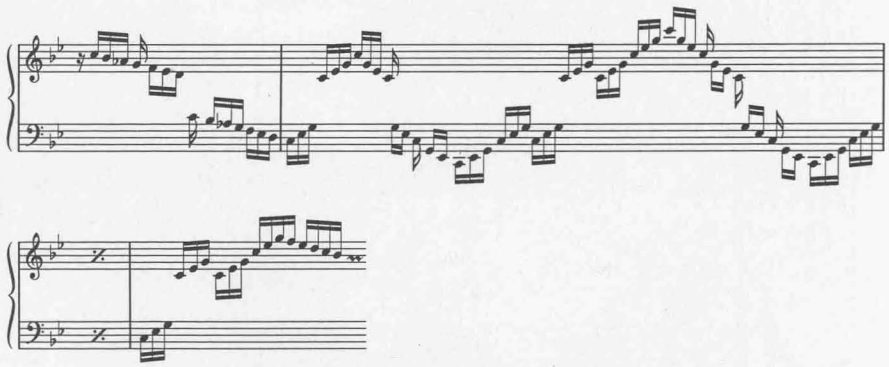
MONOGRÁFICO

J. S. Bach y la distribución entre las manos derecha e izquierda*

Peter Williams

"Distribución de manos" es uno de los términos posibles a la hora de designar el elemento de la notación musical para teclado mediante el cual el músico -o su copista- significa qué notas deben tocarse con qué mano, y especialmente cómo cualquier pasaje libre o virtuosístico debe ser distribuido entre las manos y pasar de una a otra. También podríamos hablar de "dividir las líneas" o "separar los pasajes", aunque esto puede no ser válido en todas las situaciones. Los pasajes separados o alternantes entre la mano izquierda y la derecha adoptan a menudo una forma semejante a la que aparece en el ejemplo 1.

Ejemplo 1 G. F. Händel , Preludio de la Suite HWV 434 (Pièces [Amsterdam, h. 1721]). El ejemplo sigue la versión impresa, salvo en que las plicas de las notas 5-8 aparecen hacia arriba, no hacia abajo.



En la música contrapuntística, la división sistemática de las voces interiores entre las dos manos parece ser una exigencia deliberada de ciertas obras del primer siglo XVIII (las *Invenciones*, el libro primero de *El clave bien temperado*); este hecho viene a ser un asunto secundario en nuestro estudio, puesto que dicha técnica no tiene por qué tener repercusiones en la articulación,

*. *Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation 2: J. S. Bach and left-hand-right-hand-distribution. Early Music* (febrero 1994). Oxford University Press. La primera parte de este artículo, *J. S. Bach and 2/4 Time*, apareció en *Early Music* (noviembre 1993); págs. 613-622.

siendo además necesaria para que el intérprete mantenga la escritura contrapuntística de las partes, esto es -al fin y al cabo-, para que toque las notas. Más pertinente en relación con nuestras consideraciones es la división de las líneas entre las dos manos como efecto deliberado, como cuando Scarlatti así lo exige en pasajes que más fácilmente podrían ser ejecutados de algún otro modo (ejemplo 2, figura 1).

Ejemplo 2 Domenico Scarlatti, Sonata Kk 29. M = izquierda, D = derecha. Plicas como en el original; la indicación "M" ha sido añadido en el c. 1. ¿Debería M aparecer una corchea antes en el c. 3?

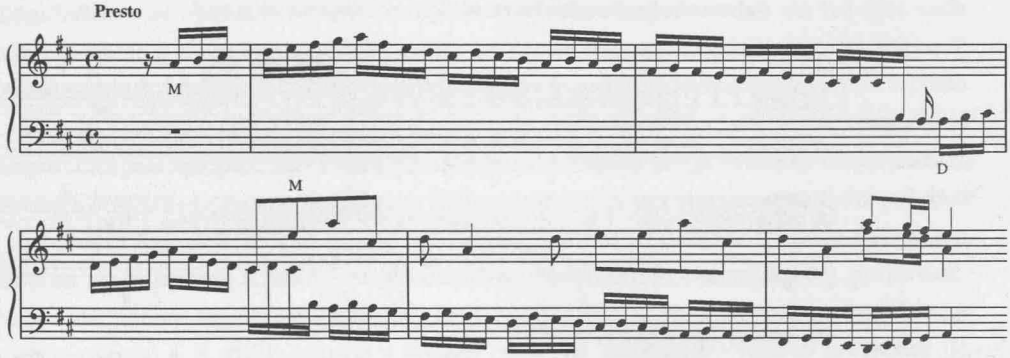
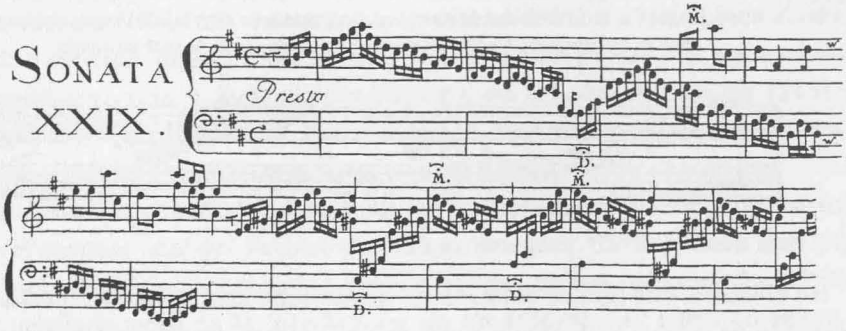


Figura 1 Domenico Scarlatti, comienzo de la Sonata en re mayor Kk 29 (Essercizi per gravicembalo [Londres, 1739]). Nótese la ausencia de la "M" en el c. 1, así como el doble barrado en las notas del c. 3: ¿debe la mano izquierda compartir el do sostenido'?



Especial consideración merece, en relación con la música para teclado de J. S. Bach, el primero de estos gestos en la notación (ejemplo 1), si bien una visión ponderada del pensamiento musical de principios del siglo XVIII en relación con el teclado hallaría en el ejemplo 2 importantes elementos para ser tenidos en cuenta. ¿Estamos seguros de que el cambio de manos del ejemplo 2 aporta una articulación diferente y no es una repetición rígida e idéntica? Para el intérprete, desde luego, lo segundo es percibido de modo diferente a lo primero.

