

# ALGUNOS APUNTES SOBRE LA INTERPRETACION DEL CLAVE BIEN TEMPERADO DE J. S. BACH

p o r

*Alfonso Montecino*

*Desde que en 1954 Alfonso Montecino recibiera en Londres la Medalla Bach de la Harriet Cohen International Foundation, su nombre ha ganado creciente prestigio en la interpretación de la obra de J. S. Bach. Es uno de los pocos pianistas actuales que cuentan en su repertorio con la monumental obra El Clave Bien Temperado. Lo ha realizado en Santiago y en Lima, en octubre y noviembre de 1957, respectivamente, y auspiciado por la M. Baird Fund for Music de la Rockefeller Foundation, en el Kauffmann Auditorium de Nueva York, en enero de 1958. Desde entonces lo ha venido realizando, de memoria, en Buenos Aires, Tucumán y Caracas y durante este año lo ejecutará en Bogotá, Medellín y Ciudad de México.*

*Estas notas fueron escritas en octubre del año pasado, en Caracas, cuando realizaba este ciclo bajo los auspicios del Ministerio de Educación de Venezuela.*

El Clave de Bach es una colección de 48 Preludios y Fugas en todas las tonalidades mayores y menores, ordenadas sobre la escala cromática ascendente. Dividido en dos cuadernos, el primero fue compuesto en 1722 y el segundo en 1744. Son 48 obras maestras y como tales deben encararse como experiencias emocionales de la más variada gama de matices expresivos. Todas ellas llevan un mensaje artístico y humano que el contacto continuo con ellas va poco a poco descubriendo hasta revelar, por sobre la aparente limitación de recursos sonoros o la aparente aridez de la escritura contrapuntística, su belleza infinita, grandeza espiritual y la imaginación creadora que les dio vida. Si logramos encarar con este espíritu cada una de las obras de Bach, nos libraremos del pecado mortal de concebir las obras rápidas como ejercicio de dedos o las de compleja estructura contrapuntística, como un frío puzzle intelectual.

La idea de escribir una colección de Preludios y Fugas en todas las tonalidades mayores y menores no era nueva. Ya Bernhard Christian Weber, organista y compositor de Tennstedt, Turingia, había compues-

to, en 1689, un Wohltemperirtes Klavier, cuyo manuscrito existe actualmente en el Conservatorio de Bruselas. Como siempre ocurre con Bach, emplea formas ya usadas y las lleva a su máximo apogeo. En el caso del Clave, junto al Arte de la Fuga y la Ofrenda Musical, es el procedimiento de la fuga el que Bach lleva a su cumbre y última perfección.

Partiendo de una intención práctica y didáctica, Bach se eleva a regiones de insospechada espiritualidad. Para comprender la intención pedagógica original, nada mejor que citar aquí el título de la primera parte: *“Das wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesen Studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach, p. t. Hochfürstl. Anhalt. Cothenischen Capellmeistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.”*

“El Clave Bien Temperado” o Preludios y Fugas, en todos los tonos y semitonos, ambos con terceras mayores y menores. Para uso y formación de jóvenes músicos que estén ansiosos de aprender y como esparcimiento para aquellos que ya estén avanzados en su estudio. Reunido y preparado por J. S. Bach, Kepellmeister y Director de Música de Cámara del Ducado de Anhalt-Cothen. Año 1722.”

Solamente la primera parte lleva este título. Sin embargo, la colección terminada 22 años más tarde era tan idéntica en intención y procedimiento que se ha agrupado bajo el título de Clave Bien Temperado a ambas partes. De la primera parte poseemos tres manuscritos (un cuarto manuscrito, de Fischhoff, es de escaso interés), escritos por Bach con todo esmero y enriqueciéndolos en cada copia con nuevos detalles expresivos, como era su costumbre cuando copiaba sus propias obras o transcribía obras de otros compositores. De estos tres manuscritos, el llamado Wagener-Volkmann, de la Royal Library de Berlín, es el más completo y sólo falta en él la Fuga en Fa sostenido mayor y el comienzo del Preludio en Fa sostenido menor. Kroll ha usado este manuscrito en la Bach-Gessellschaft hasta con algunas “correcciones” hechas en él, posteriormente, con otra caligrafía, algunas de las cuales son de discutible autenticidad.

