



El siguiente artículo constituye el primer capítulo del libro de

Anthony Rowland-Jones "Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique"

(Clarendon Press, Oxford, 1992).

Esta traducción, de Agostino Cirillo, fue publicada en la "Revista de Flauta de Pico", n. 7 (enero de 1997) ¹

Antes de tocar sonatas barrocas. Aspectos generales

Sonate, que me veux-tu?

[Sonata, ¿qué quieres de mí?]

Frase atribuida a Fontenelle, hacia 1740

La interpretación de una pieza de música es más efectiva y tiene más significación si el intérprete sabe lo que la música quiere de él, qué es lo que quiere comunicar, cuál es su fin. Según Newmann, que cita opiniones contemporáneas, el fin de la música es agradar y conmover a los oyentes y el placer del intérprete sólo es una consideración secundaria. Más específicamente, la música instrumental fuera de un contexto litúrgico o teatral está destinada a recrear el oído en los entretenimientos sociales.

Sin embargo las sonatas barrocas, incluso las ligeras y alegres, están normalmente concebidas como entretenimientos serios, no sólo como bagatelas divertidas. Una serie de pequeñas piezas en un concierto puede llegar a ser aburrida y la esencia de una sonata es que se trata de una composición extendida. Necesita pues poseer coherencia durante un cierto periodo de tiempo, por relación armónica, por su carácter (*affetto*) dominante o, eventualmente, por simple relación temática. Dentro de esta unidad, debería tener suficiente variedad y contraste como para sostener la atención de la audiencia. La música asociada con palabras puede sacar su extensión, forma, sustancia y carácter del significado de estas palabras. Al contrario que la música cantata, una forma musical destinada a un instrumento (es decir: "que suena", como sugiere la palabra "sonata") debe generar por sí misma sus propias estructuras y sus propios recursos compositivos.

Es cierto que el intento de superar este problema dio lugar al desarrollo de una serie de convenciones, pero esto no quita nada al esfuerzo especial que el compositor debía acometer para escribir una sonata. No sorprende que varios compositores barrocos, llegado el momento de su primera publicación, mostraran su calidad con un conjunto de sonatas escritas con esmero, un *Opus 1* normalmente compuesto de seis o doce solos. Tocando una sonata para flauta, el flautista debe ser consciente de los problemas de composición allí expuestos. A través de esta conciencia, debería tratar de comunicar a su audiencia cómo el compositor ha logrado coherencia y variedad, y debería compartir con él este sentimiento de logro. El flautista, desde fuera, debería sentir y comunicar la forma y el desenvolvimiento de la sonata a lo largo de toda su duración.

Quantz insiste en que el intérprete debería adivinar las intenciones del compositor. A pesar de haber sido publicadas en 1752, cuando los esquemas barrocos estaban ya agotados y dominaba la moda del estilo galante, muchas de las opiniones de Quantz reflejan los años de su formación en las primeras décadas del siglo, cuando las sonatas para flauta estaban de moda. Tratados anteriores expresan opiniones similares, aunque menos completas. Los capítulos de Quantz sobre 'Buena ejecución...' (cap. 11) y 'Uso de la lengua...' (cap. 6) son lecturas esenciales. Su idea de una buena ejecución es que debería ser bien afinada, distinguida, redonda y completa, fácil y fluente, variada en timbre y dinámica y, lo más importante, expresiva y apropiada para cada *affetto* que allí se encuentra.

Los escritores y músicos del primer Barroco, en su creencia de que el verdadero fin de la música es (comover el alma (Heinichen, 1728), mantenían que los comportamientos de las vibraciones en consonancias y disonancias operaban a través del cuerpo sobre la mente y el alma, variando el resultado según la mezcla, diferente en cada persona, de los cuatro temperamentos (flemático, sanguíneo, colérico y melancólico).

En la música vocal y teatral, el *affetto*, un estado ideal emocional o moral, tal como el dolor, el coraje, o la tranquilidad, tiene su explicación en las propias palabras y en la situación dramática; de la misma manera la música instrumental debería conmover a los oyentes, aun sin la ayuda de las palabras. Para conseguirlo la sonata barroca tiene formas de expresión y simbolismos (figuras) derivadas de los *affetti* de la música vocal. Un flautista debe reconocer los recursos de la composición y los patrones de notas recurrentes, y poder llegar a sacar conclusiones sobre sus connotaciones afectivas. Las informaciones sobre estos procedimientos son muy copiosas y se pueden encontrar en Quantz y en sus predecesores.

