diversas voces: cambio de registro, articulación).



Figura 13.2.- Ejemplo de textura heterofónica en la variación 8 (c.33-c.36)

3. Homofonía.- varias voces se trasladan simultáneamente en forma de acordes.



Figura 13.3.- Ejemplo de textura homofónica en la variación 47 (c.193-c.195)

4. Melodía con acompañamiento.- como su nombre lo indica es una construcción en dos planos: una línea melódica que resalta sobre un estructura que la acompaña, refuerza y soporta. A pesar de ser una textura característica del clasicismo, aparece de forma primitiva.



Figura 13.4.- Ejemplo de melodía con acompañamiento en la variación 56 (c.229-c.230)

5. Polifonía.- construcción musical de varias voces que poseen igual importancia. Se definen por su conducción independiente y relación contrapuntística, además de brindar diversidad musical paralela en un instrumento que tradicionalmente estaba limitado en este sentido.



Figura 13.5.- Ejemplo de textura polifónica en la variación 14 (c.59-c.60)

Finalmente, el discurso musical exige otra manera de interpretación. Pues si hasta ahora se han determinado detalles internos por cada variación, esto no quiere decir que se deba mostrar independientemente una variación de otra. Por lo que a nivel paralelo, existe una unión entre variaciones consecutivas, por lo que se forman estructuras mayores que están agrupadas por tres tipos:

1. Identidad.- Frase^{xv} de dos variaciones con material idéntico. Sin embargo, ambas variaciones presentan, generalmente hacia su final, un cambio de contorno melódico-armónico que ayuda a conectar o resolver hacia la siguiente variación.



Figura 14.1.- Ejemplo de identidad entre las variaciones 4 y 5 (c.17-c.24)

^{xv} Tomando en cuenta que cada variación es una semifrase, que posee internamente motivos.

2. Similitud.- Agrupación de variaciones con características rítmicas similares y con carácter compartido. En el siguiente periodo (cuatro frases y una semifrase) se demuestra una unión a partir del modelo de tocata que poseen todas las variaciones; mientras la última conserva la calidad de figuras rítmicas menores y un carácter –compartido con las variaciones previas– enérgico y de velocidad.



The image displays a musical score for six variations, labeled V22 through V30, arranged in six staves. Variation V22 is marked with the word "arpeggio". The variations are written in a single system, showing a progression of musical ideas. V22 and V30 are highlighted as examples of similarity in the accompanying text.

Figura 14.2.- Ejemplo de similitud entre las variaciones 22 y 30 (c.89-c.125)

3. Contraste.- la unión por contraste se presenta por: una diferenciación entre variaciones en cuanto a trabajo rítmico, riqueza armónica y textura; y un criterio compartido de carácter interpretativo. En la siguiente frase ternaria se presentan tres diferentes texturas (polifonía, monofonía y heterofonía) con figuras variadas, el criterio de unión aparece por su construcción lírica.



Figura 14.3.- Ejemplo de unión por contraste entre las variaciones 6 y 8 (c.25-c.36)

El trabajo analítico previo, resulta de un consenso de líneas generales de construcción compositiva. Esto ayuda de sobremanera en el montaje óptimo de una obra, cualquiera que sea su lenguaje. Además, ofrece al intérprete el detalle del trabajo, su importancia dentro del discurso y el porqué de su presencia en él. Strauchler (pg.1) da especial importancia a la reflexión de Johannes Brahms (1833 – 1897) sobre la Chacona de Johann Sebastian Bach:

“La chacona BWV 1004 es, en mi opinión, una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música. Adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe un completo mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si yo pudiese imaginarme a mí mismo escribiendo, o incluso concibiendo tal obra, estoy seguro de que la excitación extrema y la tensión emocional me volverían loco.”

CAPÍTULO 2



Edición Crítica para marimba de la Chacona en Re menor de Johann Sebastian Bach

2.1 Fundamentos teórico-musicales de la elaboración de una edición crítica

A lo largo de la práctica musical, surgen dudas y reflexiones en torno a la construcción de una obra musical. Cada una de ellas brindan distintas posibilidades y opciones de lectura, ejecución y montaje, en un proceso individual de postura y visión musical. Como consecuencia al desarrollo de estas interrogantes, está la edición crítica.

Una edición crítica musical es un proceso metódico y razonado, en el que una obra es ubicada en un soporte, sea impreso (partitura) y/o sonoro (grabación); y abarca decisiones y miradas particulares, con aportaciones y enfoques referenciales – según la investigación. Latham precisa en el Diccionario Oxford de la Música a la edición crítica como “aquella basada en la evaluación académica y la comparación de fuentes, tomando en cuenta las diversas lecturas e innumerables aspectos de la práctica de la interpretación contemporánea.” (pg. 501)

Cada postura crítica, intenta ser una aproximación a la visión del compositor articulada o no, con ideas musicales “actuales”. A partir de aquí, surgen dudas de cómo se combina el sonido de época con la práctica contemporánea de la música. Sin embargo, no existe una total veracidad en las posiciones críticas que un editor toma. Su actividad parte del hecho de que la edición crítica, no es simplemente una reconstrucción mecánica de las intenciones compositivas, sino que además “es interpretativa, y por lo tanto no puede pretender ser una ciencia exacta o producir documentos definitivos. No hay dos editores que produzcan la misma pieza exactamente de la misma manera.” (Latham, 508)

Uno de los ejemplos referenciales es el proyecto *Bach – Gesellschaft*, que surge en 1850, como primera práctica de edición de la obra musical de J.S. Bach. Sin



embargo, no fue el primero. Latham describe el primer ejemplo de una edición musical crítica e histórica:

“(…) fue la colección Cathedral Music (Londres, 1760-1773) de William Boyce, que agrupaba un repertorio de anthems y servicios representativos del canon clásico de la música sacra de Inglaterra, partiendo de Tallis, Tye y Byrd hasta las últimas obras de Croft y Weldon. Boyce expresó específicamente su propósito de publicar esta música ‘en su pureza original’, críticamente editada en partitura para poder suplir las versiones corruptas que circulaban entonces en forma de manuscritos.” (pg. 501)

A continuación, se describen las categorías más relevantes dentro de las cuales puede ubicarse una edición musical. Éstas se han desarrollado a lo largo de los años de trabajos teórico-prácticos musicales, a favor de diversos cuestionamientos de su tiempo, ya sean en asistencia a la interpretación, o al “rescate” íntegro de las ideas compositivas:

1. **Urtext:** se refiere a un trabajo analítico de época y pretende mostrar el texto original del compositor, a partir del manuscrito o desde la primera edición impresa. Actualmente está ampliamente relacionado a la música para teclado, y apareció como respuesta a las ediciones del Romanticismo que se ubicaron en el mercado como materiales recargados de propuestas didácticas y actualizaciones instrumentales de la época en relación la técnica o posibilidades organológicas; que años después fueron reprochadas por oscurecer “la notación original y que, debido al débil esfuerzo por diferenciar los signos editoriales de los originales de la fuente, los usuarios de dichas ediciones no cuentan con recursos para distinguirlos.” (Latham, 508)
2. **Ediciones teóricas:** Lawson las llama ‘ediciones críticas para estudiosos’; son aparatos críticos académicos que abarcan información sobre la construcción compositiva, época y estilo. Además brinda tanto reproducciones como comparaciones de la notación original del compositor, a modo de representación y/o explicación de determinado detalle de interpretación, sobre todo para un estudio de fuentes, grabaciones e interpretaciones realizadas a lo largo de la historia.



