

Reflexión sobre la interpretación de los puntillos de negra en el preludio BWV 552 de Bach: ¿doble puntillo o no?

Una de las cuestiones más importantes en la práctica interpretativa de la música antigua es la modificación métrica de los valores de determinadas figuras¹, lo que se ha venido a llamar *inegalité* por sinécdoque, pues ni es exclusiva del estilo francés (aunque en efecto es especialmente relevante en este estilo) ni se refiere únicamente a desigualar los valores de las corcheas de manera que se acerquen más o menos a los valores de corchea con puntillo seguida de semicorchea.

Un caso importante es el de interpretar como dobles los puntillos en el estilo de *Ouverture* a la francesa. En este breve artículo me referiré al preludio en mi b de Bach BWV 552, obra que abre la monumental tercera parte del *Klavierübung*. El ritmo punteado típico de este estilo – *Rythme Saccadé*– aparece desde el principio, como vemos en la ilustración siguiente²:



Tradicionalmente, esta escritura se interpreta con dobles puntillos, o al menos desplazando algo esa corchea “hacia la derecha”, de manera que se convierta prácticamente en semicorchea, y por supuesto vaya dirigida hacia la nota siguiente.

Sin embargo he tenido ocasión de intercambiar opiniones con otros colegas, que son partidarios de no realizar tal alteración, apoyándose en que Bach, en esta obra es muy cuidadoso en la escritura rítmica, y cuando sí quiere que el puntillo sea “doble” lo escribe meticulosamente, como vemos en el ejemplo siguiente de la misma pieza³:

¹ Alexander Silbiger incluye esta cuestión, a saber “*Rhythmic alterations*” (alteraciones rítmicas), entre los “tópicos asociados con las composiciones notadas”. Cfr. Silbiger, Alexander, “Performance practice” en *Keyboard Music before 1700*, ed. A. Silbiger, New York/London: Routledge, 2004 (1ª ed. 1995), pág. 359.

² Johann Sebastian Bach, *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen...* Leipzig: el autor, [1739], pág. 1.

³ *Ibid.* pág. 2.



Donde en 1 observamos el valor de semicorchea después de una negra con puntillo, al que se ha escrito meticulosamente silencio de semicorchea y semicorchea. En 2 tenemos lo mismo, pero en lugar de negra con puntillo es un silencio de negra más uno de corchea, la situación es equivalente.

Más adelante podemos observar en la misma pieza fragmentos como el siguiente, donde vemos en unos casos la escritura de negra con puntillo – corchea (1), y en otros negra con puntillo seguida de silencio de semicorchea y semicorchea (2)⁴:



Como se ha dicho, algunos intérpretes y profesores creen ver en esta escritura tan precisa la razón para no modificar el valor de la corchea, por ejemplo, en 1 de la figura anterior. Incluso interpretan esa corchea con un ligero *tenuto*. El hecho de que aparezca en una obra impresa, una de las pocas que pudo editar (y se puede suponer razonablemente que bajo su propia supervisión) reforzaría esta hipótesis de una escritura más precisa.

Sin embargo, en mi opinión sí se debe interpretar la corchea como semicorchea en todos los casos anteriores. Sin ánimo de contradecir de manera absoluta a insignes colegas e incluso a alumnos aventajados con los que he tenido ocasión de conversar sobre este tema, voy a exponer las razones en las que me fundo, con el ánimo de aportar otra visión sobre la cuestión.

La primera razón para “inegalizar” (barbarismo que utilizamos y que viene del francés *inégaliser*) la corchea interpretándola como semicorchea después de doble puntillo se debe a una observación de la escritura de la propia obra. Se puede observar que la pauta negra con puntillo seguida de corchea se da únicamente cuando esa corchea no está en conflicto con otras voces (como en 1 de la figura anterior), es decir, hay una escritura absolutamente

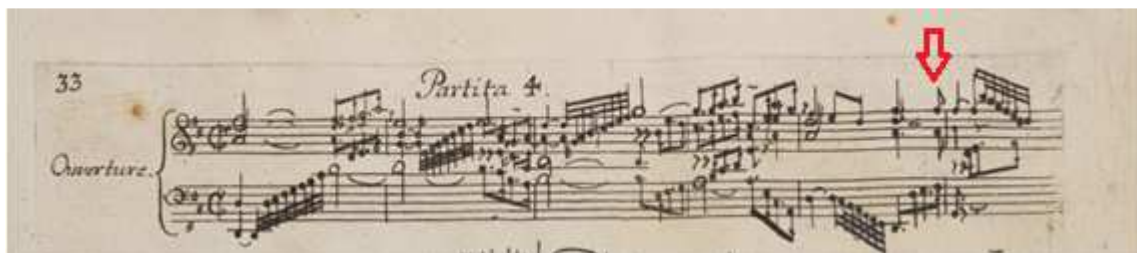
⁴ *Ibíd.* pág. 3.

homofónica. Esto ocurre en compases 1, 3, 17, 19, 51, 53, 98, 174, 176, 190, 192. Por el contrario, en todos los casos en los que la escritura es negra con puntillo – silencio de semicorchea – semicorchea, hay en otras voces puntillos de corchea (como en 2 de la figura anterior). Bach parece haber sido muy meticuloso –más tratándose de una edición impresa- en escribir una notación precisa para evitar conflicto entre las voces y que coincidan las semicorcheas. Pero esto no implicaría que no deba hacerse el *Rythme Saccadé* a la manera habitual de una *Ouverture* en las negras con puntillo, es decir, haciendo dobles los puntillos. Desde luego no existe la notación de doble puntillo en Bach, en todo caso debería haberlo hecho mediante silencios.

