

## EL PIANO EN LA MÚSICA PARA TECLADO DEL BARROCO

Por: Antonio Cantero Mazariegos

¿Es lícito interpretar la música para teclado de Bach, Haendel o Scarlatti en el piano? Casi con toda seguridad, los pianistas contestarían sí. Pero, probablemente, un clavecinista adherido al historicismo musical se manifestaría de forma contraria<sup>1</sup>.

Para los que pensamos que traducir esta música al piano es no solo posible, sino además deseable, resultan muy convincentes las palabras de Rosalyn Tureck cuando afirma lo siguiente: *“En la música de Bach la forma y estructura es de una naturaleza tan abstracta en todos los niveles que no puede depender de su envoltura sonora. La insistencia en el empleo de instrumentos del siglo XVII y XVIII reduce la obra de un genio tan universal a una pieza*

*de época”*<sup>2</sup>. Estos instrumentos -el clavicordio, el clavicémbalo y el órgano-, eran genéricamente denominados con el término *clavier* que significa teclado. Aun existiendo diferencias entre ellos, los músicos barrocos solían tocar en el que hubiese disponible en ese momento. Esto no significa que fueran insensibles a las distintas sonoridades que ofrecían; simplemente eran pragmáticos.

Bach tuvo al final de su vida la oportunidad de probar un pianoforte Silbermann en la corte de Federico II el Grande, y si no mostró gran entusiasmo fue porque, en comparación con el muy evolucionado clavicémbalo con el que había convivido, parecía un invento aún con muchos defectos. Ca-

- 
- 1 Los seguidores del historicismo musical persiguen interpretar la música con la mayor similitud a como se hacía en el mismo momento en que nació la obra. Esto no es exclusivo de la música barroca; también se pueden escuchar obras de Mozart, Beethoven o Chopin en instrumentos de época.
  - 2 TURECK, R.: *Introducción a la interpretación de J.S. Bach*. Alpuerto, Madrid, 1980, p.17.

bría ahora preguntarse si Bach hubiera aceptado el piano como un instrumento plausible para su música. Teniendo en cuenta que cada músico es hijo de su tiempo y que a Bach le tocó convivir con los mencionados instrumentos, no sería descabellado pensar que a un creador tan abierto como él, y con una actitud tan flexible hasta el punto de transcribir obras ajenas y propias para diferentes agrupaciones instrumentales de las originarias, le importaría demasiado que el piano fuera el medio sonoro para su música.

Dando por sentado que podemos tocar la música para tecla del barroco<sup>3</sup> en un piano moderno, y antes de entrar en aspectos más específicos de su literatura, hagamos algunas observaciones sobre el concepto de interpretación. Como es obvio, la música cobra vida gracias ella. Sin el intérprete la partitura sólo es papel y tinta. Pero la consideración de éste no fue siempre la misma. Si ahora es casi más importante que el compositor, en un periodo como el

barroco, su rol quedaba relegado a un plano mucho más discreto, pues en ese momento la ejecución pública estaba íntimamente ligada al compositor, encargado de dar él mismo a conocer su creación o a supervisarla. Es en el siglo XX cuando se configura la interpretación como un arte autónomo.

Así, el intérprete actual se dispone a la estimulante tarea de traducir con precisión las intenciones del autor expresadas en el pentagrama con una notación no siempre satisfactoria. En palabras de Frederick Dorian "*las partituras son representantes incompletos de las intenciones de los compositores*"<sup>4</sup>. Desde esta premisa, un pianista debe concebir la interpretación en función de dos factores ineludibles. En primer lugar, estudiará la partitura con pleno conocimiento de lo que significa cada signo y cada anotación según la época. En segundo lugar, deberá -desde el piano como legítimo vehículo

3 Sobre la música en el barroco Manfred Bukofzer nos ofrece su imprescindible libro *La música en la época barroca*. Madrid, Alianza, 1991. En los casi doscientos años que se desarrolla el barroco musical Bukofzer señala tres periodos: el barroco temprano, entre 1580 y 1630, transición del manierismo renacentista al barroco; el barroco medio, entre 1630 y 1680, momento del auge de la ópera y el asentamiento de la tonalidad mayor-menor; y el barroco tardío, entre 1680 y 1730, plenitud del barroco con Bach, Haendel y Scarlatti. Este artículo se refiere a este último periodo.

4 DORIAN, F.: *Historia de la ejecución musical*. Taurus, Madrid, 1986. p.22.

de expresión sonora con todas sus potencialidades- recrear la obra y llenarla de nueva vida al auditorio de nuestros días.