Si bien se convierte muchas veces en un trabajo investigativo profundo y reflexivo, por la misma manera adquiere un peso excesivo. Ciertamente depende del grado de conocimiento, potencial y resolución del montaje que posee cada intérprete, para poder usar una edición que se enfoque en la réplica inmediata de estudio y que sea un material no recargado de información. Arthur Mendel precisa:

“Si los editores quieren realmente ayudar al intérprete, lo que deberían hacer es no proporcionarle respuestas preparadas de antemano a preguntas que no tienen respuestas definidas, sino animarlo de todas las maneras posibles (incluidas referencias frecuentes en la partitura al aparato crítico) a elaborar las respuestas por sí mismo.” (Lawson et al., 48)

- 3. Ediciones interpretativas:** son trabajos que poseen la función de brindar al instrumentista aspectos técnicos instrumentales como digitación, modos de ejecución y generación de ideas de ejecución en relación al carácter, agógica y articulación. Este tipo de ediciones han sido desacreditadas muchas veces a lo largo de la historia por combinar al lenguaje original del compositor, propuestas del editor.

Este tipo de material crítico es un proceso de lecturas de diversas posiciones (favorables o no) que permiten proponer lógicas comparativas entre ellas, para facilitar la construcción de una edición solvente. De este modo, es pertinente equilibrar entre una revisión del estilo de la época, con formulaciones interpretativas de la época del editor. Porque “la disciplina de editar al igual que la interpretación y todas las tareas críticas, significa estar sometido a continuos cambios en respuesta al entorno crítico cambiante” (Lawson, 48) Se vuelve pues en un intento de ubicación de la obra en una nueva época, porque existe el riesgo de que una obra adquiera el valor de ‘ejemplo histórico’, mas no de una obra de arte orgánica, evolutiva y funcional.

Sin embargo, hay aspectos que son generales a cualquier tipo de edición. Y éstos dependen enteramente del compromiso del editor hacia el propósito de su resultado,



así han surgido las categorías descritas anteriormente. Según la datación de la obra surgen problemas tales como:

- Notación: la tradición actual es renunciar a sistemas notacionales en desuso: tetragrama, figuración blanca, barras de compás, claves instrumentales, etc. Y traducirlas al sistema de notación activo.
- Elementos no descritos: Dentro de este conjunto está la dinámica, carácter y agógica; pues, gran parte del repertorio barroco no los posee. Si el editor contempla la idea de realizar una construcción purista de la obra, debe realizar las comparaciones pertinentes y abogar entonces por un modelo común de interpretación estilística, ya que hay que mantener cierta distancia a los tratados de época, Lawson comenta en relación a esta afirmación:

“No debería darse por sentado que los tratados tienen una validez nacional, y no digamos internacional, ya que no existía ninguna convención barroca universal que regulara la interpretación en toda Europa. Las diferencias estilísticas coexistían sólo a un nivel nacional, regional y personal, y las numerosas contradicciones dentro de los tratados históricos desmienten una suposición de este tipo.” (pg. 37)

- Manuscritos: si el acto editorial de la obra en cuestión se basa en una fuente primaria, se debe proceder desde la transcripción. El editor puede presenciar “errores” si son trabajos de copistas o grabadores, o incoherencias dentro del discurso musical, por lo que categóricamente debe imponer sentido –en gran medida– a los símbolos que encuentra, y proponer soluciones musicales a las interrogantes.

El editor debe pensar entonces, en la claridad de una “edición ideal” como resultado final, teniendo presente –obviamente– que no existe total certeza en su acción. Sin embargo, como dice Latham: “El árbitro final es el gusto del editor y su sensibilidad al estilo musical.” (pg. 509). De tal manera, el editor deduce, de su trabajo investigativo las posiciones que le interesan y que considera como válidas, aunque sean momentáneamente:



“Determinada por un examen crítico de la música, su historia textual, la evidencia y filiación de sus fuentes y su contexto y estilo históricos, una edición puede representar sólo un instantánea dentro de un complejo perfil de la pieza; por contraste, puede incorporar todas las variantes de la obra tal y como se encuentran en las fuentes o su objetivo podría ser, por ejemplo, reproducir la *Fassung letzter Hand*, la versión final del propio compositor.” (Lawson, 47)

Una edición crítica abarca diferentes fases o procesos, que dan cuenta del nivel de profundidad investigativa que debe tener. Derivado del filología, Sans detalla que “el proceso de investigación procede por lo general en tres etapas: ecdótica (selección y recuperación de los textos), heurística (ordenación del material y proceso de edición) y hermenéutica (interpretación de los textos y crítica a la edición).” (pg.2) Esta sistematización nace del trabajo editorial de textos de origen literario, cuya elaboración, redacción, edición y lectura, poseen la misma línea de código idiomático.

Sin embargo, ¿cómo se desarrollan estos mismos procesos, cuando el código se transforma? En la música se trabaja desde tres posturas: sistema notacional que adquiere un valor gráfico y de permanencia estacionaria de la música; el valor sonoro en sí, con características temporales. Finalmente, un soporte idiomático, que funciona como una pretensión de acercamiento y explicación desde la lenguaje “tradicional” del ser humano. Todas ellas se interrelacionan para la construcción de una edición crítica. Debido a esto, en el proceso se adquieren variantes de pensamiento y posturas ambiguas de explicación y visión del resultado sonoro.

2.2 Fundamentación teórico-musical para la edición crítica de la obra de estudio

En el presente trabajo se propone una **metodología de trabajo editorial** enfocada en dos niveles:

- A. **Del detalle:** según comparaciones entre el manuscrito, la primera edición impresa y dos ediciones enfocadas en otros instrumentos, se establecerán variantes de: figuraciones, articulaciones, notas, registros, y se propondrá una construcción equilibrada y a favor de la calidad técnica que brinda el nuevo instrumento. Además de adicionar o retirar recursos técnicos desde la misma postura.



De esta manera, este proceso adquiere dos etiquetas de la crítica textual: eclecticismo y ‘copia de texto’. El primero, como un proceso que hace uso de diversas ediciones para contrastarlas; mientras el segundo trabaja a partir del original o sus primeras fuentes. (Calvo, 13)

B. Del discurso: se refiere a la estructuración de la visión interpretativa y de estilo. Su construcción parte de un estudio analítico de la obra, y propone también desde la posibilidad sonora del instrumento. Asimismo, la revisión histórica de fuentes es parte esencial, pues la edición adquiere valor en el soporte teórico.

Finalmente, se propone también el siguiente proceso de trabajo. Se han determinado tres elementos de movimiento de la obra original a la transcripción, de modo que se evalúa toda característica inmersa en el discurso:

EDICIÓN CRÍTICA			
Obra Musical <i>(instrumento musical original)</i>	Traslación	Elementos técnicos comunes entre los instrumentos	Transcripción <i>(enfocado a otro instrumento musical)</i>
	Traducción	- Características técnicas comunes de ejecución diferenciada. - Características técnicas diferenciadas entre instrumentos	
	Variantes comunes: - Estilo interpretativo de la época - Confrontación entre ediciones previas y manuscrito original		

Tabla 4.- Propuesta de proceso de trabajo de la Edición Crítica.



