

**Centro  
Nacional  
de Difusión  
Musical**

**CICLO INTEGRAL DE LA OBRA  
PARA ÓRGANO DE J.S. BACH  
(2014-2016)**

**Madrid** BACH VERMUT

**León** BACH EN LA CATEDRAL

**CICLO INTEGRAL DE LA OBRA  
PARA ÓRGANO DE J.S. BACH  
(2014-2016)**

**MADRID: BACH VERMUT**  
**AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA, Sala Sinfónica**  
En conmemoración del 25 aniversario  
de la inauguración del órgano de la Sala Sinfónica  
del Auditorio Nacional de Música (1991)

**LEÓN: BACH EN LA CATEDRAL**  
**CATEDRAL DE LEÓN**  
Con motivo de la construcción  
del nuevo órgano de la Catedral de León (2013)

**BACH**

# BACH: ALFA Y OMEGA DEL ÓRGANO

DANIEL OYARZABAL

Coordinador del Ciclo



Eisenach, 21 de marzo de 1685. La Historia de la Música se detiene para celebrar emocionada el nacimiento del gran maestro, del gran profesor de todos los músicos, Johann Sebastian Bach. Rememoramos aquí su obra para órgano, en un proyecto que es siempre un hito en el mundo de la música y, sin duda, una oportunidad única para descubrir y disfrutar en su totalidad de un corpus artístico incomparable: la integral para órgano de J.S. Bach. Durante las próximas dos temporadas del CNDM tendremos la ocasión de asistir a 40 conciertos repartidos entre la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música y la Catedral de León, a cargo de los más destacados organistas del mundo.

A pesar de la colosal dimensión de la música para órgano que Bach nos ha dejado –casi veinte horas de música– es lógico pensar que se trata solo de una parte respecto a lo que pudo llegar a producir para este instrumento. El virtuosismo que derrochaba improvisando al órgano alcanzaba las más altas cotas de excelencia a las que se podía aspirar con este instrumento en aquel tiempo. No en vano su reputación como organista traspasaba las fronteras de Alemania. Numerosas fuentes nos hablan de su maestría al frente de un instrumento al que se sentía especialmente unido no solo como intérprete, sino como gran conocedor del arte de la organería. Estas competencias lo convertían en un juez indiscutible a la hora de determinar la calidad de los órganos de la época. Un acontecimiento que demuestra su reputación como organista y organero tuvo lugar cuando solicitaron sus servicios para probar el nuevo órgano de Arnstadt. Su conocimiento y destreza con aquel instrumento dejaron huella en la ciudad. Con tan solo 18 años su nombre ya empezaba a sonar como gran virtuoso del órgano en Alemania.

Resulta apasionante afrontar el proyecto de la interpretación en concierto de la integral de la obra para órgano de Bach: el Alfa y

el Omega del órgano, el principio y el fin, la piedra de toque para cualquier organista. Dos grandes instrumentos destacados en el mundo organístico español serán los encargados de mostrar sus bondades y hacer sonar sus tubos para presentar esta música. Por un lado el gran órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid, cuya construcción fue encargada por el INAEM a finales de 1987 a uno de los organeros más importantes del mundo, el alemán afincado en España Gerhard Grenzing. Se trata en concreto de su instrumento número 61 y para el cual su taller de organería empleó más de 25.000 horas de trabajo. El gran órgano tiene cuatro teclados, un pedal y 71 registros. Con 12 metros de altura y un peso de 18 toneladas, cuenta con 5.700 tubos. Por otro, el nuevo flamante órgano de una de las catedrales más hermosas de España, la Catedral de León. El órgano, fruto de un apasionado proyecto liderado por Samuel Rubio y Adolfo Gutiérrez Viejo, es obra de la prestigiosa casa Klais Orgelbau de Bonn. El órgano contó además con un asesor técnico de altura, el compositor y organista Jean Guillou, y tiene 8 fachadas, 4.334 tubos, 5 teclados y pedal, 64 registros y 20 acoplamientos. Dos instrumentos magníficos respirando por y para una música perfecta.

El criterio que define la elección de las obras que conforman cada uno de los programas de los 20 conciertos de esta integral de Bach se fundamenta en que, dentro de una unidad general, cada concierto tiene independencia como un recital en sí mismo y permite al oyente poder disfrutar de las grandes formas musicales compuestas por Bach para órgano: preludios/tocatas y fugas, pequeños y grandes corales, conciertos, sonatas... Las consideraciones como lugares y fechas de composición, su localización en el calendario litúrgico, la estética compositiva y otras consideraciones simbólicas están presentes, pero no como hilo conductor de cada programa, sino como una paleta de colores, en muchos casos, difíciles de apreciar a primera vista.

La discografía existente de la obra para órgano de Bach es inabarcable. Un trabajo propio de casi treinta años confeccionando una lista personal de versiones favoritas de cada pieza a cargo de más de cuarenta organistas también ha permitido, incluso, poder ofrecer obras concretas a determinados organistas, basándose en los extraordinarios registros sonoros de sus interpretaciones. Muchos de los organistas que participan en esta integral han tocado y grabado la obra completa.

La autoría de bastantes piezas atribuidas a Bach durante las últimas décadas está en constante proceso de revisión. Todo ello en ambas direcciones: piezas dudosas y que finalmente son consideradas obras genuinas, como es el caso del coral *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, BWV 1128, o piezas como los *Pequeños preludios y fugas*, BWV 553-560,

que ya hace mucho tiempo se atribuyen, sin apenas dudas, a su alumno Johann Ludwig Krebs. Sería imposible desgranar aquí el porqué de la inclusión de algunas piezas dudosas y la no aparición de otras en esta integral. Durante años, son continuas mis reflexiones personales y compartidas con muchos organistas y musicólogos sobre muchas piezas susceptibles de formar parte de este corpus o no, especialmente con mi colega Israel Ruíz de Infante, quien firma unas notas de este libro. Una obra que ha generado mucha discrepancia de opiniones – el coral *Wir danken dir, Herr Jesu Christ*, BWV 1096, puede servir de buen ejemplo para entender en qué situación se hallan algunas piezas, en cuanto a su autoría. Las fuentes conocidas de esta pieza estaban siempre dirigidas a Pachelbel como su autor. Esta situación cambió con el descubrimiento del manuscrito de Neumeister en 1984, que incluía corales atribuidos a Bach, entre ellos éste que nos ocupa, aunque ampliado. Las opiniones son muy diversas y es muy ilustrativo para entender la situación actual de la obra, el hecho de que podemos encontrar este coral en ediciones de Pachelbel, aunque se indique la posibilidad de que fuera de Bach y viceversa, e incluso una autoría compartida.

Se han incluido también en esta integral *El arte de la fuga* y *el Ricercare a 6 voces de la Ofrenda musical*. *El arte de la fuga* bien pudiera haber sido escrito para ser tocado al órgano, de hecho existen muchas consideraciones en esa dirección y, desde luego, numerosas versiones discográficas. También hemos incluido la primera versión del *Canon in Hypodiatessaron al roverscio et per augmentationem perpetuus*, BWV 1080/14, por ser extraordinariamente distinta a la versión final que Bach nos dejó de esa pieza.

Siempre que ha sido posible, se han contrastado y matizado opiniones con cada uno de los intérpretes invitados y, en el camino, han surgido bonitas ideas que iban dando pinceladas a la idea general. Sirva como ejemplo el hecho de que el Maestro Latry, sabiendo que Michel Bouvard comenzaba la integral con la famosísima *Toccat y fuga en re menor*, y siendo su concierto el que cierra el ciclo, al presentarle la propuesta de programa, sugirió la posibilidad de concluir con la otra gran *Toccat y fuga en re menor*, la 'Dórica', dándole al recorrido musical un sentido circular. Idea que finalmente ha quedado plasmada.

**MICHEL BOUVARD**

**JUAN DE LA RUBIA**

**HANS FAGIUS**

**LORENZO GHIELMI**

**WOLFGANG ZERER**

**BERNARD FOCCROULLE**

**PIER DAMIANO PERETTI**

**DANIEL OYARZABAL**

**DAVID BRIGGS**

**TON KOOPMAN**

**15**  
**16**

**KEVIN BOWYER**

**THOMAS TROTTER**

**ROBERTO FRESCO**

**PIETER VAN DIJK**

**ARVID GAST**

**RAÚL PRIETO**

**BINE BRYNDORF**

**JACQUES VAN OORTMERSSEN**

**STEPHEN THARP**

**OLIVIER LATRY**

CONCIERTO 1

## MICHEL BOUVARD

*Toccatà y fuga en re menor*, BWV 565 (ca. 1708?)

*O Lamm Gottes, unschuldig* (Corales de Leipzig), BWV 656 (ca. 1739/42)

*Es ist das Heil uns kommen her* (Orgelbüchlein), BWV 638 (1713/15)

*Christ lag in Todesbanden* (Orgelbüchlein), BWV 625 (1713/15)

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (Orgelbüchlein), BWV 639 (1713/15)

*Ricercar a 6* (extracto de *La Ofrenda Musical*), BWV 1079 (1747)

*Nun komm, der Heiden Heiland* (Corales de Leipzig), BWV 661 (ca. 1739/42)

*Vater unser im Himmelreich* (Orgelbüchlein), BWV 636 (1713/15)

*Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Orgelbüchlein), BWV 642 (1713/15)

*Jesu, meine Freude* (Orgelbüchlein), BWV 610 (1713/15)

*Toccatà, adagio y fuga en do mayor*, BWV 564 (ca. 1712?)



### MICHEL BOUVARD

Michel Bouvard nació en Lyon en 1958. Su abuelo Jean Bouvard, organista y compositor de dicha ciudad, alumno de Louis Vierne, Florent Schmitt, y Vincent d'Indy entre otros, le transmitió desde joven la pasión por la música. Después

de sus estudios de piano en Rodez, el pueblo donde pasó su juventud antes de trasladarse a París, Michel Bouvard estudió órgano con Suzanne Chaisemartin, y después entró a formar parte de la clase de André Isoir en Orsay, así como en la cátedra de composición del Conservatorio Nacional Superior de París. Completó su formación junto a organistas de la iglesia de Saint-Séverin (Jean Boyer, Francis Chapelet, Michel Chapuis), antes de convertirse él mismo durante diez años en organista titular de este magnífico instrumento parisino. El Primer Premio en el Concurso Internacional de Toulouse (1983) marcó el inicio de su carrera. Fue llamado por Xavier Darasse para ser su sucesor como profesor en la clase de órgano del Conservatorio de Toulouse en 1985, y en dicha ciudad emprendió una gran actividad en favor del patrimonio de la ciudad y la región, organizando con su colega Jan Willem Jansen conciertos, visitas a órganos, academias y concursos internacionales. Todo este trabajo de fondo se vio reflejado en el año 1996 con la creación del Festival Internacional Toulouse-les-orgues, y de la clase de órgano en el Centro de Estudios Superiores Musicales de Poitou-Charentes (CESMD), fundada en 1994.

Michel Bouvard es titular del órgano histórico Cavaillé-Coll de la Basílica Saint-Sernin de Toulouse. Ha sido durante 4 años miembro de la Comisión Superior de Monumentos Históricos para los Órganos de Francia. Reconocido hoy en día internacionalmente como uno de los intérpretes franceses más interesantes, es invitado regularmente como miembro del jurado en prestigiosos concursos internacionales. Su carrera como concertista y profesor le lleva frecuentemente a todos los países de Europa, Asia y el continente americano. Fue nombrado en 1995 Profesor de Órgano del Conservatorio Nacional Superior de Música de París junto a su amigo Olivier Latry. Ambos han desarrollado una colaboración pedagógica que atrae a París a estudiantes de todo el mundo. En 2010, Michel Bouvard fue nombrado uno de los organistas titulares de la Capilla Real del Palacio de Versailles. Durante el primer semestre de 2013 visitó la Universidad de Rochester (EEUU) como profesor invitado en la Eastman School of Music, ofreciendo recitales y clases magistrales en diferentes ciudades de los Estados Unidos. También en 2013 recibió la distinción de Caballero de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura francés.

CONCIERTO 2

## JUAN DE LA RUBIA

*Fantasía en do menor*, BWV 562 (ca. 1730)

*Von Gott will ich nicht lassen*, BWV 658 (ca. 1739/42)

*Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist*, BWV 667 (ca. 1739/50)

*Wer nur den lieben Gott lässt walten*, BWV 647 (1748/49)

*Sonata II en do menor*, BWV 526 (ca. 1730)

I. Vivace

II. Largo

III. Allegro

*Fantasía en do menor*, BWV 1121 (1706/1710)

*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, BWV 741{¿?}

*Vater unser im Himmelreich*, BWV 737 {¿?}

*Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter*, BWV 650 (1748/49)

*Contrapunctus I* (de *El arte de la fuga*), BWV 1080 (1742/49)

*Preludio y fuga en la menor*, BWV 543 (ca. 1715)



### JUAN DE LA RUBIA

Juan de la Rubia, nacido en Valencia en 1982, es uno de los organistas más galardonados de su generación. Con un repertorio que aborda tanto la interpretación histórica de música antigua como obras del Romanticismo y los siglos XX

y XXI, ha actuado como solista en las salas y ciclos más destacados de España, así como en el extranjero, y ha realizado hasta la fecha siete grabaciones como solista. Es profesor en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña) y organista de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona. Tras empezar los estudios musicales con su padre y Ricardo Pitarch, se forma como organista, pianista y clavecinista en Valencia y Barcelona, perfeccionando sus estudios de órgano e improvisación en la Universität der Künste de Berlín y en el Conservatoire National de Toulouse, consiguiendo hasta cinco Premios Extraordinarios en diferentes especialidades. Se forma con Óscar Candendo, Wolfgang Seifen, Michel Bouvard y Montserrat Torrent. Igualmente ha recibido clases magistrales de Daniel Roth, Bernhard Haas, Enrico Viccardi, Wolfgang Zerer, Olivier Latry y Ton Koopman.

Habiendo obtenido el Primer Premio Nacional de Órgano en el Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España, inicia su actividad como concertista solista en las más importantes salas y ciclos españoles, así como ofreciendo conciertos en el extranjero. Ha ganado también los premios Andrés Segovia-J.M. Ruíz Morales (Santiago de Compostela), Premio Euterpe (Valencia), Primer Premio de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y el premio Primer Palau del Palau de la Música Catalana. En 2012 fue nombrado miembro de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Como solista, su repertorio abarca desde la música antigua hasta la actualidad. Destacan sus interpretaciones de Johann Sebastian Bach, sus improvisaciones al estilo Barroco, las grandes obras del repertorio romántico y del siglo XX, y transcripciones para órgano de obras sinfónicas y operísticas. Como miembro del Ensemble Meridien, aborda regularmente obras del Renacimiento y el Barroco, ya sea como organista solista, continuista o director. También ha estrenado obras de compositores actuales en el Palau de la Música Catalana, Catedral de León, Catedral de San Sebastián y en el Festival de Música Contemporánea Ensems, de Valencia.

CONCIERTO 3

## HANS FAGIUS

*Preludio y fuga en mi menor, BWV 533 (ca. 1705?)*

*Orgelbüchlein (Corales de Adviento) (1713/15)*

*Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 599*

*Gott, durch deine Güte, BWV 600*

*Herr Christ, der einige Gottessohn, BWV 601*

*Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 602*

*Sonata I en mi bemol mayor, BWV 525 (ca. 1730)*

I. (sin indicación de tempo)

II. Adagio

III. Allegro

*Orgelbüchlein (Corales de Navidad) (1713/15)*

*Puer natus in Bethlehem, BWV 603*

*Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604*

*Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 605*

*Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 606*

*Vom Himmel kam der Engel Schar, BWV 607*

*Concierto en do mayor (de Johann Ernst von Sachsen-Weimar), BWV 595 (1713/14)*

*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV 707 (¿?)*

*Contrapunctus II (de El arte de la fuga), BWV 1080/2 (1742/49)*

*Preludio y fuga en re mayor, BWV 532 (ca. 1710?)*



### HANS FAGIUS

Hans Fagius (1951, Norrköping, Suecia), ha sido durante muchos años uno de los organistas más activos en Suecia. Recibió su educación básica con Bengt Berg, y en la Escuela Superior de Música de Estocolmo con el profesor Alf Linder. En 1974/75, continuó sus estudios en París con el famoso organista y

compositor Maurice Duruflé. Su carrera como concertista comenzó después de obtener premios en los concursos internacionales de Leipzig (1972) y Estocolmo (1973). Además de los numerosos recitales que ofrece regularmente en Europa, ha realizado giras por América del Norte, Australia, Corea del Sur y Japón.