Las muestras de una cuidadosa distribución de manos que ofrecen ejemplares autorizados de los preludios para clave de Händel merecen una consideración aparte.[1] Pero es posible pensar que, en su uso de este detalle notativo, Händel no fuese un caso aislado entre otros autores de música para teclado que publicaron obras entre 1710 y 1740, como Mattheson y J. S. Bach, Couperin y Rameau, Scarlatti y Della Ciaja (véanse las figuras 2 y 3).

Figura 2 Azzolini della Ciaja, comienzo de la toccata de la Sonata I (*Sonate per cembalo* [Roma, ca. 1727]). La distribución de manos de las dos escalas (pese a su brevedad) podría ser descriptivo de lo que se acostumbraba a hacer en las escalas en las piezas libres en general.

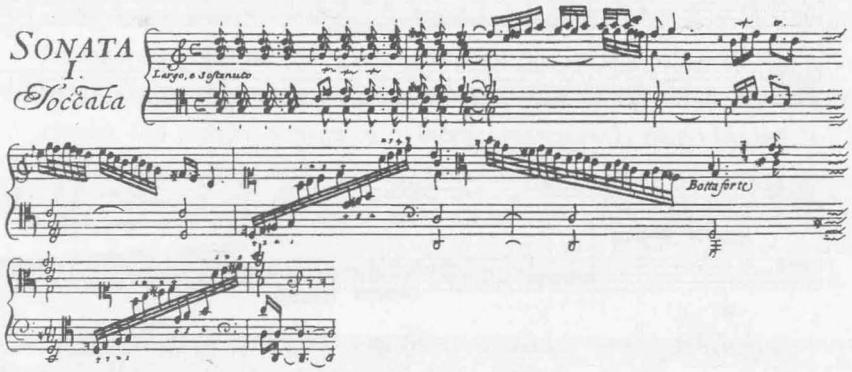
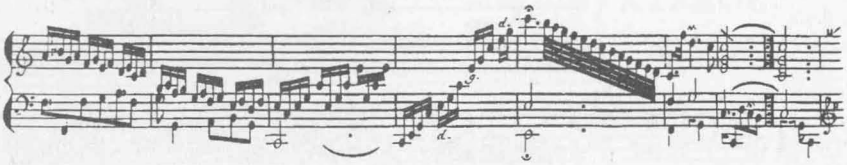


Figura 3 Jean-Philippe Rameau, de "*Les trois mains*" (*Nouvelles suites de pièces* (1728)). Al igual que en la figura 2, la distribución de manos en el arpegio (aun siendo leve) puede indicar una práctica habitual en los arpegios. Presumiblemente la siguiente escala se toca *glissando*.



No obstante, este tipo de notación no siempre aparece, y resulta especialmente llamativo, teniendo en cuenta su lugar de publicación (Londres) y el círculo de conocidos de su compositor (Händel en Hamburgo) que las *Pièces de clavecin en deux volumes* de Johann Mattheson (1714) no presenten de este modo la distribución de manos en los pasajes. Los primeros movimientos de las dos primeras suites de Mattheson se inician con sendos preludios en los que cabe esperar que el compositor indique una distribución de ese tipo. Puede ser

1. Véase el artículo de P. Williams *Interpreting one of Handel's preludes for harpsichord. Early Music*, XIII (1985), págs. 506-513.

que sí hubiese indicado dicha distribución pero el grabador hubiese simplificado o regularizado la notación al interpretar mal la posición de las plicas (ascendente-mano derecha, descendente-mano izquierda) y pensar que deberían ser ascendentes o descendentes únicamente según el lugar en el que las notas figurasen en el pentagrama. No sería la única ocasión en que un editor y sus "normas de la casa" velan las intenciones del autor.

También es posible, sin embargo, que los organistas hanseáticos tuviesen ideas poco sutiles en torno a los pasajes virtuosísticos, pues la edición que hace Mattheson de la *Musikalische Handleitung de Niedt* (1721) recomienda preludios improvisados en los que cada mano pasa a ejecutar la línea únicamente cuando las frases (de un compás cada uno, algo que revela escasa sutileza en la fraseología) pasan a la zona que les corresponde en el teclado (poca sutileza en la articulación).[2] En cualquier caso, no está del todo claro dónde, cuúndo ni por qué apareció por vez primera la indicación en la notación de la división entre manos. *Musikalische Handleitung* es uno de los pocos libros de teoría que mencionan dicha práctica siquiera de manera indirecta. Por lo que he podido comprobar, no existe ninguna indicación al respecto en un anterior y extenso tratado alemán que, aunque nunca llegó a publicarse, parece haber influido en aquél: los *Praecepta* de J. G. Walther (1708),[3] esbozados en Weimar precisamente cuando J. S. Bach pasaba a formar parte de las grandes figuras musicales de dicha ciudad. La referencia que posteriormente hace Walther en su *Lexikon* de 1732 del uso en las partituras para teclado ("Tablatur-Sachen" -notación en tablatura o bien en pentagramas-) de las letras "d. m." o de las palabras "dextra manu" para mostrar qué notas corresponden a la mano derecha refleja una costumbre muy extendida hacia 1730, si bien al ofrecer la forma latina da a entender que su conocimiento de este detalle procede de algunos compositores católicos del sur, como J. K. F. Fischer (*dext/sin en Ariadna musica*, de 1715) (véase también el ejemplo 4).[4] En estos detalles de la notación, los teóricos parecen llevar una o dos generaciones de retraso respecto a los mejores compositores.

De todas maneras, resulta de utilidad por las pistas que ofrece sobre diversas tradiciones alemanas el capítulo final del *Versuch* de Philipp Emanuel, "De la fantasía libre", que se ocupa de la improvisación en el teclado.[5] Aunque se trata de una fuente tardía (1762), está parcialmente inspirado tanto en la *Handleitung de Niedt-Mattheson* como en alguna de la música de su padre, particularmente la llamada "*Fantasía cromática*" para clave BWV 903

2. Friedrich Erhard Niedt, *Musicalischer Handleitung anderer Theil: von der Variation des General-Basses*, ed. J. Mattheson (Hamburgo, 1721); p-gs. 119-125.

3. Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition* [Ms, 1708 apr.], ed. P. Benary (Leipzig, 1955); pág. 30.

4. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek* (Leipzig, 1732); pág. 197.

5. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil* (Berlín, 1762); p-gs. 337-339 y suplemento [fantasía grabada].

(en el caso de la fantasía modelo del *Versuch*) y varias obras para órgano (en algunos de los ejemplos insertos en el texto). Aunque la *Handleitung* no es citada, el tratamiento que el *Versuch* hace de la improvisación sobre un plan armónico es demasiado próxima a aquél para ser accidental. Por otra parte, la ilustración que Philipp Emanuel ofrece de "la alternancia de todo tipo de patrones en pasajes escalísticos" ("in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln", págs. 338-339) se relaciona más con la música no improvisada y -según podemos adivinar- con los tipos de fantasías para órgano con las que creció siendo niño (ejemplo 3).

Ejemplo 3a C. P. E. Bach. *Versuch...*, fig. 478f

Ejemplo 3b J. S. Bach. Tocata BWV 564 [Los barrados son del autor del presente artículo]

En general, la impresión que dan los ejemplos de Carl Philipp Emanuel, incluyendo la fantasía completa, es que su estilo se basa mucho más en la mano derecha que en la izquierda, y en el tipo de fluidez virtuosística que sería consecuencia del interés que los pianistas y clavecinistas de su época tenían en la práctica de las escalas y arpegios. Tal práctica debía de ser bastante novedosa, y sin duda tendría como fin la uniformidad del sonido lograda por los pianistas posteriores y que desconocían los organistas anteriores. Siendo esto así, más interesante aún resulta la alternancia de manos que presenta Philipp Emanuel en el ejemplo 3a, pues en ninguna de las fuentes principales de la *Toccata en do* BWV 564 se da una notación que refleje tal alternancia.[6] Por tanto, Philipp Emanuel apunta indirectamente hacia el modo en el que los intérpretes de teclado pudieron dividir tales pasajes tanto si la notación así lo pedía (e indicaba cómo) como si no.

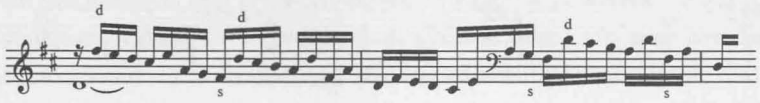
Como podría esperarse, la distribución de las manos es un asunto de tipo práctico para compositores, copistas e intérpretes, pero no para los teóricos. Más podemos aprender sobre ella partiendo de las fuentes musicales -especialmente del complejo de fuentes existente en la música para clave y órgano de J. S. Bach- que de lo que pueda figurar en los libros. Pero

6. *J. S. Bach: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*, Kritischer Bericht, ed. D. Kilian. *Neue Bach-Ausgabe*, IV/5-6 (Kassel, 1979); pág. 496.

alrededor del año 1700 probablemente ningún compositor muestra de manera sistemática y coherente la distribución de manos en sus manuscritos o partituras impresas, y uno ha de realizar las deducciones que pueda a partir de ejemplos tan característicos como las pequeñas piezas de Fischer mostradas en el ejemplo 4.

Ejemplo 4a J. K. F. Fischer, Praeludium VI de *Les pièces de clavessin* [sic.] (Schlackenwerth, 2/1698)

Ejemplo 4b J. K. F. Fischer, Praeludium IV de *Ariadne musica neo-organoedum* (Schlackenwerth, 1715) [s. = izquierda, d. = derecha].



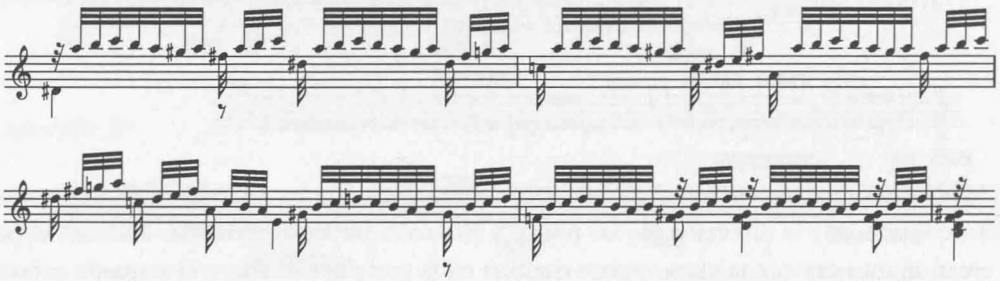
Estos son ejemplos útiles que muestran la alternancia entre manos de dos maneras: a) mediante ligaduras y la dirección de las plicas, y b) mediante letras añadidas; además, el primer ejemplo muestra que la mano puede cambiar en la parte acentuada, y el segundo presenta el cambio en una parte débil. Cuarenta años antes, el célebre Lamento de Froberger había concluido con una escala ascendente escrita como el ejemplo 4a de Fischer, salvo que los grupos cambian inmediatamente después de la parte fuerte, como era probablemente más habitual y característico (compárese el pasaje haendeliano del ejemplo 1). La cuestión relativa al cambio en parte fuerte o débil será de importancia en los ejemplos que ofrezcamos de Bach.

Teniendo en cuenta que la música con mayores probabilidades de mostrar la distribución de manos es la que está en estilo libre -preludios o tocatas con líneas de semicorcheas que se mueven de una mano a otra-, todo lo que suele suceder en las colecciones para teclado de música antigua, como las *Toccate de Merulo* (1598) o la *Parthenia* inglesa (1611/1612) es que los pasajes virtuosísticos se mueven de un pentagrama al otro, a veces con indicaciones para clarificar lo que está sucediendo (*Parthenia*, Preludio en do de Byrd). El pentagrama superior se emplea para la mano derecha, y el inferior para la izquierda, y en muchos pasajes la división queda naturalmente entre los dos. La escala ascendente y ligada de Froberger debía de ser inusual y corresponder al especial *Affekt* del ascenso a los cielos del alma afligida -affettuoso, como se habría descrito en una época posterior-. Si los movimientos de estilo libre que tocaba el organista alemán del siglo XVII, más sólidos y "neutros", fueran anotados mediante una tablatura -lo cual era muy frecuente-, imaginamos que los copistas del siglo

XVIII que transcribiesen la música a una notación en partitura mostrarían tan sólo la división tradicional, esto es, las notas de la mano izquierda en el pentagrama inferior y las de la derecha en el inferior. Este es también el método habitual entre los compositores franceses de preludios, y que vemos aún en las obras impresas *Pièces de clavecin* de Louis Marchand (1702, 1703) y Gaspard le Roux (1705).

