
J.S. BACH Y EL COMPÁS DE 2/4 *

Peter Williams

QUODLIBET

Resulta lógico que en muchos repertorios de música la notación encierre numerosos detalles que pueden ser muy útiles para los intérpretes una vez que se les hace reparar en ellos. Quizás la atención que se presta actualmente a las cuestiones estratégicas en la “reconstrucción auténtica” de la música antigua –cuáles son los tipos de grupos e instrumentos más idóneos, los métodos de ejecución o de canto idóneos, la función, el tipo de expresividad y la acústica idóneos, etc.– facilita pasar por alto las cuestiones tácticas. Este sería el caso de los detalles aparentemente menores, a menudo aparentemente irreflexivos, de la notación de la música que son de hecho el resultado de una elección consciente por parte del compositor e, imaginamos, de sus fieles copistas. Resulta difícil creer que cualquier detalle notacional carezca de importancia si ha de construirse un cuadro tan completo de la música como sea posible. Los intérpretes no pueden permitirse dar nada por sentado.

Los dos estudios que integran las dos partes de este ensayo ¹ representan distintas áreas de pensamiento para cualquier compositor: cómo ha de escribirse su compás (esto es, con qué tipo de indicación de compás, como 2/4, que es el que se estudia aquí en la parte 1) y cómo han de agruparse sus notas (esto es, qué mano ha de tocar qué y, quizás, cómo, lo que se estudiará en la parte 2). Algo que podría sorprender de entrada al instrumentista de tecla es que, en el contexto de J.S. Bach, no existe ninguna conexión especialmente cercana entre los dos casos: la música en 2/4 no suele requerir una notación que especifique cómo han de distribuirse las manos, y la música en la que la distribución de manos suscita cuestiones interesantes raramente está escrita en 2/4. ¿Por qué no? Porque cada uno de estos detalles pertenece a determinados esti-

* *Two case studies in performance practice and the details of notation. I: J. S. Bach and 2/4 time*, en *Early Music*, Vol. XXI núm. 4 (Noviembre 1993, pp. 613-22).

1. El segundo estudio se publicará en un número posterior de *Quodlibet*. [N. del T.]

los de músicas y se da el caso de que estos estilos son distintos y raramente se solapan: se trata de estilos con un sabor nacional y que influyeron en el compositor en momentos diferentes de su vida o que utilizó en diferentes géneros musicales. Ese no es el motivo por el que elegí estos dos temas concretos, pero ayuda a demostrar la carga de asociaciones que tienen ambos.

Para realizar una proposición general a partir de estos detalles podría decirse que cuanto menos reflexiva es la notación por parte del compositor, quizás por seguir “irreflexivamente” una convención muy extendida en su época, menos se apoya en ellas para transmitir cualquier información propia. Pero la convención transmitirá por sí misma algo al sugerir que los géneros diferentes presentan características diferentes.

Cuando aprendimos los rudimentos musicales, se nos introdujo en el compás de $2/4$ como un compás perfectamente normal. En este sentido, $2/4$ es como $3/4$ o $4/4$, excepto que tiene menos partes por compás; es la mitad de largo que $4/4$ y, por tanto, tiene únicamente una parte fuerte y otra débil.

Pero cuando se empieza a ser consciente de la fuerza de las convenciones musicales en una época dada, queda claro que cada una de estas indicaciones de compás cuenta con su propia historia completa y variada. Esto no sucede únicamente con los compases ternarios –algunos géneros antiguos parecen haberse resistido al $3/4$ en aras de compases más grandes o valores más largos– sino también con los binarios. Incluso el $4/4$ posee una historia compleja. Hubieron de pasar siglos hasta que se convirtiera en un sinónimo de la indicación de compás con un círculo roto (C), algo que no sucedió de hecho hasta que $2/4$ o incluso $4/8$ habían pasado ya a ser familiares para ciertos tipos de música. Y cuando se convirtió en una alternativa en la última parte del siglo XVIII, algunos deben haberlo visto (de manera bastante errónea) en relación con el $2/4$: un compás de $4/4$ era igual que dos compases de $2/4$. Entre los numerosos matices de notación que se perdieron a finales del siglo XVIII se encuentran las complejas asociaciones de indicaciones de compás: $2/4$, $3/4$ y $4/4$ pasaron a ser en principio casi lo mismo, por lo cual se requirieron palabras explicatorias como *allegro* o *andante*. Las indicaciones de compás han seguido perdiendo tantos matices que en el siglo XX muchos editores han modernizado habitualmente –y les han enseñado a sus alumnos a modernizar– C en $4/4$ y C en $2/2$.

