Plurentes. Artes y Letras
Núm. 17, e134, Artículos de investigación, 2026
https://doi.org/10.24215/18536212e134
ISSN 1853-6212 | https://revistas.unlp.edu.ar/PLR
Recibido: 16/06/2026 - Aceptado: 15/07/2026

El arte del buen decir

Consideraciones sobre posibles formas del “decir” en la Sarabanda BWV 1009 de Johann Sebastian Bach

The art of good expression. Considerations about possible ways of “saying” in BWV 1009 Sarabande by Johann Sebastian Bach

Diana Gasparini
dianagasp@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen | ¿Qué significa “decir” en música? ¿Cuántas maneras de decir y cuántos significados pueden existir? ¿Cuánto aporta el intérprete? A partir del estudio de la Sarabanda de la Suite en do mayor, BWV 1009, de Johann Sebastian Bach, este trabajo explora estos interrogantes mediante abordajes metodológicos que integran semántica musical, contexto histórico y subjetividad interpretativa. Se parte de la premisa de que la comprensión del texto musical resulta fundamental para construir significado y favorecer la comunicabilidad del discurso. En este marco, la puntuación organiza el devenir sonoro y la articulación modela su cualidad expresiva, revelando dimensiones explícitas e implícitas de la interpretación.

Palabras clave | interpretación comprendida, convergencia, decir musical, Bach, Sarabanda en do mayor, BWV 1009

Abstract | What does “saying” mean in music? How many ways of saying and how many meanings can exist? How much does the performer contribute? Using the Sarabande from Johann Sebastian Bach’s Suite in C Major, BWV 1009, as a starting point, this work explores these questions through methodological approaches which integrate musical semantics, historical context, and interpretive subjectivity. It is based on the premise that understanding the musical text is fundamental to constructing meaning and fostering the communicability of the discourse. Within this framework, punctuation organizes the sonic unfolding, and articulation shapes its expressive quality, revealing both explicit and implicit dimensions of the interpretation.

Keywords | understood interpretation, convergence, musical saying, Bach, Sarabande C Mayor, BWV 1009

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

https://doi.org/10.24215/18536212e134

Introducción

Cualquier texto escrito, ya sea verbal o musical, plantea problemáticas interpretativas que dan lugar a múltiples miradas y abordajes. La partitura se configura como el grado 0[1] como un punto de partida abierto y no concluyente. Desde la perspectiva del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer[2] (1975), interpretar es un acto situado en el que el sujeto socio-cultural entra en diálogo con la obra desde su propio horizonte de comprensión. En este marco, el hecho musical se configura en la interacción viva entre el texto/compositor, el intérprete como emisor y el oyente como receptor, permitiendo que el texto se actualice y que el acto de interpretar trascienda la mera reconstrucción mecánica de lo escrito. La partitura actúa entonces como un punto de partida desde el cual cada intérprete puede revelar aspectos latentes del texto.

Es posible comenzar a pensar el concepto de "interpretación comprendida" como una práctica simbólica y significativa, en la que el saber musical no se limita a la reproducción técnica, sino que se transforma en vivencia. Desde esta perspectiva, la obra musical puede entenderse como un testimonio comunicacional, estético y cultural, en constante mutación, cuya interpretación implica una lectura crítica y contextual por parte del estudiante / intérprete. (Martínez y Gasparini, 2025)

En el caso particular de la música instrumental de Bach y específicamente de la Sarabanda en do mayor, BWV 1009, que estudiaremos en el presente trabajo en su versión para viola, esta concepción hermenéutica ilumina la idea del "decir" musical como acto comunicativo. Si bien contamos con diversos tratados y fuentes históricas que ofrecen valiosa información sobre las prácticas interpretativas de la época, como ornamentación, fraseo y retórica musical (Quantz, Mattheson, C.P.E. Bach, Leopold Mozart, por citar sólo los más importantes), en su mayoría fueron concebidos con un criterio pedagógico y presentan miradas parciales y divergentes que responden a diversos contextos y prácticas estilísticas. Además, la escritura musical del Barroco suele omitir numerosos detalles referentes a articulaciones, dinámicas, ornamentos y matices expresivos. Este carácter sintético corresponde a un criterio sobre texto musical como guía flexible o esqueleto estructural: la partitura barroca presupone un intérprete conocedor de los códigos estilísticos de su tiempo y de aquello que la notación deja implícito, lo cual despliega un amplio abanico de decisiones a tomar.

Al abordar y trabajar sobre una obra determinada, el músico se sirve (consciente o inconscientemente) de una serie de informaciones o matrices de datos[3] que permiten organizar, categorizar, jerarquizar el pensamiento y el abordaje musical.

En este trabajo, la unidad de análisis o unidad de anclaje, que en palabras de Samaja corresponde al componente "argumento" (Samaja, 2004, p. 161) será el "decir" sonoro dentro del discurso musical de la Sarabanda BWV 1009. Para comprenderlo y llevarlo a la praxis instrumental, nos apoyaremos en diversas variables analíticas provenientes de diferentes unidades de análisis[4]: en primer lugar, de matriz supraunitaria (contexto histórico, particularidades y adaptaciones instrumentales, tipos de danza, etc.) y en segundo lugar, de matriz subunitaria (análisis musical de los componentes que conforman el texto musical como la armonía, la textura, el ritmo, la forma musical, etc.), que nos proporcionarán las herramientas necesarias para otorgar sentido a una interpretación informada, crítica y que otorgue significado al "decir" musical.

https://doi.org/10.24215/18536212e134

Sobre las transcripciones

Las suites para violoncello solo de Johann Sebastian Bach (1685-1750) son ampliamente reconocidas como obras de repertorio, no solo para este instrumento sino también en sus numerosas transcripciones para otros medios sonoros. Entre ellos, la viola ocupa un lugar destacado ya que comparte características que la convierten en un medio particularmente apto para su interpretación: pertenece a la misma familia instrumental y su afinación, aunque una octava más aguda, es similar a la del violoncello, proporcionando una gran ventaja aunque existan diferencias significativas relacionadas a aspectos acústicos, sonoros y expresivos propios de cada instrumento: la posición de ejecución tanto de la viola y del arco como del instrumentista, el espesor más reducido de sus cuerdas y el menor volumen de resonancia de su caja acústica, influyen directamente en aspectos del "decir" musical, ya sea por su diferenciación en la proyección del sonido como por el carácter tímbrico.

