

EL CONTRAPUNTO PARA TECLA DE J. S. BACH A LO LARGO DE LA HISTORIA: INFLUENCIA EN LA LITERATURA POSTERIOR Y CORRIENTES INTERPRETATIVAS

Zanya Escolar García
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

¿De qué forma estudiaron los compositores posteriores a J. S. Bach su obra? ¿Existen elementos en el estilo de estos autores que procedan directamente de las técnicas compositivas de Bach? ¿Es posible establecer una línea evolutiva del contrapunto desde sus orígenes hasta el siglo XX? La llegada del Clasicismo confinó al olvido muchas de las obras del maestro alemán, pero su figura y su música volvieron con fuerza en el siglo XIX. Además, el surgimiento del piano implicó su supremacía frente a los instrumentos de tecla anteriores y la interpretación de la música barroca en el piano comenzó su andadura. ¿Cómo se adaptaron al piano moderno las obras contrapuntísticas barrocas, originalmente escritas para clave, clavicordio u órgano? ¿Hay diferencias significativas entre las técnicas empleadas en el clave y en el piano a la hora de interpretar el contrapunto? ¿Qué distintas corrientes interpretativas surgieron en los siglos XIX y XX en torno a este problema y qué soluciones planteaban?

Para cualquier intérprete es primordial conocer los distintos enfoques que han existido en la práctica de su instrumento desde su creación. En el caso de los pianistas, esto es aún más necesario si se tiene en cuenta que la mayor parte del repertorio no se concibió originalmente para su instrumento. Este estudio trata de responder estos interrogantes y brindar a los intérpretes actuales el conocimiento necesario para definir su postura al respecto.

Palabras clave: *Contrapunto, J. S. Bach, Piano, Clave, Fuga, Interpretación histórica, El clave bien temperado, Diferencias entre clave y piano,*

ABSTRACT

How did composers after J. S. Bach study his work? Are there elements in the styles of these authors that come directly from the techniques of Bach? Is it possible to establish an evolution line of counterpoint from his origin to the 20th century? The arrival of Classicism made forgotten many of the works by the German master, but his figure and music returned strongly in the 19th century. Besides, the emergence of piano involved the supremacy of this instrument against the other keyboard instruments and the interpretation of the baroque music in the piano began its path. How did the baroque contrapuntal works adapt to modern piano, originally written for harpsichord, clavichord or organ? Are there significant differences between the techniques used in the harpsichord and in the piano when it comes to perform counterpoint? What different tendencies came up in the 19th and 20th centuries about this problem and what solutions were thought of?

For any performer is essential to know the different approaches that have been exist in the practice of his instrument from his creation. In the case of pianists, this is even more necessary if we have in mind that the most part of the repertoire was not conceived originally for his

instrument. This study tries to answer all these questions to offer to actual performers the necessary knowledge to define their own attitude about it.

Keywords: *Counterpoint, J. S. Bach, Piano, Harpsichord, Fugue, Historical interpretation, The Well-tempered Clavier, Differences between harpsichord and piano.*

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Para trazar la línea evolutiva del contrapunto y conocer cómo se adaptó al gusto y estilo de cada época se han escogido como referentes los compositores más destacados de cada periodo. Debido al elevado número de autores cuya aportación a la técnica contrapuntística es digna de mención, han sido seleccionados aquellos que destacan como exponentes del contrapunto de su tiempo.

A continuación, el estudio aborda la práctica interpretativa. Las diferencias mecánicas entre el piano moderno y los instrumentos de tecla anteriores hacen indispensable explicar el proceso de adaptación al nuevo instrumento. El timbre y la sonoridad del piano implicaron novedades en la técnica, lo que inició un amplio debate sobre el modo de afrontar el repertorio barroco y clásico en este instrumento. Este proyecto describe las principales posturas adoptadas por intérpretes, musicólogos y teóricos desde entonces hasta nuestros días.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONTRAPUNTO

Primeras prácticas polifónicas y desarrollo hasta el Renacimiento

El contrapunto define la correspondencia entre dos voces reales; es decir, las relaciones interválicas entre sonidos simultáneos. Forner y Wilbrandt (2003) explican cómo el concepto de contrapunto aparece por primera vez en los tratados del siglo XIV con el significado de *punctus contra punctum* (nota contra nota). Sin embargo, la descripción teórica de este procedimiento fue probablemente precedida por una larga tradición práctica basada en la polivocalidad. La primera vez en la historia musical europea en la que los tratados hablan de estas cuestiones es a partir del siglo IX mediante el término *organum*. Como afirma Hoppin (2000, p. 204), es presumible que “el organum descrito en los documentos del siglo IX no fuera una innovación súbita ni repentina”. En la música, como en la lengua, en muchas ocasiones la teoría va por detrás de la práctica.

La diversificación del organum a lo largo de los siglos XII y XIII evidenció uno de los principales problemas técnico-compositivos del contrapunto: la definición de consonancia y disonancia. Si bien los teóricos coincidían en asignar al unísono, la octava, la quinta y la cuarta el título de “consonancias perfectas”, la clasificación de las disonancias no fue clara hasta los motetes del *Ars Antiqua*, ya en el siglo XIII. Otra de las dificultades fue la incertidumbre rítmica (o, mejor dicho, la imprecisión de la notación). Ya en la música de San Marcial de Limoges y de Santiago de Compostela, dos importantes escuelas del siglo XII, la partitura no lograba reflejar la práctica interpretativa. Era necesario crear un sistema de notación que mostrara los valores relativos de las notas dentro de una línea melódica, así como su relación con las distintas voces de la polifonía. No fue hasta la escuela de Notre Dame de París (alrededor de 1180-1250) cuando se solventó este impedimento. El sistema, conocido actualmente como *notación modal*, aplicaba patrones recurrentes de notas largas y cortas (los modos rítmicos).

Con el avance del siglo XIII, las estructuras compositivas empezaron a complicarse, los modelos rítmicos a diversificarse y los compositores a decantarse por la voluntad declamatoria y la búsqueda de nuevas sonoridades. Franco de Colonia dio el paso definitivo con su *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260) al presentar una notación mensural moderna y formular la “ley franconiana”. Posteriormente, el manifiesto *Ars Nova*, escrito hacia 1320 por Philippe de Vitry, sentó las bases de un nuevo y revolucionario estilo que encontró en el motete isorrítmico su medio de expresión perfecto. Algunas de las innovaciones de la época fueron la imitación, la técnica canónica y nuevos giros melódicos propios de un lenguaje más libre y humanizado. Guillaume de Machaut, entre otros, llevó estos principios a la práctica.

Al desarrollo polifónico del siglo XV a nivel europeo se le conoce hoy como escuela franco-flamenca. Autores como Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) y Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511) hicieron que la polifonía alcanzara un auge jamás visto antes. Un siglo después fueron otros, como Josquin des Prés (ca. 1450-1521), los encargados de mantener la supremacía del contrapunto. Con él, la individualidad alcanzó una fuerza expresiva aún más poderosa y los ritmos sincopados y las formaciones secuenciales se volvieron características. Su música es profundamente expresiva, arraigada en lo humano y liberada de las imposiciones de la escolástica medieval. Por el contrario, Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594) defendía la Contrarreforma y representaba las teorías conservadoras de la música sacra, buscando un equilibrio entre contrapunto y armonía. La influencia del modelo de Palestrina, especialmente en la literatura teórica, fue de gran trascendencia.

Piston (1992) señala tres etapas cumbre en el arte del contrapunto a lo largo de la historia:

La primera fue la auténtica polifonía “absoluta” del período gótico, y el elaborado y virtuosístico contrapunto de la escuela franco-flamenca que le siguieron. La segunda, la música de la última mitad del siglo dieciséis, ejemplificada por Palestrina; mientras que la tercera, la del barroco, está resumida en las obras de Johann Sebastian Bach (p. 10).

