

Pedro V. Salido López
María Rosario Irisarri Juste
(Coords.)

Reflexiones multidisciplinares
para el tratamiento de la
competencia artística
y la formación cultural



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural

Pedro V. Salido López

María Rosario Irisarri Juste

(Coords.)

Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural

Pedro V. Salido López

María Rosario Irisarri Juste

(Coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

© de los textos e ilustraciones: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Imagen de cubierta: *Dos mujeres thaitianas*, 1899. Paul Gaugin. Metropolitan Museum of Art.

Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 29

El proceso de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CENEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos debe responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos en las revistas científicas.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.S.N.: 2697-049X

I.S.B.N.: 978-84-9044-440-5

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.29.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

ÍNDICE

Introducción

- Reflexiones multidisciplinares para una educación por competencias: a propósito del desarrollo cultural y la formación artística 11
Pedro V. Salido López

Parte I. Visiones multidisciplinares sobre el tratamiento de la competencia artística

- Manifiesto por la Didáctica de la Historia..... 15
Beatrice Borghi y Rolando Dondarini
- El museo como espacio educativo para el desarrollo de competencias culturales y artísticas en la formación del profesorado de Educación Primaria. Experiencias formativas en el Museo de Ciudad Real/Convento de la Merced 27
Pilar Molina Chamizo y Óscar Jerez García
- Processo criativo e prática pedagógica na formação do educador enquanto sujeito cultural..... 45
Joana Matos, Joana Ferreira y Teresa Matos Pereira
- Formación artística competencial en contextos de aprendizaje interdisciplinares 59
Pedro V. Salido López
- Processo Criativo, Aprendizagens e Conhecimento: uma abordagem interdisciplinar em artes visuais 75
Teresa Matos Pereira y Sandra Antunes
- Alternativas artísticas para trabajar la concienciación cultural en Educación Infantil a través de los diaporamas..... 87
M^a del Mar Bernabé Villodre
- Música, interdisciplinariedad y aprendizaje cooperativo: análisis de una intervención en el área literaria de la formación inicial del docente 103
Javier Benito Blanco

Música moderna e integración sociocultural en el aula de Educación Primaria.....	115
<i>Mª del Mar Bernabé Villodre, Desirée García Gil</i>	
La competencia en conciencia cultural y expresiones artísticas como medio de atender a la diversidad	125
<i>Javier Rodríguez Torres, Óscar Gómez Jiménez</i>	
Estudio de caso con diagnóstico de TDA-H: influencia de las Artes Plásticas en el rendimiento académico del lenguaje.....	135
<i>Mª del Pilar Aparicio-Flores, Rosa Pilar Esteve-Faubel</i>	
Fundamentos de la neuroeducación en los procesos creativos.....	145
<i>María del Prado Camacho Alarcón</i>	
Espaço Poético: conceito, prática e conhecimento artístico	155
<i>Teresa Matos Pereira, Kátia Sá</i>	
De <i>Ben-Hur</i> a <i>Los Vengadores</i> : el cine en el aula de Física y Química	167
<i>Leticia Isabel Cabezas Bermejo</i>	
Proyecto de Innovación Educativa: Art around us!.....	179
<i>Ángela López Caballero, Cristina Díaz de la Fuente y Nieves Muelas Yunta</i>	
Proyecto de Innovación Educativa: Luces, Cámara y Acción	189
<i>Ángela López Caballero, Cristina Díaz de la Fuente y Nieves Muelas Yunta</i>	
Desarrollo de habilidades cognitivas en el aula bilingüe de <i>Natural Science</i> mediante el uso de actividades plásticas	197
<i>Esther Nieto Moreno de Diezmas y Ana Belén Gómez Muñoz</i>	
Cómo enseñar y aprender por competencias en Programas Bilingües (AICLE/CLIL): el caso de la Educación Artística.....	207
<i>Esther Nieto Moreno de Diezmas y M.ª Cristina Ortiz Calero</i>	
Qué evaluar en una representación teatral en Educación Primaria.....	217
<i>Pedro César Mellado Moreno, Montserrat Blanco-García y Pablo Sánchez-Antolín</i>	
El docente como “mediador cultural” desde la Bildung, ante el desafío de las políticas educativas.....	227
<i>Abigail Gualito Atanasio y Flor Angélica Hermida Miralrío</i>	
Proyectos artísticos de visualización de datos, como modelo para el desarrollo de la competencia de colaboración interdisciplinar	235
<i>Kepa Landa</i>	