Pero esta tarea no es tan fácil. El inexorable transcurso de los años provoca un progresivo alejamiento entre la intención del autor, que escribe para un contexto determinado y un público receptivo a su sensibilidad, y nosotros ya en el siglo XXI. En el caso de la música de Bach, Haendel o Scarlatti<sup>5</sup>, -trescientos años nos separan-, este hecho es mucho más acusado, pues hasta la rehabilitación de estos creadores con iniciativas como las de Mendelssohn<sup>6</sup>, pasaron unos cien años en los que la música de éstos fue escasamente cultivada, y, en consecuencia, no se heredó tradición alguna sobre su interpretación.

En este estado de cosas, el músico de hoy tiene que hacer las veces de arqueólogo musical, buscando en las fuentes y trata-

dos de la época el conocimiento necesario para descifrar estos pentagramas. Gracias al nacimiento de las ediciones *Urtext*, con las que estamos familiarizados, esta tarea se hace mucho más cómoda. Son el fruto del estudio y reflexión sobre los manuscritos que han llegado hasta nosotros; las primeras ediciones publicadas en su momento y toda suerte de documentos que arrojan luz sobre la verdadera intención que quería plasmar el compositor. Sin embargo, una ejecución literal de lo representado en el papel puede dar lugar a situaciones ridículas.

Por todo esto, podemos convenir que al enfrentarnos a la literatura para teclado del barroco, necesitamos profundizar en todo lo relativo a los problemas interpretativos en sus aspectos esenciales como la ornamentación, el *tempo* y la dinámica. Para ello, trabajaremos sobre partituras *Urtext* y nos documentaremos en los tratados<sup>7</sup> de la época; debemos

- 
- 5 Quedan deliberadamente sin tratar en este artículo la música francesa para tecla del barroco, con Couperin y Rameau como principales figuras. Ciertamente, estos autores han despertado escaso interés entre los pianistas, exceptuando alguna pieza característica. Incluso Haendel no queda tan bien parado como Bach y Scarlatti, muy presentes en la pedagogía del piano, así como en los recitales, concursos e industria discográfica.
- 6 En el siglo XIX la recuperación de la música del pasado cobró una gran relevancia. El redescubrimiento de Bach por Mendelssohn, que dirigió *La Pasión según San Mateo* en Berlín en 1829, propició la publicación de la primera edición de sus obras en 1850.
- 7 Es característico de los antiguos tratados mostrar con bastante frecuencia las opiniones de su autor, y en el mejor de los casos, sólo la realidad musical de su contexto. Por tanto, han de ser estudiados con una buena dosis de cautela, y no extraer conclusiones generales, pues en ellos abundan muchas contradicciones.

adquirir los conocimientos teóricos que nos permitan traducir con fidelidad el texto original y comprender cada detalle de éste, y así, poder ejecutar con exactitud todos los signos y convenciones estilísticas. De este modo, no nos limitaremos exclusivamente a leer lo que está escrito, sino también a sobreentender lo que no está. O dicho de otra manera, lo sobreentendido no quedaba anotado por el compositor; más bien al contrario, se indicaba lo que no se sobreentendía.

Desde este punto de partida, nuestro objetivo estará en alcanzar una solución de compromiso entre una actitud objetiva que se apega estrictamente a las indicaciones textuales en busca de la mayor fidelidad posible, y otra subjetiva que permita expresarnos como individuos diferentes, escrutando lo sustancial que existe en cada obra, y que se encuentra en lo intangible que no puede ser codificado en papel pautado.

### 1. Ornamentación

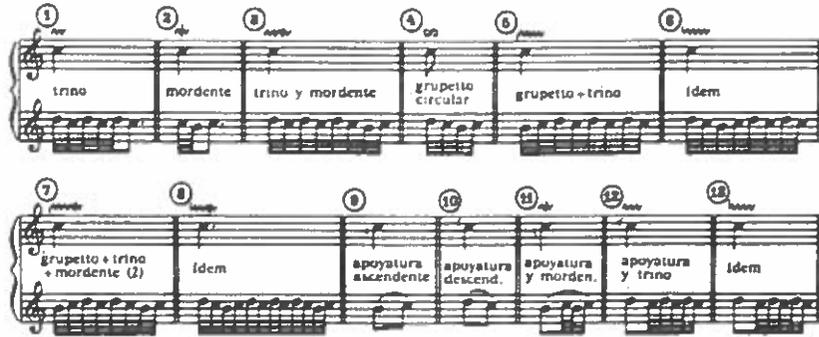
En el barroco, la ornamentación no puede entenderse como algo superficial que simplemente “adorna” el pasaje donde se encuentra, por el contrario, cons-

tituye un elemento fundamental de la estructura musical, y es tan importante como las notas escritas. Posteriormente, a partir de 1750, la ornamentación con signos abreviados fue abandonada, reduciéndose en gran medida a tres o cuatro adornos como el trino, la apoyatura o el grupeto.