Figura 1



Transcripción de Rowland-Jones, S. en viola. Editorial Peters No.7489

Durante el período Barroco, era habitual que los compositores concibieran sus obras con gran flexibilidad, conscientes de que serían interpretadas con los instrumentos y recursos disponibles del momento y del lugar. Por ello, en muchos casos, no especificaron una instrumentación fija o determinada. Tal es el caso, en Bach, de *Musikalisches Opfer*, BWV 1079, y *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080, por mencionar solo dos ejemplos. Sin embargo, compuso numerosas obras para instrumento solo, en las que tenía en mente recursos técnicos, tímbricos y expresivos de un

instrumento en particular. Entre ellas se cuentan las Sonatas y Partitas para violín solo (BWV 1001-1006); las suites para violonchelo solo (1007-1012); las suites para laúd solo (BWV 995–997 y BWV 1006a); la Partita para flauta sola en la menor (BWV 1013); y el Preludio y Fuga en mi bemol mayor (BWV 552) en la que consta la indicación *pro organo pleno*, que significa para órgano completo.

En la actualidad, nos enfrentamos a la dificultad de interpretar estas obras en instrumentos y sistemas de afinación que han variado con el tiempo y cuyos cambios responden más a búsquedas tímbricas, discursivas y estéticas muy diferentes de lo que ofrecían los antiguos temperamentos e instrumentos. Una característica notoria es la cualidad plástica, maleable y vocal de la emisión de sonido en contraposición con la potencia sonora de la emisión actual. Este cambio en la concepción sonora modifica de manera sustancial el "decir" de la música, aportando, a su vez, nuevas dimensiones.

Aspectos terrenales de la viola moderna

Quien haya tenido la oportunidad de interpretar obras del Barroco en réplicas de instrumentos de época (cuerdas de tripa; arcos convexos, livianos y más cortos; afinaciones históricas en torno a 415 Hz), no puede dejar de apreciar el timbre oscuro y envolvente que ofrece este tipo de afinación, así como la ductilidad en la articulación y dicción que el arco barroco permite. En contraste, la viola y el arco modernos, al igual que todos los instrumentos de la orquesta actual, han experimentado cambios considerables que privilegian potencia, proyección y brillantez. Las afinaciones en 440 Hz e incluso 443 Hz, incrementaron la tensión de las cuerdas, lo cual ha requerido cambios materiales y constructivos para poder resistirla. El arco moderno introdujo cambios considerables que respondían a las demandas estilísticas del repertorio romántico en adelante: líneas más largas, notas sostenidas y uniformes, y legatos continuos, todos muy lejos de la retórica discursiva del Barroco. Por su lado, el arco barroco, de curvatura convexo, posee gran elasticidad y produce un ataque inicial suave, que luego crece hacia el centro para luego disminuir en la punta. Leopold Mozart[5] y Giuseppe Tartini lo describieron como un sonido natural, vocal, que influía directamente en la articulación, la dicción, el fraseo y la forma de "decir" la música. No obstante, según Leopold Mozart y sus contemporáneos, mantener un sonido uniforme a lo largo de un golpe de arco era posible y sugería ser utilizado en los movimientos lentos con discreción, sentido lógico y respetando la coherencia expresiva. También encontramos diferencias técnico-instrumentales relevantes: por ejemplo, en la ejecución de acordes, las afinaciones históricas permitían una mayor conexión entre las cuerdas gracias a que su frecuencia de vibración era más amplia; también la curva más pronunciada hacia el agudo del puente barroco permitía un mejor punto de contacto; junto con la forma del arco que facilitaba la ejecución gracias a su tendencia a disminuir naturalmente en la punta.

Estas transformaciones constructivas generan ciertas dificultades técnico-expresivas al abordar repertorio, con instrumentos actuales, del período Barroco y Clásico, debiendo tener precaución y no recaer en la inmediatez del sonido que ofrece la viola moderna. Es factible buscar una dicción e interpretación estilísticamente informada, acercándose al espíritu de la época. Una forma es explorar un sonido más vocal natural que instrumental, donde el fraseo se acerque a la prosodia del lenguaje verbal. Por ende, es esencial comprender el discurso (gramatical, discursivo y retórico) y, en la dicción de células y motivos, articular frases y oraciones que permitan la puntuación como estructurante del discurso musical.

La interpretación musical está imbuida de subjetividad e intersubjetividad cultural: "una obra de arte

https://doi.org/10.24215/18536212e134

no posee un único significado fijo; su verdad se desarrolla y renueva en cada experiencia (...)" (Martínez y Gasparini, 2025)

Sobre las ediciones

¿Cuán fiel debe ser el intérprete al texto escrito? ¿La dicción, la articulación, las cualidades del sonido y del tempo, etc., se encuentran explicitados en la partitura?