2.3 Edición crítica de la Chacona en re menor de Johann Sebastian Bach

2.3.1 La transcripción en la música de Johann Sebastian Bach

El corpus creativo de Johann Sebastian Bach contempla –a más de sus obras instrumentales profanas, música vocal sacra, etc.– también trabajos de transcripción. Y no solamente de sus obras (por ejemplo el Concierto para Violín en La menor, BWV 1041, que realizó la transcripción para Teclado en Sol menor, BWV 1058; o del primer movimiento de la Partita No.3, BWV 1006 en la sinfonía para órgano de la Cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, BWV 29) sino también de otros compositores (por ejemplo el Concierto para cuatro violines en Si menor RV 580 de Antonio Vivaldi (1678 – 1741), de la cual transcribió para cuatro teclados, BWV 1065; o de su ciclo *Sechzehn Konzerte nach verschiedenen Meistem* [Dieciséis Conciertos por varios Maestros] el cual contiene transcripciones de Antonio Vivaldi, Alessandro Marcello [1673 – 1747], Giuseppe Torelli [1658 – 1709], entre otros).

Existen dos factores importantes que dan cuenta del propósito de la transcripción. La expansión tímbrica que exige la música, es uno de ellos. Se puede apreciar en la evolución actual de la práctica compositiva de la música: el uso de técnicas extendidas de interpretación, cambio de timbre instrumental, experimentación constante y el uso del espacio escénico, son elementos que han generado un ‘problema’ al momento de retomar música anterior. Sin embargo,

“(…) es ocioso señalar que los instrumentos para los cuales escribió Bach no son los nuestros. Mas la pretensión de volver a los instrumentos que el proceso evolutivo normal de la técnica ha relegado a la categoría arqueológica sólo vale para depuradísimas quintaesencias minoritarias. El problema gana transcendencia cuando se trata de interpretar la música del Barroco con los recursos actuales. (Castedo, 86)

Otro factor es el estudio canónico de Bach. Sin él, el intérprete adquiere un “gran déficit cultural” (Stevens, 8). Además, su uso del discurso musical está directamente relacionado con la expresión de un texto literario, dilucidando: forma intrínseca, movimiento dinámico y cadencial, selección de planos; elementos que, de no aparecer, equilibran el discurso hacia una línea de movimiento constante,



resultando letárgico y carente de emociones. Stevens (pg. 8) describe también ciertos interrogantes musicales, que se resuelven en el estudio de Bach, las cuales ayudan al mejoramiento artístico del intérprete:

“(…) cómo manejar el material motivico corto y largo, cómo el uso artístico de la articulación pueden transformar escalas mundanas y arpegios en música que conmueve emocionalmente; cómo la control dinámico y el rítmico del movimiento armónico y la resolución de disonancias pueden transformar una serie plana de acordes en un ‘trabalenguas musical que hace poner los pelos de punta’; cómo usar el timbre para separar voces y animar un pasaje; cómo estirar y contraer ritmos; cómo los acentos dinámicos y agógicos, como también otras formas de articulación, avivan, graban y elucidan el contenido musical.”

Por lo tanto, la gran cantidad de beneficios que posee la asunción de la música de Bach debe estar presente en todos los instrumentos. Aún más considerando que su música ha logrado traspasar la barrera técnica y presentar a su mismo nivel una carga emocional y sensible, lo que vuelve a su corpus, en género artístico. Además su trabajo reflexivo y riguroso han ayudado a compositores posteriores (como Mozart [1756 – 1791], Beethoven [1770 – 1827], Brahms [1833 – 1897], Mendelsshon [1809 – 1847], Liszt [1811 – 1886], Tchaikovsky [1877 – 1893], Ligeti [1923 – 2006], Adams [1947] , etc.) a mejorar su labor compositiva desde el análisis e interpretación (como se puede apreciar ampliamente en sus trabajos de transcripción de la música de Bach).

En la última mitad del s.XX los mayores exponentes de la práctica interpretativa de la marimba, como Leigh Howard Stevens (1950-), Peter Sadlo (1962-), Evelyn Glennie (1965-), Jean Geoffroy (1960-), Pius Cheung (1982-) o Bogdan Bacanu (1975-), han publicado en partituras y grabaciones, diversas transcripciones de la música de Bach (Sonatas y Partitas para Violín, Conciertos para Teclado, Suites para Violonchelo, Corales, Variaciones Goldberg, etc.). Éstos precedentes son parte importante de la referencia musical que debe poseer el intérprete de la marimba. Cole (pg. 1) incluso propone posible “la construcción de una ‘marimba barroca’, como práctica interpretativa basada en la información disponible.” Por lo tanto, en el presente trabajo^{xvi} se ha decidido trabajar desde dos fuentes

^{xvi} Chacona, Partita No.2 en Re menor de J.S. Bach



históricas –excluyendo a las ediciones actuales para marimba. La primera fuente es la publicación *urtext* de la obra, la cual proviene del Tomo 27 de la *Bach-Gesellschaft-Ausgabe* [Editorial de la Sociedad Bach], publicado en Leipzig en 1879; y la segunda fuente es la transcripción para piano realizada por Ferruccio Busoni (1866 – 1924), publicada por la casa editorial *Breitkopf & Härtel*, en Leipzig *circa* 1893.

Se ha decidido no trabajar con ediciones ya realizadas para marimba debido al salto que se generaría al proceso de estudio al no tomar el texto compositivo original. Y no por ser ediciones equivocadas, sino mas bien por pretender formular en el presente trabajo una versión personal de interpretar –en el transcurso de asumir– la música de Bach. De otro modo, se ha referido también la versión para piano de Busoni, pues supone ser la más importante transcripción para instrumento solo de esta obra; junto a ellas, las transcripciones realizadas por Mendelsshon para violín y piano, Brahms para mano izquierda de piano^{xvii} y Stokowski (1882 – 1977) para orquesta.

James Chong considera que una transcripción ideal “debe ser idiomática y estilísticamente apropiada” (pg. 3). En el caso particular de la marimba se debe tomar en cuenta la característica tímbrica. Un sonido en la marimba no puede ser controlado después de su ataque; entonces reside allí y en la conexión con la siguiente nota, el lugar para manejar las diversas características musicales que conllevan a una interpretación óptima. Sin embargo, la conservación del estilo sigue siendo objeto de discordia: ¿se debe conservar cierta música como ejemplo histórico?, o ¿se debe procurar trasladarla a una nueva condición contemporánea?.

En el presente trabajo –en una práctica personal– se ha tratado de equilibrar ambas visiones. Obviamente alterar –en primera instancia– la tímbrica original, conlleva a inclinarse por la resolución de la segunda interrogante. Sin embargo, hay elementos que son propios de la música sin importar su “práctica estilística” tales como inflexiones dinámicas o el manejo del tempo. A continuación se ha clasificado, según categorías técnico-estilísticas enfocadas a la marimba, cada una de las acciones interpretativas que se han desarrollado en la edición crítica para marimba de la Chacona en re menor de J.S. Bach.