Como un ejemplo de las cuestiones que pueden suscitarse en relación con las indicaciones de compás y sus asociaciones tácitas con ciertos géneros, la utilización del $2/4$ por parte de Bach resulta especialmente reveladora, ya que la indicación era por entonces una “invención” reciente y no se habría utilizado de un modo indiferente. No obstante, se trata únicamente de un ejemplo y el resto de las indicaciones merecen idéntica atención incluso si

se dan por sentadas. Por ejemplo, si ciertos tipos de música para teclado alemana ca. 1700 como las fantasías o los corales para órgano estaban habitualmente en compás de C -y se utilizaban 3/4, 3/2 o 2/2 únicamente para conseguir un efecto infrecuente o excepcional-, ¿se debía a que había un pulso (tactus) común que reconocía inconscientemente cualquier intérprete? No puede haber variado mucho y en cualquier caso era mucho más lento que el compás de cuatro partes para la forma sonata de los primeros movimientos de una generación posterior.

Cuando Étienne Loulié incluía el 2/4 entre los tipos de compás binario en su pequeño tratado de 1696,² agrupándolo con 2 y con Φ como una especie que indicaba dos partes por compás, no decía de dónde venía o si, como parece ahora que había sido el caso, tenía un origen italiano. Tampoco explica el motivo por el que en la música francesa -Lully, por ejemplo- 2 es generalmente más rápido que Φ . No es aquí, por tanto, donde pueden encontrarse las sutiles asociaciones descritas del 2/4, ni se halla indicio alguno de por qué tardó tanto en alcanzar popularidad en la música francesa para teclado, por nombrar un solo tipo de música. 2/4 ni siquiera se menciona en las indicaciones de compás binarias/cuaternarias incluidas en la entrada "Tempo" en el *Dictionnaire* (1703) de Brossard,³ tal y como habría circulado entre los admiradores y los usuarios de la obra de Brossard en Francia, Inglaterra y Alemania. (Véase también ilust. 1.) Y sin embargo, medio siglo más tarde, el 2/4 se utiliza en una enorme variedad de tipos de movimiento, generalmente de

1. De M. de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin* (París, 1702), pp. 15, 18. (a) Los nueve signos diferentes "qui marquent la mesure et le mouvement". Repárese en que no figura el 2/4. (b) La explicación de 4/8 como "tres vite". Si fuera ésta la interpretación generalmente aceptada del 4/8 (e.g., ¿para el movimiento en la ilust. 2?), entonces 2/4 se habría introducido para referirse a algo menos rápido.

carácter vivo, de suerte que en la década de 1770 Kirnberger puede describirlo como Φ , sólo que más ligero y alegre.⁴ La cuestión es

2. Étienne Loulié, *Elemens ou principes de musique* (París, 1696), trad. ing. A. Cohen como *Elements or principles of music* (Brooklyn, 1965).

3. Sebastian de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois...* (París, 1703).

4. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 vols. (Berlín y Königsberg, 1776, 1779), p. 118, trad. ing. D. Beach y J. Thym como *The art of strict musical composition* (New Haven, 1982), p. 387.

Noms & Démonstration des Signes. Illustración 1

C	Φ	2	$\frac{4}{8}$
Majeur.	Mineur.	Binaire.	Quatre pour huit.
$\frac{3}{2}$		3	$\frac{3}{8}$
Trois pour deux		Trinaire.	Trois pour huit.
ou		ou	
Double triple.		Triple simple.	
6			6
$\frac{4}{8}$			$\frac{8}{8}$
Six pour quatre.			Six pour huit.

Pour le Signe de quatre pour huit. $\frac{4}{8}$

Aux Pièces marquées du Signe de quatre pour huit, la Mesure se bat encoré à deux temps; mais comme elle ne contient que quatre Croches, & qu'il n'y en a que deux à mettre sur chaque temps, & non pas deux Noires, comme dans celles dont nous venons de parler; ses temps doivent aller encore une fois plus vite que ceux du Signe binaire; ainú cette Mesure est tres vite.

saber qué significaciones tenía anteriormente cuando un compositor conocedor del estilo como J.S. Bach se topó por primera vez con él y lo utilizó ocasionalmente.

Cada género tiene, hasta cierto punto, su propia historia en relación con las indicaciones de compás. En el caso de, digamos, la música francesa para órgano, creo que el 2/4 no aparece nunca hasta que ciertos tipos de variaciones de Noël se hicieron populares bien entrado el siglo XVIII, piezas basadas en canciones populares que es probable que estuvieran escritas originalmente de este modo. En el contexto de la música para órgano, por tanto, la indicación de compás es en sí misma una parte de la transcripción: alude al carácter de la canción original. El repertorio para clave no estaba tan convencionalizado como el del órgano y podría esperarse encontrar aquí antes el 2/4, aunque de nuevo bajo la influencia de la música cantada. El *Premier livre* de François Couperin de 1713 no contiene aún, sin embargo, ejemplos de 2/4, aunque sí existe un ejemplo interesante de 4/8 (ej. 1, ilustr. 2), una pieza cuya escritura parece requerir un tempo solemne y una retórica consciente. En general, la teoría francesa no hace grandes distinciones entre 2/4 y 4/8 y en esta pieza Couperin pretende seguramente que se marquen dos partes uniformes (2/4) y no cuatro (4/8). De hecho, resulta difícil ver por qué se utiliza 4/8, a menos que se viera en la época como una forma “simple” del 6/8 “compuesto”.

