



**CATEDRAL DE SANTIAGO  
BILBOKO KATEDRALA**



**Año XXII / Concierto CIX  
Curso 2015 - 2016 / Concierto II**

# **Concierto de Organo “De Concierto con Bach”**

**“La Forma de Concierto”**

**Patxi García Garmilla**

(organista)

**Leonor Hennequet**

(registrante)

---

**Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)**  
**Jueves 21 de Julio de 2016 a las 7.30 de la tarde**

---

eman ta zabal zazu



**Universidad  
del País Vasco**

**Euskal Herriko  
Unibertsitatea**

**ehu**kultura****  
Bizkaia



Patxi García Garmilla en 2012 junto a la estatua de Johann Sebastian Bach realizada por el escultor leipsiense Carl Seffner e inaugurada el 17 de mayo de 1908 durante el Festival Bach de ese año.  
Ocupa el centro de la plaza situada junto a la fachada meridional de la *Thomaskirche*



## Índice:

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Programa                                                              | 4  |
| Curricula                                                             | 5  |
| Introducción                                                          | 7  |
| El Organo “Jesús Guridi” de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao) | 8  |
| <hr/>                                                                 |    |
| Bach - Vivaldi / <i>Concierto en la menor BWV 593</i>                 | 10 |
| Buxtehude / Dos corales                                               | 17 |
| <i>In dulci jubilo BuxWV 197</i>                                      |    |
| <i>Nun bitten wir den Heiligen Geist BuxWV 208</i>                    |    |
| Bach / <i>Sonata Trío nº1 en mi bemol mayor BWV 525</i>               | 22 |
| Bach / <i>Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639</i>               | 30 |
| Bach / <i>Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052</i> | 32 |
| Bach / <i>Contrapunctus XVIII (de “El Arte de la Fuga” BWV 1080)</i>  | 42 |
| <hr/>                                                                 |    |
| Registraciones                                                        | 53 |
| Ediciones musicales                                                   | 56 |
| Bibliografía                                                          | 56 |
| Discografía                                                           | 57 |

---



## “De Concierto con Bach”

### “La Forma de Concierto”

(Duración estimada: 70 m.)

### Programa

**Johann Sebastian Bach** (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750) /  
**Antonio Lucio Vivaldi** (Venecia, 1678 – Viena, 1741)

\* *Concierto en la menor BWV 593*  
(*Allegro – Adagio. Larghetto e spiritoso – Allegro*)

**Dieterich Buxtehude** (Oldesloe, ca.1637 – Lübeck, 1707)

\* *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (“*Roguemos al Espíritu Santo*”) BuxWV 208

**Johann Sebastian Bach**

\* *Sonata Trío nº1 en mi bemol mayor BWV 525*  
(*Allegretto – Adagio – Allegro*)

\* *Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ* (“*Yo te invoco, Señor Jesucristo*”) BWV 639

\* *Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052*  
(*Allegro risoluto – Adagio – Allegro moderato*)  
(versión para órgano de Patxi García Garmilla)

\* *Contrapunctus XVIII* (de “*El Arte de la Fuga*” BWV 1080)  
(completado por Helmut Walcha, Leipzig, 1907 – Frankfurt, 1991)

**Fuera de programa...**

**Dieterich Buxtehude**

\* *In dulci jubilo* (“*Con dulce alegría*”) BuxWV 197

---



## Patxi García Garmilla

Profesor Titular de Geología en la Universidad del País Vasco, compagina su actividad universitaria con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que son sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao. Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de Baja Sajonia para tocar en el instrumento barroco de estilo español de la Johanniskirche, así como también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso. Ha intervenido en los ciclos internacionales de órgano organizados por la Excma. Diputación Foral de Vizcaya y la Asociación “Antonio de Cabezón” de Burgos, XII Festival de Música Antigua de Gijón, así como en los ciclos de la Asociación “Diego de Amezua” de Vizcaya, “Órganos de Urdaibai/Urdaibaiko Organoak-Joxe Mari Eguileor” y “Los Órganos de Alicante”. También ha participado con el Coro de la Universidad del País Vasco en la grabación de un CD con obras de Mompou, Gorriti y Ezkurra; y con el coro “Los Tonos Humanos” de Galdakao ha grabado otro CD dedicado íntegramente a Gabriel Fauré. Un tercer CD recoge varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en el órgano histórico de Covarrubias (Burgos).

Patxi García Garmilla forma parte del grupo barroco “Aula Boreal”, con el que ha actuado en el País Vasco, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Galicia y la Comunidad Valenciana. Toca un virginal copia de un modelo italiano del s.XVII (Rafael Marijuán, 1998) y un órgano positivo ibérico (Federico Acitores, 2002). Ha transcrito más de 1000 piezas del repertorio barroco español de los siglos XVII y XVIII, de las cuales 160 pertenecen al archivo de música de la catedral de Burgos y 250 al de la de Segovia. Ha sido invitado para impartir diversas clases dentro del Máster “Música y Creatividad Musical” (2006, 2008), organizado por la Universidad de Valencia, así como también en la Universidad de Albacete (2007), sobre el tema “Transcripción de la música barroca española sobre textos en castellano de los siglos XVII y XVIII”. Ha culminado con “Aula Boreal” la grabación de un CD monográfico dedicado al músico español del siglo XVII Juan del Vado. En 2008 publicó la monografía “Música a lo Divino y a lo Humano: 141 Obras del Archivo de la Catedral de Burgos (Siglos XVII y XVIII)”, que reúne en un volumen de más de mil páginas la música barroca religiosa y profana sobre textos en lengua vernácula custodiada en dicha Catedral. En 2010, junto con Rodrigo Madrid y Juan Flores, sacó a la luz otro volumen dedicado a los maestros barrocos de la catedral de Xàtiva (Valencia). En 2012 publicó las obras del músico soriano Andrés de Algarabel (Medinaceli, ca.1695 – Valladolid, 1740), editadas por el Servicio Editorial / Argitalpen Zerbitzua de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Actualmente acaba de concluir los proyectos de transcripción y edición de las obras de otros dos maestros sorianos del Barroco: Lucas de Sancho López (Morón de Almazán, 1662 – Medinaceli, 1712) y su hijo Salvador de Sancho Iturmendi (Medinaceli, ca.1687 – Sigüenza, 1754).

Sus programas para órgano son fundamentalmente temáticos, pretendiendo abordar obras y conceptos que giren en torno a un marco concreto: música finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monográficos de la obra para órgano de Antonio de Cabezón, de compositores norteafricanos anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreció en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versión íntegra para órgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del público y la crítica. En el órgano “Jesús Guridi” de la Catedral de Bilbao, ha tocado dos conciertos monográficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavaillé-Coll de San Antón de Bilbao ha tocado la integral de la obra para órgano de José M<sup>a</sup> Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). En fin, entre 2010 y 2015 ha desarrollado en seis conciertos *El Legado de*



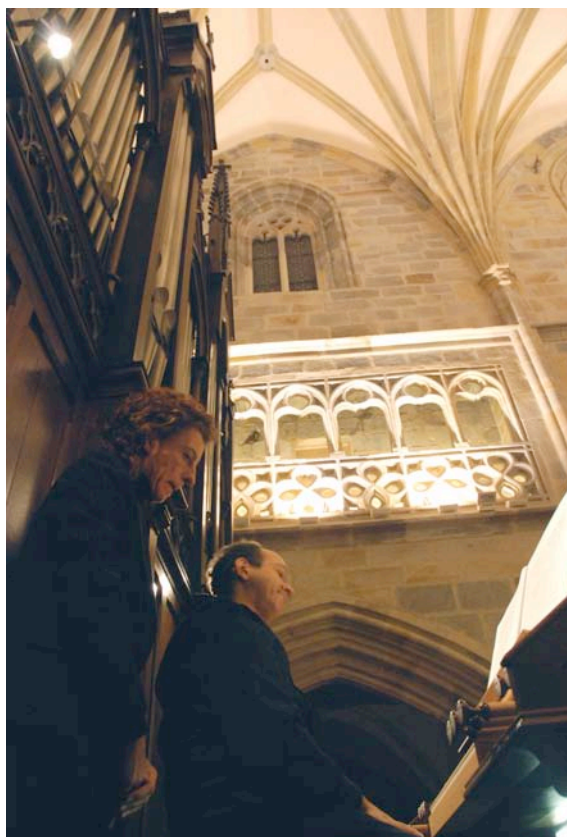
*Bach*, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para órgano inspirándose en las del *Thomaskantor*.

Como compositor, ha estrenado varias obras, entre las que destacan *Postromanticismos* (1998) para clarinete, flauta, violín, violoncello y piano, que pudo escucharse en el “XIX Cielo de Música del Siglo XX” (1999) patrocinado por la Bilbao Bizkaia Kutxa, a cargo del grupo LIM dirigido por Jesús Villa-Rojo, quienes también la han grabado en un CD de la serie que patrocina esta Entidad y que se ha emitido en la programación de RNE, así como en diversos canales de Francia e Italia. Su obra para órgano incluye: *Trío* (1993); *Tres Piezas para Organo Ibérico* (1994, 1995, 1998); *Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE* (1994); *Sinfonietta nº4* (1994) para flauta y órgano; *Contrapunctus XIX* (1999); *Tríptico para Organo* (2000); *Agur Jaunak* (2001) y *Dos Variaciones sobre Aldapeko* (2001). También ha abordado el mundo de la transcripción para órgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: J.S. Bach, José María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

Por último, ha organizado 22 ciclos de “Conciertos Explicativos” (1994/2016) en la Universidad del País Vasco (109 audiciones y 25 conferencias), al objeto de acercar la música clásica al entorno universitario con programas detallados y un estrecho contacto entre intérpretes y público.

### **Leonor Hennequet**

Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao. Canta como soprano en el grupo vocal “Aula Boreal”, habiendo participado en la grabación de un CD dedicado íntegramente al compositor barroco Juan del Vado. Es registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y perfecta conocedora de las diferentes tipologías de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.



Patxi García Garmilla y Leonor Hennequet al órgano Cavaillé-Coll de San Antón (Bilbao)  
(fotografía de Jon Beaskoetxea)



## Introducción

Concluido nuestro ciclo de seis recitales de órgano sobre el *Legado de Bach*, anticipábamos el año pasado que tocaba renovar el concepto temático que caracteriza nuestros conciertos. Ello no implica, por supuesto, abandonar el repertorio de tan magna figura de la historia de la música, pero sí quizás plantear una nueva perspectiva sobre las amplias posibilidades interpretativas que tiene el órgano como instrumento polifónico y politímbrico. Si la figura del gran *Thomaskantor* es bien conocida por el dominio del contrapunto del que hace gala en sus grandes preludios y fugas, en cambio, no lo es tanto en otros ámbitos formales, como el del concierto en tres movimientos. Nos parecía interesante poder abordar un programa bachiano que comprendiera obras probablemente menos conocidas y a la vez continuara explorando el siempre apasionante mundo de la transcripción para órgano. Así, el propio Bach transcribió para órgano dos de los doce conciertos que componen *L'Estro Armonico* ("La Inspiración Armónica") op.3 de Antonio Vivaldi. En ellos (BWV 593 y 596) se mantiene toda la frescura y espontaneidad que caracteriza la música del *prete rosso*, sin que Bach intervenga en mayores modificaciones a partir de la idea original. Por el contrario, las texturas imitativas no cesan de prodigarse en sus seis Sonatas en Trío (BWV 525-530) que requieren del organista una perfecta independencia y sincronización de manos y pies para poder reunir tres instrumentos solistas en un solo intérprete. Al igual que en las transcripciones de los conciertos, se mantiene en ellas el esquema agógico habitual de la forma de concierto: allegro-adagio-allegro.

Y nos quedaba aportar nuestro propio "granito de arena" al concepto de la transcripción de la forma de concierto, y nada mejor para ello que el misterioso Concierto nº1 para clave y orquesta en re menor BWV 1052, que aporta un interesante desarrollo de la articulación motívica, a la vez que introduce conceptos armónicos sumamente avanzados para su época dentro de un diálogo solista-orquesta que despliega un auténtico *brainstorming*, una fuente inagotable de ideas, muchas de ellas con una emotiva carga rítmica, que encierran un movimiento central cuya melodía canta con ciertos matices que aúnan nostalgia y enigma. El concierto finaliza con el último contrapunto de "El Arte de la Fuga" BWV 1080, una fuga a tres sujetos inacabada que muchos estudiosos e intérpretes han completado, casi siempre con la adición del sujeto principal de la primera fuga. En esta línea trabajó el gran organista y compositor alemán Helmut Walcha, quien logró concluir este magno *Contrapunctus XVIII* a cuatro voces de manera que todas ellas abordaran en simultaneidad los cuatro sujetos en el tramo conclusivo de la obra, todo un ejercicio de contrapunto al más alto nivel.

Dos breves corales de Dieterich Buxtehude y uno del *Orgelbüchlein* del propio Bach se intercalan a modo de "marcapáginas" de lujo y como pieza fuera de programa entre las grandes obras que componen este recital. Espero que sea de su agrado y confío en que disfruten del sonido del magnífico instrumento que tenemos la suerte de albergar en nuestra Catedral. Arte musical y pensamiento se dan una vez más la mano para hacer posible este concierto y, como no podía ser de otra manera, la Catedral de Santiago de Bilbao / Bilboko Santiago Katedrala y la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea aúnan su esfuerzo y generosidad en pro de una iniciativa de divulgación musical y patrimonial que es digna de todo encomio y se remonta ya a los últimos 13 años.

Que lo disfruten.



## El Órgano “Jesús Guridi” de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)

Construido por Pellerin & Uys (2002) (Poyartin, Francia), éste magnífico instrumento está inspirado en el órgano clásico nortealemán, aunque su resultado global no está exento de ciertos matices de eclecticismo. Resulta ideal para la interpretación de la música barroca en general y nortealemana en particular, si bien el repertorio que en él se puede abordar, como veremos, es extrapolable parcialmente al Romanticismo y al siglo XX. Sigue de manera general los fundamentos del *Werkprinzip*, organizado en tres teclados manuales, sin *Oberwerk*, aunque el *Brustwerk* (“positivo de pecho”, teclado III) puede jugar un papel de diálogo con el órgano principal o *Hauptwerk* (teclado II). La “cadereta” o *Rückpositiv* (teclado I) incluye juegos solistas de una delicada expresividad; en este sentido está muy conseguida la *Trichterdulzian*. El sonido del instrumento en su conjunto es noble y poderoso, y la transmisión mecánica garantiza la fiabilidad en la ejecución. La afinación en temperamento levemente desigual da brillantez a la interválica de las composiciones barrocas, pero con la virtud de no invalidar la ejecución de repertorios más tardíos. Su composición es como sigue:

### \* Teclado III (*Brustwerk* o “Positivo de pecho”):

*Tiradores al lado izquierdo:*

Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Tremulant

*Tiradores al lado derecho:*

Sifflöte 1', Septime 1.1/7', Scharff II, Englisches Horn 8'

### \* Teclado II (*Hauptwerk* u “Órgano Mayor”):

*Tiradores al lado izquierdo:*

Quintadena 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4'

*Tiradores al lado derecho:*

Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV, Zimbel II, Fagott 16', Trompete 8'

### \* Teclado I (*Rückpositiv* o “Cadereta”):

*Tiradores al lado izquierdo:*

Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2'

*Tiradores al lado derecho:*

Quinta 1.1/2', Sexquialtera, Zimbel II, Trichterdulzian 8', Tremulant

### \* Pedal:

*Tiradores al lado izquierdo:*

Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur IV

*Tiradores al lado derecho:*

Untersatz 32', Posaune 16', Trompete 8', Trompete 4'

### \* Enganches:

*Al lado izquierdo:* I/P, II/P, III/P

*Al lado derecho:* III/II, I/II





Consola del órgano de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



El órgano en el coro de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



**Johann Sebastian Bach** (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750) /

**Antonio Lucio Vivaldi** (Venecia, 1678 – Viena, 1741)

*Concierto en la menor BWV 593 (Allegro – Adagio. Larghetto e spiritoso – Allegro)*

No resulta fácil saber si los cinco conciertos de órgano transcritos por Bach fueron reunidos deliberadamente en una colección por el propio Bach o quizás por algún copista. Dos de ellos son transcripciones de sendos conciertos de Johann Ernst, Príncipe de Sajonia-Weimar (1696-1715) (BWV 592 y 595), otros dos de *L'Estro Armonico* de Vivaldi (BWV 593 y 596) y otro más del Concierto en re mayor para violín RV 208 también de Vivaldi (BWV 594). Sin embargo, la idea de una colección más o menos planificada puede quedar prácticamente descartada, dado que existen varias copias de cada uno de ellos y algunas de estas copias muestran una calidad más bien desigual. El manuscrito autógrafo del concierto de órgano en re menor BWV 596 es claramente el más antiguo de todos y no es descartable que hayan existido bastantes más que los cinco conciertos que han llegado hasta nosotros, la mayoría de ellos en forma de copias que datarían del periodo de Leipzig (1723-1750). Cabe la posibilidad de que Bach transcribiera estos conciertos a partir de distintos manuscritos a los que tuvo acceso; de hecho, sabemos que en 1709 conocía algún que otro concierto de Tomaso Albinoni (1671-1751) y que entró en contacto con algunos compositores alemanes que escribieron conciertos, como Johann Georg Pisendel (1687-1755). Pero lo más probable es que Bach realizara sus transcripciones basándose en la edición impresa de Estienne Roger, publicada en Amsterdam en 1711 (**Fig.1**).



Fig.1.- Portada y parte del violín 1º del Concierto en la menor op.3 nº8 de *L'Estro Armonico* de Antonio Vivaldi en la edición de Estienne Roger (Amsterdam, 1711)

Schulze (1972) escribe: “A pesar de la complejidad y variedad de las distintas fuentes, las transcripciones de Bach para órgano (BWV 592-596) y para clavecín (BWV 972-987) se encuadran en el periodo comprendido entre julio de 1713 y julio de 1714 y fueron hechas a petición del propio príncipe Johann Ernst. En ese momento, la programación de conciertos en Weimar se encontraba en su apogeo y el príncipe había adquirido una gran cantidad de música impresa. Los conciertos en la corte habían dado a Bach la oportunidad de poder escuchar las obras en su versión original, de manera que sus transcripciones no eran obras pensadas solamente para el estudio, sino música para ser interpretada por virtuosos que se la encargaban”. En febrero de 1711 el joven príncipe se



encontraba en Utrecht y envió mucha música italiana a Weimar, donde el organista titular de la iglesia, Johann Gottfried Walther (1684-1748), que también era maestro de música del príncipe, llegó a transcribir no menos de 78 conciertos. Con la muerte del príncipe en 1715, la fiebre de las transcripciones concertísticas para órgano decayó notablemente, no así las clavecinísticas que se mantuvieron como una buena opción para cultivar la música doméstica. Parece increíble que tal florecimiento de transcripciones se concentrara en tan sólo un año, pero también puede pensarse que no todas estas obras estuvieron relacionadas con el príncipe. En efecto, algunas de las transcripciones de Bach podrían datar de 1717 o ser incluso posteriores.

En una conversación con Johann Joachim Quantz (1697-1773), el viajero musicógrafo Charles Burney (1726-1814) nos informa de la gran admiración que aquel sentía hacia los conciertos de Vivaldi, y Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), autor de la primera biografía sobre Bach, no andaba descaminado cuando afirmaba que “Bach aprendió de los conciertos de Vivaldi que el orden, la continuidad y las proporciones son la fuente de las ideas musicales y que es necesario tenerlas en cuenta porque guían el proceso compositivo”. Pero también Forkel fue criticado por simplificar la situación y por afirmar que Bach transcribió para órgano TODOS los conciertos de Vivaldi. Tampoco explica por qué Bach transcribió los conciertos del príncipe y no justifica, si la continuidad y la proporción le vienen de la música de Vivaldi, por qué nuestro maestro utiliza tanto la forma del *ritornello* o *quasi-ritornello* (repetición de una sección o fragmento de una obra) en la cantata BWV 196iv (ca.1708), o en multitud de sus fugas.

La idea de Forkel, más o menos refrendada por otros autores posteriores, de que Bach aprendió de los conciertos de Vivaldi a desarrollar ideas (*Führung der Gedanken*) y a pensar musicalmente sin esperar las ideas que provenían de los dedos de los intérpretes (*auch musicalisch denken, so dass er... nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte*) puede ser más que discutible. La noción de “idea musical” según Forkel pertenece a una concepción del compositor más como un poeta que como el creador de una nueva forma de *ritornello*. El contraste entre el tema principal y los episodios lleva a Bach a generar movimientos de una cierta extensión.



Ejemplo 1.- Figuraciones con alternancia acordal en los conciertos de órgano BWV 592iii y 593iii, así como en la nº29 de las Variaciones Goldberg BWV 988

Ejemplo 2.- Figuraciones derivadas del discurso de los violines en las transcripciones que hizo Walther del concierto en la mayor de Blamr (Denkmäler Deutscher Tonkunst, vol.26/27, p.297) y Bach del concierto en la menor de *L'Estro Armonico* de Vivaldi (BWV 593i)

En las sonatas, preludios y fugas de Bach la forma de *ritornello* sigue sus propias líneas de desarrollo, eso sí, claramente basadas en, derivadas de o bien en paralelo con el original de Vivaldi. En cualquier caso, no es infrecuente que en la transcripción se introduzcan nuevas figuraciones, que

incluso llegarían a pervivir hasta las mismísimas Variaciones Goldberg de 1741 (**Ej.1**). En efecto, el empleo de octavas y notas repetidas con cierta rapidez en el pedal introduce nuevos elementos de colorido y exige una técnica completa al organista. En cambio, Max Seiffert advierte que las transcripciones de Walther permanecen más fieles al original, si bien ambos maestros recurren a texturas inhabituales en el resto de sus obras para órgano (**Ej.2**). Por ejemplo, las secuencias destinadas al violín resultan, por lo general, bastante extrañas para un instrumento de tecla, que nunca tiene la vivacidad natural de aquel. Sin embargo, los modelos motivicos italianos se usaban con asiduidad entre los organistas alemanes de comienzos del siglo XVIII, como sucede con algunos episodios fugados del *Clavier-Kunst* de Johann Heinrich Buttstedt (1666-1727).