A pesar de que básicamente interpreta música antigua y música del periodo romántico, su repertorio abarca música de todas las épocas. Ha presentado en concierto ciclos con la obra integral de varios compositores, entre ellas la integral de J.S. Bach (en tres ocasiones, la última tuvo lugar en 2007), Buxtehude, Franck, Alain, Mendelssohn, Brahms, Duruflé, etc.

Hans Fagius es muy conocido sus numerosas grabaciones con en el sello sueco BIS. Tiene grabada la integral de la obra para órgano de J.S. Bach, así como un amplio espectro de música de la época romántica, como Liszt, Widor, Saint-Saëns, Karg-Elert o Duruflé. También ha grabado con las discográficas danesas DaCapo (Hartmann y Gade), CD Klassik, DK (música romántica alemana), y también con Musica Rediviva (Bach en Leufsta Bruk) y Daphne (Mendelssohn). Su último proyecto es un CD con las sinfonías para órgano de Widor y Vierne. También ha escrito un manual sobre las obras para órgano de Johann Sebastian Bach que fue publicado en 2010.

Fue nombrado profesor de órgano en la Real Academia Danesa de Música en 1989, después de varios años como profesor de órgano en los Colegios de Música de Estocolmo y Gothenburg. Imparte con frecuencia clases magistrales y con frecuencia forma parte del jurado en concursos internacionales de órgano de todo el mundo. Fue elegido miembro de la Real Academia Sueca de Música en 1998.

CONCIERTO 4

## LORENZO GHIELMI

*Pastorella en fa mayor*, BWV 590 (d. 1720?)

*O Jesu, wie ist dein Gestalt*, BWV 1094 (a. 1705?)

*Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 1100 (a. 1705?)

*Jesu, meines Lebens Leben*, BWV 1107 (a. 1705?)

*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, BWV 1113 (a. 1705?)

*Vom Himmel hoch, da komm ich her* (fughetta), BWV 701 (1739/42?)

*Sonata III en re menor*, BWV 527 (ca.1730)

I. Andante

II. Adagio e dolce

III. Vivace

*Wir Christenleut*, BWV 1090 (a. 1705?)

*Das alte Jahr vergangen ist*, BWV 1091 (a. 1705?)

*Jesu, meine Freude*, BWV 1105 (a. 1705?)

*Alle Menschen müssen sterben*, BWV 1117 (a. 1705?)

*Gelobet seist du, Jesu Christ* (fughetta), BWV 697 (1739/42?)

*Contrapunctus III* (de *El arte de la fuga*), BWV 1080/3 (1742/49)

*Preludio y fuga en sol menor*, BWV 535 (1708/17?)



### LORENZO GHIELMI

Lorenzo Ghielmi ha dedicado muchos años al estudio y la interpretación de la música del Renacimiento y el Barroco como organista, clavecinista y director de orquesta. Ofrece regularmente conciertos por toda Europa, Japón y Estados Unidos, y ha realizado numerosas grabaciones discográficas y para radio

(BBC, WDR, MDR, Radio France, NHK). Sus grabaciones de conciertos de Bruhns, Bach, Haendel y los conciertos para órgano y orquesta de Haydn han sido galardonados con el "Diapason d'or".

Es autor de un libro sobre Nicolaus Bruhns, y varios estudios sobre el arte del órgano en los siglos XVI y XVII, así como un estudio sobre la interpretación de las obras de Bach. Es profesor de órgano, clave y música de cámara en la Scuola Civica di Musica de Milán y en el Istituto Musica Antica. Desde 2006 es profesor de órgano en la Schola Cantorum Basiliensis en Basilea. Es organista del órgano Ahrend de la Basílica de San Simpliciano de Milán, donde ha interpretado las obras completas para órgano de J.S Bach. Ha formado parte de numerosos jurados de concursos internacionales de órgano (Toulouse, Chartres, Tokio, Brujas, Freiberg, Maastricht, Lausanne, Nuremberg), y ha impartido conferencias y cursos de especialización en muchas instituciones de música (Music Academy de Haarlem, Mozarteum de Salzburgo, Conservatorio Nacional Superior de Música de París, Hochschule für Musik de Lübeck, New England Conservatory en Boston, Academia de Música de Cracovia, etc.). También ha supervisado la construcción de varios órganos modernos, como el de la Catedral de Tokio. Lorenzo Ghielmi es el director del conjunto La Divina Armonia.

CONCIERTO 5

## WOLFGANG ZERER

*Preludio en sol mayor*, BWV 541/1 (1712?, rev. 1724/25)

*Corales de Neumeister* (a. 1705?)

*Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost*, BWV 1106

*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, BWV 1115

*Werde munter, mein Gemütte*, BWV 1118

*Fuga en sol mayor*, BWV 576 {¿?}

*Corales de Leipzig*

*Jesus Christus, unser Heiland*, BWV 665 (1746/1747)

*Jesus Christus, unser Heiland*, BWV 666 (1739/50)

*Canon in Hypodiatessaron al roverscio et per augmentationem perpetuus*  
(de *El arte de la fuga*), BWV 1080/14, (1ª versión, 1742/49)

*Corales de Neumeister* (a. 1705?)

*Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, BWV 1092

*O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV 1095

*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*, BWV 1093

*Wir glauben all an einen Gott*, BWV 1098

*Fuga en sol mayor*, BWV 541/2 (1712?, rev. 1724/25)

*Corales de Leipzig*

*Vor deinen Thron tret ich*, BWV 668 (1739/50)

*Contrapunctus IV* (de *El arte de la fuga*), BWV 1080 (1742/49)

*Fuga sopra il Magnificat*, BWV 733 {¿?}



### WOLFGANG ZERER

Wolfgang Zerer nació en Passau (Alemania) en 1961. Recibió sus primeras lecciones de órgano del organista de la catedral de Passau, Walther Schuster. En 1980 comenzó sus estudios en la Escuela Superior de Música y Artes Escénicas

de Viena: órgano con Michael Radulescu, dirección de orquesta con Karl Österreich y más tarde clave con Gordon Murray, además de música de iglesia. Estudió clavicémbalo durante dos años con Ton Koopman en Ámsterdam y música de iglesia en Stuttgart (órgano con Ludger Lohmann). Wolfgang Zerer ha ganado premios en varios concursos, entre ellos en Brujas (1982) e Innsbruck (1983). Después de impartir clases en las Escuelas Superiores de Música de Stuttgart y Viena, fue nombrado profesor de órgano en la Escuela de Música y Teatro de Hamburgo en 1989. También imparte clases en la Escuela Superior de Música de Groningen (Países Bajos) y en la Schola Cantorum de Basilea. Wolfgang Zerer ha dado conciertos y clases magistrales en casi toda Europa, Israel, América, Japón y Corea del Sur. Sus numerosas grabaciones incluyen música de órgano de Matthias Weckmann, Johann Sebastian Bach, Max Reger y otros.

CONCIERTO 6

## BERNARD FOCCROULLE

*Clavierübung III* (1739)

*Preludio pro organo pleno en mi bemol mayor*, BWV 552,1

*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, BWV 669

*Christe, aller Welt Trost*, BWV 670

*Kyrie, Gott heiliger Geist*, BWV 671

*Allein Gott in der Höh sei Her*, BWV 676

*Dies sind die heiligen zehen Gebot*, BWV 678

*Wir glauben all an einen Gott*, BWV 680

*Vater unser im Himmelreich*, BWV 682

*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BWV 684

*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, BWV 686

*Jesus Christus, unser Heiland*, BWV 688

*Fuga a 5 pro organo pleno en mi bemol mayor*, BWV 552,2



### BERNARD FOCCROULLE

Bernard Foccroulle nació en Lieja (Bélgica) en 1953. Comenzó su carrera como organista profesional a mediados de los años 70, interpretando un vasto repertorio que abarca desde el Renacimiento hasta la música contemporánea. Realiza

regularmente numerosos estrenos mundiales de obras para órgano, profundizando en particular en la obra organística de J.S. Bach. En los años 80 participó en el Ricercar Consort, dedicándose a la música barroca alemana. En los últimos años de esa década apareció regularmente en concierto con cantantes, así como con el virtuoso del cornetto Jean Tubéry.

Su discografía como solista recoge cerca de cuarenta discos. De 1982 a 1997 graba con la casa Ricercar la integral de la obra para órgano de J.S. Bach, seleccionando para ello magníficos instrumentos históricos perfectamente conservados y restaurados. En 2007 presentó una edición discográfica con la obra completa de Buxtehude que recibió numerosos premios. Su carrera como intérprete no se vio interrumpida por su llegada al Théâtre Royal de la Monnaie (Bruselas), uno de los teatros de ópera más importantes de la escena internacional, que dirigió de 1992 a 2007. En marzo de 2006 fue nombrado Director del Festival de Aix-en-Provence (Francia).

Como compositor destina desde los años 80 numerosas obras al órgano, y en particular a instrumentos históricos. De 2005 a 2012 trabajó en un ciclo en torno a Rilke, con obras como *Am Rande der Nacht*, para soprano y orquesta, *Wer du auch seist*, para soprano y trío con piano, y dos solos para chelo y flauta. En 2010 escribe un ciclo de melodías sobre poemas de Verlaine, dedicadas a Sophie Karthäuser y Cédric Tiberghien. En 2012 escribe *Due*, ciclo de cinco piezas para barítono y ensemble basadas en poemas de Erri de Luca.

CONCIERTO 7

## PIER DAMIANO PERETTI

*Valet will ich dir geben (choralis in Pedale), BWV 736 (1715?)*  
*Fantasia super Valet will ich dir geben, BWV 735 (1708/17, rev. d. 1723)*

*Kleines harmonisches Labyrinth, BWV 591 (ca. 1714)*

*Erbarme dich mein, o Herr Gott, BWV 721 (1740?)*

*Clavierübung III (1739)*

*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 672*  
*Christe, aller Welt Trost, BWV 673*  
*Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674*  
*Allein Gott in der Höh sei Her, BWV 675*  
*Allein Gott in der Höh sei Her (Fughetta), BWV 677*

*Sonata IV en mi menor, BWV 528 (ca.1730)*

I. Adagio-Vivace  
II. Andante  
III. Un poco Allegro

*Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731 {¿?}*

*Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 730 {¿?}*

*Canzona en re menor, BWV 588 (a. 1705?)*

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 749 (a. 1700)*

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 709 (1708/17?)*

*Contrapunctus V (de El arte de la fuga), BWV 1080/5 (1742/49)*

*Fantasia y fuga en sol menor, BWV 542 (fantasia a. 1725, fuga ca. 1720)*



### PIER DAMIANO PERETTI

Pier Damiano Peretti nació en 1974 en Italia, estudió órgano en Vicenza, su ciudad natal, con Antonio Cozza, en Hamburgo con Pieter van Dijk y Wolfgang Zerer y Viena con Herbert Ta-

chezi, y Michael Radulescu. Fue también alumno de composición con el alumno de Petrassi, Wolfango Dalla Vecchia en Padua, y asistió a los Cursos de Música Contemporánea de Darmstadt con Wolfgang Rihm. Entre 2002 y 2009 fue profesor en la Hochschule für Musik und Theater de Hannover, y en 2009 fue nombrado profesor de órgano en la Universidad de Música y Artes Escénicas, de Viena. Ha sido ganador de premios en diferentes concursos internacionales de órgano (Bologna, Pretoria, Innsbruck, Toulouse, Hamburgo, Primer Premio St. Albans 1999). Su agenda de conciertos abarca toda Europa, el Lejano Oriente y Canadá. Además de las numerosas grabaciones de radio y CDs (Ursina-Motette, IFO Records, Naxos, Ambiente) ha publicado numerosos artículos e imparte clases magistrales. Es miembro del jurado de concursos internacionales de órgano (Nürnberg, Brixen, Tokio, Odense, Dublín, Montreal). Sus propias composiciones van desde piezas para órgano hasta música coral y de cámara, que giran principalmente en torno a temas espirituales. Ha recibido numerosos encargos y premios por sus composiciones, como en el Concurso Internacional de Composición de Órgano de Saarlouis.

CATEDRAL DE LEÓN | 16/04/15

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA, Sala Sinfónica | 18/04/15

## CONCIERTO 8

# DANIEL OYARZABAL

*Preludio en sol mayor*, BWV 568 (a. 1705?)

*Clavierübung III* (1739)

*Dies sind die heiligen zehen Gebot* (Fughetta), BWV 679

*Wir glauben all an einen Gott* (Fughetta), BWV 681

*Vater unser im Himmelreich*, BWV 683

*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BWV 685

*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, BWV 687

*Jesus Christus, unser Heiland* (Fuga), BWV 689

*Sonata VI en sol mayor*, BWV 530 (ca. 1730)

I. Vivace

II. Lento

III. Allegro

*O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV 1085 (¿?)

*Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, BWV 734 (¿?)

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, BWV 726 (1726?)

*Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt*, BWV 957, (a. 1705?)

*Christ lag in Todesbanden* (Fantasía), BWV 695 (a. 1708?)

De *El arte de la fuga* (1742/49)

*Canon alla Ottava*, BWV 1080/15

*Contrapunctus VI*, BWV 1080/6

*Toccata (Preludio y fuga) en mi mayor*, BWV 566 (a. 1708?)



## DANIEL OYARZABAL

Daniel Oyarzabal (Vitoria, 1972) mantiene en la actualidad una actividad profesional totalmente multidisciplinar. Compagina facetas artísticas tan diversas como su actividad de conciertos de solista de clave y órgano -su instrumento principal-, continuista, pianista de Jazz, músico de estudio y arreglista, con

su faceta de pedagogo. Asimismo presta especial interés por la nueva creación contemporánea, estrenando en festivales internacionales obras de compositores en activo. En su labor pedagógica invierte mucho entusiasmo en fomentar entre los jóvenes la pasión por la música clásica y, desde hace siete años, trabaja en el desarrollo de su propio método de pedagogía musical para niños de cinco a diez años.

Estudió piano y percusión en los Conservatorios de Vitoria y Bilbao, graduándose Cum Laude en las especialidades de clave y órgano. Realizó posteriormente estudios de postgrado en órgano, clave e instrumentos históricos en el Conservatorio Superior de Música de Viena (Thomas Schmögner), Real Conservatorio de La Haya (Jos van der Kooy y Patrick Ayrton) y Conservatorio de Ámsterdam (Pieter van Dijk). Es Premio Especial de la Prensa en la Muestra Nacional para Jóvenes Intérpretes de Ibiza (1991), Segundo Premio en Lectura a Primera Vista y Lectura de Partituras de Orquesta en el Concurso Interconservatorios de Austria (1997), Primer Premio en Improvisación en el Concurso Internacional de Música de Roma (1998) y Tercer Premio en el XIX Concurso Internacional de Órgano de Nijmegen, Holanda (2002).

Con una ya larga trayectoria internacional realiza una intensa actividad de conciertos por toda Europa, India, Filipinas, Marruecos, Ecuador, Colombia, Israel, México y Japón, tocando en salas como el Mariinsky Theatre Concert Hall de San Petersburgo, Auditorium de Lyon, Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Teatro Real y Auditorio Nacional de Música de Madrid, Oudekerk y Westerkerk de Ámsterdam, Stiftbasilika de St. Florian en Austria y catedrales de Moscú, Florencia, León y Sevilla, entre otras muchas. Ha realizado numerosas grabaciones para Medici TV, ORF austriaca, TVE, Telemadrid, Telecinco, Radio France y Radio Clásica-RNE. Es organista titular de la Catedral de Getafe y organista principal de la Orquesta Nacional de España. Es así mismo profesor de bajo continuo e improvisación del Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska y profesor del Grado en Composición de Músicas Contemporáneas de la Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI-Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

CONCIERTO 9

## DAVID BRIGGS

*Preludio y fuga en do menor, BWV 546 (1723/29?)*

*Orgelbüchlein (1713/15)*

*Jesus Christus, unser Heiland, BWV 626*

*Christ ist erstanden, BWV 627*

*Erstanden ist der heilige Christ, BWV 628*

*Erschienen ist der herrliche Tag, BWV 629*

*Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza*

*(de El arte de la fuga), BWV 1080/16 (1742/49)*

*Corales de Leipzig (1739/42)*

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (Trío), BWV 655*

*Nun danket alle Gott, BWV 657*

*Orgelbüchlein (1713/15)*

*Heut triumphieret Gottes Sohn, BWV 630*

*Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist, BWV 631*

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 632*

*Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633/634*

*Corales de Neumeister (a. 1705?)*

*O Herre Gott, dein göttlich Wort, BWV 1110*

*Nun lasset uns den Leib begrab'n, BWV 1111*

*Contrapunctus VII (de El arte de la fuga), BWV 1080/7 (1742/49)*

*Preludio y fuga en fa menor, BWV 534 (a. 1710?)*



### DAVID BRIGGS

David Briggs es un organista de renombre internacional cuyas interpretaciones han sido aclamadas por su musicalidad, virtuosismo y la capacidad de emocionar y atraer al público de todas las edades. Con un amplio repertorio que abarca

cinco siglos, es conocido en todo el mundo por sus brillantes transcripciones organísticas de música sinfónica de Mahler, Schubert, Chaikovski, Elgar, Bruckner, Ravel y Bach. Fascinado desde niño por el arte de la improvisación, David también realiza frecuentemente improvisaciones musicales de películas mudas como *El fantasma de la ópera*, *El jorobado de Notre-Dame*, *Nosferatu*, *Juana de Arco*, *Metrópolis*, así como una variedad de películas de Charlie Chaplin. A la edad de 17 años, David obtuvo su diploma FRCO (Fellow of the Royal College of Organists), ganando todos los premios y la Medalla de Plata del Gremio de Músicos. Desde 1981 hasta 1984 fue Organ Scholar en el King's College (Cambridge University), tiempo durante el cual también estudió órgano con Jean Langlais en París. Fue el primer ganador británico del Premio Tournemire en el Concurso Internacional de Improvisación de St. Albans y también ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Improvisación en Paisley. Posteriormente David ocupó cargos en las Catedrales de Hereford, Truro y Gloucester.