Sea cual sea la razón, Couperin utiliza con bastante frecuencia 4/8 y parece haber pocos problemas para asumir que una cierta solemnidad resulta siempre adecuada en movimientos que (al contrario que, por ejemplo, la Allemande) no tenían ninguna notación especial asociada convencionalmente con ellos. En tanto que 2/4 se encuentra ocasionalmente para las danzas más ligeras al final de las suites-oberturas, como en ciertas bourrées rápidas del tipo denominado más tarde *rigaudon*, Couperin aportó un modelo directo en su cuarto *Concert royal* (publicado en 1722 pero interpretado en la corte ca. 1714). Compositores como Haendel se habrían limitado a escribir esto en valores más largos y, por tanto, en compás de \mathcal{C} , y ello debido probablemente a que los italianos parecen haber tenido una idea diferente del 2/4.

En la música italiana en su conjunto, 2/4 no es característico de las sonatas en trío o las sonatas a solo más antiguas. No puedo afirmar, por supuesto, que no aparezca nunca, pero ejemplos clásicos como los de Legrenzi o Corelli (de la op. 1 a la op. 4) prescinden de él, al igual que los compositores de otros países que imitan (algunas de) las características italianas, como Purcell en sus dos colecciones de sonatas. De hecho, dada la frecuencia con que aparece el compás de 6/8 en la música italiana en general hacia 1700, resulta extraño cuánto tardó en aparecer el 2/4 y en hacer acopio de sus propias asociaciones. Pero comienza a aparecer -no sé dónde exactamente, quizás en Alessandro Scarlatti- para un cierto tipo de aria

Ilustración 2

14

L'Enchanteresse *Rondeau.*

François Couperin, *L'enchanteresse*, 1^o ordre, *Pieces de clavecin, premier livre* (1713), la primera de dos piezas en 4/8 en el primer libro de Couperin

Ejemplo 1

François Couperin, *L'enchanteresse*, 1^o ordre, *Pieces de clavecin, premier livre* (1713)

Ejemplo 2

G. F. Haendel, Cantata a solo, *Cuopre tal volta*, HWV 98

Tuo - na, ba - le - na, si - bi - la il ven - to

Ejemplo 3

Aria de la Partita para teclado en Re mayor, BWV 828

Gro - Ber Herr und star - ker Kö - nig

majestuosa. *Cuopre tal volta il cielo* de 1708 de Haendel (ej. 2) constituye un ejemplo típico y se trata de un aria que utilizó posteriormente al menos tres veces en otras obras.

Un cuarto de siglo después, un aria de Bach puede aludir consciente o inconscientemente a una tradición similar (véase ej. 4 *infra*). La majestuosidad no radica tanto o no sólo en las características tonales y la escritura vocal como en que las dos partes del 2/4 son fuertes. El tempo como tal no es tan crucial: las arias en 2/4 podrían ser más rápidas pero seguirían teniendo las partes muy marcadas, ya que son éstas las que dan el carácter al 2/4. Es como si un compás de 6/8 se viera despojado de sus tresillos y, por tanto, de su impulso constante, dejando atrás sólo dos partes fuertes.

Algunos años más tarde, en 1713, Johann Mattheson hizo una observación muy interesante y con una gran importancia musical: del 2/4 afirmó que “es un movimiento muy popular y produce piezas cantables casi por sí mismo” (“ein sehr beliebtes Mouvement, und bringt fast von selbst singende Sachen hervor”).⁵ Como sucede con tanta frecuencia con los escritos de Mattheson, se estaba refiriendo a las arias italianas y a las imitaciones de las mismas en la Ópera de Hamburgo, lo que implicaba (creo) una cierta melodiosidad natural, que no sería demasiado vívida o excesivamente dramática. Quizás sea cierto que, por comparación, 4/4 (o, mejor, C) es, por decirlo así, anónimo e insípido: no puede decirse de antemano si la indicación de compás C sugiere melodiosidad o lo contrario, mientras que se entendía que 2/4 sugería en un principio “piezas cantables”. El tipo de aria posterior asociado a Johann Adolph Hasse –el aria de Dresde, como suele denominarse– tiene algo de lo que Mattheson estaba apuntando, y bien pudo haber sido la inspiración de arias como la reelaboración de “Grosser Herr” en el *Oratorio de Navidad* de Bach (ej. 3). Este tipo de cualidad melódica como la que se oye aquí puede que sea la responsable del término infrecuente y enigmático “Aria” para uno de los movimientos *galanterie* de la Partita para clave en Re mayor (ej. 4). Sin embargo, de aquí se deriva una importante consecuencia lógica dentro de este razonamiento: si existe una similitud, una alusión estilística, entre estos movimientos, entonces quiere decir que el Aria de la partita hace referencia a un tempo menos rápido del que emplean actualmente los clavecinistas.