La correcta ejecución de los ornamentos -número de batimientos, si hay o no detención, o si se comienza sobre la parte-, es uno de los mayores problemas para ejecutantes y para teóricos. Existía cierta libertad y variaba de un país a otro, de una época a otra, e incluso entre los compositores. Junto a tablas de ornamentos, tendremos en cuenta cuatro premisas: los adornos son esenciales en este periodo de la música; no abusaremos de ellos; deben dar variedad dentro de la unidad; y, finalmente, tienen que respetar el ritmo, la armonía y la melodía.

A partir del siglo XVII se normalizaron muchos signos de ornamentación. Bach, nos dejó en 1720 una tabla con trece signos: “Explication” perteneciente al “Clavierbüchlein de Wilhelm Friedmann”, que, junto a siete signos adicionales, han de ser considerados como característi-

cos de la práctica musical en el centro y norte de Alemania hasta la mitad del siglo XVIII<sup>8</sup>. Los trece signos son:



Por norma general, todos estos adornos se realizan comenzando por la nota superior y sobre la parte, y no anticipándose a ella, como frecuentemente se escuchan en conciertos y grabaciones<sup>9</sup>. Asimismo, deben ser diatónicos o cromáticos dependiendo del contexto.

Los signos *tr*, *tr*, y *tr* son equivalentes y se realizan comenzándolos por la nota superior a no ser que se venga de ésta, o que conlleve la aparición

de paralelas prohibidas. Estos ornamentos pueden tener o no resolución. Cuando las resoluciones están escritas, se integran

en el ornamento y generalmente se ejecutan a mayor velocidad de lo que su valor indica.



El mordente inferior *tr* no siempre representa un ornamento de tres notas, pudiendo ser más largo. Los signos *tr* y *tr* se usan a veces para un mordente más largo, y no deben ser confundidos con el signo de trino y mordente *tr*.

- 8 Lo que conocemos sobre la ornamentación del siglo XVIII se lo debemos en gran medida a Bach que, dejando menor espacio de improvisación al intérprete de lo que era habitual, anotó sus partituras al detalle. Respecto a su tabla de ornamentación, es una aproximación estilizada que no debe ser entendida al pie de la letra.
- 9 La costumbre de comenzar el trino por la nota superior cayó en desuso a comienzos del siglo XIX. En las Escuelas de piano de Johann Nepomuk Hummel (1828), y Carl Czerny (1839) ya se consagra tocar el trino por la nota real. Esta tradición interpretativa decimonónica es la que hemos heredado

La *cadence* o grupeto ∞ puede escribirse horizontal, diagonal o verticalmente. Si encuentra entre dos notas, el grupeto debe

ejecutarse después de haber tocado la nota principal y distribuirse a conveniencia según el contexto.



El *accent*, o apoyatura o ganchito  $\backslash$ , a veces se escribe como doble gancho  $\frown$ , y, muy habitualmente como una nota pequeña,  $\text{♩}$ ,  $\text{♪}$  o  $\text{♫}$  significando lo mismo.

J.S.Bach, Suite francesa nº.5 en Sol mayor, BWV 816, VI, c.1-2



J.S.Bach, Suite francesa nº.5 en Sol mayor, BWV 816, III, c.1-5



Los otros siete ornamentos utilizados por Bach y no incluidos en su tabla son:

calados en un pasaje de terceras descendentes se ejecutaría así:

1. *Nachschlag*. Uno de los pocos ornamentos que se anticipan a la parte. Son ciertas apoyaturas o acentos  $\backslash$ ,  $\frown$ , o notas pequeñas, que si se hallan inter-

2. Otro ornamento menos frecuente que se anticipa a la parte es el grupo de notas pequeñas, como las que se encuentran en el compás 9 del siguiente ejemplo:

J.S.Bach, Sinfonía n°.5 en Mi bemol mayor BWV 791, *Versión ornamentada*, c.5-9



3. El *Schleifer* con el signo , se interpreta así , sobre la parte.

J.S.Bach, Fantasía cromática y fuga en re menor BWV 903, *Fuga*, c.63-66



4. *Arpeggio*. El signo  muestra que el acorde debe arpegiarse de abajo a arriba, de arriba a abajo, o ambos casos sucesivamente. Sin embargo, la palabra *arpeggio* o *arpegg.*, añadida a un pasaje de acordes indica que deben partirse

los acordes, generalmente hacia arriba y hacia abajo, tal y como aparece en los siguientes fragmentos:

J.S.Bach, Fantasía cromática y fuga en re menor BWV 903, *Fantasía*, c.27-28



G.F.Haendel, Sonata en Si bemol mayor HWV 434, *Prélude*, c. 1-6



5. Una apoyatura junto con un arpeggio debe interpretarse así:



6. Acordes con pequeñas líneas diagonales entre sus notas, expresan el arpegiado del acorde, añadiendo movimientos de paso entre las notas que lo componen:



7. *Schneller*. Es el mordente superior escrito  se ejecuta sobre la parte. Se diferencia de otros trinos en que comienza por la nota real en vez de la bordadura. Es utilizado por los compositores cuando quieren evitar paralelas inadecuadas. En realidad es una especie de mordente invertido.

Bach. En sus suites sólo utiliza seis o siete de los signos antes señalados, además del signo *tr*  equivalente al de trino y mordente explicado por Bach. En el siguiente ejemplo puede verse la ambivalencia de signos.

G.F.Haendel, Suite en Mi mayor HWV 430, IV, c.19-21

La ornamentación de Haendel, es más sencilla que la de



Por su parte, Scarlatti no abusa de los adornos ni en variedad ni en cantidad, y no dejó tabla explicativa alguna. Además, los utilizaba descuidadamente, por lo que es difícil extraer conclusiones lógicas sobre como concebía la ornamentación. Sin embargo, podemos aclarar algunos puntos:

En primer lugar, todas las notas pequeñas y significan apoyaturas, ya sean cortas o lar-

gas. La duración de las mismas depende del contexto en que se encuentran más que del valor que representan. El signo  $\underset{\sim}{\text{no}}$  no es una *acciaccatura*, de épocas posteriores, debiéndose interpretar como apoyatura.

En segundo lugar, los grupos de pequeñas notas se deben ejecutar sobre la parte. Los signos de trino precedidos de apoyatura se interpretan:

- Apoyatura superior



- Apoyatura inferior

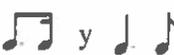
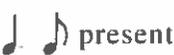


Por último, el signo  $\left. \begin{array}{l} \text{ } \\ \text{ } \end{array} \right\}$  para un arpeggio no lo utiliza, aunque si se ha añadido en las ediciones impresas como la edición de Longo. No obstante, el arpeggio, esté o no indicado por el compositor, forma parte de los recursos interpretativos de esta música y es seguro que Scarlatti lo empleaba. Por tanto, queda a juicio del intérprete su utilización o no.

## 2. Convenciones de estilo

En el barroco la notación de ciertas formulaciones rítmicas no era tan precisa como lo será en épocas posteriores, dando lugar a situaciones ambiguas. Uno de los factores de esta "descuidada" notación se debió a que no existió el doble puntillo hasta mediados del siglo XVIII. De esta forma, el puntillo escrito detrás de una nota era variable, teniendo en ocasiones el valor actual, y en otras mayor o menor. Así, entre las escrituras convencionales más frecuentes que afectan a aspectos rítmicos y cuya interpretación varía lo indicado por el texto encontramos:

### 1. Las figuraciones rítmicas

 y  presentan dos posibilidades, puntillo simple, o



2. La figuración  es métricamente incorrecta. En realidad podría expresar dos opciones:  o . Esto último es lo que ha de interpre-



puntillo doble a la francesa para contextos más rítmicos, evitándose así la sensación de lentitud en secciones iniciales como una obertura francesa:



Ejemplo del puntillo a la francesa lo hallamos en la Sinfonía de la *Partita n.º.2 BWV 826*. En este caso, al silencio de semicorchea habría que añadirle un puntillo, y la semicorchea que le sigue tocarla como fusa; y a la corchea con puntillo del segundo compás añadirle otro puntillo. De esta manera, se tocaría diferente a cómo aparece escrito.