Las dos figuras destacadas por Piston, Palestrina y Bach, comparten un equilibrio entre la horizontalidad y la verticalidad. Palestrina, mediante reglas severas de consonancia y disonancia y ejemplificado en la misa, el motete y el madrigal; Bach, bajo la premisa de la cohesión armónica y la individualización de las voces, en la fuga, la *passacaglia*, el *concerto*, la suite y la sonata. Sus estilos definen dos técnicas: el contrapunto lineal y el contrapunto armónico, respectivamente.

El contrapunto armónico: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel

El incipiente desarrollo de la teoría de la armonía, basada en el acorde tríada, fomentó la concepción del término de contrapunto armónico. El sistema mayor y menor ganó presencia y se amplió la utilización de la disonancia. Empezaron a ser habituales ciertas libertades, como retardos no preparados, disonancias libremente dispuestas, disonancias de paso o apoyaturas. La disonancia acordal adquirió inevitablemente importancia, así como el cromatismo. En definitiva, las leyes clásicas de la disonancia se vieron ampliadas por las nuevas ideas de la época del bajo continuo.

A lo largo del siglo XVII se generó un lenguaje formal propio de la música instrumental desligado de la práctica vocal. Del motete derivaron otras formas instrumentales, como el *ricercare* o la fantasía, que preceden a la aparición de la fuga. La evolución se realizó principalmente a través de los instrumentos de tecla, en especial del órgano, y la fuga se convirtió, junto con el *basso ostinato*, en la estructura predominante.

De la Motte (1981) considera que el contrapunto armónico de Bach está directamente relacionado con la historia de la tonalidad. Con el recién implantado ‘temperamento igual’ no había ningún intervalo que tuviera que ser evitado, por lo que la estabilidad tonal no era cuestionable y la melodía adquirió ciertas obligaciones armónicas: “lo que una nota haya de ser ahora debe quedar claro a partir del contexto. Son las notas que suenan al mismo tiempo, y antes, y después, las que deben aclarar el sentido de cada una de ellas” (p. 237). La armonía ya no estaba ajustada al bajo continuo, ni era sólo el soporte sobre el que hacían música las voces, sino que surgía del “entretnejimiento de las melodías”. Esto afectaba directamente a la tensión armónica. En la música anterior a Bach, el valor de cada acorde estaba muy claro y se comprendía en el mismo momento en que se escuchaba. No obstante, con la música de Bach se tuvo que desarrollar una nueva forma de audición: sólo después de escuchar un determinado intervalo o giro armónico se entendía el significado del sonido anterior, la tensión o relajación que implicaba. Esto obligó a desarrollar una escucha comprensiva, manteniendo en la memoria lo que acababa de sonar para darle después un sentido.

Si hay una obra para teclado de Johann Sebastian Bach que destaca por encima de las demás por su profunda labor pedagógica es *El clave bien temperado* (1772 y ca. 1740). También son reseñables las *Variaciones Goldberg*, BWV 988, una recapitulación de diversas formas, como el canon, la obertura francesa, el aria lenta o las piezas de bravura. Por último, la *Ofrenda musical*, BWV 1079, y *El arte de la fuga*, BWV 1080, se caracterizan por emplear una transformación temática tremendamente audaz y por ser las obras del compositor en las que la escritura es más disonante (Wolff, 1990). En ambas se evidencia el interés por el canon estricto y la fuga en estilo antiguo que Bach desarrolló en las últimas décadas de su vida. Aparecen formas polifónicas arcaicas y elementos del estilo galante, pero también una cantidad considerable de virtuosismo para teclado. Del contrapunto bachiano destaca siempre el fuerte impulso rítmico, los temas característicos, la riqueza inventiva y la claridad de la forma. Logró una síntesis entre lo antiguo, la tradición del *ricercare*, y lo nuevo, bajo la premisa de la funcionalidad armónica. Potenció la afectividad con saltos interválicos expresivos y recursos cromáticos e individualizó la voces dentro del marco armónico-contrapuntístico.

Georg Friedrich Händel concibió el contrapunto de una forma muy distinta a la de Bach. Para Rockstro y Grove (2013) se asemeja más a las escuelas polifónicas antiguas, aunque el uso moderno de progresiones cromáticas y disonancias no preparadas separa ambos estilos. Su énfasis en la armonía y en las texturas contrastantes, comparado con las técnicas contrapuntísticas de Bach, lo vinculan más a las modas de la época. Sin embargo, muchas fugas de Händel no se ceñían estrictamente a las normas de entonces. La mayoría son libres, impredecibles y altamente irregulares (Lang, 1966). Un ejemplo lo encontramos en la fuga del primer movimiento de la *Suite en Fa menor*, HWV 433, donde Händel introduce repentinamente acordes cuando aparece el sujeto en mitad de la obra. La introducción de acordes densos en una fuga a tres voces es bastante inesperada.

El género por el que Händel ha pasado a la historia es el oratorio inglés. La innovación más destacada consiste en la importante contribución del coro al conjunto de la obra. La escritura para coro de Händel emplea un estilo sencillo y de un contrapunto menos consistente que el de Bach. Alterna pasajes de abierta textura fugada con otros sólidos bloques de armonía. Como resultado, en obras como *Messiah*, HWV 56 (El Mesías, 1741), o *Esther*, HWV 50 (1718, revisada hasta 1732), su música coral es cómoda de cantar y el carácter de su estilo más monumental (Pajares, 2010).

La adaptación del contrapunto a la época clásica

Entre 1720 y 1740, mientras Bach componía algunas de sus obras más importantes, un nuevo estilo procedente de los teatros de ópera italianos invadió Alemania y el resto de Europa. El gusto musical cambió radicalmente y la obra de Bach quedó muy pronto relegada al pasado. La técnica contrapuntística se mantuvo, aunque su presencia ya no era tan predominante como en el Barroco y compartía protagonismo con otras texturas, especialmente la melodía acompañada (melodías cantables y periódicas con acompañamiento ligero). Muchos de los géneros característicos de la música barroca se quedaron anticuados y el género más significativo pasó a ser la sonata en tres o cuatro movimientos de carácter y tempo contrastantes. El nuevo lenguaje reflejaba el creciente interés por una música naturalmente expresiva e inmediatamente atractiva para un público amplio. No obstante, el contrapunto adoptó un importante papel pedagógico a lo largo del siglo XVIII. El estudio del contrapunto, y en especial de la obra de Bach, se volvió esencial en la formación musical.

Para Downs (1998), la principal labor de Joseph Haydn en las obras escritas a comienzos de 1770, como los *Cuartetos de cuerda* Op. 20, fue la forma en la que reconcilió el contrapunto, la fuga y otros procedimientos escolásticos con el estilo galante tan demandado en la época. De la Motte (1981) continúa esta idea afirmando que la elaboración motivico-temática inventada por Haydn en esos años desarrolló una nueva polifonía que no recordaba a la música antigua, sino que evolucionaba gracias al nuevo lenguaje de la sinfonía y del cuarteto de cuerda.

Una de las técnicas contrapuntísticas que empleó Haydn, así como muchos otros compositores de la época, fue el *fugato*: un pasaje en estilo fugado que puede aparecer en una obra o movimiento y que no es en sí mismo una fuga. Como explica Gauldin (2013), estos pasajes más

cortos, que evocan la exposición de una fuga, proporcionan variedad textural a la melodía con acompañamiento imperante y demuestran cómo la polifonía puede emplearse en el desarrollo temático. Un buen ejemplo aparece en el *Cuarteto de cuerda en La mayor*, Op. 55, n° 1, donde el tema en la sección central del último movimiento es tratado como el sujeto de una fuga. También en el rondó final de la *Sinfonía en Re mayor n° 101*, popularmente conocida como “El reloj”, y en algunos movimientos de los *Cuartetos de cuerda* Op. 20 n° 2, n° 5 y n° 6.

