

las expresiones musicales será ajena al quehacer editorial de *Quodlibet*. Haremos los esfuerzos necesarios para mantener la periodicidad cuatrimestral de la revista, así como para impulsar una política de encargos a compositores que permita enriquecer con nuevas obras la práctica instrumental de estudiantes de música e intérpretes profesionales.

El actual equipo de dirección de *Quodlibet*, integrado por un grupo de investigadores, profesores –pertenecientes a diferentes ámbitos educativos–, compositores e intérpretes, ha considerado oportuno adoptar diferentes medidas que permitan avanzar hacia la consolidación definitiva de la revista en el panorama editorial y cultural, tanto nacional como internacional.

En primer lugar, se ha procedido a normalizar la fecha de publicación, dado que los últimos números habían acumulado un desfase que era urgente corregir, con el fin de adecuar el documento impreso al tiempo real de edición. Por ello, la extensión cronológica consignada en las tres primeras cabeceras, correspondientes al año 2013, responderá al siguiente esquema:

*Quodlibet*, n.º 52 ENERO - ABRIL

*Quodlibet*, n.º 53 MAYO - AGOSTO (MONOGRÁFICO: MANUEL DE FALLA)

*Quodlibet*, n.º 54 SEPTIEMBRE – DICIEMBRE (DOSSIER: WITOLD LUTOSŁAWSKI)

Hemos establecido como objetivo prioritario de esta nueva etapa ampliar el espectro de temas tratados, prestando una especial atención a la publicación de textos inéditos agrupados, puntualmente, en monográficos o dossieres. Del mismo modo, presentamos en este número unas normas editoriales de redacción específicas para *Quodlibet*, con el fin de otorgar una identidad propia al conjunto de los textos publicados.

Otra de las decisiones adoptadas persigue estrechar la relación entre los cursos de especialización impartidos en el Aula de Música y los textos recogidos en *Quodlibet*, cuya complementariedad enriquecerá, respectivamente, tanto a los alumnos que participen en estas actividades formativas como al resto de profesionales de la música interesados en estudiar las materias tratadas. Dicha armonización optimizará el esfuerzo organizativo y docente realizado, al tiempo que permitirá profundizar en los contenidos académicos impartidos.

Quede constancia, como conclusión de este breve texto introductorio, de nuestra voluntad en procurar la consecución de los objetivos señalados, los cuales deberían establecer las bases para abordar en el futuro nuevas propuestas académicas (curriculares y de especialización musical) y editoriales. A esa tarea confiamos nuestro esfuerzo. ■

Alcalá de Henares, 1 de abril de 2013

JAVIER RIVERA  
Vicerrector de Extensión Universitaria  
y Relaciones Institucionales

ENRIQUE TÉLLEZ  
Director del Aula de Música  
Director de *Quodlibet*

## ARTICULACIÓN Y FRASEO\*

Clive Brown\*

La articulación, en sus vertientes estructural y expresiva, fue un aspecto que los tratadistas de los siglos XVIII y XIX analizaron con desigual profundidad. La música, considerada un lenguaje ideal para la transmisión de los sentimientos del compositor, estaba estrechamente relacionada con la retórica y por ello puntuación y articulación eran aspectos fundamentales. El autor analiza, a lo largo de dos siglos, la evolución del tratamiento de la articulación a través de los escritos de diversos autores como Sulzer, Türk, Baillot, Bériot y Moser. Este recorrido refleja además los cambios que experimentaron la notación, las técnicas compositivas y la técnica instrumental durante este periodo.

Durante los siglos XVIII y XIX existieron numerosas categorías de acentuación que aportaron matices al carácter de una pieza musical; de la misma manera, existieron también distintos tipos y niveles de articulación que los músicos de la época se encargaron de analizar. La articulación podía venir indicada por el compositor mediante silencios o con signos de articulación, aunque también cabía esperar que fueran los propios intérpretes quienes la establecieran basándose en su experiencia y musicalidad. Las funciones de la acentuación y la articulación son, en líneas generales, parecidas y están, a menudo, estrechamente relacionadas, sobre todo a la hora de delimitar la estructura de la música. La articulación influye fundamentalmente en dos aspectos: el estructural y el expresivo. En el aspecto estructural, hablamos de la articulación de frases y secciones, mientras que como recurso expresivo, la correcta articulación de cada una de las notas y figuras era fundamental para dar vida a una idea musical. A medida que fueron pasando los años, los compositores trataron de incluir en las partituras instrucciones cada vez más minuciosas sobre la articulación, al igual que hicieron con la acentuación; y, tal y como

\* Brown, Clive, “Articulation and Phrasing”, en *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 2002, cap. 4, pp. 138-167. [Nota del Director: el presente artículo nos ha sido facilitado por el equipo anterior de coordinación de *Quodlibet*. Su publicación viene a ampliar el número de capítulos del libro de Clive Brown incluidos en diferentes números de esta revista].

\* Clive Brown es catedrático de musicología aplicada en la Universidad de Leeds y violinista especializado en interpretación histórica de música del clasicismo y del romanticismo.

sucedió con los acentos, la tarea del intérprete fue la de ejecutar cada vez con mayor precisión las indicaciones del compositor en vez de decidir dónde era más apropiado complementar o modificar el texto musical. Sin embargo, incluso en las partituras de finales del siglo XIX anotadas con mayor cuidado, muchos aspectos siguieron quedando en manos del intérprete.

Durante estos siglos, la música se consideró sobre todo un lenguaje, aunque un lenguaje que, como la poesía, invocaba más a los sentimientos que a la razón. Sin embargo, era muy valorada la precisión con la que el lenguaje de la música expresaba los sentimientos de quien la creaba. El compositor Joseph Berlinger, hijo de la imaginación de Wilhelm Heinrich Wackenroder, esperaba que el oyente “sienta al escuchar mis melodías exactamente lo que yo sentí al componerlas, exactamente lo que yo traté de verter en ellas”<sup>1</sup>. Por ello, la separación de frases y secciones era una parte esencial del proceso de llevar a la práctica el concepto musical del compositor y la conexión entre música y retórica se mencionaba constantemente para ilustrar la importancia de la correcta puntuación con la que transmitir con claridad un discurso musical. El *Vollkommene Kapellmeister* de Mattheson, publicado en 1739, junto con otros textos de la primera mitad del siglo XVIII, analizó la materia en cierta profundidad; muchos estudios posteriores publicados a lo largo de los siglos XVIII y XIX utilizaron en gran medida la misma terminología. A principios de la década de los setenta del siglo XVIII, el *Allgemeine Theorie der schönen Künste* aportó un extenso análisis del tema que comenzaba con la matización: “Las divisiones de las frases son las comas de la melodía que, al igual que en el lenguaje hablado, deberían hacerse notar mediante una pequeña pausa”<sup>2</sup>. Türk, que profundizó sobre la cuestión en 1789 al proponer una analogía incluso más estrecha entre el lenguaje y la música, parece sugerir una relación entre el grado de articulación y su función estructural. Su escrito ofrece un compendio muy útil de la terminología empleada por los teóricos alemanes:

Una sección musical [*Abschnitt*], de las cuales puede haber varias en una pieza, sería lo que llamamos frase en la lengua y estaría separada de la siguiente mediante un punto y seguido (.). Una figura rítmica musical [*Rhythmus*] se puede equiparar a la unidad inmediatamente menor de la lengua, que se puntúa con dos puntos (:) o con punto y coma (;). La frase [*Einschnitt*], por ser la unidad más pequeña, sería aquella que en la lengua se puntúa con una coma. En caso de querer añadir una cesura [*Cäsur*], podría equivaler a la cesura de un verso (*Vers*)<sup>4</sup>.

En 1834, Baillot escribió, en la misma línea, lo siguiente: “Las notas se utilizan en la música de la misma manera que las palabras en el habla; se utilizan para construir una frase, para

<sup>1</sup> Wackenroder, Wilhelm Heinrich y Tieck, Ludwig, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlín, 1797, citado por Oliver Strunk en: *Source Readings in Music History*, Londres, 1952, p. 759.

<sup>2</sup> Sulzer, Johann George, “Vortrag”, en *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-1774, vol. IV, p. 700.

<sup>3</sup> *Einschnitt* significa literalmente corte o incisión y se solía utilizar no solo para designar la separación entre frases o figuras musicales, sino las frases y figuras en sí mismas.