Igualmente importante es el manuscrito de Nageli, de la Biblioteca Municipal de Zurich, que Spitta describe con precisión en su primer volumen de Bach. Se extiende de la Fuga en Re menor hasta el final.

Finalmente, debemos mencionar el manuscrito incompleto y con variantes que poseía Friedemann Bach, el que legó posteriormente a Mueller de Braunschweig y luego a Griepenkerl. La mayoría de los manuscritos, como asimismo las copias hechas en vida de Bach, están actualmente en la Biblioteca de Berlín. Las copias realizadas por Kirnberger y Altnikol, yerno de Bach, aunque basadas en el manuscrito de Wagener, son de menor importancia. Existen también copias realizadas por Forkel, Schwenke y Gerber.

La primera parte del Clave es una colección de obras de diferentes épocas, algunas escritas, según Forkel, muy anteriormente a 1722, como, por ejemplo, la Fuga en La mayor, que dataría de 1707-1708 (Spitta). Elaborando los 11 Preludios del *Clavierbuchlein*, escritos para Friedemann y publicados en 1720, transportando otras obras independientes para hacerlas calzar en el plan cromático ascendente y escribiendo otras nuevas, Bach llega así a completar esta serie de 24 Preludios y Fugas.

De la segunda parte no existe ningún manuscrito completo y podemos presumir que Bach poseía solamente manuscritos individuales de cada obra, algunas copiadas varias veces con las consiguientes modificaciones, lo que explicaría las diferencias entre las versiones de Kirnberger, Altnikol y Furstenau.

Creo con von Bruyck (*Technische und Aesthetische Analysen*), que la segunda parte es más rica y más perfecta en su escritura contrapuntística. La expresión alcanza constantemente regiones más elevadas (a pesar de la magnificencia de las Fugas 4, 8, 12 y 24 de la primera parte) y, en general, tiene mayor envergadura y perfección técnica.

#### *Ediciones.*

Las tres primeras ediciones aparecieron en 1800-01. Ellas fueron la de Nageli de Zurich, la de Simrock (basada en la copia de Schwenke) y la de Kuhnel (Peters) de Leipzig.

Del cúmulo de ediciones aparecidas posteriormente, debemos destacar la de Busoni y, naturalmente, la de la *Bach-Gesellschaft*, editada por Kroll.

Si pensamos que el ideal estético de Bach ya no correspondía al tiempo en que él vivió, que después pasaron cerca de cien años de completo desconocimiento de su obra para reaparecer después en pleno siglo romántico, no nos extrañará que la tradición, de cómo interpretar a Bach, se haya perdido y todo esté sujeto a discusión (tempos, fraseo, or-

namentación, etc). Por esta razón negamos validez a las ediciones aparecidas en el período romántico, que llenas de indicaciones y de recursos posteriores a Bach (Crescendos, acentos, etc.) vinieron a crear la terrible tergiversación del verdadero espíritu, cuyas consecuencias sufrimos hasta hoy día.

La única edición recomendable es, pues, el Urtext, el texto original, que no tiene indicaciones de tempo, dinámica ni fraseo, salvo en contados casos. Cabe mencionarse aquí que, incluso las pocas indicaciones originales sobre tempo, deben tomarse sólo aproximadamente y no debemos decidir el tempo según la indicación original "Presto" de la última parte del Preludio 20. Preludio, o el "Lento" de la Fuga 24, ambas del Primer Cuaderno, con el concepto moderno del término, pues es muy probable que el "Presto" de Bach fuera más moderado que el "Presto" beethoveniano o chopiniano, y que el "Lento", en cambio, estuviera más cerca del Andante, pues de lo contrario el Presto del Preludio en cuestión resultaría antimusical y el "Lento" de una exagerada pesantez. Schweitzer apunta en su obra "Bach, músico-poeta", que el tempo básico general de las obras de Bach es el Moderato con las fluctuaciones de mayor lentitud o velocidad que el espíritu de la música exige, pero siempre dentro de los límites de un tempo cómodo, fluente y nunca precipitado o arrastrado.