En conjunto, el órgano brilla con mayor personalidad en los episodios que en la exposición de los temas principales, y esto se debe a que los motivos propios de un concierto a solo o a dúo se asemejan más a la técnica propiamente manual. Esta fue la razón por la cual muchos editores, en especial los alemanes e ingleses, siempre consideraron estas transcripciones como “de no mucho valor musical”. En los conciertos vivaldianos, los contrastes entre *forte* y *piano* pueden conseguirse fácilmente con el empleo de dos teclados manuales (*Oberwerk/Positiv*). En estos casos, los diseños en ambos teclados rivalizan más en lo concerniente a la textura que en la dinámica, que permanece prácticamente invariable dentro de un mismo movimiento.

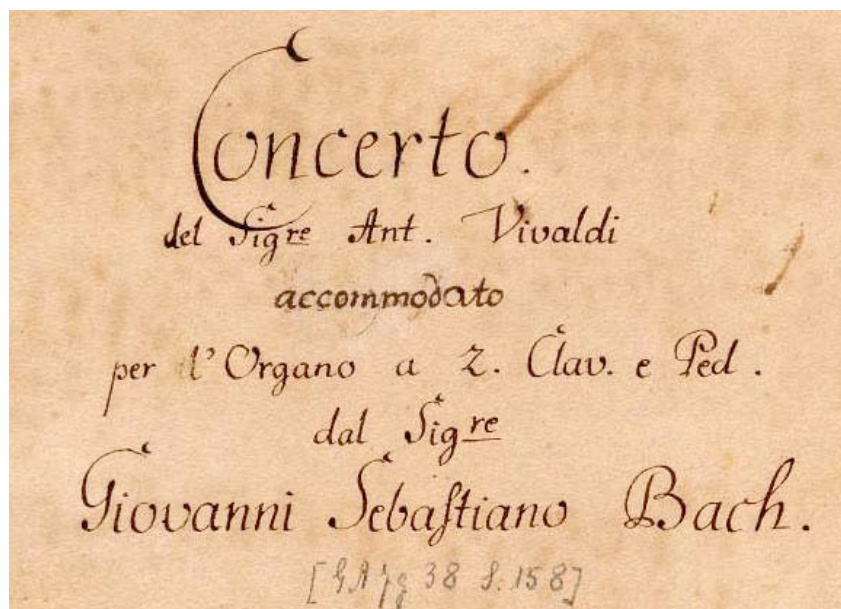


Fig.2.- Portada del Concierto de Órgano en la menor BWV 593 de Johann Sebastian Bach (Staatsbibliothek Berlin P 400b)

Centrándonos ya en el Concierto en la menor BWV 593, hay que decir que no se conservan copias autógrafas. Las dos existentes se encuentran en la Staatsbibliothek de Berlín: una es de J.E. Agricola, de 1738-39 (P 400b) (**Figs.2 y 3**); y la otra, anónima de ca.1780 (P 288) (**Fig.4**). Probablemente existieron también copias manuscritas de J.P. Kellner y de J.C. Kittel, hoy día desgraciadamente perdidas. En la fuente P 400b, el encabezamiento reza en portada: *Concerto del Sigre. Ant. Vivaldi accomodato per l'Organo a 2 Clav. E Ped. Del Sigre. Giovanni Sebastiano Bach*. En ambas fuentes se indican los *tempi* para el segundo y tercer movimientos (*Adagio* y *Allegro*, respectivamente), pero nunca para el primero. En la fuente P 400b, las indicaciones sobre el empleo de los teclados se resumen en O (*Oberwerk*), R (*Rückpositiv*) y P (*Pedal*).

Como ya hemos mencionado, este concierto es la transcripción para órgano del Concierto en la menor para dos violines de Antonio Vivaldi, publicado como op.3 nº8 en la edición de Amsterdam (1711) y que está catalogado como RV 522 (*Ryom Verzeichnis*, catálogo de obras de Vivaldi publicado por el musicólogo danés Peter Ryom en 1973). Pertenece a la colección de doce conciertos agrupados como *L'Estro Armonico*, compuestos entre 1700 y 1710, caracterizados por hacer alarde de una gran profusión de material temático, especialmente en los solos. Este factor virtuosístico hizo sospechar al gran musicólogo alemán Arnold Schering (1877-1941) que estos



conciertos debieron circular libremente entre solistas y orquestas, con muchas variantes en cada versión, antes de que se publicaran de manera definitiva.



Fig.3.- Arranque de los tres movimientos del Concerto de Órgano en la menor BWV 593 de Johann Sebastian Bach (copia de J.E. Agricola, Staatsbibliothek Berlin P 400b)



Fig.4.- Arranque de los tres movimientos del Concerto de Órgano en la menor BWV 593 de Johann Sebastian Bach (copia anónima, Staatsbibliothek Berlin P 288)

#### Primer movimiento (Allegro)

Es especialmente llamativo el empleo de la forma de *ritornello* que involucra en el *tutti* cinco motivos (a, b, c, d, e) cuya personalidad, especialmente en lo concerniente a la rítmica, es muy contrastante. El motivo de entrada *a* se inicia acordalmente, pero pasa con rapidez a modelos de escalas descendentes y ascendentes; el motivo *b* ofrece un diálogo imitativo, el *c* es una progresión armónica descendente con tres repeticiones y alternancia en el diseño básico, el *d* despliega una novena de dominante sobre pedal en el mismo grado y el *e* reitera el modelo anterior, ahora con inicio en un acorde de sexta napolitana (Ej.3). Hay siete intervenciones solísticas que se intercalan entre ocho pasajes en *tutti*, de manera que la estructura formal del conjunto del movimiento puede expresarse como sigue:

cc.1-16: *a* (cc.1-3), *b* (cc.4-5), *c* (cc.6-8), *d* (cc.9-13), *e* (cc.13-16)  
 cc.22-25: *e*  
 cc.39-42: *c*  
 cc.52-54: *a*  
 cc.62-65: *d*  
 cc.68-71: *a*  
 cc.78-86: *b*, *c*, *e*  
 cc.90-93: *e*

Ejemplo 3.- Arranque del primer movimiento del Concierto en la menor BWV 593i con la exposición de los cinco motivos básicos (a, b, c, d, e) que generan íntegramente los *tutti* de este movimiento

El material melódico es muy diverso, desde los acordes en *plenum* de los cc.1-16 hasta los episodios más ligeros a dos partes que derivan de los pasajes violinísticos. Con todo ello, nos encontramos ante un mundo de contrastes: *tutti*s con armonías llenas, imitaciones en los cc.6-7, 40-42 y 81-83; vacíos en el original rellenos en la transcripción en los cc.19 y ss., 46 y 47; bajo original de los cc.30-33 encomendado a la mano izquierda y reescrito con diseños de mayor vitalidad que los del original, cierta simplificación en las escalas de los cc.42-44, octavas simples en los cc.51 y ss., que en el original son múltiples; y, por último, a partir del c.71 el pedal asume la parte en notas repetidas de la viola.



Bach demuestra su especial habilidad en el terreno de la transcripción; por ejemplo, no necesita modificar excesivamente las líneas melódicas de los violines, facilita el contrapunto bajando una octava las semicorcheas de los cc.28-29, omite las armonías originales de los cc.51 y ss. y rellena contrapuntísticamente algunas pausas armónicas, como muestra el Ej.4. Esto podría hacer pensar a más de uno que Bach hizo caso omiso de los principios más elementales de la retórica musical veneciana. Pasajes como los de los cc.43-47 dejan claras las prioridades del transcriptor: simplificar las líneas de las cuerdas pero sin perder la tensión derivada de la escritura.



Ejemplo 4.- Comparación a partir del c.19 del primer movimiento del Concierto en la menor BWV 593i entre el original de Vivaldi y el relleno contrapuntístico propuesto por Bach

### Segundo movimiento (*Adagio. Larghetto e spiritoso*)

Sin duda, este movimiento muestra una fuerte personalidad debida al espaciamiento entre tesituras y al carácter obsesivo de las líneas melódicas. Al igual que sucede en el Concierto en re menor para clave y orquesta BWV 1052, el inicio del tiempo lento tiene lugar en octavas paralelas (Ej.5). La inversión interválica en las partes a solo, en cambio, es bastante más sencilla: cc.13-18 = cc.25-30, c.31 = c.32 y cc.33-37 = cc.37-41. En efecto, la tradición de cantar a dúo “a la italiana” se basa en el empleo reiterado de terceras y sextas, lo que confiere limpieza y sencillez al conjunto resultante. La transcripción de Bach muestra algunas variantes con respecto al original de Vivaldi: introduce el encabezamiento *Larghetto e spiritoso*, baja una octava al violín 2º en los cc.9-12, altera las frases de los cc.16-17 y 28-29 para evitar el re agudo, baja una octava al violín 1º en los cc.26-31, invierte las partes solistas en los cc.31-41 y añade el matiz *forte e spiritoso* en el c.41, en vez del *piano* original.



Ejemplo 5.- Arranque del segundo movimiento del Concierto en la menor BWV 593ii

### Tercer movimiento (*Allegro*)

Aunque el tema principal de este movimiento se basa claramente en el empleo de las escalas descendentes (Ej.6a), no deja de ser menos versátil que el del primer movimiento. Eso sí, destaca en todo momento la vocación de exaltar la melodía solista de las cuerdas mediante la separación de teclados manuales (Ej.6b). La transcripción de Bach difiere de la edición impresa en Amsterdam en varios puntos: en los cc.13 y ss. la línea del bajo es menos activa; modifica los diseños de semicorcheas de los cc.42 y ss. y 132 y ss.; baja una octava la línea de la mano izquierda en los cc.51 y ss.; en los cc.59-63 el pedal rellena los silencios; en los cc.66-74 sobreutiliza el motivo original de los cc.69 y 72 (Ej.6c); en los cc.83 y ss. y 115 y ss. decora la octava inferior con el

motivo anterior; en los cc.86-113 practica cambios de octavas en las corcheas repetidas para poder adaptarlas a un pedal doble; en el c.104 evita un re agudo sustituyéndolo por un diseño que prolonga la melodía con habilidad; en los cc.118-127 coloca la parte de viola en el pedal una octava baja; en los cc.128-131 elimina el *tutti* original y prosigue con un diálogo entre teclados; y por último en los cc.142-144 construye series de sextas en vez de las octavas del original. Como puede verse, las principales diferencias entre la transcripción y el original conciernen a la figuración y al relleno de espacios armónicos. La alternancia de intervalos repetidos entre ambos teclados manuales contribuye a preservar el carácter violinístico con gran acierto (**Ej.6d**). Por último, los matices originales *forte* y *piano* son sustituidos por cambios de teclado.

**a** Allegro

**b**

**c**

**d**

Ejemplo 6.- Varios pasajes del tercer movimiento del Concierto en la menor BWV 593iii en los que se aprecia el tema principal en escalas descendentes (a), las líneas violinísticas originales bien preservadas (b), la sobreexplotación de un diseño en aras de conferir movimiento contrapuntístico al pasaje (c) y la repetición acordal para mantener la esencia del discurso de las cuerdas (d)

No cabe duda de que este concierto de Vivaldi está repleto de efectos interactivos entre los solistas y que su transcripción al órgano por Bach no hace sino ensalzar sus virtudes, especialmente en cuanto a la capacidad de destacar las líneas melódicas sobre el acompañamiento. El empleo del doble pedal enriquece armónicamente el resultado y la repetición de notas en este teclado acentúa la sensación de movimiento y conduce a una sensación agógica completamente diferente a todo cuanto podamos escuchar en las demás obras para órgano del *Thomaskantor*. El pedal no sólo rellena espacios, sino que adquiere un protagonismo propio por derivación de otras figuras presentes en la obra original. Con independencia de la fuente que escogiera Bach para su transcripción, parece claro que siempre quiso potenciar la parte del pedal, probablemente porque el pedal del órgano puede acometer pasajes con mayor actividad que lo hacían los bajos orquestales.



**Dieterich Buxtehude** (Oldesloe, ca.1637 – Lübeck, 1707)

Dos corales

*In dulci jubilo* (“Con dulce alegría”) BuxWV 197

*Nun bitten wir den Heiligen Geist* (“Roguemos al Espíritu Santo”) BuxWV 208

No disponemos de documentos fiables para conocer con exactitud la fecha y lugar del nacimiento de Dieterich Buxtehude (**Fig.5**). Incluso se discute si su nacionalidad fue danesa o alemana. Importantísimo compositor de música de órgano, fue uno de los maestros más relevantes de la Alemania del norte anterior a J.S. Bach y su producción se extiende también a la música vocal, música de cámara, clavecín y clavicordio. En un documento encontrado en la *Nova literaria Maris Balthici*, fechado poco después de su muerte, se dice de Buxtehude: “...reconoció que Dinamarca era su país de origen, del cual había llegado hasta Alemania; vivió unos 70 años”. Aunque su familia procedía del pueblo de Buxtehude, al SW de Hamburgo, sus antepasados se habían establecido en Oldesloe, en el Ducado de Holstein a comienzos del siglo XVI. Su padre, Johannes (1602-1674), era organista y maestro de escuela, y se sabe que ya vivía en Oldesloe hacia 1638. Después se trasladaría a Helsingborg, en el distrito de Scania (la actual Hälsingborg, en Suecia), donde ocupó el cargo de organista en la *Marienkirche*. Tanto Holstein como Scania pertenecían entonces a Dinamarca. En 1641 o 1642 volvería a cruzar el estrecho para establecerse en Helsingør (Dinamarca) como organista de la *Olaikirche*, puesto que mantendría hasta su jubilación en 1671.



Fig.5.- “Escena musical doméstica” de Johannes Voorhout (1674). Se especula con que Dieterich Buxtehude pueda ser quien toca la viola da gamba o quien se sitúa en el centro con un papel de música

El joven Dieterich asistió a la *Lateinschule* de Helsingør y recibió las primeras clases de música de su padre. En 1657 o 1658 era ya organista en Helsingborg, ocupando el puesto de su padre, y en 1660 marchó a Helsingør como organista de la *Marienkirche*, una congregación germanoparlante. Con la muerte de Franz Tunder el 5 de Noviembre de 1667, quedó vacante el puesto de organista de la *Marienkirche* de Lübeck, uno de los más importantes en el norte de Alemania. Luego de que muchos organistas lo hubieran pretendido sin conseguirlo, Buxtehude fue elegido para ocupar este puesto el 11 de Abril de 1668. Al mismo tiempo fue nombrado *Werkmeister*, cargo que

simultaneaba las labores de secretario, tesorero y empresario de la iglesia. Esto le suponía un salario adicional además del que cobraba como organista. Buxtehude se hizo ciudadano de Lübeck el 23 de Julio de 1668, y, pocos días después, el 3 de Agosto, se casó con Anne Margarethe Tunder, hija menor de su predecesor. No se sabe si esto fue condición obligada para poder acceder a este trabajo, como había sucedido años antes con el propio Tunder, pero, en todo caso, sí era una práctica habitual en la época a juzgar por muchos documentos conservados; por ejemplo, la primogénita de Tunder, Augusta Sophie, se casó con el Kantor de la iglesia, Samuel Franck.

Las obligaciones de Buxtehude consistían en tocar en los servicios de mañana y tarde de los domingos y días de fiesta, así como en las tardes de víspera de fiesta. Nuestro compositor debía interpretar preludios previos a los corales que cantaba la congregación y a las ofrendas musicales del coro, así como también piezas para la Comunión con la participación de instrumentistas y cantantes que eran pagados por la propia iglesia. Pero Dieterich fue muy conocido en Lübeck no sólo por ser organista, sino por revivir la antigua práctica de dar conciertos en la iglesia, lo que se conocía como la *Abendmusik*. Estos conciertos tenían lugar cinco domingos al año, a las cuatro de la tarde y después de los oficios; dos se daban en las fiestas de la Stma. Trinidad y otros tres durante el Adviento. Por desgracia, con la excepción de unas pocas piezas vocales, la música que se tocaba en ellos no ha llegado hasta nosotros.

Buxtehude sirvió en la *Marienkirche* durante cerca de 40 años. El único dato que tenemos sobre los desplazamientos que pudo realizar en este largo período habla de una visita a Hamburgo en 1687 para examinar el órgano Schnitger que se había instalado en la *Nikolaikirche*. Sin embargo, es obvio que estaba relacionado con los grandes músicos alemanes de su tiempo. Por ejemplo, conocía a la familia Düben de Estocolmo. Gracias a la gran colección de música sacra manuscrita de Gustaf Düben, hemos podido conocer el grueso de la música vocal de nuestro compositor. Aquí también hay obras de Kaspar Förster, a quien Buxtehude debió conocer personalmente a través de Düben. Su amistad en Lübeck con Johann Theile queda puesta de manifiesto en un poema que escribió como texto para una Pasión de éste que se publicó en 1673. Si nos atenemos a los escritos de Mattheson, Theile fue profesor de Buxtehude, aunque parece más bien probable que ambos se consideraran como colegas. También encontramos poemas escritos por Buxtehude en la *Harmonologia Musica* (1702) de Andreas Werckmeister; fue éste último quien dió a conocer a J.G. Walther varias obras para órgano de Dieterich cuyas copias se conservan hoy día.

Entre las generaciones de organistas que sucedieron a Buxtehude, se encuentran figuras como Nicolaus Bruhns, que fue discípulo suyo, y Johann Pachelbel, que le dedicó su *Hexachordum Apollonis* (1699). Mattheson y Händel le visitaron en Lübeck el 17 de Agosto de 1703; de hecho, el primero estaba considerado como su sucesor en el puesto de organista de la *Marienkirche*, pero ocurrió que no debía atraerle la idea del matrimonio como condición previa para ocuparlo. Por supuesto, se conserva en el consistorio de Arnstadt un documento fechado el 21 de Febrero de 1706 sobre el famoso viaje de Bach a Lübeck donde se menciona que *marchó a Lübeck para aprender muchas cosas sobre el arte de Buxtehude y no sólo estuvo las cuatro semanas que estaban previstas, sino un tiempo cuatro veces superior al autorizado*. Con ello, parece más que probable que Bach estuviera presente en las *Abendmusik* extraordinarias de los días 2 y 3 de Diciembre de 1705, en las que se conmemoraba la muerte del Emperador Leopoldo I y el ascenso al trono de José I. No obstante, en la necrología de Bach queda claro que el *Kantor* de Leipzig se desplazó hasta Lübeck con la firme idea de escuchar a Buxtehude tocar el órgano.

Buxtehude fue enterrado el 16 de Mayo de 1707 en la *Marienkirche*. Por fin se le pudo encontrar un sucesor de acuerdo con la consabida “cláusula de matrimonio”. J.C. Schieferdecker, que había sido su ayudante, fue nombrado organista y *Werkmeister* el 23 de Junio de 1707 y se casó con Anna Margareta Buxtehude en Agosto de 1707.

La música para órgano de Buxtehude se relaciona estrechamente con el sonido característico de los órganos del norte de Alemania, es decir, fuertes contrastes de color (timbre) y un pedal pleno de posibilidades. En Lübeck, nuestro maestro tocaba un instrumento con 52 juegos, de los cuales 15 pertenecían al pedal. Esto suponía que el pedal tenía más registros que cualquiera de los tres



manuales; en efecto, disponía de dos juegos de 32 pies y una gama completa de principales, mixturas y lengüetas. Por esta razón, no es de extrañar que el pedal jugara en su música un papel mucho más importante que el que había desempeñado hasta entonces como simple sostén armónico o para llevar el *cantus firmus*. El pedal participaba plenamente en la estructura de las obras, incluso con pasajes de marcado virtuosismo. Otra característica importante del órgano nortealemán era la existencia del *Brustwerk* y el *Rückpositiv*, ambos teclados con profusión de juegos de lengüetería y de mutación que se empleaban para el discurso de líneas melódicas muy marcadas. Este tipo de sonoridad resultaba muy apto para la voz solista, que podía acompañarse por otras voces con registración más discreta en otro manual. Con frecuencia eran tres las voces acompañantes, estando la inferior de ellas encomendada a la parte del pedal. Esta variedad tímbrica y espacial se prestaba a la ejecución de pasajes en eco y la composición de obras con secciones cuyas intensidades contrastaban de manera notoria.