<sup>4</sup> Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule*, capítulo VI, párrafo 32.

dar forma a una idea, de manera que conviene utilizar puntos y comas, al igual que en el texto escrito, para distinguir las distintas frases y las secciones de estas unas de otras, y para que sean más fáciles de entender”<sup>5</sup>. Unos años después, Habeneck también trató el tema al decir lo siguiente: “En una melodía, al igual que en la lengua, nos encontramos con secciones (*periodes*), frases y figuras que componen las frases”<sup>6</sup>. En la misma línea, Charles de Bériot comenzó su análisis de la puntuación musical en su *Méthode de violon* de 1858 con la siguiente afirmación: “La finalidad de la puntuación en la música, al igual que en la literatura, es señalar los puntos de reposo necesarios; incluso cabría añadir que, en la música, la puntuación es aún más importante que en la literatura ya que los puntos de reposo aparecen indicados de forma más categórica debido a la rigurosidad que impone el compás”<sup>7</sup>. En 1905, Andreas Moser afirmó que la separación y la división de las frases tienen “la misma importancia en la música que la articulación y la puntuación en el lenguaje”<sup>8</sup>.

Sin embargo, este acuerdo aparente en torno a los principios básicos puede que encubra diferencias notables en la práctica. El hecho de que una generación tras otra de músicos haya subrayado la importancia de la puntuación musical para la correcta interpretación de una melodía y el que hayan descrito esa puntuación de forma similar no significa que un músico de 1780 la llevase a la práctica de la misma manera que uno de 1880, igual que actores y oradores de distintas generaciones y tradiciones habrían enfocado la articulación del habla de forma distinta. Dejando de lado otros aspectos, los cambios en el estilo compositivo acarrearón ya de por sí nuevos enfoques en la articulación, además de en otros muchos aspectos de la interpretación musical. La correlación entre las normas para la “correcta” composición y las normas para la “correcta” interpretación, que tanto subrayaron los estudiosos del siglo XVIII<sup>9</sup>, se debilitó en el siglo XIX a medida que se fue imponiendo la idea de que los “auténticos genios”<sup>10</sup> hacen caso omiso de los principios estéticos normativos. Aunque se siguió interpretando música antigua, y de hecho se interpretó cada vez más a medida que avanzó el siglo, parece que se prestó poca atención a las técnicas de interpretación según principios históricos, de tal manera que las generaciones sucesivas de músicos tendieron a aplicar sus propios criterios estilísticos contemporáneos a toda la música que interpretaban. En concreto, puede que el creciente hincapié en el *legato*, tanto al componer como al tocar, desembocase en el siglo XIX en una separación menos clara de las frases al interpretar música antigua y, quizás, en que la articulación (cuando el compositor no había indicado roturas en la continuidad) se llevase a la práctica sobre todo con acentos y cambios de dinámica, y no

<sup>5</sup> Baillot, Pierre-Marie-François de Sales, *L'art du violon: Nouvelle méthode*, París, 1834, p. 163.

<sup>6</sup> Habeneck, François-Antoine, *Méthode théorique et pratique de violon*, París, ca. 1840, p. 107.

<sup>7</sup> Bériot, Charles de, *Méthode de violon*, Mainz, 1858 p. 226.

<sup>8</sup> Joachim, Joseph y Moser, Andreas, *Violinschule*, Berlín, 1905, 3.ª ed., p. 13.

<sup>9</sup> Por ejemplo, Türk, *Klavierschule*, capítulo VI, párrafo 23 y siguientes.

<sup>10</sup> Anderson, Emily, (trad. y ed.), *The Letters of Beethoven*, Londres, 1961, p. 1325.

mediante cortes claros del sonido. De todas formas, al tratar este tema, hay que tener en cuenta que los instrumentos de tecla, los de cuerda, los distintos tipos de instrumentos de viento y la voz humana poseen sus propios mecanismos y exigencias que afectan a la interpretación y a la aplicación de la articulación. Los recursos de los que dispone el organista o el clavecinista para frasear con claridad son muy distintos de los que dispone el violinista, el flautista o el cantante. Tampoco hay que olvidar que los grandes músicos habrán dejado su huella personal en este aspecto igual que en muchos otros y que dos músicos cualesquiera de una misma época pueden haber adoptado enfoques claramente personales sobre la articulación de la misma pieza musical.

Un análisis detallado de cada época y sus tradiciones interpretativas sacará a relucir las diferencias más evidentes de cada momento; otras muchas quedarán ocultas para siempre ya que, tal y como apuntan muchos estudiosos, los detalles más sutiles de la interpretación que distinguen la forma de tocar y cantar de los músicos más refinados escapan a la palabra. Resulta imposible reconstruir estas finuras a partir de las descripciones hechas por escrito, por muy elaboradas que sean, y solo sería factible escuchando a los músicos que fueron considerados los representantes del buen gusto en un periodo concreto.

El tema de la articulación estructural, tal y como lo trata J. A. P. Schulz en la *Allgemeine Theorie* de Sulzer, proporciona valiosa información sobre las actitudes predominantes en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>11</sup>. Comienza afirmando que la separación de las frases debe hacerse no solo en el sitio adecuado sino que además debe ser claramente perceptible. Sus palabras son las siguientes: “Las divisiones de las frases deberían hacerse de forma clara y correcta”. De todas formas, parece evidente que Schulz consideraba que un verdadero corte del sonido no era la única manera de articular y que era posible conseguir el mismo objetivo mediante un *diminuendo* al final de una frase seguido de algún tipo de acento al comienzo de la siguiente. Puede lograrse, según afirmó, “ya sea mitigando de alguna manera la última nota de una frase y atacando con firmeza la primera nota de la siguiente frase, o dejando que el sonido decaiga de alguna manera y elevándolo con el comienzo de la nueva frase”. Puede que contemplar ambas opciones le permitiera disponer de la variedad necesaria para cada circunstancia; o quizás Schulz tuviera en mente las diferencias básicas existentes entre los distintos tipos de instrumentos: los instrumentos de tecla como el órgano y el clave en los que no es posible hacer acentos dinámicos, de manera que las divisiones de frase solo se pueden señalar con separaciones; el clavicordio y el fortepiano, que sí permiten lograr sutiles grados de acentuación, pero en los que la velocidad a la que se extingue el sonido escapa al control del instrumentista; y los instrumentos de cuerda, los de viento y la voz, en los que el arco, la lengua o las consonantes sirven para conseguir una gran variedad de articulaciones y en los que se puede controlar el *diminuendo* en una nota aislada.

A diferencia de Türk, Schulz no insinuó que existiera una relación directa entre el grado de articulación y su función estructural, aunque reconoció que un músico experimentado, teniendo

<sup>11</sup> Sulzer, J. G., “Vortrag”... vol. IV, p. 700 y siguientes.

en cuenta el contexto, puede aportar una sutil variedad de articulaciones, sobre lo cual añadió en una nota al pie:

La palabra “frase” se entiende aquí en su significado más amplio, como *Einschnitts*, *Abschnitts* y también como secciones de la melodía. A la hora de tocar, todas estas divisiones se ejecutarán de la misma manera, y si los grandes instrumentistas y cantantes son realmente capaces de hacer distintas gradaciones, serán tan sutiles y tan complicadas de describir que nos conformamos con su sola mención.

El resto del análisis se ocupó fundamentalmente del problema del reconocimiento de las divisiones de la frase por parte del intérprete. Admitía que: “si la frase termina con un silencio no plantea problema alguno; la división de la frase [*Einschnitt*] se marca por sí misma”. También señaló que para un cantante no debería suponer problema alguno marcar las divisiones de la frase correctamente, “ya que no tiene más que guiarse por las divisiones de la frase que señalan las palabras sobre las que canta y con las que la división en frases de la melodía debe coincidir exactamente”; aunque reconoció que podría resultar difícil en pasajes de virtuosismo (en los que el cantante debe entonar un segmento de cierta longitud con una sola sílaba). En el caso de los instrumentistas, sugirió lo siguiente:

La regla fundamental que hay que tener en cuenta es que uno ha de guiarse por la forma en que comienza la pieza. Una pieza musical completamente regular contiene a lo largo de toda ella frases regulares, es decir, cualquiera que sea la parte del compás en la que comienza, allí comenzarán todas sus frases. De manera que, en los fragmentos que aparecen a continuación, las notas marcadas con el símbolo “O” son aquellas con las que finaliza la primera frase, y las marcadas con “+”, con las que comienza la siguiente:

Ejemplo 1. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, art. “Vortrag”.



Este tipo de simetría era más característica del ligero estilo galante de mediados del siglo XVIII que de los lenguajes con más carga emocional y dramáticos que se asocian con el desarrollo del *empfindsamer Stil* y que se conoce como estilo clásico vienés, en el que los movimientos y las secciones contenían a menudo todo un repertorio de figuras contrastantes y complementarias. Schulz, que era consciente de ello, incluyó un ejemplo del comienzo de una sonata de C. P. E. Bach (ej. 2) sobre la que comentó que en ese tipo de música el intérprete tenía que reconocer

las divisiones de la frase “basándose en el carácter de la melodía”. Pero también señaló que con cada nueva idea, igual que con el comienzo de la pieza, el fraseo se podía deducir de la colocación del comienzo de la frase. Por ello, recalcó que “sería extremadamente incorrecto, por ejemplo, pretender tocar el sexto compás como si la frase comenzase con la primera nota de este, cuando, de hecho, la frase anterior termina en ella, tal y como indica el silencio de corchea del compás anterior”.