Pero, ¿no es quizás éste el único propósito de utilizar 2/4? Si es así, se necesita reformular el resto de los movimientos en 2/4 de las partitas de Bach, obras impresas de madurez en las que el compositor estaría mostrando sus conocimientos actualizados: el Scherzo en La menor y el asombroso Capriccio en Do menor. Cuando los clavecinistas actuales asumen que se encuentran ante oportunidades para desplegar su destreza con brillantez, puede que se estén dejando engañar por uno u otro anacronismo, mostrando su disposición favorable por

5. Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713), p. 79.

un lado a un poco de brillo público y viéndose afectados, por otro, por el hecho de saber la gran importancia que tenían los scherzos rápidos en la sinfonía vienesa un siglo más tarde. Pero una suite de ca. 1725 carecía de este tipo de asociaciones sinfónicas y es posible que hubiera resultado mucho más adecuada una cierta solemnidad. (Del mismo modo, no hay nada de scherzante en los minuets de las suites de Bach que se apoyan en las primeras partes.) Si el aria en Re mayor hiciera referencia realmente a un tempo rápido, no habría ningún motivo para escribirla en otro compás que no fuera 2/2.

No es improbable que en la primera década aproximadamente en la que Bach utilizó el 2/4 tuviera ya una idea muy consistente del mismo. Las opciones y lo que ellas implican se ponen de manifiesto claramente en las seis obras para violín solo BWV 1001-6 (ca. 1720), en las que hay tres fugas, una en C, una en 2/4 y una en Φ (ej. 5). Esta variedad es seguramente deliberada y es característica de su compositor. La fuga en C tiene cuatro partes, la escrita en 2/4 dos partes fuertes pero majestuosas y la escrita en Φ dos partes pero menos pronunciadas. Es muy probable que el pulso propiamente dicho sea el mismo entre las tres fugas, que en todos los casos son segundos movimientos. No es imposible

Oratorio de Navidad, BWV 248, i



Ejemplo 4

Sonatas para violín solo: (a) BWV 1001; (b) BWV 1003; (c) BWV 1005

(a) *allegro*

(b)

(c) *alla breve*

Ejemplo 5

entonces que en la época de los finales en 2/4 posteriores, como el Capriccio de la Partita en Do menor o la Badinerie de la Obertura en Si menor, BWV 1067 -repárese en la utilización de un término infrecuente en ambos casos- el 2/4 debiera ser mucho más rápido que para un aria o una fuga en el centro de una obra. Es muy probable

que Bach conociera a mediados de la década de 1720 los finales franceses en forma de *rigaudon* y puede que estuviera familiarizado con la idea de un *presto* 2/4. Aun así, sin embargo, ni

la Badinerie ni el Capriccio están marcados *presto* y en ambos casos podría empezarse a asumir provechosamente que no eran irreflexivamente rápidos sino que creaban su retórica por otros medios.

Una vez alertado de la idea de que en un principio 2/4 indica generalmente una cierta solemnidad, el intérprete podía sacar un buen partido del estudio de los nuevos conciertos venecianos del período en torno a 1700 y llegar a la conclusión de que es un anacronismo la velocidad con la que suele abordarse actualmente su interpretación (y la de sus hijastros, los *Conciertos de Brandemburgo*). Esto es de aplicación para todos los movimientos en las interpretaciones actuales de los Brandemburgos, pero lo es especialmente para los tres movimientos en 2/4, porque ésta era una indicación de compás específica para los géneros italianos: fue en este contexto en el que Bach utilizó por primera vez el 2/4. No se encuentra en la música que

Ilustración 3



J.S. Bach, Capriccio, Partita núm. 2 en Do menor (Leipzig, 1727). Como en su contexto ninguno de los tres títulos utilizados para movimientos en 2/4 en las partitas (*capriccio*, *scherzo*, *aria*) es del todo convencional, es posible que el compositor buscara términos italianos como reconocimiento de un compás italianizante.

compuso durante un período similar de su vida dentro de otros repertorios, igualmente convencionalizados, como la música para órgano o clave que compuso durante el período 1712-22 (el *Orgelbüchlein*, las Invenciones a dos y tres voces, *Das wohltemperirte Clavier*, libro 1). Así, hay movimientos en 2/4 en los italianizantes Conciertos de Brandemburgo, pero no en las afrancesadas suites orquestales, a excepción de la Badinerie en Si menor. Debería quedar claro a partir del finale del Concierto de Brandemburgo núm. 5 que para Bach, en este contexto italiano, 2/4 estaba más relacionado con 6/8 que con 4/4 y que este finale concreto marcado *allegro* 2/4 no debe entenderse, como se oye habitualmente, como un *rigaudon* o una *badinerie* a toda velocidad.