^{xvii} Bogdan Bacanu en su álbum *True Colors* [Classic Concert Records, 2006] interpreta la Chacona a partir de esta versión.

2.3.2 Desarrollo de la edición crítica

2.3.2.1 Articulación

Se refiere a la propiedad que posee cada sonido dentro de su conjunto. Es decir, se presenta de forma expresiva (características aisladas) y estructural (a manera de ‘articular’ el discurso y evidenciar sus partes). Por lo tanto, el fraseo está directamente relacionado con articulación, para resolver su manera de ‘pronunciación’ del discurso musical.

- a. *Legato*.- Se conserva la propuesta de Bach de la unión de notas, [ver *Figura 15.1*] Castedo defiende que “Bach inauguró la ejecución rigurosamente ligada. Sin embargo, su ligado, lejos de ser uniforme, comprende una variedad infinita de acentos e inflexiones.” (pg. 89). En la interpretación de la marimba, debido a la falta de control de la duración de una nota, una ligadura se construye en relación a la dinámica [ver *Figura 15.2*] y a la calidad intrínseca del golpe. El golpe “legato” se lo realiza conservando la velocidad de preparación del golpe con el de su entrada entre todas las notas del grupo ligado [ver *Figura 15.3*].



Figura 15.1.- Presencia de ligaduras en el manuscrito, publicación *urtext* y edición de análisis (c.29)

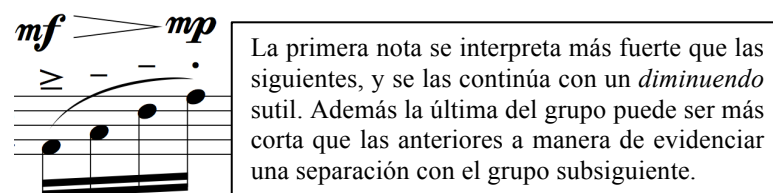
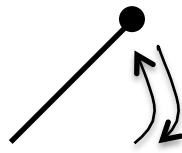


Figura 15.2.- Manejo de dinámica para generar la ligadura en marimba. (c.29 – 1/3)



Se conserva la velocidad de preparación (abajo-arriba) con la de entrada/golpe (arriba-abajo). Puede variar según el tempo: lento-lento a rápido-rápido. Esto, acompañado de un estado relajado del conjunto dedos-muñeca-antebrazo por lo que se genera una curvatura entre ellos para conservar dicha velocidad.

Figura 15.3.- Manejo de velocidad en la baqueta para generar la ligadura en marimba.

Además, Stevens (pg. 15) propone un sistema de “sílabas onomatopéyicas” para diferenciar entre notas agrupadas y separadas.



Figura 16.- Sistema onomatopéyico de diferenciación de notas agrupadas y separadas (c.42).

- b. *Puntuaciones añadidas*: Se han añadido articulaciones que ayudan a realzar ciertas notas para diferenciación de voces, además de brindar una mejor pronunciación individual dentro de determinada frase. Todo ellos, se pueden interpretar según la velocidad implícita en el golpe:

Símbolo	Término	Mecánica de velocidad		Compases donde se presenta
		Preparación	Entrada/Golpe	
>	<i>marcato</i>	Rápido	Medio	43, 244.
-	<i>tenuto</i>	Lento	Medio	15, 16, 33, 84, 103, 104, 121, 134, 147, 148, 173, 174, 175, 196, 210, 211, 212, 213, 216, 253, 254, 255, 256, 257.
▲	<i>martelato</i>	Muy rápido	Lento	74, 75, 149, 150, 151, 152.

 •	<i>portato mezzo</i> <i>staccato</i>	Lento	Rápido	18, 84, 140, 165, 166.
∨	<i>marcato et</i> <i>legato</i>	Rápido	Lento	16, 33, 34, 35, 36, 121, 122, 123, 124, 245, 246, 247.

Tabla 5.- Articulaciones añadidas a la Chacona.

Además, se han propuesto dos símbolos de separación interpretativa: coma y flecha superior. La primera de forma estructural entre una variaciones y la segunda para riqueza expresiva.


Símbolo	Término	Compases donde se presenta
,	Coma	117, 185, 216.
	Flecha superior	45, 67, 68, 73, 81, 113, 140, 183, 196, 214, 256.

Tabla 6.- Símbolos de separación interpretativa.

- c. *Digitación.*- en el presente trabajo, se han añadido indicaciones para la digitación de determinados pasajes, en los cuales podrían surgir dudas en el momento del montaje. Ésta aparente “solución” se presenta por dos motivos, primero para mejor disposición de las baquetas y el cuerpo en relación al teclado [D] (además de estar en relación directa a la velocidad); y para desarrollar la articulación descrita [A] [ver *Tabla 7*]. Stevens, describe cuatro tipos de golpes en la interacción de las cuatro baquetas [ver *Figura 17*]. Éstos golpes están directamente relacionados con la digitación y la articulación (Daughtrey, 1) [ver *Tabla 6*].

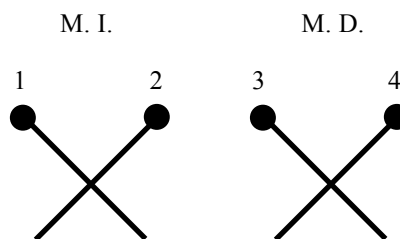


Figura 17.- Distribución numérica de las cuatro baquetas.



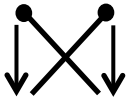

Tipo de Golpe	Mecánica	Descripción	Digitación	Propósito [A, D]	Compases donde se presenta
Simple Independiente		Cada baqueta golpea de manera separada.	3 - 2 1 - 3 - 2 - 3 3 - 3 1 - 3 - 2 3 - 4 2 - 3 - 2 4 - 4 3 - 3 - 2 1 - 1 3 - 1 - 3 2 - 3 - 1 4 - 2 - 3 3 - 1 - 2 - 3 4 - 1 4 - 4 - 4 4 - 2 - 4 4 - 3 - 2 - 3 3 - 2 - 3 - 4 2 - 2 3 - 3 - 2 - 3 4 - 2 - 3 - 2 1 - 2 - 2 2 - 3 - 1	D, A A D A D A A A A A A D D A D A D A D A D A A	29, 44, 44, 46, 47, 48, 56, 74, 75, 170, 173, 257 30, 40, 42, 155 30 - 31, 74 31, 224 31 32, 48, 52, 56, 61, 68, 81, 85, 168 38, 42, 44, 217, 218, 221 41, 42, 48 43, 166-167, 169, 248 48, 56, 268, 225 51, 53, 156 51, 52, 223 53 53, 65 53, 54, 55, 161 60 65, 66 69 70 74 168 222 223
Simple Alternado		Las dos baquetas rotan alternadamente y de forma constante.	3 - 4 2 - 1 1 - 2 4 - 3	A A A A	30, 31, 46, 52, 67, 104 57, 161, 253 104, 165-166 149
Doble Vertical		Ambas baquetas golpean simultáneamente con su peso.	3 - 4 1 - 2	D D	57, 60, 61 257
Doble Lateral		Una de las baquetas golpea desde la rotación, mientras la otra de forma vertical. Siendo el primer golpe más rápido que el último.	1 - 2 3 - 4	A A	42, 44, 45, 60, 61, 67 44, 46, 48, 61

Tabla 7.- Tipo de golpe y calidad interpretativa.