En la música para órgano de Buxtehude, como en la de otros maestros nortealemanes incluido el mismo J.S. Bach, pueden distinguirse dos grupos bien diferenciados: las obras basadas en melodías de coral a modo de *cantus firmus* y las obras libremente estructuradas. Las primeras pueden clasificarse en tres categorías:

- variaciones corales.- muy cultivadas por Sweelinck, Scheidt y Böhm, y no tanto por Buxtehude. Normalmente se componen de tres o cuatro versos sobre el propio coral, que se interpretan casi siempre sólo con los teclados manuales.
- fantasías corales.- muy enraizadas en la tradición de la improvisación en el norte de Alemania. Son los corales de mayor virtuosismo escritos por Buxtehude. Su estructura compositiva es muy similar a la de los conciertos vocales: cada frase del coral se desarrolla extensamente constituyendo grandes secciones llenas de contraste dramático.
- preludios corales.- constituyen la gran mayoría de los corales para órgano de Buxtehude. Son obras pensadas para dos manuales y pedal. El *cantus firmus* del coral se sitúa en la parte superior y aparece con abundante decoración. Tres partes armónicas lo acompañan: dos en el otro teclado manual y la inferior en el pedal. Todas ellas son contrapuntísticas aunque no necesariamente imitativas. Probablemente, Buxtehude utilizaba estas piezas cortas como introducción al canto de la congregación. Son muy líricas, subjetivas y devocionales, hasta el punto de que se podría afirmar que son al órgano lo que las arias a las obras vocales.



Ejemplo 7.- Arranque del coral *In dulci júbilo* BuxWV 197 de Dieterich Buxtehude



Ejemplo 8.- Arranque del coral *Nun bitten wir den Heiligen Geist* BuxWV 208 de Dieterich Buxtehude

Los dos corales que interpretamos en nuestro programa pertenecen a este tercer grupo. *In Dulci Júbilo* ("Con dulce alegría") BuxWV 197 es un ejemplo bien sencillo de lo antes expuesto (Ej.7) y *Nun bitten wir den Heiligen Geist* ("Roguemos al Espíritu Santo") BuxWV 208 presenta la melodía muy ornamentada, con múltiples imitaciones en las distintas partes del acompañamiento (Ej.8).

## Textos

*In dulci jubilo* es un canto típico de la Navidad cuyo texto alterna alemán medieval con latín. Probablemente fue escrito por el místico alemán Heinrich Seuse hacia 1328. De acuerdo con la tradición, Seuse escuchó a los ángeles cantar estos textos mientras bailaban en armoniosa danza. La melodía aparece por primera vez en el Codex 1305, un manuscrito que se conserva en la Universidad de Leipzig que data de ca.1400. También fue incluida en los Geistliche Lieder, un himnario luterano de 1533 escrito por Joseph Klug y en el Gesangbuch de Michael Vehe (1537). La melodía también aparece con textos mixtos en sueco y latín en las Piaie Cantiones (1582), una colección finlandesa de cantos medievales tanto sacros como profanos (**Fig.6**).



Fig.6.- *In dulci jubilo* en las Piaie Cantiones (1582)

***In dulci jubilo,***  
*Nun singet und seid froh!*  
*Unsers Herzens Wonne Leit*  
***in praesepio,***  
*Und leuchtet als die Sonne*  
***Matris in gremio.***

***O Jesu parvule***  
*Nach dir ist mir so weh!*  
*Tröst mir mein Gemüte*  
***O puer optime,***  
*Durch alle deine Güte*  
*O princeps gloriae.*  
***Trahe me post te!***

***O Patris caritas!***  
***O Nati lenitas!***  
*Wir wären all verloren*  
***Per nostra crimina,***  
*So hat er uns erworben*  
***Coelorum gaudia***  
*Eia, wären wir da!*

Con dulce alegría,  
 deja que te cantemos alabanzas  
 La alegría de nuestro corazón  
 yace en un pesebre  
 Y refulge como estrella brillante  
 en el regazo de la Madre.

¡Oh, mi pequeño Jesús!  
 ¡Cuánto te anhele en la distancia!  
 ¡Escúchame, te lo ruego!  
 ¡Oh, niño hermoso!  
 Deja que te llegue mi oración,  
 ¡Oh, Príncipe de la Gloria!  
 ¡Llévame contigo!

¡Oh, Padre del amor!  
 ¡Oh, dulzura nuestra!  
 Todos nosotros estamos manchados  
 por nuestros pecados,  
 Pero Tú has conseguido para nosotros  
 la alegría del cielo.  
 ¡Oh, quién estuviera allí!

**Ubi sunt gaudia**  
*Nirgend mehr denn da!*  
*Da die Engel singen*  
**Nova cantica,**  
*Und die Schellen klingen*  
**In regis curia.**  
*Eia, wären wir da!*

¿Dónde está la alegría  
 que aquí no tenemos?  
 Los ángeles entonan  
 nuevos cánticos,  
 Y las campanas resuenan  
 en tu corte real  
 ¡Oh, quién estuviera allí!

Por su parte, la primera estrofa de *Nun bitten wir den Heiligen Geist* está atribuida al monje franciscano Berthold von Regensburg (muerto en 1272, Fig.7). Es una oración dedicada al Espíritu Santo que deriva de la secuencia latina *Veni Sancte Spiritus*. Alude al regreso a la casa de Dios tras el exilio de la vida, llena de tribulaciones y tentaciones. Lutero poetiza los versos aludiendo a la luz, al amor y a la paz que reconforta, en definitiva, la fe, el amor y la esperanza. El texto de Lutero aparece por vez primera en su *Eyn geystlich Gesangk Buchleyn* publicado en Wittenberg en 1524.



Fig.7.- Berthold von Regensburg (manuscrito de Viena, 1447)

*Nun bitten wir den heiligen Geist*  
*Um den rechten glauben allermeist,*  
*Daß er uns behüte an unserm ende,*  
*Wenn wir heimfahren aus diesem elende.*  
*Kyrieleis!*

Roguemos al Espíritu Santo,  
 Pues somos verdaderos creyentes;  
 Y que Él vele por nosotros hasta nuestro final  
 Mientras caminamos por este mundo de miserias.  
 ¡Señor, ten piedad!

*Du werthes licht! gib uns deinem schein,*  
*Lehr' uns Jesum Christ kennen allein,*  
*Daß wir an ihm bleiben, dem treuen Heiland,*  
*Der uns bracht hat zu dem rechten vaterland.*  
*Kyrieleis!*

Tú, luz preciosa, ilumínanos;  
 Enséñanos a conocer mejor a Jesucristo,  
 Y a permanecer en nuestro verdadero Salvador  
 Que nos devolvió a nuestra verdadera patria.  
 ¡Señor, ten piedad!

*Du süße lieb'! schenk uns deine gunst,*  
*Laß uns empfinden der liebe brunst,*  
*Daß wir uns von Herzen einander lieben,*  
*Und im friede auf einem sinn bleiben.*  
*Kyrieleis!*

Tú, dulce amor, concédenos tu favor;  
 Haz que sintamos tu amor abrasador  
 Y que nos amemos mutuamente de corazón  
 Quedando en paz todos en un mismo pensamiento.  
 ¡Señor, ten piedad!

*Du höchster tröster in aller noth!*  
*Hilf, daß wir nicht fürchten schand' noch tod,*  
*Daß in uns die sinne nicht verzagen,*  
*Wenn der feind wird das leben verklagen.*  
*Kyrieleis!*

Tú, que eres el mayor consuelo de toda angustia,  
 Ayúdanos a no temer la muerte y las desgracias,  
 Y que así en nosotros no quepa la desesperación  
 Cuando el enemigo amenace nuestras vidas.  
 ¡Señor, ten piedad!



## Johann Sebastian Bach

Sonata Trío n.º 1 en mi bemol mayor BWV 525 (*Allegretto – Adagio – Allegro*)

Las seis Sonatas Trío de J.S. Bach aparecen de forma conjunta en diversos manuscritos; en el autógrafo (P 271, *Staatsbibliothek Berlin*, **Fig.8**), junto con los 15 primeros corales de los 18 de Leipzig, las Variaciones Canónicas y dos piezas breves añadidas posteriormente por Johann Christoph Altnikol (1720-1759). En concreto, la copia de las sonatas está fechada en 1730. Otra versión completa se encuentra en un manuscrito posiblemente realizado por Wilhelm Friedemann Bach y Anna Magdalena (P 272, *Staatsbibliothek Berlin*), aunque quizás proviene directamente del manuscrito citado en primer lugar. La parte escrita por Wilhelm es menos generosa en espaciados y más ahorrativa en papel que la de Anna Magdalena. Esta segunda copia puede datarse entre 1730 y 1733, es decir, con posterioridad a la admisión de Wilhelm en la Universidad de Leipzig como estudiante de leyes (5 de Marzo de 1729). Otras copias de las seis sonatas llegadas hasta nosotros son las siguientes: una hecha para la princesa Anna Amalia de Prusia (Am.B.51) y otra copia directa de ésta llevada a cabo posiblemente por Johann Friedrich Agricola (1720-1774) (ambas se conservan en la *Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preussen*, Berlín); otra en la *Österreichische Nationalbibliothek* de Viena (Vienna Cod. 15528), realizada hacia 1762 por J.C. Oley (1738-1789) y otra más hecha por C.A. Klein a finales del siglo XVIII.

A comienzos del siglo XIX, las seis Sonatas Trío fueron editadas por Wesley & Horn (Londres, 1809-10) y Nägeli (Zürich, 1827). En fin, se conservan copias más tardías de las sonatas enteras o de alguno de sus movimientos actualmente en Leipzig, Berlín, Bruselas, Darmstadt, Göttingen, Göttingen y Bethlehem (Pennsylvania).

No todas las sonatas, ni mucho menos sus respectivos movimientos, han tenido la misma historia. El siguiente cuadro nos ayudará a comprender mejor su trayectoria compositiva:

| Compuestos para<br>la colección |          | Compuestos previamente |                 |          |             |
|---------------------------------|----------|------------------------|-----------------|----------|-------------|
|                                 |          | para órgano            | transcripciones | dudosos  | posteriores |
| 525                             | ii       | i? iii?                |                 | iii?     |             |
| 526                             |          |                        | i? ii?          | i?, iii? |             |
| 527                             |          | i?                     | ii?             | i        | iii ii?     |
| 528                             |          | ii iii                 | i               |          |             |
| 529                             | i iii?   | ii                     | iii?            |          |             |
| 530                             | i ii iii |                        |                 |          |             |

Por tanto, únicamente la sexta sonata fue compuesta con la intención de ser un trío original para órgano.

En la opinión del gran biógrafo de Bach, Forkel, los propósitos de recopilación de éstas piezas eran claros: “...seis sonatas o tríos para dos manuales con pedal obbligato. Bach los diseñó para su hijo mayor Wilhelm Friedemann, que tenía que prepararlas por sí mismo para llegar a ser un gran organista (en la opinión de su padre). Poco se puede añadir a su indiscutible belleza. Fueron compuestas durante el período más maduro del compositor y se consideran su obra cumbre dentro de la literatura organística.”

Puede especularse sobre el empleo de dos teclados (¿órgano o clave?), sobre todo partiendo de la base de que éstas obras pueden tocarse en órganos de un solo teclado, con una registración de 4 pies y bajando una octava la mano izquierda. Schulze nos dice que “...las Sonatas Trío de Bach son tan hermosas y ricas en invenciones que ejercen una fascinación especial sobre intérpretes y oyentes



...éstas piezas, correctamente interpretadas, exceden a cualquier otra obra en el arte de tocar el órgano...”

Hay que señalar que, a finales del siglo XVIII, se hicieron diversos arreglos de éstas sonatas: Mozart para trío de cuerdas; para dos claves por un autor desconocido, e, incluso, para piano “a tres manos” por Samuel Wesley (1766-1837), publicado en 1809-10.

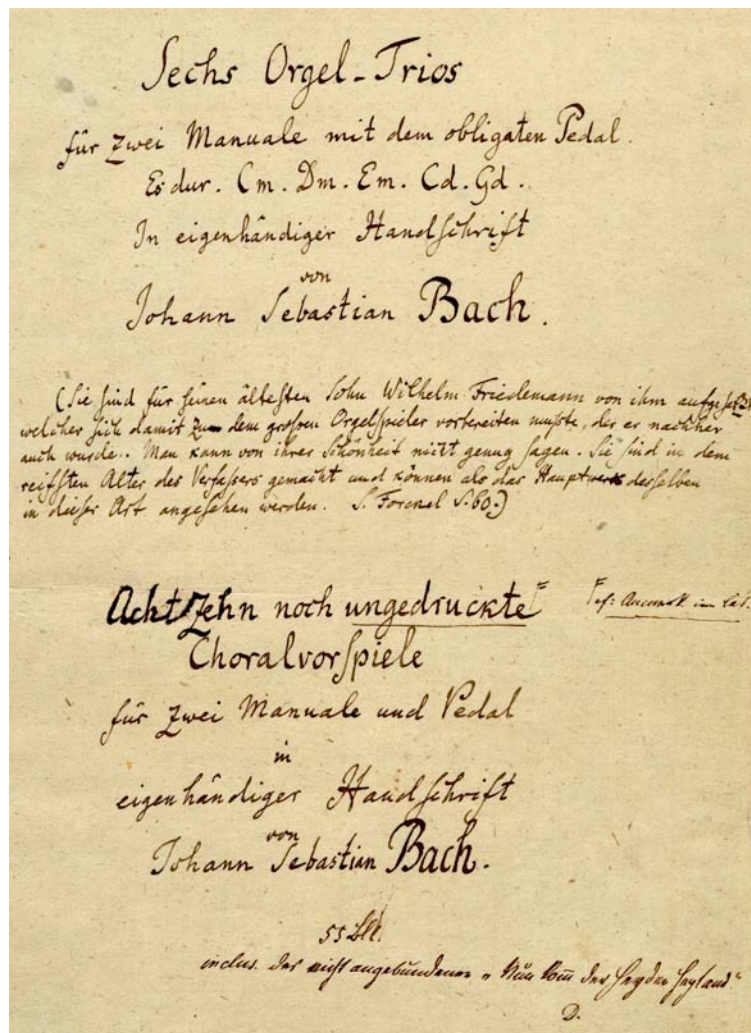


Fig. 8.- Portada del cuadernillo manuscrito que contiene las seis Sonatas Trío de J.S. Bach, entre otras obras del Thomaskantor (Staatsbibliothek Berlin P 271)

Durante el siglo XIX muchos editores publicaron arreglos muy distintos de las Sonatas Trío con el fin de que se interpretaran como “música doméstica”. Igualmente existen evidencias de que las sonatas en trío de carácter instrumental eran interpretadas en las iglesias de la Alemania del Norte generalmente durante la Comunión, o bien en ocasiones especiales ya desde la época de Reincken y Buxtehude. También Johann Mattheson (1681-1764) sugirió en 1739 que los preludios que se interpretaban antes de las Cantatas (*Kirchen-stücke*) o los himnos (*Choräle*) podían adoptar la forma de “pequeñas sonatas” o “sonatinas”. Incluso algunos corales se arreglaron en forma de trío (*Vorspiele* o *Preludes*).

Aunque resulta difícil afinar precisiones cronológicas, parece claro que Bach ya estaba familiarizado con ésta forma y textura composicionales hacia el período de Cöthen; incluso más que con la forma propiamente dicha, con la textura a tres partes individualizadas. A comienzos del siglo XVIII, los organistas franceses más experimentados, como Lebégue, de Grigny, Raison, Boyvin y Clérambault (entre 1670 y 1710), compusieron *trios*, *trios en dialogue* y *trios a trois claviers*, evidentemente muy admirados por Bach, con dos partes manuales por encima de una línea grave de pedal. A veces, las dos partes superiores tenían carácter fugado o imitativo, pero también podían moverse simplemente en terceras o sextas paralelas. Los compositores galos recomendaban un

primer manual con corneta (*mutation colour*), un segundo manual con 8 pies (p. ej., un cromorno) u (8+4) pies, y el pedal con flauta de 8 pies, nunca con juegos de 16 pies.

Sin duda alguna, el parentesco entre las Sonatas Trío para órgano y las sonatas para uno o dos instrumentos (violín, flauta) con cembalo *obligato* es indiscutible, tanto en los aspectos idiomáticos como estilísticos. En tal medida es así que algunos diseños de las líneas manuales y del pedal parecen apartarse de la naturalidad de los movimientos de manos y pies, aunque innegablemente configuran un conjunto tan equilibrado como espectacular.

La organización formal de los movimientos rápidos puede ser ternaria (BWV 527, 529 y 530) o bien binaria, como en el caso del tercer movimiento de la que nos ocupa en nuestro programa (BWV 525). La estructura ternaria sugiere paralelismos con la forma *aria da capo*, pero tan sólo en un sentido general. La estructura binaria, por su parte, suele presentar temas fugados, en imitación, a veces con inversiones en la segunda parte y, en general, de carácter marcadamente episódico. En ambos casos, el *Adagio* que encabeza el primer tiempo de las sonatas instrumentales no aparece en las Sonatas Trío para órgano de Bach.

The image displays two musical examples, labeled 'a' and 'b'. Example 'a' consists of three systems of three staves each (treble, alto, and bass), representing a three-part setting. The first system shows a treble staff with a melodic line, an alto staff with a similar line, and a bass staff with a more active, rhythmic accompaniment. The second system continues this texture. The third system shows a more complex interplay between the parts. Example 'b' also consists of two systems of three staves each. The first system is labeled 'Grave' and shows a treble staff with a melodic line, an alto staff with a similar line, and a bass staff with a more active, rhythmic accompaniment. The second system is labeled 'Scherzando' and shows a treble staff with a melodic line, an alto staff with a similar line, and a bass staff with a more active, rhythmic accompaniment.

Ejemplo 9.- Dos fragmentos de música de Georg Philipp Telemann: a: segundo movimiento del Concerto n°4; b: Grave y Scherzando de la Sonata en re mayor

En conjunto, los movimientos de las sonatas para órgano son más breves, más claros en la forma y de textura menos compleja que sus equivalentes de los conciertos u otras sonatas instrumentales. Por otra parte, mientras en los primeros movimientos el pedal es más motivico que temático, en los finales, por el contrario, asume el tema completo, frecuentemente fugado. De acuerdo con el criterio evolutivo general que siguieron los compositores de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, que escribieron desde sonatas para solo y bajo continuo hasta obras para solo y cembalo totalmente *obligato*, puede afirmarse que las Sonatas Trío para órgano de J.S. Bach representan el último estadio de éste desarrollo, lo que les confiere un gran interés musicológico. Por otro lado, sus raíces se encuentran en las sonatas en trío tradicionales para dos violines y continuo de Alemania y Francia, más que en la primitiva música de órgano. Sin embargo, la tradición francesa es importante en el sentido de que la elección de los instrumentos es completamente libre y abierta. Por ejemplo, los *Six Concerts et Six Suites* (1715-1720) de Georg Philipp Telemann (1681-1767) pueden interpretarse con clave y flauta (con o sin cello), o violín, clave y flauta (con o sin cello) (Ej.9a). La escritura a tres partes es de carácter más imitativo en los *Concerts* que en las *Suites*, pero todavía no es completamente fugada. Eso sí, en ocasiones, Telemann simplifica la línea del bajo cuando utiliza el cello, de manera que se aproxima, quizás inconscientemente, al estilo organístico ya comentado.

Por desgracia, tampoco sabemos si la Sonata en mi (de los *Essercizii Musici*, Hamburgo, 1720) es la versión original de la Sonata en re *au 2 Clavier con Pedal* (conservada en un manuscrito de Scheibner) o viceversa (**Ej.9b**). Tiene cuatro movimientos y las dos partes superiores evolucionan en imitaciones fugadas o simplemente motivicas. El idioma melódico es muy característico, de modo que puede relacionarse con los tríos para órgano de Johann Ludwig Krebs (1713-1780). Por ejemplo, las notas repetidas en la línea del bajo (**Ej.10a**) y el carácter de *duetto* de las partes superiores anuncian lenguajes bastante más evolucionados (**Ej.10b**), incluso con guiños hacia una cierta melancolía en algunos tiempos lentos que fascinaron a los jóvenes maestros de la época, como J.L. Krebs (**Ej.10c**). En efecto, algunas obras de J.L. Krebs y Heinrich Nicolaus Gerber (1702-1775) apuntan de lleno hacia el estilo “galante” (**Ej.10d,e**). Precisamente con éste adjetivo calificaron los músicos rococós y, en general, todos los de la segunda mitad del siglo XVIII a las Sonatas Trío de Bach. Parece ser que no solamente El Clave Bien Temperado, sino también éstas Sonatas, sobrevivieron al injusto olvido que por entonces se tenía de la obra de Bach. Es verdad que ciertas características melódicas de las seis Sonatas Trío, sobre todo en sus primeros movimientos, se alejan bastante del lenguaje de los corales o las fugas. Y es que, ante todo, el carácter camerístico de éstas obras las diferencia del resto de manera inconfundible.



Ejemplo 10.- Fragmentos de música que muestran la técnica del bajo con notas repetidas, la libertad en las líneas melódicas de las partes superiores y la expresividad de un estilo claramente vinculado a la teoría de los *affetti* (a: J.S. Bach, tercer movimiento de la Sonata Trío BWV 527iii; b: J.L. Krebs, Trío en si bemol mayor; c: J.S. Bach, Trío en sol menor BWV 584 Anh. II 46)

En definitiva, las Sonatas Trío para órgano de J.S. Bach abren una perspectiva original y sugerente, en el sentido de que el intérprete se desdobra en tres, siempre pendiente de la claridad y transparencia de las líneas melódicas, debiendo simultanear y compatibilizar la técnica del teclado y el pedal con la mentalización tan peculiar que se requiere para abordar una obra de cámara. Esto, en realidad, no es otra cosa que disponer de una libertad de asociación de ideas, pensamientos, y, por qué no decirlo, sentimientos.