Los problemas habituales que dificultan la comprensión moderna de la obra de Bach anterior a 1715 –atribución incierta, cronología especulativa, fuentes perdidas– quieren decir necesariamente que no puede estarse seguro de cómo llegó a desarrollar detalles musicales y/o notacionales como el compás de 2/4. Pero es ciertamente sugerente constatar que, aunque el Preludio en Do menor, BWV 921, copiado en el Libro de Andreas Bach probablemente en algún momento entre 1708 y 1713,⁶ insiste en pasar por diversas indicaciones de compás, 2/4 no es una de ellas. Asumiendo que esta obra anónima, que precede inmediatamente a la Fantasía en Do menor escrita en una tablatura reconocida ahora como un autógrafo de J.S. Bach,⁷ es realmente una obra del mismo compositor, debería concluirse seguramente que es una pieza muy temprana, quizás un experimento de adolescencia inspirado en la figuración para teclado aprendida de Johannes Kuhnau, Adam Reincken o Georg Böhm. Parece realmente que su interés no es muy grande a *excepción* de su progresión de indicaciones de compás cambiantes y algún tipo de proporción (que para mí no está tan clara) entre ellas: C, 6/8, 4/8, C , 24/16 y 2. El tipo de figuración simple en la sección en 4/8 se parece mucho a la que podríamos asociar a 2/4, pero por entonces –podría conjeturarse– el compositor no había aprendido aún a utilizarla.

Una de las primeras ocasiones en que Bach emplea el 2/4 –quizás la primera– no es en una obra propia, sino en las dos transcripciones que realizó del Concierto en Sol mayor de su joven amigo el Príncipe Johann Ernst de Sachsen-Weimar, una obra basada obviamente en los conciertos recién importados y en circulación op. 3 y op. 7 de Antonio Vivaldi. Curiosamente, fue en otra obra conectada con el príncipe en la que aparece –que yo sepa– el primer tratamiento alemán del compás de 2/4 por parte de un teórico, a saber, en los *Praecepta* (ca. 1708) de J. G. Walther, un manual de composición musical presentado al príncipe cuando cumplió 12 años. Walther dice únicamente que las diversas indicaciones binarias (él no emplea este término) se refieren a un tempo igual (“einen geschwinden gleichen Takt anzeigen”),⁸ como sugiere también el ej. 5 *supra*. Pero el ejemplo de 2/4 que ofrece Walther es sorprendente (ej. 6), ya que aunque no poseía un talento natural como melodista, su línea silábica presenta un perfil anguloso y unas partes fuertes no sincopadas. El carácter

Ejemplo 6

J. G. Walther, de los *Praecepta*
(ed. Benary, p. 30)

Do - mi - nus pro - tec - tor me - us, vi - ta et so - la - ti - um

6. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig y Dresde, 1984), pp. 44 ss.

7. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung*, p. 49.

8. Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musikalischen Composition*, ed. P. Benary (Leipzig, 1955), p. 30.

se adecua al compás de 2/4. En el primer movimiento del concierto para violín del príncipe, compuesto unos cinco años después, se encuentra otro tipo de retórica: no angulosidad sino un pulso uniforme y solemne de 2/4 con los elementos melódicos cuidadosamente *colocados*, como diría un violinista (ej. 7). No hay rúbrica de tempo, como suele ser el caso de los conciertos venecianos, a menos que el primer movimiento sea de algún modo excepcional y haya de llevar alguna indicación. Por muy solemne (más que desenfadado) que se quiera que sea un movimiento en 2/4, no quiere decir necesariamente que los primeros movimientos en compás de C de los conciertos estuvieran concebidos para ser tan rápidos como ha asumido generalmente la ejecución vivaldiana del siglo XX. Pero sugiere ciertamente que el 2/4 del príncipe traía consigo algún tipo de indicación de carácter, algo menos fluido o elocuente, en suma, algo más lento de lo habitual.