Mucho se ha debatido acerca de la influencia de Johann Sebastian Bach en la música de Wolfgang Amadeus Mozart. Algunos consideran que su estilo es fruto de la síntesis del docto y el galante, enriquecido por la influencia de tres grandes compositores: Haydn, Bach y Händel (Burkholder, Grout, y Palisca, 2011). Sin embargo, otros expertos tienen una idea muy contraria: Eisen y Keefe (2006) aseguran que, aunque Bach fue sin duda un factor importante en el desarrollo artístico de Mozart, este hecho se ha visto a menudo exagerado. Otros, como Sadie (2006), ven en Mozart un mayor parecido con el contrapunto de Fux o el de Gassmann. Gartner (1994) sostiene que la verdadera influencia barroca sobre Mozart fue Johann Christian Bach, y lo mismo opina Gjerdingen (2007) al afirmar que Mozart siempre vio en Johann Christian un modelo a seguir, especialmente durante sus primeros años.

Sea o no evidente la influencia de J. S. Bach sobre Mozart, es indiscutible la presencia del contrapunto en su música. Por ejemplo, en la *Misa en Do menor n° 17*, K 427, en el *Kyrie* fugado de la *Misa de Réquiem* en Re menor, K 626, o en el último movimiento de la *Sinfonía en Do mayor n° 41*, K 551, cuyo motivo principal (Do-Re-Fa-Mi) es objeto de un intenso desarrollo contrapuntístico. También en la obertura de *La flauta mágica*, K 620, o en el *Cuarteto de cuerda en Sol mayor n° 14*, K 387, donde el final presenta un pasaje fugado que da paso a la forma sonata. El uso del canon en breves pasajes, por lo general a dos voces, es también característico. En la *Sonata para piano en Re mayor*, K 576, la melodía inicial se somete al tratamiento canónico. Otro ejemplo aparece en el movimiento lento del *Cuarteto de cuerda en Fa mayor*, K 168, con un canon a cuatro voces a la octava. La *Fuga en Do menor* para dos pianos, K 426, recuerda a Bach no sólo por el uso que hace del contrapunto, sino porque el sujeto presenta cierto parecido con el “Tema Real” de *La Ofrenda musical*.

Como explica Gauldin (2013), en algunas de las primeras obras de Ludwig van Beethoven ya se puede apreciar su gusto por el *fugato*; por ejemplo, en el segundo movimiento de la *Sinfonía n° 1 en Do mayor*, Op. 21, y en el *Finale* de la *Sonata para piano en Fa mayor*, Op. 10, n° 2. También más adelante en obras como la *Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor*, Op. 55, apodada “Heroica”, con secciones de *fugato* extendido en el segundo y cuarto movimiento. El uso del canon, por otra parte, se evidencia en el clarinete y el fagot del movimiento inicial de la *Sinfonía n° 4 en Si bemol mayor*, Op. 60, o en el *Finale alla Fuga* de las *15 Variaciones en Mi bemol mayor*, Op. 35.

En su etapa final, el contrapunto imitativo se convirtió en uno de los rasgos característicos de Beethoven. Hay numerosas imitaciones canónicas y técnicas contrapuntísticas doctas en sus últimas obras, integradas en la forma sonata y la técnica de variaciones. El propio compositor dijo: “Hacer una fuga no tiene mérito, yo he realizado docenas de ellas durante mi época de estudiante. Pero la imaginación también quiere hacer prevalecer sus derechos y hoy en día debe incorporarse a la forma tradicional un elemento realmente distinto, auténticamente poético” (Forner y Wilbrandt, 2003, p. 55). La *Sonata para piano n° 29 en Si bemol mayor*, Op. 106 (“Hammerklavier”), cuenta con un canon en su primer movimiento. El movimiento final es predominantemente fugado, como ocurre también en la *Sonata para piano en La bemol mayor*, Op. 110. Por último, cabe destacar la fuga de la variación n° 32 de las *Variaciones para piano en Do mayor sobre un vals de Diabelli*, Op. 120, el comienzo fugado del *Scherzo* de la *Sinfonía n° 9 en Re menor*, Op. 125 (“Coral”), así como las dos fugas dobles del movimiento final y la *Grosse Fugue* (Gran Fuga), Op. 133.

En cuanto a la influencia de Bach en Beethoven, Forner y Wilbrandt (2003) aseguran la presencia bachiana en las últimas sonatas para piano y los últimos cuartetos de cuerda. No obstante, De la Motte (1981) ve enormes diferencias de estilo por cuestiones formales: en las fugas de Bach, incluso de Haydn, el tema es un elemento de orden que se mantiene durante toda la pieza; los episodios, por el contrario, se localizan entre las entradas importantes (las del tema) y nunca son el elemento principal. Para Beethoven, los episodios ya no son pasajes de jugueteo

entre dos entradas del tema, sino que tienen la misma importancia que éste. Además, las fugas de Beethoven no terminan con las últimas apariciones del tema a modo de reexposición (como hacía Bach); para entonces ese material está ya olvidado.

El contrapunto en el Romanticismo: el resurgir de la obra de Bach

El espíritu romántico trajo muchas libertades, entre ellas la expansión de la armonía y la reutilización de la textura contrapuntística en un nuevo marco. El “resurgimiento” de la obra de Bach por Felix Mendelssohn al que se hace siempre referencia no fue tal; esta afirmación hace en realidad alusión al redescubrimiento de sus obras corales y a una nueva concepción de su técnica. Ya no servía únicamente como un modelo para la fuga, sino para el arte musical global. Los compositores románticos vieron en Bach un ideal. Además, Dahlhaus (1989) destaca cómo la influencia de Bach en la música del siglo XIX surge de una idea central del pensamiento de la época: la expresividad y el contrapunto no tienen por qué ser mutuamente excluyentes; es más, pueden complementarse o incluso necesitar uno de la existencia del otro.

Mendelssohn estudió en profundidad la obra de Bach y la interpretó con frecuencia, por lo que el contrapunto cromático marcó muchas de sus obras. Ya en su época de juventud podemos observar evidencias del profundo estudio llevado a cabo por Mendelssohn en obras como *Volles Werk* (para algunos, como Handle (2013), basada en la *Passacaglia en Do menor*, BWV 582). También el estilo de Händel marcó algunas de sus primeras obras: Todd (2013) señala la relación del *Octeto en Mi bemol mayor*, Op. 20, con *El Mesías*. En el repertorio para tecla, obras como *Lieder ohne Worte* (Canciones sin palabras), los *Seis preludios y fugas*, Op. 35, o los *Tres preludios y fugas*, Op. 37, cuentan con referencias barrocas constantes. Todd (2013) señala que Robert Schumann observó en Mendelssohn y su Op. 35 no un mero pasatiempo, sino una forma de recordar que la fuga existía, acostumbRANDO de nuevo al público a este lenguaje, en ocasiones tan complejo y durante un tiempo olvidado. Esta obra muestra la esencia del contrapunto de Bach en un atuendo adecuado para el público de 1830.

Mendelssohn no fue el único que buscó renovar su arte a través del estudio intensivo del contrapunto de Bach. Chopin estudió *El clave bien temperado* una y otra vez en busca de inspiración y, aunque evitó la escritura de fugas formales (más allá de los ejercicios académicos), sí podemos detectar el contrapunto en su música. Rosen (1998) asegura que la polifonía de Bach es, junto con las melodías del *bel canto* y los ritmos y armonías polacos, una fuerte influencia en la obra de Chopin. Su contrapunto es principalmente colorista: aporta un toque novedoso gracias a un cambio textural. Se pueden apreciar ejemplos en la *Balada n° 4 en Fa menor*, Op. 52, donde el tema principal sufre sucesivas transformaciones mediante diversas técnicas de variación, llegando a un elaborado desarrollo contrapuntístico (un ejemplo, entre los compases 135 y 144). También en algunas de sus últimas mazurcas, como la *Mazurca en Do sostenido menor*, Op. 50, n° 3, y la *Mazurca en Do sostenido menor*, Op. 63, n° 3, así como en algunos de sus estudios virtuosísticos.