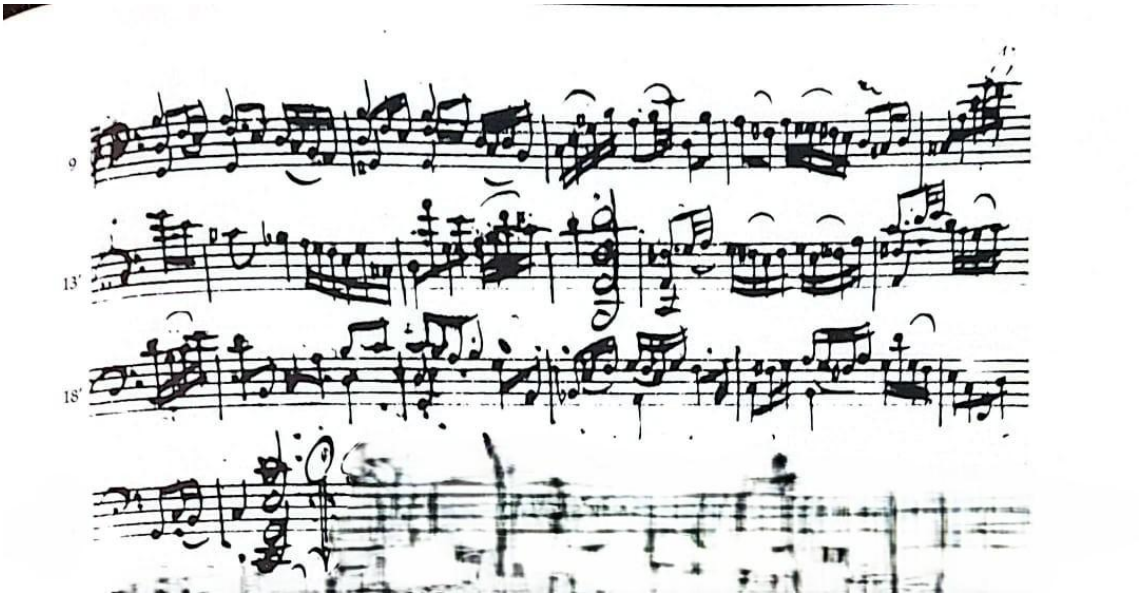
Estos interrogantes, en las suites para cello solo de Bach, adquieren una mayor complejidad ya que no se ha conservado ningún manuscrito autógrafo del compositor. La fuente que se suele considerar como más fiable es la copia realizada por su segunda esposa, Ana Magdalena Bach, fechada entre 1727-1731. Se cree que ella transcribió las suites junto con las Sonatas y partitas para violín solo (BWV 1001-1006). De estas últimas obras sí se conserva el manuscrito autógrafo de Bach, lo que permite comparar su escritura con la de su esposa. En el manuscrito de Ana Magdalena se observan algunos errores, ambigüedades e inconsistencias en cuanto a la ornamentación, articulación y ligaduras.

Figura 2



Figura 2

https://doi.org/10.24215/18536212e134



Fuente: A) Ana Magdalena Bach, MS 1727-1731

La otra copia más cercana a la fecha de composición data de 1726 y se la debemos a Johann Peter Kellner, cantor, organista y uno de los más importantes copistas de la música de Bach. Lamentablemente, esta copia posee una cantidad mayor de errores en cuanto a notas, ritmos y, ocasionalmente, omisiones o duplicaciones de compases. Presenta imprecisiones en la articulación y en la ubicación de las ligaduras, al igual que la copia de Ana Magdalena.