Ejemplo 2. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, art. “Vortrag”.



Schulz también señaló que a veces los compositores modificaban las barras y plicas de la notación para señalar así los comienzos y los finales de las frases y, en los casos dudosos, consideraba esta opción preferible a la de las barras continuas, ya que muestra las divisiones de frase de forma palmaria. Sobre este punto comentó lo siguiente:

Si, tal y como sucede en el tercer y cuarto ejemplo [ej. 3], la división de la frase recae entre dos corcheas o semicorcheas que en la notación convencional suelen anotarse unidas por una barra, algunos compositores tienden a separar las que pertenecen a la frase anterior de aquellas con las que comienza la nueva frase mediante la forma de anotarlas, para así indicar la división de la frase de forma más clara, por ejemplo de la siguiente manera: [ej. 4].

Ejemplo 3. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, art. “Vortrag”.



Ejemplo 4. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, art. “Vortrag”.



(A lo largo del siglo XIX, algunos compositores, como por ejemplo Schumann, siguieron utilizando este método; véase el ejemplo 5.)

Ejemplo 5. Schumann, Segunda Sinfonía op. 61, 2.º movimiento.



De todas formas, al darse cuenta de que este tipo de notación no podía aplicarse a negras y blancas, Schulz mencionó que en estos casos se podía “colocar un pequeño trazo sobre la última nota de la frase, como hacen algunos de vez en cuando”. El empleo del signo del *staccato* con esta finalidad no era en absoluto inusual en la música de esta época, pero tal y como señalaría Türk, la utilización de este signo con el significado de nota final acortada y ligera podría llevar fácilmente a error a los intérpretes menos experimentados, que lo podrían confundir con el *staccato*, que era más común y que conllevaría un acento.

Schulz concluyó su análisis con algunas observaciones generales sobre la importancia de articular correctamente las separaciones de las frases y donde volvió a recalcar el valor de acentuar el comienzo y aligerar el final de las figuras para aclarar la estructura de las frases dentro de una pieza (el que utilizase el símbolo “+” para señalar el comienzo de la frase, el mismo símbolo que había utilizado en otros puntos para señalar las notas que necesitan un acento, es, evidentemente, deliberado). El párrafo final muestra la estrecha relación entre el fraseo y la acentuación estructural, y reafirma los comentarios de otros autores sobre la subordinación de la acentuación exclusivamente métrica a estos factores:

Resulta sorprendente lo desfigurada y borrosa que queda la melodía si las divisiones de las frases no se tocan en el sitio correcto o directamente no se tocan. Para convencerse uno mismo de ello basta con interpretar una gavota ignorando las divisiones de frase a mitad del compás. Pese a lo sencillo que resulta entender esta danza, de esta manera sonará totalmente irreconocible para cualquiera que la escuche. Una vez más, los errores se suelen cometer con más frecuencia en piezas en las que las frases comienzan a la mitad de un compás, y más aún cuando es en una parte débil; y es que todo el mundo está acostumbrado a marcar con energía solamente las partes fuertes del compás en las que recaen los acentos de la melodía y dejar las

partes débiles completamente uniformes, tocándolas solo de pasada. Al hacer esto, las frases se rasgan; una parte queda unida a la frase precedente y otra a la siguiente, lo cual es tan ridículo como si al hablar uno pretendiera hacer la pausa antes o después de la coma. En el siguiente ejemplo [ej. 6], si se hace la división de la frase, la melodía se completa por sí misma; ahora bien, si solo se marcan los acentos del compás, la melodía quedará extremadamente plana y el resultado será el mismo que si en vez de decir: “Él es mi señor; yo soy su escudero”, uno pretendiese decir: “Él es mi señor yo; soy su escudero”.

Ejemplo 6. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, art. “Vortrag”.



Türk, cuya postura demuestra un profundo conocimiento de este y otros puntos relevantes de la materia, hizo comentarios parecidos, con algunas matizaciones. Entre otras cosas, insistía especialmente, tal y como se menciona en el texto anterior, en que el intérprete no debería caer en el error de tocar un *staccato* colocado para señalar el fin de una frase, como si en realidad indicase un acento. Sobre ello escribió lo siguiente:

A pesar de lo necesario que es levantar el dedo al final de una frase, resulta sin embargo equivocado tocarlo de tal manera que el levantamiento al que nos referimos venga acompañado de un violento *staccato*, como en el ejemplo a [ej. 7]. Esta interpretación equivocada se escucha a menudo en los casos en que la división de la frase aparece indicada con el conocido signo del *staccato*, como en c. Y es que muchos intérpretes se confunden y creen que una nota *staccato*, como se suele decir en el lenguaje de los músicos, tiene que atacarse siempre con cierta violencia<sup>12</sup>.

Ejemplo 7. Türk, *Klavierschule*, capítulo VI, 2.º apartado, párrafo 22.



Hay que tener en cuenta que cuando Türk habla de levantar el dedo, se refiere a los instrumentos de tecla. Schulz, que trata el tema de forma más general, consideraba que la división de las frases se lograba, o bien mediante un corte real, o señalando los límites de la frase mediante acento y *decrescendo*, mientras que Türk solo menciona la primera opción.

<sup>12</sup> Türk, D. G., *Klavierschule...*, capítulo VI, párrafo 22.

En vez de utilizar el símbolo del *staccato* para señalar un acortamiento del final de la nota o de la frase, Türk propuso un símbolo alternativo que no diese lugar a equívocos y que, al mismo tiempo, facilitara el reconocimiento de “las divisiones de frase más sutiles y menos perceptibles” (ej. 8). Además, añadió que ya lo había utilizado en su *Leichte Klaviersonaten* de 1783.

Ejemplo 8. Türk, *Klavierschule*, capítulo VI, 2.º apartado, párrafo 22.



Sin embargo, ni Türk ni Schulz mencionaron la ligadura de expresión como elemento que puede facilitar el reconocimiento o la separación de frases y figuras, aunque, según los teóricos, era comúnmente sabido que este elemento requería no solo acentuar la nota inicial de la ligadura sino también acortar la última; de hecho, Türk advirtió de no acortar, en ciertos casos, la nota final de los grupos de tres o cuatro notas unidas con una ligadura de expresión<sup>13</sup>. La mayoría de los compositores del siglo XVIII parecen haber asociado la ligadura más con el carácter de una idea musical concreta que con el fraseo estructural.

Para adquirir un buen sentido del fraseo, Türk también recomendó, junto con el estudio de danzas, tal y como sugería Schulz, el estudio de canciones de buenos compositores<sup>14</sup> (en esta época, los *lieder* se solían publicar como música para teclado, en dos pentagramas, con la mano derecha del teclista doblando la melodía a lo largo de toda la pieza y con la letra impresa entre los dos pentagramas; de esta manera, los teclistas podían regular el fraseo basándose en la puntuación del texto).

Schulz, Türk y otros teóricos del siglo XVIII que estudiaron la articulación en el ámbito teórico enfocaron la formación de frases con cierta rigidez y simplismo. No fueron capaces, prácticamente en ningún caso, de tener en cuenta y tratar aspectos como la elisión y otras irregularidades de las frases que habrían alterado los patrones simétricos que constituían sus ejemplos (aunque Joseph Riepel y Koch, entre otros, trataron estos temas desde el punto de vista del compositor)<sup>15</sup>. El fragmento de una sonata de C. P. E. Bach que Schulz cita no fue más que un paso vacilante en esa dirección. Ninguno de estos autores parece haber querido analizar las

<sup>13</sup> Véase capítulo 2, pp. 31 y siguientes, “Slurred groups” [del libro al que pertenece este artículo]. También, véase el capítulo 6 [ídem.] para un análisis más profundo de las ligaduras de expresión y sus implicaciones.

<sup>14</sup> Türk, D. G., *Klavierschule...*, capítulo VI, párrafo 25.

<sup>15</sup> Riepel, Joseph, *Anfangsgründe zur musikalischen Stzkunst*, Regensburg, etc., 1752-68; Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt y Leipzig, 1782-93.

circunstancias que pueden haber incitado a compositores (o intérpretes) a crear un efecto artístico que no cumpliera las expectativas del oyente. De hecho, Türk parece haber considerado estos recursos inválidos, tal y como explica en cierto momento:

De la misma manera que resultaría contraproducente si uno siguiera leyendo sin pausa al final de una frase, también sería erróneo que un músico siguiera tocando al llegar a un punto de reposo, uniendo una parte con otra en una sola respiración. Por ello, la forma de interpretar que aparece a continuación va en contra de la musicalidad: [ej. 9a] en vez de [ej. 9b].

Ejemplo 9. Türk, *Klavierschule*, capítulo VI, 2.º apartado, párrafo 19.