De la Sonata Trío que presentamos en nuestro concierto (nº1 en mi bemol mayor, BWV 525) existen, además de los manuscritos ya citados para el conjunto de las seis, otros más, algunos de los cuales contienen tan sólo uno de los movimientos. Uno de ellos perteneció a Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846), y otro fue publicado por Augustus Frederic Christopher Kollmann (1756-1829) en *An Essay in Practical Musical Composition* (Londres, 1799). El primer movimiento aparece copiado en un álbum, probablemente por el organista Ambrosius Kühnel (1770-1813) y también en un manuscrito de Copenhague fechado en 1795. Otro manuscrito de un autor anónimo del siglo XVIII incluye un arreglo en do mayor de los movimientos primero y tercero para violín, cello y bajo continuo. El gran álbum autógrafo (**Fig.9**) que contiene las seis Sonatas Trío, 15 de los 18 Corales de Leipzig, las Variaciones Canónicas y dos piezas copiadas por Altnikol, que perteneció a Wilhelm Friedemann Bach y posteriormente a Carl Philip Emanuel Bach, nos presenta



la primera Sonata Trío con los siguientes encabezamientos: primer movimiento, *J. J. Sonata I a 2 Clav: et Pedal*; segundo movimiento, *Adagio*; tercer movimiento, *Allegro*. Como puede verse, aparecen las iniciales J. J. (*Jesu Juva*) características de los manuscritos autógrafos del maestro.



Fig.9.- Arranque de los tres movimientos de la Sonata Trío nº1 en mi bemol mayor BWV 525 de Johann Sebastian Bach (manuscrito autógrafo, Staatsbibliothek Berlin P 271)

La historia de los tres movimientos de la obra es esencialmente diferente. Parece probable que los movimientos primero y tercero fueran compuestos como piezas originalmente organísticas, pero previamente a la elaboración del conjunto de la Sonata. Por su parte, el segundo movimiento fue incorporado con la idea de completar la obra, si bien es una transcripción del movimiento lento de la Sonata para flauta en la menor BWV 1032. En cualquier caso, la sensación de unidad formal que da esta sonata es incuestionable.

#### *Primer Movimiento (Allegretto, sin indicación)*

Su organización formal puede expresarse como sigue:

A: cc.1-11: arranque en la mano izquierda. Tonalidad de mi bemol.

B: cc.11-22: arranque en la mano derecha. Modulación a si bemol.

C: cc.22-36: modulación a fa menor, arranque en la mano derecha. Hay partes invertidas de A. Entrada temática del pedal en el compás 29.

B: cc.36-51: arranque en la mano izquierda. Modulación a mi bemol.

A: cc.51-58: entrada temática del pedal. Recapitulación del pasaje inicial.

El efecto resultante es el de un movimiento en *ritornello*, con una segunda parte bien diferenciada que empieza en el c.22 en la tonalidad de si bemol mayor. El motivo *a* (Ej.11a) se combina con figuras en escalas (Ej.11b,c) y también arpegiadas (Ej.11d), éstas últimas con la función práctica de un tema *b* secundario. El motivo *a* se constituye igualmente en el origen de otras ideas subordinadas, tanto en los manuales como en el pedal (Ej.11e,f). Este último expone el tema *a* en los cc.29 y 51, cambiando su consecuente más por razones del contrapunto a tres partes que por las limitaciones necesarias de la línea del pedal. El motivo *a* también aparece en *inversus* (Ej.11g) y en *rectus-inversus* por disminución (Ej.11h). La entrada del tema *b* (c.11) presenta un contrapunto invertible entre *a* y *b* con figuras por disminución y aumentación (Ej.12a), contrastando con los diseños simples de semicorcheas (Ej.12b).

Parece inevitable encontrar similitudes entre éste esquema y los de las Invenciones a dos y tres partes (Ej.13a,b). El modelo ABABA aparece, por ejemplo, en la Invención en la mayor a tres



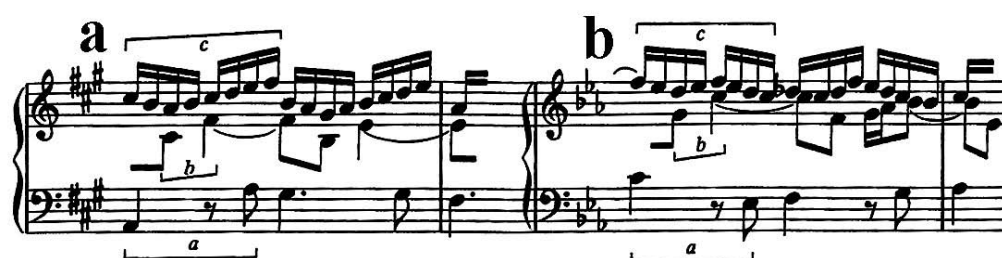
voces BWV 798, en la cual el tema *b* es un contrasujeto del tema *a*. Sin embargo, existen algunas diferencias entre los modelos de “invención” para clave y “sonata trío” para órgano. Obviamente, el contrapunto triple de las invenciones es más complejo que el de las sonatas trío, dado que en aquellas la línea del bajo no está condicionada por la técnica del pedal y la forma es más sofisticada al ser menor la variedad textural de los distintos motivos.



Ejemplo 11.- Diferentes motivos temáticos del primer movimiento de la Sonata Trío BWV 525i de Johann Sebastian Bach



Ejemplo 12.- Figuras de aumentación y disminución (a) y diseños de semicorcheas (b) del primer movimiento de la Sonata Trío BWV 525i de Johann Sebastian Bach



Ejemplo 13.- Similitudes de diseño entre la Invención en la mayor BWV 798 (a) y el primer movimiento de la Sonata Trío BWV 525i de Johann Sebastian Bach

El pedal llega a desarrollar el motivo *a* con una gran personalidad (Ej.14), en tanto que los incisos iniciales del c.1 sólo vuelven a repetirse en el c.22, sin alcanzar un mayor grado de protagonismo. Este tipo de elaboración temática por derivación directa de los incisos nos recuerda a la técnica empleada en los Concierptos de Brandenburgo; p. ej. un pasaje del primer movimiento del n° 3 BWV 1048 (Ej.15a,c). El modelo del primer movimiento de ésta Sonata Trío es comparable en el sentido de que las líneas melódicas evolucionan hasta alcanzar sus propias cadencias y el motivo en su estado original sirve como contrapunto al segundo tema (Ej.15b).



Ejemplo 14.- Desarrollo del motivo *a* en el pedal en el primer movimiento de la Sonata Trío BWV 525i de Johann Sebastian Bach



Ejemplo 15.- Comparación entre distintos motivos temáticos del primer movimiento del Concierto de Brandeburgo nº 3 BWV 1048i (a, c) y el primer movimiento de la Sonata Trío BWV 525i de Johann Sebastian Bach (b)

### Segundo Movimiento (Adagio)

Su estructura formal puede resumirse en los siguientes puntos:

- 1) binaria, en dos mitades (de 12 y 16 compases, respectivamente).
- 2) el tema principal es de carácter fugado. Se desarrollan diversos motivos que lo acompañan, modulando al tono de la dominante.
- 3) la segunda parte comienza con el tema en *inversus*.
- 4) quasi-recapitulación en el tono de la subdominante (c.22) y final en la tónica. Hay constantes cruzamientos entre las dos partes superiores.



Ejemplo 16a, b, c.- Comparación entre los motivos *a*, *b* y *c* en diferentes voces y momentos del segundo movimiento de la Sonata Trío BWV 525ii de Johann Sebastian Bach

El motivo *a* (Ej.16a) es el principal del movimiento, desarrollándose en rectus y en inversus, como sucede al comienzo de la segunda parte. Otros diseños, como *b* y *c*, sirven de constante contrapunto en forma de discurso fluído o bien de manera fragmentaria, de modo que éste movimiento es

marcadamente monotemático, con largas melodías en las dos voces superiores y en el bajo (**Ej.16b**). La entrada del pedal en el compás 6 puede considerarse como una entrada del motivo *a* ligeramente modificado (**Ej.16c**). Este juego constante de carácter imitativo en las tres partes proporciona una gran unidad formal al movimiento considerado en su conjunto. Tal importancia adquiere la parte del pedal que sugiere una composición libre sobre un bajo dado.

El comienzo de la segunda parte, con una inversión del motivo *a* de carácter estático e incompleto es quizás el momento más tenso del movimiento; es un caso único en las seis Sonatas, ya que la sección comienza sin pedal. La “recapitulación” del c.22 aparece bastante enmascarada en la mano izquierda por el movimiento libre e independiente de las otras dos partes. La sensación de fluidez y continuidad es característica de éstos movimientos binarios, como sucede, por ejemplo, con el primer *Allegro* de la Sonata para viola da gamba en re mayor BWV 1028, o la *Gavotta* de la Partita en mi menor BWV 830. La idea del sujeto invertido al comienzo de la segunda parte es también muy característica de la organización binaria bachiana, i.e.: *Giga* de la Partita en mi menor BWV 830 y *Aria* de la Suite Francesa en mi bemol BWV 815. Como contrapartida a los movimientos extremos, que están en la tonalidad de mi bemol, éste segundo tiempo, si bien fuertemente modulante, se mantiene en el tono relativo, es decir, do menor. Sin duda, este segundo movimiento debió influir, por su concepción y melodiosidad, en los jóvenes discípulos de Bach, entre ellos, el predilecto J.T. Krebs (**Ej.17**).



Ejemplo 17.- Trío para órgano en do menor de J.T. Krebs BWV Anh.46

### *Tercer Movimiento (Allegro)*

Su forma responde a las siguientes características:

- 1) binaria, en dos mitades repetidas (32 + 32 compases).
- 2) tema *a*, o primer tema, de carácter fugado.
- 3) segundo tema en forma de contramotivo, con inicio en semicorcheas y modulante al tono de la dominante.
- 4) la segunda parte comienza con el sujeto invertido.
- 5) cruzamientos en las dos partes superiores.

Esta forma es muy similar a la del segundo movimiento, pero sin recapitulación antes de la entrada final del pedal (c.57). Las dos partes son muy parecidas, con la salvedad de la presentación del tema *a* en *inversus* al inicio de la segunda parte. Esta inversión del sujeto está acompañada por el contrasujeto igualmente invertido.

Existe un cierto parecido entre el sujeto principal y el del coral *Jesus Christus unser Heiland* BWV 688. Sin embargo, en éste movimiento el sujeto da lugar a otras ideas diferentes pero derivadas (**Ej.18a**). El grupo de semicorcheas del c.3 (**Ej.18b**) anticipa el diseño del contrasujeto, que, a su vez, origina otras ideas rítmicamente muy similares (**Ej.18c**). El pedal también proporciona exposiciones del sujeto completas (**Ej.18d**). Los saltos de octava y el carácter imitativo de las partes hacen de éste movimiento una pieza con un brío y una gracia particulares. Quizás es éste uno de los movimientos binarios de Bach con mayor grado de estructuración. El efecto armónico es aparentemente simple para el oyente; sin embargo, las evoluciones de las voces son muy intrincadas, con complicados cruzamientos entre las partes superiores.



Ejemplo 18.- Sujeto en a y d, junto con diversos contrasujetos en el resto de los ejemplos en el tercer movimiento de la Sonata Trío BWV 525iii de Johann Sebastian Bach

En resumen, nos encontramos ante una obra inspirada e imaginativa que exige del intérprete un “virtuosismo” muy particular: libertad e independencia de movimientos en manos y pies, a la vez que toda una transformación psicológica en lo que sería un imaginario conjunto de cámara. Solamente con ésta mentalidad se pueden interpretar éstas Sonatas Trío, que, sin duda, constituyen la cumbre orgánica bachiana.

22<sup>o</sup> C. de C. e. explicativos

**Johann Sebastian Bach**

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (“Yo te invoco, Señor Jesucristo”) BWV 639

### Fuentes

Además del manuscrito autógrafo de Bach, hay varias copias debidas a J.T. Krebs, W.N. Mey (en la Biblioteca de Música de Leipzig), en Bruselas, otra hecha por Kirnberger (en la Amalien Bibliothek), otra de Kittel y otra más en Danzig, en la antigua Biblioteca del Estado. En el encabezamiento del manuscrito original, figura la indicación *á 2 Clav. & Ped* y está escrito a dos pentagramas, mientras que en la copia de Krebs está escrito a tres.

### Texto

El texto original es de un himno de Johann Agricola que se publicó en 1529, y se leía en Leipzig el Tercer Domingo de Epifanía y el Cuarto después de la Santísima Trinidad, pero no así en Weimar. Vopelius, en 1682, lo consideraba adecuado para el Tercero y Quinto Domingos de Epifanía, Septuagésima, Sexagésima, etc. El texto dice así:

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,  
ich bitt, erhöhr mein Klagen;  
verleih mir Gnad zu dieser Frist,  
lass mich doch nicht verzagen.  
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,  
den wollest du mir geben,  
dir zu leben  
mein'm Nächsten nütz zu sein,  
dein Wort zu halten eben.*

Yo te invoco, Señor Jesucristo,  
y te ruego que escuches mi plegaria;  
concédeme ahora la gracia,  
no permitas que pierda la esperanza.  
Señor, aspiro a creer la verdad  
que Tú me revelarás,  
que es vivir en Tí  
y ayudar a mi prójimo,  
para así guardar tu palabra.



## Análisis musical

La melodía fue publicada junto con el texto y también empleada en dos Cantatas (BWV 177 y 185) para el Cuarto Domingo después de la Santísima Trinidad los años 1732 y 1715, respectivamente. En el **Ej.19**, vemos completa la melodía de este coral. Sin duda, la melodía limpia y ligada, las corcheas del pedal y las semicorcheas de la parte de contralto aproximan este coral a una forma en trío, en cuyo caso, sería el único “trío” del *Orgelbüchlein*. Cada parte de este trío puede percibirse con claridad, en un estilo que evoca el *Affekt* o la expresividad; la parte de soprano (el coral) es sereno y melodioso; el bajo es palpitante, como los latidos del corazón, y el acompañamiento es fluido y delicado. Algunos autores han sugerido que el fraseo de la línea intermedia imita diseños más propios de los instrumentos de cuerda; así son los grupos de cuatro semicorcheas, que se asemejan a los que Scheidt, por su naturaleza, había denominado *imitatio violistica*. También se parece este diseño a la parte de laúd del n°31 de la “Pasión según San Juan” BWV 245, en que los grupos de cuatro semicorcheas están apoyados por un bajo en corcheas repetidas. Ciertamente, este coral es el que tiene la parte de pedal más al estilo del bajo continuo de entre todos los corales de la colección, con retardos, pero sin muchas notas de paso. La parte intermedia, en realidad, dibuja acordes desplegados (o arpegiados), lo que parece añadir dos o más voces a la textura armónica (Fig.10).



Ejemplo 19.- Melodía completa del coral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (“Yo te invoco, Señor Jesucristo”)

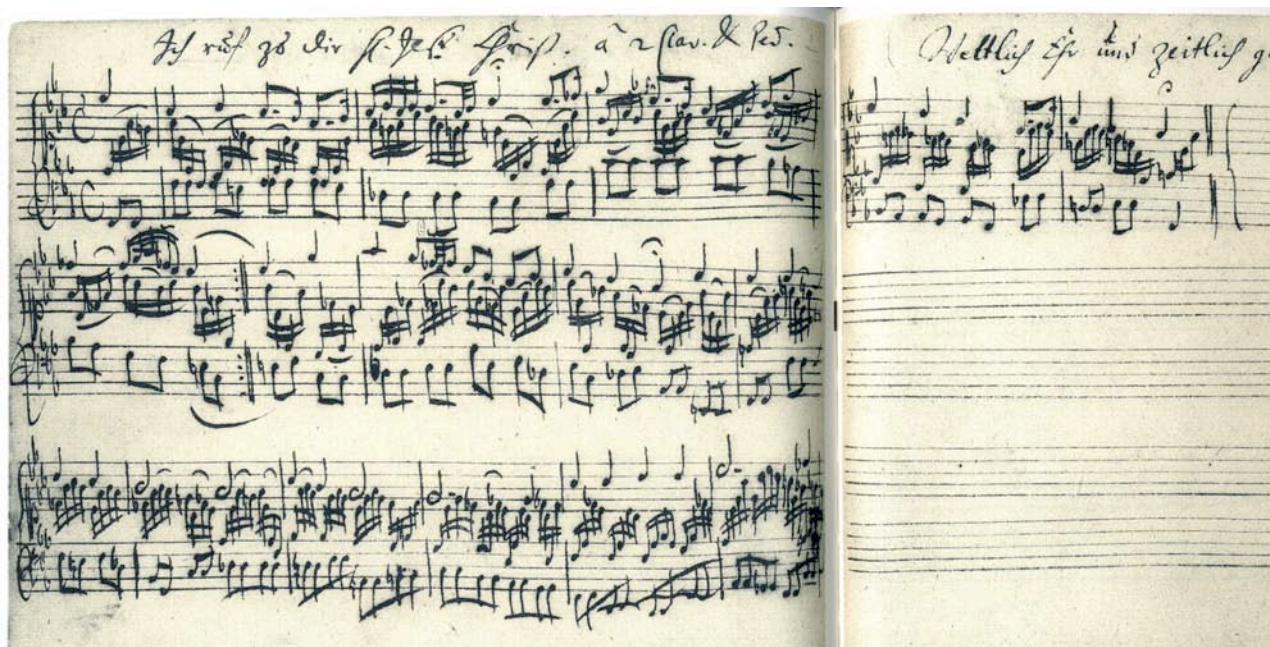


Figura 10.- *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (“Yo te invoco, Señor Jesucristo”). Manuscrito autógrafa

La melodía del coral tiene algún adorno en la primera parte (c.2), a la manera en que se hacía en el *Aleluya*. Como la segunda parte del coral carece de adornos, uno se pregunta si los de la primera parte fueron añadidos para indicar al intérprete cómo hacerlos después, o que realmente se deseaba dejar libre de ornamentos la segunda parte de la obra. En la copia de Krebs, se encuentran mordentes en los cc.4, 14, 16 y 18, y un trino en el c.13, pero parecen ser fruto de los caprichos del



copista. El carácter general de este coral es el de una plegaria, una súplica. En efecto, se encuentran en él las cualidades que Mattheson, en su *Das neu-eröffnete Orchestre*, publicado en Hamburgo en 1713, había descrito como inherentes a la tonalidad de fa menor: “suave, apacible, profunda, algo desesperanzada y melancólica”. Con anterioridad, Pachelbel había escrito una fuga y Buxtehude una fantasía, ambos sobre esta melodía de coral, que, verdaderamente, no ejercieron influencia alguna en la versión de Bach. Antes bien, de todos los corales del *Orgelbüchlein*, este parece ser el de textura menos tradicional y uno de los más originales en la concepción de la melodía del coral.

22<sup>o</sup> C.<sup>o</sup> de C.<sup>o</sup> e.<sup>o</sup>  
• conciertos • aplicativos

### Johann Sebastian Bach

Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052

(*Allegro risoluto – Adagio – Allegro moderato*) (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

Bach escribió no menos de quince conciertos para instrumentos solistas y orquesta: siete para un clavecín, tres para dos clavecines, dos para tres y uno para cuatro, además de dos conciertos triples para clavecín, flauta y violín. El acompañamiento está encomendado a una orquesta de cuerda en todos los casos, salvo en el Concierto para clavecín en fa mayor BWV 1057 en el cual la orquesta incorpora dos flautas. Seis de los 15 conciertos son atribuibles a Bach con completa certeza, cuatro son probablemente transcripciones y cinco son obras originales. Bach escribió la mayor parte de ellos entre los años 1729 y 1736, cuando dirigía la *Musikverein* que había fundado Telemann y también los conciertos locales en Leipzig, en los que se llegó a interpretar incluso la Pasión según San Mateo. Él mismo poseía varios clavecines e instrumentos de cuerda, por lo que fácilmente podía organizar conciertos de carácter doméstico. Ya que hacia 1730 eran más bien escasos los conciertos de tecla que se ofrecían en Leipzig, Bach recurrió a sus propios conciertos y algunos más de otros maestros para poder seguir adelante con su empeño.



Fig.11.- Arranque de los tres movimientos del Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052 de Johann Sebastian Bach (manuscrito autógrafo, Staatsbibliothek Berlin P 234)

De todos los conciertos de Bach, el Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052 se sitúa entre los predilectos de la mayoría de los concertistas, incluso fue muy apreciado por el propio Bach; de hecho, lo utilizó en dos de sus cantatas: a) el primer movimiento como sinfonía introductoria con órgano obligado y el segundo integrado en el primer coro de la cantata BWV 146 (*Wir müssen durch viel Trübsal*, “Debemos atravesar muchas tribulaciones”) y b) el tercer

movimiento como sinfonía que precede a la cantata BWV 188 (*Ich habe meine Zuversicht*, “Tengo plena confianza”). Esto nos habla de la importancia que el propio Bach concedió a la obra.

En torno a este concierto persiste un misterio que aún no ha esclarecido la investigación musicológica. En la edición de la *Bach Gesellschaft* (vol.XVII, p.275) aparece una versión más antigua, elaborada de forma más simple, que no oculta su origen a partir de una obra original para violín. Paul Hirsch, que fue un gran conocedor y coleccionista de música antigua, escribió en los *Bach-Jahrbuch* de 1929 y 1930 sendos ensayos para intentar demostrar que detrás de esta supuesta obra original para violín había otra versión todavía más antigua, que fue escrita para *viola d'amore*. Él no cuestionaba que el autor era Bach, en contra de otras opiniones que apuntaban hacia Vivaldi. El instinto académico le llevó a plantearse una única pregunta: ¿quién podría haber compuesto un concierto de este tipo sino Bach?. Es una cuestión que hasta ahora no tiene mejor respuesta que la actual.