Los metrónomos indicados por diversas ediciones difieren fundamentalmente entre sí y se dan casos extremos como por ejemplo la Fuga 2 del primer libro que D'Albert indica  $\text{♩} = 144$  y Klindworth  $\text{♩} = 144$ , o sea, el doble de la velocidad del primero, o el caso del Preludio 3 del primer libro que Klindworth indica  $\text{♩} = 66$  y Cesi  $\text{♩} = 108$ .

De todo esto deducimos que sólo es posible llegar al verdadero tempo acercándonos cuidadosamente y sin ideas preconcebidas, a la música misma (texto original), sin tomar en consideración las ideas personales de los editores que, la mayoría de las veces, no vienen sino a entorpecer la labor del intérprete.

Sólo así podremos zafarnos de la inveterada costumbre de tocar las obras escritas en semicorcheas, que algunas ediciones marcan Allegro, Allegro molto, etc. (Preludios 2, 3, 5, 6 del primer Cuaderno, etc.), demasiado rápidos, que viene a impedir todo fraseo interior (Ver ejemplo 4).

Por estas razones, y recordando la multiplicidad de las intenciones originales, evidenciadas en los diferentes manuscritos de la primera parte, de que hablamos más arriba, me parece recomendable la edición de

Bischoff (Berlín, 1884), editada en Estados Unidos por E. Kalmus. A pesar de tener indicaciones de tempo que no son originales, presenta esta edición las diferentes variantes originales que el intérprete puede comparar y luego elegir la versión más interesante.

*Dinámica y agógica.*

Usando una edición sin indicaciones dinámicas estaremos en libertad de crear un plan dinámico en cada obra, concibiendo grupos de compases en un determinado volumen sonoro (p, mf, F, etc.), de acuerdo con las mayores o menores tensiones expresivas del caso. La creación de un plan sonoro basado en "terrazas" dinámicas, no quiere decir que propiciemos un toque uniforme, mecánico ni metronómico, pues sabemos que desde el momento que una frase es tocada musicalmente hay notas de mayor preponderancia que otras y, por lo tanto, de mayor énfasis y en determinados casos de mayor duración que la escrita (libertad agógica). De acuerdo con la austeridad del estilo de Bach, según las crónicas, era muy parco en las registraciones al ejecutar en el órgano, a pesar que tenía a su disposición gran variedad timbrística. Por lo tanto, estaremos dentro del estilo, y no pecaremos de monotonía, si concebimos toda una obra del Clave en uno o dos ambientes sonoros (Fugas 5, 10, 19, del 2º Cuaderno), siempre que la ejecución sea musical, el juego polifónico nítido y la pulsación rítmica y vital.

En cuanto a la libertad agógica, no nos referimos naturalmente a un rubato sentimental romantizado sino a cierta flexibilidad en el tempo que permita subrayar acontecimientos armónicos (modulaciones, disonancias, cadencias) y contrapuntísticos (cuando dos o tres voces corren isocronas simultáneamente, es el caso de ampliar el tempo como en los 3 últimos compases de las Fugas 3 y 8 del 1.er Cuaderno).

*Fraseo.*

En general es válido un fraseo que agrupa notas contiguas en legato, contrastándolas con intervalos más grandes, que se ejecutarían separados, como por ejemplo el tema de las Fugas 2 y 3 del 1.er Cuaderno y casos similares.

Ej. 1



Ej. 2



Los saltos de octava eran por consiguiente todos staccato o separados. Cuando el trozo comenzaba con un silencio, el fraseo del mismo motivo, más adelante, debe comenzar en la segunda nota, lo que da vida a un diseño que de otra manera resultaría monótono y mecánico, como es especialmente el caso del Preludio 5 del primer Cuaderno que tan a menudo oímos así

Ej. 3



en vez de

Ej. 4



El fraseo es un recurso eficaz para dar personalidad a las diferentes voces de la trama polifónica y, por lo tanto, ayuda a una mejor diferenciación de ellas. Siguiendo este concepto podemos concebir el fraseo del Preludio 3 del 2º Cuaderno de la siguiente manera:

Ej. 5



Naturalmente que en el problema del fraseo no se pueden dar leyes dogmáticas y éste depende del carácter de la obra. Dada la limitación de este pequeño ensayo no podríamos alargarnos más sobre tan vasto problema, como tampoco en el de la ornamentación, al que sólo podremos dar un espacio muy reducido.