Pero al llegar a una pieza como la del ejemplo 5, presumiblemente compuesta hacia los mismos años, la distribución de manos -original o prácticamente original- es de un orden muy diferente.

Ejemplo 5 J. S. Bach. Fuga BWV 543, II, según manuscrito P803, en el que se emplea "s/d" en lugar del sentido de las plicas.



La única línea es compartida entre las manos de tal modo que se produzca una línea articulada. El ejemplar del compositor no se ha conservado, y el grado de autoridad que ofrecen las divisiones de una buena fuente temprana (señalada con letras, no por la dirección de las plicas) es desconocida. Pero en otros aspectos, la copia probablemente refleja las diferentes lecturas del propio Bach[7] y se asemeja a otros agrupamientos en fuentes bachianas válidas. Además, resulta musicalmente bastante claro que tiene bastante sentido dividir las notas entre las dos manos: se pone de relieve una articulación que es enfatizada a continuación por acordes en el c. 149; además, no se hace nada que vaya en contra de la lógica de la pieza. Por tanto, los intérpretes que empleen la *Neue Bach-Ausgabe*, que no incluye la distribución de manos, deben bien hacer sus propias conexiones lógicas de este tipo o bien arriesgarse a perder la articulación que el compositor daba por hecha.

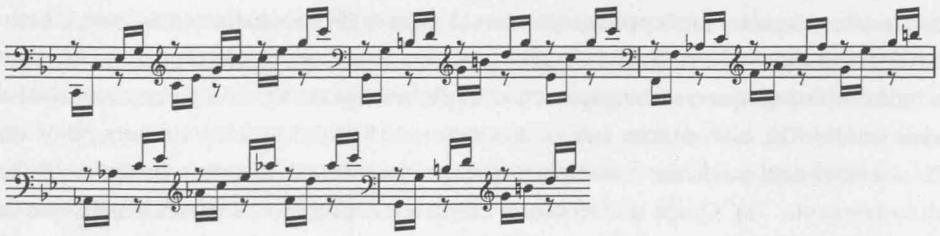
Una y otra vez, la *Neue Bach-Ausgabe* no ofrece la distribución de manos que presentan las buenas fuentes tempranas, presumiblemente porque pocas veces puede demostrarse su autenticidad, y quizá también porque esta edición supone una reacción contra las ediciones anteriores de Bach (Peters, Bach-Gesellschaft) que ofrecían estas versiones "inauténticas" como texto autorizado. Pero también es indudable que la idea de Urtext puede ser utilizada

7. J. S. Bach: *Präludien, Toccaten...*; pág. 479.

en ocasiones de forma demasiado pretenciosa y pedante, pues la *Neue Bach-Ausgabe* no sólo es también el resultado de un cotejo, sino que una notación "pura" como la que en ella aparece -despojada de tales detalles en la notación- significa cosas distintas para los músicos de principios del siglo XVIII y para los de finales del siglo XX. Una fuente original que no muestre una distribución entre manos no significa que ésta no existiera; a los intérpretes de hoy les puede resultar útil considerar en cada uno de los ejemplos cuál pudo ser uno de los posibles modos de dividir las líneas. El ejemplo 5 representa lo que el copista debió considerar un modo práctico y musical de tocar el fragmento, y para llamar la atención de los intérpretes de hoy sobre este hecho debería haber un modo mejor que una nota recóndita e inexacta, que no es ofrecida siquiera en la partitura en sí sino en el complejísimo comentario crítico.[8] Después de todo, puede que el original, hoy desaparecido, también lo mostrase; o puede que se tratase de una tablatura que empleara letras en lugar de las plicas de la notación pentagramática. De cualquiera de las dos maneras, dado que los compositores y los copistas trabajaban en un contexto similar, la "autenticidad" de una distribución de manos temprana raramente es un problema de una importancia crucial, pues lo importante es que el compositor deseaba que los pasajes libres se interpretasen de un modo articulado, y no de una manera en exceso regular o mecánica.

Por razones parecidas, la autenticidad de la notación tampoco es un problema decisivo en la *Passacaglia*, en la que por fortuna el emparejamiento de las notas en la variación 15 (ejemplo 6) se mantiene en todas las copias tempranas: ningún editor lo podría rechazar a pesar de no existir autógrafo alguno.

Ejemplo 6 J. S. Bach, Passacaglia BWV 572. Adviértanse los silencios, representados como aparecen en manuscritos tempranos.



Aquí, como en el ejemplo 5, nos hallamos ante una importante cuestión musical: tanto si procede de uno o más autógrafos hoy desaparecidos como si no, la distribución de las manos -quizá no siempre seguida por los intérpretes de hoy- no tiene por única función la comodidad del ejecutante. También contribuye a crear una articulación o *manière* caracterís-

8. J. S. Bach: *Präludien, Toccaten...*; pág. 480.

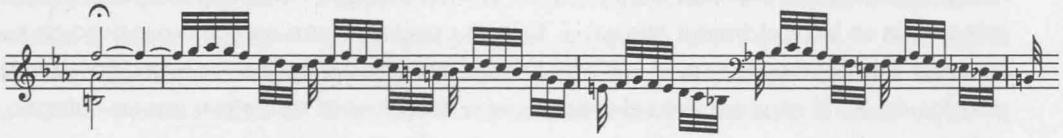
tica del principios del siglo XVIII, y por ello representa una visión particular de la figuración. Podemos estar bastante seguros de que un intérprete de los primeros años del siglo XVIII no vería la música del ejemplo 6 como un simple ejercicio de arpegios como los que un siglo más tarde -en tiempos de Czerny- interesarían a los compositores de obras didácticas para piano. Por el contrario, se trataba de una *variatio* de semicorcheas emparejadas, con notas correspondientes a acordes partidos, lo que habría sido bastante desusado en un momento en el que los organistas emparejaban únicamente notas adyacentes -en la música de carácter *affettuoso*-. Los pares de la *Passacaglia* contrastan de manera interesante con los tresillos y dáctilos de las restantes variaciones.