Actualmente es artista en residencia en la Catedral de St. James de Toronto. La agenda de David incluye más de 60 conciertos al año por varios continentes. Comprometido con la difusión de la música de órgano a las futuras generaciones, disfruta dando conferencias antes del concierto para que la música de órgano sea más accesible al público. Además, es profesor en Cambridge (Reino Unido), jurado en competiciones internacionales de órgano y da clases magistrales en universidades y conservatorios en Estados Unidos y Europa. David Briggs es también un prolífico compositor y sus obras van desde oratorios a gran escala a obras para instrumentos solistas. Ha grabado un DVD y 30 CDs, muchos de los cuales incluyen sus propias composiciones y transcripciones.

CONCIERTO 10

## TON KOOPMAN

*Pièce d'Orgue*, BWV 572 (a. 1712?)

*O Gott, du frommer Gott* (Partita), BWV 767 {¿?}

*Preludio y fuga en do menor*, BWV 549 (a. 1705, rev. d. 1723?)

*Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 659 (1739/42)

*Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 645 (1748/49)

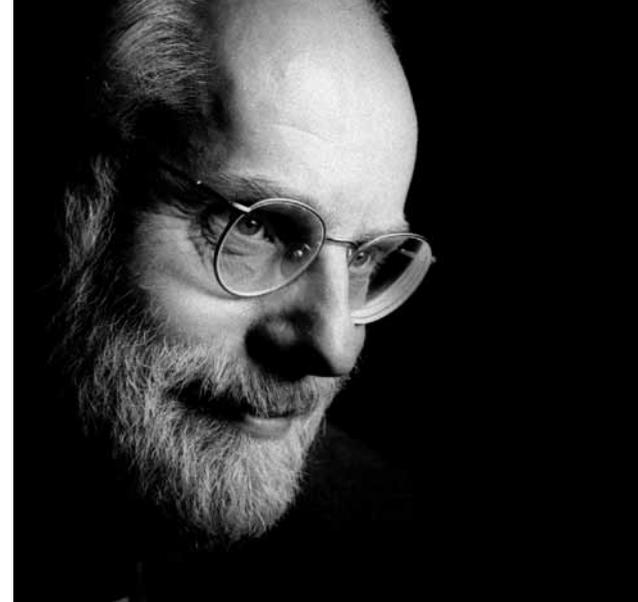
*Fuga en sol menor*, BWV 578 (a. 1707?)

*Schmücke dich, o liebe Seele*, BWV 654 (1739/42)

*In dulci jubilo*, BWV 729 {¿?}

*An Wasserflüssen Babylon*, BWV 653 (1739/42)

*Passacaglia y fuga en do menor*, BWV 582 (1708/12?)



### TON KOOPMAN

Nació en Zwolle (Países Bajos) y estudió órgano, clave y musicología en Ámsterdam, siendo galardonado con el Premio de Excelencia en ambos instrumentos. En 1979 fundó la

Amsterdam Baroque Orchestra y en 1992 el Amsterdam Baroque Choir. Se ha presentado en las salas de conciertos y festivales más importantes de los cinco continentes. Como organista ha tocado en los instrumentos históricos más prestigiosos de Europa, y como clavecinista y director de la Amsterdam Baroque Orchestra ha sido invitado habitual en el Concertgebouw de Ámsterdam, Théâtre des Champs-Élysées de París, Musikverein y Konzerthaus de Viena, Philharmonie de Berlín, Lincoln Center y Carnegie Hall de Nueva York, Suntory Hall de Tokio, así como en Londres, Bruselas, Madrid, Roma, Salzburgo, Copenhague, Lisboa, Múnich y Atenas.

Ha trabajado con orquestas como la Royal Concertgebouw de Ámsterdam, Berlin Philharmonic, Orquesta BR de Múnich, DSO Berlin, Orquesta Tonhalle de Zúrich, Orquesta Filarmonica de Radio France París, Sinfónica de Viena, Sinfónica de Boston, Chicago Symphony, New York Philharmonic, San Francisco Symphony, así como la Orquesta de Cleveland, en donde es artista en residencia.

La extensa e impresionante actividad de Koopman como solista y director ha quedado registrada en Erato, Teldec, Sony, Philips y Deutsche Grammophon. En 2002 creó su propio sello discográfico, Antoine Marchand. Entre 1994 y 2004 ha grabado todas las *Cantatas* de Johann Sebastian Bach, por lo que ha sido galardonado con el Deutsche Schallplattenpreis Echo Klassik, el Premio de la BBC, el Premio Hector Berlioz y ha sido nominado para el Grammy y el Gramophone. Recientemente ha comenzado la grabación de las obras completas de Buxtehude. Ton Koopman es presidente de la Sociedad Internacional de Dietrich Buxtehude y en 2012 fue galardonado con el Buxtehude-Preisträger der Stadt Lübeck, así como el Bach-Preisträger der Stadt Leipzig. Ha publicado la edición completa de los *Conciertos de órgano* de Händel en Breitkopf & Härtel así como nuevas ediciones de *El Mesías* de Händel y *Das Jüngste Gericht* de Buxtehude para Carus Verlag. Dirige la clase de clave en el Conservatorio de La Haya, es profesor en la Universidad de Leiden, es miembro honorario de la Royal Academy of Music de Londres y es director artístico del festival francés Itinéraire Baroque.

CONCIERTO 11

## KEVIN BOWYER

*Fuga en si menor* (sobre un tema de Corelli), BWV 579 (a. 1710?)

*Corales de Neumeister* (a. 1705?)

*Wenn dich Unglück tut greifen an*, BWV 1104

*Christus, der ist mein Leben*, BWV 1112

*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 1101

*Was Gott tut, das ist wohlgetan*, BWV 1116

*Concierto en re menor* (de Antonio Vivaldi), BWV 596 (1713/14)

I. (sin indicación de tempo)

II. Grave

III. Fuga

IV. Largo e spiccato

V. (sin indicación de tempo)

*Ach Gott und Herr*, BWV 714 (1715?)

*Ein feste Burg ist unser Gott*, BWV 720 {¿?}

*Fantasia con imitación en si menor*, BWV 563 (a. 1708)

*Corales de Neumeister* (a. 1705?)

*Christe, der du bist Tag und Licht*, BWV 1096

*Christ, der du bist der helle Tag*, BWV 1120

*Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, BWV 1114

*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, BWV 1103

*Contrapunctus VIII* (de *El arte de la fuga*), BWV 1080/8 (1742/49)

*Fantasia y fuga en la menor*, BWV 561 {¿?}



### KEVIN BOWYER

Kevin Bowyer (Southend-on-Sea, Reino Unido, 1961) estudió con Christopher Bowers-Broadbent, David Sanger, Virginia Black y Paul Steinitz. En los inicios de su carrera ganó primeros premios en cinco concursos internacionales de

órgano, y su interpretación en el estreno mundial de la *Sinfonía para órgano* de Kaikhosru Sorabji, de dos horas de duración -obra considerada imposible de tocar desde su publicación en 1925- afianzaron la reputación de Bowyer como intérprete de música contemporánea y como virtuoso de la técnica. En junio de 2010 estrenó la *Segunda Sinfonía para órgano* de Sorabji (compuesta en 1929/32) en Glasgow y en Ámsterdam, obra que con 8 horas de duración es la más larga del repertorio escrito. Ha editado recientemente una edición crítica de las obras completas de Sorabji, un proyecto de mil páginas que le ha llevado casi seis años de trabajo (2008-2014).

En su Reino Unido natal, Bowyer ha tocado conciertos de solista en los principales escenarios y festivales, y ha actuado en giras por toda Europa, Norteamérica, Australia y Japón. Ha grabado un gran número de discos, muchos de los cuales han recibido premios, tanto de repertorio contemporáneo como con la obra integral para órgano de J.S. Bach (en 29 CDs), y música de Alkan, Brahms, Schumann, Reubke, Hindemith, Schoenberg, Messiaen, Alain, etc. Jonathan Wearn, de la revista MusicWeb International, le describió como "uno de los virtuosos más formidables del mundo", y la revista Gramophone como "único".

Kevin es un además un popular profesor, que da conferencias y clases magistrales en numerosos países. Es organista titular de la Universidad de Glasgow. Su artículo *Música europea para órgano del siglo XX*, publicada en el Libro de la Asociación Inglesa de Organistas fue descrito como "el mejor artículo jamás escrito sobre música para órgano que he leído". Otros intereses suyos incluyen la lectura, el cine, la cerveza, whiskies de malta y mirar al mar. Su pasatiempo favorito es dormir.

CONCIERTO 12

## THOMAS TROTTER

*Tocatta y fuga en fa mayor*, BWV 540 (Tocatta d. 1712; Fuga a. 1731)

*Trío en re menor*, BWV 583 (1723/29?)

*Orgelbüchlein* (1713/15)

*In dich hab ich gehoffet, Herr*, BWV 640

*Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 641

*Alle Menschen müssen sterben*, BWV 643

*Acht wie nichtig, ach wie flüchtig*, BWV 644

*Ach, was soll ich Sünder machen* (Partita), BWV 770 (¿?)

*Orgelbüchlein* (1713/15)

*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV 616

*Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, BWV 617

*Dies sind die heiligen zehn Gebot*, BWV 635

*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637

*Contrapunctus IX* (de *El arte de la fuga*), BWV 1080/9 (1742/49)

*Preludio y fuga en la mayor*, BWV 536 (1708/17?)



### THOMAS TROTTER

Thomas Trotter es uno de los músicos británicos más admirados de Reino Unido, y así lo reflejan sus numerosas colaboraciones con artistas internacionales. Actúa como solista con directores de la talla de Sir Simon Rattle, Bernard Haitink, Riccardo Chailly y Sir Charles Mackerras.

Ha actuado en la Philharmonie de Berlín, la Gewandhaus de Leipzig, la Concertgebouw de Ámsterdam, el Musikverein y el Konzerthaus de Viena y el Royal Festival Hall de Londres. Ha tocado conciertos inaugurales en salas como la Princeton University Chapel en EEUU, Auckland Town Hall en Nueva Zelanda, Royal Albert Hall de Londres y el International Performing Arts Centre de Moscú. En mayo de 2002 le fue concedido el Premio de la Royal Philharmonic Society al mejor instrumentista, siendo el primer organista en recibir tal galardón. Fue nombrado Artista Internacional del Año por la American Guild of Organists en 2012.

Thomas Trotter fue nombrado Organista Municipal de Birmingham en 1983, sucediendo a Sir George Thalben-Ball. Es también organista titular de la iglesia de St Margaret, de la Abadía de Westminster y profesor invitado de la Cátedra de Estudios Organísticos del Royal Northern College of Music. Fue estudiante de órgano en el King's College de Cambridge, ganando el Primer Premio del Concurso Internacional de Órgano de St Albans en su último año de carrera. Ha recibido un Doctorado Honorario en 2003 por la Universidad de la Ciudad de Birmingham, y por la Universidad de Birmingham en 2006.

Además de sus frecuentes recitales en Birmingham, Thomas Trotter ofrece giras de conciertos en cuatro continentes y actúa en numerosos festivales internacionales, como los de Bath, Salzburgo, Edimburgo y los BBC Proms. Sus grabaciones discográficas han sido editadas en Decca, Hyperion, Regent y Chandos. Ha actuado recientemente en el Royal Festival Hall de Londres como parte de un festival en celebración de la restauración del órgano. Algunos de sus próximos conciertos incluyen actuaciones con los Virtuosi de Moscú y la Philharmonia Orchestra en Londres, y conciertos como solista en los EEUU, Rusia, Escandinavia, Suiza, Polonia, Italia, Alemania y Países Bajos.

CONCIERTO 13

## ROBERTO FRESCO

*Preludio en la menor*, BWV 569 (a. 1705)

Corales de Adviento y Navidad

*Nun komm, der Heiden Heiland* (Trío), BWV 660 (1739/42)

*Nun Komm, der Heiden Heiland*, BWV 699 (1739/42?)

*Lob sei dem almächtigen Gott*, BWV 704 (1739/42?)

*Vom Himmel hoch, da komm ich her*, BWV 738 (1708?)

*Christum wir sollen loben schon oder* (Fughetta), BWV 696 (1739/42?)

*Duetto I en mi menor*, BWV 802 (1739)

*Duetto II en fa mayor*, BWV 803 (1739)

*Duetto III en sol mayor*, BWV 804 (1739)

*Duetto IV en la menor*, BWV 805 (1739)

*Orgelbüchlein* (Corales de Navidad) (1713/15)

*In dulci júbilo*, BWV 608

*Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*, BWV 609

*Christum wir sollen loben schon*, BWV 611

*Wir Christenleut*, BWV 612

*Vom Himmel hoch, da komm ich her*

(Variaciones canónicas), BWV 769 (1747?)

*Contrapunctus X* (de *El arte de la fuga*), BWV 1080/10 (1742/49)

*Concierto en la menor* (de Antonio Vivaldi), BWV 593 (1713/14)

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegro



### ROBERTO FRESCO

Roberto Fresco es el organista titular de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena de Madrid y profesor de órgano del Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska de esta ciudad. Nace en Astorga en 1967. Inicia su formación en el mundo del órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid obteniendo el Premio Fin de Carrera. Continúa trabajando con Montserrat Torrent, principalmente sobre la Música Antigua Ibérica, ampliando con posterioridad su formación con Michael Radulescu en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Viena.

Su actividad organística le lleva a través de Europa, EEUU, América Latina y las Islas Filipinas. Colabora frecuentemente con solistas y grupos tanto vocales como instrumentales. Su repertorio abarca desde la música del siglo XVI hasta la producción de vanguardia, estrenando con frecuencia nueva música para órgano. Realiza diversos trabajos discográficos que incluyen tanto música antigua como música del siglo XX. También dedica atención a la labor docente, habiendo sido profesor de órgano y clave en los conservatorios de Palencia, Salamanca y Madrid. En la actualidad es profesor en el Seminario Conciliar de la Inmaculada y San Dámaso de Madrid.

Es fundador y director de la Academia de Órgano Fray Joseph de Echevarría que se celebra en los órganos históricos de Tierra de Campos (Palencia).

Es fundador y director de la Academia de Órgano Fray Joseph de Echevarría que se celebra en los órganos históricos de Tierra de Campos (Palencia).