En el caso de Schumann, el contrapunto se emplea más a menudo y de forma más estricta. Las fugas de Schumann se identifican claramente con las de Bach. Utiliza técnicas tradicionales en el contexto moderno del ciclo romántico de canciones de carácter. Encontramos ejemplos en numerosas obras: los *Diez Impromptus sobre un tema de Clara Wieck*, Op. 5, las *Seis fugas sobre el nombre de BACH*, Op. 60, las *Cuatro fugas*, Op. 72, los *Seis estudios en estilo canónico*, Op. 56, e incluso en algunas piezas del *Álbum de la Juventud*, Op. 68, como la *Pequeña fuga n° 40* o el *Coral n° 4* (basado en el coral de Bach *Freu dich sehr, o meine Seele*, BWV 32). En definitiva, Schumann admiraba el cromatismo, la unidad rítmica y la estructura melódica de la obra bachiana. En sus propias composiciones se esforzaba por no producir formas fugadas tediosas, sino composiciones expresivas denominadas por él mismo como piezas de carácter en estilo estricto.

Brahms fue otro de los compositores que se sintió especialmente comprometido con la tradición clásica y sus técnicas. Ya en sus primeras obras encontramos contrapunto: en la *Sonata para piano n° 1 en Do mayor*, Op. 1, conviven el contrapunto doble, las imitaciones en canon, el movimiento contrario y otros recursos polifónicos. Representa la unión del antiguo arte del contrapunto con la técnica más moderna en el piano.

A partir de 1854, el joven Brahms comenzó un estudio exhaustivo de la música antigua gracias a la amplia librería del matrimonio Schumann, haciendo hincapié en el contrapunto, la

armonización coral y la variación. Musgrave (1987) sostiene que sólo gracias a estos estudios llevados a cabo en la segunda mitad de los años cincuenta logró Brahms adquirir tal nivel de maestría compositiva en cuanto a la forma, la textura, el canon y la fuga. De esta época datan dos de sus obras más importantes para piano: las *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann*, Op. 9 (los números 8, 10, 14 y 15 están dedicados al tratamiento contrapuntístico) y las *Cuatro baladas*, Op. 10.

Su amigo Joseph Joachim, violinista y compositor, se convirtió en 1856 en su compañero de estudio: intercambiaron cartas con ejercicios de contrapunto canónico con el objetivo de lograr soltura y habilidad en la materia. Brahms destruyó la mayor parte de sus ejercicios, pero podemos ver los resultados que obtuvo reflejados en las obras escritas en este periodo, como el *Geistliches Lied*, Op. 3, la *Fuga en La bemol menor*, WoO 8, y el *Preludio y fuga en La menor*, WoO 9.

El uso del contrapunto no se limita a su época de juventud sino que se extiende a prácticamente todas sus obras instrumentales. En las obras para piano escritas en las últimas décadas de su vida, las texturas variadas y el creativo empleo del contrapunto demuestran el enorme conocimiento que poseía Brahms de la música para teclado desde la época de Bach en adelante. Encontramos ejemplos en las *Seis piezas para piano*, Op. 118 (*Intermezzo* n° 2, *Intermezzo* n° 4, *Romanza* n° 5), o en el último de los *Dieciséis valsés para piano*, Op. 39. En su obra camerística, el dominio del contrapunto encuentra también buenos ejemplos: la *Sonata para violonchelo y piano n° 1 en Mi menor*, Op. 38, el *Scherzo del Quinteto para piano en Fa menor*, Op. 34, o el movimiento lento del *Trío para trompa en Mi bemol mayor*, Op. 40.

Aspectos generales del contrapunto en el siglo XX

Hasta el comienzo del siglo XX es posible encontrar cierta coherencia estilística en el empleo del contrapunto dentro de cada época. Sin embargo, la individualización a la que aspiraron los artistas del nuevo siglo, tratando de buscar ámbitos expresivos novedosos, implicó una mayor diversificación en el empleo de la composición lineal. Esto no evitó que se nutrieran del estudio de las fugas bachianas igual que lo hicieron sus predecesores, rescatando con originalidad las técnicas tradicionales. Béla Bartók, Arnold Schönberg, Paul Hindemith y Dmitri Shostakovich (entre otros) tienen en común un lenguaje en el que los impulsos melódicos o rítmicos sustituyen las preocupaciones armónicas. La construcción de acordes por terceras perdió su hegemonía anterior, de forma que los acordes podían ser el resultado de entramados lineales. Tras haber pasado a un segundo plano con el predominio de la armonía funcional durante el siglo XIX, la polifonía buscó nuevos ámbitos expresivos gracias a las ideas novedosas de los compositores de esta época.

Los miembros de la Segunda Escuela de Viena partieron del derrocamiento de la tonalidad y de la emancipación de la disonancia para crear composiciones musicales caracterizadas por su extrema expresión y extraordinaria brevedad (Searle, 1978). De la época atonal podemos destacar algunos momentos del *Pierrot Lunaire*, Op. 21, de Schönberg, como los pasajes imitativos de la pieza *Parodie* o el uso del canon en espejo de *Der Mondfleck*. También la *Passacaglia* Op. 1 de Webern. Para estos compositores, las formas severas tradicionales, como la *passacaglia* o la fuga, otorgaban cohesión formal a obras creadas con un material totalmente cromático.

El dodecafonismo es un sistema muy ligado a la polifonía. Lo demuestran obras como las *Cinco piezas para piano*, Op. 23, la *Serenata* Op. 24 y las *Variaciones para orquesta*, Op. 31, de Schönberg, así como el *Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de viento* y la ópera *Wozzeck* de Alban Berg. También las *Variaciones para piano*, Op. 27, y los *Cinco cánones*, Op. 16, de Anton Webern. Todas estas obras son ejemplo de la gran variedad de contrapuntos y armonías que permite el uso del método dodecafónico.

Bartók combinó en muchas ocasiones medios contrapuntísticos con otros recursos, como ocurre en el *Mikrokosmos*, Sz. 107. Para Ransanz (2008), Bartók fue una de las figuras más relevantes en la evolución del contrapunto del siglo XX. Destacan tres obras para piano escritas en 1926, año de gran actividad en la vida del compositor: la *Sonata para piano*, Sz. 80, el ciclo *Al aire libre*, Sz. 81, y el *Concierto para piano n° 1*, Sz. 83. También en las *Nueve piezas cortas*, Sz. 82, se aprecia una gran influencia del contrapunto y en especial del contrapunto bachiano. Su música camerística ofrece también buenos ejemplos. La *Sonata para dos pianos y percusión*, Sz. 110, cuenta

con un fugado a cuatro voces en canon estricto. En el *Cuarteto de cuerda n° 4*, Sz. 91, se emplea contrapunto por movimiento directo y contrario. En su *Música para cuerda, percusión y celesta*, Sz. 106, el primer movimiento cuenta con un sujeto fuertemente cromático (un ejemplo muy instructivo de los últimos métodos contrapuntísticos del autor). Por último, el movimiento lento del *Concierto para violín n° 2*, Sz. 112, y el canon a tres voces del *Divertimento para orquesta de cuerda*, Sz. 113, contienen numerosas imitaciones libres y estrictas, a menudo combinadas con técnicas de aumentación, disminución e inversión.

En los años treinta, Hindemith utilizó una escritura contrapuntística sencilla, basada en el canon y la fuga, para crear un estilo musical destinado a la música de consumo (para un público aficionado sin grandes pretensiones), siempre enmarcado en el sistema tonal. Como afirma De la Motte (1981), la polifonía de su etapa temprana se asocia a menudo con Bach y Reger por el empleo de estructuras contrapuntísticas severas como el *cantus firmus*, la fuga, el canon o la *passacaglia*. Su obra para piano más importante, *Ludus Tonalis*, es un ciclo de doce fugas relacionadas entre sí por un interludio que conecta la tonalidad de la fuga precedente con la siguiente. Esta obra, que recuerda inevitablemente a la organización de *El clave bien temperado*, logró aunar el arte fuguístico lúdico con la severidad académica.