Parte II. El componente cultural de la competencia artística

Interpretación históricamente informada (HIP) como modelo de investigación artística: estudio de la articulación y del movimiento del arco en la obra para violín solo de J. S. Bach.....	251
<i>Nieves Pascual León y Pablo Martos Lozano</i>	
La reinención del mundo infantil. <i>Ricostruzione futurista dell'universo</i> y el juguete de vanguardia italiano: nexos e influencias en el diseño italiano contemporáneo.....	261
<i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	

Lecturas de género en la ciudad. Cuatro itinerarios didácticos por la estatuaría femenina de Ciudad Real	279
<i>Isabel Rodrigo Villena</i>	
La historiografía feminista: una apuesta frente a la invisibilidad	297
<i>M^a Soledad Ruiz Corcuera</i>	
Experiencia de recuperación didáctica de un tema musical popularizado a través del cine: “Don Quijote” (Augusto Algeró).....	307
<i>Virginia Sánchez Rodríguez</i>	
Música y dispositivos móviles. La historia de la música en códigos QR.....	321
<i>Narciso José López García, María del Valle de Moya Martínez y Raquel Bravo Marín</i>	
Música Popular Contemporánea y Educación en Valores: La Movida Madrileña en el Grado en Maestro de Educación Primaria	331
<i>José María Peñalver Vilar</i>	
La Historia del Arte en el aula. Del desconocimiento a la integración.....	337
<i>Sara Bastante Valero y María Delgado Martín</i>	
La institucionalización del viaje como método didáctico: la Sociedad Española de Excursiones y sus boletines	345
<i>Julia Martínez Cano</i>	
La memoria en imágenes: un modelo de innovación docente mediante la fotografía histórica.....	353
<i>Víctor Iniesta Sepúlveda</i>	
Valores culturais e a representação artística dos animais	359
<i>António Almeida y Rafael Sumozas</i>	

PARTE II

EL COMPONENTE CULTURAL DE LA COMPETENCIA ARTÍSTICA

Interpretación históricamente informada (HIP) como modelo de investigación artística: estudio de la articulación y del movimiento del arco en la obra para violín solo de J. S. Bach

Nieves Pascual León

Conservatorio Superior de Música de Valencia
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1917-6957>

Pablo Martos Lozano

Conservatorio Profesional de Música de Granada

http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.29.21

La época central del siglo XVIII es fecunda en la publicación de textos pedagógicos sobre interpretación instrumental. Giuseppe Tartini, Francesco Geminiani, Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, o el español José Herrando son solo algunos de los teóricos-compositores que, preocupados por la realidad de la interpretación musical contemporánea, y deseosos de trasladar a la práctica instrumental los principios estilísticos propios del género vocal, se emplearon en la redacción de textos teóricos que debían servir como fundamento pedagógico, a la vez que contribuir a la creación de un criterio estético según el gusto de la época.

Resulta destacable que muchos de estos teóricos fueran, al mismo tiempo, compositores e instrumentistas en activo. Así, estos tratados resuelven cuestiones técnicas al mismo tiempo que reflejan la preocupación que a sus autores, como compositores, les generaba la transmisión del mensaje original. Pues, heredera de la práctica barroca, la interpretación de mediados de siglo, seguía condicionada en gran medida por el criterio del intérprete, contradiciendo las normas del buen “gusto”, e incluso permitiéndose licencias improvisatorias contrarias a intención del compositor. En este sentido, las pautas técnicas recogidas en estos textos van más allá de la pura física, buscando responder a las exigencias de un repertorio que tiene como paradigma el modelo vocal y busca, en palabras de F. Geminiani, “la forma de producir un sonido capaz de competir con la voz humana más perfecta” (Geminiani, 1751: 1)¹.