Un corolario de asumir esta interpretación es que, además de doblar el puntillo, debe realizarse de manera articulada, tal como precisa Bach con el silencio de semicorchea antes de la semicorchea (me remito de nuevo a 2 de la figura anterior).

Es interesante observar cómo ha realizado el propio Bach la cuestión en otras partes del *Klavierübung* escritas en estilo de obertura a la francesa. Voy a acotar el estudio a la música impresa, también dejo fuera los fragmentos del Arte de la Fuga escritos en estilo francés por tratarse de un caso muy distinto y más complejo contrapuntísticamente, y no en estilo de obertura.

La cuarta Partita BWV 828 comienza con una *Ouverture*. En esta encontramos la misma figura de negra con puntillo seguida de corchea⁵:



Aquí encontramos el caso no homofónico, el puntillo de negra en la voz superior está contra puntillos de corchea en el bajo. En este caso Bach no ha precisado en la voz superior la escritura homofónica silencio de semicorchea – semicorchea, como en BWV 552. Sin embargo vemos cómo claramente las notas están alineadas verticalmente, lo que sugiere una ejecución homofónica, es decir, habría que ejecutar el puntillo de la voz superior como doble (y en mi opinión, articulado, como se ha dicho anteriormente).

En la *Ouverture nach französischer Art* BWV 831, encontramos el mismo caso que en BWV 552⁶:

⁵ Johann Sebastian Bach, *Clavir Übung bestehend in Præludien, Allemanden, Couranten...* Leipzig: el autor, 1731. pág. 33.

⁶ Johann Sebastian Bach, *Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto...* Leipzig: Christoph Weigel, [1735], pág. 14.



En efecto, cuando no hay conflicto con otras voces Bach escribe puntillos de negra (1), cuando hay puntillos de corchea en otras voces, escribe escrupulosamente negra con puntillo – silencio de semicorchea – semicorchea para alinear las voces (2). Un tercer caso es cuando el puntillo de negra va seguido de una tirada de notas, en ese caso también precisa la realización de un doble puntillo articulado (3). En mi opinión también el caso (1) debe interpretarse como doble puntillo.

En esta misma pieza se observa un caso interesante en el compás 149, en el que la notación escribe un puntillo de negra seguido de corchea, pero se ha insertado un silencio de semicorchea excedente antes de la corchea. ¿Es un error o se ha querido significar la articulación y el desplazamiento de la corchea hacia la derecha?⁷:



Por último, en la Variación 16 de las Variaciones Goldberg BWV 988, volvemos a encontrar la escritura heterogénea entre las voces, puntillos de negra en una voz y de corchea en otra, y ni siquiera sin alinear (1). Sin embargo sí precisa la interpretación homofónica cuando la nota va después de silencios (2)⁸:

⁷ *Ibid.* pág. 19.

⁸ Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung bestehend in eine Aria mit verschiedenen Verænderungen...* Nürnberg, Balthasar Schmid, pág. 16.



La última pieza que nos queda por examinar de todo el ciclo del *Klavierübung* es la *Fughetta super Wir glauben all an einen Gott* BWV 681, pieza nº 14 de la tercera parte de la serie⁹:



Esta pieza está también escrita en estilo de obertura francesa, pero no aparece ningún puntillo de negra, que es la cuestión que se está tratando. Sí encontramos, empero, que el tema comienza con una semicorchea al alzar, de manera que Bach habría sido preciso en indicar el ritmo de los puntillos en la anacrusa, que tantas veces en la escritura de esta época se hubiera escrito con una corchea. Es curioso por cierto observar cómo en todas las partes del *Klavierübung* hay una obertura francesa justo a la mitad, como ha señalado Peter Williams: El inicio de la cuarta Partita de una serie de seis, la *Ouverture* que es la segunda de una serie de dos, el coral *Wir glauben...* es el número 14 de 27 piezas, la variación nº 16 de una serie de 32.

Con todos estos elementos, yo me inclino a interpretar que Bach ha querido indicar en BWV 552 el ritmo típico de obertura a la francesa, y si en algunos lugares el ritmo era heterogéneo ha dejado precisada la coincidencia vertical entre las voces, no considerándolo necesario cuando la escritura es homofónica, pues sería una convención aceptada en la época.

⁹ Johann Sebastian Bach, *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen...* Leipzig: el autor, [1739], pág. 39.