Figura 3 ↑



Fuente: B) Johannes Peter Kellner MS, 1726

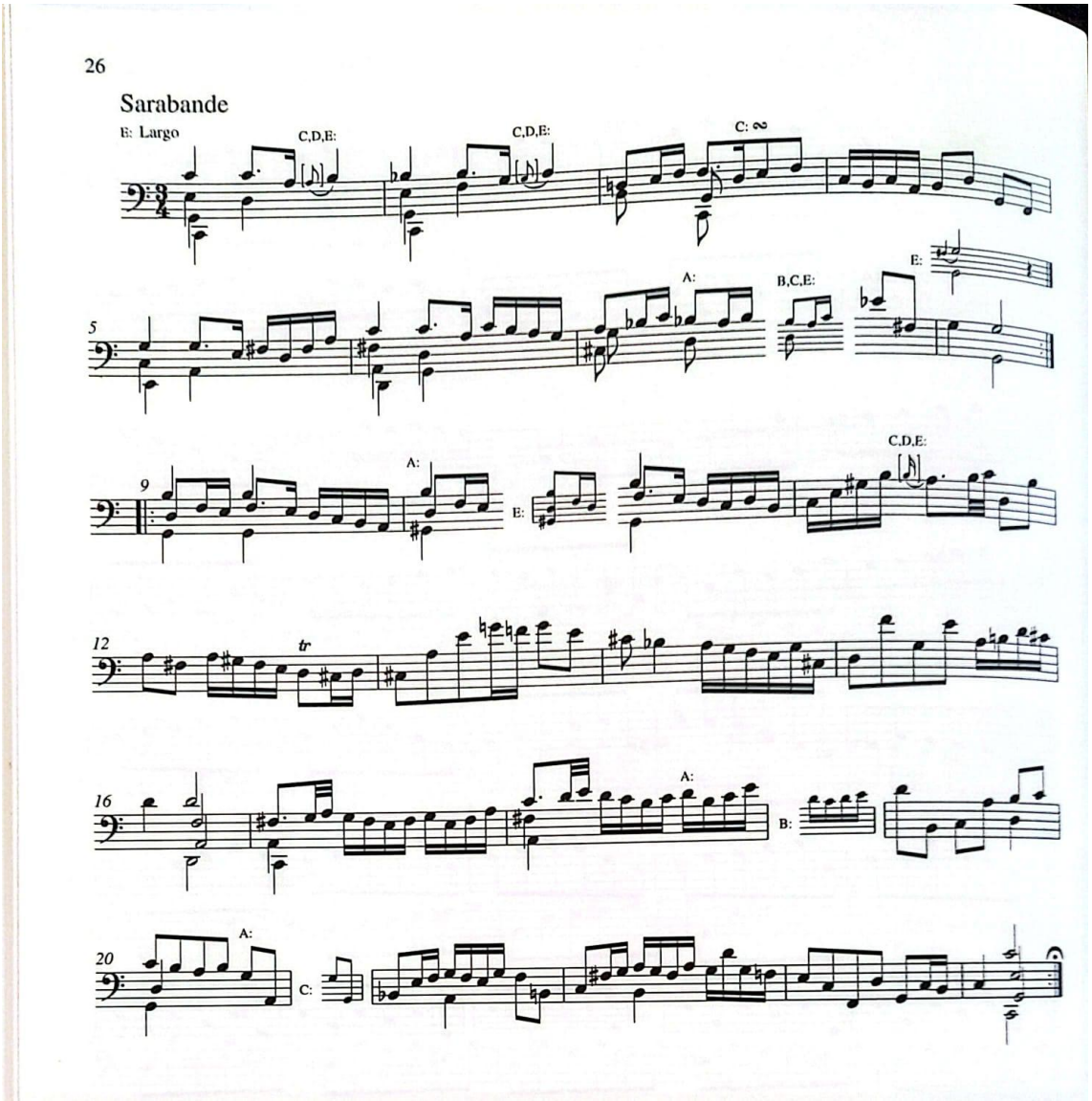
En el manuscrito de Kellner presenta dos particularidades adicionales: por un lado, en lugar de titularlas *Suiten*, utiliza el término *Suonaten,* mayormente utilizado en el siglo XVIII; por el otro, indica que la obra estaba escrita para *Viola de Baßo*, conocida en épocas de Bach como la viola da gamba. Sin embargo, dado que se afinaba en terceras, resulta difícil creer que se pudieran tocar en ese instrumento. Es posible que Kellner se refiriera a un *piccolo* cello, de un tamaño similar a la viola y, al

https://doi.org/10.24215/18536212e134

igual que ésta, se tocaba sobre el brazo y que, posiblemente, fuera empleado por el mismo Bach.

Por lo tanto, inferimos que la información volcada en el texto musical en el cual nos apoyamos como fuente, en lo que se refiere a articulaciones y ligaduras, pueden ser tomadas como sugerencias interpretativas. Es en la exploración del "decir" musical, valiéndonos de la búsqueda de células y motivos, así como de la información y comprensión del tejido textural y del entramado armónico, que podremos establecer criterios interpretativos plausibles para la dicción, la articulación y, finalmente, la comunicación.

Figura 4



Fuentes: A) Ana Magdalena Bach, MS 1727-1731; B) Johannes Peter Kellner MS, 1726; C) copista anónimo MS, segunda mitad del siglo XVIII; E) Primera edición en París, 1824. Extraído de *J. S. Bach: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso, BWV 1007–1012*. (Urtext ed.). Bärenreiter-Verlag.

Contexto

Se cree que cuando Bach compuso sus suites para instrumento solo *senza continuo*, lo hizo de manera consecutiva, dada la cohesión y coherencia estilística y compositiva que presentan entre sí. Esto ocurrió durante su estancia en la corte de Cöthen[6] (1717-1723), donde se desempeñó como maestro de capilla y director de música de cámara. Esta privilegiada posición le permitió componer música privada, de cámara y de carácter profano ya que la corte pertenecía a la Iglesia reformista que restringía la música litúrgica. Gracias al apoyo de su mecenas, el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen, un amante de la música, Bach pudo contar con músicos de gran nivel, lo cual favoreció la creación de muchas obras pertenecientes a este período. Aquí compuso la mayor parte de su música para teclado, como las suites inglesas y francesas, sus conciertos brandenburgueses, sus sonatas para viola da gamba y clave, además de sus suites para cello y partitas y sonatas para violín, entre otras obras.

Lo "francés", en el período Barroco, fue sinónimo de civilización, elegancia y refinamiento. La danza cortesana tuvo su origen en la corte de Luis XIV, alrededor de 1650. Su coreografía codificada, disciplinada y refinada, sentó las bases de lo que, más tarde, sería el ballet. Muchas cortes de Alemania contrataron maestros de danza, especialmente venidos de París, para instruir a aquellos ciudadanos importantes y personajes públicos que formaban parte de los actos sociales de las cortes y no desentonar en las nuevas prácticas y códigos de comportamiento. En aquella época, estos maestros gozaban de gran prestigio, muy por encima del otorgado a los músicos quienes eran considerados simples servidores del rey. Han quedado numerosos registros de tratados de época, bien documentados, donde queda constancia, con una notación propia en cuanto a la descripción del movimiento, de la codificación de pasos, posiciones, direcciones y figuras. En lo musical, fijó patrones rítmicos, agógicos y expresivos propios a cada una.

La relación de Bach con este género puede rastrearse hacia su período de formación en Lüneburg, donde pudo entrar en contacto con diversos aspectos culturales franceses: idioma, costumbres, música y coreografía. En Sajonia, más tarde, conoció a tres destacados maestros de danza: Johannes Pasch, Pantaleon Hebenstreit y Jean-Baptiste Volumier, ilustrando el conocimiento que ha tenido del repertorio y de la práctica socio-cultural que significaba esta práctica cortesana francesa para la época.