Al intérprete de 1750 se le sigue reservando un importante papel en la “creación” de expresividad. En el caso de los instrumentistas de cuerda, tanto las pautas sobre técnica de mano derecha (es decir, de arco), como las que apelan a la técnica de mano izquierda (esto es, la digitación) persiguen como fin último la creación de un mensaje sonoro expresivo, al mismo tiempo que respetuoso con el mensaje escrito.

Sin embargo, es la técnica de mano derecha, es decir, las normas que rigen el golpe de arco, la que, de forma unánime, aparece desarrollada con mayor profundidad en los textos de la época.

1 “The Art of Playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice”.

Tal como afirma Robin Stowell, el interés por el arco creció a lo largo del siglo XVIII, bajo la consideración general de que su dominio constituía el alma del instrumento por el potencial expresivo que ofrecía (Stowell, 2001: 74), sobre todo en un contexto histórico que vive el mayor desarrollo de la técnica del canto, que será tomada como referente de la interpretación instrumental. De este modo se manifiestan J.-B. Saint-Sevin (1761: 1) y F. Geminiani, que define como una de las mayores bellezas de la música el control sonoro que puede lograrse mediante el dominio del arco (Geminiani, 1751: 1). También G. Tartini da especial importancia a la práctica de la técnica de arco como medio para dominar la ejecución (Tartini, 1779: 3).

Este interés por el aprovechamiento expresivo del arco puede relacionarse con el importante cambio en la morfología del instrumento a cargo de François Xavier Tourte², a finales del siglo XVIII. Previamente, la ejecución violínica estaba relacionada con la música de danza y exigía menores requerimientos técnicos. Fue la independencia solista del instrumento el factor desencadenante del mayor interés técnico y de la preocupación por la mejora del instrumento y del arco. No obstante, si bien la evolución del instrumento había sido objeto de interés históricamente, las principales mejoras en el arco se hicieron esperar hasta finales del siglo XVII, desencadenando importantes novedades técnicas y, por tanto, interpretativas.

El violinista y pedagogo Stanley Ritchie, especializado en música barroca, emplea el término “coreografía” para referirse al arte de adecuar la división del arco al discurso melódico (Ritchie, 2012: 20), pues la organización de la división del arco trasciende el mero ejercicio mecánico y supone la comprensión del fraseo musical y la elección de una determinada interpretación del mismo. En este sentido, son muchos los tratadistas que coinciden en destacar el correcto movimiento del arco como responsable de la expresión musical. Es por ello que J. Rousseau señala la importancia de su uso ordenado, y distingue su exactitud como elemento que distingue a los grandes intérpretes.

Robin Stowell coincide en relacionar la técnica de arco con su desarrollo histórico, afirmando que, durante los períodos correspondientes al barroco y al primer clasicismo, el modelo de arco “pre-Tourte” favorecía la división de las frases en breves motivos y semifrases (Stowell, 2001: 76). En efecto, un elemento característico de la técnica barroca es el movimiento limitado del brazo, cuyos movimientos más amplios solían reservarse a la interpretación de los valores de mayor duración. Por el contrario, el movimiento de la muñeca y del antebrazo favorecía la consecución de movimientos cortos y, por tanto, una mayor articulación del discurso musical.

Al comparar diferentes tratados de violín de la segunda mitad del siglo XVIII llama la atención la disparidad en la exposición y ordenación de las explicaciones referentes al movimiento del arco. Así, mientras que Leopold Mozart revela la importancia de este tema dedicándole el cuarto capítulo de forma íntegra (Mozart, 1756: 70-100), Francesco Geminiani apenas facilita breves indicaciones al respecto en los ejemplos musicales que acompañan su tratado. Sin embargo, lejos de ofrecer al alumno una normativa sistemática del movimiento de arco, las indicaciones del italiano aparecen subordinadas al perfil melódico de la frase, al servicio de la articulación y la expresión de la misma.