Al igual que cualquier otro compás italiano, el 2/4 pasa a ser más versátil y variado cuando se añaden rúbricas de tempo, aunque sólo hasta cierto punto: pueden añadirse rúbricas porque la convención sea hacerlo así, no porque se necesiten para realizar distinciones muy marcadas entre uno y otro. Las sonatas para órgano de Bach tienen varios movimientos en 2/4 marcados *andante* o *allegro* o *vivace*, y aun así resulta difícil ver cómo podrían diferir muchísimo en términos de tempo absoluto (ejs. 8, 9, 10). No puede darse aquí una cuestión de extremos: de *andante* a *vivace* no hay una distancia enorme, y añadir indicaciones de tempo italianas supone un anuncio más de que el compositor está imitando lenguajes italianizantes. La rúbrica de tempo indica estilo: *andante* significa un ritmo de paseo pausado y el énfasis se pone más en el adjetivo que en el verbo. Los movimientos *andante* son en su conjunto pausados. En el caso de los primeros movimientos de sonatas (véase ejs. 8, 10), es probable que el compositor no ofreciera en un principio ninguna indicación de tempo, añadiéndolas sólo cuando Anna Magdalena preparaba una copia de su partitura, fuera cual fuera la razón por la que ella hacía esto.⁹ El completar su partitura con indicaciones de tempo, lo que él no habría hecho para una colección de música más “alemana” (digamos una serie de corales), constituía parte de la preparación de una copia a limpio.

Otro tema que suscitan las sonatas para órgano es por qué ciertas notaciones parecen arbitrarias. Como el ej. 10 tiene un signo combinado de un 2/4 *vivace* para un tempo que debe ser muy parecido al del 2/2 *allegro* de otra sonata (ej. 11), ¿por qué se valen de diferente notación? La respuesta debe ser: porque lo que está en juego no es simplemente el tempo. La segunda pieza es una fuga con continuo con frases muy amplias y bastante melancólicas, mientras que la primera es un brillante movimiento en forma de ritornello de concierto, que

9. Dietrich Kilian, *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke: kritischer Bericht*, Neue Bach Ausgabe, IV/7 (Dassel, 1988), p. 28.

se asemeja a una sonata de cámara transcrita para teclado a solo. No está claro, sin embargo, por qué esto debería significar una notación diferente, especialmente dado que el ej. 10 es

Ejemplo 7

Johann Ernst von Sachsen-Weimar, Concierto = BWV 592, i



Ejemplo 8

Sonata en trío para órgano en Re menor, BWV 527, i



Ejemplo 9

Sonata en trío para órgano en Do mayor, BWV 529, iii



Ejemplo 10

Sonata en trío para órgano en Sol mayor, BWV 530, i



Ejemplo 11

Sonata en trío para órgano en Do menor, BWV 526, iii



también una fuga con continuo y el finale de otra sonata. Así, el 2/2 *allegro* del ej. 11 es idéntico al ej. 10 o al ej. 9: a uno o a otro, creo. No obstante, la notación es diferente.

He tratado de indagar por qué esto es así y, no hace falta decirlo, los teóricos de la época escriben a un nivel de observación demasiado tosco o vago para resultar aquí útiles. ¿No elaboraba Bach todo cuidadosamente incluso cuando, como aquí, está haciendo una copia completa a limpio? ¿O existía alguna razón concreta para no dar a los ej. 8, 9 y 11 la misma notación? Una respuesta es: si se compara el ej. 11 con virtualmente cualquier otro ejemplo de este artículo, surge una distinción, a saber, que tiene en todo momento frases más largas. Su primera frase tiene una extensión de 14 o 16 partes: en el resto de los movimientos en 2/4 la frase tiene una extensión de ocho partes. Parece, por tanto, que una característica importante del compás de 2/4 para Bach es que su fraseología es de un espectro más corto que la de C. Esto es al margen de ser “solemne”, incluso aunque en la práctica las dos caracte-

rísticas vayan juntas con tanta frecuencia.

En cualquier caso, “solemne” no es tampoco del todo el término exacto, incluso si se adecua a ciertos tipos de aria de cantata con un texto religioso o profano. Resulta difícil considerar como “solemnes” cualquiera de los dos casos del ej. 12. El quid parece radicar más bien en que ambos tienen partes fuertes dentro del compás. Las partes son tan enfáticas en el Scherzo que el fraseo resulta ambiguo: ¿se trata de grupos de dos o de tres? En cualquier caso, se trata de pulsos definidos, y las rápidas semicorcheas podrían tocarse menos “fluidamente” que las habituales en compás de C. (Da la casualidad de que en las partitas tan sólo el prelude de la última Partita en Mi menor tiene un contrapunto convencional en compás de C.) Considerado desde este punto de vista, C en décadas anteriores del siglo XVIII no suele tener cuatro partes marcadas, sino como mucho una y tres partes menos fuertes, presumiblemente con excepción de ciertos tipos de marcha. (En Inglaterra al menos, sin embargo, ha existido una cierta tradición de escribir marchas en 2/4.) En el caso de los dos primeros preludios del libro 1 de *Das wohltemperirte Clavier*, la indicación de compás C indica una especie de 2/4 duplicado o reiterado –la mayor parte de los compases implican repetición– y una cuestión útil podría ser: ¿por qué no están escritos en 2/4? Creo que la respuesta es que Bach no estaba aún utilizando 2/4 excepto cuando estaba escribiendo en uno u otro estilo italiano, algo que no sucede con toda seguridad en estos preludios. El movimiento más italianizante del libro 1 –el Preludio en Si menor– sigue diferentes modelos, que no son el aria en 2/4 sino el C *andante* de Corelli.