El manuscrito autógrafo P 234 de la *Staatsbibliothek* de Berlín (**Fig.11**) contiene los siete conciertos para clavecín y orquesta de Bach. Desde comienzos del siglo XIX perteneció a la Escuela de Canto de Berlín (*Sing-Akademie*) y en 1855 fue comprado, junto con otros manuscritos de Bach, por la *Königliche Bibliothek* (hoy día la *Staatsbibliothek*) de la capital alemana. Entre los hijos de Bach, no sabemos quién heredó este manuscrito en 1750 y si desde entonces pasó o no por manos de sucesivos intermediarios. En concreto, el Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052 lleva el siguiente encabezamiento: *J. J. Concerto a Cembalo concertato, due Violini, Viola e Cont.* Parece que el manuscrito P 234 puede fecharse hacia 1738, aunque se duda si fue escrito de un tirón. Se compone de dos partes: a) los conciertos BWV 1052 – 1057, y b) el Concierto BWV 1058 incluyendo el fragmento del BWV 1059. Esto se deduce por un cambio en el tipo de papel después del BWV 1057 que lleva las anotaciones *J. J. (Jesu Juva*, “Jesús, ayuda”) y *Fine Soli Deo Gloria* (“Fin. Gloria a un solo Dios”). Muy probablemente Bach había pensado en una colección de seis conciertos para clave, que se vió interrumpida con el fragmento del BWV 1059. Werner Breig, el editor de este concierto dentro de la *Neue Bach-Ausgabe* (“Nueva Edición de Bach”) demostró que el orden en que aparecen estos conciertos dentro del manuscrito puede haber sido posterior a la muerte de Bach en base a los siguientes argumentos:

1. Al igual que sucede en el manuscrito autógrafo del arreglo del Doble Concierto en do menor BWV 1062 para 2 clavecines y cuerdas (1736), Bach diseñó en los conciertos BWV 1052 y 1058 toda la parte del *ripieno* orquestal antes de escribir la parte solista. Por el contrario, en los BWV 1053-1057 sólo escribió parcialmente los violines primeros y segundos y la parte de viola diseñando el clavecín junto con la parte del bajo continuo. Parece que optó por esta estrategia dado que se constatan en el manuscrito del concierto BWV 1052 numerosos cambios que tuvo de hacer posteriormente en la parte del bajo.
2. En el séptimo de los conciertos (BWV 1058), Bach tampoco debió volver a sus procedimientos originales. La segunda parte del manuscrito fue en realidad la primera en escribirse, con lo que el BWV 1058 es el más temprano de los ocho conciertos para clave. Bach trasladó este experimento a los nueve primeros compases del fragmento del BWV 1059. En cambio, comenzó una nueva serie de conciertos (BWV 1052-1057) de manera ininterrumpida, de modo que debió haber transcurrido un cierto tiempo entre el fragmento del BWV 1059 y el concierto BWV 1052.
3. Según estas ideas, la técnica de escribir separadamente la parte solista en el concierto BWV 1058 es la misma que Bach había empleado en varios conciertos anteriores (BWV 1060-1065), a diferencia del resto de los conciertos de clavecín BWV 1052-1057.
4. En el encabezamiento del concierto BWV 1058, Bach escribe *Cembalo obligato*, del mismo modo que en el triple concierto en la menor BWV 1044 (de 1716) y el doble concierto en do menor BWV 1062 (de 1736). En el BWV 1059 anota *Cembalo solo* y después, en toda la serie BWV 1052-1057 el compositor pareció adoptar la expresión definitiva de *Cembalo concertato*, abreviada como *Cembalo certato*.

5. El concierto BWV 1058 requiere de un teclado cuya extensión debe ser  $DO^1-re^3$ , que, como se sabe, no alcanzaba el instrumento de Bach, pero sí uno de los dos clavicordios de Gottfried Zimmermann, el mecenas del *Collegium Musicum* de Leipzig. Al parecer, Bach pudo haber tocado en estos instrumentos antes de escribir los conciertos BWV 1052a y BWV 1060-1065, ya que se utilizaban en los conciertos del Café Zimmermann (**Fig.12**). Para el concierto BWV 1052 Bach optó por el clavecín más grande y tal vez el de sonoridad más voluminosa, un instrumento que introducía nuevos conceptos en la interpretación.

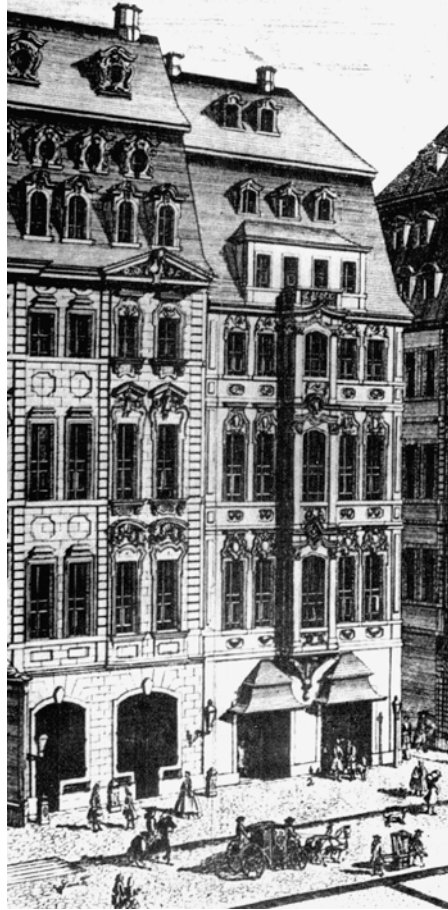


Fig.12.- Zimmermannsche Kafeehaus (detalle de un grabado de Johann Georg Schreiber, 1732). Propiedad de Gottfried Zimmermann, en este establecimiento se alojó desde 1720 el *Collegium Musicum* de Leipzig que había fundado Telemann en 1721 y Bach dirigió entre 1729 y 1739

La elaboración del manuscrito P 234 debió llevarle a Bach varias semanas y por los resultados de las investigaciones que se han llevado a cabo, se puede pensar que este proyecto se desarrolló entre la primavera de 1737 y el otoño de 1739, momento en que Bach pensaba ampliar el repertorio para estos conciertos. En relación con esto, también transportó la suite en la menor al tono de si menor (BWV 1067) probablemente en 1738-1739, cuando ya pudo disponer de un amplio abanico de piezas originalmente escritas para el *Collegium Musicum*.

Tal vez la inspiración necesaria para que Bach compusiera sus conciertos de órgano tuvo su origen en otros conciertos de teclado con orquesta, como los de Georg Friedrich Händel (1685-1759) que ya se habían interpretado en Londres en 1735 en forma de introducciones instrumentales que se interpretaban previamente a los actos de sus oratorios. De hecho, el primero de sus Seis Conciertos para Clavecín u Órgano op.4 era publicado en Inglaterra el 25 de septiembre de 1738. Esta tradición continuaría hasta finales del siglo XVIII, de modo que no es de extrañar que Bach pudiera haber conocido los conciertos para órgano de Händel a través de los numerosos comerciantes que acudían a las ferias y mercados de Leipzig; incluso es probable que él mismo tuviera en su poder algún ejemplar de la primera edición de 1738. Y a la inversa, el propio Händel -al fin y al cabo, en 1729 Händel residía en Halle, muy cerca de Bach- pudo haber conocido algunas cantatas de Bach, en siete de las cuales aparece una parte de órgano obligado:



|                                                                           |
|---------------------------------------------------------------------------|
| Sinfonía en re menor: Geist und Seele wird verwirret, BWV 35, no. 1-2     |
| Sinfonía en re mayor: Gott soll allein mein Herze haben, BWV 169, no. 1-2 |
| Sinfonía en mi mayor: Ich geh' und suche mit Verlangen, BWV 49, no. 1     |
| Sinfonía en re mayor: Wir danken dir, Gott, BWV 29, no. 1                 |
| Sinfonía en do menor: Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21, no. 1           |
| Sinfonía en re menor: Wir müssen durch viel Trübsal, BWV 146              |
| Sinfonía en re menor: Ich habe meine Zuversicht, BWV 188                  |

Parece lógico que Bach interpretara sus propios *Cembalokonzerte* BWV 1052-1058 e incluso los repitiera con una cierta frecuencia en el ambiente del Café Zimmermann. Hay innumerables correcciones en el manuscrito P 234, a veces realizadas una sobre otra y en intervalos de tiempo relativamente largos, todas ellas realizadas sobre el primer borrador. Esta insistencia interpretativa también queda puesta de manifiesto por el hecho de que el Collegium Musicum siguió interpretando estas obras, por lo menos, hasta 1741. Algunas de estas modificaciones dieron lugar a auténticas “nuevas instrumentaciones”, especialmente en relación con las cuerdas a las cuales se encomendó un notable embellecimiento de las líneas melódicas. Una buena parte de estas modificaciones debió surgir, sin duda, de la propia experiencia de Bach al escuchar las diferentes versiones. El propio clavecín también sufrió sucesivas correcciones, especialmente en lo concerniente a las figuras de ornamentación. Bach era capaz de “automatizar” estas enmiendas a cada interpretación, por lo que las anotaba inmediatamente en el papel poco después de haberlas tocado. Algunos de estos cambios eran anotados a partir de las interpretaciones hechas por sus discípulos. En cambio, en el manuscrito autógrafo del concierto BWV 1062 (de 1736) no figura corrección alguna, lo que revela que quizás ni Bach ni otro solista llegaron a interpretarlo, o bien que este arreglo no mereció mayor atención por parte del *Kantor*. Otra discusión que se puede abordar es si el clavecín al cual destinó Bach estos conciertos debía ser de uno o dos teclados. Parece lógico pensar en la segunda posibilidad, aunque las características anotaciones de *forte* y *piano* no aparecen en ningún momento en el manuscrito P 234.

Viendo el plano de la *Leipziger Concert-Gesellschaft* con la disposición que tenían los asientos del público en 1746-1748, se deduce que no había sitio para un grupo de cuerdas numeroso que pudiera tocar en los conciertos para clavecín. De todos modos, tampoco hay razones para creer que se redujera esta división en virtud del sonido más débil que tenía el clavecín. Esto se confirma por las anotaciones de *tutti* y *solo* que aparecen en los papeles de la parte de continuo del concierto BWV 1055, que parecen referirse a un instrumento de cuerda. Más dudoso es pensar en la presencia de un segundo clavecín, del cual podía disponerse en el Café Zimmermann, o quizás un laúd, pero esto no se puede determinar con certeza. En la opinión de Werner Breig, un segundo clavecín ejerciendo el papel de bajo continuo implicaría un cierto oscurecimiento de la parte solista. En virtud de esta praxis, es muy posible que Bach empleara algún instrumento capaz de dar acordes (un órgano positivo) en el continuo de los conciertos para clavecín solo, un recurso que tampoco debe descartarse en las interpretaciones actuales, si bien no es necesario asignar necesariamente un instrumento en concreto.

El Concierto para clavecín en re menor BWV 1052 requiere de un instrumento cuya amplitud de teclado debe abarcar SOL<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>. En el manuscrito había dos conciertos en re menor, pero el BWV 1059 quedó inacabado. Muy probablemente la obra se basa en el desaparecido *Violinkonzert* en re menor que debió ser compuesto, como muy tarde, hacia 1716. La versión BWV 1052a de este concierto revela una cierta intervención de la mano de Carl Philipp Emanuel Bach (ca.1734), por lo que quizás Bach no lo incluyó en el manuscrito P 234.

El principal problema a la hora de adaptar el concierto de violín para clavecín es conciliar sus respectivas amplitudes: sol-la<sup>3</sup> para aquel y SOL<sup>1</sup>-re<sup>3</sup> para este, teniendo en cuenta que el violín repite muchos diseños en tésituras agudas. El arreglista del concierto BWV 1052a, probablemente Carl Philipp Emanuel, cometió en cierto modo algunos errores al colocar en registros graves los pasajes agudos del original y forzar algunos saltos acrobáticos para la mano derecha del clavecinista, difíciles de tocar a alta velocidad. Bach, sin embargo, resolvió este problema en los solos de las cantatas BWV 146 y 188 escribiendo la parte de órgano una octava más baja, pero con

un registro de 4 pies. En el concierto BWV 1052, se cambia de octava cuando es realmente necesario, algo que también sucede en nuestra propia transcripción para órgano, de manera que el discurso idiomático del clavecín permanece acorde con sus posibilidades técnicas. Esto hace que la parte de clavecín del triple concierto en la menor BWV 1044 (flauta, violín y clavecín) y la parte del primer clavecín del concierto para tres clavecines en re menor BWV 1063 se encuentren entre las obras más exigentes para teclado, ya que el discurso de la mano izquierda se aparta del continuo y asume un papel independiente dentro del desarrollo musical. Con ello, el carácter extremadamente virtuoso del concierto para violín se conservó también en la versión para clavecín. En el concierto BWV 1052a no se respeta el idioma propio de un instrumento de tecla, transfiriéndose los diseños violinísticos de manera casi directa, lo que plantea obstáculos técnicos que hacen pensar que Bach no intervino en el proceso.

Otra diferencia importante entre las sinfonías de las cantatas BWV 188/1 y BWV 1052a/3 y el tercer movimiento del concierto BWV 1052 se encuentra en la cadencia que se inicia en el c.250, que en el original del BWV 1052a se indica como *Cadenza all'arbitrio*. En el tercer movimiento del concierto BWV 1052 Bach traslada el tema principal a la mano izquierda con carácter solista y lo expone por disminución en el c.265, donde añade también un movimiento en *ripieno* cuyos ritmos pulsantes en el bajo proporcionan una versión muy libre desde el punto de vista agógico. Por su parte, el bajo cifrado es muy similar en ambas versiones BWV 1052 y 1052a. El clavecín toca en los *ritornelli* las mismas partes que el violín 1º y también las mismas que el continuo en unísono. En el *Adagio* central recurre a unos cuantos *tasto solo* con evidentes pausas de descanso en la mano derecha.

Las dos versiones de este concierto (BWV 1052 y 1052a) han quedado recogidas en la *Neue Bach Ausgabe* y han sido editadas por la casa Bärenreiter fruto de las investigaciones de Werner Breig sobre los manuscritos autógrafos de Bach y los arreglos hechos por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach. En el caso del concierto BWV 1052 la principal fuente es obviamente el manuscrito autógrafo de Bach, el único que contiene las partes orquestales, pero de la parte de clavecín existen dos copias más de mediados del siglo XVIII que reflejan bien la escritura original y pueden atribuirse a Johann Friedrich Agricola (1720-1774), uno de los antiguos alumnos de Bach.

#### *Primer movimiento (Allegro risoluto)*

La estructura formal de este movimiento puede ser detallada del modo siguiente:

cc.1-7: tema principal (A) en octavas (**Ej.20**) con tentativas modulantes al final. Consta de una serie de incisos “a tempo” (*a*) y otros en sínkopas (*b*).

cc.7-12: exposición del tema solista (B) con incipit decorado (**Ej.21**) y final en arpeggio de re menor.

cc.13-22: tema A rematado por una coda, ahora sí modulante para conducir al tono de la dominante.

cc.22-27: tema B en el tono de la dominante con final acordal.

cc.28-39: desarrollo modulante D1 compuesto por elementos de la cabecera del tema A (inciso *a*) acompañados de arpeggios de despliegue acordal en la mano derecha y saltos de octava en el pedal (**Ej.22**).

cc.40-45: tema A en el tono relativo mayor (fa) con rápida tendencia a la modulación.

cc.45-55: desarrollo modulante D2 basado en los incisos sincopados (*b*) del tema A.

cc.56-62: tema A en el tono de la menor (dominante) con tentativa modulante al final.

cc.62-90: amplio desarrollo D3 con notas alternantes (**Ej.23**), cromatismos y fuerte tensión armónica, primero en el tono de la menor, con un breve puente modulatorio en el c.69 que conduce al tono de mi menor. Sigue una amplia coda con pedal en notas repetidas (cc.82-90) que modula finalmente al tono de do mayor.

cc.91-95: breve evocación del tema A en do mayor con rápida tendencia a la modulación. Equivalente al de los cc.40-45.

cc.95-103: desarrollo D4 con *basso sequente* y despliegues acordales.

cc.104-109: exposición del tema A en sol menor con final en punto cadencial de séptima disminuída.

cc.109-112: primera *cadenza* C1 construida sobre una única melodía en fusas sin acompañamiento y con un punto intermedio de descanso en la nota más grave (la).

cc.113-121: desarrollo modulante D5 basado en cabeceras sucesivas del tema A (inciso *a*) y culminado por diseños libres muy decorados con notas repetidas en el bajo.

cc.122-134: desarrollo modulante D1 compuesto por elementos de la cabecera del tema A (inciso *a*) acompañados de arpeggios de despliegue acordal en la mano derecha y saltos de octava en el pedal. Equivalente al de los cc.28-39.

cc.134-146: sección mixta que comienza con una muy breve evocación del tema A en si bemol mayor, al que siguen diversos episodios modulantes.

cc.146-171: amplio desarrollo D3 con notas alternantes, cromatismos y fuerte tensión armónica. Es equivalente al de los cc.62-90, pero tiene un carácter cadencial al estar asumido en su totalidad por la parte solista. El episodio de notas alternantes (cc.146-161) está unido por un breve puente moduladorio (cc.162-165) a una segunda *cadenza* C2 en despliegue acordal modulante (cc.166-171) sobre pedal de dominante.

cc.172-183: exposición parcial del tema A (cc.172-173) que solamente sirve de pretexto para el enlace con un nuevo desarrollo modulante (cc.174-183) que se apoya en un despliegue acordal en la parte del bajo.

cc.184-190: última exposición del tema A, ahora idéntica a la inicial (cc.1-7).

Ejemplo 20.- Exposición del tema A al inicio del primer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052i en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

Ejemplo 21.- Exposición del tema B por la parte solista (primer teclado o Rückpositiv) en el primer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052i en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)



Ejemplo 22.- Pasaje del desarrollo modulante D1 con el tema A en la mano izquierda en el primer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052i en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)



Ejemplo 23.- Comienzo del desarrollo D3 con notas alternantes en el primer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052i en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

Como se deduce de lo aquí expuesto, nos encontramos ante una forma en la que contrasta la aparente sencillez del material temático (un tema único) con la complejidad retórica derivada de su utilización, especialmente la explotación al máximo de sus dos incisos *a* y *b*, que se contraponen rítmicamente. Una vez más, Bach introduce nuevas texturas que contrastan con la propuesta principal, desarrollando amplias modulaciones, o notas alternativas sobre un pedal intermitente que enriquecen la propuesta final. Sin duda, los episodios solistas están muy bien planificados, y es muy posible que lo hayan sido al margen del material orquestal. La entrada del clavecín con un tema B que no vuelve a repetirse en el transcurso de todo el movimiento así lo atestigua. En efecto, en muchos casos da la sensación de que el instrumento solista (representado por el *Rückpositiv* en nuestra transcripción) procede a exponer un discurso que poco tiene que ver con el de su contertullio orquestal. Esta independencia en las texturas no genera heterogeneidades, antes bien, crea una diversidad retórica difícil de igualar en otras obras del *Thomaskantor*.

### *Segundo movimiento (Adagio)*

Bitemático en líneas generales, este movimiento constituye una de las obras cumbres de Bach dentro del estilo recitado. La melodía solista ha sido encomendada al registro de Sexquialtera del primer teclado, con lo que el *Rückpositiv* continúa asumiendo el papel del clavecín en el original. La estructura formal de este movimiento puede ser analizada como sigue:

cc.1-13: tema A en sol menor expuesto en forma de octavas (**Ej.24**), completamente exento de cualquier tipo de acompañamiento armónico. Mantiene ciertas similitudes con el tema A del primer movimiento, en el sentido de mostrar un carácter modulante manifiesto. El inciso básico *a* es ascendente, en forma de despliegue de tríadas, pero hay puntos de reposo semicadencial *b* en los cc.2, 6, 7 y 8. El primero de ellos parece evocar un acorde “napolitano” de mi bemol mayor.

cc.13-26: exposición del tema B en el clavecín en el tono de sol menor (**Ej.25**). Está concebido de manera muy libre en su concepción, profusamente decorado y con una línea melódica inversa a la del tema A, pues ahora el despliegue de la tríada es descendente. La orquesta evoca el tema B acordalmente con un inciso acordal *c* (cc.14 y 16) que se va a repetir a lo largo de todo el movimiento, convirtiéndolo en su propuesta principal. El tema A se instala en el bajo de modo permanente a lo largo de todo el movimiento, no exactamente como un *ostinato* literal, pero sí de forma claramente reiterada.



cc.26-57: extenso episodio con varias exposiciones del tema B: en el c.26 una negra más tarde respecto de la configuración original, en el c.31 en el tono principal una octava más alta y en el c.38 semioculto en un nuevo diseño de corcheas modulantes. La orquesta evoca constantemente la cabecera del tema B (inciso acordal *c*) en los cc.27, 28, 30, 32, 39, 45, 47, 49 y 54 (este último, en quinta disminuida). La modulación súbita del c.28 que lleva al tono de re menor es excepcional. Final del episodio en do menor.

cc.57-75: el discurso solista se enriquece con una decoración cada vez más profusa, rayando el estilo improvisatorio (**Ej.26**). No se introducen nuevas propuestas temáticas, pero se explota al máximo el material básico, con lo que no se percibe sensación alguna de reiteración motivica.

cc.75-87: reexposición del tema A idéntica a la exposición inicial de los cc.1-13.