Además, antes de analizar en detalle las razones de ello, afirmó que estaba convencido de que sus comentarios podrían “influir de alguna manera (lógicamente) a favor de una correcta interpretación”<sup>16</sup>. Pero si analizamos la música de los mejores compositores de la época, que eran extremadamente precisos con las indicaciones, nos encontraremos con numerosos ejemplos de este tipo de elisión que el compositor se ha encargado de señalar cuidadosamente. En el ejemplo 10a, Mozart termina la frase la primera vez en el compás 4 de la forma que cabía esperar, con una ligadura desde el la<sup>1</sup> al sol<sup>1</sup>, pero la prolonga a continuación hasta el mi<sup>2</sup>, haciendo por tanto una elisión. Y en el ejemplo 10b, Beethoven hace una elisión parecida con una ligadura en el cuarto compás del tema. Lo mismo sucede, aún con más frecuencia, en el siglo XIX (ej. 10c), hasta el punto de que García recomendaba este recurso a los intérpretes incluso cuando el compositor no lo hubiese indicado (véase el ej. 26). A pesar de todo, en el último cuarto de siglo, Mathis Lussy seguía considerando este recurso inaceptable e incluso llegó a sugerir que los compositores que señalasen algo así simplemente se habían equivocado con su propio fraseo. Aseguraba que:

Debería ser una regla inamovible que solo las notas que forman una idea o pensamiento musical, una sección o una figura rítmica, aparezcan unidas con una ligadura de expresión, una línea curva   , o una conexión rítmica. Las ligaduras de fraseo [*liaisons rythmiques*] nunca deberían aparecer sobre notas que pertenezcan a

<sup>16</sup> Türk, D. G., *Klavierschule*..., capítulo VI, párrafo 19.

dos ritmos distintos y nunca deberían unir o estar situadas encima de la última nota de un ritmo y la primera del siguiente<sup>17</sup>.

Ejemplo 10. a, Mozart, Rondó K.511; b, Beethoven, Sonata para piano op. 31, n.º 2, 3.º mov.; c, Chopin, Mazurka op. 6, n.º 3.



La propuesta de Türk antes mencionada de utilizar símbolos nuevos para señalar las divisiones de las frases y los acentos expresivos es un ejemplo de la preocupación creciente por encontrar medios más explícitos para indicar la articulación; preocupación que compartía con C. P. E. Bach, J. F. Reichardt y muchos otros contemporáneos ya que, en la práctica, el intérprete tenía que suplir esta carencia con su propia experiencia. Las sonatas de Türk de 1783 estaban dirigidas, en primera instancia, a un público aficionado con conocimientos limitados de quienes no se podía esperar que poseyesen las habilidades y la capacidad de juicio de los profesionales en estos temas. El mercado cada vez más amplio de música impresa, tanto para profesionales como para aficionados, fue un factor importante a la hora de estimular el desarrollo de una notación más precisa. Desafortunadamente, la falta de interés de muchos compositores y de la mayor parte de los editores durante la primera mitad del siglo XIX frustró todo intento de asegurarse que los intérpretes pudieran fiarse de la precisión de las indicaciones de las partituras con las que tocaban.

Otro contemporáneo de Türk, Domenico Corri, que no solo era cantante y compositor (era alumno de Porpora), sino también editor, era profundamente consciente de las ventajas que supondría el proporcionar a la clientela a la que estaban dirigidas sus publicaciones una mayor

<sup>17</sup> Lussy, Mathis, *Traité de L'Expression Musicale: Accents, Nuances Et Mouvements Dans la Musique Vocale Et Instrumentale*, París, 1874; 6.ª edición, París 1892, traducido por M. E. Von Glehn, *Musical Expression*, Londres, en torno a 1885, p. 69.

orientación en la materia; una clientela que, por otra parte, estaba compuesta fundamentalmente por aficionados. Su *Select Collection* de música vocal tenía como objetivo “facilitar y al mismo tiempo perfeccionar la interpretación de música vocal e instrumental”<sup>18</sup>, y era de la opinión de que “uno de los aspectos más importantes a la hora de interpretar música (sobre todo música vocal) es la división correcta de las SECCIONES; lo cual queda de manifiesto al escuchar a buenos cantantes interrumpir a menudo el sentido y la melodía por no saber cómo respirar en el sitio adecuado”<sup>19</sup>.

En *Select Collection*, Domenico Corri introdujo con este objetivo dos símbolos nuevos. Uno de ellos (\*), que utilizaba tanto para las partes vocales como instrumentales, señalaba la división de las frases dentro de la melodía; Corri ordenaba que cuando apareciese:

Hay que hacer siempre una Pausa y respirar. La Pausa tiene que tener la duración aproximada de una Coma en la lectura, y el tiempo que se toma para hacerla tiene que restarse del de la nota que está más cerca de la señal. Por ejemplo, cuando se antepone a la nota: esto [ej. 11a] será aproximadamente lo mismo que esto [ej. 11b], y cuando esté pospuesta a la nota, esto [ej. 11c] será lo mismo que esto [ej. 11d]. NB: esto es igualmente de aplicación a la Música Instrumental.

Ejemplo 11. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, p. 8.



El otro símbolo (‡), que solo se utilizaba en las partituras de música vocal, tenía como objetivo señalar los lugares en los que el cantante debía respirar; ahora bien, este debería “hacer la pausa tan breve y discreta como fuera posible”, ya que estas respiraciones existían tan solo “debido a que el fragmento era demasiado largo o cuando la voz tenía que hacer un esfuerzo especial, como antes de una cadencia, etc.”<sup>20</sup>.

Aunque en la introducción Corri no trató los principios de la división de frases, las instrucciones que contiene la música (en la medida en que cabe fiarse de una impresión un tanto ambigua) aportan información valiosa sobre sus métodos. En general, la división de las frases está estrechamente relacionada con la estructura armónica y formal de la música. En las partes instrumentales, no aparecen señaladas todas las divisiones que cabría esperar (algunas puede que debido a descuidos o a un proceso de impresión negligente), pero las que sí aparecen suelen encontrarse en pausas evidentes de la melodía. Allí donde cabe aceptar más de una forma de dividir el texto musical, Corri opta por la que la parte vocal determina de forma natural, incluso aunque el fragmento aparezca antes en la parte instrumental. En “Sento che in seno” de Giordani

<sup>18</sup> Corri, Domenico: *A Select Collection*, Edimburgo 1780-1810, vol. I, p. 1.

<sup>19</sup> Corri, D., *A Select...*, vol. I, p. 2.

<sup>20</sup> Corri, D., *A Select...*, vol. I, p. 3.

(*Il Barone di Torre Forte*), por ejemplo, la parte de la flauta en los compases 24-32 se puede dividir de varias maneras, pero la distribución de las palabras en la parte vocal unos doce compases después constituye el factor decisivo (ej. 12). En “Ti seguirò fedele” de Paisiello, aparece a partir del cuarto compás una articulación secundaria en la parte instrumental cuyo significado se aclara con la entrada de la voz (ej. 13); algo parecido ocurre en “Rasserena i tuoi bei rai” de Sacchini (*Enea e Lavinia*) en el tercer compás de la parte de violín (ej. 14).

La colocación del primer tipo de signo de Corri (\*) en la parte vocal es menos predecible que en las instrumentales; a veces cabe preguntarse si no se ha impreso el primer signo en vez del segundo por equivocación, pero en otras ocasiones, resulta evidente que está utilizando el primero no solo para señalar las divisiones más importantes, sino también para señalar las pausas, necesarias para articular el texto y que no son fundamentales e incluso a veces se contradicen con la musicalidad, como por ejemplo en “Dolce speme” de Sacchini (*Rinaldo*) (ej. 15). En algunos casos, esta relación entre articulación y texto implica que las divisiones de frase dentro de un mismo pasaje pueden variar a lo largo de una canción; por ejemplo, en “If ever a fond inclination” de Geminiani, aparecen dos versiones de la melodía inicial (ej. 16).

Ejemplo 12. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, pp. 86-87.

Ejemplo 13. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, p. 19.

Ejemplo 14. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, p. 29.

[Andantino]

Ras - se - re - na i tuoi bei ra - i I - dol mi - o mio dol - ce, a - mo - re

Ejemplo 15. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, p. 104.

[Andantino]

Dol - - - ce spe - me I - do - - - lo mi - o  
vor - - - rei pur - - - mo - rir - - - ti al la - to

Ejemplo 16. D. Corri, *A Select Collection*, vol. II, p. 5.