La suite, en la época barroca, era una colección de danzas de distintos orígenes y carácter. Una gran cantidad conservó, en su formato para ser interpretadas en conciertos privados o en el ámbito de la corte, los rasgos propios del baile (ritmo regular, forma clara y simétrica). Entre las que la integraban, se encontraba la sarabanda, cuyo tempo lento y carácter solemne contrastaba con otras más vivaces, como la *courante*, la *giga* y la *bourrée.*

Los orígenes de la sarabanda son inciertos, se remontan a España y América y se encuentran asociados a un carácter licencioso con ritmos vertiginosos, castañuelas y rasgueos de guitarra. Según Horst (1966), se cree que es de origen árabe-moro, vinculado a una posible etimología proveniente del persa *serbend* (canto), o *sarband (*cinta de tocado femenino), o del moro *zarabanda* (ruido). No fue considerada decorosa hasta ser introducida en la corte francesa a finales del siglo XVI, donde adquirió un carácter noble, solemne y hasta ambicioso, en palabras de Mersenne. Algunas cortes alemanas adoptaron las costumbres, la estética y los códigos culturales franceses, lo cual dejó una huella estética en la práctica musical de Alemania. Gran parte de la música de Bach de este género refleja esa influencia gala.

Consideraciones formales

> El ritmo es una actividad, no una cosa.
> Aristoxeno de Tarento[7] (Little y Jenne, 1998, cit. Little, M., Jenne, N.).

La sarabanda se impuso en su época como una danza ternaria (escrita en 3/4 o 3/2) lenta y ceremoniosa. Algunos autores de los siglos XVII y XVIII distinguieron dos tipos de sarabanda: algunos grave o ligera, y otros lenta o muy lenta. A pesar de tener un origen antiguo, no poseía, hacia comienzos del siglo XVIII, una forma específica, pero sí era habitual encontrar, casi invariablemente, la misma característica en cuanto al largo y a la forma de la frase, como también el ritmo sincopado donde el peso del compás o tesis, estaba en el segundo tiempo, destacado armónicamente por disonancias.

En el mundo de las danzas barrocas, los conceptos de arsis y tesis fueron esenciales para comprender cómo se organizaba el movimiento y la acentuación. Procedentes de la métrica griega, estos términos describen el impulso o levantamiento (arsis) y el apoyo o la caída (tesis), asociados al movimiento de los pies y los brazos. En la práctica musical y coreográfica del Barroco, esta oposición no solo marcaba la estructura rítmica, sino que modelaba el carácter expresivo de cada una. Isidoro de Sevilla[8] en su libro *Etimología,* los asocia al volumen de la voz: arsis es levantar el volumen y tesis es bajarlo hacia el final. Esta interacción constante entre elevación y apoyo influía profundamente en el fraseo y la articulación musical. Interpretar una danza barroca implicaba entender que la acentuación no era mecánica, sino un reflejo de la gestualidad corporal que la había originado. Arsis y tesis daban forma al discurso musical y permitían que cada pieza conservara su espíritu propio.

Bach no las compuso para ser bailadas, aunque respetó la forma: los tratados de la época describen frases coreográficas simétricas, normalmente dos frases de cuatro compases, dos de ocho y patrones rítmicos, agógicos y expresivos. Su textura compositiva es altamente contrapuntística (polifonía oblicua y vertical).

El abordaje sintáctico-estructural de la Sarabanda en do mayor, BWV 1009, que se aborda aquí, se basa en el modelo analítico musical desarrollado por la Maestra María del Carmen Aguilar. Para ejemplificar cada una de las secciones, recurro a la partitura para violoncello (Figura 3), donde se pueden observar las divergencias de escritura presentes en las distintas ediciones consideradas como fuentes.

Organizada en dos secciones bien determinadas, cada una con su repetición, sigue el modelo bipartito típico de las danzas barrocas.

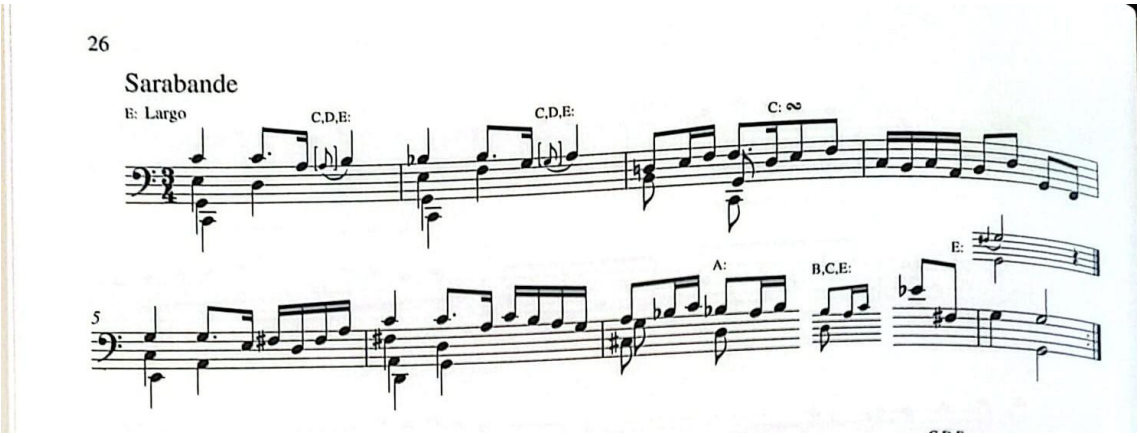
La primera sección presenta una oración periódica de 8 compases, dividida en dos frases de 4 compases cada una; la primera frase establece la tonalidad de do mayor y hacia el final articula con una cadencia en el V que resuelve brevemente en I con bajo en mi de la segunda frase (también de 4 compases); aquí desenvuelve un camino modulatorio que desemboca en una cadencia auténtica en Sol menor, como tonalidad colorística.