2.3.2.2 Desarrollo Armónico

En el violín, cada voz del acorde se interpretaría en cada cuerda. En la marimba, del mismo modo distribuye en cada baqueta, una voz. Esto, usando el golpe doble vertical –descrito anteriormente. En contraste, para proporcionar sostenimiento, sensación de movimiento horizontal y cierta ornamentación, se hace uso del arpegiado de un acorde, o llamado *estilo brisé*.

En el presente trabajo, se puntualiza el uso de este elemento. Primero, enfocado en la construcción ornamental de determinados acordes [ver *Figura 18.1*]; y segundo, la escritura original de la obra determina dos secciones con este tipo de movimiento [ver *Figura 18.2 y 18.3*]

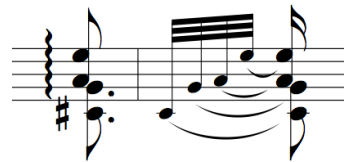


Figura 18.1.- Ejemplo de interpretación del arpegiado usado en el c.10.

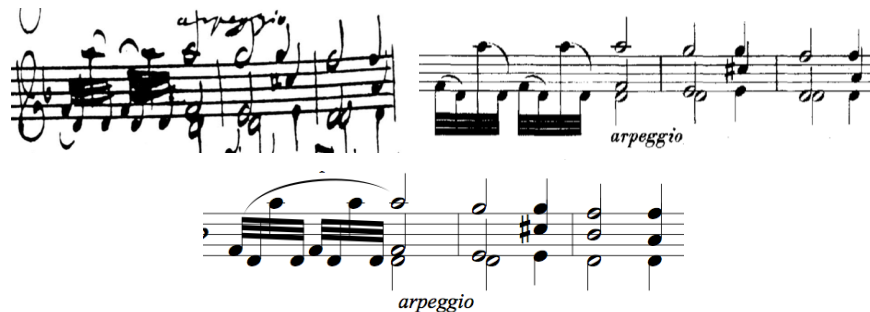


Figura 18.2.- Presencia original de *arpeggio* en la Chacona (c.89-91)



Figura 18.3.- Presencia original de *arpeggio* en la Chacona (c.201)^{xviii}

^{xviii} En el manuscrito, no aparece la palabra “arpeggio”. Sin embargo, se conserva la práctica de arpeggiar esta sección, debido a su aparición en la publicación *urtext*. Esto, quizá para el equilibrio entre ambas secciones y tonalidades.

La interpretación arpegiada de los acordes es relativa. En la presente edición, se ha especificado cuáles acordes deberían arpegiarse, sin embargo, no es un absolutismo. A continuación, se detallan distintas posibilidades de ejecución del arpeggio [ver *Figura 19.1*]: algunas se pueden interpretadas al pulso [a, b] (propuesta de estilo, según la guía de interpretación de arpegiado de Geminiani en 1751 [ver *Figura 19.2*]), otras son prácticas más actuales como antecedente al pulso [c, d], o en división doble [e] (práctica que, según Peter Walls, fue incorporada por Jascha Heifetz)

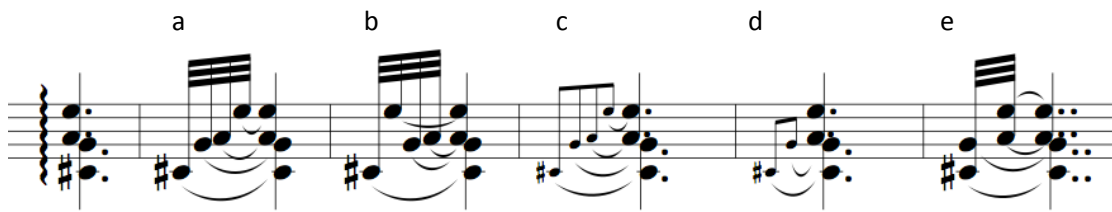


Figura 19.1.- Posibilidades de ejecución de *arpeggio* (c.6)



Figura 19.2.- Estudio de *arpeggio* por Geminiani (pg. 28)

Se especifica en la siguiente tabla la aparición –dispuesta para esta edición– de los arpeggios con propósito de ornamentación.

	<u>Compases donde se presentan</u>
<u>Arpeggios</u>	6, 10, 11, 12, 45, 60, 214

Tabla 8.- Compases con acordes en *arpeggio*.

Mientras, en las secciones originales de interpretación del arpegiado, éste adquiere otra construcción. Mas no de ornamentación, sino de desarrollo armónico-discursivo^{xix}. En la sección 1, todo el grupo arpegiado se ha dividido en dos modelos de interpretación, el primero (c.89-104), conserva la idea presentada por Bach al comienzo del grupo de variaciones [ver *Figura 18.2*], y el segundo (c.105-120), realiza la construcción del arpeggio por aumentación [ver *Figura 20.1*], para realizar la unión entre ambos modelos, se ha propuesto el uso de acordes en la mano izquierda, mientras se conserva el movimiento arpegiado en la mano derecha [ver *Figura 20.1*].

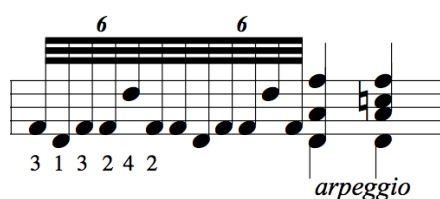


Figura 20.1.- Modelo de *arpeggio* 2 usado en la sección 1 (c. 105)

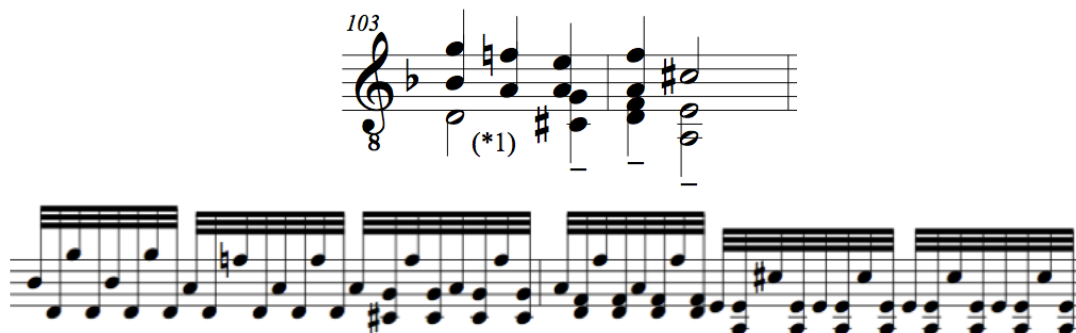


Figura 20.2.- Unión de ambos modelos de *arpeggios* usados en la sección 1 (c. 103-104)

Entretanto en la sección 2 (c.201-208) , se propone usar un modelo de arpegiado [a], el cual ha sido desarrollado en reflexión a fuentes fonográficas^{xx}. Esto debido a que no existe una especificación por Bach en el manuscrito, ni tampoco en la publicación *urtext*. Cuando existe un movimiento interno de voz en figuración menor, se propone una solución técnica para la continuidad del arpeggio dentro del discurso musical [b].