J.S.Bach, *Partita n.º.2 en do menor, BWV 826, I, c.1-2*

tarse en el compás 3 del siguiente fragmento:

J.S.Bach, *Fuga n.º.5 en Re mayor, BWV 850, c.3-5*

Este ejemplo también nos ilustra acerca del puntillo a la francesa. En la figuración , la semicorchea ha de equiparse valor imperante de toda la fuga debiendo ser ejecutada como fusa. Sin embargo, la mano izquierda de la segunda parte del compás 4 ha de tocarse como está escrito, porque de lo contrario daría lugar a octavas consecutivas. Por tanto, tendremos que discernir en qué ocasiones no hacer el doble puntillo.

3. La notación binaria en ritmos ternarios de la figuración  se toca del siguiente modo: . En estas situaciones, lo escrito en 3/4 ha de interpretarse en 9/8 como se muestra en los siguientes fragmentos<sup>10</sup>:

J.S.Bach, Suite francesa nº.4  
en Mi bemol mayor, BWV 815,  
II, c.1-3



J.S.Bach, Partita nº.1 en Si bemol mayor, BWV 825,III, c.1-4



<sup>10</sup> Este tipo de notación binaria en lugar de ternaria se prolonga en el tiempo, existiendo numerosos ejemplos en el siglo XIX. Véase la *Polonesa fantasía Op.61* de Chopin en el c.243 y ss., o el *Impromptu nº.1 D 946* de Schubert, entre otros. Sin embargo, el 1º movimiento de la *Sonata Op.27 nº.2* de Beethoven en el c.5 y ss., o la primera pieza de las *Escenas de niños Op.15* de Schumann en el c.2 y ss., o la *Rapsodia Op.79 nº.2* de Brahms en el c.23 y ss. se ejecuta como



### 3. Indicaciones dinámicas y de tiempo

Si las indicaciones dinámicas son escasamente explicitadas en la música de antes de mediados del siglo XVIII, ello no conlleva que los compositores quisieran para su música una dinámica uniforme. La dinámica escalonada es propia del barroco, sobre todo, para instrumentos como el clavicémbalo, transfiriéndose la alternancia entre *tutti* y *solo* de los conciertos solísticos a la música para tecla. Bach dejó dos obras destinadas a la consecución de estos efectos orquestales en el teclado: el *Concierto Italiano*

*BWV 971* y la *Obertura francesa BWV 831*. Usa un clavicémbalo de dos manuales para los efectos de eco en la *Obertura francesa*, y para imitar la línea solística por encima del *tutti* en el *Concierto Italiano*. Pero también emplea efectos de crescendo que poco tienen que ver con la dinámica de escalones, y que queda implícito en la escritura cuando se toca en un solo teclado. En un clavicémbalo, el sonido de cuatro notas es más fuerte que el de dos, y Bach explotó este recurso. Obsérvese el siguiente fragmento:

J.S.Bach, Suite inglesa n.º 3  
en sol menor, BWV 808, I, c. 1-6



Estos cambios de textura producen el efecto deseado, se atenúa la textura para disminuir un pasaje o, al contrario, se introducirá un acorde para producir un acento. El pianista debe reconocerlos y ejecutarlos cuando los ve en la partitura. Para los que no niegan la legitimidad de asimilar al repertorio pianístico esta

música, es absolutamente lícito emplear las posibilidades del piano en sus recursos dinámicos -*crescendos* y *diminuendos*-, así como utilizar el pedal de resonancia. En este sentido, no contemplar la intrínseca fluctuación dinámica de la música, reduce la interpretación a algo parecido a escribir a máquina.

En cuanto al *tempo*, hasta mediados del siglo XVIII era esporádicamente precisado por los compositores. En el primer libro de *El Clave bien temperado* aparece en contadas ocasiones, y de éstas, solamente al comienzo

una vez, en el preludio n.º.24 y la fuga que le sigue, marcados por un *Andante* y un *Largo*, respectivamente.

J.S.Bach, Preludio n.º.24 en si menor, BWV 869, c.1-3



En este ejemplo, su textura imitando a una sonata en trío en donde las dos voces superiores se van imitando sobre un bajo libre, hubiera bastado para deducir que el tiempo a escoger debe ser moderado.