[Andante affetuoso]

If ev - ver a fond In - cli - na - tion Re - flect with a lit - tle com - pas - sion

*Select Collection* incluye muchos ejemplos en los que la articulación es más bien el fruto del acortamiento de la anacrusa de una frase nueva que de la nota final de la frase precedente. En el aria “Sento che in seno” de Giordani (ej. 17), el tiempo necesario para articular se toma a veces de la nota anterior y otras de la siguiente. Otro buen ejemplo aparece en “The Soldier Tired” de la ópera *Artaxercers* de Arne (ej. 18). Más adelante, en el siglo XIX, Mary Novello también recomendará esta forma de acortar las anacrusas para respirar, que describe como el método habitual para “hacer una media respiración en la mitad de una frase”. A continuación, señala: “el tiempo para inhalar debe tomarse de la nota que sigue a la respiración, a no ser que la frase musical exija que esta nota conserve su duración completa”, a lo que añade que estas respiraciones deberían hacerse

antes de palabras como “*the*”, “*of*”, “*to*” y “*and*”<sup>21</sup>. De todas formas, es importante señalar que este consejo parece contradecir las enseñanzas de García, Lablache, Duprez y el contemporáneo inglés de Novello: John Addison<sup>22</sup>.

Ejemplo 17. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, p. 88.

[Allegretto]

se, un dol - ce A - mo - re mi fái - spe - rar

Ejemplo 18. D. Corri, *A Select Collection*, vol. II, p. 49.

[Allegro maestoso]

The sol - dier - - - tir'd of war's a - larms

Mientras que muchas de las indicaciones de Corri para respirar de la forma más sutil posible aparecen en lugares en los que una articulación secundaria tendría sentido desde el punto de vista musical, algunas se encuentran en puntos que no resultan tan obvios. Una peculiaridad constante es la costumbre de Corri de señalar una respiración justo antes de un compás con un calderón en el que se hará la cadencia, aunque solo esté precedido de una única nota breve, e incluso muy breve. En “Nel partir bell’idol mio” de J. C. Bach (*La clemenza di Scipione*), Corri coloca una respiración después de una anacrusa de semicorchea, a pesar de que a esta le precede una respiración (véase el ejemplo 7 del capítulo 12, compás 36)<sup>23</sup>. Muchas veces, estas respiraciones aparecen incluso aunque la anacrusa sea la primera sílaba de una palabra, como en el caso de “Se placar non puo quest’ alma” de Sacchini (*Perseo*) (ej. 19). También hay casos en los que estas respiraciones en mitad de palabras aparecen situadas entre la anticipación de una nota en forma de *portamento* y la nota misma, como por ejemplo en “Say little foolish flutt’ring thing” de Dibdin (*The Padlock*) (ej. 20).

<sup>21</sup> Novello, Mary, *Voice and Vocal Art*, Londres, 1856, II.

<sup>22</sup> Addison, John, *Singing Practically Treated in a Series of Instructions*, Londres, 1850. Véase también Toft, Robert, “The Expressive Pause: Punctuation, Rests, and Breathing in England 1770-1850”, *Performance Practice Review*, 7 (1994), pp. 199-232.

<sup>23</sup> N. de la T.: El capítulo al que se hace referencia es el capítulo doce del libro al que pertenece este artículo y cuya referencia bibliográfica aparece al comienzo de este.



Ejemplo 19. D. Corri, *A Select Collection*, vol. I, p. 51.

[Cantabile]

spi - rar con te

Ejemplo 20. D. Corri, *A Select Collection*, vol. II, p. 22.

[Andantino]

stay here and sing thy mis - tress to de -  
light thy mis - tress to de - light

En *The Singer's Preceptor*, Corri también trató un tipo de articulación más discreta, pero no por ello menos importante, que se ejecuta entre palabras y que en cierta medida no está relacionada con la respiración. Corri comenta que en “Angels ever Bright” de Handel:

Si cantamos la primera frase sin separar las palabras escritas, es decir [ej. 21a], el efecto para el Oído será el mismo que si estas dos palabras, “bright and”, estuviesen unidas y se convirtieran en “brightand”, mientras que si la palabra “and” se separase de “bright” como en el siguiente ejemplo, se conservaría el verdadero acento de las palabras, es decir [ej. 21b] [T]odas las palabras repetidas, como “sad sad is my breast” [“gone gone is my rest”, etc. deberían separarse.

Ejemplo 21. D. Corri, *The Singer's Preceptor*, p. 65.

(a)

Ev - er bright and fair

(b)

Ev - er bright and fair

Mi canción “Beware of love” da pie a otro ejemplo que demuestra el efecto que provoca la separación [de] palabras; en el primer verso, en el que Koyan dirige a su madre palabras de agradecimiento, se entona la

repetición de la palabra “no” de la siguiente manera [ej. 22a]. En el segundo verso, en el que se dirige a su hermana y en donde expresa una maliciosa advertencia teñida de cierta ironía, la repetición de la palabra “sí” debería cantarse [ej. 22b], de manera que la diferencia de los efectos resultantes demuestra la ventaja que supone la separación de las palabras de la forma señalada anteriormente. Asimismo, cuando las letras k, th, gh y c, o cualquier consonante de sonido fuerte están situadas al final de una palabra seguida de otra que comienza con otra de estas letras, se debería prestar especial atención a la separación de las palabras<sup>24</sup>.

Ejemplo 22. D. Corri, *The Singer's Preceptor*, p. 65.

(a)

No no no no no Mo - ther no

(b)

Yes yes yes yes oh Sis - ter yes

En el siglo XIX, muchos autores de métodos para instrumentos y voz se limitaron a incluir comentarios generales sobre la forma de articular aquellas divisiones de frase que el compositor no hubiera señalado específicamente y consideraron que no existían reglas o principios fijos aplicables en estos casos, o al menos quedaban fuera del alcance de su tratado. Dotzauer opinaba que “en la mayoría de los casos, el músico debe dejar que sus certeras sensaciones le guíen, aunque en general existen reglas al respecto que se ocupan del ritmo, la fraseología, etc.”<sup>25</sup>. Spohr consideraba que “la acentuación y la separación de frases musicales” era uno de los aspectos que diferenciaban un “estilo elegante” de otro meramente “correcto”. La diferencia radicaba, en opinión de Spohr, en que el primero implicaba “ser capaz de identificar el carácter de la pieza interpretada, estimar cuál es la emoción predominante e imbuir la interpretación de esta”. Además, juzgaba que los elementos que convertían un estilo correcto en uno elegante eran fruto de “un don natural, que puede ser despertado y cultivado, pero que nunca podrá enseñarse”<sup>26</sup>. Hummel, que adoptó una postura similar sobre la distinción entre una interpretación “correcta” y una “hermosa”<sup>27</sup>, no trató en ningún momento el tema de la división de frases en su método de piano, aunque dedicó un espacio considerable a la colocación de los acentos expresivos. Unos diez años después, Carl

<sup>24</sup> Corri, Domenico, *The Singer's Preceptor*, Londres, 1810, p. 65.

<sup>25</sup> Dotzauer, Justus Johann Friedrich, *Violoncell-Schule*, p. 28.

<sup>26</sup> Spohr, Louis, *Violinschule*, Viena, 1832, traducido por John Bishop como *Louis Spohr's Celebrated Violin School*, Londres, 1843, p. 181.

<sup>27</sup> Hummel, Johann Nepomuk, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, 3 vol., Viena, 1828, traducido como *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte*, 3 vol., Londres, 1828, 3.º volumen, p. 39.

Czerny se concentraría igualmente, en lo que al fraseo respecta, en el papel de la acentuación en vez de en el de la articulación<sup>28</sup>.

En cierta medida, el desplazamiento del foco de atención dentro del tema de la articulación tenía que ver con la transformación de la notación. Mientras que la imprecisión de gran parte de la notación del siglo XVIII oscurecía pasajes en los que una nota final de frase requería una duración mucho menor al ejecutarse de lo que aparecía anotado en la partitura, los compositores de finales del XVIII y del XIX aportaron cada vez más pistas o instrucciones dirigidas a los intérpretes que no dejaban duda sobre los lugares en los que era necesario articular para separar correctamente las frases musicales. De todas formas, algunos autores analizaron el tema en suficiente profundidad como para proporcionar información valiosa sobre sus métodos.

El violinista Pierre Baillot, después de establecer el consabido paralelismo entre música y habla, afirmó que los equivalentes musicales de los signos de puntuación son los silencios de negra, corchea y semicorchea, asumiendo que el compositor los hubiera utilizado. Sin embargo, reconoció que también existían “pequeñas separaciones, silencios de duración muy breve”<sup>29</sup> que no siempre aparecían indicados. A semejanza de Schulz, contemplaba dos métodos para ejecutarlos, pero se diferenciaba de este al opinar que la utilización de un verdadero silencio era el método menos frecuente de separación de frases. Baillot afirmaba: “es necesario que el intérprete la marque cuando estime que sea necesario, para lo cual hará que la nota final de la sección de la frase o del fragmento completo se extinga y que, en ciertas ocasiones, termine esa nota incluso un poco antes del final de su duración real”. De todas formas, en los dos ejemplos de Baillot, son silencios los que señalaban los puntos en los que articular (ej. 23). El ejemplo 23a, extraído del concierto para violín n.º 27 de Viotti, ilustra a la perfección las limitaciones del método de Schulz y de Türk para la división de frases en lo que al comienzo de la melodía respecta.