Ya en algunas de las primeras obras de Shostakovich encontramos elementos contrapuntísticos. La *Sonata para piano*, Op. 12, denota la influencia del contrapunto de Hindemith. Según Magrath (2011), la música de piano de Shostakovich está repleta de melodías penetrantes y acompañamientos sencillos, pero demuestra a su vez un dominio absoluto del contrapunto. Un ejemplo aparece en la fuga a tres voces del Preludio n° 4 en Mi menor de los *Veinticuatro preludios*, Op. 34. No obstante, el ejemplo idóneo es el ciclo de *Veinticuatro preludios y fugas*, Op. 87. Esta obra, íntimamente ligada a *El clave bien temperado*, supone un auténtico tributo a la obra de Bach.

Piano y contrapunto: del clave al piano moderno

El repertorio pianístico abarca una gran cantidad de obras y compositores, muchos de los cuales nunca conocieron el instrumento en el que se interpreta su música actualmente. Como señala González (2008), las características del piano moderno no se lograron hasta principios del siglo XX, por lo que la mayor parte de la literatura del piano fue en realidad concebida para un instrumento muy diferente al actual o incluso para otros instrumentos de tecla. Cabe esperar que el intérprete moderno que decida tocar al piano música originalmente concebida para otros instrumentos tenga un conocimiento exhaustivo de las convenciones musicales de la época en cuestión.

La música europea para teclado contaba con tres instrumentos fundamentales hasta la segunda mitad del siglo XVIII: el clavicordio, el clave y el órgano de iglesia. El clavicordio, al ser un instrumento de cuerda percutida, permitía gradaciones de volumen sonoro, así como un efecto similar al vibrato llamado *bebung*. Su punto débil era la falta de potencia, lo que lo limitaba al ámbito doméstico. Esta carencia no existía en el clave, instrumento de cuerda pinzada mucho más sonoro. Su debilidad, sin embargo, residía en la imposibilidad de gradación dinámica y la inexistencia de vibrato.

Los primeros pianofortes no fueron aceptados fácilmente debido a los notables cambios que conllevaban a la hora de tocar. Las teclas, más pesadas que las del clave, requerían de una mayor fuerza para obtener sonido. Los compositores del Barroco tardío y del primer Clasicismo fueron un puente fundamental entre el uso del clave y el pianoforte. Finalmente, Bartolomeo Cristofori creó, alrededor de 1700, el *cimbalo di cipresso di piano e forte*, un teclado de ciprés con piano y forte: el primer pianoforte. Este instrumento reunía la fiabilidad técnica del clave y las posibilidades expresivas del clavicordio, si bien para hablar del piano que se conoce hoy en día habría que esperar a las novedades mecánicas del Romanticismo.

La interpretación de la obra de Bach al piano. Interpretación histórica: tendencias y opiniones

Desde la época de Bach, la forma de tocar su música ha cambiado radicalmente en varias ocasiones. La generación siguiente a la suya no proporciona muchas fuentes al respecto, más allá de las primeras publicaciones de sus obras para teclado y de la biografía publicada por Forkel en 1802, donde, entre otras cosas, explicaba la preferencia de Bach por el clavicordio frente al clave.

El término *clavier* empleado en el título de *The Well-Tempered Clavier* no hace referencia a un instrumento concreto, sino a ese conjunto variado que se conoce como *instrumentos de tecla*: órgano, clave, virginal, espineta, clavicordio... (Bruhn, 1993). La interpretación de esta obra en el piano moderno ha generado siempre controversia. Bruhn identifica cuatro tipos de aproximación:

1. Los músicos *puristas*, que consideran únicamente válida la interpretación en instrumentos de época. Son, por tanto, organistas o clavecinistas con capacidades suficientes para afrontar dicha obra en esos instrumentos.
2. Un segundo grupo que accede a tocar en el piano con la condición de lograr un sonido lo más parecido posible al del clave.
3. Un tercer grupo de músicos considera que la mayoría de la música de Bach no está destinada a un instrumento en especial. Se basan fundamentalmente en el hecho de que gran parte del repertorio fue escrito, como él mismo indicó en las partituras, para poder ser interpretado en varios instrumentos diferentes. Estos intérpretes tratan de conocer cómo los instrumentos de la época enfocaban esta música para así transferir el estilo al piano moderno actual.
4. Por último, un cuarto grupo se centra en las posibilidades del piano moderno, particularmente en aquellos recursos de expresión propios del final del siglo XIX. Utilizan libremente la dinámica y la agógica para satisfacer las necesidades del público actual.

Otra clasificación interesante es la de Carruthers (1992). Identifica tres escuelas en la interpretación de la música de Bach a finales del Romanticismo: una realizaba frecuentes modificaciones de las ediciones *Urtext*, otra se limitaba a la lectura de la partitura, y una última, surgida a finales de siglo, interpretaba la música de acuerdo a las convenciones propias de la época barroca. Para Carruthers, estas escuelas pueden identificarse, respectivamente, como *subjetiva*, *objetiva* y *auténtica*. A pesar de sus diferencias, las tres abogaban por la utilización del piano como instrumento ideal para la música de teclado de Bach. El musicólogo Philipp Spitta (1841-1894) consideraba que el piano era la síntesis de las cualidades del clave, el clavicordio y el órgano y, por tanto, el instrumento más adecuado para la música de Bach. Afirmaba incluso que el piano fue claramente el instrumento con el que Bach soñaba cuando compuso El clave bien temperado (Bodky, 1960). El historiador de arte Oskar Bie (1864-1938) aseguraba en 1899 que “todo lo que Bach soñó lo tiene el pianoforte” (1966, p. 123). Hugo Riemann (1849-1919), musicólogo y pedagogo, mantenía que El clave bien temperado sólo podía ser tocado de forma totalmente efectiva en el piano. Ellos y muchos otros expertos defendían la idoneidad de este instrumento para la música bachiana. De esta forma, la identificación de Bach con el Romanticismo a finales del siglo XIX era absoluta, si bien Carruthers matiza que esta identificación no se correspondía con el Bach del clave, el clavicordio o el órgano, sino únicamente con el Bach del piano.

Se ha mencionado previamente la labor llevada a cabo por Mendelssohn al trasladar a las salas de conciertos la música de Bach. No fue el único: Field, Cramer, Clara Schumann, Moscheles y muchos otros incluyeron antes de 1850 preludios y fugas de El clave bien temperado en sus repertorios a pesar de la poca colaboración del público. Para la audiencia de la época, Bach sólo era un éxito cuando se tocaba al piano mediante arreglos o transcripciones. Gracias a estos cambios derivados de la adaptación al piano moderno, la música para teclado de Bach comenzó a hacerse un hueco en la escucha habitual del público. Kirkpatrick (1984) matiza que esta libertad con la música de Bach, llevada a cabo tanto por intérpretes como por editores, tenía

como única finalidad hacerla atractiva para el público del siglo XIX. Para él, cualquier obra de Bach tocada en el piano es una transcripción, y los pianistas deben buscar un estilo bastante alejado de sus prácticas habituales.

El resurgimiento de la corriente objetiva pudo ser, a ojos de Carruthers (1992), responsabilidad de editoriales como Hofmeister y Simrock, quienes publicaron ediciones fieles a las fuentes manuscritas, con escasas aportaciones. Por otra parte, editores como Carl Czerny (1791-1857), Carl Tausig (1841-1871) y Eugen D'Albert (1864-1932) crearon versiones con sugerencias interpretativas (ediciones de nuevo subjetivas). En la edición de *El clave bien temperado* publicada por Czerny en 1837, explica en la introducción su propósito de intentar transmitir lo que recuerda de Beethoven interpretando los preludios y fugas. A partir de ese momento, el repertorio de teclado de Bach se afianzó en el concierto público y se volvió indispensable para la pedagogía pianística y compositiva.

En la década de 1840 se vivió un fuerte resurgimiento de la objetividad, defendida por pianistas de la talla de Anton Rubinstein (1829-1894). Rubinstein negaba la superioridad del piano por encima de los instrumentos de la época de Bach, pues consideraba que las sonoridades del clave y el clavicordio estaban íntimamente ligadas a la música de Bach, y no se podían, por mucho que se intentara, reproducir en el piano de forma efectiva. A pesar de considerar a los pianistas en desventaja ante este repertorio, seguía tocando Bach en público de forma habitual, simulando los cambios de registro del clave o las gradaciones de tono y dinámica del clavicordio mediante el pedal y la articulación.