Mientras que Francesco Galeazzi ordena las normas numéricamente (Galeazzi, 1817: 175-177), Bartolomeo Campagnoli intercala comentarios sobre el movimiento del arco en la explicación de sus ejemplos musicales (Campagnoli, 1852). Por su parte, Johann Joachim Quantz

2 Tras ocho años como aprendiz de relojero, François Xavier Tourte (*1747; †1835) tomó el oficio familiar de constructor de arcos junto a su padre y hermano Nicolas Léonard (*1745; †1807c.) en su taller de París. Ante la mayor demanda de arcos que imitaran musicalidad vocal según la moda de la época, Tourte experimentó con las propiedades de la madera y hayó en la de pernambuco una solución a la flexibilidad y la firmeza que buscaba. Asimismo, y en colaboración con el violinista G. B. Viotti (*1755; †1824), estandarizó las dimensiones y el peso del arco, prestando especial atención al proceso de encerdado y a su curvatura.

hace referencia al uso del arco a lo largo de las breves notas aclaratorias que acompañan algunos ejemplos en el apartado de técnica violinística (Quantz, 1752: 187-206). Sin embargo, y a pesar de la diferente presentación que dan los autores a este aspecto técnico, es destacable el hecho de que exista una cierta conformidad entre los diferentes textos respecto a estas reglas y respecto a la consideración de los criterios rítmicos que las determinan.

Conviene especificar, a modo de aclaración, que el movimiento del arco se caracteriza por dos tipos de direccionalidad: arco arriba y arco abajo. El arco se mueve hacia arriba cuando, partiendo de su extremo inferior, la fricción del mismo contra las cuerdas se dirige hacia la punta, y viceversa. Actualmente ambos movimientos del arco se señalan con los signos v y Π , respectivamente; sin embargo, estos signos todavía no estaban en uso a mediados del siglo XVIII, por lo que las indicaciones al respecto aparecen con los correspondientes términos en los diferentes idiomas.

El condicionamiento rítmico al que está sometido el orden en el movimiento del arco, viene determinado por el mayor peso del talón y, con ello, por la mayor fuerza natural del movimiento arco abajo. De este modo, la jerarquía de tiempos fuertes y débiles dentro de un compás, así como de partes fuertes o débiles en la subdivisión de un tiempo, es el principal factor determinante de la división en el movimiento del arco. En este sentido, resulta fundamental destacar la importancia que se da, a la hora de planificar la ejecución, a su correcta coordinación con la escritura musical, acentuando adecuadamente el discurso melódico. Así, la correcta acentuación es primordial para la interpretación violinística, siendo quizá el factor de mayor influencia sobre la intención musical. De forma general, nótese cómo una organización en arcadas de la melodía requiere un estudio previo de cada obra o, en caso de lectura repentizada, una gran capacidad por parte del intérprete.

Tomando como base este principio, los tratados de Leopold Mozart, Francesco Geminiani, Francesco Galeazzi y Bartolomeo Campagnoli (y, parcialmente, Johann Joachim Quantz), enumeran una serie de normas sobre el golpe de arco que conviene estudiar de forma comparada en base a los principios básicos a los que responden (Pascual León, 2016).

A partir de toda esta elaboración teórica, consideramos interesante, a modo de comprobación empírica, extrapolar todas estas normas a nuestra propia práctica interpretativa, a partir del estudio de las *Sonatas y Partitas para violín solo* BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach (1720). Si bien la obra es ligeramente anterior a la publicación de los referidos tratados pedagógicos, su composición técnica y musical admite sin problemas la aplicación de los principios teóricos expuestos en estos textos. Más aún, la estética interpretativa propugnada por la tratadística de mediados de siglo, se inspira directamente en obras que, como las *Sonatas y Partitas* de J. S. Bach, habían inducido, algunos años antes, al planteamiento de una nueva óptica sobre la voz instrumental en relación con el modelo vocal que, progresivamente, se imponía como referente expresivo. Así, a lo largo de los siguientes párrafos, aplicaremos los principios del movimiento del arco expuestos por los citados autores a dos fragmentos de la obra de Bach, extraídos concretamente de la *Corrente* de la *Partita I* y del *Andante* de la *Sonata II*. La selección de estos movimientos responde a la necesidad de dar respuesta a cuestiones interpretativas diversas que se manifiestan de forma significativa en cada uno de estos movimientos. Aspectos como el *tempo*, la dinámica o la construcción de la frase influyen notablemente en la elaboración del discurso en ambas piezas y resultan decisivos a la hora de extraer conclusiones sobre las directrices que rigen el movimiento del arco.