Lo que muestran estas notaciones puede parecer poco más que un detalle menor: así, en el ejemplo 6, todo lo que indica el emparejamiento es que cada mano liga sus pares de notas. En realidad, ni siquiera esto es obvio, puesto que los pares no tienen por qué ser ligados: ¿cómo sabemos que no se trataba de tocar cuatro semicorcheas de manera absolutamente idéntica, cualquiera que fuera la mano que tocase? La respuesta es que no lo sabemos, pero lo que podemos afirmar es que, puesto que la notación ejerce una influencia gráfica sobre el lector (incluido el compositor), resulta más fácil creer que los pares han de ser marcados y que representan una visión de la interpretación al teclado tal y como ésta se entendía en la época. El ejemplo 6 no es un simple ejercicio de arpegio sino una pequeña *variatio* encantadora y llena de color que emplea los dedos y una adecuada acción sobre el teclado de una manera característica y "pre-czerniana". Gracias a este solo ejemplo puede verse cómo -al menos en algunos casos- los pasajes se dividen entre las manos no por comodidad sino para aportar un matiz -o quizá más que un matiz- a la articulación.

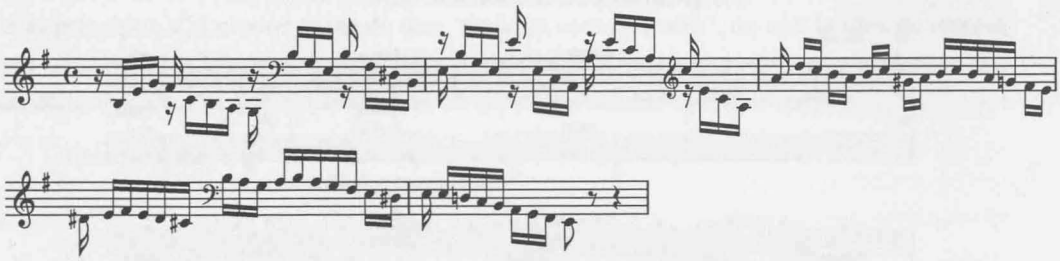
Muchos músicos desde principios del siglo XVIII parecen haber pasado por alto la existencia de tales matices, inclinándose por líneas menos accidentadas y más largas; esto vino a caracterizar de manera creciente la mayor parte de la música instrumental, así como la notación indiscriminada que se corresponde con dichas líneas. En el siguiente caso, el copista -tardío, perdido ya el contacto con el lenguaje musical del teclado de principios del siglo XVIII- escribió una pequeña "cadencia" -potencialmente interesante- de un modo bastante anodino (ejemplo 7a). Quizá no debamos culparle de ello: no es inconcebible que en tales casos el propio Bach escribiese de la manera más sencilla dando lugar a una copia que, por las razones que fuese, no transmitiera el modo en que era tocada. Pero es más probable, si hubiera seguido su costumbre y la de otros hacia 1710, que se hubiera tratado de un caso parecido al ejemplo 7b: como comparación mostramos en el ejemplo 8 una "auténtica" notación de Bach procedente de los primeros años del siglo.

Ejemplo 7a J. S. Bach. *Praeludium* BWV 534, I: como ha llegado hasta nosotros

Ejemplo 7b J. S. Bach. *Praeludium* BWV 534, I: como se pudieron distribuir las manos



Ejemplo 8 J. S. Bach. Praeludium BWV 533, como se conserva en fuentes tempranas; silencios como en Neue Bach-Ausgabe.



Lo que esto supone no es un detalle menor, puesto que el carácter inusual y sensual del *Preludio en fa menor* podría conducir a una de varias interpretaciones de su pequeña "cadencia": o bien es fluida, o bien es entrecortada; en cualquiera de los dos casos tiene carácter afligido. Hacia 1710 un organista pensaría probablemente en una interpretación entrecortada, con los patrones y las diferentes formas marcadas por el intérprete: no como un gesto extremo, sino sencillamente como consecuencia de dividir las líneas entre las manos. Un siglo más tarde, es fácil suponer que un copista o un organista considerase la línea como ininterrumpida, como es el caso aquí. Los compositores del primer siglo XIX se habrían asegurado doblemente por medio de una larga marca de fraseo, como hizo Mendelssohn en un momento análogo al final de su *Fuga para órgano* en do menor op. 37.

Las preguntas que plantean los ejemplos 7 y 8 resultan muy instructivas si consideramos aspectos fundamentales e intrínsecos a la evolución de la música como, por ejemplo, cómo, cuándo y por qué se desarrolla la "línea larga" -aspectos que tienden a ser olvidados en las historias de la música-. Bien podía ocurrir que, ya en J. S. Bach, incluso la música de carácter libre tendiese a hacer más regular su articulación o fraseo: el Preludio en mi menor del ejemplo 8 se inicia con estrictas frases de pregunta y respuesta, más típicas de Bach que de

Buxtehude, cuyas líneas frecuentemente parecen oscilar y dejar al ritmo en cierta ambigüedad de un modo sumamente imaginativo (por ejemplo en el inicio del Preludio en mi mayor BUXWV 141). Pero no hay nada de ambiguo en el ritmo al inicio de prácticamente cualquier movimiento libre de Bach; por el contrario, la distribución de la línea entre las manos tiene antes por finalidad enfatizar la regularidad. Esto se ve en el ejemplo 5, y no hay duda de que cuanto más entrecortado está el ejemplo 8 -una breve coma entre cada grupo de una mano- más regular se hace el fraseo. Aun así, J. S. Bach era claramente consciente incluso en su adolescencia (así de temprano es el BWV 533) de la necesidad de evitar las repeticiones tediosas, pues los cc. 3 y 4 cambian todo el aspecto de la línea y, si se tocan con una articulación marcada; crean el contraste que cabe desear respecto a lo que se ha oído anteriormente.