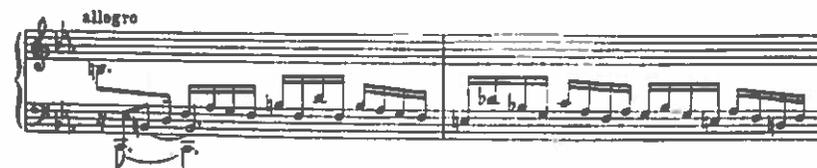
*Largo*, y el n.º. 24 como *Allegro*. En el resto de preludios, las indicaciones de tiempo aparecen en el transcurso de los mismos, como medio para establecer un contraste. Es el caso de los preludios n.º.2 y n.º.10 del primer libro.

En el segundo libro, el preludio n.º.16 está marcado como

J.S.Bach, Preludio n.º.2 en do menor, BWV 847, c.27-29



J.S.Bach, Preludio n.º.2 en do menor, BWV 847, c.33-37



Este prelude presenta invariablemente semicorcheas hasta el *adagio* en fusas del compás 34. Poco antes, el compás 28 viene señalado como *presto*. Finalmente, concluye la pieza en *allegro* desde el compás 36. Sin embargo, al comienzo, no se refleja indicación de tiempo alguna. El prelude barroco era una forma más o menos libre como una pequeña improvisación que servía para demostrar las habilidades del intérprete; antecedía a una obra de mayor severidad como una fuga, y podía presentar contrastes. En establecer una coherencia en estos contrastes radica el problema interpretativo de este ejemplo. Teniendo en cuenta que este prelude acaba en semicorcheas y en *allegro*, habiendo pasado antes por un *adagio* y un *presto*, podemos

convenir que el *tempo* inicial es un *allegro* en movimiento perpetuo bruscamente interrumpido por un súbito *presto* de carácter fugado que desemboca en unas fusas en *adagio* a modo de recitativo, y con un *tempo* más lento que el *allegro* del principio.

El prelude nº.5 del primer libro no tiene expresado *tempo*. Su textura nos vuelve a dar la pista del tiempo a escoger, en este caso *allegro*. Este prelude pertenece a la tipología de movimiento perpetuo y ritmo mecánico tan característico del barroco, sólo alterado al final en los últimos compases al introducir unas escalas en fusas y unos arpeggios a modo de coda.

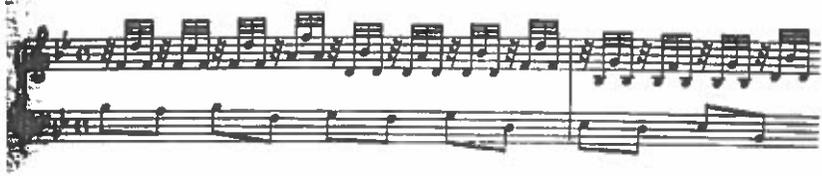
J.S.Bach, Preludio nº.5 en Re mayor, BWV 850, c.1-2



El prelude nº.21 del primer libro es del tipo *tocata*, fusas en escalas y arpeggios quebrados desembocan en acordes de corchea con puntillo, que con toda legitimidad podríamos ejecutarlos como puntillo a la francesa, como se explicó más arriba. De

nuevo, al comienzo de la pieza no aparece el *tempo*, aunque, sin duda alguna, éste tiene que ser necesariamente animado para resaltar el virtuosismo de la pieza.

J.S.Bach, Preludio nº.21 en Si bemol mayor, BWV 866, c.1-2



J.S. Bach, Preludio n.º.21 en Si bemol mayor, BWV 866, c.12-13



En cambio, los preludios n.º.1 y n.º.8, son moderados. El n.º.1 en Do mayor, que es una improvisación uniforme en arpeggios, nos

sugiere un *tempo andante*.

J.S. Bach, Preludio n.º.1 en Do mayor, BWV 846, c.1-2



Por su parte, el n.º.8 en mi bemol menor, que es una estilización de una sarabanda, exige un *tempo adagio*. El preludio es una melodía ornamentada sobre un bajo continuo, como las de las arias o movimientos lentos de los conciertos solísticos. Este mismo

tratamiento es el usado para el segundo movimiento del *Concierto Italiano BWV 971*, aunque en esta ocasión sí se explicita el *tempo*, marcado como *Andante*.

J.S. Bach, Preludio n.º.8 en mi bemol menor, BWV 853, c.1-4



De lo aquí expuesto podemos determinar que la indicación *allegro* impone tocar *non legato*, mientras el *adagio* implica *legato* y mayor expresividad y efusión lírica. Todas estas convenciones eran conocidas por los ejecutantes. En los preludios y tocatas improvisatorias, el *tempo* tenderá a ser libre; las variaciones admiten cambios de *tempi* entre secciones; y en las danzas y fugas el *tempo* permanece estricto.