2/4 significa precisamente esto: dos partes. Para que estas partes produzcan su *Affekt* han de ser lo bastante regulares y la mayor parte de las interpretaciones ignoran las implicaciones de esta indicación de compás. El finale del Concierto de Brandemburgo núm. 2 no es una huida a toda velocidad para trompeta. Repárese en que la última vez que se oye el tema, el acompañamiento subraya las mismas dos partes y estos acordes separados –incluso el de séptima disminuida– muestran ciertamente que este movimiento es un 2/4 firme y no a toda prisa. Para un movimiento con ritornello italiano, el tipo de énfasis que dan estos acordes separados es bastante fuerte, a pesar de que sea muy discreto en comparación con el carácter dinámico y vivaz de un movimiento en 2/4 de Beethoven, como el Finale de su *Séptima Sinfonía*.

De hecho, los característicos acordes separados del segundo Concierto de Brandemburgo sobre la parte se convierten en una suerte de seña de identidad del compás de 2/4:

Ejemplo 12



(a) Capriccio de la Partita para teclado en Do menor, BWV 826;

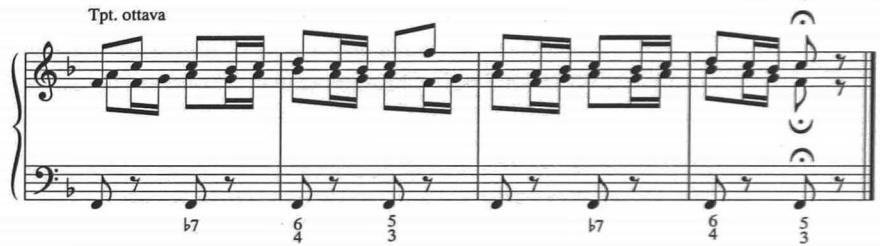
(b) Scherzo de la Partita para teclado en La menor, BWV 827



Ejemplo 13

Concierto de Brandemburgo núm. 2, BWV 1047, iii

Tpt. octava



pueden verse también en el ej. 12. De los otros dos ejemplos de 2/4 en esta serie de conciertos, el

Finale del núm. 5 tiene también este tipo de acordes *détaché* sobre la parte. Ambos tienen una rúbrica de tempo, *allegro* o *allegro assai*, lo que quiere decir que son más vivaces de lo que sería un primer movimiento en 2/4 sin rúbrica, como podría esperarse de unos finales. Estos acordes separados no producirán una indicación de compás de 2/4 si la fraseología es más larga que ocho partes, y el compás más largo C parece necesario para música de un tranco más largo como la del ej. 14. El “tranco largo” y la fraseología espaciosa serían seguramente menos claros si el movimiento estuviera escrito en 2/4.

Puede resultar instructivo indagar por qué el 2/4 se ha (a) utilizado en una determinada pieza pero (b) no utilizado en otra. Como ejemplo de (a): ¿por qué Haendel utiliza 2/4 *allegro*

Ilustración

4

J.S. Bach, Scherzo, Partita núm. 3 en La menor (Leipzig, 1727). Un movimiento que no figura en la copia por lo demás completa de la partita en el *Libro de Anna Magdalena* (1725), el Scherzo bien podría haberse añadido para reflejar el gusto actual por los movimientos de suite en 2/4



en la Suite en Fa menor (ej. 15)? Este es el único ejemplo de 2/4 en todas las colecciones para suites para instrumentos de tecla de Haendel publicadas entre 1719 y 1733. Como él sigue generalmente las convenciones alemanas (e.g., utilizando melodías en compás de C para series de variaciones), podría esperarse que la indicación 2/4 hubiera revestido importancia, pero parece que no fue así: su autógrafo (BL RM 20.g.14, ff.26r-27v, ¿ca. 1717?) tiene compases el doble de largos que los de aquí. Como en muchos otros pasajes de sus obras,

Ejemplo 14

Oratorio de Navidad, BWV 248, iv

Ejemplo 15

allegro

G. F. Haendel, Fuga de la Suite en Fa menor, HWV 433

Ejemplo 16

andante

Sonata en trío para órgano en Mi menor, BWV 528, ii

el cambio pudo tener lugar en el momento de la edición en aras de la legibilidad o la regularidad impuestas por las convenciones de los impresos. Otra razón es que los ingleses no estaban familiarizados con la notación de fuga alemana de Φ , como puede verse en el caso de temas bastante similares a los de Haendel, especialmente en las obras de J.S. Bach (Fuga en Do mayor para órgano, BWV 545ii, la fuga del Preludio en Do menor para órgano, BWV 546i). En cualquier caso, en la fuga en Fa menor de Haendel no hay apenas asomo de italianismo, como tampoco lo hay en las otras fugas de las ocho *Grandes Suites* escritas y tocadas con la

indicación más convencional de C de las fugas alemanas.