Ejemplo 9 J. S. Bach. *Praeludium* BWV 541: (a) como ha sido transmitido; (b) sugerencias para la distribución de manos

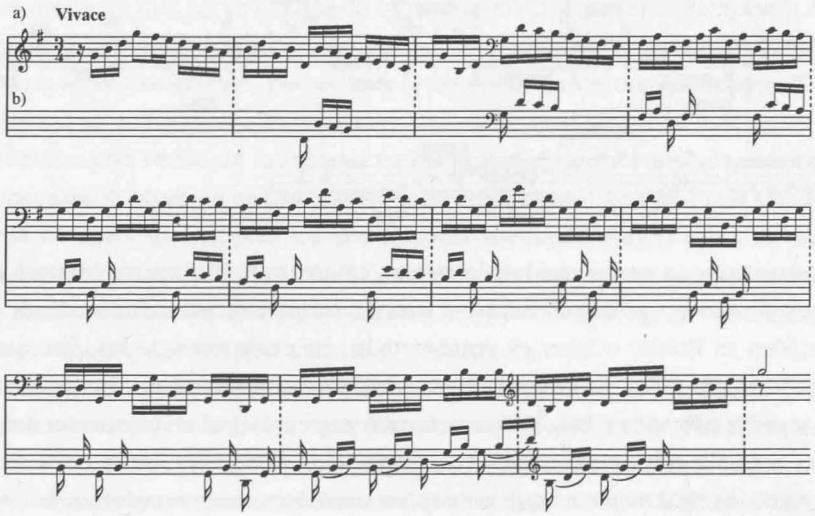
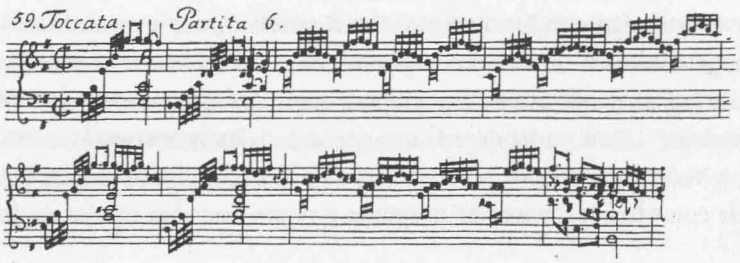


Figura 4 J. S. Bach. Comienzo de la tocata de la Partita 6 (*Clavier-Übung*, I (Leipzig, 1731)). Pese a una apariencia no del todo elegante, en realidad la distribución de manos (barrado, dirección de las plicas) está indicada de manera completa, incluso en los acordes del c. 8.



Existen varios rompecabezas para el intérprete actual que aspire a afrontar la cuestión de tales detalles de la notación. El primero y más habitual es el de cómo interpretar una notación "neutra", esto es, aquélla en la que -tratándose de una copia válida- el compositor no hace indicación de dividir las líneas entre las manos. Este es el caso de la mayoría de las piezas de madurez, como el *Preludio en sol mayor* BWV 541, en el que -tanto en la copia en limpio existente como en el autógrafo desaparecido en el que se basaron los restantes manuscritos- la notación es neutra (ejemplo 9a). En otras palabras, aunque la fuente que por lo demás deba considerarse la más autorizada no aporte pistas acerca de la división de la línea entre las manos, ¿no debemos realizar tal división? Esto apenas es verosímil: sin duda la mano izquierda sustituirá a la derecha en ocasiones, y el reto para el intérprete consiste por tanto en hallar un criterio razonado en cuanto al cuándo y al cómo (el ejemplo 9b muestra una sugerencia al respecto). Puesto que han de emplearse ambas manos, una posibilidad consiste en alternar desde el principio, o al menos antes de que "no haya otro remedio", no con la idea de romper la línea -como se haría con una pieza de un periodo más temprano- sino para expresar por medio de la articulación que el carácter de los patrones cambia constantemente.

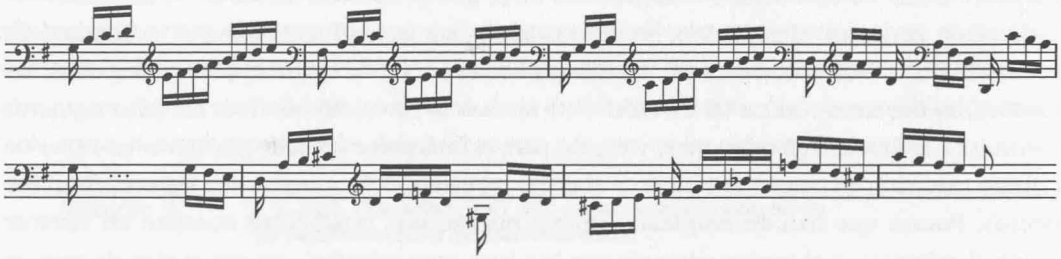
Ejemplo 10a J. S. Bach, Coral "*Wie schön leuchtet der Morgenstern*" BWV 739: como ha sido transmitido

Ejemplo 10b corregido

Otro rompecabezas puede surgir cuando el compositor aporta una notación instructiva pero que resulta cuestionable en sus detalles: este es el caso del *Coral* BWV 739, en el que cabría esperar que las manos no cambiasen en la parte fuerte (ejemplo 10). Pero incluso aunque estas cuatro sencillas notas por grado conjunto -motivo muy habitual en Alemania en el contrapunto, en variaciones, *allemandes*, etc.- suelan adoptar la forma "corregida" que vemos en el ejemplo 10b, es claro que nos resistiríamos a rechazar un ejemplar auténtico (quizá el autógrafo sea una transcripción de una tablatura y yerre en la división). Igualmente pueden exponerse argumentos como que "Bach quería que la interrupción apareciese tras la parte fuerte" o, por el contrario, "quería que las interrupciones no apareciesen siempre en el mismo punto". En el caso de la pieza de madurez que representa el Praeambulum de la *Parti-*

ta para clave en sol mayor BWV 829, la versión impresa autorizada deja muy claro que las manos alternan tanto después de la parte fuerte como en ella, lo que crea una articulación prodigiosamente poderosa y original (ejemplo 11).