En 1896, la editorial Schirmer publicó la edición de Hans von Bülow (1830-1894) de la *Fantasia cromática y Fuga en Re menor*, BWV 903. Esta edición, con modificaciones de fraseo, ampliación de acordes para mejorar el colorido, correcciones de digitación para adecuarse a los avances técnicos del piano, se articula en muchos aspectos de forma contraria a la partitura original. Para Bülow, representante de la escuela subjetiva, tratar de imitar al clave trastocaba las verdaderas intenciones de Bach, por lo que su versión optaba por una adaptación total de la obra al piano de la época.

A finales del XIX y principios del XX, algunos pianistas intentaron evaluar las ventajas del piano frente al clave y adaptar así, en consecuencia, sus interpretaciones de las obras de Bach. Ferruccio Busoni (1866-1924) también consideraba únicas las características de los instrumentos de la época barroca. Trató de desarrollar un estilo que aumentara la eficacia pianística en esta música mediante el arreglo, la edición y la transcripción para piano. Se propuso lo mismo que Czerny: una serie de ediciones de las obras de Bach para detener la ola de objetividad y plantear una alternativa a la para él excesiva subjetividad de Bülow y D'Albert. Para Kirkpatrick (1984), si bien Busoni se alejó notablemente de los textos originales, su propuesta de interpretación está dotada de un gran sentido musical.

El renovado interés por el clave llevó a Arnold Dolmetsch (1858-1940) y Wanda Landowska (1879-1959), entre otros, a establecer las bases de una nueva y sofisticada escuela de interpretación bachiana. Surgió así lo que Carruthers (1992) cataloga como autenticidad. Para Dolmetsch, el clavicordio es el instrumento más adecuado para la mayor parte de *El clave bien temperado*. Sin embargo, Landowska aseguraba incluso que el ciclo entero estaba escrito para clave. Criticaba tanto la objetividad como la subjetividad en todas sus formas. Fue una figura esencial en la recuperación de la música de los siglos XVII y XVIII y en el renacimiento del clavecín. La postura de Landowska frente al clavicordio era clara: nunca jugó un papel fundamental tan importante en la música como se ha hecho creer, sino que su uso se limitaba a los principiantes o al acompañamiento de voz. Según Schonberg (1987), ningún intérprete de esa generación tenía su habilidad para clarificar la polifonía de los maestros barrocos. Su estilo era romántico por su planteamiento intensamente personal. Gracias a Landowska, Bach empezó a sonar de una nueva forma en el piano; se dejó de tocar Bach a la manera de Liszt o de Tausig y se buscó otro tipo de acercamiento a la música barroca.

Para Erwin Bodky (1896-1958), la interpretación al piano de la obra de Bach debía eliminarse del repertorio habitual. En todo caso, sólo se deben tocar al piano aquellas obras que, en su opinión, fueron originalmente escritas para clavicordio, ya que este instrumento sí tiene algunos elementos comunes con el piano moderno. Bodky estableció una separación entre las piezas escritas para clavicordio o clave mediante el análisis exhaustivo de la partitura: determinando la

presencia o ausencia de dinámicas en terrazas, buscando posibles descansos o calderones que pudieran implicar un cambio de registro o de teclado, etc. Además, consideraba falsa la superioridad del piano sobre los instrumentos antiguos y rechazaba la creencia de que Bach habría aprobado la interpretación de sus obras al piano si hubiera tenido la ocasión de escucharlo. Defendió fervientemente el renacer de los instrumentos antiguos.

También a principios de siglo, Hermann Keller (1855-1967), musicólogo alemán que ha escrito extensamente sobre la obra para teclado de Bach, enfatiza la importancia de no utilizar todos los medios de expresión del piano actual, pero advierte de no caer, por el contrario, en un historicismo mal entendido (Dykstra, 1969). Otro intérprete y académico cuyo enfoque se sitúa en un término medio fue Thurston Dart, quien no creía que el piano implique necesariamente una mejora del clave y el clavicordio, pero tampoco abogaba por suprimir radicalmente las interpretaciones en el piano moderno.

Martin Krause, maestro de Claudio Arrau (1903-1991), pedía a sus alumnos interpretar los preludios y fugas claros, en tempo lento y casi metronómico, además de insistir en el fraseo y la diferenciación de voces. Para Arrau, la imitación del clave en el piano no era una opción, y asumía que ciertos aspectos del piano son totalmente ajenos a la época de Bach. Tras una serie de conciertos de la obra integral de Bach para clave entre 1935 y 1936, decidió dejar de tocar esta música al piano. “Fue en parte por la influencia del clave, sobre todo de Landowska, a quien adoraba. También tuve la idea de que yo debería ser un *pianista*; que sólo debería tocar cosas que fueron concebidas para el piano, para su sonoridad” (Horowitz, 1982, p. 73).

El musicólogo Howard Ferguson (1908-1999) consideraba ideal la práctica de la música antigua en sus instrumentos correspondientes, si bien prefería la interpretación al piano antes que renunciar a tocar este repertorio (Ferguson, 2012). En caso de dedicarse a esta práctica, resaltaba la importancia de conocer las costumbres de la época en que la obra fue compuesta, evitar los anacronismos y tocar el instrumento sin tratar de imitar a otro distinto. Thurston Dart, musicólogo, director y clavecinista inglés (1921-1971), insistía en la fidelidad que se debía guardar al instrumento que se tocaba: “El pianista debe resistir la tentación de utilizar octavas en imitación de los registros de 16’ y 4’ del clave, ya que el efecto en su instrumento jamás podrá ser el mismo” (Dart y Moroney, 1978, citado en Ferguson, 2012, p. 167-168).

La pianista y clavecinista Rosalyn Tureck (1914-2003), destacada intérprete de la obra de Bach, señalaba que la culpa de no lograr un buen estilo de la música barroca al piano no es del instrumento sino del intérprete. Recalcaba además que el clave fue catalogado por algunos músicos de la época como un instrumento “carente de expresividad” (Tureck, 1960). El clavicordio, sin embargo, era considerado como uno de los instrumentos más expresivos y sensibles. La ventaja principal del clave residía en su brillo, logrado por el tono de la cuerda pinzada y, más adelante, por la ampliación del registro y el cambio de sonido mediante el cambio de registro. Estos cambios se producían simplemente por un hecho mecánico y no por las cualidades interpretativas del artista. El clavicordio sí permitía una conexión del intérprete con el instrumento mucho más personal.

Si bien el clave posee más potencia que el clavicordio, Tureck añadía que esto es relativo, pues en una sala de conciertos de más de 250 personas su sonido es difícilmente perceptible para las últimas butacas. Por tanto, interpretar en clave la obra de Bach en una sala de concierto resulta poco práctico. Sí consideraba relevante el estudio de estos instrumentos antiguos y sus técnicas, pero insistía en que no se debe confundir la investigación histórica con el arte vivo. Si se aplica este criterio histórico en la interpretación de Bach, debería hacerse lo mismo con los pianofortes utilizados en época de Mozart o los primeros pianos del tiempo de Chopin. Muy pocas cosas podrían ceñirse al repertorio realmente escrito para el piano actual, y para Tureck no hay forma más segura de matar la música de un compositor que confinándole a su propio periodo.

En la década de 1950 y 1960, varios músicos holandeses se movilizaron en defensa de la música antigua. El clavecinista Gustav Leonhardt (1928-2012), entre otros, realizó un nuevo acercamiento a la música barroca. Para muchos, Leonhardt fue el clavecinista más relevante del siglo XX. Consideraba que los pianos Steinway están diseñados para cantar, mientras que la música de Bach necesita un instrumento diseñado para hablar. En cuanto a la elección del instrumento antiguo más apropiado, veía como algo positivo que no pudiéramos probar, en la mayoría de los casos, para qué instrumento compuso Bach cada obra. Esto proporciona cierta

flexibilidad positiva. Sin embargo, el piano no forma parte de estas opciones, pues no se pueden separar los hechos históricos de la música. No se puede afirmar que el clave siempre sea el más apropiado, ya que en algunas ocasiones lo será el órgano o el clavicordio, pero todos estos instrumentos pertenecen a una línea de pensamiento que excluye al piano moderno.