Primero, los compositores asociaban las diferentes tonalidades a diversos afectos. Se puede objetar que tales asociaciones fueron invalidadas por la diferencia de diapasones, especialmente en los órganos, y por la práctica de transportar las composiciones propias o ajenas para utilizarlas en otras o para adaptarlas a los diversos instrumentos.

¹ Professor de Flauta de Pico y Traverso del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Disponível em http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/

Sin embargo el color tonal dependía en mayor medida del diferente timbre de cada nota sobre los instrumentos y de los diferentes temperamentos. Charpentier (1692) y Mattheson (1713), así como Rameau (1722), proporcionan interesantes comparaciones. En general, un tono mayor se usa para expresar lo alegre, lo valiente lo serio o sublime, mientras que uno menor expresa lo lisonjero, melancólico y tierno (Quantz). Así, para Mattheson, Do mayor es, entre otras cosas, audaz, mientras que para Charpentier, alegre y guerrero, Fa mayor es bello (pero para Charpentier y Rameau, furioso), La menor es calmado (Charpentier, tierno) y Re menor, religioso (Charpentier, grave y pio).

Segundo, la palabra al comienzo de la pieza, como Spiritoso, Affettuoso, o Mesto, indica el sentimiento dominante de la pieza (Quantz). Telemann usa palabras como Cunando y Ondeggiando.

Tercero, las pasiones se pueden apercibir de las disonancias: "ellas siempre producen una variedad de diferentes afectos" (Quantz). Los afectos se pueden distinguir, según la amplitud de los intervalos, si las notas están ligadas o articuladas. La lisonjería, la melancolía y la ternura están expresadas por intervalos próximos, ligados, la alegría y el valor por notas breves y articuladas, formando saltos... Las notas punteadas y sostenidas expresan lo serio y lo patético; las notas largas, como blancas y redondas, mezcladas con las rápidas (como en una obertura a la francesa), expresan lo majestuoso y lo sublime (Quantz).

El flautista, después de haber reconocido un affetto, debe tratar de entrar en las pasiones principales relacionadas con éste (Quantz). Debe asumir el sentimiento que dominaba la intención del compositor al escribir. C. Ph. E. Bach decía en 1753 que "un músico no puede conmover si no está conmovido él mismo", y Mattheson proclamaba que "la música sin affetto puede considerarse como nada, no hace nada, no significa nada".

Es esencial que se reconozca y se aprecie la función de las convenciones, a través de las cuales se establece la comunicación en el periodo Barroco. Un poco de familiaridad con la música vocal, especialmente la de Bach y de Haendel, puede hacer que las sonatas se toquen con más significado. Por ejemplo, la "Sonata en la menor para flauta de pico y bajo" de Haendel puede ser vista como una verdadera escena de ópera. El primer movimiento es melancólico y cansino, con su lánguido bajo que se calla tres veces mientras la flauta serpea tristemente.

El segundo movimiento se enfrenta a la situación con determinación (un aria de rabia), pero en el siguiente adagio, donde la melodía intenta inútilmente desplegarse hacia el lirismo, hay como un sentimiento de derrota, con frecuentes frases breves descendentes, como en los compases 3-4.

El último movimiento explota en la furia. Tocar con serenidad el tercer movimiento sería desatinado. Su ornamentación debería ser discreta, para expresar el afecto de la resignación. Es también de gran utilidad, antes de tocar una sonata (o tocándola la primera vez para conocerla), dejar trabajar la imaginación y pensar en palabras o frases explicativas que puedan caracterizar cada movimiento, o también la sonata en su totalidad, si es que el compositor se ha propuesto una unidad en el afecto. El intérprete debería luego esforzarse en buscar las dinámicas, los fraseos, la velocidad, la articulación, la ornamentación y la presentación final para aclarar sus intenciones al público.

Por eso la música barroca debería ser comunicada al público de una manera abierta y persuasiva. Si no hay oyentes, entonces habría que imaginar un alter ego. Se debería actuar como una prima donna o como un orador que trata de agradar, conmover y convencer a su audiencia. Los escritores del Renacimiento y del Barroco comparan las disciplinas de la retórica con las de la música, la pintura, el teatro, la danza y otras artes. Hay que acercarse a una sonata con intención retórica y con conciencia de su construcción. La música tiene que fluir, pero toda frase, hasta el mínimo par de notas, tiene que tener su significado. Ninguna pieza de música debería ser tocada como un hecho indiscutible, de forma no meditada, y menos la música barroca que está tan cuidadosamente ideada y construida.

El paralelo con el discurso de un orador no debería nunca perderse de vista: el orador debe ser audible, claro, distinguido, con una agradable variedad, debe expresar cada sentimiento con la apropiada inflexión vocal, y en general adecuarse al sitio donde habla, a sus oyentes y al contenido de su discurso.