^{xix} Se han alterado la disposición e inversión de ciertos acordes para mejor disposición corporal y de las baquetas sobre el teclado (c. 106, 107, 108)

^{xx} Gidon Kremer: Euro Arts. Austria, 2011; Geoffroy, Jean: Skarbo Discography, 2013; Juan David Forero: Colombia, 2015

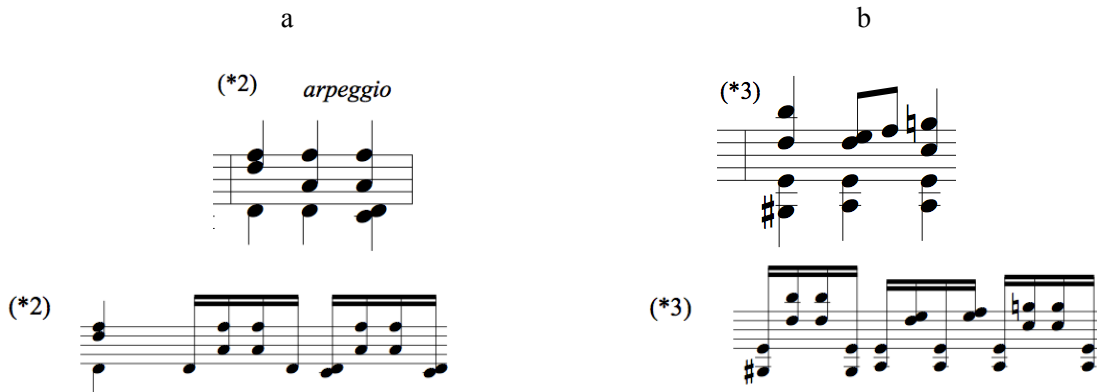


Figura 21.- Modelo de *arpeggio* usados en la sección 2 (c. 201, c.204)

Otro aspecto añadido a la edición, se centra en el ideal de sostenimiento. Para ello, se han aumentado notas, debido a que en el registro bajo de la marimba se produce mayor resonancia y cantidad de armónicos, por lo que genera mayor peso y solvencia de las voces superiores. El primer caso [A] se refiere a la aumentación de voces en los acordes, mientras el segundo [B] se refiere a la aumentación la nota fundamental una octava abajo u ‘octava fantasma’, el cual debe ser interpretado en dinámica menor que la voz principal y con ataque imperceptible, esta acción es una “buena elección porque el registro medio [y bajo] es menos percusivo que el registro superior.” (Darron, 13). Este trabajo ha sido realizado según referencia directa de la edición de Busoni para piano, la cual evidencia mayor actividad y presencia de las voces armónicas en el discurso musical [ver *Figura 22*].

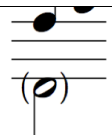
	<u>Compases</u>	<u>Observaciones</u>
<u>A. Primer Caso</u>	1, 6, 127, 209, 249, 250: 45, 81, 253, 254, 256, 257:	Apertura de figuraciones mayores Se completa acorde
<u>B. Segundo Caso</u>	33, 49	Notación: (figura entre paréntesis) 

Tabla 9.- Adición de notas para resonancia.

Figura 22- Ejemplo de expansión armónica en la Chacona, según Busoni [*urtext*, edición de Busoni, edición para marimba] (c. 250-257)

2.3.2.3 Tempo y Agógica

Escoger el tempo adecuado en la música del barroco ha sido objeto de incertidumbre, debido a la falta de precisión a la que estamos acostumbrados en la



actualidad. Para determinar un buen tempo, Leopold Mozart afirmaba que “cada pieza melódica incluye al menos una frase que permite reconocer el tempo ideal” (Siminovich, 20). Además, se debe considerar que en una obra larga como la Chacona, se debe generar contraste y equilibrio, por lo tanto es prudente asumir nuevos tempos en determinadas partes, tanto para hipnotizar como para “no adormecer” (Siminovich, 21).

Castedo, deficiente la idea de la *cadencia bachiana*, la cual es “muy diferente de la moderna, tiene una expresión sólida, decidida, no tolera en absoluto su debilitamiento por el rallentando.” (pg. 89) Esta flexibilidad (*rubato*), quizá no apropiada para puristas, enriquece expresivamente la obra. Siminovich, propone el uso de esta flexibilidad en cuatro puntos (pg. 23):

- En las cadencias, para dividir y estructurar frases o secciones.
- Antes del ingreso de una voz en la polifonía, para orientar nuestra atención.
- Antes de un acento, para subrayar el proceso orgasmático de Tensión-Distensión.
- Antes de la nota final. ”

En la edición desarrollada se han ubicado cambios de tempo en expresión tradicional (italiano). Esta aparente división contempla la estructuración de conjuntos de variaciones en agrupación por identidad, similitud y contraste, hablado en el capítulo previo [ver *Tabla 10.1*]. Además, se han ubicado términos de interpretación según el carácter, a consideración relativa, pues estos son términos de asociación extra-musical expresiva, mas no técnica. [ver *Tabla 10.2*].

Expresión	Compás	Escala de velocidad relativa
Andante Mesto (Tempo I)	1, 126, 249	ppm ^{xxi} = 80-95 : al paso, triste
Animato	41	ppm=102-108: animando
Meno Mosso	49	ppm=99-102: menor movimiento
Maestoso	57, 177	ppm=98-195: majestuoso
Tranquilo	89	ppm=75-85: tranquilo
A piacere	133	ppm=75-108: a placer
Allegro Moderato ma deciso	149	ppm=105-115: con movimiento y decidido
Scherzando	161, 241	ppm=108-115: alegre y móvil

^{xxi} pulsos por minuto



Andante doloroso	209	ppm=80-90: al paso, con dolor
Rubato	229	ppm=80-100-80: variando el tempo

Tabla 10.1.- Expresiones de tempo en la Chacona.

<u>Expresión</u>	<u>Compases donde se presenta</u>	<u>Traducción</u>
<i>molto tenuto</i>	1, 126, 177	muy tenido
<i>sincero</i>	17	sincero
<i>espressivo e legato</i>	25	expresivo y ligado
<i>nobilmente</i>	49	muy noble
<i>apassionato e rubato</i>	65	apasionado y rubato
<i>doloroso e cantabile</i>	77	doloroso y cantable
<i>giusto e dolente</i>	81	justo y doliente
<i>affrettato</i>	85	apresurado
<i>molto espressivo</i>	89, 212, 236	muy expresivo
<i>rubato</i>	121	rubato
<i>espressivo e dolce</i>	133	expresivo y dulce
<i>animando</i>	141	animando
<i>molto tranquilo e legato</i>	153	muy tranquilo y legato
<i>poco legato</i>	161	poco ligado
<i>molto pesante</i>	185, 252	muy pesado
<i>tempo giusto</i>	193	tempo justo
<i>calando</i>	210	decreciendo
<i>dolcissimo</i>	217	muy dulce
<i>dolce e tranquilo</i>	224	dulce y tranquilo
<i>estinto e lacrimoso</i>	229	extinguiéndose y lloroso
<i>cantabile</i>	233	cantable
<i>ritenuto</i>	240	*reducir tiempo repentinamente
<i>agitato</i>	241	agitado
<i>con brio</i>	248	vivaz
<i>largamente maestoso</i>	249	extremadamente majestuoso
<i>alargando</i>	253	alargando

Tabla 10.2.- Expresiones de interpretación en la Chacona.