El resto de lo escrito por Baillot sobre la puntuación musical trata sobre la forma en que deberían interpretarse los finales de ciertos tipos de frase. Estableció una comparación, típica de sus compatriotas, entre la nota que sigue a una apoyatura y la *e* muda del francés. Asimismo, afirmó que cuando una nota perteneciente a la armonía coincide con una parte fuerte al final de una frase no debería tocarse “ni con dureza, ni con demasiada suavidad, excepto al final de su duración, donde conviene dejar que el sonido muera para señalar el final de la frase o de la pieza”<sup>30</sup>. Por otra parte, estableció una diferencia entre los finales que requerían un *rallentando* y que el sonido

<sup>28</sup> Czerny, Carl, *Vollständige theoretisch-practisch Pianoforte-Schule*, op. 500, 3 vol., Viena, 1839, 3.ª vol., *Von dem Vortrage*, pub. en facsímil (Wiesbaden, Breitkopf & Harrel, 1990), traducido como *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* op. 500, 3.ª volúmen, p. 5 y siguientes.

<sup>29</sup> Baillot, P. M., *L'Art du violon...*, p. 163.

<sup>30</sup> Baillot, P. M., *L'Art du violon...*, p. 164.

se fuera apagando, y aquellos en los que era necesaria una interpretación enérgica y una clara articulación entre las notas finales (ej. 24).

Ejemplo 23. Baillot, *L'Art du violon*, p. 163.

Ejemplo 24. Baillot, *L'Art du violon*, p. 164.

Manuel García, que aporta, igual que Corri, el punto de vista de un cantante de mediados del XIX, analizó la división de la frase principalmente como una cuestión respiratoria; sin embargo, este no era más que uno de los siete elementos que componían lo que él llamaba “el arte del fraseo” (los otros eran la pronunciación, la formación de la frase, el tempo, el fortepiano, los adornos y la expresión). Al tratar la formación de la frase, planteó la importante cuestión de que la música declamatoria o recitativa, por ser prosa musical, “no se rige por el número de compases o la simetría de las cadencias, ni siquiera por la regularidad del tempo” y está “fuertemente influida por los acentos prosódicos y la excitación de la pasión”, mientras que en “un verso melodioso [...] reina una regularidad perfecta, necesaria para satisfacer el instinto rítmico”. Asimismo, afirmó que “se debe lograr una simetría absoluta entre las distintas partes de la melodía que tienen que estar contenidas dentro de límites de duración fáciles de percibir. De esta manera, nuestro oído será capaz de reconocer indefectiblemente cada elemento de una frase”<sup>31</sup>. García explicó que

<sup>31</sup> García, Manuel Patricio Rodríguez, *Traité complet de l'art du chant*, I, París, 1840, y II, 1847, revisado y traducido como *García's New Treatise on the Art of Singing*, Londres, 1894, p. 46.

“las buenas melodías, igual que los discursos, están divididos por pausas, que se regulan [...] mediante la distribución y la duración de las distintas ideas que componen dichas melodías”, y tras señalar que el cantante debe respirar “allí donde haya silencios simultáneamente en el texto y en la melodía”, afirmó: “dichos silencios pueden hacerse, ya sea para desarrollar mejor las ideas o para facilitar su ejecución, incluso cuando el compositor no los haya indicado”. Asimismo, apuntó:

Solo se debe respirar en las partes débiles del compás o después de la nota final de una figura melódica; de esta manera, el cantante podrá atacar la siguiente *idea* o *grupo* justo al comienzo de su duración. Las pausas que separan frases y *semifrases* son de mayor duración que aquellas que tan solo separan figuras o grupos de notas, por lo cual se deberá optar por silencios largos para hacer respiraciones largas y profundas; los silencios breves situados entre *figuras* solo permiten respiraciones muy breves, rápidas y por ello se denominan *mezzi-respiri*. Estos aparecen rara vez indicadas y es tarea del cantante introducirlos allí donde sean necesarios<sup>32</sup>.

García ilustró lo anteriormente dicho con dos ejemplos de *Don Giovanni* de Mozart (ej. 25).

Sin embargo, afirmó que, en ocasiones, “para potenciar el efecto de una frase, es posible unir las distintas partes mediante la eliminación de las pausas que las separan”, para lo que aportó un ejemplo de *Anna Bolena* de Donizetti (ej. 26), pero sin señalar dónde se habría situado la necesaria respiración. En aquellos casos en los que se conseguía un efecto similar gracias a un *portamento*, ordenó que la respiración se hiciese justo después del *portamento*, para lo cual mostró algunos pasajes de Rossini (ej. 27). Este procedimiento recuerda la indicación de Corri de respirar después de un *portamento* en “Say little foolish flutt’ring thing” de Dibdin (ej. 20 anterior).

En contraposición con la unión de frases para conseguir un efecto concreto, García afirmó que a veces era necesario separar figuras de duración breve o incluso notas sucesivas, no solo entre palabras, sino incluso dentro de una misma palabra, y que esto se podía llevar a cabo, “bien respirando en cada parte del compás o sencillamente cortando el sonido sin respirar, lo cual resulta indispensable en algunos casos”<sup>33</sup>. Sus ejemplos incluían uno extraído de *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer (ej. 28).

Ejemplo 25. García, *New Treatise*, p. 48.

MOZART  
Don Giovanni

Zerlina

Bat-ti bat-ti o bel Ma-zet-to la tua po-ve-ra Zer-li-na, sta-rò

Ma-zet-to la tua Zer-li-na, sta-rò

<sup>32</sup> García, M. P., *Traité complet...*, p. 48.

<sup>33</sup> García, M. P., *Traité complet...*, p. 49.

Ejemplo 25 (continuación). García, *New Treatise*, p. 48.

qui co-me a-gnel-li-na le tue bot-te ad as-pet-tar

li-na le tue

MOZART  
Don Giovanni

Fin ch'han dal vi-no cal-da la tes-ta u-na gran fes-ta

tes-fa

fa-pre-pa-rar se-tro-vi-in piaz-za qual-che-ra-gaz-za te-co-an-cor quel-la

gaz-za

cer-ca-me-nar te-co-an-cor quel-la cer-ca-me-nar, cer-ca-me-nar,

me-nar, me-nar, me-nar,

cer-ca-me-nar, sen-za al-cun or-di-ne la dan-za si-a.

me-nar,

Ejemplo 26. García, *New Treatise*, p. 48.

DONIZETTI  
Anna Bolena

Del mio pri-mie-ro a-mo-re ah non a-ves-si il pet-to.

a-mo-re ah

Ejemplo 27. García, *New Treatise*, p. 48.

ROSSINI  
La Gazza Ladra

**Allegro**  
Ninetta

Quan-ti con-ten-ti si al fin go-drò tut-to sor-ri-de-re

ROSSINI  
Sigismondo

Qual mag-gior fe-li-ci-tà più non sen-te le sue pe-ne.

A pesar de que García estuviese de acuerdo con otros entendidos en que, en circunstancias normales, no se debía respirar “en mitad de una palabra o entre palabras estrechamente ligadas”, reconoció que “en frases en las que las pausas están mal colocadas, el artista se ve a veces obligado a dividir una palabra o una frase con una respiración; pero en tal caso, debería disimularla con ingenio para que pase completamente desapercibida”. Una de las circunstancias que hacen posible que una respiración en mitad de una palabra pase desapercibida es la sucesión de dos consonantes, “sobre todo si la segunda consonante es *oclusiva*”. Además, aconsejaba en estos casos inspirar por la nariz (ej. 29). García consideraba recomendable hacer una inspiración adicional antes de una cadencia cuando a esta le precedía una nota larga (ej. 30), en cuyo caso “el cantante debe aprovechar el ruido creado por el acompañamiento para inspirar”. A diferencia de Corri, no parece haber considerado norma general la respiración inmediatamente anterior al calderón de una cadencia.

Ejemplo 28. García, *New Treatise*, p. 49.

(B) **Allegretto** MEYERBEER - Crociato

Ah fig-lio an-zio-so il cor il cor t'at-ten-de an-zio-so t'at-ten-de il cor deh vo-la-ra-pi-do non tar-dar.

Ejemplo 29. García, *New Treatise*, p. 49.

ROSSINI  
Tancredi

**Moderato**  
Tancredi

Ah dol-ci con-te-nti sa-rò.

Ejemplo 30. García, *New Treatise*, p. 49.

MOZART  
Don Giovanni

Andante  
Don Ottavio

A ven - di car - ti io va - - - - -

cresc.

Respirar

do.