CONCIERTO 14

## PIETER VAN DIJK

*Preludio y fuga en do mayor, BWV 545 (a. 1708, rev. 1712/17?)*

*Corales de Leipzig*

*Allein Gott in der Höh sei Her, BWV 662 (1739/42)*

*Allein Gott in der Höh sei Her (Trio), BWV 664 (1746/47)*

*Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 722 (¿?)*

*Jesu, meine Freude (Fantasía), BWV 713 (¿?)*

*Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 700 (a. 1708, rev. 1740)*

*Wir Christenleut habn jetzund Freud, BWV 710 (¿?)*

*Aria en fa mayor, BWV 587 (¿?)*

*Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta  
(de El arte de la fuga), BWV 1080/17 (1742/49)*

*Orgelbüchlein (Corales de Año Nuevo) (1713/15)*

*Helft mir Gotts Güte preisen, BWV 613*

*Das alte Jahr vergangen ist, BWV 614*

*In dir ist Freude, BWV 615*

*Contrapunctus XI (de El arte de la fuga), BWV 1080/11 (1742/49)*

*Alla breve en re mayor, BWV 589 (1709?)*



### PIETER VAN DIJK

Pieter van Dijk es profesor de órgano en el Conservatorio de Ámsterdam y en la Hochschule für Musik und Theater de Hamburgo. Es organista del famoso órgano Van Hagerbeer/Schnitger de la iglesia St. Laurenskerk de Alkmaar (Países Bajos) y Organista Municipal de dicha ciudad.

Estudió órgano con Bert Matter en el Conservatorio de Arnhem (Países Bajos), continuando sus estudios con Gustav Leonhardt, Marie-Claire Alain y Jan Raas. Ha sido ganador de los concursos internacionales de Deventer en 1979 y de Innsbruck en 1986.

Pieter van Dijk es Director Artístico del Organ Festival Holland, y organiza cada dos años un concurso internacional de órgano en Alkmaar que incluye clases magistrales ([www.alkmaarorgelstad.nl](http://www.alkmaarorgelstad.nl)). Ha publicado artículos musicológicos sobre Matthias Weckmann, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Sebastian Bach y Karl Straube, y ha realizado varios registros discográficos en instrumentos históricos de Alemania, España, Italia y Países Bajos. Actúa en toda Europa, Japón y EEUU, y es invitado frecuentemente como miembro del jurado en concursos internacionales de órgano.

CONCIERTO 15

## ARVID GAST

*Preludio y fuga en la menor*, BWV 551 (a. 1707?)

*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*, BWV 649 (1748/49)

*Allein Gott in der Höh sei Her*, BWV 717 (1707/14?)

*Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 706 (1708/14?)

*Fuga en do menor* (de Giovanni Legrenzi), BWV 574 (a. 1708?)

*Jesu, meine Zuversicht*, BWV 728 (1722?)

*Wo soll ich fliehen hin*, BWV 694 (a. 1708)

*Gottes Sohn ist kommen*, BWV 703 (1739/42?)

*In dich hab ich gehoffet, Herr*, BWV 712 (¿?)

*Fuga en do menor*, BWV 575 (1708/17?)

*Corales Neumeister* (a. 1705?)

*Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not*, BWV 1097

*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, BWV 1099

*Als Jesus Christus in der Nacht*, BWV 1108

*Fantasía en do mayor*, BWV 570 (a. 1705?)

*Contrapunctus XII a 4, rectus*

(de *El arte de la fuga*), BWV 1080/12,1 (1742/49)

*Toccata (Preludio y fuga) en do mayor*, BWV 566a (a. 1708?)



### ARVID GAST

Nacido en Bremen en 1962, Arvid Gast estudió órgano y música de iglesia en la Hochschule für Musik und Theater de Hannover (Alemania). De 1990 a 1993 ocupó el puesto de organista y maestro de coro de la iglesia de St. Nikolai de Flensburg.

Nombrado Profesor de Órgano en la Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" y Organista de la Universidad de Leipzig en 1993, ocupó dichas plazas hasta su nombramiento en 2004 de Director del Instituto de Música de Iglesia en la Musikhochschule de Lübeck. Es también Organista Titular de los órganos históricos de la iglesia de St. Jakobi de Lübeck (órgano Stellwagen de 1637, y el gran órgano de 1466/1672/1984), y organista titular de Auditorio Kloster Unser Lieben Frauen de Magdeburg. En 2007 fundó el concurso internacional Dieterich-Buxtehude-Organ-Competition.

Durante su etapa de estudiante ganó numerosos concursos organísticos, y es invitado con frecuencia a formar parte de jurados de concursos internacionales (Leipzig, Graz, Alkmaar, Tokio). Sus numerosas grabaciones, invitaciones a conciertos y cursos de interpretación dan prueba de su habilidad como solista y pedagogo, especialmente en el campo de la música romántica alemana.

CONCIERTO 16

## RAÚL PRIETO

*Corales de Leipzig* (1739/42)

*Fantasia super Komm, Heiliger Geist, Herr Gott*, BWV 651  
*Komm, Heiliger Geist, Herr Gott*, BWV 652

*Christ lag in Todesbanden*, BWV 718 (1712/17?)

*Sonata V en do mayor*, BWV 529 (ca. 1730)

I. Allegro  
II. Largo  
III. Allegro

*Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727 (1740?)

*Contrapunctus XII a 4, inversus*

(de *El arte de la fuga*), BWV 1080/12,2 (1742/49)

*Preludio y fuga en mi menor*, BWV 548 (1727/31)



### RAÚL PRIETO

Estudió el *solistenklas* becado por el gobierno alemán obteniendo las máximas calificaciones, con maestros como Ludger Lohmann (Stuttgart) y Leonid Sintsev (San Petersburgo). A sus 27 años de edad fue contratado por la OCNE como asesor artístico, haciéndose cargo de

toda la actividad de los órganos del Auditorio Nacional de Música de Madrid con su "Proyecto Órgano".

Vive dedicado a una carrera de concertista que le lleva por Rusia, donde ha actuado en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, en el Conservatorio Chaikovski de Moscú, y en las Sinfónicas de Omsk, Perm, Samara, Ufá, Cheliabinsk, Ulyanovsk, Dubna o Volgogrado; actúa regularmente como solista invitado en la sala de conciertos central de Moscú y realiza giras anuales en el Reino Unido. Su debut en la Catedral de Milán (2008) fue definido como "un concierto memorable". En 2009, después de una serie de apariciones exitosas en importantes salas de EEUU, Phillip Truckenbrod Concert Artists (la agencia más importante de representación de organistas según la revista especializada *Fanfare*) le ofreció un contrato para llevar su carrera en EEUU y Canadá, donde realiza de dos a tres giras anuales por centros emblemáticos como el Methuen Memorial Music Hall o el Spivey Hall, inaugurando órganos como el gran Kimball de la Catedral de Denver, y siendo invitado en 2012 a tocar en la Convención Nacional de la American Guild of Organists ante más de dos mil organistas de EEUU.

Ofrece regularmente clases magistrales en la Universidad de Indiana, la Ball State University y el Conservatorio Chaikovski de Moscú, entre otros, y es jurado en concursos internacionales de órgano como en el Goedicke International Organ Competition en Rusia. Desde 2013 es organista en residencia y profesor de órgano de la Universidad Estatal de Indiana en Muncie (BSU), y también imparte clases en el curso del Festival Internacional de Órgano Mataró-Barcelona "Jaume Isern", del que es director artístico. Ha grabado dos CDs con Brilliant Classics, uno como solista en la Catedral de Milán, y otro con piano y órgano (Duo MusArt) en el Palau de la Música Catalana. En 2007 funda junto a la pianista María Teresa Sierra el Dúo MusArt, primera y única formación de piano y órgano en España, actuando el Festival Internacional de Segovia o el Festival Internacional de Piano de Barcelona, así como en el Palau de la Música de Barcelona, Conde Duque de Madrid, L'Auditori de Barcelona, Auditorio Nacional de Música, salas de la Filarmónica de Perm y Samara en Rusia o el Methuen Memorial Music Hall y el Celebrity Series en Huntsville en EEUU.

CONCIERTO 17

## BINE BRYNDORF

*Fuga en sol mayor, BWV 577* (¿?)

*Orgelbüchlein* (Corales de la Pasión) (1713/15)

*O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 618*

*Christe, du Lamm Gottes, BWV 619*

*Christus, der uns selig macht, BWV 620*

*Da Jesus an dem Kreuze stund, BWV 621*

*Sei gegrüßet, Jesu gütig* (Partita), BWV 768 (a. 1710)

*Canon per Augmentationem in Contrario Motu*  
(de *El arte de la fuga*), BWV 1080/14 (1742/49)

*Orgelbüchlein* (Corales de la Pasión) (1713/15)

*O Mensch, beweine deine Sünde gross, BWV 622*

*Wir danken dir, Herr Jesu Christ, BWV 623*

*Hilf, Gott, dass mir's gelinge, BWV 624*

*Contrapunctus XIII a 3, rectus*  
(de *El arte de la fuga*), BWV 1080/13,1 (1742/49)

*Preludio y fuga en sol mayor, BWV 550* (a. 1710)



### BINE BRYNDORF

Bine Bryndorf es Profesora de Órgano y Música de Iglesia en la Royal Danish Academy of Music, y organista en la Trinity Church de Copenhague. Comenzó sus estudios de órgano a una temprana edad, siendo Kristian Olesen (órgano) y Bjørn Hjelmberg (teoría) los profesores que más influyeron en ella. Como organista y músico de iglesia completó su formación con Michael Radulescu, Daniel Roth y William Porter (improvisación).

De 1991 a 1995 fue profesora en la Universidad de Viena. En 1994 comenzó a enseñar en la Royal Danish Academy of Music de Copenhague, siendo nombrada Profesora en 2001, en donde es Jefa de Departamento de Órgano y Música de Iglesia.

Bine Bryndorf tiene una sólida carrera como solista, y es invitada con frecuencia a dar cursos y clases magistrales, así como miembro del jurado de concursos internacionales. También está activa en el campo de la música de cámara, tocando con varios grupos. Está muy interesada en la interpretación en instrumentos originales, y para ello la Royal Danish Academy of Music y la ciudad de Copenhague ofrecen una plataforma ideal con instrumentos de los siglos XVII al XIX.

Sus grabaciones discográficas se centran en la música barroca, con la integral de Buxtehude (dacapo) y obras de J.S. Bach (Hänssler y Classico). Pronto verán la luz sus grabaciones de Bruhns y Scheidemann, de Niels la Cour (Danés contemporáneo) y Carl Nielsen (Danés del romanticismo).

Sus grabaciones discográficas se centran en la música barroca, con la integral de Buxtehude (dacapo) y obras de J.S. Bach (Hänssler y Classico). Pronto verán la luz sus grabaciones de Bruhns y Scheidemann, de Niels la Cour (Danés contemporáneo) y Carl Nielsen (Danés del romanticismo).

CONCIERTO 18

## JACQUES VAN OORTMERSEN

*Fantasia y fuga en do menor, BWV 537 (d. 1723?)*

*Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, BWV 1128 (ca. 1705/10)*

*Meine Seele erhebt den Herren, BWV 648 (1748/49)*

*Christ, der du bist der helle Tag (Partita), BWV 766 (ca. 1700)*

*Corales de Neumeister (a. 1705?)*

*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, BWV 1102*

*Ach Gott, tu dich erbarmen, BWV 1109*

*Fantasia en sol mayor, BWV 571 (a. 1720?)*

*Allegro - Adagio - Allegro*

*Contrapunctus XIII a 3, inversus*

*(de El arte de la fuga), BWV 1080/13,2 (1742/49)*

*Preludio y fuga en do mayor, BWV 547 (ca. 1725)*



### JACQUES VAN OORTMERSEN

Jacques van Oortmerssen (1950) es desde hace años una figura importante en el mundo del órgano. Es conocido internacionalmente por su versatilidad, particularmente en sus interpretaciones de la música de J.S. Bach. Van Oortmerssen estudió primero en Rotterdam, en donde obtuvo su Diploma de Solista

en órgano con André Verwoerd, y de piano como alumno de Elly Salomé. Más tarde realizó estudios de posgrado con Marie-Claire Alain en París. Fue galardonado con el Prix d'Excellence en 1976. En 1979 -a una edad excepcionalmente temprana- fue nombrado Profesor de Órgano en el Conservatorio de Ámsterdam, y en 1982 sucedió a Gustav Leonhardt como Organista Titular de la iglesia Waalse Kerk de Ámsterdam.

Jacques van Oortmerssen goza de una magnífica reputación como solista y pedagogo, y es invitado regularmente como profesor en universidades y conservatorios de todo el mundo. Ha sido Profesor Invitado de órgano en las universidades de Gothenburg y Helsinki, así como en el Conservatorio de Lyon. Fue nombrado Profesor Invitado de órgano (Betts Fellow) en la Universidad de Oxford en el año académico 1993/94. En 2012 recibió un Doctorado Honoris Causa de la Sibelius Academy de Helsinki. Actúa frecuentemente en toda Europa, América del Norte y del Sur, África, Japón y Corea del Sur, y es invitado a menudo a tocar en festivales internacionales como los BBC Proms, el City of London Festival y el Prague Spring Festival. Como artista discográfico, van Oortmerssen ha grabado más de cincuenta CDs para sellos internacionales, así como grabaciones para la radio y la televisión. En este momento tiene un contrato de grabación con Challenge Classics, sello para el que está grabando la integral de la obra de órgano de J.S. Bach, proyecto que ha suscitado gran interés y reconocimiento a nivel internacional.

CONCIERTO 19

## STEPHEN THARP

*Preludio y fuga en do mayor*, BWV 531(a. 1705?)

*Wer nur den lieben Gott lässt walten*, BWV 690 (a. 1705?)

*Wer nur den lieben Gott lässt walten*, BWV 691 (1720/23?)

*Wo soll ich fliehen hin*, BWV 646 (1748/49)

*Pedal-Exercitium*, BWV 598 (1735?)

*Ach Herr, Mich Armen Sunder*, BWV 742 (1733?)

*Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (Fughetta), BWV 698 (1739/42?)

*Gott, durch deine Güte*, BWV 724 (a. 1705)

*Concierto en sol mayor* (de Johann Ernst von Sachsen-Weimar), BWV 592 (1713/14)

I. Allegro

II. Grave

III. Presto

*Der Tag, der ist so freudenreich*, BWV 719 (1710?)

*Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*, BWV 732 (1718?)

*Wie nach einer Wasserquelle*, BWV 1119 (a. 1705?)

*Herr Gott, dich loben wir*, BWV 725 (¿?)

*Contrapunctus XIV, fuga a 3 soggetti*

(inacabada, de *El arte de la fuga*), BWV 1080/19 (1742/49)

*Preludio y fuga en si menor*, BWV 544 (1727/31)



### STEPHEN THARP

Ha sido reconocido como uno de los organistas más importantes del panorama internacional, habiendo tocado más de 1400 conciertos en 45 giras por todo el mundo, incluyendo

St. Bavo (Haarlem), St. Eustache (París), Ste. Croix (Burdeos), The Hong Kong Cultural Centre, Sydney y Adelaide (Australia), Chaikovsky Hall (Moscú), Tonhalle (Zúrich), Catedrales de Milán, Berlín, Colonia, Múnich, Münster y Passau, Gewandhaus (Leipzig), Frauenkirche (Dresden), Igreja da Lapa (Porto), Catedral de Amberes, Dvořák Hall (Praga), Hallgrímskirkja (Reykjavik), The Morton H. Meyerson Symphony Center (Dallas), Walt Disney Concert Hall (Los Ángeles), The Kimmel Center (Philadelphia), The Riverside Church (Nueva York), Rice University (Houston), Spivey Hall (Atlanta) y el Severance Hall (Cleveland). Ha ofrecido clases magistrales en la Universidad de Yale, Westminster Choir College, el Cleveland Institute of Music, Bethel University, Hochschule für Musik de Stuttgart, Trossingen y Bochum y para la American Guild of Organists. Ha sido miembro del jurado en concursos de la Juilliard School y la Northwestern University.

Galardonado con el International Performer of the Year Award (2011) por la sección neoyorquina del American Guild of Organists, además de ser él mismo compositor y recibir numerosos encargos, estrena frecuentemente obras para órgano de compositores actuales. En 2008 fue el organista oficial de la visita del Papa Benedicto XVI a Nueva York, actuando ante 60.000 personas. Como músico de cámara al órgano, al piano y al clave ha actuado junto a artistas como Thomas Hampson o Itzhak Perlman. Ha grabado 14 discos de órgano para JAV, Aeolus, Naxos, Organum y Ethereal. Recibió el Preis der Deutschen Schallplattenkritik y el Diapason francés por su integral de la obra de Jeanne Demessieux.

Se licenció en órgano en el Illinois College (magna cum laude) y obtuvo su diploma de máster en la Northwestern University (Chicago), con los profesores Rudolf Zuiderveld y Wolfgang Rübsam respectivamente. Ha estudiado también de forma privada con Jean Guillou. Ha sido organista en la Catedral de St. Patrick de Nueva York (1995/97), así como Associate Organist en la iglesia de St. Bartholomew de la misma ciudad (1998-2002). También artista residente en la Manhattan's Grace Church (2007/13) y Director Adjunto de Música en la Church of Our Saviour de Nueva York (2013/14).