A la hora realizar un estudio performativo como el que se plantea, resulta de especial interés la comparativa de fuentes musicales. Partiendo de la fuente primaria, esto es el manuscrito autógrafo de J. S. Bach, hemos considerado asimismo dos de las ediciones que mayor difusión tuvieron durante el siglo XX, como son las de Capet (París, Maurice Senart, 1915) y Hubay

(Viena, Universal, 1921), ambos violinistas de reconocido prestigio con una intensa actividad concertística —tanto solista como camerística— y pedagógica. Jenö Hubay (1858-1937), discípulo de Joachim en Berlín, se dedicó a la enseñanza en la Academia Liszt a su regreso a Budapest, convirtiéndose en fundador de la escuela violinística húngara. Por su parte, Lucien Capet (1873-1928) se formó en la escuela violinística franco-belga, que a su vez proyectó a través de sus enseñanzas; el más destacado de sus alumnos, Ivan Galamian, fue el fundador de la escuela de violín americana. A estas dos versiones hemos querido contraponer la edición *Urtext* de la *Neue Bach-Ausgabe* (Kassel, Bärenreiter, 1958) a cargo de Günther Hausswald (1908-1974), en la medida en que esta edición histórico-crítica supone una revisión de la fuente primaria basada en el respeto al texto original.

El estudio de estos fragmentos atendiendo a las particularidades de cada una de las ediciones se completa con el correspondiente vídeo demostrativo³. De este modo se pretende ilustrar la gran importancia que estos aspectos notacionales —especialmente, referidos a articulación y fraseo— influyen sobre el resultado interpretativo.

A continuación se muestra, en primer lugar, el manuscrito autógrafo de la primera sección de la *Corrente* de la *Partita I*⁴. La unidad motivica principal a partir de la que se genera el discurso melódico consiste en un elemento de dos compases de duración, anacrúsico en su presentación inicial, y compuesto de dos células de perfil contrastante: mientras el primer elemento dibuja un arpeggio ascendente, el segundo devuelve la melodía a su registro más grave, primero con tres notas que proceden por salto y, a continuación, con un movimiento por grados conjuntos. El estudio de la técnica de arco dirige la atención hacia la anotación de signos de articulación, cuya presencia se limita a la ligadura de expresión al inicio de la segunda célula temática, reforzando expresivamente, por así decirlo, la unión de las tres notas que más distan entre sí. La ausencia de indicaciones en el resto del discurso sugiere una articulación separada de las corcheas. De este modo, la citada ligadura, situada en el centro de la unidad motivica, sirve como apoyo expresivo al clímax del motivo, al mismo tiempo que ofrece un contraste en articulación frente al movimiento en corcheas que se dirige a ella y frente a su resolución, también en corcheas sueltas.



Imagen 1. Primera sección de la *Corrente* de la *Partita I*, manuscrito autógrafo.

³ Violín: Pablo Martos Lozano. Grabaciones realizadas durante el mes de julio de 2019.

⁴ Interpretación disponible online en: <https://youtu.be/OUdQXlzdWHY>

Resulta también llamativa la variabilidad del trazo correspondiente a la línea divisoria: la línea completa se alterna con trazos parciales que cruzan únicamente algunas líneas del pentagrama (véanse, por ejemplo, las líneas divisorias entre los compases 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, etc.). De este modo, el compositor apunta a la continuidad de la unidad motívica a lo largo de sus dos elementos a través de la propuesta de “disolución” gráfica de la inevitable barra de compás.