Los conceptos de arsis y tesis interactúan desde distintos planos, ya sea desde el plano rítmico-melódico en microestructuras dentro del compás (células, motivos), en el plano de frases, de oraciones y de estructuras. A modo ilustrativo, tomamos por un lado, desde una óptica “micro” y en el plano rítmico-melódico-armónico, la primera nota superior, apoyada por un I en fundamental (do,

negra, arsis) conduce a su reafirmación retórica, como nota repetida, retardo de si en el tercer tiempo, y con un bajo V (tesis). En un plano medio, el primer compás crea tensión (arsis) con un I-V sobre el segundo tiempo y que desemboca en el segundo tiempo del compás 2 luego de un acorde efectivo o dominante auxiliar sobre el II (tesis). En un plano macro, en una frase simétrica de cuatro compases, los dos primeros crean la tensión (arsis) que resuelve en los compases 3 y 4. Aquí comienza el camino hacia la dominante de do mayor, estructura armónica típica de la forma binaria. Sin embargo, Bach crea cierta ambigüedad armónica al modular brevemente hacia sol menor.

Los acentos, según el modelo prosódico griego y utilizado en la Retórica musical de la época, son el tipo de verso o pie yámbico (corto-largo) donde el apoyo, o tesis, está dando en el 2 y 3 pulso de los compases 1 a 3. El compás 4 presenta un pie troqueo (largo-corto) que podría servir de impulso hacia el retorno del motivo rítmico, con pie yámbico de la segunda frase.

Figura 5



La segunda sección comienza en la dominante (sol mayor) y como es habitual en la segunda mitad de las danzas binarias de Bach, el entramado textural y armónico se vuelve más denso, complejo y exploratorio: a mayor tensión armónica, la escritura se complejiza. La primera oración (8 compases) parte de sol mayor, desplazándose hacia re menor. Observamos aquí, nuevamente, que hace una cadencia pero que termina en la relativa menor (re menor) de la subdominante de do mayor. La segunda oración (también de 8 compases), inicia sobre una armonía en sol mayor que no llega a afianzarse como nueva tónica, sino que funciona como dominante de sol mayor, iniciando el camino de retorno hacia la tonalidad principal con una cadencia auténtica final de I - II - V - I, restituyendo el equilibrio y la tonalidad: do mayor.

En el plano melódico, los compases 9 y 10 presentan una polifonía vertical donde la voz superior utiliza el motivo melódico inicial. La voz media resalta el recurso retórico de afirmación, repitiendo en ambos compases un contrapunto melódico de movimiento ascendente (re, mi, fa) ornamentado con una escapatoria; varía la tensión del discurso con un VI efectivo que resolverá en el compás 11 en un II (una pequeña incursión en la tonalidad menor de do mayor: la menor). Aquí también, en el plano de frase, los compases 9 y 10 poseen un movimiento de arsis y el compás 11 de tesis. En cuanto a los acentos prosódicos, los compases 9 a 10 son de pie yámbico. En los compases 11 y 12, cuando comienza el proceso modulatorio hacia re menor, el pie podría considerarse troqueo. En los compases 13 y 14 se produce una suspensión sobre un V efectivo acentuado[9] de re menor, un acento largo que dura 5 tiempos y un acento corto en el tercer tiempo del compás 14 que impulsa la cadencia del

compás 15 (troqueo) hacia la confirmación de la tonalidad de Re menor, con acento yámbico. Esta complejidad, armónica, textural y de acentuación es característica de las primeras oraciones de las segundas partes de las danzas, donde desenvuelven sus modulaciones. Los siguientes compases (16 y 17) vuelven al pie yambo, interactuando con el pie troqueo de los compases 18 y 19. La frase final comienza con dos compases con acentuación yámbica (21 y 22), anteúltimo troqueo y final característico yambo. Este juego de acentos le otorga fluidez, variedad y elegancia a la danza y, por consiguiente, a la interpretación instrumental. Notamos que el patrón ritmo característico se impone en los comienzos y finales de frase, a modo de apertura-presentación y cierre-reverencia final.

Figura 6



Comprender cómo está escrita la obra y cómo funcionan sus elementos es una condición esencial para interpretarla significativamente. El conocimiento de la estructura, de las relaciones formales, de las lógicas prosódicas y del ritmo, de las células y motivos, permite reconocer la función de cada parte dentro del todo y, por ende, articular y "decir" el discurso de manera coherente, narrativa y comunicativa.

Consideraciones interpretativas

Las prácticas interpretativas del Barroco, según escritos y tratados de la época, nos introducen a un mundo mucho más libre en la praxis. La partitura era un esquema o guía que era completado por la fantasía y creatividad del intérprete, según los códigos estilísticos y retóricos de la época. Las indicaciones sobre articulación, dinámica, ornamentación, carácter y aspectos rítmicos o de tempo son casi inexistentes. Los tratados de interpretación de la época, pensados con un fin pedagógico, ilustran sobre las prácticas y brindan algunas pautas sobre diferentes y variadas maneras posibles de

abordar el texto y el "decir" musical. Se daba por sentado que el músico tenía conocimiento de lo que la partitura invitaba a hacer a partir del afecto, del género, de la retórica y de las convenciones de la época. Según Donington (1982, p. 6) "El secreto de la musicalidad barroca es la imaginación y la fantasía dentro de los límites del estilo". Es necesario comprender la obra musicalmente y las convenciones de la época, que no son arbitrarias sino que son aspectos de un proceso cultural y creativo.