#### 4. Algunas cuestiones técnicas

En los tratados de los siglos XVII y XVIII, que proliferaron en todos los países, desde España a Alemania, pasando por Francia e Italia, apenas se habla de aspectos técnicos. En general, la manera de tocar era con los dedos cerca del teclado, empleándose poca fuerza y poco movimiento de la mano y el brazo, salvo en los acordes, pues el clavicémbalo ofrecía muy poca resistencia. De estos tratados se puede deducir que la abstracción del término técnica no existía, y en ellos se habla fundamentalmente de música, aconsejando acerca de los *tempi*, el estilo, la improvisación, la práctica del bajo cifrado o la ornamentación. A continuación enumeramos en orden cronológico los más importantes:

- *Tratado sobre la afinación de la espineta* (1650) de Jean Denis.

- *El arte de tocar el clavecín* (1717) de Couperin. Propone la digitación de sustitución: cambio de dedo sobre una misma tecla bajada para ligar mejor.

- *Método sobre la mecánica de los dedos* (1731) de Rameau.

- *Die Kunst das Klavier zu spielen* (1750-1762) de Friedrich Wilhelm Marpurg.

- *Ensayo sobre la forma correcta de tocar los instrumentos de teclado*, de Carl Philipp Emmanuel Bach. Publicada en Berlín en dos partes, en 1753 y 1762, representa la transición del clavicémbalo al pianoforte. No habla de técnica, sino de ejecución, y se desarrolla en tres capítulos: “la correcta posición de los dedos”, “la ornamentación justa” y “la interpretación adecuada”. Consagra el uso del pulgar como eje de las escalas y arpegios, colocado justo antes de las teclas negras.

- *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* de Johann Nikolaus Forkel, primera biografía de Bach

publicada en Leipzig en 1802. Según Forkel la técnica de Bach era asombrosa. Su mano casi no se movía, y quedaba redondeada en los pasajes más difíciles, utilizando el paso del pulgar por debajo de los otros dedos. Forkel afirma que Bach realizaba el ataque desde la superficie de la tecla, sin levantar el dedo.

Además de estos tratados, otra fuente de información la encontramos en las digitaciones manuscritas de Bach. Sólo se conservan algunos ejemplos como el *Preludio y Fuguetta BWV 870a*, la *Applicatio BWV 994*, y el *Preludio BWV 930*, y de ellos obtenemos las siguientes conclusiones: Usaba el pulgar en sucesiones 1-1-1 o alternando con otros dedos 1-5-1-5 o 1-4-1-4; empleaba el meñique en sucesiones 5-5-5; pulgar y meñique

se extendían sin complejos a las teclas negras; y en los acordes paralelos, especialmente para las sextas, prefería los más sólidos 1-5 en lugar de los tradicionales 2-5.

Por su parte, del virtuosismo que derrochan las 555 sonatas de Scarlatti, -en ellas abundan notas repetidas, diseños en terceras, octavas, cruzamientos y grandes saltos-, deducimos que sus digitaciones debieron ser más avanzadas que las de sus contemporáneos. Hay algunas anotaciones interesantes en las fuentes manuscritas, como la del siguiente fragmento, donde se explicita cambiar de dedo, aunque no sabemos si la sucesión deseada sería 3,2,1, o 2,1.

D.Scarlatti, Sonata en Re mayor K.96, c.32-37



La naturaleza polifónica de esta música protagoniza el otro gran escollo a la hora de enfrentarnos a este repertorio. Ya hemos comentado que se atribuye a Bach el empleo fre-

cuente del pulgar, aunque, en esta época no llegó a tener la importancia que en la moderna digitación actual con la que estamos familiarizados. Sin embargo, junto al paso del pulgar,

el cruzamiento constante de los otros dedos, como la sucesión 3-4-3-4, representa una seña de identidad en la ejecución de la polifonía barroca. Las melodías que se quiebran en pequeños grupos de dos notas; la estrechez de las teclas y la poca resistencia que ofrecían, así como la sensible pulsación del clavicordio que no aconsejaba el uso del pulgar al provocar acentos, propiciaron que la técnica de cruzar dedos por encima o por debajo, o la sustitución muda, fueran recursos habituales.