La siguiente imagen corresponde al mismo fragmento en la edición de Lucien Capet (1915)⁵. La prolija inclusión de indicaciones dinámicas y agógicas, así como marcas de digitación, dirección del arco y articulación, responde a la necesidad del violinista de anotar con precisión las variables que determinan su concepción de la obra.

Imagen 2. Primera sección de la *Corrente* de la *Partita I*, edición Capet (1915).

Los reguladores dinámicos refuerzan la direccionalidad hacia la parte central de la unidad motívica principal, incidiendo en la célula de tres notas ligadas al inicio del segundo compás. Las líneas horizontales apuntan hacia una especie de *portato* en el que cada nota recibe una articulación especial de cierto peso, si bien no acentuada. Técnicamente, se ejecutarían en arcos diferentes, alternando el movimiento del arco hacia abajo (en las partes fuertes del compás) y hacia arriba (en las partes débiles). La superposición de estas líneas horizontales a la ligadura en la célula final de los compases 2 y 4 sugiere cierta continuidad del elemento melódico a pesar de la separación de las tres notas que lo forman. Por otra parte, esta ligadura

⁵ Interpretación disponible online en: <https://youtu.be/ZifEGxJtrUU>

anula la posible comprensión acéfala del motivo, aislando este movimiento descendente por grados conjuntos de la nota inicial del siguiente compás.

A lo largo del fragmento, Capet añade indicaciones de *staccato* sobre la transformación de esta misma célula melódica (cc. 12-14, 26-27) e incluso propone este signo de forma aislada —es decir, prescindiendo de la ligadura de expresión— en lo que entendemos como un contraste expresivo llevado a cabo con un arco menos pesado que produce una mayor separación de las notas, de articulación ligera (cc. 19, 21-25). Por otra parte, la yuxtaposición de dos ligaduras seguidas sugiere una alternancia de acentos rítmicos dentro del compás (cc. 9-10, 28-30). Este mismo efecto aparece reforzado por una ligadura de expresión más amplia que parte de la segunda corchea del elemento en los compases 7-8: el acento con el que Capet acompaña a esta nota contribuye en juego de desplazamiento auditivo de la parte fuerte del compás.



Imagen 3. Primera sección de la *Corrente* de la *Partita I*, edición Hubay (1921).

Una tercera versión es la ofrecida por Jenö Hubay en su edición de 1921⁶. De nuevo la articulación es tratada como un elemento que contribuye a construir la prosodia del discurso, partiendo de una misma comprensión de la unidad motívica en dos compases con clímax expresivo en su parte central. Sin embargo, Hubay aboga por una articulación ligera en el arpeggio ascendente, reforzando así el contraste entre las dos células que componen el motivo (1ª célula ascendente, *staccato* - 2ª célula descendente, *legato/portato*). La variabilidad en la ubicación de las ligaduras ofrece también aquí un juego de acentos rítmicos que, en el juego de alternancia entre figuras ternarias (cc. 9-10, 12-14, 26-28) y binarias (cc. 7-8, 21-24), obvia incluso la barra del compás. Este mismo efecto aparece expresado a través de ligaduras más amplias en los últimos tres compases del fragmento, ofreciendo de forma yuxtapuesta tres variantes rítmicas diferentes, de inicio tético, anacrúsico y acéfalo, respectivamente.