Uno de los pianistas de mediados de siglo que rompió con el rechazo a tocar Bach en el piano fue Glenn Gould (1932-1982). Su grabación de las *Variaciones Goldberg* en 1955 fue una auténtica revelación: las nuevas ideas que aportó, su finura y seguridad técnica dieron lugar a una nueva forma de tocar. Tenía una habilidad extraordinaria para destacar las líneas contrapuntísticas y poner de relieve elementos a los que nadie había prestado atención hasta el momento. En definitiva, logró darle un espíritu completamente nuevo a la interpretación de la música de Bach.

El pianista Andras Schiff (Budapest, 1953) insiste en la escasa información que tenemos acerca del instrumento concreto para el que fue escrito El clave bien temperado. Para él, esta obra es una combinación del clave, el clavicordio y el órgano, y el piano moderno es el único instrumento que reúne todos los requisitos para tocar todas las piezas del ciclo (Midgette, 2012). Sólo una fuga, la fuga en La menor del Libro I, está específicamente escrita para el órgano: los compases finales necesitan de los pedales para ser tocados (ECM Records, 2011). En cuanto a todas las demás piezas del ciclo, sólo podemos suponer el instrumento más apropiado para ellas. Defiende el empleo del piano, por ejemplo, en lo relativo a la *appoggiatura*, donde la segunda nota tiene que ser necesariamente más suave que la primera. Para Schiff, esto es imposible de realizar en el clave; sólo se puede tratar de imitar el efecto mediante cambios en la agógica, lo que inevitablemente afecta al discurso melódico. Todo este tipo de recursos vocales no son adaptables al clave y, en cambio, sí son posibles en el piano.

Diferencias técnicas entre el clave y el piano a nivel interpretativo. Ventajas y desventajas en la textura contrapuntística

El principal problema para el intérprete moderno a la hora de abordar la música para tecla de Bach es la poca información que las partituras proporcionan. Apenas hay indicaciones sobre tempo, dinámicas o articulación, pero no por falta de interés. La casi total ausencia de indicaciones dinámicas no significa que las obras tuvieran un nivel dinámico uniforme, sino que esta responsabilidad residía en el buen hacer de los intérpretes de la época. Los compositores esperaban que cualquiera que tocara un instrumento de tecla tuviera suficientes conocimientos para afrontar estas cuestiones, y en muchas ocasiones las propias obras facilitaban la labor: por ejemplo, a la hora de incrementar el volumen, se solían utilizar recursos como un aumento de densidad o un trino largo que creara la impresión de *crescendo* (Kahlstorf, 2002). Por desgracia, los años transcurridos entre la muerte de Bach y la resurrección de su música en el siglo XIX fue tiempo suficiente para perder gran parte de los conocimientos y principios de interpretación de la música barroca. La escasa información en las partituras proporciona un sinfín de posibilidades, si bien es importante actuar siempre dentro de unos límites.

Una de las primeras diferencias que encuentra el pianista al tocar la música barroca es el pedal. Según Bodky, Kirkpatrick y Demus, el pedal de resonancia se debe utilizar exclusivamente para enriquecer el tono, no para facilitar el *legato*. Tureck, sin embargo, sugiere que el uso del pedal puede variar la calidad del tono y también, en cierta medida, ayudar al *legato*. Tanto ella como Demus están a favor de usar el pedal *una corda* para cambiar el timbre, dando además así un efecto de cambio de registro. Schiff añade que se puede emplear el pedal de resonancia para ayudar a la sonoridad en salas de acústica seca. Aboga por su uso siempre y cuando se haga de forma controlada y no interfiera en la pureza del contrapunto y la claridad de las voces. Lo mismo opina Murray Perahia (Nueva York, 1947): el esquema armónico, las modulaciones o la polifonía se deben clarificar mediante el uso limitado del pedal de resonancia. Ferguson sigue esta línea al afirmar que el pedal de resonancia debe emplearse con cuidado, evitando crear efectos impresionistas completamente anacrónicos. La forma más segura de aplicarlo correctamente es comenzar estudiando la obra sin pedal alguno, para posteriormente añadirlo adaptándolo al fraseo deseado. Mucho más tajante es Arrau: la interpretación de Bach debe hacerse utilizando muy poco pedal, prácticamente sin él.

Castedo (1950) señala la importancia de la profunda y exhaustiva labor que realizó Schweitzer en la interpretación y valoración de la música de Bach. En su libro *J. S. Bach, le musicien-poète* (1905) ofrece su punto de vista sobre la forma en que se deberían interpretar las obras de Bach. Explica, por ejemplo, la diferencia de tempo al tocar en un clave o en un piano. La velocidad máxima de los instrumentos antiguos apenas supera el *allegro moderato* actual, lo que no impide que el pianista pueda utilizar la mecánica de la que dispone para tocar las obras de Bach de forma más rápida a lo que se concibieron. Incluso Wanda Landowska era capaz de tocar obras de Bach a gran velocidad gracias a los clavecines modernos que, basados en la construcción antigua, reúnen excelentes innovaciones mecánicas. Sin embargo, según Schweitzer (1905), por regla general no se debe sobrepasar un *allegro moderato* enérgico. Del mismo modo, los movimientos lentos de Bach no siguen el tempo de la interpretación moderna. El adagio, el grave o el lento equivalen para Schweitzer al último matiz del moderato. Los sonidos cortados del clave no permitían tocar las piezas tan lentas como ahora, con un piano que permite una sonoridad más prolongada. Se puede concluir, por tanto, que la música de Bach discurre en un margen más restringido que la música moderna en lo que al tempo se refiere.

La articulación es otra cuestión fundamental que diferencia al piano del clave. La variedad que el intérprete puede abarcar en cuanto a articulación es el principal vehículo de expresión para el repertorio barroco. Para Tureck (1960) sólo existe un tipo de *legato*, mientras que hay varias maneras de hacer un *staccato*. En opinión de Chiantore (2001), Bach, lejos de utilizar con frecuencia el *legato*, hacía referencia mediante sus digitaciones a un mayor empleo de la articulación. Ferguson (2012) considera más apropiado el *semilegato*, especialmente en pasajes de notas rápidas, para estimular la claridad de la textura polifónica. También distingue entre dos tipos de dinámicas: la dinámica de inflexión, comparada con el ascenso de la voz hablada, y la dinámica estructural, que distingue entre una sola voz o un conjunto de voces. El clavicordio logra mejor la dinámica de inflexión. El clave sólo puede insinuarla, pero está perfectamente capacitado para lograr una dinámica de estructura gracias a los dos teclados. Bach indicó estos cambios de teclado en su *Concierto Italiano*, BWV 971, o en su *Obertura francesa*, BWV 831. Los términos *forte* y *piano* se referían a uno y otro teclado. Así, el *forte* con ambas manos en ese teclado representaba un *tutti*; el pasaje a solo se indicaba mediante un *forte* en una mano y un *piano* en la otra, o mediante un *piano* en las dos. Esto ha de tenerse en cuenta a la hora de tocar en el piano moderno, diferenciando entre el *forte* de *tutti* y el *forte* de solo. Este último, realizado con una mano en cada teclado, produce un efecto de *mezzoforte*.

Como se ha mencionado previamente, el clavicordio sí permite, al contrario que el clavecín, obtener cambios dinámicos progresivos, algo fundamental en el discurso musical e intrínsecamente relacionado con la expresividad. La forma en la que el clave puede compensar esta deficiencia reside en otros recursos. Los cambios de densidad mediante la textura, la ornamentación o el énfasis rítmico pueden simular contrastes dinámicos. El cambio de textura puede crear la ilusión de aumento o disminución del volumen sonoro. De esta forma, texturas más gruesas serán percibidas como un sonido más lleno. Aun así, el *crescendo* y el *diminuendo* (es decir, la variación de volumen progresiva) son impracticables en este instrumento.