CONCIERTO 20

## OLIVIER LATRY

*Preludio y fuga en re menor*, BWV 539 (d. 1720?)

*Trío en do menor*, BWV 585 {¿?}

*Allein Gott in der Höh sei Her*, BWV 663 (1739/42)

*Allein Gott in der Höh sei Her*, BWV 711 (1708/17?, rev. 1740?)

*Allein Gott in der Höh sei Her*, BWV 715 (1727?)

*Concierto en do mayor* (de Antonio Vivaldi), BWV 594 (1713/14)

I. Allegro

II. Recitativo. Adagio

III. Allegro

*Trío en sol mayor*, BWV 586 {¿?}

*Tocata y fuga en re menor 'Dórica'*, BWV 538 (1712/17?)



### OLIVIER LATRY

Olivier Latry es organista de Notre Dame de París y profesor de órgano en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de dicha ciudad. Su nombramiento como organista de la Catedral parisina a los 23 años de edad le lanzó a la escena internacional, habiendo actuado desde entonces en más de cincuenta países de los cinco continentes, bien en conciertos de solista como con orquesta, haciendo extraoficialmente de embajador de la música francesa para órgano que presenta en sus conciertos junto a sus improvisaciones. Tiene un interés particular en la música contemporánea, habiendo estrenado numerosas obras de compositores actuales.

Sus grabaciones discográficas incluyen las obras integrales de órgano de Olivier Messiaen (Deutsche Grammophon), el *Concierto para órgano* de Poulenc y la *Tocata festiva* de Barber con la Philadelphia Orchestra (Ondine). Ha grabado recientemente dos CDs para Naïve: un recital en el piano original Érard de 1853 con pedalero de Alkan (obras de Boëly, Schumann, Brahms, Alkan, y Liszt), y el álbum *Three Centuries of Organ music at Notre-Dame de Paris*, un homenaje a sus predecesores en la Catedral parisina.

Ha sido galardonado con el Prix del Duca (2000) por su trabajo en el campo de la interpretación y la investigación organística, y ha recibido también menciones honorarias del North and Midlands School of Music (2006), Royal College of Organists (2007) y la McGill University de Montreal (2010). El American Guild of Organists le concedió la distinción de Artista Internacional del Año 2009 en Nueva York.

Es Organista Emérito de la Orquesta Sinfónica de Montreal desde diciembre de 2012.

# BACH

El gran órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid

GERHARD GRENZING

El nuevo órgano de la Catedral de León

SAMUEL RUBIO

Toccatas, preludios, fantasías y fugas

CARLOS OREJAS

Los preludios corales

JOSÉ LUIS ECHECHIPÍA PARÍS

Las *Sonatas a trío*, transcripciones y otras obras diversas. *El arte de la fuga*.

ISRAEL RUÍZ DE INFANTE

Catálogo de obras

# EL GRAN ÓRGANO DE LA SALA SINFÓNICA DEL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID

GERHARD GRENZING

Maestro organero

Desde hace veinticinco años, el órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional destaca sobre el escenario de esta gran sala de conciertos de Madrid. Para un organero, la construcción de un instrumento así supone asumir un muy alto compromiso, dado que los órganos -a diferencia de la orquesta sinfónica- son instrumentos que agradecen una acústica más larga. El instrumento ha de cumplir varias misiones: didáctica, sede de concursos de composición y de interpretación, grabaciones, y especialmente sus funciones concertistas como instrumento solista y como acompañante en obras orquestales y corales. En él debe ser posible interpretar la más amplia gama de literatura musical y abrir camino a nuevas creaciones. No obstante, debe tener su personalidad propia, y para ello precisa de una armonización de máxima calidad que logre vencer las dificultades del gran volumen de la sala y de una acústica más favorable para otro tipo de instrumentos. Este instrumento se basa en conocimientos y progresos internacionales, reproduciendo tanto la vertiente estilística centroeuropea como la rica tradición de las escuelas ibéricas, llegando a una síntesis de ambas. Como obra artesana, es una expresión creativa de la época en la que vivimos y de su entorno.

La fachada del instrumento es expresión palpable de esta síntesis. Proyectada por el arquitecto Simon Platt, se ha intentado plasmar en ella un cuerpo decorativo acorde con la sala, sintetizando armónicamente múltiples elementos de los órganos ibéricos históricos. Ejemplo de ello es la tradicional trompetería horizontal, distintivo del Órgano Ibérico. Otros elementos de la tradición ibérica quedan plasmados en ejemplos como los tubos de fachada adornados, probable aportación flamenca al Órgano Catalán-Balear del Renacimiento y Barroco, y todavía utilizado por el genial organero Jordi Bosch y su escuela de Andalucía. Otras características autóctonas son la elevación de la parte central del mueble, con sus celosías escalonadas siguiendo el diseño de los tubos -tradición extendida en la Escuela Castellana- mientras que los tubos invertidos los podemos observar en las catedrales de México D.F. y Perpiñán. La cadereta, muy frecuente en la Escuela Balear-Catalana-Levantina, está en este caso partida en dos para facilitar la visión del organista a la orquesta y al público. La fachada del órgano, en resumen, representa los cinco cuerpos del instrumento del órgano expresivo (*Werkprinzip*). Cada cuerpo tiene una misión asignada y por tanto su sonido tiene un carácter distinto de los demás. De hecho, podría hablarse de cinco órganos diferentes.

El reflejo del Órgano Ibérico también se aprecia en detalles técnicos como la existencia de tres juegos partidos en el teclado de la trompetería, la abundante presencia de registros de lengüetería, el flautado doble (muy característico de Mallorca), el armónico de tercera en la *tercerilla* del órgano expresivo y por último, el acoplamiento partido en bajos y tiples del tercer al segundo teclado, facilitando la interpretación de la literatura organística ibérica.

Respecto a la armonización, es necesario indicar de nuevo que las condiciones acústicas de una sala de conciertos resultan normalmente desfavorables para la sonoridad de un órgano, comúnmente asociada a la reverberación de los templos. El cálculo de los parámetros de los tubos y su preparación se realizó después de efectuar ensayos acústicos con la sala llena y vacía. Cada uno de los casi 5.000 tubos fue ajustado a las condiciones del recinto, labor que precisó varios meses para su conclusión. En la armonización se define el carácter y color de cada tubo, su registro correspondiente y su misión dentro de su cuerpo sonoro o teclado.

El órgano es un instrumento en constante evolución, y muestra de ello son las numerosas innovaciones aplicadas en este órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional. Algunas de ellas se basan en investigaciones propias, como por ejemplo el sistema de alimentación del viento, los acoplamientos mecánicos, las ventillas cuádruples en el expresivo, etc., y otras en las realizaciones de los antiguos maestros organeros, como el sistema de ajuste de los ejes de la mecánica inspiradas en el invento de Jordi Bosch, realizado en el Palacio Real. También las nuevas tecnologías fueron aplicadas a este órgano, algunas de ellas siendo primicias absolutas en nuestro país, como por ejemplo un programador con 5.120 combinaciones libres, 4 crescendos programables, o la posibilidad de conexión de una consola móvil que facilite la intervención en obras orquestales, la realización de dobles interpretaciones o incluso el *play-back* en composiciones modernas.

Desde su inauguración este órgano ha sido muy apreciado, siendo un instrumento de referencia para organistas de todo el mundo. Tanto es así que un órgano gemelo fue construido en 1998 para la nueva sala de conciertos de la ciudad japonesa de Niigata por deseo del prestigioso músico Masaaki Suzuki. Este órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional fue posible gracias a la confianza depositada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), la colaboración de la Dirección del Auditorio Nacional, y a la entrega de todo el equipo de constructores. Todos ellos siguen velando actualmente por su cuidado y conservación. La mejor recompensa a su dedicación la encontramos en cada concierto en el que el órgano interviene, del que el presente Ciclo Bach Vermut del CNDM es el mejor de los exponentes.

## DISPOSICIÓN

### IV TROMPETERÍA

1	Trompeta Batalla	8'
2	Clarín T	8'
3	Bajoncillo B	4'
4	Trompeta Magna T	16'
5	Violeta B	2'
6	Viejos	16
7	Orlos	8'
8	Tolosana	IV
9	Corneta	VI
10	Violón	8'

### II ÓRGANO MAYOR

11	Flautado Mayor	16'
12	Flautado	8'
13	Flauta Chimenea	8'
14	Flauta Armónica	8'
15	Octava	4'
16	Docena	2 2/3'
17	Quincena	2'
18	Lleno	VI
19	Címbala	IV
20	Trompeta Mayor	16'
21	Trompeta Real	8'

### Acoplamiento mecánicos

22	IV-II
23	I-II
24	III-II Bajos
25	III-II Tiples

### PEDAL

26	Grave	32'
27	Contras	16'
28	Subbajo	16'
29	Flautado	8'
30	Bajo Cónico	8'
31	Octava	4'
32	Corno	2'
33	Tolosana	III
34	Compuestas	III
35	Lleno	IV
36	Contra Bombarda	32'
37	Bombarda	16'
38	Trompeta	8'
39	Clarín	4'

### Acoplamiento Eléctrico

40 III 16' - II

Mecánica suspendida    Combinaciones programables (2560)    Crescendos programables (4)

### III EXPRESIVO

41	Violón Mayor	16'
42	Flautado de madera	8'
43	Gamba	8'
44	Onda Marina	8'
45	Viola	8'
46	Octava	4'
47	Flauta Travesera	4'
48	17ª Mayor	3 1/5'
49	Nazardo 12ª	2 2/3'
50	Quincena	2'
51	Nazardo 17ª	1 3/5'
52	Pífano	2'
53	Séptima	1 1/7'
54	Chiflete	1'
55	Lleno	IV
56	Tercerilla	III
57	Fagot	16'
58	Trompeta Armónica	8'
59	Oboe	8'
60	Voz Humana	8'
61	Clarín Campaña	4'
62	Tremulant	

### CADERETAS EXTERIORES

63	Flautado	8'
64	Tapado	8'
65	Quintatón	8'
66	Octava	
67	Flauta Dulce	4'
68	Nazardo 12ª	4'
69	Quincena	2 2/3'
70	Flauta Silvestre	2'
71	Nazardo 17ª	2'
72	Nazardo 19ª	1 3/5'
73	Churumbela	1 1/3'
74	Lleno	II
75	Címbala	IV
76	Serpenton	III
77	Cromorno	16'
78	Tremulant	8'

### Acoplamiento

79	III-I [eléctrico]
80	IV-Ped
81	III-Ped [eléctrico]
82	III 4'-Ped (eléctrico)
83	II-Ped
84	I-Ped



## EL NUEVO ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE LEÓN

SAMUEL RUBIO

Director del Festival Internacional de Órgano Catedral de León

Por la historia -y en concreto por las Actas Capitulares- sabemos que el órgano estuvo siempre presente en las catedrales, y la de León no fue una excepción. Huelga pues, hablar de la permanente existencia de un órgano o varios en la catedral leonesa desde tiempos bien remotos hasta nuestros días. Repasando las Actas podemos leer ya en 1424: "Por fezer bien a merced a Fernán Sánchez de Buytrago bachiller en artes, vezino desta ciudad que le daban e dieron el oficio de tañer los órganos mayores". Entre 1563 y 1567 Pedro Salinas, internacionalmente conocido, fue organista de la Catedral de León. Se conserva en el Museo Catedralicio un órgano realejo del siglo XVII que se usaba especialmente en la procesión del Corpus Christi. En el siglo XVIII se comienza a hablar del Gran Órgano Barroco, un magnífico ejemplar obra de Pedro Liborno de Echevarría, del que no quedan más que algunos restos escultóricos.

Así, tras siglos de presencia de muy diversos instrumentos en la Catedral de León, urgidos por la necesidad de sustituir un órgano carente de valor histórico (de Organería Española, 1953) y a todas luces inadecuado a la dignidad del templo, se crea en 1984 la Asociación de Amigos del Órgano Catedral de León, con la finalidad principal de promover la construcción de un nuevo órgano para la Catedral. Con este mismo objetivo, se inicia el mismo año la andadura del Festival Internacional de Órgano Catedral de León. Organistas y compositores de la máxima relevancia a nivel internacional han sido unánimes en la admiración sin límites de la *Pulchra Leonina* y la conveniencia de dotar al templo de un instrumento acorde con la extraordinaria belleza y condiciones de una catedral especialmente dotada para la música. Tras largos años de estudios, proyectos y discusiones sobre las características del mismo y los problemas que pudieran derivarse de su ubicación, tanto desde el punto de vista arquitectónico como litúrgico y musical, y atendiendo al histórico prestigio mundial de su organería, se eligió como ganador entre los proyectos presentados el de Johannes Klais Orgelbau, empresa fundada en Bonn en 1882.

El deseo de que el nuevo instrumento no se limitara a recoger la tradición Ibérica, sino que aglutinara de alguna forma la cultura europea en torno al órgano, conteniendo tales cualidades que sea posible interpretar en él, con la mayor garantía, toda la literatura organística producida en Europa hasta nuestros días, y ello dentro de un espacio arquitectónico excepcional, llevó a pensar en la ne-



cesidad de una conjunción de saberes y experiencias tanto a nivel técnico como artístico. Así, el equipo de la cuarta generación Klais, dedicado a construir instrumentos de fuerte personalidad propia y de refinadas características sonoras y estéticas, se unió en estrecha colaboración, con el conocimiento y la experiencia del prestigioso organista francés, Jean Guillou, ideólogo y visionario de una nueva concepción de órganos, que durante años ha venido desarrollando. De esta especial unión nace en septiembre de 2013, un instrumento único, del que Jean Guillou dirá:

“Finalmente, aquí está con sus cuatro cajas monumentales, puestas por encima de la oscura y reluciente sillería del coro; zócalo ideal de las ocho fachadas de este instrumento único en su concepción, exclusivamente ideado para este lugar que va derramando chorros sonoros por las amplias bóvedas del edificio. Espacialización sonora equilibrada de un órgano que sacó provecho de mis experiencias personales anteriores. Cada teclado presenta un conjunto de registros solistas esenciales y muy diversos, cuya convivencia revela una conjunción eminentemente dramática y rica. No es en modo alguno un órgano historicista, es un instrumento vuelto hacia la historia del futuro; la composición de sus registros indisolubles de las características de sus dimensiones, progresiones, presiones, definidas y elaboradas por mí, constituyó un verdadero desafío para quienes, en su realización, tuvieron que poner en tela de juicio las prácticas habituales”.

A través de la singular disposición técnica de los registros, conformando una especial concepción sonora, el nuevo órgano de la Catedral de León abre un universo de posibilidades de futuro, tanto en el campo de la reinterpretación de la literatura existente de todos los tiempos, como a la hora de abordar la creación de nueva música para este fabuloso instrumento que es el órgano. Ser capaces de producir en el taller de Bonn todas las partes del instrumento ha sido, además, un excelente y necesario prerrequisito, aplicable a los tubos labiales, así como a los de lengüetería, a la caja del órgano, a los secretos, a los conductos del viento, a las mecánicas, a la consola y a los pulmones del órgano, o sea, a los fuelles. Como explica su constructor Philipp Klais:

“Un instrumento construido bajo estas condiciones es el resultado de un equipo de trabajo bien entrenado. Para nosotros tiene un gran valor que un equipo acompañe continuamente al órgano, desde el corte de la madera hasta el montaje final en su emplazamiento. La organería es un oficio creativo y reclama una constante consideración hacia todas las tradiciones. Un organero trabaja en y para su propio período de tiempo; su trabajo será sometido más tarde al juicio de la historia”.

Esta es, fruto del común esfuerzo de muchas personas e instituciones, nuestra aportación al legado patrimonial heredado de nuestros antepasados. La experiencia de la escucha de la música producida por un instrumento de características verdaderamente especiales, en perfecta conjunción con un indiscutible valor histórico-artístico de excepcional belleza, hacen de la Catedral de León un privilegiado espacio de rango espiritual y cultural de dimensiones nada comunes, donde desarrollar, al máximo nivel, la cultura musical en torno al fabuloso instrumento que es el órgano.