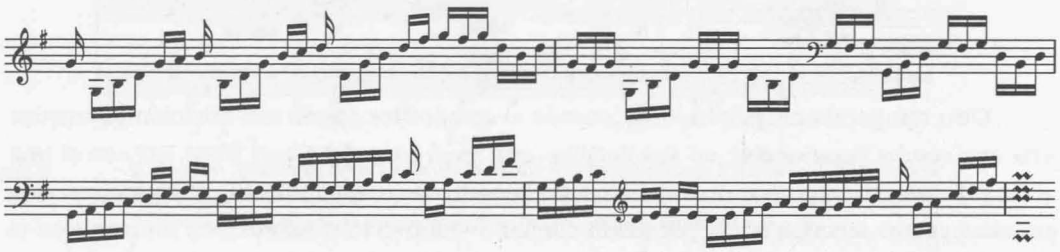
Ejemplo 11 J. S. Bach, Praeambulum de la *Partita* BWV 829 (Leipzig, 1730)



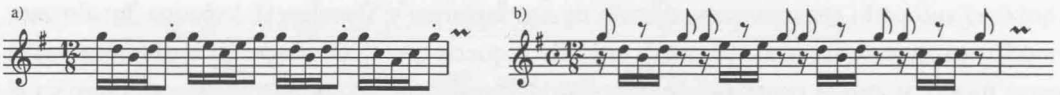
Los primeros movimientos de las *Partitas en sol mayor* y *mi menor* ofrecen algunos ejemplos útiles en cuanto a la alternancia de manos y la articulación enfática resultante.

Otro gran enigma para los intérpretes modernos consiste en que, aun avisados sobre estas cuestiones y los modos en que la técnica teclística cambió durante las décadas que van desde el primer Bach al Beethoven tardío (1700-1825), se preguntan qué significa la notación en la práctica. La distribución de manos de la *Pièce d'Orgue* BWV 572 (conservada también en la impresión temprana de Clementi),[9] ¿debían ser muy marcada, menos marcada o totalmente disfrazada (ejemplo 12)?

Ejemplo 12 J. S. Bach. Pieza para órgano BWV 572, como aparece en fuentes tempranas



Ejemplo 13 J. S. Bach, *Pièce d'Orgue* BWV 572, c. 1: (a) como aparece en las mismas fuentes del ejemplo 12; (b) según una copia temprana de J. G. Walther.



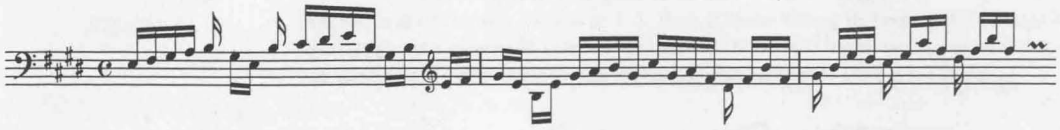
9. Muzio Clementi, *Clementi's Selection of Practical Harmony, for the Organ or Piano Forte, I* (Londres, [1801]); págs. 132 y ss.

Este es otro ejemplo en el que una pieza que ya no se conoce por un manuscrito o copia del propio compositor cuenta con una notación detallada mantenida por diversos copistas, si bien naturalmente no siempre con unanimidad. La copia del propio J. G. Walther presenta una variante interesante en el c. 1 (ejemplo 13b) y, como copia, puede incluso recoger la forma más antigua de la pieza.[10]

Al ser los copistas en tantos casos también intérpretes, es probable que la fidelidad a la notación del texto copiado (que asimismo podía ser una copia) tuviese en muchas ocasiones más de segunda naturaleza que de decisión intencional. La pregunta sigue siendo: ¿las indicaciones del ejemplo 12 indican simplemente al intérprete lo que debe hacer para mayor comodidad o son indicaciones para "marcar la figuración" de algún modo, para no producir patrones iguales de semicorcheas sino una interesante serie de patrones en variación? De ser así, ¿quiere Walther indicar una cosa y los restantes copistas otra? ¿Cómo pueden todos tener razón?

Así expresadas, estas preguntas tienen algo de simplificación, si bien plantean problemas interesantes. En primer lugar, "marcar la figuración" no habría de equivaler necesariamente a exagerar los cortes, pues una retórica extrema resulta contraproducente. En el ejemplo 12 las manos se corresponden de manera natural con grupos sucesivos de distinta extensión -dos, tres o cuatro semicorcheas- y no hay por qué hacerlos excesivamente obvios en un órgano de acción precisa (pensemos en lo tedioso que resultan en la música isabelina las hemiolas tocadas de manera enfática). Los grupos de notas se suceden entre sí en una agradable variedad, y no es necesario ni un modo exagerado de tocar ni una actitud de excesiva confianza en los copistas para ver que el comienzo del *Preludio* en do mayor/ mi mayor BWV 566 resulta altamente teclístico, tal y como lo transmite uno de ellos (ejemplo 14).

Ejemplo 14 J. S. Bach. *Praeludium* BWV 566, I, como aparece en el manuscrito Ms P203



Otro de los primeros copistas[11] tenía un modo algo distinto de dividir las notas, probablemente sin tener tal intención; no obstante, cualquier *manière* de este tipo es seguramente más fiel al estilo de un preludio que una mera interpretación uniforme de simples grupos de cuatro semicorcheas -como la sugerida por la *Neue Bach-Ausgabe*-.

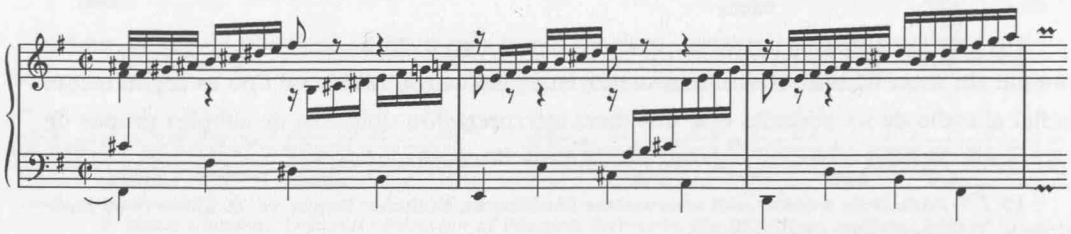
10. *J. S. Bach: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke*, Kritischer Bericht, ed. D. Kilian, *Neue Bach-Ausgabe*, IV/7 (Kassel, 1988); p·gs. 204 y 208.