La digitación crea grandes diferencias entre la práctica del clave y del piano. Las teclas ligeramente más cortas del clave hacen que la digitación pianística sea poco útil, especialmente el paso del pulgar en las escalas. El incremento del cromatismo y la complejidad contrapuntística del Barroco tardío conllevaron una mayor utilización de las teclas negras y, por tanto, un nuevo sistema de digitación en el que Bach fue pionero.

Una técnica ampliamente utilizada por los clavecinistas es la técnica de las manos separadas o escalonadas. La nota de la melodía se separa de su correspondiente nota en el bajo para lograr un efecto expresivo especial. Normalmente, la nota de la derecha suena un poco más tarde que la de la izquierda. Kroll (2004) recomienda utilizar esta técnica con cautela, pues puede recaer en el manierismo. Otro recurso expresivo fue la “nota en suspensión”: un retraso de la nota de la melodía, especialmente en piezas lentas. Couperin lo utilizó, así como Rameau. Bach pudo heredarlo de la enorme admiración que le inspiraba la práctica clavecinística francesa.

Lograr claridad en el contrapunto es un reto distinto para el clavecinista y el pianista. Cuando la música polifónica se canta (con soprano, alto tenor y bajo), o cuando se realiza con un

conjunto de instrumentos, las distintas voces pueden realmente ajustar la dinámica, los acentos, la dicción o el fraseo para dar forma y equilibrar las distintas melodías. El intérprete de tecla debe conseguir ese resultado únicamente con dos manos; o, mejor dicho, con diez dedos. Para Kroll, esto se consigue más fácilmente en el piano que en el clave, pues el pianista puede usar la dinámica y el pedal para sacar una voz por encima de otra. Los clavecinistas pueden confiar únicamente en su capacidad de articulación.

Conclusiones

Este estudio ha permitido ratificar la idea de que, si bien los gustos musicales cambian –y con ellos los estilos–, ciertos elementos musicales siempre conservan su valor. Este es el caso del contrapunto. Su presencia en la historia de la música es abrumadora; harían falta años de investigación para poder abordar esta cuestión en su totalidad. Este análisis arroja algo de luz sobre la forma en la que los compositores posteriores a J. S. Bach estudiaron su obra, lo que permite detectar elementos que vinculan su música con la del maestro barroco y descubrir que las conexiones son aún más evidentes de lo que parece a simple vista.

Por último, el análisis de las corrientes interpretativas de los siglos XIX y XX muestra un sinfín de criterios sobre el uso en el repertorio barroco de la articulación, la ornamentación, el pedal, los contrastes dinámicos o el énfasis rítmico. Todas estas cuestiones probablemente serán siempre objeto de controversia, lo que nos obliga, como intérpretes, a adquirir el conocimiento necesario para avalar nuestra propia postura. Lo importante es que cada opinión, sea cual sea, responda a argumentos sólidos.

REFERENCIAS

- Bie, O. (1966). *A History of the Pianoforte and Pianoforte Players*. New York, Estados Unidos: Da Capo Press.
- Bodky, E. (1960). *The Interpretation Of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Bruhn, S. (1993). *J. S. Bach's Well-tempered Clavier: In-depth Analysis and Interpretation, Volumen IV*. Hong Kong, China: MAINER International Ltd.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2011). *Historia de la música occidental* (8ª edición). Madrid, España: Alianza Música.
- Carruthers, G. (1992). Subjectivity, Objectivity and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation. *Canadian University Music Review*, 12 (1), 95–112. doi:10.7202/1014213ar
- Castedo, L. (1950). La interpretación de Bach según las ideas de Albert Schweitzer. *Revista Musical Chilena*, 6 (82), 82–94. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11888/12250>
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid, España: Alianza Música.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century Music*. Los Ángeles, Estados Unidos: University of California Press.
- De la Motte, D. (1981). *Contrapunto* (2ª edición). Barcelona, España: Editorial Labor.
- Downs, P. G. (1998). *La música clásica*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Dykstra, B. J. (1969). *The interpretation of Bach's Well-tempered clavier, book 1: a study in diversity* (tesis doctoral). University of Rochester, Rochester, Estados Unidos.
- ECM Records. (2011). Interview with Andras Schiff. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KbJI-tP6tNA>
- Eisen, C., y Keefe, S. P. (Eds.) (2006). *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Ferguson, H. (2012). *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX* (2ª edición). Madrid, España: Alianza Música.
- Fornier, J., y Wilbrandt, J. (2003). *Contrapunto creativo*. Cornellá de Llobregat, España: Idea Books.
- Gartner, H. (1994). *John Christian Bach: Mozart's Friend and Mentor*. Portland, Estados Unidos:

- Amadeus Press.
- Gauldin, R. (2013). *A Practical Approach to 18th Century Counterpoint*. Illinois, Estados Unidos: Waveland Press.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- González, A. (2008). La interpretación al piano del repertorio original para clave y fortepiano. *Resonancias*, 4, 46–54. Recuperado de http://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/227/1/Amanda_Gonzalez.pdf
- Handle, T. (2013). *The Influence of J.S. Bach on the Organ Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy*. University of South Dakota.
- Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval* (2ª edición.). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Horowitz, J. (1982). *Arrau on Music and Performance*. Nueva York, Estados Unidos: Dover Publications.
- Kahlstorf, D. K. (2002). *The two-part inventions of J. S. Bach: a performing edition based upon the keyboard technique and performance practice of Bach and his circle* (tesis doctoral). Texas Tech University, Texas, Estados Unidos.
- Kirkpatrick, R. (1984). *Interpreting Bach's Well-tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Kroll, M. (2004). *Playing the Harpsichord Expressively: A Practical and Historical Guide*. Lanham, Estados Unidos: Scarecrow Press.
- Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*. Mineola, Estados Unidos: Dover Publications.
- Magrath, J. (2011). The Piano Music of Dmitri Shostakovich: Creative Genius versus the Suppression of Artistic Expression. En R. P. Anderson (Ed.), *The Pianist's Craft: Mastering the Works of Great Composers* (pp. 201–219). Plymouth, Inglaterra: Scarecrow Press.
- Midgette, A. (25 de octubre de 2012). Andras Schiff and the Bach Project. *The Washington Post*. Recuperado de https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/andras-schiff-and-the-bach-project/2012/10/25/7e7b36ba-1d1e-11e2-9cd5-b55c38388962_story.html
- Musgrave, M. (1987). *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge University Press.
- Pajares, R. L. (2010). *Historia de la música en 6 bloques (Vol. 2): géneros musicales*. Madrid, España: Vision Libros.
- Piston, W. (1992). *Contrapunto*. Barcelona, España: Editorial Labor.
- Ransanz, P. (2008). El contrapunto durante el siglo XX: a la búsqueda de nuevos horizontes (II/III). *Sinfonía Virtual*, (7). Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/contrapunto_siglo_xx_II.php
- Rockstro, W. S., y Grove, G. (2013). *The Life of George Frederick Handel*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Rosen, C. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Sadie, S. (2006). *Mozart*. Oxford University Press.
- Schonberg, H. C. (1987). *The Great Pianists*. Nueva York, Estados Unidos: Simon & Schuster Paperbacks.
- Schweitzer, A. (1905). *J. S. Bach, le musicien-poète*. Leipzig, Alemania: Breitkopf & Härtel.
- Searle, H. (1978). *El contrapunto del siglo XX*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana.
- Todd, R. L. (2013). *Mendelssohn Essays*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Tureck, R. (1960). *An introduction to the performance of Bach*. Londres, Inglaterra: Oxford University Press.
- Wolff, K. (1990). *Masters of the Keyboard: Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin and Brahms*. Indianápolis, Estados Unidos: Indiana University Press.