La disciplina de la retórica requiere orden y proporción. En el siglo XVIII el balance, la simetría y la justa proporción eran muy cultivadas tanto por los arquitectos como por los compositores. Una sección de un movimiento de sonata se puede considerar como una parte de una fachada, o la estrofa de una oda o el párrafo de un ensayo. De la misma forma, una frase musical completa equivale a una frase del discurso, y los grupos de dos o tres notas (= sílabas) equivalen a las palabras que conforman la frase. "Tenéis que aprender a ver con claridad lo que constituye la verdadera frase musical y a no enlazar pasajes que contengan más de una frase, deberían estar separados" (Quantz).

La música barroca está cercana a la poesía. Declamando poesía, el final de una línea y cada cesura natural dentro de la línea se deben expresar con una pequeña separación. Esto no molesta al alternarse de sílabas fuertes y sílabas débiles requerido por el metro o el sentido y el ritmo de las palabras. Se pueden comparar a las frecuentes cadencias de la música barroca. Cada frase se parece a un agrupamiento individual de figuras en una pintura, separado de los demás por afinidad o por contraste, como se aprecia en el cuadro *La gamme d'Amour* de Watteau.



Cada frase tiene su clímax retórico que encuentra su relajación en la cadencia. El arte del intérprete es combinar la plena conciencia e identificación con los afectos de una pieza y con su formulación en patrones y estructuras, con una impresión de espontaneidad, como si quien tocara hubiera compuesto él mismo la pieza. “Todo lo que en música se hace sin reflexión y sin deliberación no tiene provecho” (Quantz). El ataque más rítmico y la mayor ligereza de los instrumentos con respecto a la voz, los hace idóneos para acompañar las danzas, y eso ha provocado una profunda asociación entre formas de danza y sonatas. La sonata da camera se compone de movimientos de danza cercanos en estilo y estructura a las danzas que los originan, y también la supuestamente más seria sonata da chiesa comprende ritmos y movimientos de danza. Conocer el carácter y la coreografía de las danzas puede ayudar a comprender su significado, pero hay que considerar que las danzas en las sonatas suelen ser bastante más elaboradas que sus correspondientes populares.

Una secuencia variada de danzas, aunque esté unificada por la tonalidad, no constituye de por sí una sonata, sino que debería llevar el título de suite. Las sonatas normalmente tienen más coherencia, más intención y significación. También las danzas deberían servir para expresar el afecto de la música. A menos que no haya una intención cómica, el personaje dramático simbólico de la danza interpretará las danzas que le sean apropiadas. También la danza debe mover los afectos en el alma. Mattheson identifica la *courante* con dulce esperanza, la sarabanda con ambición, el *passepied* con frivolidad. Estos afectos se canalizan a través de los artificios de la oratoria. No por casualidad Denis Gaultier (1603-72) llamó a sus suites de danzas *La Rhétorique des Dieux*.

Dentro de la asociación de los afectos con la danza, diferentes metros y ritmos tenían connotaciones afectivas, hasta el ritmo de algunos ornamentos específicos. Se ha demostrado cómo Haendel utiliza con insistencia el ritmo de dos semicorcheas-corchea puesto sobre tres grupos de nueve notas seguidas, para expresar la agresión (por ejemplo, sobre la palabra “guerra”). Los oyentes estaban acostumbrados a reconocer en todas las formas de arte un significado simbólico. La imagen del orador o de la *prima donna*, realizada por los potentes efectos de las máquinas teatrales, por suntuosos trajes, por enfáticas posturas, nos introduce al elemento de exhibición en la sonata. Un orador puede pedir atención, pero si el público oyente de una sonata se distrae, ésta se reduce a nada. La antigua asociación de la sonata con el violín y con el creciente virtuosismo de sus exponentes, el uso de posiciones cada vez más altas y de dobles cuerdas, empujó a algún escritor del siglo XVII a considerar la sonata como un medio de exhibición, que requiere una sonoridad rica, grandes contrastes dinámicos, muchos cambios de velocidad, ornamentación elaborada en las cadencias y exuberancia rítmica.