6 Interpretación disponible online en: https://youtu.be/nLBCoNjHB_s

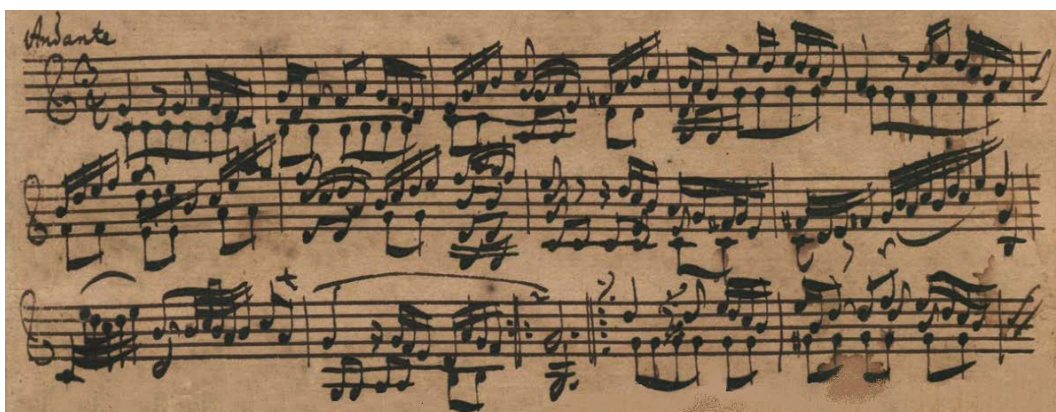


Imagen 4. Primera sección del *Andante* de la *Sonata II*, manuscrito autógrafa.

La parquedad caracteriza la anotación de signos de articulación en esta sección inicial del *Andante* de la su *Sonata II*, donde únicamente se ligan las figuras de fusas en los cc. 9-10. Nótese la polifonía sugerida en este pasaje entre el movimiento ascendente en valores rápidos, por una parte, y las notas graves que, al conectarse, forman una segunda línea melódica.



Imagen 5. Primera sección del *Andante* de la *Sonata II*, edición Capet (1915).

Al igual que ocurría con el fragmento inicial de la *Corrente* ya analizada, de nuevo Capet ofrece una versión profusamente anotada con digitaciones, signos de articulación y de movimiento de arco, reguladores y matices dinámicos⁸. Sin embargo, y por lo que se refiere a la articulación, ahora los signos se limitan a la ligadura, quizás condicionado por el carácter sugerido por el *Andante*. Es por ello que cuando Capet desea indicar una mayor separación de las notas, lo hace reescribiendo la línea inferior: las corcheas se transforman en grupos de semicorchea seguida de silencio de semicorchea (a excepción de la casilla de 1ª, que, siguiendo un criterio poco coherente, mantiene la duración de corcheas en su línea inferior). Por otra parte, al mismo tiempo que sugiere una ligera respiración entre estas notas, el editor se permite superponer ligaduras ternarias para indicar cierta direccionalidad y evitar el peligro de incurrir en una expresión monótona del unísono. También el Do agudo del tercer compás (así como las notas Sol y Fa agudas equivalentes en los cc. 5 y 6, respectivamente) se reescribe como semicorchea, lo que resulta, además conveniente como estrategia técnica en este fragmento de

7 Disponible online en: <https://youtu.be/uIwtU3-61uo>

8 Disponible online en: https://youtu.be/C_3E3-FliLY

textura densa. Nótese asimismo cómo el Re del penúltimo compás, blanca en el original, se reduce a corchea para facilitar el movimiento de la melodía superior y la ejecución del trino —con resolución añadida también por el editor—.

Nótese también cómo Capet se sirve de la articulación para sugerir el fraseo en relación a la direccionalidad de la curva melódica: mientras que las células de semicorcheas descendentes aparecen unidas por una misma ligadura —y, por tanto, ejecutadas en un mismo arco— el movimiento ascendente se articula en grupos de dos semicorcheas donde la alternancia en el movimiento del arco contribuye también a incrementar la tensión dinámica hacia el registro superior.

Con seguridad, Hubay debió de conocer esta edición, pues su versión del mismo fragmento toma ciertos elementos de ella⁹. El más llamativo es, sin duda, la transformación de las corcheas en semicorcheas, así como el fraseo sugerido en relación a la direccionalidad del motivo melódico donde no aparece indicado por Bach: de nuevo articulado en grupos de dos semicorcheas en sentido ascendente —también como refuerzo al *crescendo*— y en grupos más amplios al descender.

Si bien la marca de *portato* en estas semicorcheas solo aparece en el primer compás, al igual que la primera ligadura de tres notas superpuesta a ella, resulta quizás conveniente mantener este tipo de ataque durante todo el fragmento aplicado a la misma fórmula de acompañamiento.