**A II: Adagio**  
II. Fondos de 8'

Ejemplo 24.- Comienzo del segundo movimiento (tema A e incisos *a* y *b*) del Concierto para clavecín y orquesta BWV 1052ii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

**B I. Bordon 8', Sexquialtera**  
III. Gamba 8'

Ejemplo 25.- Entrada del solista (tema B) en el segundo movimiento del Concierto para clavecín y orquesta BWV 1052ii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla). La orquesta se fundamenta en el tema A en el bajo y los incisos descendentes *c* derivados del tema solista

Ejemplo 26.- Línea melódica profusamente decorada en la parte solista del segundo movimiento del Concierto para clavecín y orquesta BWV 1052ii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla). La parte orquestal continúa asumiendo el tema A y el inciso *c*.

Utilización del material temático básico en *rectus* e *inversus*, estilo altamente improvisatorio con líneas melódicas muy decoradas en la parte solista, carácter general de enigma y misterio, pero

siempre dentro de un carácter agógico *sequente* y fluido y empleo de la modulación y de las cadencias rotas para generar momentos de gran *pathos* podrían ser las consignas generales que caracterizan este fantástico movimiento.

### *Tercer movimiento (Allegro moderato)*

Es, sin duda, el más extenso y complejo de este concierto. En él, Bach vuelve a hacer alarde de sus mejores recursos compositivos, completando una estructura formal verdaderamente magistral que puede expresarse como sigue:

cc.1-13: exposición del tema A con líneas melódicas que evolucionan por movimiento contrario (**Ej.27**). En el c.10 se llega a un acorde de sexta napolitana que imprime un matiz armónico especial al discurso musical, de modo parecido a como hace el inciso *b* en el c.2 del segundo movimiento.

cc.13-28: exposición del tema B en la parte solista (**Ej.28**), diferente del A pero emparentado con él por su ritmo a base de corchea-dos semicorcheas.

cc.29-41: tema A en el tono de la dominante (la menor).

cc.41-54: tema B en el tono de la dominante (la menor), pero anexionando una coda modulante.



Ejemplo 27.- Comienzo (tema A) del tercer movimiento del Concierto para clavecín y orquesta BWV 1052iii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)



Ejemplo 28.- Comienzo de la parte solista (tema B) del tercer movimiento del Concierto para clavecín y orquesta BWV 1052iii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

cc.55-73: cabecera del tema A en fa mayor, modulando rápidamente a do mayor, sol menor y re menor. Los incisos se utilizan como breves células modulatorias que enlazan con la continuación del tema A, por lo que puede afirmarse que el tema se expone en su integridad, pero alargado por los pivotes modulatorios intermedios.

cc.73-84: conjunto de sucesivos episodios basados en el tema A que conducen a la presentación de un nuevo tema en el instrumento solista.

cc.84-114: exposición de un nuevo tema C de carácter arpegiado (**Ej.29**) que va a condicionar el desarrollo de nuevos episodios con notas alternantes que recuerdan en cierto modo a los de los cc.62-90 y 146-171 del primer movimiento, expuestos primeramente en re menor (cc.86-89) y después en la menor (cc.96-99). El tema C se expone en la menor (c.100), mi menor (c.105) y re

menor (c.109). En realidad, la irrupción de este nuevo tema, más que una propuesta dialéctica, es una manera ingeniosa de presentar un nuevo desarrollo que enriquece el movimiento.



Ejemplo 29.- Apertura de un nuevo tema (C) en la parte solista del tercer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052iii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

cc.114-130: exposición del tema A en fa mayor. Hay ciertas decoraciones de semicorcheas en su parte final y posiciones de séptima disminuida que sirven de puente moduladorio para llegar al siguiente episodio.

cc.130-159: desarrollo en forma de breve fantasía con profusión de diseños basados en el tema A, despliegue de arpeggios sobre pedal de tónica, rápidos pasajes en forma de escalas ascendentes y semicorcheas que descomponen la armonía del tema principal y van a servir de enlace con la siguiente presentación temática.

cc.159-177: sucesivas presentaciones de la cabecera del tema A desplegado en semicorcheas: en si bemol mayor (c.159), fa mayor (c.161), do menor (c.163) y sol menor (c.165), esta última con el tema ya completo.

cc.177-213: conjunto de sucesivos episodios basados en el tema A (similares a los de los cc.73-84) que conducen a la presentación de un pasaje libre en el instrumento solista con progresiones armónicas de modelo-repetición (cc.187-193), escalas ascendentes (cc.193-200), caídas cromáticas con empleo generoso de acordes de séptima disminuida (cc.201-208) y una breve coda final que conduce a una nueva presentación del tema A.



Ejemplo 30.- Tema B en *rectus* e *inversus* en el tercer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052iii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

cc.213-234: Bach juega ahora con el tema B recurriendo a procedimientos de inversión (**Ej.30**): tema A en *rectus* en si bemol mayor (c.213) y en *inversus* en fa mayor (c.215), pero los va a emplear también como recurso moduladorio a cada compás: *rectus* en los cc.219 y 221 e *inversus* en los cc.218, 220, 222 y 223, aportando una sensación de estrecho temático que anticipa la conclusión del movimiento. El tema A en re menor se expone nuevamente en el c.224, pero vuelve el tema B en forma de incisos en *rectus* (c.229) e *inversus* (c.230).

cc.235-273: extensa *cadenza* solista marcada por algunas puntuaciones en la orquesta para modular a distintos tonos. Un discurso fluido y modulante con nuevos diseños de semicorcheas (cc.235-249)

da paso a una progresión modulante que exhibe un gran nivel de virtuosismo (cc.250-264) (**Ej.31**). La orquesta aparece intermitentemente en el *Hauptwerk* acentuando las sucesivas modulaciones. Siguen unos pasajes rápidos de escritura netamente clavecinística (cc.265-272) que preparan el final de la *cadenza* en *adagio*.

cc.274-286: última exposición del tema A completo, idéntica a la exposición inicial de los cc.1-13.



Ejemplo 31.- *Cadenza* final en la parte solista del tercer movimiento del Concerto para clavecín y orquesta BWV 1052iii en re menor de J.S. Bach (versión para órgano de Patxi García Garmilla). La orquesta está encomendada al *Hauptwerk* (teclado II) y se encarga de acentuar las sucesivas modulaciones

Sobran más palabras. Este tercer movimiento constituye un excelente broche para el concierto BWV 1052, uno de los más originales, si no el que más, de cuantos escribió el gran *Kantor* de Leipzig. Esperamos que disfruten con nuestra versión para órgano de esta pieza magistral.



**Johann Sebastian Bach**

*Contrapunctus XVIII* (de “El Arte de la Fuga” BWV 1080)

(completado por Helmut Walcha, Leipzig, 1907 – Frankfurt, 1991)

“El Arte de la Fuga” figura en un lugar muy destacado entre las obras más admirables de la historia de la música. Un destino desgraciado por partida doble ha sido la causa de que, durante largo tiempo, no se haya prestado a esta composición toda la atención que merece: por una parte, su autor no pudo terminar ni corregir la edición original; por otra, publicó las partituras sin precisar su instrumentación. Todo lo cual hace mayor el mérito de Wolfgang Graeser, quien, como fruto de su gran labor, publicó en 1924 la edición revisada de esta gran obra injustamente olvidada que habría de influir decisivamente en el “retorno a Bach” que se produjo en el período comprendido entre las dos grandes guerras mundiales. Graeser preparó para “El Arte de la Fuga” una instrumentación muy variada, aunque prudente y exenta de exageraciones, y ésta tuvo una influencia decisiva en el éxito que la obra habría de tener con motivo de su primera audición en 1927 y en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig al ser interpretada bajo la dirección de Karl Straube. En la disposición de Graeser, “El Arte de la Fuga” se divide en dos partes, pasando en cada una de ellas desde una distribución para un conjunto reducido (cuarteto de cuerda y, a continuación, clavecín) hasta la música de cámara y la gran orquesta, respetando, en lo que a la distribución de los movimientos se



refiere, el orden original de las once primeras fugas, incluyendo en la primera parte las cuatro fugas sencillas, las tres contrafugas y las cuatro fugas dobles o triples, para reunir después en la segunda los cánones, las fugas inversas y la fuga cuádruple, distribuidas, como las primeras, en tres grupos.

No pasó demasiado tiempo sin que empezara a considerarse la instrumentación de Graeser demasiado complicada y pomposa en exceso, considerándose la conveniencia de una simplificación con el elenco más sencillo de una orquesta de cámara o un cuarteto de cuerda, conjunto este último que resulta especialmente apropiado para la extensión de las voces que se encuentran en “El Arte de la Fuga”, siempre que se incluya en él, por ejemplo, una *viola pomposa* de características especiales.

Por otra parte, cierto número de organistas notables, entre los que se contaba Helmut Walcha (Leipzig, 1907 – Frankfurt, 1991), mostraron un interés especial hacia esta obra, considerando el problema de su interpretación desde un nuevo punto de vista y teniendo siempre en cuenta que los trabajos anteriores de Graeser habían hecho pensar que se trataba de una composición destinada a un instrumento de teclado. Tampoco la ordenación adoptada por Graeser fue aceptada por todo el mundo. En los tres grupos incluidos en la primera parte del conjunto que él diseñó figuran, respectivamente, cuatro, tres y otras cuatro fugas. La simetría de esta distribución tampoco es real, ya que se parte de un error al considerar como unidades independientes las dos primeras fugas inversas, las cuales no son, en realidad, más que esbozos diferentes de un todo único y simples etapas de un desarrollo hacia las formas definitivas.

Todo ello hacía precisas nuevas y más profundas investigaciones, ya que las conclusiones y los éxitos obtenidos por Graeser, aun siendo notables, resultaban evidentemente insuficientes. Esto es lo que indujo a Heinrich Husmann a publicar en el *Bach-Jahrbuch* del año 1938 un estudio basado esencialmente en elementos de carácter filológico que permitían aclarar y demostrar muchos puntos. Así se vió el grave error en que incurrió Graeser al modificar el orden de las fugas sin tener en cuenta el hecho de que Bach tenía la costumbre de corregir con especial cuidado sus obras antes de que fueran impresas y editadas de forma definitiva, lo que explica las frecuentes y sensibles diferencias que se observan entre la partitura manuscrita y la impresa de una misma obra. En el manuscrito de “El Arte de la Fuga” encontramos correcciones en las once primeras fugas y en la nº17, además de en los cánones, que no están numerados. Concretamente, la fuga nº17 está señalada como *Contrapuntus XII*, y no existen motivos para creer que esta indicación no sea auténtica, en cuyo caso, resultaría lógico asociar las fugas inversas a las dobles y cuádruples, debiendo situarse los cánones (que son como los dúos para órgano de la Misa Luterana) inmediatamente antes de la fuga final. Existen también dificultades y dudas en lo que concierne a la fuga inversa XVI, de la cual los hijos de Bach imprimieron dos versiones diferentes, una a tres y otra a cuatro voces, sin que en esta última exista inversión de la cuarta voz, cosa que permite pensar que no se trataba de la forma definitiva, a la vez que considerar como más recomendable la adopción de la versión a tres voces, cuya unidad musical resulta mucho más afortunada y coherente.

La forma en que se supone que debe interpretarse “El Arte de la Fuga” es asimismo discutible. La argumentación de que una música imposible de interpretar en un instrumento de teclado esté destinada, sin lugar a dudas, a la orquesta, no es aplicable en este caso más que a algunas de las fugas, ya que los dos grupos de fugas simples y dobles, así como la fuga final, pueden ser ejecutadas en uno de aquellos instrumentos, permitiendo su extensión total de cuatro octavas interpretarlas no solo al clavecín, sino también al órgano o al clavicordio. Para las contrafugas intermedias se puede aconsejar una solución posible y elegante a la vez: considerando que se trata de fugas en cuya parte final intervienen voces suplementarias, cabe suponer que se trata de creaciones destinadas al órgano o al clavecín de pedales, en cuya interpretación se hacen intervenir éstos al llegar al final de la obra. En lo que se refiere a las fugas inversas, conviene tener en cuenta las indicaciones concernientes a la segunda de ellas que se encuentran en la edición original, pudiéndose pensar que su versión definitiva habría de considerar su interpretación con dos clavecines, y teniendo en cuenta que el intérprete que ejecutara en primer lugar las dos partes superiores habría de tocar a continuación las dos partes inferiores, con lo que se lograría una inversión perfecta y total.

Los cánones, por su parte, tienen una extensión que sobrepasa la normal del órgano y del clavicordio (por un “si” grave en el Contrapunctus XV), lo que hace pensar que estaban destinados al clavecín, pudiendo llegarse a la conclusión de que todas las fugas fueron compuestas para ser interpretadas en uno o dos clavecines, o bien al órgano. En la actualidad, se procura evitar las interpretaciones de tipo mixto, por lo que las posibilidades existentes se reducen a dos: o bien se interpreta el conjunto en el clavecín (con un segundo instrumento para la ejecución de las Fugas “en espejo”) o se utiliza el órgano. Muchos pasajes parecen destinados al órgano de una manera clara. Por otra parte, las características de la escritura original parecen recomendar asimismo la elección del órgano, ya que muchas de las indicaciones existentes en ella recuerdan las formas y particularidades de las obras para órgano de los autores italianos del siglo XVII, que Bach conocía bien y de las que incluso poseía una buena cantidad de partituras con sus modos e indicaciones frecuentemente arcaizantes: *Ricercare*, *Canzone*, etc., partituras que el *Kantor* utilizaba con asiduidad. Por otra parte, tampoco se pueden desdeñar de un modo absoluto las versiones para orquesta o grupos de cámara, pero puede afirmarse que, en todo caso, se trata de elaboraciones más específicas que difieren sensiblemente de las formas originales.



Fig.13.- Última página del manuscrito de Bach con la última fuga inacabada de “El Arte de la Fuga” y la anotación de Carl Philipp Emanuel

Es tan inmenso el conjunto de “El Arte de la Fuga” (18 contrapuntos que comprenden fugas a uno o varios sujetos, en *rectus* e *inversus*, por aumentación y disminución, en estilo francés y “en espejo”, además de cuatro cánones), que el hecho de que Bach dejara incompleta la obra al morir ha dado lugar a tantos mitos y especulaciones como los que rodean al *Requiem* de Mozart. En efecto, en ambos casos la peculiaridad radica en que se trata de las últimas obras de los dos grandes maestros. Estos argumentos resultaban especialmente impactantes en la sociedad del siglo XIX, muy dada a elucubrar sobre concepciones trascendentales e idealizadas del arte. En efecto, el *Contrapunctus XVIII* se interrumpe bruscamente en el compás 239 del manuscrito autógrafo de Bach, con una anotación de su hijo Carl Philipp Emanuel: *mientras trabajaba en esta fuga ... el compositor murió* (Fig.13). Esta frase quizás contentaría en un principio a cualquier musicólogo, pero el problema no es seguramente tan sencillo. Tal vez lo que realmente sucedió esté muy lejos de lo que Carl Philipp Emanuel pretende argumentar con su nota al pie de la partitura. Bach debió hacer muchas pruebas buscando las combinaciones temáticas más apropiadas. Las dos ilustraciones que Herbert Tachezi adjunta en su edición discográfica de “El Arte de la Fuga” muestran la portada original de la obra (Fig.14) y los ensayos que hizo Bach sobre los distintos temas.

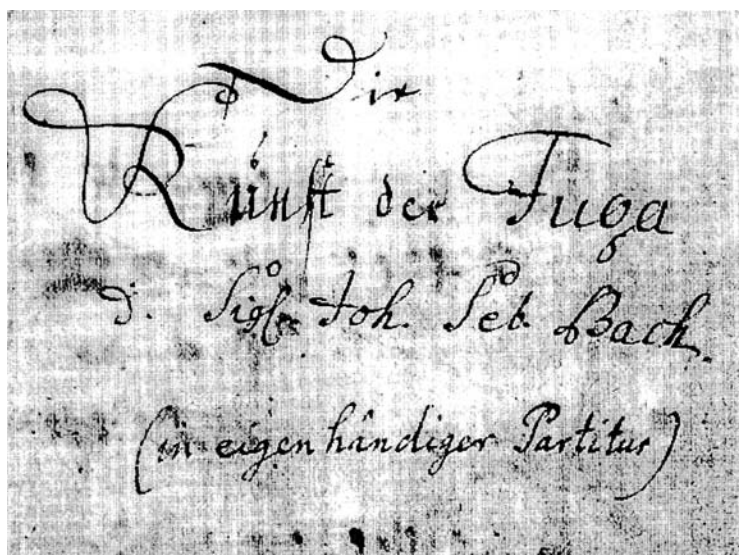


Fig.14.- Portada del manuscrito de “El Arte de la Fuga”

Durante todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI, no han faltado opiniones para todos los gustos. Se ha dicho de “El Arte de la Fuga” que es “uno de los más grandes paradigmas y arquetipos musicales”, “un verdadero libro de texto sobre composición de fugas”, y que su música pertenece al género “trascendental o abstracto”, es decir, es “música para la vista”, fundamentalmente para ser estudiada y no interpretada. Un análisis de lo sucedido en los últimos años de la vida de Bach, como veremos, permite poner en duda estas afirmaciones.

En 1747, tres años antes de su muerte, Bach se hizo miembro de la “Sociedad de Ciencias Musicales” que dirigía Lorenz Christoph Mizler, antiguo alumno suyo, luego de que los estatutos de la misma hubieran sido revisados. Los miembros admitidos a partir de esta fecha debían aceptar que “era menester luchar contra los abusos y licencias de los años en curso, a fin de recuperar la majestuosidad de la música de antaño”. En realidad, esta afirmación no se apartaba mucho de las propias ideas de Bach. No obstante, la Sociedad parecía considerar la música como un producto más bien científico, matemático, una herencia en paralelismo con lo que fue este arte en la Antigüedad Clásica o en el Medievo, en que la música estaba insertada en el *Quadrivium*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. Esta concepción solamente científica del arte de los sonidos no agradaba excesivamente al *Kantor* de Leipzig. Los miembros de la “Sociedad de Ciencias Musicales” tenían la obligación de contribuir anualmente con un estudio teórico o una obra musical de categoría equivalente, lo cual pudo haber resultado muy atractivo para Bach. Su aportación para el año de 1747 consistió en las “Variaciones Canónicas” BWV 769 sobre *Vom Himmel hoch* (“De lo alto del Cielo”) y el Triple Canon BWV 1076. En 1748 presentó la edición impresa de “La Ofrenda Musical”, que no era una composición creada al efecto, pero resultaba plenamente compatible con los principios de la Sociedad. En 1749, sí parece que compuso *ex profeso* su obra “El Arte de la Fuga” para presentarla ante sus colegas. Sin embargo, de acuerdo con el Reglamento de la Sociedad, los miembros que alcanzaran la edad de 65 años quedaban relevados de esta obligación, y esto le sucedió a Bach en 1750. Así que seguramente el gran maestro decidió componer algo “majestuoso”, siguiendo el espíritu de los Estatutos, pero no hay razones en absoluto para suponer que le sorprendiera la muerte escribiendo la obra o de que aspirara con ella a redactar su propio testamento musical.

Por otra parte, tampoco parece que Bach pretendiera escribir un “tratado de fuga” con esta obra, si bien persiste una cierta componente didáctica en la misma. La idea de desarrollar todo un ciclo de fugas sobre un tema único más bien indicaría un alarde composicional antes que un verdadero intento pedagógico. Con todo esto, parece bastante claro que “El Arte de la Fuga” no fue pensado sólo para el estudio, sino también para ser interpretado. Otro problema es qué instrumento o conjunto de instrumentos serían los más apropiados para este fin. Diversos detalles de la escritura de la obra apoyan una interpretación con instrumentos de teclado. Los giros melódicos, la naturaleza de los diseños y la distribución de las voces sugieren música de teclado, y ciertamente la

prolongación sonora de algunas notas nos decanta más hacia el órgano que hacia el clavecín. No obstante, se han grabado excelentes interpretaciones con orquesta sinfónica, orquesta de cuerda, grupo de metales y/o maderas, clavecín solo y dos clavecines, etc. Grandes intérpretes como Marie-Claire Alain, Jean Guillou, Davitt Moroney o Helmut Walcha han completado el *Contrapunctus XVIII*, la fuga a tres sujetos que Bach dejó inconclusa justo en el punto de reunión de los tres. Es una tarea difícil en la que el compositor puede estar más o menos en gracia, pero, para nuestro gusto, hemos elegido la terminación escrita por el gran organista y compositor alemán Helmut Walcha (**Fig.15**). Esta versión del final de la fuga nos parece formidable porque Walcha pensó desde el primer momento que podía añadir el tema inicial (el de la primera fuga) a los otros tres, fundiendo los cuatro al final de esta inmensa Fuga... y lo consiguió. Más adelante insistiremos en este punto.