## DISPOSICIÓN Y TUBERÍA

N.º	Registro	Madera	Estaño	%		
					<b>en el coro (norte)</b>	
<b>I. MANUAL C-c<sup>4</sup></b>						
1.	Flauta doble	8'	61 <sup>R/P/M</sup>	-	-	de doble labio; C-H fachada dorsal
2.	Flauta rústica	2'	-	61	75	
3.	Larigot	1 1/3'	-	61	75	
4.	Címbala	II	-	122	75	
5.	Aliquot	II	-	122	75	1 1/7' + 8/9'
6.	Dulzaina	16'	-	61	85	desde c <sup>1</sup> "en Chamade"
7.	Cromorno Trémolo I	8'	-	66 67	75	franc., desde gs <sup>3</sup> 2f labial
					<b>en el coro (sur)</b>	
<b>II. MANUAL C-c<sup>4</sup></b>						
8.	Flautado	16'	-	73	85	Fachada
9.	Flautado	8'	-	61	75	
10.	Gran flauta	8'	61 <sup>R/P/M</sup>	-	-	C-H fachada dorsal
11.	Octava	4'	-	61	75	
12.	Gran nasardo	5 1/3'	-	61	75	
13.	Gran tierce	3 1/5'	-	61	75	
14.	Qincena	2'	-	61	75	
15.	Mixtura	III	-	183	75	
16.	Lleno	V	-	305	75	
17.	Gran corneta	V	-	269	35/75	desde C: 2 2/3' + 2' + 1 3/5' desde c <sup>0</sup> : 4' resp. desde c <sup>1</sup> : 8' resp.
18.	Contra fagot	16'	-	61	85	desde g <sup>2</sup> "en Chamade"
19.	Trompeta	8'	-	66	75	desde gs <sup>3</sup> 2f labial
20.	Oboe	8'	-	17	85	desde g <sup>1</sup> "en Chamade", comb. con n.º 18, desde gs <sup>3</sup> 2f labial
					<b>Recitativo expresivo (divido en 2 cuerpos)</b>	
<b>III. MANUAL C-c<sup>4</sup></b>						
en el coro (sur)						
21.	Flautado	8'	-	61	75	C-H fachada dorsal
22.	Cor de nuit	8'	12 <sup>R/P</sup>	49	35	
23.	Flauta cónica	4'	-	61	75	
24.	Carillon	III	-	183	75	2 2/3' - 1 3/5' - 1/3'
25.	Trompeta	8'	-	66	75	desde gs <sup>3</sup> 2f labial
	Trémolo III S-W			43		
en el coro (norte)						
26.	Salicional	8'	-	61	75	C-H fachada dorsal
27.	Unda maris	8'	-	49	75	desde c <sup>0</sup>
28.	Flauta octav	2'	-	61	75	
29.	Larigot	1 1/3'	-	61	75	
30.	Mixtura	IV	-	244	75	
31.	Fagot	16'	61 <sup>P</sup>	-	-	
32.	Oboe	8'	-	66	75	desde gs <sup>3</sup> 2f labial
33.	Voz humana	8'	-	66	75	desde gs <sup>3</sup> 2f labial
	Trémolo III N-W			43		

N.º	Registro	Madera Estaño %				
<b>IV. MANUAL C-c<sup>4</sup> en el coro (norte+sur)</b>						
34.	Flauta mayor	16'	-	61	85	N, Fachada
35.	Flautado	8'	-	-	-	S, comb. con n.º 8
36.	Flauta armónica	8'	24 <sup>R/P</sup>	37	35	S
37.	Flauta octav	4'	-	12	35	S, comb. con n.º 36
38.	Nasardo armónica	2 2/3'	-	12	75	S, comb. con n.º 12 (2º manual)
39.	Cor de nuit	2'	-	61	75	N
40.	Diecisetena.arm.	1 3/5'	-	12	75	S, comb. con n.º 13 (2º manual)
41.	Piccolo	1'	-	12	75	N, comb. con n.º 39
42.	Tiorba	III	-	183	75	3 1/5' + 2 2/7' + 1 7/9'
43.	Bombarda	16'	-	61	75	N
44.	Trompeta	8'	-	66	85	N

<b>V. MANUAL C-c<sup>4</sup> en el coro (norte)</b>						
45.	Flautado	8'	-	61	85	Fachada
46.	Flauta chimenea	8'	12 <sup>R/P</sup>	49	35	
47.	Flauta dulce	4'	-	61	75	
48.	Sesquialt.	II	-	122	75	2 2/3' + 1 3/5'
49.	Piccolo	1'	-	61	75	
50.	Lleno	III	-	183	75	
51.	Bajón	16'	-	61	75	
52.	Dulzaina	8'	-	66	75	"en Chamade", desde gs <sup>3</sup> 2f labial
	Trémolo V		87			

<b>PEDAL C-g<sup>1</sup> en el coro (sur), salvo transmisiones</b>						
53.	Flautado	16'	-	-	-	Transmisión del n.º 8
54.	Flauta	16'	-	-	-	Transmisión del n.º 34
55.	Quinta	10 2/3'	-	-	-	Transmisión del n.º 8
56.	Flauta	8'	-	-	-	Transmisión del n.º 36
57.	Flauta	4'	-	-	-	Transmisión del n.º 36
58.	Cor de nuit	2'	-	-	-	Transmisión del n.º 39
59.	Tiorba	III	-	36	75	C-H, 6 2/5' + 4 4/7' + 3 5/9' desde c <sup>0</sup> comb. con n.º 42
60.	Compuestas	III	-	96	75	5 1/3'
61.	Bombarda	16'	-	-	-	Transmisión del n.º 43
62.	Contra fagot	16'	-	-	-	Transmisión del n.º 18
63.	Fagot	8'	-	-	-	Transmisión del n.º 18
64.	Dulzaina	4'	-	-	-	Transmisión del n.º 18

93 4.037 = 4.130 tubos en total

R = roble madera maciza  
P = píceca madera maciza  
M = madera de frutal, madera maciza

#### REGISTROS SECUNDARIOS Y MANDOS AUXILIARES

Consola independiente móvil con banco y atril regulables. Manuales de píceca con anillos anuales horizontales, teclas diatónicas con revestimiento de ébano, bloques de teclas de sostenido de ébano con revestimiento de hueso. Pedalero de madera de roble, con doble curva, no radiante. Posición del pedalero, ds (pedalero) por debajo de ds' (manual).

Todas las dimensiones cumplen la norma BDO.

Accionamiento eléctrico de teclas, accionamiento eléctrico de registros con los siguientes mandos auxiliares:

<b>Acoplamiento manual</b>			
65.	Acoplamiento manual	III	- I
66.	Acoplamiento manual	IV	- I
67.	Acoplamiento manual	V	- I
68.	Acoplamiento manual	I	- II
69.	Subacoplamiento	I	- II
70.	Acoplamiento manual	III	- II
71.	Subacoplamiento	III	- II
72.	Acoplamiento manual	IV	- II
73.	Acoplamiento manual	V	- II
74.	Subacoplamiento	V	- II
75.	Subacoplamiento	III	- III
76.	Acoplamiento manual	IV	- III
77.	Acoplamiento manual	V	- III
78.	Acoplamiento manual	V	- IV
79.	Acoplamiento de pedal	I	- P
80.	Acoplamiento de pedal	II	- P
81.	Acoplamiento de pedal	III	- P
82.	Subacoplamiento	III	- P
83.	Acoplamiento de pedal	IV	- P
84.	Acoplamiento de pedal	V	- P

#### Tremulantes:

85.	para el primer manual
86.	para el tercer manual (recitativo expresivo)
87.	para el quinto manual

# TOCCATAS, PRELUDIOS, FANTASÍAS Y FUGAS

CARLOS OREJAS

## Aprendiendo el oficio de músico

“Vitus Bach, pastelero húngaro [...] hubo de huir de Hungría a causa de la religión Luterana. [...] Se fue a Alemania para profesar su religión en Turingia, Wechman, donde siguió con su oficio. En sus ratos de ocio tocaba la cítara [...].”

Este fue el origen del linaje musical de los Bach. Así empieza la crónica de la familia, redactada por el propio Johann Sebastian y completada por su hijo Carl Philipp Emanuel en la que se narran las vicisitudes del clan Bach: cómo viniendo desde la actual Bohemia se establecieron en Turingia, e hicieron que durante un tiempo el apellido Bach fuera asociado con las agrupaciones municipales de la región a finales del siglo XVII. La banda de Erfurt era conocida como la “Bache” y el padre de Johann Sebastian todavía trabajó como músico del ayuntamiento de Erfurt y de Eisenach. El músico de la época se incardinaba en el sistema gremial cuyos artesanos tenían que pasar un periodo de aprendiz hasta llegar a establecerse como maestros. Todavía podemos observar en el joven Bach algo de esto, aunque ya no se tratará de un vulgar músico municipal, ni de un sacristán organista al uso. El talento y los buenos resultados en las instituciones que frecuenta harán que pueda tener aspiraciones mayores como se verá en su vida, más adelante. Sin embargo, los años de Ohrdruf con su hermano como mentor y el posible pupilaje con Georg Böhm simulan el tipo de formación en que un aprendiz aprende a la vera de un maestro. La estancia junto a su hermano Johann Christoph, pupilo a su vez de Pachelbel, influye en su primera etapa. Posteriormente, ansiando conocer la escuela organística y los órganos hanseáticos se traslada a Lüneburg donde asiste a la Michaelisschule. Fue admitido como tiple de coro y alumno libre. Parece que su etapa de organista comenzara en 1703 en Arnstadt y aquí comienza su periplo profesional, circunscrito al área alemana.

## La música de órgano de Bach

La obra de Frescobaldi y Froberger era muy conocida en la zona sur de Alemania durante la infancia de Bach. Estos compositores habían influido en otros como Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns y Johann Adam Reincken, que eran mode-

los para el joven Bach. La música de los compositores alemanes se caracteriza por pasajes virtuosos, arpeggios rápidos y tendencia al ornamento y a la coloratura. El uso virtuosístico del pedaleo se debe a la ergonomía de instrumentos creados por organeros como Arp Schnitger. Esta escuela compositiva genera una fisonomía melódica de figuras de ejecución y composición: el uso de progresiones de semicorcheas y sobre todo progresiones motílicas en intervalo de segunda descendente. En esta manera de hacer se unen tres aspectos que se refieren a la *musica poetica*: la unión del acto creativo o *inventio*, la factura artesanal o *elaboratio*, y la *executio*, es decir, el idiomatismo instrumental o adecuación a los medios de expresión instrumental. Johann Gottfried Walther lo explica con claridad en su *Praecepta der musicalischen Composition*.

La influencia del estudio de la Retórica en las universidades alemanas de la época, especialmente difundida por la Compañía de Jesús, hace que Bach y también otros compositores del área alemana compongan teniendo en cuenta estos medios expresivos. No se trata de una idealización abstracta, estas figuras son como ladrillos que forman parte de grandes estructuras. Tienen una significación gestual, y en el caso de buenos compositores como Bach, se sirven de ellas pensando en la mano del organista haciendo que facilidad de ejecución y expresión emocional vayan de la mano. Algunas de ellas son el *circolo mezzo*, en el que la segunda y la cuarta notas coinciden y describen la forma de un arco. Otro procedimiento importante ya citado es la *repetitio per gradus*, que es otra herramienta en la construcción de progresiones, al transportar un motivo ascendentemente hasta llegar al clímax. Algunas otras son el *transitus* o rellenar un intervalo, la *syncopatio* en el que el sonido que aparece a contratiempo crea un anhelo resolutivo, u otras como la *figura corta* o serie de tres notas rápidas que simulan un sobresalto, el *passus duriusculus* o ascenso o descenso cromático que crea una sensación de padecimiento o arrastre trabajoso.

## Preludio, toccata y fantasía como obras en estilo improvisatorio

El preludio para órgano hay que entenderlo en su contexto litúrgico. Está hecho para anteceder algún rito, para preparar algún fragmento de la Misa que ha de ser cantado o algún trozo de cantata en el caso de la liturgia protestante. Se ha hallado un documento en el que Bach anota un guión para una ceremonia en el Adviento de 1723 en el que escribe “preludio para el Kyrie”, o “preludio sobre el coral x”. La palabra preludio –*Vorspiel* en alemán– indica una pieza que antecede a algo y que conecta con ello de alguna manera. Por otra parte el carácter de los preludios era el de una música cuyo gesto es inaprehensible por la notación. En ese sentido, el término contrasta con las piezas en estilo severo, contrapuntísticas, de ritmo estricto.

Los preludios de Bach están por una parte influidos por aquellos compuestos en *stylus phantasticus* de maestros como Reinken, Buxtehude y Böhm, aunque también por las maneras italianizantes apuntadas por los compositores del sur de Alemania como Kerll o Fischer y la cultura del *partimento* o composición a partir de un bajo continuo con estructuras armónicas sencillas, propio de los compositores del sur de Italia, como Alessandro Scarlatti o Francesco Durante. También influirá en Bach el preludio francés de autores como Louis Couperin o Jean-Henri d’Anglebert, donde la notación no definida rítmicamente da a en-

tender lo sutil de los matices rítmicos y agógicos de las piezas tituladas *prélude non mesuré*. Todavía en el siglo XVIII, François Couperin en su *L'Art de toucher le clavecin* presenta ocho preludios de los cuales dice haber dos tipos: unos que marca con una indicación inicial como *mesuré* y otros *non mesuré*. Estos últimos, a pesar de su carácter libre tienen una notación estricta, al igual que los estrictamente medidos. Por ello, sabemos que la naturaleza de la ejecución rítmica de los preludios, independientemente de su notación, comprende tanto pasajes medidos como declamatorios, de una gran libertad interpretativa.

Sabemos que el estilo de ejecución francés gozaba de buen predicamento en la época de Bach, y que él mismo incluyó piezas suyas en el libro didáctico conocido hoy en día por *Álbum de Anna Magdalena Bach*. Es muy curioso observar las divergencias en cuanto a notación se refiere entre los compositores alemanes y franceses para una misma realidad musical. ¿Estamos ante dos estilos de ejecución totalmente distintos, o solo ante dos maneras diversas de escribirlo, cada una de ellas incapaz de significar totalmente lo que interpretaban aquellos músicos? Fijémonos en el *Preludio en imitación de Mr. Froberger* y la *Toccatá* que parodia al propio Froberger, o en la manera de anotar por parte de Bach las piezas del propio François Couperin. ¿Es posible que se haya perdido algo de libertad en la interpretación de estas obras libres al órgano en un intento de repristinar algo perdido y desconocido para nosotros? Esto es algo que posiblemente nunca sabremos.

Las obras contrapuntísticas que Johann Sebastian Bach llama fugas son de una estructura más libre que la que los docentes franceses del Conservatorio de París han transmitido en su afán escolástico como útil pedagógico. Las fugas compuestas por Bach solían ir precedidas de una pieza que hacía de prelude de las mismas. Bach no solía escribir fugas sueltas, aunque han pervivido algunas de las que posteriormente hablaremos. O se trata de obras de juventud o tienen alguna característica diferencial, aunque su contrapunto suele ser menos enjundioso que las fugas que aparecen en las obras para órgano del periodo de Weimar. También compuso algunas fugas sueltas que tienen un carácter autónomo más importante, al haber sido compuestas sobre temas de autores italianos como Corelli o Legrenzi. En los preludios para órgano, Bach experimenta dos modos de creación distintos que aparecen imbricados: uno de carácter más improvisado, que está constituido por acordes arpegiados y pasajes escalísticos, y otro construido a base de fragmentos de textura más ligera en estilo contrapuntístico. Veamos el caso de la *Fuga en mi bemol mayor* de la tercera parte del *Clavierübung*: se unen varios elementos en una especie de estilo internacional, como si de una obra de orquesta de Muffat se tratara. Escoge una textura a cinco voces como sucede en la música de orquesta francesa dotada de *quinta pars* que recuerda tanto a la densidad de las piezas de consort de Jenkins, Lawes como a las fantasías de Du Caurroy o a la propia orquesta de Lully. Por otra parte, el uso de escalas apresuradas o *tirate* –como solían ser llamadas en Italia– junto con líneas que comienzan en una voz y continúan en otras (*roulade*) que copian el estilo de las *campanelle* de los laudistas franceses o ingleses o de la música de William Byrd y John Bull, hacen que esta pieza sea realmente expresiva e idiomática para un instrumento de teclado. Los cambios de textura son propios de la música italiana para en su oposición dramática crear zonas de *tutti* y de *solí*. Esta última idea también la podemos ver reflejada en la *Toccatá 'dórica'* BWV

538 donde el propio Bach escribe en la partitura la alternancia entre los dos manuales. El tema del fugado inserto en el prelude es muy violinístico, siguiendo la estela de la primera parte (la *toccatá*). Parece el gesto del arco que alterna dos cuerdas. El uso de elementos idiomáticos del violín o del conjunto de cuerda es muy típico de la escuela alemana, inaugurado por Samuel Scheidt en el siglo XVII que lo designó como *imitatio violistica* y representó la novedad de imitar con el órgano la orquesta de cuerda frente al molde vocal más anticuado de las piezas en contrapunto severo. Éstas últimas discurrían en notas más largas en una tesitura y conducta de las voces más restringida.