Otro músico de mediados del siglo XIX que analizó sistemáticamente la división de la frase fue el violinista y compositor Charles de Bériot, al que unían lazos personales con García por haber estado casado con su hermana, la gran cantante María Malibran. Quizá fue este el motivo por el cual Bériot enfocó en gran medida el tema del estilo interpretativo en la práctica del violín por analogía con el canto. En el capítulo de su *Méthode* titulado “De la ponctuation” y después de unos comentarios generales a modo de introducción bastante elementales, Bériot empezó llamando la atención del violinista sobre el efecto perjudicial que produce el acortamiento de los silencios (un problema que sufren los violinistas principiantes al tocar sin acompañamiento). A continuación recomendó lo siguiente:

Dentro del cuerpo de la frase, existen silencios de una duración tan breve que no siempre aparecen indicados: estos pequeños puntos de descanso no son por ello menos necesarios para la respiración. Es tarea del artista decidir cuál es su colocación más oportuna y, para ejecutarlos, dejará que la nota final expire un poco antes de tiempo.

No trató de establecer reglas o principios generales sobre la colocación de estas articulaciones, pero aportó una serie de ejemplos musicales de “puntuación graduada en música reposada” que van desde lo que él mismo describió como “una especie de música religiosa,

desdibujada, sin orden, sin ritmo, sin palabras y carente así de toda puntuación”<sup>34</sup>, hasta el tema inicial del segundo movimiento del cuarteto de cuerda en re menor K. 421 de Mozart, en el que el propio compositor anotó la articulación. A continuación aparecía uno de sus propios *études* como demostración de “la puntuación en estilo enérgico”, en el que la división de las frases y las figuras aparecía también indicada mediante silencios y signos de articulación<sup>35</sup>. Un último grupo de ejemplos ilustraban “los silencios para respirar”, primero con música en la que el compositor había anotado los silencios y después con tres ejemplos en los que Bériot señalaba con comas los lugares donde hacer “los silencios necesarios para respirar” (ej. 31). Curiosamente, los dos ejemplos clásicos incluyen numerosas articulaciones mientras que el ejemplo extraído de su propio trío parece haber sido concebido mucho más *legato*, lo cual puede que sirva para ilustrar una consciencia más avanzada de lo habitual sobre las diferencias estilísticas entre la música de finales del siglo XVIII y la de su propia época.

Ejemplo 31. Bériot, *Méthode*, 3.<sup>a</sup> parte, p. 230.

(a)

Andante

5e QUATUOR  
Mozart

sotto voce

sf

p cresc. f

<sup>34</sup> Bériot, C., *Méthode...*, pp. 226-227.

<sup>35</sup> Bériot, C., *Méthode...*, pp. 228-229.

Ejemplo 31 (continuación). Bériot, *Méthode*, 3.<sup>a</sup> parte, p. 230.

(b)

SONATE 3  
Op. 30  
Beethoven

Tempo di minuetto ma molto moderato e grazioso

Idem

*p*

*f*

(c)

TRIO  
De Bériot

Moderato sostenuto

Idem

En el siguiente capítulo del *Méthode*, titulado “Syllabation” aparece otro aspecto del análisis hecho por Bériot sobre la articulación. En este caso, Bériot comenta:

Existen unos silencios incluso más breves que aquellos que acabamos de estudiar, los silencios de la silabación. Con esta palabra me refiero al método para separar palabras y sílabas con el que las dotamos, en el recitado lírico, de más fuerza y acento.

Estos detalles, que encajan perfectamente con el espíritu de la pieza, son tan sutiles que no pueden clasificarse como puntuación. Deberían ejecutarse en mayor o menor medida dependiendo del sentimiento de la canción. Se han creado escuelas especiales de declamación que nos enseñan cómo hablar bien; de declamación lírica y canto para enseñarnos cómo ejecutar una melodía. A su vez, estos estudios vocales serán de gran ayuda al violinista, cuyo arco debe expresar los acentos del alma.

En la música, como en la literatura, estos breves silencios de silabación no pueden ponerse por escrito; el intérprete tiene que sentirlos. Por ello, los llamamos la puntuación del sentimiento.

Los lugares en los que deben aparecer estos pequeños silencios aparecen indicados con una coma en los ejemplos siguientes. Fíjense en que suelen situarse entre una nota con puntillo y la nota corta que le sigue<sup>36</sup>.

Los tres ejemplos siguientes son operísticos, aunque no resulta difícil aplicarlo a la música para violín de la escuela francesa de la época (ej. 32).

<sup>36</sup> Bériot, C., *Méthode*..., p. 231.

Ejemplo 32. Bériot, *Méthode*, 3.<sup>a</sup> parte, p. 231.

(a)

LA GAZZA LADRA  
Rossini

Moderato

Di pia - cer\_\_ mi bal - za il cor; ah! bra - mar di più non

sò. E l'a - man - te il ge - ni - tor fi - nal - men - te ri - ve - drò.

(b)

LA MUETTE  
de Portici  
Auber

A - mour sa - cré\_\_ de la pa - tri - e Rend nous l'au - da - ce et la fier -

té A mon pa - ys\_\_ je dois la vi - e Il me de - vra\_\_ sa li - ber - té.

(c)

I CAPULETTI  
Bellini

Allegro marciale  
sostenuto

La tre - men - da ul - tri - ce spa - da a bran - dir Ro - me - o s'ap -

pres - ta e qual fal - go - re fu - nes - ta Mil - le mor - te ap - por - te - rà

Un último ejemplo, expresivo más que estructural, ilustra la sutil flexibilidad que un músico de mediados del siglo XIX, ya fuera cantante o instrumentista, podía aplicar en pasajes con notas de igual duración (ej. 33). El tratamiento rítmico del pasaje por parte de Bériot tiene quizá reminiscencias de la tradición francesa del *inegal*, que parece, según distintas fuentes, haber sobrevivido de forma residual en el siglo XIX<sup>37</sup>; de todas formas, la leve vacilación que provoca esta articulación parece ser una nueva forma de refinamiento. En la introducción al ejemplo, anotó:

<sup>37</sup> Fuller, David: “Notes inégales”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (Londres, 1980), vol. XIII, p. 423.

En la música extremadamente reposada, los compositores no siempre anotan las notas largas y cortas, temerosos de que la canción adquiera un carácter demasiado rítmico. En estos casos, dejan que el cantante se encargue de marcar las sílabas con esa extrema delicadeza que les aporta tanto encanto. Y por ejemplo, si cantamos con absoluta regularidad las dos corcheas con que comienza cada compás de la siguiente romanza, la dicción resultante sería plana y fría. Pero si el compositor hubiese anotado esas notas con puntillo, esta dulce canción habría resultado demasiado entrecortada y no habría encajado con el sentimiento del poema. En estos casos, hay que optar por una solución intermedia, que solo puede ser obra del sentimiento y que no se puede expresar con signo alguno. Es suficiente que la primera corchea sea ligeramente más larga que la segunda y que la pequeña pausa que las separa sea casi imperceptible<sup>38</sup>.

Ejemplo 33. Bériot, *Méthode*, 3.ª parte, p. 232.

(a)

PRÉ AUX CLERS  
*Herold*

Ren-dez moi ma pa-trie ou lais-sez moi mou - rir. etc.

(b) Otro ejemplo de silabación entre notas de igual valor.

Moderato

LA MUETTE  
de Portici  
*Auber*

O mo-ment en-chan-teur je sens bat-tre mon coeur Pour  
ma fi-dè-le ar-deur quel sort pros-pè-re

Andreas Moser (un alumno y colega cercano de Joseph Joachim), cuyo nacimiento coincidió aproximadamente con la publicación del *Méthode* de Bériot, fue uno de los músicos de finales del siglo XIX que analizaron en profundidad la cuestión de la articulación. Su estudio de los aspectos estilísticos de la interpretación se centró, aún más que sus predecesores de mediados de siglo, sobre cómo enfocar la música del pasado, más que la contemporánea; sin embargo, a pesar de sus considerables conocimientos históricos<sup>39</sup>, sus comentarios sobre la interpretación de la música antigua parecen reflejar, en general, los hábitos y las técnicas de violín de finales del XIX en vez de los de la época en que se compuso.

<sup>38</sup> Bériot, C., *Méthode*..., p. 232.

<sup>39</sup> Como se desprende, por ejemplo, de su *Geschichte des Violinspiels* (Berlín, 1923).