2.3.2.4 Ornamentación

En la Chacona –a más de los arpeggios con ideal de ornamentación– se usan los trinos. Bach, en el manuscrito especifica solamente un trino en el compás 73 [ver

Figura 23.1: a]. En la publicación *urtext*, aparece una más en la variación contigua. [ver Figura 23.1: b]. En la presente edición se propone también en los finales de sección, en todos ellos se ha escrito su forma de interpretación [ver Tabla 11]. Esto, tomando en cuenta el modelo de trino propuesto por Bach, que se puede encontrar en el *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* [Pequeño libro de teclado de Wilhelm Friedemann Bach] [ver Figura 23.2].



Figura 23..1- Trinos originales en la Chacona (c. 73, c.74)



Figura 23.2.- Forma de interpretación del trino (*trillo*).

<u>Casos de ornamentación</u>	<u>Compás</u>
	73
	74
	132



	208
	256

Tabla 11.- Casos de ornamentación en la nueva edición de la Chacona.

Siminovich (pg. 27) destaca que el Trino es el adorno *obligado* más frecuente y su funcionalidad dentro de la obra 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. (...) Comienza por la nota superior, la cual crea una disonancia con la armonía de las voces restantes (...) Las oscilaciones espejan la Flexibilidad, (...) la velocidad no es estable: se incrementa, hasta suspender el movimiento y detenerse, y la dinámica acompaña este proceso con reguladores análogos.”

Finalmente, 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.” (Siminovich, 29)

2.3.2.5 Dinámica

El manejo dinámico puede presentarse según planos sonoros (*forte*, *piano*, etc.) o por inflexiones (reguladores, *crescendo*, etc.). Y su uso es relevante en obras extensas, para equilibrar y enriquecer el discurso musical. En la edición, el uso de planos se ha reservado para la separación de grupos de variaciones [ver *Tabla 12.1*]. Mientras las inflexiones, dan expresividad al contenido sonoro interno de las variaciones [ver *Tabla 12.2*].

<u>compás</u>	1	17	21	23	25	41	49	57	77	85	86	87	89	126
<u>plano s.</u>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>f</i>
<u>compás</u>	133	141	148	149	153	161	177	183	185	193	209	228	229	241
<u>plano s.</u>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>f</i>

Tabla 12.1- Planos dinámicos en la Chacona.

<u>elemento</u>	<u>compás</u>
Regulador ascendente	39-40, 43, 47, 84, 85-86, 87,125, 143-148, 151, 176, 184, 192-193, 227, 238-240
Regulador descendente	48, 76, 84, 87, 152, 228
<i>crescendo</i>	54, 164

Tabla 12.2- Inflexiones dinámicas de la Chacona.

La dinámica no debe concentrarse en el conjunto vertical de notas. Éstas deben presentar simultáneamente disparidad: a mayor importancia, mayor dinámica. En esta diferenciación, Castedo (pg. 93) cita a Albert Schweitzer (1875 – 1965):

“Schweitzer señala dos categorías de matices: los principales, objetivos, que deben resaltar de la arquitectura del trozo, y los subjetivos, destinados a valorizar el detalle. A pesar de su relatividad, estos últimos no son menos importantes y, justamente, son los que entusiasmaban a sus contemporáneos.”

Para ello, se debe jerarquizar por su relevancia. En la edición, para resaltar la interpretación de determinada voz, se ha usado como símbolo una ligadura con línea entrecortada; de esta manera, agrupar las notas correspondientes a esta relevancia melódico-dinámica [ver *Figura 25*]. Esta práctica se detalla en la tabla contigua [ver *Tabla 13*]. En relación a la interpretación del bajo o línea melódica inferior Castedo (pg. 92) afirma que

“con frecuencia, el bajo lleva un fraseo aparte que debe entrelazarse con el fraseo de conjunto de las otras partes. (...) Ciertos temas de Bach son tan <modernos> que no toleran el ser tratados en severo contrapunto, sino que, por el contrario, reclaman la libre expresión de nuestro estilo sinfónico.”



Figura 24.- Ejemplo de uso de ligadura entrecortada (c.17-20).

	compases
Importancia de línea melódica, según ligadura entrecortada	17-21, 21-24, 26, 33-37, 93-99, 110-120, 123-124, 137-139, 180-183

Tabla 13.- Uso de ligadura entrecortada en la Chacona.

Además debe estar presente la práctica interpretativa del *melisma*^{xxii}, la cual está directamente relacionada con la ligadura [ver *Figura 15.2 y 16*]. Es decir, generar internamente una dinámica mayor para la nota de entrada, y en disminución para las siguientes. Las notas repetidas que exijan tensión y continuidad, necesitan *crescendo* (como por ejemplo c.169-176), de otro modo, al ser refuerzo armónico, se debe interpretar con *diminuendo* y con énfasis a la primera nota del cambio armónico [ver *Figura 25*].



Figura 25.- Ejemplo de forma de interpretación de notas repetidas (c.169).

2.3.2.6 Generalidades de interpretación

- La presente edición ha sido concebida para la interpretación en una marimba sinfónica de cinco octavas. Por lo tanto, se ha visto la necesidad –ya sustentada en la expansión armónica (pg.37)– de transportar todo el material musical una octava en forma descendente, con el fin de aprovechar la resonancia natural del registro bajo y medio de la marimba.
- Tomar en cuenta el rango de valores de las figuraciones (blanca con punto-fusas) y brindar el “valor portato”^{xxiii} al menor, en contraste a una esperada separación entre las notas cortas. Por lo tanto no recargar sobre ellas velocidad y virtuosismo, sino prudencia y pronunciación en el detalle.

^{xxii} Grupo de notas que se cantan con una sola sílaba del texto. (...) Sin embargo, su uso también es apropiado en música posterior; Bach, por ejemplo, a menudo escribió pasajes melismáticos cuando en sus Pasiones deseaba destacar palabras emotivas como “llanto” y “castigo”. (Latham, 933)

^{xxiii} “(...) las notas más pequeñas suelen ser las melismáticas y, porque carecen de sílaba propia, se abordarán muy unidas, es decir que aparecerán como *legato* (...) o *portato*. (Siminovich, 17)



- Al momento de escoger las baquetas ideales para la interpretación de la obra, no deben ser ni muy duras (demasiado ataque: pierde resonancia natural del registro) ni muy suaves (demasiada resonancia: pérdida de articulación de grupos de notas). Debido a la propuesta de digitación, se debe usar el mismo tipo de baquetas entre las cuatro; si se desea distribuir la dureza entre las cuatro baquetas (1: suave, 2 y 3: medio suave, 4: medio duras) considerar la articulación musical por sobre la comodidad de la digitación.
- En la edición se ha evitado el uso del trémolo, debido al alejamiento del carácter de la obra. El trémolo estaba reservado para demostrar furia e ira en acciones performáticas compartidas como la ópera u otros dramas musicales.
- El primer impulso sonoro debe condensar el carácter total de la pieza. ¿Cómo funcionaría en la Chacona? Como se puede observar en el primer compás [ver *Figura 7.1*], comienza en el segundo tiempo. La actividad del primer tiempo, entonces, corresponde a la respiración. La acumulación de energía debe ser el objetivo primordial de esta respiración antecedente al primer golpe: la cuenta mental del primer tiempo asegura la fuerza necesaria de interpretación y consonancia al segundo. La respiración –de tal manera– es un elemento importante de preparación energética y discursiva, el cual ayuda a una correcta distribución física y mental de las partes de una obra larga como es la Chacona. La manera ideal sería realizar respiraciones largas con frases largas, y cambios rápidos con carácter intenso.