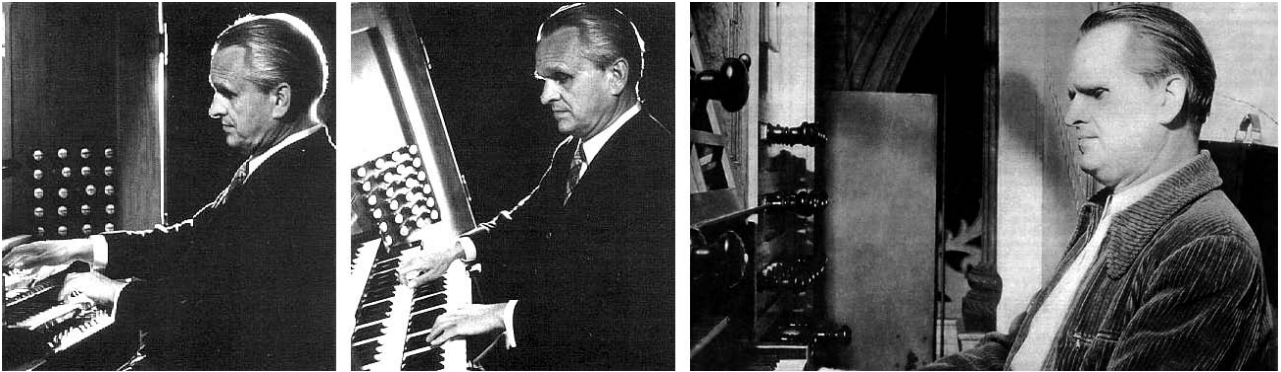


Fig.15.- Tres fotografías de Helmut Walcha interpretando al órgano

“El Arte de la Fuga” está escrito en el *stile antico* de la época barroca, de manera estrictamente contrapuntística basada en la polifonía del siglo XVI. En realidad, la obra no es una colección de fugas aisladas. Está construida sobre un tema principal y consta de 14 fugas y 4 cánones que constituyen una progresión natural desde la obra más simple hasta la más extremadamente compleja. Gran parte de la obra fue editada y supervisada por el propio Bach, quien veló de cerca por el correcto grabado de las planchas metálicas. Para completar la fuga final inacabada, los hijos de Bach añadieron el preludio coral *Wenn wir in höchster Nöten sein* (“Cuando nos encontramos en la mayor de las miserias”), así como dos arreglos de la fuga a tres voces. El propio Bach introduce el tema sobre su nombre no sólo en la última fuga, sino también en los tres últimos compases del *Contrapunctus IV* y en las fugas triples (*Contrapunctus VIII* y *XI*) por discurso directo y por retrogradación.

“El Arte de la Fuga” no es sólo una obra contrapuntística magistral escrita por un gran genio de la polifonía. Su grandeza radica en el hecho de que Bach, además de su destreza estrictamente matemática, fue también capaz de concebir una creación musical llena de vida y expresión. Hoy día conocemos muchas cosas sobre la filosofía que acompañaba a las manifestaciones artísticas en la época de Bach, y qué relación existía entre la “teoría de los afectos” y las figuras retóricas de sus composiciones. La interpretación de “El Arte de la Fuga” debe basarse en estas consideraciones, además de en la propia expresividad particular del músico. Sólo así podremos acercarnos a esta música tal y como pudo haber sido tocada en tiempos del maestro, es decir, como un verdadero lenguaje sonoro a través del cual la obra cobra tanto expresión como significado.

Mucho se ha especulado sobre el origen del material temático de “El Arte de la Fuga”, pues las similitudes con otros temas, tanto del propio Bach como de otros compositores, no son pocas. En efecto, el tema principal S1 en *rectus* tiene mucho que ver con el de la fuga para órgano en sol menor BWV 578; incluso algunos le han querido encontrar relación con el famoso tema de “La Ofrenda Musical” BWV 1079, y también el contramotivo CS1 parece derivar en cierta manera de S1. El tema S7 del *Contrapunctus XVIII* presenta afinidades con algunos temas de las *Fiori Musicali* (1635) de Frescobaldi, en concreto con el *Ricercare* nº32 y el *Christe eleison* nº39 (**Ej.32a, b**).



**a**

**b**

Ejemplo 32.- Temas del *Ricercare* nº32 (a) y el *Christe eleison* (b) de Girolamo Frescobaldi

|                               |                                                                 |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| S7 (Contrapunctus XVIII)      | CS17 (Contrapunctus XVIII)                                      |
| R7 (Contrapunctus XVIII)      | R7(m)(D) (Contrapunctus XVIII)                                  |
| CS2(A) (Contrapunctus XVIII)  | S9 (Contrapunctus XVIII)                                        |
| CS13(A) (Contrapunctus XVIII) | R9 (Contrapunctus XVIII)                                        |
| R7inv (Contrapunctus XVIII)   | CS18 (Contrapunctus XVIII)                                      |
| S7inv (Contrapunctus XVIII)   | S1inv (Contrapunctus XVIII)                                     |
| CS16 (Contrapunctus XVIII)    | S9inv (Contrapunctus XVIII)                                     |
| S8 (Contrapunctus XVIII)      | CS16(D) (Contrapunctus XVIII)                                   |
| R8 (Contrapunctus XVIII)      | S9(D) (Contrapunctus XVIII)                                     |
|                               | CS13 (Contrapunctus XVIII)                                      |
|                               | S9(DD) (Contrapunctus XVIII)    S9inv(DD) (Contrapunctus XVIII) |
|                               | S1 (Contrapunctus XVIII y I)                                    |

Ejemplo 33.- Cuadro que resume el material temático del Contrapunctus XVIII de “El Arte de la Fuga” BWV 1080 de Johann Sebastian Bach (más información en el Programa Explicativo de los conciertos VI y VII del 6º Ciclo de Conciertos Explicativos, 22 y 29 de marzo de 2000, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 265 pp.)

Para intentar esclarecer las relaciones que pudieran existir entre el “hermetismo contrapuntístico” y la composición de obras “en espejo”, conviene recordar que la técnica de la inversión musical, o búsqueda de los intervallos contrarios, está en estrecha relación con el carácter inmutable de aquello

que ya es de por sí perfecto. Es decir, que resulta fundamental que la propuesta *rectus* contenga todos los elementos necesarios para que su *inversus* subsiguiente resulte de la misma factura y calidad. A este respecto, la gran organista Marie-Claire Alain dice del Contrapunctus XVII: “*esta fuga y su espejo)... suenan muy diferentes al oído, a pesar de que su escritura es rigurosamente similar. Las armonías, que normalmente se calculan desde el bajo hacia las voces superiores, deben desarrollarse en el 'inversus' desde el tiple hacia abajo; de aquí que todos los acordes presentados deben poder invertirse*”. Ciertamente, el oyente quizás podrá percatarse del sonido más “natural” de la fuga *rectus*, mientras que la *inversus* parece algo más extraña y sofisticada, sin que esto quiera decir que estemos sacándole defectos a nuestro insigne *Kantor*.

#### La fuga cuádruple (Contrapunctus XVIII)

Esta magna fuga a 4 *Soggetti* quedó inconclusa de la mano de Bach, justo en el momento en que se reunían los tres temas S7, S8 y S9 (**Ej.33**). El gran organista y compositor alemán Helmut Walcha (Leipzig, 1907 - Frankfurt, 1991) ha sido uno de los pocos músicos que se han atrevido a completar este difícil *Contrapunctus XVIII*; lo mejor es que reproduzcamos aquí sus propias impresiones sobre este trabajo: *Durante los trabajos preliminares de la versión para órgano de 'El Arte de la Fuga' que me encomendó la casa Peters en 1967, dediqué gran parte de mi atención a las interrelaciones existentes entre las distintas voces, que dibujaban una polifonía extremadamente compleja. Estudié con mucho detalle todos los motivos y giros melódicos que aparecían. Al llegar al compás 239, me vi envuelto en un mar de dudas, porque, en este punto, las voces llegaban con tal brillantez que me suponía un enorme esfuerzo el poder continuarlas. Por fin, decidí que el tenor presentara el segundo sujeto, la contralto subiera cromáticamente y la soprano esperara en silencio antes de entrar con el sujeto principal. Me parecía en ese momento que las voces se precipitaban hacia el terreno de lo desconocido, y que el posterior desarrollo de la música iba tomando forma gradualmente, un hecho del que ya me había percatado aunque con cierta desconfianza. Como siempre, había sentido una profunda aversión a los ensayos de este tipo, algo que ya me había sucedido en otras ocasiones. Sin embargo, después de preocuparme larga e intensamente por este tema, me vi invadido por un torrente creativo que no me permitió parar ni un momento, pero sí pulir y mejorar los giros melódicos de las distintas voces. Después de una semana de intenso trabajo, pasando noches en vela, completé la finalización de esta Fuga. Solamente cuando logré combinar los cuatro sujetos (los tres de la última fuga y el de la primera fuga de la obra), me animé a completar el resto. Cuando me sentí capaz, dictando la partitura, pude liberarme de este desasosiego interior. En fin, pienso que la continuación de esta fuga final de 'El Arte de la Fuga' que he escrito tiene un efecto brillante en el órgano y puede incluirse en el repertorio habitual de este instrumento, siempre suponiendo que el intérprete esté dispuesto a aceptar mi propuesta*”.

The image displays a musical score for Organ and Pedals, illustrating the combination of four subjects (S1, S7, S8, and S9) in the final section of the fugue. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The Organ part is divided into two systems. The first system shows the Organ (Soprano and Alto) and Pedals (Tenor and Bass) parts. The second system shows the Organ (Soprano and Alto) and Pedals (Tenor and Bass) parts. The subjects are labeled S1, S7, S8, and S9. The score shows the subjects entering and combining in a complex polyphonic texture.

Ejemplo 34.- Reunión de los cuatro temas S1, S7, S8 y S9 según la propuesta de Helmut Walcha para el *Contrapunctus XVIII* de “El Arte de la Fuga” BWV 1080 de Johann Sebastian Bach

En relación con los aspectos analíticos del Contrapunctus XVIII, hay que adelantar que la obra es verdaderamente compleja, y aún más con la terminación propuesta por Walcha, que añade un cuarto sujeto (el sujeto inicial S1) como material temático obligado. Por ello, se hace recomendable un análisis pormenorizado de todas las apariciones del material temático con sus correspondientes interrelaciones. Para comenzar clarificando la estructura de la obra, presentamos en el ejemplo *Die vier Themen* (“Los cuatro temas”, **Ej.34**), esto es, los tres temas de la fuga triple propuestos por Bach (S7, S8, S9) y el cuarto tema (S1), que es el sujeto de la primera fuga, que Walcha añade. La aparición de cada uno de los cuatro temas determina otras tantas secciones de la Fuga. Hay que notar que, salvo la relativa similitud que existe entre los temas S7 y S1, las diferencias en estructura, ritmo y duración son más que ostensibles, y, además, el tema S9 (el del nombre de Bach) ofrece un carácter modulante que lo hace más difícil de compatibilizar con los restantes. Empecemos analizando los puntos de fusión temática: Bach funde los temas S7 y S8 por primera vez en el c.148 y repite estos encajes en los cc.157, 169 y 182. La primera fusión triple entre los temas S7, S8 y S9 se alcanza en el c.235; el final de los tres sujetos queda sincronizado en el c.239, donde Bach abandonó la composición de la obra. A partir de aquí, Walcha ofrece otros puntos triples en los cc.242 (S7+S8+S9), 252 (S7+S8+S9), 263 (S7+S8+S9), 275 (S7+S8+S9) y 288 (S8+S9+S1). Pero es en el c.301 donde se alcanza la cuádruple fusión (S7+S8+S9+S1), representando el punto culminante de la destreza contrapuntística. Es aquí donde queda patente el gran resultado del esfuerzo de Walcha por continuar una empresa tan difícil. Las cuatro voces siguen rígidamente las melodías propuestas; toda la escritura se verifica sobre material temático, sin la más mínima libertad de improvisar ni un solo episodio. El pasaje es sencillamente soberbio.

A continuación, pasaremos a comentar el detalle de cada una de las cuatro secciones de esta monumental fuga. Cada sección está caracterizada por la aparición de uno de los cuatro temas. Así, la subdivisión que puede hacerse de esta obra es la siguiente (todo el material temático de la fuga aparece reflejado en el **Ej.33**):

Sección I (cc.1-114, tema S7 en *allabreve*)

Sección II (cc.114-193, tema S8, fusiones con el tema S7 en el pedal)

Sección III (cc.193-285, tema S9, fusiones con los temas S7 y S8)

Sección IV (cc.286-310, tema S1, fusiones con los temas S7, S8 y S9)

### *Primera Sección*

La primera sección está escrita en forma de *allabreve*, es decir, en tiempo binario, a pesar del compás de compasillo indicado al comienzo. El tema S7 se presenta en el pedal; la respuesta R7 es tonal, con mutación del intervalo de quinta por la cuarta y la exposición alcanza hasta el c.21, en que las entradas de sujeto y respuesta en las cuatro voces concluyen. El primer contrasujeto CS16 presenta un característico intervalo de cuarta ascendente y evoca al CS2(A) por aumentación, mientras que el segundo evoluciona cromáticamente a la manera del CS13(A) también por aumentación. Posteriormente, el pedal inicia la respuesta por inversión R7inv, para anticipar un estrecho precoz en el c.24 con el tenor cantando el sujeto principal. Otras presentaciones del material temático en esta primera sección comprenden: el tema invertido S7inv en el alto (c.30); la respuesta y el tema en estrecho (c.38); la respuesta en la subdominante (c.43); un pasaje en estrecho con material del primer contramotivo (cc.46-55); el tema invertido sobre la subdominante (c.55); otro estrecho con el tema en el pedal y la respuesta en la soprano (c.62); el tema y la respuesta, ambos invertidos, en estrecho (c.72); elementos sueltos de CS2(A); el tema y su inversión, ambos en el tono principal (re menor) y en estrecho (c.81); un canon a tres voces con elementos de CS16 por inversión (predominio de corcheas descendentes, cc.86-89); dos estrechos encadenados: el tema en si bemol con su inversión en fa (c.90) y esta última con el tema en sol (c.92); respuesta modulante en el c.97 (tenor) en estrecho con la inversión por disminución (soprano, c.98) y ambos en estrecho triple con el tema en el alto (c.99); y una última presentación del tema en el bajo (c.105), acompañado por el primer contramotivo y elementos rítmicos del segundo. Así se llega a un retardo 4:3, cuya resolución da pie al tema S8, iniciándose la segunda sección. En total, el

material de S7 se expone en esta primera sección en 25 ocasiones. El tema S7 se compone de siete notas. Su carácter, que denotamos como sólido y poderoso, ha sido analizado por diversos autores. Veamos sus opiniones en el siguiente cuadro:

| AUTOR               | CARÁCTER                                                                                            |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Prautzsch (1980)    | lleno, conclusivo, perfecto, el Espíritu Santo                                                      |
| Bergel (1985)       | la perfección de Dios                                                                               |
| Lendowski (1988)    | el descanso de Dios al séptimo día de la Creación                                                   |
| Bergel (1980)       | un grabado en oro                                                                                   |
| Elders (1989)       | muerte y aflicción                                                                                  |
| Werckmeister (1707) | el 7 es el número del descanso, la Virgen, la pureza y la santidad                                  |
| Eggebrecht (1984)   | Tierra, Hombre (los que han venido) = 4<br>Trinidad, Divinidad (los que ya existían) = 3<br>$4+3=7$ |

Existen bastantes paralelismos entre los temas S7 y S1. Además, el *stile antico* de S7 recuerda a los temas de Palestrina y a algunos corales de Lutero, como *Wir glauben all an einen Gott* (“Creemos en un solo Dios”) (Ej.35).

Thema recto



Palestrina, Offertorium Ave Maria



Luther 1524, »Wir glauben all an einen Gott«



Ejemplo 35.- Comparación entre el tema principal S1 de “El Arte de la Fuga” y otros temas de Palestrina y Lutero

### Segunda Sección

El tema S8 se presenta en la voz de alto, con la respuesta real en la menor, que entra en la voz de la soprano en el c.121. Es un tema extenso y muy melódico, que contrasta de esta manera con el primer tema. La respuesta R8 es real y aparece en el tiple. El bajo del manual presenta el tema por segunda vez (c.128) y el tenor, la segunda respuesta (c.135), con lo que la exposición concluye en el c.141. La agilidad de los motivos favorece el empleo del teclado manual, quedando la parte del pedal reservada para las cuatro exposiciones del tema S7 (en re menor, la menor, fa mayor y sol mayor) que se superponen al material temático de la segunda sección, con lo que el número de voces que emplea Bach, cada vez que entra el tema S7 en el pedal, alcanza la cifra de cinco. Es de muy buen efecto utilizar un juego de 4 pies para el tema del pedal, como sugiere Walcha en su edición, preferiblemente una lengüeta. Concluida la exposición, sigue un episodio inspirado en el propio material temático del sujeto que da paso a los distintos estrechos de S8 en el manual con S7 en el pedal. Las presentaciones del material temático en esta segunda sección comprenden un estrecho de S8 en el tiple con S7 en el pedal (c.148) y otro de R8 en el alto con S7 en el tenor (c.157, Ej.36). Tampoco faltan diseños en la voz de tiple que evocan el tema R7m(D) incompleto y por disminución. Tras un divertimento libre, entra S8 en el tono de fa (c.167), que hace estrecho con S7 en fa en el pedal (c.169); entrada de S8 en sol (c.180), que hace estrecho con S7 en la misma tonalidad en el pedal (c.182) y triple estrecho S8+S7+R7 en sol en la parte del tiple (c.183). El



contrasujeto CS17 juega un papel modulante y rítmicamente complementario de S8. Un último episodio construido con elementos rítmicos de S8 conduce a una cadencia en sol menor con retardo 4:3 que prepara convenientemente el inicio de la tercera sección. En total, el material de S8 se expone ocho veces. El segundo tema de esta fuga (S8) es ligero y fluido. Schleuning lo califica como una *Tränenflüsse* (“una corriente lacrimosa”) o *Wasserbäche* (“un arroyo”), mientras que Prautzsch habla de *die Bäche Belials* (“los arroyos de Belial”), o incluso de Satán. Como puede verse, una vez más, las interpretaciones son siempre muy personales.



Ejemplo 36.- Estrecho de R8 en el alto con S7 en el tenor (c.151) en la segunda sección del *Contrapunctus XVIII* de “El Arte de la Fuga” BWV 1080 de Johann Sebastian Bach

### Tercera Sección

El tema S9 es el más emotivo, a la vez que el más difícil de compatibilizar con los otros temas, dado su carácter modulante y enigmático. Está construido sobre el nombre de B-A-C-H y sus cortos intervallos favorecen una entrada de la respuesta R9 en estrecho, siempre real, dado el carácter cromático del tema. El sujeto S9 nos recuerda ahora al R3inv-f que se presentaba de manera inquietante y por disminución a lo largo de la tercera sección del gigantesco *Contrapunctus XI*. El episodio subsiguiente utiliza elementos del CS16, aunque se puede considerar la presencia de un contrasujeto CS18 con entidad propia. La segunda entrada de S9 se produce en el c.201, y la segunda de R9 en el pedal (c.203), con lo que la escritura vuelve a ser a cuatro partes. El análisis de esta tercera sección es fascinante no sólo desde el punto de vista temático, sino también en lo referente a la modulación, terreno en el que aquí Bach utiliza los recursos quizás más audaces de que hizo gala en toda su vida como compositor.

A musical score snippet from 'El Arte de la Fuga' BWV 1080, showing successive stretto entries of the subject S9. The first system starts at measure 217, with S9 in the alto and R9 in the tenor. The second system starts at measure 224, with S9 in the alto and R9 in the tenor. The third system shows S9inv in the alto and R9 in the tenor. The music is in G minor, with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Andante'. The measure numbers 217, 224, and 229 are visible.

Ejemplo 37.- Estrechos sucesivos tomando como base el sujeto S9 con su respuesta y su inversión en los cc.217-229 de la tercera sección del *Contrapunctus XVIII* de “El Arte de la Fuga” BWV 1080 de Johann Sebastian Bach

La exposición concluye en el c.207, y el contramotivo CS18 actúa como iniciador de un desarrollo tonalmente increíble. Otras presentaciones del material temático en esta tercera sección comprenden: S9 en el tenor (c.210) en estrecho con elementos de S1inv en la soprano (c.211); S9inv en el alto (c.213); estrecho de S9 en el tiple con R9 en el pedal (c.218); en el c.222 aparece

S9<sup>inv</sup> en el pedal, dando lugar al pasaje modulante más audaz de la fuga: las notas la, mi y re se bemolizan progresivamente y los intervalos que forman con el fa sostenido se tornan disminuídos en un efecto de alejamiento de la tonalidad de referencia (re) del que parecería que ni el propio Bach sería capaz de salir airoso, pero que el *Thomaskantor* resuelve modulando al tono de do mayor (c.226). Poco dura el descanso tonal; el tema S9 vuelve a presentarse en el tono original en el c.226, pero ahora se introducen diseños contramotívicos de semicorcheas que se relacionan con CS16(D) y tienden a reavivar aún más el clima ya de por sí tenso de la fuga en este punto (**Ej.37**). Tras alcanzar la dominante (la), nos aproximamos al punto de reunión de los tres temas en el tono original de re menor, punto en el que Bach dejó inconclusa la obra: primero entra S8 (c.233) en la voz de alto, imitado por el tiple a la octava superior; S7 en el pedal (c.234) y S9 en el tenor (c.235).

En el c.239, Walcha retoma la composición y prosigue con esta tercera sección. Lo hace imitando el triple estrecho anterior en la tonalidad de la menor: S8 en el tenor (imitado por el alto, c.240), S7 en el tiple (c.241) y S9 en el alto (c.242). Tras un episodio con material de S8, el esquema anterior se repite: S8 en el tiple (c.250) con una anticipación imitativa en el tenor en el compás anterior; S7 en el tenor (c.251) y S9 en el pedal (c.252). Sigue un episodio más largo con modelo y repeticiones muy fieles al estilo de Bach, que modula utilizando CS16(D) por disminución en corcheas. La situación de nuevas entradas temáticas queda así: S7 (modificado para la modulación) en si bemol, que entra en el alto (c.262), S9 en el tono original en el pedal, pero sincopado (c.263), y, en el mismo compás, entrada de S9 en sol bemol, en un estrecho formidable con el bajo, a una distancia de tan sólo una negra de duración. En el c.267 se produce una nueva entrada de S9(D) sincopado en la voz del alto, pero esta vez por disminución. También por disminución vuelve a entrar S9(D) en el c.270, aunque uno antes lo hace en el alto como S9(DD) por doble disminución. Sobre un pasaje cromático ascendente en el pedal, se desarrolla un triple estrecho con S7 en el tiple (c.272), R7 en el alto (c.273) y S9 en el pedal (c.275). Los contramotivos empleados son también cromáticos, y se pueden escuchar CS13 y CS13(A). Un descenso por octavas cromáticas en el pedal nos conduce nuevamente al tono de la dominante (la), tras el cual se inicia la cuarta sección de esta fuga y el verdadero alarde intelectual de Walcha. En esta tercera sección, el material de S9 se presenta en 20 entradas.