Las *toccatas* eran piezas con función de prelude en las que la escritura más virtuosa mostraba la destreza técnica de un intérprete frente a un instrumento concreto. Podemos ver un antecedente a las *Toccatas* de Bach en la música italiana del siglo XVII. También encontramos cercanía con las *canzone* poliseccionales italianas. Lo más reseñable de las *toccatas* son los *passaggi* de escritura libérrima entre las secciones más estrictas que pueden utilizar elementos imitativos estrictos. La *toccatá* había sido en Italia la forma musical que había agotado las posibilidades expresivas del nuevo estilo recitativo, que había inaugurado el melodrama musical en los albores del *seicento* trasvasado a la tecla y a la cuerda pulsada. Les caracteriza un cierto *chiaroscuro*, la oposición dramática de motivos entre las secciones, a veces lisonjeras, a veces belicosas. El estilo italiano de Frescobaldi, uno de los compositores que la cultivó con mayor éxito llega a Kerll por medio de Froberger, entre los que cultivaron este género en el sur de Alemania. Sin embargo, va a ser la *toccatá* que desarrollan los autores del norte la que tenga más importancia en el desarrollo del lenguaje bachiano. Ésta, por vez primera, se escinde de la *toccatá* para clave desarrollando características propias. En primer lugar, su extensión se prolonga hasta adquirir gran formato, y los fragmentos fugados, más estrictos que en el lenguaje italiano, contrastan con las partes rapsódicas de gran fantasía. Por último, la aparición de un pedal virtuoso en los órganos de Schnitger favoreció su disposición tanto tímbrica como ergonómica. Las *Toccatas* de Bach toman el ejemplo de las de Buxtehude y en su evolución generan un dúptico *toccatá-fuga* separadas totalmente entre sí, que ya se presentía en Buxtehude.

En cuanto a la fantasía, se había venido cultivando desde el Renacimiento. Parece que el término hacía referencia al uso de la imaginación para la composición. En España tuvo un gran éxito, empezando por ser cultivada por los vihuelistas y continuando por organistas como Tomás de Santa María quien publica su *Arte de tañer fantasía* en la ciudad de Valladolid, o fray Juan Bermudo. Los compositores parece que ponían énfasis en el hecho de que servían para ejercitar las manos. Por otra parte, la cercanía al *ricercare* y a la *canzona* hacen que el elemento imitativo quede manifiesto desde el principio, vertebrado por un elemento motivico unificador que recorre la obra y un aspecto improvisatorio que dota a estas obras de una cierta frescura. En Alemania y los Países Bajos se les denominaba indistintamente preludios. Ya a finales del siglo XVI encontramos compositores italianos que componen fantasías de una manera que reconocemos en las obras de Bach, caracterizándose por un tratamiento contrapuntístico a través de un motivo al que se le somete a aumentación y disminución (esto último no habitual en Bach), pero que es reconocible a lo largo de la pieza. Este es el género de piezas que desde Italia, pasando por la música inglesa y a través

de la influencia que ejerce esta sobre la música de los Países Bajos pasará a la escuela organística de la Alemania del Norte. Desde Sweelinck, pasando por Scheidemann y Weckmann o Froberger, este es el precedente de las fantasías cultivadas por Bach aunque en este caso siempre sirvan de preludeo a una fuga, en el caso de las piezas para órgano.

### La biblioteca de Bach

“El pequeño Bach había visto que su hermano tenía un libro donde estaban copiadas muchas de las piezas de los compositores más reputados de la época. [...] Ante su petición solo obtuvo una negativa constante. [...] A través de un pequeño agujero consiguió sacarlo con sus manitas. [...]”

Dejamos en suspense esta peripecia tal y como nos la refiere Forkel en su biografía de Bach. Nos deja claro que era un niño despierto, interesado en avanzar en la materia en la que con tanto ahínco se estaba formando. Como nos podemos figurar, Bach trató de copiar el libro, pero tuvo que hacerlo a la luz de la luna tal como nos lo refiere su biógrafo. Tras conseguir copiar el libro de su hermano después de meses de trabajo, éste descubre la copia, confiscándosela. Solo a la muerte de éste pudo recuperar tan preciado tesoro.

Sin duda es en estas obras de estilo improvisatorio en las que podemos rastrear de qué escuelas es deudora la música del joven Bach. Muerto su padre, cuando Johann Sebastian contaba con solo diez años, su hermano Johann Christoph, organista en Ohrdruf, debió hacerse cargo de él. Hubo de recibir una buena formación como intérprete de tecla, según atestigua el alto nivel de las piezas que su hermano escogió para su adiestramiento en este periodo. Los compositores que marcaron la infancia de Bach fueron entre otros Froberger, Buxtehude, Bruhns, Fischer y Kerll. Podemos ver en ellos una síntesis de influencias en las que el gusto por el refinamiento francés del *style luthé* se unen a la exuberancia expresionista virtuosa del estilo de la Alemania del norte y al estilo austriaco de Pachelbel y Kerll, fuertemente influidos a su vez por el estilo italiano.

Posteriormente a sus estudios como pupilo en Lüneburg con Böhm, damos hacia 1703 como concluida la formación organística de Bach. Sabemos que Bach era admirador de la música francesa, especialmente de su manera de ejecución y el refinamiento de su escritura. Conocemos la anécdota de que en 1717 Louis Marchand, intérprete y compositor francés muy considerado en su época tanto en Francia como fuera de ella, va a Dresde donde tras ser escuchado se le ofrece una plaza dotada de un alto salario para trabajar para la cámara del rey. Volumier, director de los conciertos de Dresde, sabía de la elegancia interpretativa de Bach pero también la creatividad de sus ideas musicales y creyendo que Marchand era un buen intérprete pero cuyas ideas musicales no estaban a la altura de su nivel de ejecución, quería que el rey juzgase por sí mismo el arte de los dos músicos. Fijado el duelo musical, Bach se trasladó desde Weimar a Dresde. Cuando la contienda iba a tener lugar se descubre que Marchand, sabiéndose perdedor se había marchado. Sabemos que Bach admiraba sin duda el *toucher* de los franceses. Esa manera de pulsar las teclas y de unir los sonidos de una manera cantable había llegado a su plenitud con clavecinistas como Louis Marchand y François Couperin. Prueba de la admira-

ción de ellos es la inclusión de música de ellos en su biblioteca. La transcripción al órgano de un trío de François Couperin procedente de *Les Nations* o la posesión de copias de obras de Marchand o Grigny son prueba de este gusto por lo francés.

### La literatura organística de Bach a lo largo del tiempo

“Lo primero que tengo que saber es si el órgano tiene pulmones sanos’ [...] Tras decir esto hacía sonar el órgano con todos los registros. Los organeros al verlo se quedaban lívidos”.

Casi todas las obras de órgano fueron escritas en una etapa anterior a Leipzig. La dedicación al órgano por parte de Bach se extenderá desde su comienzo en Arnstadt en 1703 hasta 1717, al final de su segunda etapa en Weimar. Tras ser nombrado maestro de capilla en Cöthen, y al tratarse éste de un territorio calvinista en el que el órgano ya no era protagonista en la liturgia, se evidencia su prioridad por el órgano; así se entiende que en su época de maestro de capilla en Cöthen se postulase para una organistía en la *Jakobikirche* para convertirse en titular de un órgano de cuatro teclados de Schnitger, plaza de la que tuvo que desistir al no poder hacer frente al emolumento que debía pagar para conseguirla. Esta costumbre en la venta de plazas continuará a pesar de las críticas que suscitaba. Por otra parte sabemos que Bach fue considerado un experto en temas organísticos y que fue llamado como tal para la provisión de plazas y la inspección de instrumentos.

Dada la amplitud de la obra de órgano de Bach, inabarcable en unas pocas páginas, nos centraremos aquí exclusivamente en aquellas piezas escritas desde 1703 a 1717, periodo en que se cimienta y llega a la madurez su lenguaje organístico. Se tratarán algunas de las obras más importantes, pero haremos hincapié en otras que han sido menos frecuentadas, como es el caso de sus fantasías para órgano.

### Etapas de Arnstadt y Mühlhausen

Fue una etapa fructífera para el joven Bach, sin embargo fue también su juventud la causa de algunos problemas a los que tuvo que hacer frente: el trato con sus semejantes a una edad que no ofrece respeto y una amplitud de miras no siempre comprendida en su contexto social. Recordemos de esta época la visita a Buxtehude en la que el permiso para ausentarse de su trabajo durante un mes fue sobrepasado sin autorización a unos tres meses por decisión propia, lo que le acarreó problemas a su vuelta. Las obras de esta época están influidas por la fantasía de los autores del norte de Alemania, a los que admiraba desde sus tiempos con Böhm en Lüneburg y especialmente como acabamos de señalar de Buxtehude.

**Preludio y fuga en do mayor, BWV 531:** obra de gran frescura, su solo de pedal inicial revela la influencia de los compositores de Alemania del norte como Buxtehude o Tunder. El preludio es de carácter tocatístico donde el bajo es imitado sucesivamente por la mano izquierda y por la mano derecha con una escritura arpegiada. Bastante estable tonalmente, lo más reseñable es el *passaggio* virtuístico final sobre un pedal de dominante que desemboca en la fuga, cuyo tema

es de carácter violinístico. Tras la exposición aparecen secciones de divertimento que alternan con otras de carácter imitativo más estricto. Unos pasajes virtuosos precipitan el final muy a la manera de Buxtehude.

**Fantasia con imitación en si menor, BWV 563:** se trata de una bellísima obra de clarísima influencia italiana a cuatro voces, como si fuera una obra inspirada en Legrenzi u otro compositor del siglo XVII italiano. La figuración de las semicorcheas recuerda a una *canzona* y los dibujos sonoros que generan, repetidos a lo largo de la obra, dan sensación de unidad. El uso suave de la disonancia y la síncopa, junto a un pedal algo más estático respecto de lo habitual en Bach, también recuerdan a las obras de *durezza e ligature* tan populares en Italia. La fuga titulada *Imitatio* es más bien un fugado que va unida sin solución de continuidad a la fantasía anterior, como en las obras de Buxtehude o Froberger. Este broche contrapuntístico utiliza entradas sucesivas de un motivo muy característico fácilmente reconocible, al que somete a la inversión y a la modulación constante, lo cual no permite una gran extensión ya que agota pronto sus posibilidades.

**Fantasia en do mayor, BWV 570:** obra a cuatro voces de clara influencia italiana que denota la influencia de Kerll o Pachelbel en sus primeros años. Usa también motivos de semicorcheas que producen un movimiento constante dando un cierto dinamismo, como si de una *canzona* se tratase. El uso de amplias notas pedales nos recuerda a las *toccatas sopra i pedali* de los italianos del siglo anterior. Sin una fuga posterior, es una pieza cuyo lenguaje está más cercano a los compositores del área de Alemania del sur que componían música apropiada al mismo tiempo tanto para el órgano como para el clave.

**Fuga en sol menor, BWV 578:** se trata de una de las pocas fugas sueltas que escribe Bach, cuyo tema podría ser de un autor italiano, aunque se desconoce. Éste aparece en valores de negras con una apariencia violinística. La cabeza del tema se somete a variación dando lugar a un sujeto extenso, lo que produce anhelo de la respuesta. La fuga es a tres voces salvando una entrada final a cuatro que desahoga la tensión a la manera de las fugas de Pachelbel que figuran en la *Tablatura de Weimar*. La construcción a base de pequeñas figuras, en especial la *messanza* y el *suspirans* crea una ilusión de fragor y tensión continua.

**Preludio y fuga en mi menor, BWV 533:** quizás compuesta hacia 1704, esta obra posee varias características de la música alemana del norte tan admirada en su juventud: uso fantasioso de arpeggios junto con pasajes virtuosos y abundancia de trémolos que tanto nos recuerdan a sus *Toccatas* de clave o a las obras de Nikolaus Bruhns. El preludio es bipartito, con una primera parte rapsódica en la que aparecen pequeños solos de pedal, y una segunda más sosegada y patética en la que hace uso de la disonancia y el contratiempo. La fuga original empieza con un motivo de notas repetidas anacrúsicas, como si de exclamaciones se tratara. Aquí hace uso Bach de dos procedimientos retóricos: el de la *aposiopesis* y el de la *anaphora*. El primero es una pausa general de las voces para expresar un sentimiento con rotundidad; el segundo se refiere a la repetición de una palabra con un fin expresivo. La apariencia del comienzo del sujeto es la repetición de una exclamación expresiva, y da paso a unas progresiones armónicas con material del contrasujeto. La fuga termina con una sección expositiva en la que aparece material del contrasujeto simultáneamente.

## Etapa de Weimar

En esta etapa de la obra de Bach se observa una mayor madurez en su obra organística. La influencia de la música italiana favorece un proceso de clarificación compositiva tanto en el aspecto armónico como de construcción melódica. El órgano va a ser una parte importante de su tarea, a la que se añadirá más tarde la de director de orquesta. No contento con esto y anhelando un mayor desarrollo profesional, se trasladará de Weimar a Köthen, su siguiente etapa profesional, no sin contar con numerosos problemas debido a la disciplina de lacayo del músico de la época. Bach había aceptado el nuevo puesto de maestro de capilla en Köthen sin haber avisado a sus antiguos patronos. Esta manera de obrar, que no había tenido consecuencias en Mühlhausen, no fue muy bien tomada por el duque Wilhelm Ernst de Weimar, que lo manda encarcelar. La ansiada libertad llegará, aunque el desarrollo del magisterio de capilla no hará que el órgano, como si de un amor de juventud se tratara, quede relegado al olvido.

**Preludio y fuga en re mayor, BWV 532:** pieza de órgano al estilo de Buxtehude aunque con la fuga escrita por separado, recuerda a obras organísticas en que partes imitativas y partes libres se suceden sin solución de continuidad. Las escalas sobre el pedal y los arpeggios, así como la escritura de trémolos, nos recuerda a las *Toccatas* para clave de Bach, algunas de ellas adscritas a este periodo. Esta escritura poliseccional al estilo de Buxtehude termina con una sección escrita con ritmos *pointé* y trémolos de gran dramatismo.

Sigue una sección fugada *alla breve*, llena de progresiones, aunque haciendo uso de procedimientos contrapuntísticos. El preludio termina con un adagio en estilo improvisatorio con *tirate* y acordes arpegiados. El tema de la fuga tiene carácter instrumental, y hace uso de la figura compositiva *circolo mezzo*, de carácter ondulante, y de la *messanza*, que es una figura con forma de arco y una nota en salto. Es una fuga libre, de textura irregular, que usa ocasionalmente una cuarta voz para dar más rotundidad. La estructura del motivo permite un desarrollo continuo mediante progresiones, desdibujándose la separación de las zonas imitativas de las escritas en figuración más libre.

**Preludio y fuga en sol menor, BWV 535:** la muy libre figuración del preludio nos recuerda a obras de la época de Arnstadt donde el estilo de Buxtehude estaba más presente. De potente gestualidad, comienza con unos arpeggios junto a la figura retórica llamada *suspiratio* que sirve de unión entre unos y otros. Comienza una sección que desarrolla el *style luthé* francés y posteriormente una sección de arpeggios que son más propios de una fantasía, terminando con una progresión en valores más largos. La cabeza del sujeto de esta fuga es muy reconocible, a la que sigue un fragmento con una progresión descendente de carácter rítmico. La cola del tema es una progresión de semicorcheas con una figura tremolante que permite llamar la atención auditivamente a la entrada de la respuesta.