Muy al contrario, si hubiera querido un ritmo *égal* (es decir, estrictamente como está escrito) para los puntillos de negra, quizás lo hubiera precisado de alguna manera con la notación. Es de señalar cómo en el compás 8 de la misma variación 16 de las Goldberg se señala la no modificación rítmica de los valores mediante los puntos sobre las notas¹⁰:



En ambos casos señalados en la figura anterior tenemos semicorcheas *égales* contra tiradas *-traits-* de notas *inégaes*. Este empleo del punto sobre la nota para indicar *notes égales* está vigente en la música francesa anterior a Bach¹¹.

Es cierto que en ocasiones, en la música francesa, se interpreta la *inegalité* de manera diferente en voces diferentes, pero esto ocurre en otros géneros menos rítmicos que la obertura, con más tendencia al *non mesuré*. Y aún así siempre esas notas después del puntillo deben dirigirse hacia la nota siguiente, y no estancarse.

Por último, unos ejemplos contemporáneos de la misma cuestión en música de tecla impresa del mismo periodo: las oberturas de Haendel editadas por Walsh para teclado. Encontramos en el mismo fascículo (y aún en la misma pieza) ejemplos de ambas maneras de notación. Por un lado, una notación en la que simultáneamente hay puntillos de negra y de corchea (sin alinear verticalmente) en voces diferentes¹²:

¹⁰ ¹⁰ Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung bestehend in eine Aria mit verschiedenen Verænderungen...* Nürnberg, balthasar Schmids, pág. 16.

¹¹ «Les points qui sont au-dessus des notes non liées signifient qu'il faut faire chaque note égale, au lieu qu'on les pointe ordinairement de la première a la seconde» ("Los puntos que están sobre las notas significan que hay que hacer cada nota igual, en lugar de [como se hace] ordinariamente con un puntillo de la primera a la segunda") Marais, M., *Pièces de Viole*, París: el autor, 1701. Citado en Saint-Arroman, *Dictionnaire d'interprétation (L'Interprétation de la Musique Française 1661-1789 Vol. I)*, Paris: Honoré Champion, 1983, pág. 191.

¹² *Handel's sixty Overtures from all his Operas and Oratorios Set for the Harpsicord or Organ*, Londres: I. Walsh [ca. 1750], pág 1.

Overture in Parthenope



The image shows two systems of musical notation for the Overture in Parthenope. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system has a red arrow pointing down to a note in the right hand. The second system has two red arrows pointing up to notes in the left hand.

En mi opinión, debe aplicarse el mismo razonamiento anterior y ejecutarse de manera homofónica, a pesar de que en otras ocasiones, se encuentran casos en los que se ha escrito escrupulosamente el “doble puntillo” mediante la escritura negra con puntillo – silencio de semicorchea – semicorchea, a la manera de Bach en BWV 552¹³:

Overture in Lotharius



The image shows two systems of musical notation for the Overture in Lotharius. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system has a red arrow pointing down to a note in the right hand. The second system has a red arrow pointing down to a note in the right hand.

Creo necesario concluir con una reflexión sobre el valor de la notación en la época (mediados del siglo XVIII). Recordemos la afirmación de Dom Bedos en el sentido de que “en el órgano, clavicémbalo, espineta, o cualquier instrumento de tecla, cualquiera que sea el aire que se ejecute, se debe poner más atención a la ejecución, que al modo en que está escrita en el papel”¹⁴. Esta observación, que hace respecto de la articulación, puede extrapolarse al sentido general de la notación en la época. Así, lo que aquí se trata no es de reproducir una notación escrupulosamente, sino de interpretar “la ejecución” de una obertura a la francesa, donde sería contra el estilo no realizar los puntillos de negra dobles.

Por cierto que Dom Bedos habla de los silencios de articulación entre nota y nota que escrupulosamente ha notado Bach. No deja de ser cierto que en Bach ya empezamos a encontrar esta preocupación por que la notación refleje la ejecución, y no la obra. Nikolaus

¹³ *Ibíd.* pág. 5.

¹⁴ Dom Bedos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris: 1766-78. Citado por González Uriol, J. L. en “La técnica del toque en el órgano histórico” en *El Órgano Español Actas del II Congreso Español de Órgano*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pág. 76.

Harnoncourt ha afirmado que “en general, la música se ha notado hasta aproximadamente 1800 según el concepto de obra, después como indicaciones para la ejecución”¹⁵. Es cierto que Bach se encuentra ya en este camino, pero todavía encontramos (como he intentado justificar anteriormente) en general una escritura que no reproduce la ejecución sino de forma incompleta. Es necesario referirse siempre a la realidad sonora, y la relación entre esta y la grafía musical, es la finalidad fundamental del estudio de la práctica interpretativa de la música antigua¹⁶.

¹⁵ Harnoncourt, N., *La música como discurso sonoro*, Barcelona: Acantilado, 2006 (1ª ed. 1982), pág. 38-39.

¹⁶ Cfr. Bernal Ripoll, Miguel, “Praxis interpretativa” en *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), 703-708.