#### *Cuarta Sección*

En efecto, el tema S1 (el de los *Contrapuncti* I y II) se presenta en el alto (c.286), acompañado por el tenor con el tema S8 con su cabecera modificada y S9 en el tiple (c.288). Las tres voces ejecutan un divertimento con modulaciones atrevidas en el que no faltan alusiones a S9(D) por disminución (en la voz del tiple, c.295), doble disminución S9(DD) en estrecho con la anterior (en el alto, c.296), doble disminución con inversión S9<sup>inv</sup>-(DD) en los diseños de los cc.296 y 297 y doble disminución S9(DD) en el c.298. Podemos ahora volver a ver el **Ej.34**, que presenta los cc.299-304 del final de la fuga en la versión de Walcha. Huelga decir que otras versiones de este final, como la de Davitt Moroney, llegan a la misma coincidencia temática, única posible con el material obligado. Este es el punto mágico de reunión de los cuatro temas (S1+S8+S7+S9), punto culminante de la obra y punto de máxima complejidad contrapuntística. Walcha, sin duda, ha sabido dar un brillante final a esta magnífica Fuga de Bach. Una vez más, Marie-Claire Alain nos dice de este *Contrapunctus XVIII*: *es, sin duda, la estructura más elaborada que Bach concibió jamás. La única obra del maestro que podría compararse con esta es el Ricercare a 6 de su Ofrenda Musical.*



## Registraciones

### Johann Sebastian Bach / Antonio Lucio Vivaldi

\* *Concierto en la menor BWV 593 (Allegro – Adagio. Larghetto e spiritoso – Allegro)*

#### 1. Allegro

III: Rohrflöte 8', Waldflöte 2', Sifflöte 1'

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Oktav 4', Rohrflöte 4', Quinta 3', Oktav 2'

I: Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2'

P: Prinzipal 16', Oktav 8'

II/P, III/II, I/II

c.55: - II/P

c.62: + II/P

c.71: - II/P

c.78: + II/P

#### 2. Adagio. Larghetto e spiritoso

III: - (Waldflöte 2', Sifflöte 1'), + (Italienisches Prinzipal 4', Tremulant, Englisches Horn 8')

II: - (Prinzipal 8', Oktav 4', Quinta 3', Oktav 2')

I: - (Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2'), + (Sexquialtera, Tremulant)

- III/II, - I/II

#### 3. Allegro

III: - (Italienisches Prinzipal 4', Tremulant, Englisches Horn 8'), + (Waldflöte 2', Sifflöte 1')

II: + (Prinzipal 8', Oktav 4', Quinta 3', Oktav 2')

I: - (Sexquialtera, Tremulant), + (Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II)

+ III/II

c.75: - II/P

c.81: + II/P

c.86: - II/P

c.114: + II/P

c.118: - II/P

c.142: + II/P

### Dieterich Buxtehude

\* *Nun bitten wir den Heiligen Geist ("Rogemos al Espíritu Santo") BuxWV 208*

II: Rohrflöte 8', Rohrflöte 4'

I: Gedackt 8', Sexquialtera, Tremulant

P: Prinzipal 16', Oktav 8'

### Johann Sebastian Bach

\* *Sonata Trío n°1 en mi bemol mayor BWV 525 (Allegretto – Adagio – Allegro)*

#### 1. Allegretto

III: Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Englisches Horn 8'

II: Viola da gamba 8', Rohrflöte 4'

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Sexquialtera

P: Oktav 8', Oktav 4'

III/II

2. *Adagio*

I: - (Prinzipal 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Sexquialtera),  
+ Trichterdulzian 8'

II: + Rohrflöte 8'

P: - Oktav 4'

- III/II

3. *Allegro*

II: + (Prinzipal 8', Oktav 4', Quinta 3', Oktav 2')

I: - Trichterdulzian 8', + (Prinzipal 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2',  
Zimbel II, Sexquialtera)

P: + Oktav 4'

**Johann Sebastian Bach**

\* *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* ("Yo te invoco, Señor Jesucristo") BWV 639

II: Rohrflöte 8', Rohrflöte 4'

I: Gedackt 8', Trichterdulzian 8', Tremulant

P: Prinzipal 16', Oktav 8'

**Johann Sebastian Bach**

\* *Concierto para clavecín y orquesta en re menor BWV 1052*

(*Allegro risoluto – Adagio – Allegro moderato*) (versión para órgano de Patxi García Garmilla)

1. *Allegro risoluto*

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Sifflöte 1'

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Oktav 4', Rohrflöte 4', Quinta 3', Oktav 2'

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II

P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4'

III/P

c.70: - III/P

c.91: + III/P

c.95: - III/P

c.104: + III/P

c.118: - III/P

c.122: + III/P

c.140: - III/P

c.146: + III/P

c.154: - III/P

c.172: + III/P

c.174: - III/P

c.184: + III/P

2. *Adagio*

III: - (Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Sifflöte 1')

II: - (Quinta 3', Oktav 2')

I: - (Prinzipal 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II),  
+ (Sexquialtera, Tremulant)

- III/P, + II/P

c.203: P: - Oktav 4', - II/P

c.264: P: + Oktav 4', + II/P

*3. Allegro moderato*

III: + (Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Sifflöte 1')

II: + (Quinta 3', Oktav 2')

I: - (Sexquialtera, Tremulant), + (Prinzipal 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II)

- II/P, + III/P

c.318: - III/P

c.332: + III/P

c.350: - III/P

c.354: + III/P

c.361: - III/P

c.391: + III/P

c.407: - III/P

c.436: + III/P

c.465: - III/P

c.490: + III/P

c.506: - III/P

c.527: + III/P

c.539: - III/P

c.549: + III/P

**Johann Sebastian Bach**

*\* Contrapunctus XVIII (de "El Arte de la Fuga" BWV 1080)*

(completado por Helmut Walcha, Leipzig, 1907 – Frankfurt, 1991)

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Scharff II

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4', Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV, Zimbel II

I: Gedackt 8', Oktav 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2'

P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Posaune 16'

II/P, III/P, III/II

c.115: P: - (Prinzipal 16', Oktav 8', Posaune 16'), + Trompete 4'; - II/P, - III/P

c.193: II: + Trompete 8'; P: + (Prinzipal 16', Oktav 8', Posaune 16'); + II/P, + III/P

***Fuera de programa...***

**Dieterich Buxtehude**

*\* In dulci jubilo ("Con dulce alegría") BuxWV 197*

III: Rohrflöte 8'

I: Gedackt 8', Salizional 4', Tremulant

P: Prinzipal 16'

III/II

---





## Ediciones Musicales

- Beckmann, K. (1972).**- *Dietrich Buxtehude. Samtliche Orgelwerke.* Breitkopf & Hartel. Wiesbaden. Nr.6663, Band 11.1, p. 52-53; Nr.6664, Band 11.2, p. 88-89.
- Breig, W. (2013).**- *Concerto No.1 in D minor for Harpsichord and Strings BWV 1052.* Bärenreiter-Verlag BA 5224. Kassel.
- Dirksen, P. (2010).**- *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke. Vol.5 Sonatas / Trios / Concertos.* Breitkopf & Hartel. Wiesbaden EB 8805, 216 pp.
- Gal, H. (1951).**- *J.S. Bach. Die Kunst der Fuge* (versión original). Boosey and Hawkes (B&H 17874) HPS 101. London, 111 pp.
- Göncz, Z. (2006).**- *Johann Sebastian Bach. Contrapunctus 14 aus der Kunst der Fuge für Tasteninstrument.* Carus Verlag 18.018. Stuttgart, 20 pp.
- Hiemke, S. (2010).**- *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke. Vol.7 Orgelbüchlein.* Breitkopf & Hartel. Wiesbaden EB 8807, 104 pp.
- Hoke, H.G. (1979).**- *Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Autograph. Originaldruck. Faksimileausgabe.* Facsimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Bach-Archiv Leipzig. Band 14 (Originaldruck: 67 pp.; Hojas sueltas: Contrapunctus XV: 3 pp., Contrapunctus XVI (para 2 clavecines): 4 pp., Contrapunctus XVIII: 5 pp.; Autograph: 39 pp.; Studie: 47 pp.). Musikverlag B. Schott & Söhne, Mainz.
- Lohmann, H. (1966).**- *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke. Band 5: Passacaglia, Zwölf Konzertbearbeitungen, Fantasien, Pièce d'Orgue.* Breitkopf & Hartel. Wiesbaden. EB 6585, 191 pp.
- Lohmann, H. (1966).**- *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke. Band 6: Sechs Trio-Sonaten, Trio, Trio-Kompositionen.* Breitkopf & Hartel. Wiesbaden. EB 6586, 111 pp.
- Lohmann, H. (1966).**- *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke. Band 7: Orgelbüchlein; Achtzehn große Choralbearbeitungen (Leipziger Choräle).* Breitkopf & Hartel. Wiesbaden. EB 6587, 202 pp.
- Moroney, D. (1989).**- *Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge für Cembalo (Klavier) BWV 1080.* G. Henle Verlag 423. München, 124 pp.
- Walcha, H. (1967).**- *Bach. Die Kunst der Fuge* (versión para órgano). Edition Henry Litolf / Peters. Nr.8000 (30321). Frankfurt, 136 pp.

## Bibliografía

- Demeyere, E. (2013).**- *Johann Sebastian Bach's Art of Fugue. Performance Practice Based on German Eighteenth-Century Theory.* Leuven University Press. Leuven, 253 pp. + Open Score Contrapuncti 1-4.
- Dentler, H.-E. (2004).**- *Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge". Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung.* Schott. Mainz, 220 pp.
- Eggebrecht, H.H. (1984).**- *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung.* R. Piper Verlag. München, 131 pp.
- García Garmilla, P. (2000).**- *Programa de los Conciertos VI y VII "250 Aniversario de la muerte de J.S.Bach": Die Kunst der Fuge (El Arte de la Fuga).* 22 y 29 de Marzo de 2000. 6º Ciclo de Conciertos Explicativos. Universidad del País Vasco. Leioa, Vizcaya, vi + 265 pp.
- Husmann, H. (1938).**- *Die "Kunst der Fuge" als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung.* Bach-Jahrbuch Nr.35, p.1-61. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. Leipzig.
- Jones, R.D.P. (2007, 2013).**- *The Creative Development of Johann Sebastian Bach.* Vol.I: 1695-1717, Vol.II: 1717-1750. Oxford University Press. Oxford, 335 + 437 pp.
- Keller, H. (1948).**- *Die Orgelwerke Bachs.* Verlag C.F. Peters. Leipzig, 228 pp.
- Keller, H. (1950).**- *Die Klavierwerke Bachs.* Verlag C.F. Peters. Leipzig, 280 pp.

- Kloppers, J. (1966).**- *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien.* Bildstelle der. J.W. Goethe-Universität. Frankfurt am Main. 390 pp.
- Martin, B. (1941).**- *Untersuchungen zur Struktur der "Kunst der Fuge" J. S. Bachs.* Gustav Bosse Verlag. Regensburg, 154 pp.
- Rampe, S. (2013).**- *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch. Teilband I: Orchestermusik.* Laaber-Verlag. Laaber, 446 pp.
- Schleuning, P. (1993).**- *Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge". Ideologien, Entstehung, Analyse.* Bärenreiter Verlag. Kassel, 271 pp.
- Schmieder, W. (ed., 1950, 1990).**- *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs.* Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, xxiv + 748 pp.
- Williams, P. (1980, 2003).**- *The Organ Music of J.S. Bach.* 1st edition: 3 vols. Vol.I: Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces, 365 pp.; Vol.II: Works based on Chorales, 357 pp.; Vol.III: A Background, 309 pp.; 2nd edition: Vols.I & II , 624 pp. Cambridge University Press. Cambridge.

## Discografia

- Alain, M.-C. (1981) (1986).**- *J.S. Bach. L'Oeuvre pour Orgue.* Orgue Schwenkedel de la Collégiale de Saint-Donat, Drôme. Erato R30E-501-17. 17 CDs.
- Alain, M.-C. (1993).**- *Bach. Die Kunst der Fuge (BWV 1080).* Erato 4509-91946-2. 2 CDs.
- Bowyer, K. (1994-2004).**- *J.S. Bach: The Works for Organ.* Marcussen Orgel in Sct. Hans Kirke, Odense, Denmark. Nimbus NI5561. 29 CDs.
- Chapuis, M. (1967-1970) (2000).**- *J.S. Bach. L'Oeuvre d'Orgue.* Andersen Organ Church of the Redeemer, Copenhagen, Denmark. Auvidis Valois V4425. 14 CDs.
- Corti, A. (2000).**- *Johann Sebastian Bach (1685-1750). Le Opere per Organo.* Grande Organo Meccanico Tamburini (1986) della Chiesa di Santa Maria Segreta in Milano. Grande Organo Meccanico Tamburini (1969) della Chiesa Cristiana Protestante in Milano. Concerto BM-CD 2000. 17 CDs.
- Fagius, H. (2004).**- *Johann Sebastian Bach. Organ Works (Complete).* The 1728 Cahman organ at Leufsta Bruk, Sweden. Brilliant Classics 92216. 17 CDs.
- Focroulle, B. (2009).**- *Johann Sebastian Bach. Intégrale de l'oeuvre d'orgue.* Schnitger Orgel van de Martinikerk te Groningen. Ricercar RIC 289. 16 CDs.
- Frisch, C. & Café Zimmermann (2011).**- *Johann Sebastian Bach. Concerts avec plusieurs instruments. Intégrale.* Alpha 811. 6 CDs.
- Herrick, Chr. (1989-1999).**- *The Complete Organ Music of Johann Sebastian Bach.* Metzler Op. 533 Stadtkirche, Zofingen, Suiza. Hyperion CDS44121/36. 16 CDs.
- Hill, R. (1998).**- *J.S. Bach. The Art of Fugue BWV 1080.* Hänssler 92.134. 2 CDs.
- Hurford, P. (1974, 1975, 1977-81) (1986).**- *Bach. The Organ Works.* The Organ in the Church of Our Lady of Sorrows, Toronto, Canadá. Decca 444 410-2. 17 CDs.
- Isoir, A. (1975-1989, 2008).**- *Jean Sébastien Bach. L'Oeuvre pour Orgue.* Orgue Josef Gabler de la basilique bénédictine de Weingarten (1750). Calliope 3703.17. 15 CDs.
- Jacob, W. (1970-1985) (2004).**- *J.S. Bach. Das Orgelwerk.* Joachim Wagner, 1722-1723, Brandenburg Cathedral, Germany. EMI Classics 5 73878. 16 CDs.
- Johannsen, K. (1998).**- *Six Sonatas BWV 525-530.* Metzler-Dietikon-Orgel (1992) in der Stadtkirche Stein am Rhein. Hänssler Edition CD 92.099. 1 CD.
- Kooiman, E.; Gremmel-Geuchen, U.; Gnann, G. & Klapprott, B. (2012).**- *Johann Sebastian Bach. Complete organ works played on Silbermann organs.* Eglise Abbatiale Saint-Etienne, Marmoutier (A. Silbermann, 1709); Eglise Abbatiale Saint-Maurice, Ebersmunster (A. Silbermann, 1732); Temple Protestant, Wasselonne (J.A. Silbermann, 1745); Temple Protestant, Bouxwiller (J.A. Silbermann, 1778); Eglise Saint-Thomas, Strasbourg (J.A. Silbermann, 1741); Benediktinerkirche, Villingen (Gaston Kern, 2002); Eglise Saint-Maurice, Soultz-Ht-Rhin (J.A. Silbermann, 1750); Dom zu Arlesheim (J.A. Silbermann, 1761). Aeolus AE-10761. 19 CDs.

- Koopman, T. (1994-96, 1998-99).**- *Bach. The Organ Works*. Orgel Rudolf Garrels, 1729-32, Grote Kerk, Maassluis. Teldec. Das Alte Werk 3984-25713-2. 16 CDs.
- Kraft, W. (1961-1967) (2006).**- *Bach. Complete Organ Music*. Mathias Malm - Frobenius Organ, Krist Kirche, Tønder, Dinamarca. Vox Musical Concepts MC 191. 12 CDs.
- Leonhardt, G. (1987, 1990).**- *Die Kunst der Fuge. Clavierübung II*. Deutsche Harmonia Mundi GD77013. 2 CDs.
- Levin, R.; Rilling, H. & Bach-Collegium Stuttgart (2000).**- *Harpsichord Concertos BWV 1052-1054*. Hänssler Edition CD 92.127. 1 CD.
- Lippincott, J. & The Princeton University Chapel Camerata (2001).**- *Sinfonia. Organ Concertos and Sinfonias by J.S. Bach*. Gothic G 49130. 1 CD.
- Molardi, S. (2015).**- *J.S. Bach. Complete Organ Music*. Gottfried Silbermann-Orgel (1745) Katholische Hofkirche Dresden, Trost-Orgel (1722-1741) Stadtkirche 'Zur Gotteshilfe' Waltershausen, Johann Christoph Thielemann-Orgel (1728-1731) Dreifaltigkeitskirche Gräfenhain (Thuringia), Zacharias Hildebrandt-Orgel (1728) St. Jakobikirche Sangerhausen. Brilliant Classics 95105. 15 CDs.
- Moroney, D. (1985, 1999).**- *J.S. Bach. Die Kunst der Fuge*. Harmonia Mundi HMX 2951169.70. 2 CDs.
- Preston, S. (1989-93, 1996-97, 2000).**- *Johann Sebastian Bach. The Organ Works*. The Sauer organ in St. Peter's, Waltrop (cerca de Dortmund). Deutsche Grammophon 469 420-2. 14 CDs.
- Ritchie, G. (1970, 1990).**- *Johann Sebastian Bach. Organ Works Complete*. C. B. Fisk organ, House of Hope Presbyterian Church, St. Paul, Minnesota. RAVEN OAR-875. 11 CDs.
- Rogg, L. (1970, 1990).**- *Johann Sebastian Bach. L'Oeuvre d'Orgue*. Orgue Silbermann d'Arlesheim. Harmonia Mundi France HMX 290772.83. 12 CDs.
- Rübsam, W. (1977, 1993).**- *Johann Sebastian Bach. Complete organ works & The Art of Fugue*. Metzler & Söhne organ at St. Nikolaus Church, Frauenfeld, Switzerland. Philips 438 170-2. 16 CDs.
- Rübsam, W. (1993).**- *J.S. Bach. The Art of Fugue*. Naxos 8.55703/4. 2 CDs.
- Rübsam, W. (1993-1996).**- *Johann Sebastian Bach. Complete organ works*. Flentrop Organ at Duke University, Durham, North Carolina (USA). Naxos 8.550704. 17 CDs.
- Staier, A. & Freiburger Barockorchester (2015).**- *Johann Sebastian Bach. Harpsichord Concertos*. Harmonia Mundi HMC902181.82. 2 CDs.
- Stockmeier, W. (1977-1981) (2007).**- *J.S. Bach. Das Orgelwerk*. Kreienbrinck Orgel in der Kirche St. Goar, Fliden near Fulda. Das Orgelwerk/1: Art & Music / 1539/48 (10 CDs). Das Orgelwerk/2: Art & Music / 1549/58 (10 CDs).
- Tachezi, H. (1996).**- *Bach. Die Kunst der Fuge*. Teldec. Das Alte Werk 0630-13562-2. 1 CD.
- Vad, K. (2005).**- *J.S. Bach (1685-1750). The Organ Works*. Marcussen organ in the Sorø Monastery Church. Classico Records. Membran Music Ltd. 221771 PC 380. 18 CDs.
- van Dijk, P. (2000).**- *Transcriptions. Concerti & Trios*. Van Hagerbeer-Schnitger-Orgel in St. Laurenskerk, Alkmaar. Hänssler Edition CD 92.095. 1 CD.
- Vernet, O. (1995-2000, 2010).**- *Johann Sebastian Bach. L'Oeuvre pour Orgue*. Richard Freytag & Bernard Aubertin (1994): St-Vicent de Lyon (France). Ligia Digital 0104190-08. 19 CDs.
- Walcha, H. (1957, 1963-65, 1970-71).**- *Johann Sebastian Bach. Das Orgelwerk*. Große Frans-Caspar Schnitger Orgel der St. Laurenskerk Alkmaar. Archiv Produktion STEREO 419 904-2. 12 CDs.
- Weinberger, G. (1997-2008).**- *Bach. Complete Organ Works*. Trost-Orgel in Altenburg. CPO 777 363-2. 22 CDs.
- Wikman, H. (1995).**- *J.S. Bach. Die Kunst der Fuge*. Finlandia Records 4509-98990-2. 2 CDs.
- Zerer, W. (1999).**- *Orgelbüchlein BWV 599-644*. Schnitger-Orgel in St. Martinikerk, Groningen. Hänssler Edition CD 92.094. 1 CD.





El Wartburg de Eisenach



Casa natal de Bach en Eisenach