Consideraciones metodológicas y conclusiones

> La expresión en música puede compararse a la de un orador. El orador y el músico tienen ambos el mismo propósito, tanto en lo que se refiere a la composición de sus producciones como a la expresión en sí misma. Ambos quieren dominar los corazones, excitar o apaciguar los movimientos del alma, y hacer pasar al oyente de una pasión a otra. (Quantz, cit. Callejo,2026)

Según Arturi (2021), el texto musical se configura como una unidad básica de comunicación. Puede adoptar formas tanto verbales como no verbales y pertenece a cualquier sistema de signos portador de significado. Su sentido surge de una construcción intencional: el emisor asigna significados y los comparte, transmite en la praxis, generando una intención comunicativa. El texto se transforma en sonidos. María del Carmen Aguilar (2015) define a la música como un arte del tiempo: "La audición musical es un proceso que en cada instante realiza tres operaciones: avanza en el tiempo, retrocede reconstruyendo comprensivamente lo ya escuchado y apuesta a la continuidad en el futuro" (Aguilar, 2015, p. 12).

Entonces: ¿qué significa "decir" en música?, ¿cuán importante es?, ¿con qué fin? La música, como lenguaje simbólico, se vale de metáforas, como el del "decir" musical. Podríamos inferir que decir implica frasear con cierta intención para transmitir emociones, claridad en la narración discursiva de la estructura compositiva y comunicar.

> La práctica interpretativa implica descifrar los códigos del lenguaje y dilucidar las intenciones del compositor, por tanto requiere de un abordaje multidireccional que permita entender el todo desde los distintos elementos que hacen a la obra: su estructura morfológico-discursiva, aspectos armónicos, rítmicos y melódicos, su historia, su contexto, etc. Interpretar es entrar en diálogo entre el universo del intérprete y el del compositor, es un camino emocionante de búsqueda permanente. (Martínez y Gasparini, 2025)

Para abordar el estudio y la comprensión de la obra, siguiendo el modelo de matriz de datos, la matriz subunitaria involucra el análisis morfológico que es necesario para comprender la estructura y composición discursiva. Este análisis permite fundamentar decisiones interpretativas a partir de la identificación de distintas variables, entre ellas:

- Las diferentes voces y su conducción melódica;
- La jerarquización y diferenciación de planos sonoros mediante recursos como el timbre, el registro, la articulación, la dinámica y sus posibles combinaciones;
- Los motivos rítmico-melódicos y los distintos tipos de células que los conforman, otorgándoles forma sonora coherente, que, en palabras de Donington (1982), es uno de los elementos más importantes de la interpretación de la música del Barroco: "darle forma a cada línea";
- Las variaciones en la densidad rítmica y armónica, relacionadas a diferentes grados de

desarrollo melódico, armónico o textural;
- Los pies métricos y prosódicos que estructuran el discurso musical;
- Las tensiones y distensiones armónicas que configuran la direccionalidad expresiva y narrativa de la obra;
- Los acentos métricos, distinguiendo las funciones de arsis y tesis;
- La configuración de los lugares de puntuación definidos por las cadencias armónicas: la música barroca se construye y respira a través de ellas, algunas que cumplen funciones transitorias y otras estructurantes. Su reconocimiento tiene implicancias directas sobre la flexibilidad del tempo, que puede modificarse según la relevancia discursiva de cada articulación formal.

Cuando hablamos de puntuación musical nos referimos a la articulación de estructuras sintácticas grandes, medianas y pequeñas. Al igual que la puntuación en el lenguaje verbal, organiza el discurso, establece pausas, jerarquiza los acontecimientos musicales y orienta la percepción de lo que está por venir.

> La tarea más importante de la puntuación es contribuir a la comunicación (...) El sistema retórico asigna a la puntuación las mismas tareas que debe realizar el orador al preparar una presentación oral: planificación del tono de voz, expresiones faciales, gestos, movimientos, pausas, ritmo, velocidad y entonación. (...) Las reglas de puntuación están compuestas por una combinación de normas gramaticales y retóricas que indican lo que se debe hacer para llegar a una expresión correcta, en proporciones que varían de una comunidad lingüística a otra. La gramática y la retórica a menudo producen el mismo resultado. Cuando no lo hacen, hay que elegir. Si conocemos las reglas y estamos seguros de lo que los signos pueden hacer por nosotros, elegiremos el que proporcione la mejor comunicación; será de gran ayuda si tenemos una comprensión clara del contexto, el propósito, los lectores y el propio texto. Podría formularse de la siguiente manera: todo reside en la gramática, la retórica y la buena comunicación, estos tres elementos. Pero el más importante de ellos es, sin dudas, una buena comunicación (...) (Michaelsen, 2022, p. 158)

Otra área de estudio, la matriz supraunitaria o de contexto, permite comprender el texto musical desde su dimensión histórica, estilística y social como un producto cultural situado que nos interpela y nos permite reinterpretarlo, de acuerdo con la concepción hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, para quien toda comprensión constituye un proceso de interpretación históricamente situado. El estilo del período, las funciones sociales de la música, las prácticas interpretativas y las características de los instrumentos condicionan la escritura y el sentido expresivo del producto artístico. Además, la notación especialmente del repertorio barroco requiere información contextual para orientar decisiones interpretativas. Entender este marco posibilita una lectura situada, más profunda y una interpretación significativa.

En la interpretación musical, otra variable que simplemente mencionaré en el presente trabajo, es la subjetividad, el mundo propio del intérprete que decide y jerarquiza, toma decisiones interpretativas, interactúa con el entorno y entra en juego dialógico con la obra y el oyente.