Quantz recomendaba modestia a los flautistas, pero no es inmodesto para un flautista compartir con los demás su placer en las posibilidades y cualidades de su instrumento, ni revelar su grado de dominio de las dificultades técnicas. Sin embargo el causar sensación como fin en sí mismo es contraproducente, ya que la deslumbrante brillantez de hoy se convierte mañana en un esperado tópico. Muchas sonatas contienen elementos diseñados para sorprender, y en especial las sonatas italianas contienen un elemento de contoneo que a menudo fue criticado por los escritores franceses y alemanes. Este fuego y esta pasión no las hace menos serias en su intención. Couperin declaraba con total honestidad: “me gusta más lo que me conmueve que lo que me sorprende”. A pesar de su nacionalidad, que ganó a la extroversión de los italianos en elegancia y refinamiento, tenía en muy alta consideración las llamativas sonatas de Corelli. De todas formas, se puede justificar hasta la ostentación, por ejemplo por una determinada forma de ornamentar, si se entiende que la arrogancia, la vanidad, la agresión son los afectos dominantes de la música. Los pasajes rápidos o difíciles en una sonata son más a menudo expresión de furia, redundancia o júbilo, ya que el propio compositor puede haber entendido utilizarlos en la ejecución como un tipo más de efecto retórico.

El disfrute y la comprensión de una sonata se pueden incrementar si se considera también el proceso de creación de la música, participando indirectamente de la inventiva y de la habilidad del compositor. ¿Qué tenía en mente el compositor cuando, eventualmente urgido por el comitente o por la necesidad, contemplaba la página en blanco delante de él? Las estructuras consabidas de sonata le proporcionaban un excelente punto de partida. La estructura de cuatro movimientos lento-rápido-lento-rápido de la sonata da chiesa aseguraba efectividad retórica: un comienzo seductor para capturar la atención de la audiencia, un allegro más comprometido, un adagio contemplativo, y un final feliz para reanimar los espíritus y despedir alegremente a los oyentes.

Compositores e intérpretes preferían trabajar dentro de las formas convencionales de la sonata, por ejemplo el amable rondeau francés, las formas fugadas procedentes del *ricercare* polifónico, el bajo paseado, la pomposa *ouverture* francesa, el aria con ritmo de danza y cada una requiere diferentes planteamientos por parte del intérprete. Debe conocer el significado de las palabras usualmente utilizadas por el compositor para identificar los movimientos, que expresan velocidad y carácter, según su procedencia geográfica y temporal. Un "*largo*" de Purcell no era muy lento y para Telemann "*vivace*" quiere decir vivo más que vivaz. La velocidad de un movimiento depende de su afecto, de las exigencias de un buen fraseo, y del balance de las velocidades dentro de la sonata en su globalidad. Si bien la música barroca permite una gran variedad en la elección del tempo, raramente éste es demasiado rápido o demasiado lento.

El intérprete debería conocer los métodos de composición usados para alargar y desarrollar un sujeto, como la secuencia; debe responder a las implicaciones afectivas de la progresión armónica de un movimiento; debe sentir la necesidad de cambios dinámicos, incluyendo efectos de eco; y debe ser sensible a las subidas y bajadas, la tensión y el reposo, de pequeñas frases cadenciales yuxtapuestas, un procedimiento que constituye el corazón de la composición barroca. Muchos movimientos de sonata barroca están concebidos como duetos o diálogos: entre el solista y el bajo, e incluso dentro de la parte solista, se desenvuelve una conversación civilizada.

En los *ricercare* a solo del tardo Renacimiento (Bassano o Virgiliano) hay largos pasajes de continuas semicorcheas, desafiando al intérprete a delinear la música en relación a sus implicaciones melódicas a través del fraseo, de la dinámica y de pequeños cambios de velocidad dentro del pulso general. Encontramos desafíos parecidos en las sonatas barrocas, especialmente durante largas líneas de semicorcheas que deben discurrir y tener un objetivo.

A pesar de que las convenciones barrocas proporcionaban modos aceptados de comunicación entre los músicos y su audiencia cultivada, los músicos debían demostrar una espontaneidad y novedad de invención e imaginación. La fantasía y la sorpresa son una parte esencial de la música barroca. Los clavecinistas franceses no veían contradicción entre las formalidades del buen gusto y las libertades admitidas en los preludios non mesurés. A menudo encontramos constancia de que los mejores intérpretes utilizaban libertad e intensidad, sin llegar a la excentricidad. Ser aburrido era peor pecado que no ser convencional pero los músicos barrocos evitaban las dos cosas.

En su descubrimiento de la sonata barroca el intérprete necesita ayudarse con los libros sobre la praxis ejecutiva. Donington exalta el gran principio barroco de la interpretación flexible y resume las características del sonido barroco con las palabras "sonoridad transparente y articulación incisiva". La transparencia y la flexibilidad de la interpretación se pueden conseguir sólo si el intérprete ha considerado con claridad lo que cree que la música quiere que él diga y cuál es la mejor forma de hacerlo.