Como un ejemplo de una pieza en la que resulta sorprendente el empleo de C: ¿por qué Bach no utiliza 2/4 para un movimiento como el del ej. 16? La “solemnidad”, las partes separadas, las longitudes de frase y el encanto pausado de este movimiento parecen típicos del 2/4; además, no es muy diferente del movimiento en 2/4 en el ej. 8 *supra*, que carece de rúbrica *andante* en su primera versión pero que debe ya haberla asumido. Si ambos movimientos son *andante* y más tarde utilizan fusas para una decoración semejante, su carácter no puede diferir mucho. La razón más probable de que el ej. 16 tenga la indicación C es sencillísima: como se trató de uno de los primeros movimientos de la colección de Sonatas en ser compuesto, era aún demasiado pronto para estar en 2/4: su compositor no estaba todavía utilizándolo. Podría decirse lo mismo sobre música similar en otras obras juveniles de Bach, como los movimientos de las cantatas 71 y 106.

Un último ejemplo a considerar es el primer movimiento en 2/4 del Concierto Italiano para clave, una obra de madurez que, con su compañera la Obertura francesa en Si menor, constituye una fuente de numerosas referencias estilísticas, incluidos detalles de la notación y de las rúbricas. (El concierto termina incluso con *il fine*, la obertura con *le fin*.) No resulta siempre obvio que exista una referencia. Por ejemplo, la ausencia de cualquier rúbrica de tempo al comienzo es en sí misma italianizante, y aunque pueda parecer extraño que una ausencia pueda referirse a algo, éste parece ser aquí el caso, ya que los primeros movimientos de los conciertos carecen generalmente de indicación de tempo, pues están en “un tempo habitual en C”. Esto no era así en los anteriores concerti grossi y no es casual que Haendel ofreciera una indicación de tempo para cada uno de los movimientos iniciales de sus *12 conciertos op. 6*, ya que estas indicaciones formarían parte del género que estaba manejando. Sobre los primeros movimientos sin rúbrica de las sonatas para órgano, véase una observación realizada más arriba.

El Concierto Italiano tiene primeras partes fuertes, no sólo en los acordes en negras al comienzo y hacia el final del ritornello inicial, sino a lo largo de todas sus frases cortas (ej. 17). Las frases cortas –no siempre iguales, por supuesto– distinguen este movimiento de otros primeros movimientos de concierto que tienen elocuentes acordes de negra, como el del Concierto para violín en Mi mayor (compás de C). Para que surja el “auténtico carácter” del

Ejemplo 17

Concierto Italiano, BWV 971, i



Ejemplo 18

(a) Musical notation showing a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand features chords and a melodic line, while the left hand provides a bass line with chords and single notes.

(b) Musical notation showing a single melodic line in 2/4 time, labeled 'e.g.', consisting of a series of chords.

(c) Musical notation showing a single melodic line in 2/4 time, labeled 'e.g.', consisting of a series of eighth notes.

movimiento para clave, no debe ser rápido sino pausado. Cada una de las ideas temáticas tiene su propio valor, como puede verse en muchas otras obras de madurez de Bach (ej. 18): negras para la idea (a), acordes de corchea para la idea (b) y melismas de semicorchea para (c). Si el compositor y el intérprete quieren dar a estas ideas espacio suficiente –para marcar su retórica musical–, necesitarán sacar partido de diferentes modos de la regularidad de un aria italianizante en compás de 2/4.

Ejemplo 19

andante presto

Musical notation showing three different tempo markings (andante, presto) with their respective time signatures (2/4, 3/4, 6/8) and a common pulse.

Además, un tempo regular en 2/4 facilita que los tres movimientos del Concierto Italiano tengan un pulso común y una extensión semejante (ej. 19). De este modo, la extensión del compás, la duración de las notas y la rúbrica del tempo se unen para presentar el mismo pulso de tres modos muy diferentes. Resulta difícil creer que esta relación se produzca por casualidad y que no formara parte de la elaboración del concierto desde su concepción original hasta la pieza ya concluida. Una de sus consecuencias es que, en efecto, el tempo de los movimientos extremos viene dado por el movimiento central; la otra es que los detalles compositivos del primer movimiento se plasman como un verdadero 2/4. ■

Traducción: Luis Carlos Gago