> Gadamer enfatiza en el hecho de que tenemos que reconocer que en la comprensión intervienen presupuestos que no pueden ser eliminados. Una interpretación definitiva es una contradicción. Hay que asumir, por consiguiente, el inacabamiento de su quehacer. Los límites de la hermenéutica nos remiten con Gadamer a la finitud de la existencia y del conocimiento humano. (Wenger Calvo, 2013, p. 206)

La música, como lenguaje simbólico profundamente humano, cobra sentido en el acto de comunicar. Esa comunicación se construye en la interacción entre compositor/obra/contexto, el mundo subjetivo

del emisor/intérprete y receptor/oyente. Nos enfrenta a un pensamiento profundamente humano: el tiempo, a su imponderable inevitabilidad y a la batalla constante del hombre por permanecer. Pasado, presente y futuro conviven en cada vibración, en cada sonido. La escritura y la memoria, como armas de anclaje, nos permiten intentar labrar la historia. Nuestra labor interpretativa resignifica, otorga nuevas miradas y situaciones dialógicas sobre el arte del "decir". Se reconfigura la elocuencia retórica que moviliza, hace pensar y da forma a un discurso. Así la interpretación se vuelve auténtica artesanía, donde el pasado, el presente y el futuro, se enuncian en la obra y, al "decir", comunican.

Agradecimientos

Este artículo no hubiera sido posible sin los valiosos aportes y enseñanzas del profesor y fagotista Eduardo Rodríguez, en el marco del seminario "(Hacia una) Metodología de la Interpretación Musical. De las prácticas propias al método", dictado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (desde el 18 de octubre al 8 de noviembre de 2025). Asimismo, deseo expresar mi agradecimiento a la docente y pianista Gabriela Martínez, cuyas reflexiones, diálogos y enriquecedoras conversaciones en torno al hacer musical contribuyeron de manera decisiva a la formulación y orientación de los interrogantes que dieron origen a este trabajo.

Notas

Declaración de uso de inteligencia artificial generativa

Se utilizaron herramientas de IAG durante las siguientes etapas de preparación del artículo, desde su concepción hasta su redacción final:

- ChatGPT, plan gratuito: utilizado únicamente como herramienta para la revisión, corrección de aspectos formales del texto (concordancia de tiempos verbales, sintaxis y algunos aspectos de la redacción como para explorar formulaciones alternativas que contribuyeran a una expresión más clara y precisa de las ideas desarrolladas)
- Traductor Google: utilizado como herramienta de apoyo para la traducción al inglés del resumen del artículo, cuya versión final fue posteriormente revisada por la autora.

Referencias

Aguilar, M. C. (2015). *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*. Edición de la autora. ↑

Arturi, M. E. (2021). El texto musical, concepto estructurante de una enseñanza universitaria de la interpretación musical. *Plurentes. Artes y Letras*, (12), e020. https://doi.org/10.24215/18536212e020 ↑

Callejo, F. (2026). *Textos del Barroco y la Ilustración*. Edición del autor. ↑

Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance*. W. W. Norton and Company. ↑

Horst, L. (1966). *Formas preclásicas de la danza* (Trad. P. S. Nogués Acuña). EUDEBA. (Obra original publicada en 1953) ↑

Little, M. y Jenne, N. (1998). *Dance and the music of J. S. Bach*. Indiana University Press. ↑

Martínez, G. y Gasparini, D. (2025). Hacia una conceptualización de "interpretación comprendida". *Plurentes. Artes y Letras*, (16), e109. https://doi.org/10.24215/18536212e109 ↑

Michalsen, B. B. (2022). *Cómo la puntuación cambió la historia* (Trad. C. Kupchik). Ediciones Godot. (Obra original publicada en 2019) ↑

Samaja, J. (2004). *Epistemología y Metodología: elementos para una Teoría de la Investigación científica*. EUDEBA. (Obra original publicada en 1993) ↑

Wenger Calvo, R. (2013). Las teorías del texto en las hermenéuticas de H. G. Gadamer y P. Ricoeur. *Amauta*, *11*(21), 203-214. ↑

Notas

1 Término tomado por Roland Barthes de la lingüística, que determina la neutralidad. En el caso de la música es la convención de la escritura plasmada en la partitura. ↑

2 Hans Georg Gadamer, considerado el padre de la hermenéutica filosófica contemporánea. Su libro "Verdad y Método" (1960) sostiene que la verdad no se reduce al método científico ni a lo empíricamente verificable, sino que se manifiesta en la interpretación, la tradición y el lenguaje. Desde la hermenéutica filosófica, afirma que la verdad surge en el diálogo, en la historia y en el arte, y que comprender implica siempre partir de prejuicios y experiencias históricas que orientan toda interpretación. ↑

3 Matrices de datos, concepto elaborado por el epistemólogo argentino Juan Samaja (1941-2007) en su libro "Epistemología y Metodología (Elementos para una Teoría de la Investigación científica.)", publicado por EUDEBA en 1993. ↑

4 Samaja ↑

5 Aunque el tratado Versuch einer gründlichen Violinschule, de Leopold Mozart fue publicado en 1765, quince años después de la muerte de Bach, en él se describen con detalle las prácticas instrumentales e

https://doi.org/10.24215/18536212e134

interpretativas propias del período en que Bach vivió. ↑

6 Köthen. ↑

7 Aristoxeno de Tarento, filósofo griego (354-300 a.C). ↑

8 San Isidoro de Sevilla, c. 560, ¿Sevilla?, 636. Obispo, teólogo, filósofo, polígrafo y santo. ↑

9 El acorde efectivo acentuado, según otras teorías de análisis musical, corresponde a un acorde de séptima con su fundamental omitida. ↑