A pesar de comenzar el análisis de la articulación musical con la obligada referencia al habla, Moser aportó una visión personal del tema. Tras haber constatado que una idea musical puede estar formada por tan solo dos notas, se pregunta retóricamente cómo puede uno saber, si las dos notas de esta figura no están unidas con una ligadura de *legato*, si deben articularse o unirse cuando el compositor no las ha separado abiertamente, como sucede en el motivo inicial del *Allegro vivace* del cuarteto de cuerda op. 59 n.º 3 de Beethoven. Comenta que el instrumentista de cuerda, “que es capaz y está acostumbrado a hacer el cambio de arco en el talón de forma imperceptible”<sup>40</sup>, debe contenerse en ocasiones de utilizar esta técnica tan loable. Moser apuntó que la aplicación de esta habilidad, por ejemplo, al comienzo de una *bourée* de Handel (ej. 35) provocaría una síncopa aparente en vez de una anacrusa y recomendó al violinista que lo interpretase como si llevase un punto de *staccato* encima. Sin embargo, en el comienzo de la sonata en sol mayor de Tartini (ej. 36), comentó que para “mantenerse en la línea de delicadeza del tema” la separación entre las primeras dos notas “apenas debería ser percibida por el oyente y en todo caso no de manera prominente”<sup>41</sup>. Además, afirmó que la separación debería equivaler aproximadamente a un pianista tocando la misma tecla “dos veces seguidas o más” (suponemos que ininterrumpidamente). Tras el análisis de la separación sutil, pasó a tratar otras situaciones en las que el violinista debería evitar por completo articular y aportaba como ejemplo un pasaje del segundo concierto op. 2 de Spohr en el que “a pesar del punto que aparece sobre la nota más aguda en muchas ediciones, no debería haber ningún espacio entre el fa<sup>3</sup> y el si grave” (ej. 37). Moser comparó al intérprete que deja semejante espacio con un cantante asmático y señaló que la división de la frase (*metrische Einschnitt*) debería localizarse donde él ha colocado el símbolo | |. También le preocupaba que al utilizar la flexibilidad de la muñeca, el intérprete eliminase cualquier sombra de separación entre la anacrusa de semicorchea y el acorde de cuatro notas situado al comienzo de la alemanda de la partita en si menor para violín solo de Bach (ej. 38).

Ejemplo 34. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 13.

Ejemplo 35. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 13.

<sup>40</sup> Joachim, J. y Moser, A., *Violinschule*..., 3.ª vol., p. 13.

<sup>41</sup> Joachim, J. y Moser, A., *Violinschule*..., 3.ª vol., p. 14.

Ejemplo 36. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p.14.



Ejemplo 37. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 14.



Ejemplo 38. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 14.



Después de analizar el grado de articulación necesario para ejecutar el *portato* que aparece en los primeros movimientos de los conciertos para violín de Mendelssohn y Beethoven, Moser pasó a tratar la articulación de grupos de notas contenidas dentro de una misma ligadura y cuya última nota tiene un signo de *staccato* encima (ej. 39) y comentó que esta separación podría resolverse coordinando la utilización de cuerdas distintas con la separación de las figuras. Siguió profundizando sobre el tema y mencionó la relación existente entre distintas posibilidades de arcos y digitación en el primero de los *Études* de Kreutzer (ej. 40), en el que se puede enfatizar el fraseo gracias a los colores distintos resultantes de tocar en cuerdas adyacentes. A continuación y mediante un par de ejemplos de Viotti, ilustró las ventajas de sincronizar los cambios de posición, siempre que sea posible, con el fraseo (ej. 41)<sup>42</sup>.

Ejemplo 39. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 14.



<sup>42</sup> Joachim, J. y Moser, A., *Violinschule...*, 3.ª vol., p. 15. En este caso, la digitación superior es, sin lugar a dudas, mejor que la inferior.

Ejemplo 40. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 15.



Ejemplo 41. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 15.



Tras haber revisado todos estos aspectos de la articulación y el fraseo, se enfrentó a la cuestión de cómo separar unidades melódicas de mayor extensión. En primer lugar, trató el caso de los pasajes en los que el compositor había señalado la separación de frase; en referencia al comienzo del cuarteto de cuerda op. 18 n.º 4 de Beethoven (véase el ejemplo 28 del capítulo 3),<sup>43</sup> comentó que los signos de *staccato* exigían hacer el tipo de ruptura “que se solía llamar ‘*sospir*’ en los siglos XVII y XVIII y cuya duración era la que necesitaba un cantante avezado para inspirar sin alterar la continuidad de una melodía en su conjunto”<sup>44</sup>. Para ilustrar los casos en los que el compositor no ha proporcionado información alguna, escogió uno de los pocos ejemplos contemporáneos del tratado, una melodía de Joachim. En este fragmento sale a relucir la práctica interpretativa de finales del siglo XIX, no tanto por la cesura que Moser señala, sino por todas aquellas que no señala; este ejemplo implica que el violinista habría tenido que tocar todos los demás cambios de arco con el perfecto *legato* al que Moser se había referido anteriormente, al que describía como “una virtud violinística que jamás será alabada lo suficiente”<sup>45</sup> (ej. 42). Probablemente Moser y el propio Joachim habrían ejecutado el resto del fraseo de la melodía de Joachim mediante cambios en la dinámica y acentos; la grabación del propio Joachim de su romanza en do mayor hecha

<sup>43</sup> N. de la T.: El capítulo al que se hace referencia es el capítulo tres del libro al que pertenece este artículo y cuya referencia bibliográfica aparece al comienzo de este.

<sup>44</sup> Joachim, J. y Moser, A., *Violinschule...*, 3.ª vol., p. 15.

<sup>45</sup> Joachim, J. y Moser, A., *Violinschule...*, 3.ª vol., p. 13.



en 1903<sup>46</sup> corrobora este tipo de enfoque, ya que, aunque el fraseo es extremadamente elegante, sorprende la escasez de cortes perceptibles en el sonido. Sin embargo, muy distinto es el caso de las grabaciones hechas por Joachim de dos de las danzas húngaras de Brahms, en las que el carácter de las piezas exige una interpretación articulada con mucha más claridad.

Ejemplo 42. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 15.



Después de este ejemplo, Moser incluyó un comentario sobre aquellos casos en los que, tras un pasaje en forma de cadencia, se volvía al tema, como en el *finale* del concierto para violín de Beethoven (ej. 43), en el que era necesario hacer un “corte en la tensión” (*Spannungs-pause*). De todas formas, admitió que existían muchos casos en los que el “instinto musical” no bastaba para decidir dónde colocar las divisiones de frase y mencionó los últimos cuartetos de Beethoven como especialmente difíciles en este sentido. Moser sugería que en estos casos “tan solo un conocimiento básico de las reglas sobre la estructura y la formación de melodías” podrían aclarar la situación.

Ejemplo 43. Joachim y Moser, *Violinschule*, 3.ª vol., p. 15.



A modo de conclusión de este capítulo sobre el análisis de problemas de la interpretación, Moser mencionó la elección de los arcos en la orquesta y sus comentarios resaltan de nuevo la actitud tan diferente adoptada frente a pasajes enérgicos y material *cantabile*. Moser se mostraba de acuerdo con uniformar los arcos en contextos en los que hubiese frases musicales con principios

<sup>46</sup> Publicada en CD por Pavilion Records en Opal CD 9851 (véase el capítulo 12, ejemplo 12 del libro al que pertenece este texto).

y finales bien definidos, pero se mostraba en desacuerdo para aquellos pasajes que el “compositor concibió como notas mantenidas, frases conectadas o melodías de larga duración”; en estos casos, era de la opinión de que el director debería “dejar que cada violinista haga sus propios cambios de arco donde le parezca más oportuno y de la forma más discreta posible” para así conseguir “el efecto de un *legato* colectivo”<sup>47</sup>.

Tras la lectura del estudio que aparece a continuación<sup>48</sup> sobre los distintos tipos de articulación posible de notas sueltas y frases, quedará claro que la diferencia entre la forma correcta de interpretar un *adagio* y un *allegro*<sup>49</sup> que imperaba a mediados del siglo XVIII empezó a desaparecer a finales del siglo y dejó paso completamente en el siglo XIX a la diferenciación entre pasajes que requerían una interpretación *cantabile*, en los que el fraseo se basaba fundamentalmente en la acentuación y los matices dinámicos, y aquellos en los que era necesaria un fraseo más articulado, en los que las frases y las notas puede que estuvieran claramente separadas unas de otras. En la música del siglo XIX, el estilo interpretativo adecuado para una frase o un pasaje concreto dependía en mayor medida del carácter que el compositor hubiese escogido para aquella idea musical individual; en muchos aspectos, había dejado de existir una diferencia significativa entre un movimiento *allegro* y un *adagio*. Cualquier movimiento podía contener en sí mismo desde los gestos más articulados hasta las melodías más líricas y *legato*, y por ello, los compositores que no querían que se malinterpretasen sus ideas se veían cada vez más obligados a aclarar sus intenciones mediante signos o instrucciones.

Traducción: María Pildain ■

<sup>47</sup> Joachim, J. y Moser, A., *Violinschule*..., 3.ª vol., p. 16.

<sup>48</sup> N. de la T.: referido al capítulo siguiente del libro del que procede este artículo y cuya referencia bibliográfica aparece al comienzo de este.

<sup>49</sup> Véase el capítulo 10 [del libro al que pertenece este artículo].