*Ornamentación.*

El recurso de la ornamentación es de capital importancia en la ejecución de la obra de Bach y es un problema lleno de incógnitas y contradicciones. Sólo podemos decir aquí que la tabla de ornamentos que Bach escribiera para la educación musical de sus hijos, es un punto de partida que da, de manera escueta y precisa, algunos de los ornamentos más usados en su música. Aunque K. Ph. E. Bach, Quantz y otros escribieran sobre esta materia, el campo presenta grandes ambigüedades y muchas veces existen dos o tres soluciones posibles. En último término su elección depende del gusto personal del ejecutante. No está de más recordar que todos los ornamentos comenzaban en la nota superior y en el tiempo (no antes), de tal manera que la nota fuera de la armonía se hacía oír en el tiempo fuerte para darle mayor énfasis y acentuación expresiva. Los trinos eran todos medidos, subdivididos en grupos iguales y ejecutados en la atmósfera expresiva del carácter total de la obra.

El hecho es que el ejecutante, en tiempos de Bach, tenía insospechada libertad en la ejecución de la partitura. Como a menudo el ejecutante era al mismo tiempo compositor, se daba por entendido que conocía todas las convenciones de la práctica instrumental, y, por lo tanto, la mayoría de los compositores no se daban el trabajo de transcribir su pensamiento de la manera exacta y precisa del creador de más tarde. Consecuencia de esto es la parquedad al poner indicaciones de tempo, fraseo y la ambigüedad con que debe enfrentarse el ejecutante actual en la ejecución de los ornamentos. Es por eso que el intérprete de la obra de Bach debe tener una imaginación creadora tal vez más alerta e inquisitiva que el intérprete de Chopin, Brahms o Ravel. Partiendo de las notas escritas escuetamente, el intérprete tiene que decidir sus tempos, crear la dinámica y fraseo y resolver los ornamentos, tarea que no existe en los otros compositores mencionados.

*Modificaciones del texto escrito y otros problemas.*

Otro problema de difícil solución es el hecho de que muchas veces, en tiempos de Bach, la música se escribía de cierta manera y se ejecutaba de otra. El caso más sencillo era el de las notas punteadas, en que la nota punteada aumentaba su duración y, en cambio, se acortaba la nota corta. El  correspondía más o menos a 



diseñándose más y más. El mensaje directo a lo divino de muchos de los tiempos lentos de Bach encierran, al mismo tiempo, un matiz humano, a veces desesperado, resignado, triunfante o sombrío y las mil facetas expresivas de su desbordante imaginación son presentadas dentro de una sorprendente variedad.

Es muy probable que Bach no tuviera en mente un instrumento exclusivo para la obra total del Clave. Siendo una recopilación de obras de diferentes periodos de su vida es posible que algunas obras estuvieran concebidas para el Clavecín, otras para el Clavicordio y, finalmente, algunas para ningún instrumento en particular. En las fugas lentas, que quizá ejecutaba en la intimidad de su hogar en el Clavicordio, lo que le permitía mayores posibilidades de inflexiones expresivas, existe una riqueza maravillosa de matices. Para realzar la exuberante escritura contrapuntística de estas fugas, no siempre el tema debe estar en primer plano. Algunas veces el contrasujeto y a veces un simple contrapunto es más expresivo que el tema mismo. Por ejemplo, el contrapunto del soprano en la Fuga 18 del 2º Cuaderno.



Necesariamente nuestras ideas sobre fraseo, tempos y otros problemas, deben someterse a una constante revisión y debemos tener la suficiente flexibilidad mental y honestidad artística para ser capaces de superar una solución musical que hoy consideramos como definitiva por otra más cerca del espíritu de Bach. Esta actividad creadora, a través de años de constante contacto con la música de Bach, es el único secreto para un verdadero progreso interpretativo.