11. J. T. Krebs: véase J. S. Bach: *Präludien, Toccaten...*; pág. 532.

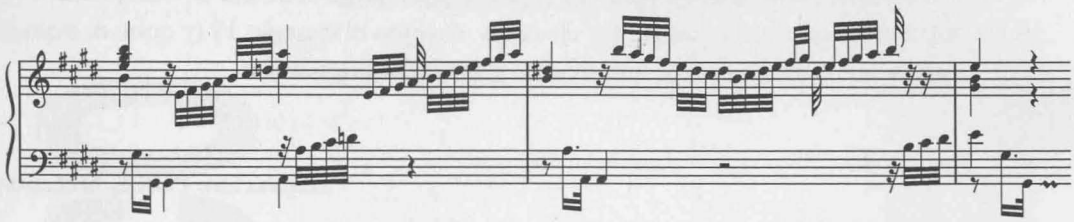
En segundo lugar, bien podía suceder que un organista alemán de 1710 exagerase los cortes y otros detalles de la interpretación -las ligaduras, por ejemplo, o los efectos de sostenuto, ambos aún infrecuentes, específicos de ciertos géneros y por tanto llamativos-. Muchos problemas técnicos de los organistas, en particular el problema del cambio de teclado en las fugas largas, se ven aminorados si es cierto que la música se tocaba de manera menos continua que la que el gusto de los dos últimos siglos ha hecho predominar. Hasta qué punto se cortaba una línea debe depender también del periodo -cuanto más antiguo, mayor interrupción-. Que alguna de la música del siglo XVII para teclado no estaba siempre pensada para interpretarse de manera continua es algo a lo que se parece apuntar en muchos contextos; por ejemplo, en las secciones de fantasías o preludios de Scheidemann o Weckmann en los que se cambiaba de manual con frecuencia (hasta tres o cuatro veces por compás), o en la música de dos manuales conocida desde España hasta Inglaterra en la que la mano izquierda debía saltar de un lado a otro y no debería tratar de sonar de manera fluida. Un elemento importante en todas estas técnicas es la retórica de la discontinuidad.

Es más, hoy en día una lectura literal de los principios de la retórica musical alemana como los que se exponen en *Der vollkommene Capellmeister* de Mattheson (Hamburgo, 1739) podría llevar a los intérpretes a exagerar las interrupciones en la música. Por otra parte, los intérpretes de teclado de nuestro tiempo saben que es posible dividir una línea entre dos manos de tal modo que no se perciban interrupciones, y si se rechaza esto como argumento pertinente en los presentes ejemplos es únicamente reconociendo que tal continuidad es necesaria en otros tipos de música. Y no necesariamente música muy posterior: podemos imaginar que las escalas y arpegios de la *Fuga en mi menor* BWV 548, una obra de madurez, deben tocarse de modo tan uniforme y elegante como sea posible (ejemplo 15), mientras que el interludio del *Preludio en mi mayor* BWV 566 emplea pasajes escalísticos para conseguir un efecto de fragmentación mucho mayor (ejemplo 16).

Ejemplo 15 J. S. Bach, *Fuga* BWV 548, II



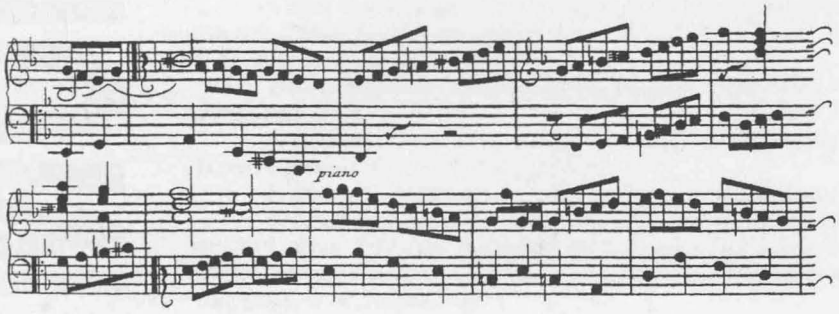
Ejemplo 16 J. S. Bach, *Praeludium* BWV 566, III, barrados del autor del presente artículo



Baste comparar aquí los dos bajos para ver que las escalas que aparecen por encima de ellos tienen funciones bastante distintas.

En este nivel de "reconstrucción de la autenticidad", uno se ve abandonado por las pruebas concluyentes y debe conformarse con tratar de imaginar hasta qué punto era entrecortada hasta la interpretación más fluida. Pero sin duda debía de serlo bastante. Es necesario un enfoque imaginativo en relación con la notación y la naturaleza de las distintas fuentes. Puesto que un compositor que prepara un impecable manuscrito autógrafo en limpio puede no sentir otra necesidad que la de anotar de manera limpia, neutra y, por así decirlo, abstracta, es muy fácil que deje de lado la distribución de manos. Esta sería una consideración práctica de poca importancia cuando el compositor realizara una copia de archivo. Del mismo modo, una copia de trabajo también puede ser neutra, si bien por otra razón: los usuarios de la copia (los alumnos, el maestro) tenían diferentes costumbres, o variaba la naturaleza física de los teclados, las modas, etc., de manera que la especificación de un modo concreto de interpretar no era apropiado. Sin embargo, también podía suceder que el compositor o el copista (¿el mismo alumno-intérprete?) realizaran una copia en la que fuese indicado un tipo de distribución: no necesariamente la única ni la del compositor, pero ciertamente una distribución que mostrara la visión que de la pieza tenía un músico de la época.

Figura 5 Fragmento del Concierto Italiano de J. S. Bach (*Clavier-Übung* II; Leipzig, 1735). Aquí las escalas aparecen agrupando cuatro notas por cada parte de compás. No hay distribución de una misma línea entre las manos; en cambio, la mano izquierda imita a la derecha



Sólo en casos tales como los ejemplos 2 y 6 insiste realmente el compositor -por razones musicales o por razones de ejercicio de dedos- en un modo concreto de interpretar. Pero resulta difícil creer que cualquiera de los ejemplos, excepto el ejemplo 15 (y quizá ni siquiera éste), estuviesen concebidos como una serie de semicorcheas iguales. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**