Esta manera de enfocar la digitación nos ha de estimular a desarrollar hábitos musculares que posibiliten una interpretación capaz de mostrar claramente definidas las diferentes líneas contrapuntísticas. En la consecución de este fin, evitaremos proceder como si estuviéramos interpretando música del siglo XIX, donde es habitual destacar una melodía sobre un bajo y partes intermedias de menor importancia. Por el contrario, nos encontraremos que la libertad de los dedos va a quedar reducida al tener que ocuparse de varias voces simultánea-

mente. En este sentido, y como asevera Albert Nieto, "*la sustitución presenta una mayor dificultad de asimilación cerebral y retención memorística, siendo más recomendable emplear el cruzamiento y el deslizamiento; de todas maneras, algunas veces aquélla es necesaria*"<sup>11</sup>. La digitación cruzada del barroco, volvió a usarse a partir de mediados del siglo XIX<sup>12</sup>.

En cuanto a la caracterización de la música fugada elegiremos una articulación y fraseo para el sujeto, y lo interpretaremos del mismo modo en el transcurso de la pieza. En relación a esto, los adornos expuestos en el sujeto, se tocarán en todas sus apariciones aunque no estén escritos. Asimismo, no caeremos en el vulgar error de hacer sobresalir al sujeto en cada presentación, teniendo en cuenta que las otras voces también son importantes.

La pulsación y el sonido no serán tan densos como en la música homofónica, buscando siempre un sonido claro y ligero, y respecto a la gama dinámica, será suficientemente contrastada cuando haya que realizar

11 NIETO, A.: *La digitación pianística*. Mira editores, Zaragoza, 1992, p.211.

12 Ejemplo de esto lo encontramos en el *Estudio Op.10 n.º.2* de Chopin.

una dinámica escalonada, pero sin caer en la exageración. Al trasladar este efecto en términos pianísticos será más útil pensar en términos de *tutti* y *solo*, más que en términos de *forte* y *piano*. En las *tocatas* también resaltaremos los contrastes de las secciones ampulosas y brillantes en contraposición con las más introspectivas.

En la utilización del pedal de resonancia, parece estéril detenemos en la vieja discusión sobre su uso o no. Ciertamente, los clavicémbalos no poseían pedal que ayudara a mantener el sonido; no obstante, esto no evidencia que los compositores barrocos no conocieran el sonido *legato*. Al interpretar música barroca hemos de estar más atentos a las características musicales de su estilo, que a la naturaleza del instrumento empleado, en este caso, el piano moderno. Por tanto, la cuestión del empleo del pedal no está en prohibirlo, sino en saber cómo usarlo. Visto de este modo, el pedal nos ayudará a unir las líneas contrapuntísticas en *legato* teniendo cuidado de no dejar notas resonando al limpiarlo incorrectamente, y, por esta

circunstancia, una fuga a cuatro voces acabe convirtiéndose en una fuga a cinco. En otras ocasiones, el pedal nos permitirá expresar diferentes grados de sutilidad, diferenciando el timbre sonoro entre sonidos mantenidos y separados, así como nos servirá para colorear y amortiguar la sequedad en escalas y arpeggios, teniendo cuidado de no emborronar el conjunto.

Comenzamos estas líneas citando a Rosalyn Tureck refiriéndose a la conveniencia o no de utilizar el piano para la música de Bach, y con sus sabias palabras -también en ese mismo sentido-, nos vamos a despedir. "*El piano ofrece una gran flexibilidad para expresar muy distintas sonoridades y muy varios estilos, más, incluso, de los descubiertos hasta el momento, y su hallazgo y obtención están en manos del intérprete. La técnica del pianista puede evolucionar hasta llegar a adaptarse a cualquier estilo musical. Por esta razón hay que culpar al intérprete, y no al instrumento, cuando se echa de menos el buen estilo en la interpretación pianística de Bach*"<sup>13</sup>.

13 *Ibid.*, p.15.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BUKOFZER, M.: *La música en la época barroca*. Alianza, Madrid, 1991.
- DORIAN, F.: *Historia de la ejecución musical*. Taurus, Madrid, 1986.
- CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística*. Alianza, Madrid, 2001.
- FERGUSON, H.: *La interpretación en los instrumentos de teclado*. Alianza, Madrid, 2003.
- MATTHEWS, D.: *La música para teclado*. Taurus, Madrid, 1986.
- MICHELS, U.: *Atlas de la música I*. Alianza, Madrid, 1994.
- NIETO, A.: *La digitación pianística*. Mira editores, Zaragoza, 1992.
- TURECK, R.: *Introducción a la interpretación de J.S.Bach*. Alpuerto, Madrid, 1980.