Finalmente, cabe recalcar que todos los elementos antes descritos han sido producto de la prueba de materiales y su funcionamiento. El montaje de la Chacona requiere no solamente lectura y asunción de los materiales dispuestos sobre la partitura, exige también rapidez en la resolución de eventuales cambios que sucedan durante su interpretación, tales como digitación, uso de dinámicas o transformación del tempo. Por lo tanto, la partitura no es la última instancia del discurso, el intérprete (con su experiencia, asimilación de información y apertura de opiniones) brinda la temporalidad al incólume texto musical.



CONCLUSIONES

La Chacona de Johann Sebastian Bach, demuestra ser una de las obras más importantes del repertorio universal. La misma importancia debemos dar a su análisis, montaje y muestra pública. Por lo tanto, este trabajo se ha desarrollado desde el fundamento teórico de la edición crítica y del análisis musical, con la apertura tímbrica que exige la evolución musical actual y proponer entonces la construcción sonora de la obra articulada en marimba.

Se han considerado distintos enfoques técnico-musicales en los que la marimba se ha logrado adaptar y enlazar las características propias del instrumento con las tendencias barrocas según fundamentación presentada. El paso siguiente, a partir de la edición crítica realizada, ha sido el montaje y muestra pública de la obra en el concierto anexado.

Finalmente, el presente trabajo, no pretende ser una veracidad. La validez del mismo se demuestra en la funcionalidad del producto (edición crítica) y su factura. Del mismo modo, la práctica artística debe siempre ser evolutiva, retroceder o enmarcarse en una etapa del proceso retarda la reflexión posterior. La reproducción continua –tanto de música, como de intérpretes– adquiere una connotación sistemática y sin valor: el objetivo final es el *género artístico*, como ideal expresivo del discurso que trasciende la razón y la técnica.



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía principal:

- Bas, Julio. *Tratado De La Forma Musical*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1947
- Beneke, Eva. *The Ciaccona: Bach's D-Minor Chaconne a dance?*. University of Southern California: MUHL 585 Research Paper (Special Studies in Baroque Music). Los Angeles, 2015.
- Benito, Luis Ángel y Artaza, Javier. *Guía práctica para la aplicación metodológica del Análisis Musical*. Editorial Infides. España, 2004.
- Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. España, 1996.
- Bent, Ian. *Analysis*. W. W. Norton. New York, 1987.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Oxford University Press. New York, 2000
- Castedo, Leopoldo. *La interpretación de Bach según las ideas de Albert Schweitzer*. Revista Musical Chilena. Vol. 6, No. 38. 1950
- Chong, James. *Bach on Marimba: A Case Study Using the Violin Sonata in A minor (BWV 1003)*. Western Australian Academy of Performing Arts, 2012.
- Cole, Brian. *Baroque Performance Practice and the Marimba Transcription*. Percussive Notes 29, No.5. 1991
- Cook Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. George Braziller. New York, 1987.
- Daughtrey, Nathan. *Four-Mallet Sticking Options for Marimba*. Percussive Notes no.26 & no.50. 2007-2008.
- Darron B. Bastion, *Bach Transcription for Marimba: Creating an Authentic Performance Edition of Johann Sebastian Bach*. University of Arizona, 2009
- Fabrikant, Marina. *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*. University of Nebraska – Student Papers. Lincoln, 2006.
- Ford, Mark. *Marimba: An Interpretation*. Innovative Percussion Inc. Articles. 2012
- Fernández Calvo, Diana. *Seminario de Edición Crítica, Estudio y Edición de Manuscritos*. Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2015.



- Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music)* Fondo de Cultura Económica. México D.F. 2008.
- Lawson, Colin y Stowell, Robin. *La interpretación histórica de la música: una introducción*. Alianza Editorial Música & Cambridge University Press. Barcelona, 2005
- Sans, Juan Francisco. *La edición crítica de música*. Universidad Central de Venezuela. 2015
- Siminovich, Sergio. *Un barroco posible: claves para la interpretación musical*. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, 2013.
- Stevens, Leigh Howard. *Method of Movement: for Marimba, with 590 exercises*. Marimba Productions, 1979.
- _____. *Marimbist's Guide to Performing Bach*. Keyboard Percussion Publications, 2012.
- Strauchler, Sebastian. *La chacona*. Ático Strauchler. Argentina, 2006.
- Stroh, Irene. *Bach Ciaccona For Solo Violin: Hidden Chorales And Messages*. Ball State University. Indiana, 2011.
- Williams, Peter. *J.S. Bach – A Life in Music*. Cambridge University Press. New York, 2007.

Bibliografía secundaria:

- Benjamin, Thomas. *Counterpoint in the Style of J.S. Bach*. Schirmer Books. New York, 1986.
- Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin. Londres, 1751*
- Gould, Glenn. *Cartas Escogidas*. Oxford University Press & Global Rhythm Press. Barcelona, 2011.
- Kostka, Stefan y Payne, Dorothy. *Tonal Harmony*. Mc-Grar-Hill, Inc. New York, 1995.
- Mathes, James. *The Analysis of Musical Form*. Pearson Prentice Hall. New Jersey, 2007.
- Walls, Peter. *Multiple Stopping*. Grove Music Online, Oxford Music Online, 2012



Partituras:

- Bach, Johann Sebastian. *Partita No.2*. Bach-Gessellschaft Ausgabe, Band 27. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.
- _____. *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach : angefangen in Cöthen den 22*. Facsímil. 1720. The Beinecke Rare Book & Manuscript Library. Yale University Library. New Heaven.
- _____. *Ciaccona*. Facsímil: 1717 - 1720. Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin.
- _____. *Ciaccona*. Trans: F.B. Busoni. Breitkopf. Leipzig, 1892.
- _____. *Chaconne*. Trans: Jean Geoffroy. Percussions Audition. 2010

Audio y Video:

- Geoffroy, Jean. *Jean Geoffroy joue Bach: Sonatas et Partitas*. Skarbo Discography. 2013
 - <https://play.spotify.com/track/2CpAkNbcXePyNjvG1EvGLk>
- Kremer, Gidon. *The Partitas for Violin Solo*. Euro Arts. Lockenhaus – Austria, 2001.
- _____. *Back to Bach*. Documental. Euro Arts. Austria, 2001.
- Apuntes de clase. *Taller de Perfeccionamiento Interpretativo en Percusión*. Dictado por Juan David Forero. Bogotá - Colombia, 2015.



ANEXOS

- Manuscrito de la Chacona. J.S. Bach
- Publicación *Urtext* de la Chacona. J.S. Bach
- Edición para piano de la Chacona, por F. Busoni
- Edición crítica para Marimba de la Chacona, edición: Marcelo Villacís B.
- Registro en audio del Concierto de Grado Solista y Música de Cámara