The image shows a musical score for the first section of the Andante from Sonata II, edition by Hubay (1921). The score is in 3/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 60 beats per minute. It features a cantabile style and includes dynamics such as p, f, mf, and cresc. The notation shows complex rhythmic patterns with slurs and articulation marks.

Imagen 6. Primera sección del *Andante* de la *Sonata II*, edición Hubay (1921).

La ejecución del trino en el penúltimo compás se vuelve a facilitar acortando la nota Re de la voz inferior, aunque solo en su última corchea en esta ocasión (y no reducida a su cuarta parte como ocurría en la versión de Capet). Nótese, además, cómo el trino añade una resolución anticipando la altura de la siguiente nota melódica. Por otra parte, y a diferencia de la edición de Capet, la voz inferior de la casilla de 1ª sí se reduce —como ocurre en el resto del fragmento— a valores de corchea.

⁹ Disponible online en: <https://youtu.be/yfirt7C0YXN8>

Nótese cómo la precisa descripción de la articulación —además de otras variables interpretativas— de ambos fragmentos en las versiones de Capet y Hubay limita la libertad del violinista en comparación con el manuscrito original de la obra, en el que la ausencia de anotaciones permite que el intérprete tome sus propias decisiones sobre la articulación y fraseo. Si bien hemos limitado el presente texto al estudio de esta variable, por considerarla una de las más significativas de la práctica interpretativa en este contexto, el estudio de otros factores (*tempo*, dinámica, ornamentación, etc.) invita a realizar nuevos estudios y a reflexionar sobre la práctica musical en la primera mitad del siglo XVIII. En definitiva, del estudio del manuscrito se revela cómo el compositor hace partícipe al intérprete del proceso de creación del discurso, dotándole de un papel activo en esta última fase de ejecución. Por el contrario, el deseo de algunos grandes violinistas —responsables de las ediciones críticas publicadas en las primeras décadas del siglo XX— de dotar a la obra de su característica impronta interpretativa, lleva a versiones que incluso distorsionan los elementos más básicos del discurso, tal como fue concebido por el compositor.

El presente trabajo pretende mostrar, a modo de experiencia-piloto, la incidencia de aspectos notacionales sobre el resultado sonoro en un repertorio que, como es el caso de la obra que nos ocupa, resulta especialmente susceptible de incorporar matices interpretativos propios del violinista que lo revisa (Capet, Hubay, etc.). Los vídeos adjuntos ofrecen la demostración práctica de ello, animando a la reflexión interpretativa y a la restitución sonora consciente del repertorio. Para ello proponemos el estudio de las fuentes primarias —tanto musicales como literarias o pedagógicas—, así como un análisis de ediciones críticas surgidas a la luz de tendencias interpretativas más recientes.

REFERENCIAS

- CAMPAGNOLI, B. (1852). *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*, op. 21. Ricordi: Milán.
- GALEAZZI, F. (1817). *Elementi teorico-practici di musica*. Francesco Cardì: Ascoli.
- GEMINIANI, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Editor desconocido: Londres.
- MOZART, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Johann Jakob Lotter: Augsburgo.
- PASCUAL LEÓN, N. (2016). *La interpretación musical en torno a 1750: estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la Violinschule de Leopold Mozart*. Universidad de Salamanca: Salamanca.
- QUANTZ, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voss: Berlín.
- RITCHIE, S. (2012). *Before the Chinrest: a violinist's guide to the mysteries of pre-chinrest technique and style*. Indiana University Press: Bloomington.
- SAINT-SEVIN, J.-B. [L'abbé le fils] (1761). *Principes du violon*. El autor y Le Clerc, París. [SAINT-SEVIN, J.-B. (1961). *Principes du violon*. Institut de Musicologie de l'Université de Paris: París]
- STOWELL, R. (2001). *The early violin and viola*. Cambridge University Press, Cambridge.
- TARTINI, G. (1779): *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. R. Bremner: Londres.