**Toccatá y fuga 'dórica', BWV 538:** obra brillante caracterizada por una figura en semicorcheas de índole violinística, de marcada influencia italiana, con una apariencia de movimiento rápido de *concerto grosso* italiano. Semeja una transcripción de un *concerto grosso* o de una sinfonía de una cantata, como las obras de Vivaldi o de su primer patrón Johann Ernst de Sachsen-Weimar que transcribió. Bach fija en la partitura el cambio de teclados dando la apariencia de la alternancia entre *solí* y *tutti* de la orquesta italiana. La claridad armónica de esta

obra representa una evolución sobre algunas anteriores en las que la libertad del *stylus phantasticus* da una apariencia más nebulosa. El uso repetitivo de figuraciones violinísticas, un cambio de la armonía más lento y las progresiones en quinta han hecho de esta pieza una de las más populares para los oyentes de hoy en día. En la fuga, Bach utiliza el intervalo de cuarta justa como pie forzado para la generación de todo el sujeto de la misma mediante una progresión ascendente hasta llegar al clímax, desde el que desciende por segundas. Esta fuga utiliza una cabeza de sujeto en notas más largas y por grados conjuntos como la BWV 535 anteriormente citada. El pasaje de segundas descendentes sincopadas, con una naturaleza melódica desdibujada contribuye como en el caso de la fuga en sol menor a poner de relieve la aparición de la respuesta. En general, tanto en esta fuga como en la de sol menor el ascenso a la tónica a la octava superior y el uso de las síncopas crean una especie de simetría que equilibra el dinamismo del sujeto. La figuración más lenta, de apariencia vocal, el cuidado en la conducción de las voces y la casi constante textura a cuatro voces contrastan con la brillantez de la toccata inicial. Quizá por ello sea una de las obras preferidas por el público a lo largo del tiempo.

**Toccat y fuga en fa mayor, BWV 540:** el inicio en semicorcheas y la imitación estricta que recorren las primeras páginas son más propios de una fantasía. Así, la imitación estará presente a lo largo de la obra, aunque el aspecto toccatístico es subrayado por el papel omnipresente de la semicorchea que actúa de motor a lo largo de toda la obra. Esta figuración constante nos recuerda a la música de orquesta italiana de la época. Los solos de pedal exuberantes nos recuerdan las obras de sus admirados maestros del norte. La última parte se desarrolla a través de una fragmentación del motivo inicial y la creación de progresiones modulantes, cuyo clímax es una pedal sobre la dominante que anuncia el fin de la obra. Contrasta con el aspecto instrumental de esta toccata la apariencia vocal de la fuga que comienza en valores largos con un languideciente descenso cromático cuyo único sobresalto es un salto de sexta menor ascendente tras el cual desciende de nuevo a la tónica. Esta simetría bilateral del sujeto de la fuga la dota de gran equilibrio. Por lo demás, una textura a cuatro con un trabajo contrapuntístico riguroso en *stile antico* presiden el resto de esta fuga de marcada apariencia vocal.

**Fantasia y fuga en sol menor, BWV 542:** obra importante y ambiciosa, sin duda de gran patetismo, denota gran madurez en la derivación motivica. La introducción de carácter rapsódico está construida sobre unos pilotes armónicos que hacen de basamento entre los que se disponen pasajes de gran virtuosismo que generan el dinamismo que hace avanzar a la obra. Tras ella aparece una sección en estilo contrapuntístico a modo de canzona. Algo curioso en esta obra es el cultivo de la extravagancia armónica, que la sitúa al lado de algunos de los atrevidos artificios armónicos utilizados por los operistas de la época como Hasse y Rameau para mantener alerta la atención del oyente. La fuga por otra parte, de gran densidad pero construida con sencillez, tiene una textura a cuatro voces con un tema de imitación violinística, cuyas partes imitativas de carácter expositivo se alternan con zonas de divertimento con el elemento común de la semicorchea como motor.

**Fantasia y fuga en do menor, BWV 562:** obra exquisita de construcción contrapuntística con un uso de la imitación típico de las fantasías en estilo más tradicional. Simula una obra para conjunto de violas. El tema sobre el que se construye la imitación está ornamentado de manera prolija a la francesa. El pedal, que permanece algo estático, recoge el tema en varias ocasiones y recuerda a las obras francesas para orquesta a cinco voces de Lully. Tras exponer el tema en diversas tonalidades, y dado que el procedimiento que utiliza casi todo el tiempo es eminentemente contrapuntístico, termina sobre una pedal de tónica sobre el que como peroración final un pasaje en semicorcheas alivia la tensión dando fin a la obra. La fuga –que se encuentra incompleta– parece de un periodo posterior.

**Toccat, adagio y fuga en do mayor, BWV 564:** El comienzo acéfalo, suspendido con carácter interrogatorio al que una gran *tirata* virtuosa da respuesta, nos recuerda a la famosa *Toccat en re menor* de los tiempos de Mühlhausen. Sigue una parte rapsódica que alterna *gradatio* (progresiones por segundas) junto a gestos ondulantes y en línea recta (las figuras *circolo mezzo* y *tirata* ya mencionadas). Sigue un portentoso solo de pedal en el estilo de Tunder, Bruhns o Buxtehude. La obra se desarrolla a través de la disminución motivica de manera muy expresiva mediante el uso de figuras como la *suspiratio*, la *figura corta*, el *trémolo* (alternancia rápida de notas) o el *bombus* (notas repetidas o en octavas que recuerdan el golpe del timbal) que llena de vivacidad a la obra. El segundo tiempo es un arioso binario sobre un bajo que da la imagen de un *accompagnato* de orquesta, mientras que la mano izquierda hace un *ripieno* a modo de bajo continuo. La mano derecha hace uno solo arioso de carácter parlante, que va evolucionando a través de un desarrollo motivico continuo. En esta atmósfera típica de una ópera u oratorio, la voz solista discurre casi declamando un texto, articulada en fragmentos como si de fiatos se tratara, utilizando numerosas apoyaturas que simulan puntos, comas e interrogaciones. Para terminar este movimiento hay una transición lenta indicada como Grave en la partitura sobre la que hay una fermata y unos acordes en una textura lenta que simulan el final orquestal de una pieza teatral. La fuga que sigue tiene un motivo simple que semeja una giga en escritura violinística. Los silencios entre los grupos del sujeto y la progresión por grados ascendentes crean expectación, siendo la cola del mismo una variación del motivo inicial como en una alternancia entre dos cuerdas de violín. Es una fuga de carácter italianizante, manteniéndose muy claras tanto las líneas melódicas como las armonías sustentantes. El motor perpetuo de la semicorchea mudando de una voz a otra o en varias de ellas a la vez junto al uso del trémolo tanto en las partes solísticas de pedal como en el resto de las voces generan una ilusión de unidad. Una pedal de tónica de una cierta extensión da fin a la pieza.

# LOS PRELUDIOS CORALES

JOSÉ LUIS ECHECHIPÍA PARÍS

Durante la mayor parte de su vida, Johann Sebastian Bach fue músico de iglesia. Esta condición le mantuvo en un contacto muy especial con los corales luteranos, que incluyó en la mayoría de sus obras vocales y que trabajó de manera exhaustiva, en el órgano, bajo la forma de preludios de coral. Precisamente, algún aspecto del término "coral" no parece estar muy claro entre los hablantes hispanos que no se mueven en territorio próximo a esta música. No es extraño, incluso en doblajes de importantes documentales, escuchar "las corales de Bach", confundiendo los cantos corales con las formaciones corales. Lo correcto es decir "los corales", refiriéndose a "los cantos corales". Para muchos melómanos, el término "coral" es casi sinónimo de Bach. La obra de nuestro hombre es la que más ha contribuido a la difusión de esta forma musical, a pesar de haber sido trabajada por ilustres músicos antes y después de él. Pero, ¿qué son realmente, y de dónde proceden, los corales sobre los que trabajó Johann Sebastian Bach?

El origen del coral hay que asociarlo a la Reforma protestante ocurrida a partir del siglo XVI. Entre las novedades planteadas por Martín Lutero, impulsor de este movimiento, se encontraba un replanteamiento radical del papel del pueblo en las celebraciones litúrgicas. Parece ser que lo que pretendía era una implicación más directa de la gente en las celebraciones, principalmente a través de la música, de la que era un gran apasionado y a la que concedía, al igual que Bach años más tarde, un poder decisivo para hacer llegar el mensaje evangélico a los corazones de las personas. Y tratándose de música, ¿qué mejor implicación que la participación en un canto común de toda la asamblea? Para ello, Lutero y sus colaboradores diseñaron cantos de métrica y estructura regulares, unos requisitos comunes a todos ellos; con lo que facilitaba la memorización y asimilación del texto por parte de la gente, aunque no contaran con conocimientos musicales. La aplicación de este método se reveló muy eficaz desde muy temprano, y para muchos, los corales son el elemento que más personalidad presta al Luteranismo.

En esta estrategia, también el papel del órgano resulta altamente decisivo (hasta tal punto fue estrecha esta unión que la liturgia luterana influyó en las características técnicas del órgano nortealemán y de los Países Bajos). La función del órgano consiste en la introducción de la melodía del coral que se va a

cantar como preludeo al propio canto. De esta manera se recuerda esa melodía a los fieles y se enmarca su intervención de una manera más convincente. Desde luego, dejar en manos exclusivamente de un organista la elaboración de un canto popular trajo una consecuencia afortunadamente inevitable: el enriquecimiento progresivo de los preludios de coral.

Pongámonos en el lugar de un organista en semejante situación; como intérprete, uno tiene varias posibilidades de presentar la melodía que se ha de cantar posteriormente. Para ello, cuenta con diversas herramientas para elaborar un preludeo a un coral:

1. Puede sumergir la melodía en una polifonía más o menos compleja.
2. Puede presentar la melodía como solista en diversas tesituras, principalmente las de soprano, tenor o bajo.
3. Puede echar mano de una registración más o menos vigorosa en función del mensaje que transmite el texto.
4. Tiene la opción de construir variaciones sobre la propia melodía, cuando se intercalan intermedios organísticos al canto de los fieles.
5. Puede presentar la melodía como *cantus firmus*, que es la manera más sobria, o bien ornamentarla hasta sus últimas consecuencias.

En fin, un atractivo abanico de opciones muy motivadoras. Pero no solo motivadoras para el organista, también muy estimulantes para cualquier feligrés; imaginemos el efecto que causa en quien va a cantarla, el escuchar la melodía previamente en una registración, una textura y un tempo atractivos. Esta circunstancia influye directamente en la calidad del canto y en que los fieles se sientan como parte de algo importante. Además, no olvidemos la impresión de sentirse arropado por un instrumento musical con la potencia y posibilidades musicales del órgano, especialmente en un mundo con un umbral de ruido muy inferior al nuestro actual.

Estas reflexiones nos llevan a una importante consideración: la de los corales y sus preludios como música eminentemente funcional, al servicio de un contexto litúrgico y en convivencia con otras artes, como la Retórica. Estos elementos condicionan de manera inevitable el desarrollo de estas formas musicales; al mismo tiempo juegan a su favor impidiendo su desaparición, y estimulan la creatividad del organista dentro de unos límites precisos (requisito este último más importante de lo que parece, no olvidemos que la creatividad es más potente cuando cuenta con ciertos límites).

La evolución de los preludios de coral va progresivamente enriqueciéndose desde finales del siglo XVI, y con Johann Sebastian Bach llega a un punto de máximo esplendor. El hecho de ser Bach un aglutinador en lo referido a las diversas escuelas del Barroco europeo, también puede aplicarse a las técnicas compositivas practicadas por sus antecesores en la labor organística; y, al igual que hizo con la síntesis de las escuelas europeas del Barroco, dotó a los preludios de coral de una nueva dimensión, desconocida hasta entonces. De esta manera, nuestro hombre concibió, a lo largo de su carrera, diversas colecciones de preludios corales.

## El Orgelbüchlein, BWV 599-644

El *Orgelbüchlein*, o *Pequeño libro de órgano* es una de ellas: una recopilación de 45 preludios de coral escritos como ejemplos de los posibles tratamientos a los que se pueden someter estas melodías en el momento de ser preludiadas. La colección fue escrita, al parecer, entre finales de 1713 y la Pascua del año 1716. La mayor parte de las piezas que la integran son breves, y se limitan a exponer la melodía del coral una sola vez en las más variadas maneras, sobre las herramientas ya descritas anteriormente.

El *Orgelbüchlein* está estructurado según los momentos más importantes del calendario litúrgico. Así, incluye preludios de coral desde el primer Domingo de Adviento hasta el último después de la Trinidad, en dos partes bien claras: El ciclo de la Encarnación de Cristo (desde el Adviento hasta su Presentación en el Templo) y el de la Redención (desde Cuaresma hasta la Trinidad). Una tercera parte consiste en la enseñanza de la Doctrina, impartida en la Iglesia a lo largo de los domingos posteriores a la Trinidad. Uno de los puntos de más interés del *Orgelbüchlein* se halla en los diversos aspectos de su elaboración:

1. La concisión y proporción de cada una de las piezas, que hacen de cada una pequeñas joyas de la música organística.
2. Las propuestas técnicas que presenta la obra, que la convierten en un manual de gran interés para la formación técnica del organista.
3. La emoción que destilan todas las piezas: algunas de ellas a través de la arquitectura que desarrollan, otras por los diseños armónicos y la gestión de la armonía que conllevan.
4. Los contextos tan diferentes en los que se presenta cada una de las melodías originales, tanto si las comparamos entre sí como si lo hacemos con las obras de otros autores. En este último sentido, el sello de Bach es ya inconfundible.
5. Por último, la relación entre el texto del coral y la manera como Bach lo traslada a la música, a través de las figuras musicales.

## Las figuras musicales en el Orgelbüchlein

Un patrimonio como los corales, de gran riqueza tanto en el aspecto melódico como en lo referente a sus textos, ofrece la oportunidad –en una mentalidad como la de Bach– de honrar a Dios mediante una simbiosis perfecta entre lo que expresan los textos y lo que expresa la música. Durante el Barroco, la experimentación en torno al mundo de los afectos había aportado interesantes hallazgos destinados a su expresión desde un punto de vista estrictamente musical, incluso sin la necesidad de un texto que sirviera de soporte. El hecho de contar con este texto (bien presente en el mismo momento o bien en la memoria de los escuchantes) reforzaba de manera definitiva esa capacidad expresiva. Vamos a ver algunos ejemplos de la utilización de figuras musicales al servicio de un mensaje concreto en el *Pequeño libro para órgano*.

En el preludio de coral *In dir ist Freude*, BWV 615 (*En Ti hay alegría*), propio del día de Año Nuevo, el clima de alegría es recreado mediante motivos rítmicos de gran energía en el pedal, combinados con movimientos melódicos ascendentes y descendentes como series de terceras, arpeggios y escalas.

*In dir ist Freude* (inicio)



En otro ejemplo, el preludio coral *Vom Himmel kam der Engel Schaar*, BWV 607 (*Del cielo ha llegado una legión de ángeles*), la figura del pedal descendente en negras simbolizando la bajada de Dios se ve acompañada de constantes diseños de semicorcheas descendentes y ascendentes, en las voces intermedias, buscando el efecto del vuelo de los ángeles.

*Vom Himmel kam* (inicio)



Naturalmente, no todas las figuras que aparecen lo hacen al servicio de mensajes tan alegres. En la pieza que preludia al coral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637 (*Por la caída de Adán todo fue corrompido*) el recorrido circular de las voces intermedias, encerradas en sí mismas, unido a los intervalos constantes de séptima disminuida en el pedal, a modo de lamento, crean una atmósfera de gran belleza, pero al mismo tiempo muy asfixiante, como corresponde a un momento bíblico tan dramático y de consecuencias tan graves para la Historia de la Humanidad.

*Durch Adams Fall* (inicio)



Son tres ejemplos estos de aparición de figuras musicales en la literatura organística de Bach. Su utilización fue, sin lugar a dudas, magistral. Aunque hay que decir que esta idea, como concepción abstracta, no fue un invento de los organistas luteranos, ya que aparece en épocas anteriores, tan tempranas como las de creación del repertorio del Canto Gregoriano, que asocia al texto original una música más o menos melismática, o unos intervalos melódicos más o menos amplios, en función del mensaje transmitido. Quizá pueda decirse, con todas las reservas, que la aportación de los antecesores de Bach y de él mismo haya sido más original en su aplicación al terreno instrumental; queda en el aire la reflexión.

### La importancia del *Orgelbüchlein* en la formación de organistas

Esta colección de 45 preludios corales presenta, como ya se ha explicado, diversos recursos para el tratamiento de melodías. La claridad y la precisión de esta presentación, libre de otras herramientas artísticas, favorece el estudio de estas piezas desde otros puntos de vista más allá de su simple interpretación literal tal como aparece en el papel. De hecho, en los países en los que estos cantos se practican en la liturgia de cada domingo ha sido habitual, desde hace muchos años, aplicar algunos de estos enfoques en las clases de órgano.

En una época en la que la improvisación es la gran asignatura pendiente en la formación oficial de casi todos los músicos en España, esta presentación de herramientas tan libre de otros artificios puede hacer posible que los organistas se ejerciten en disciplinas muy importantes para adquirir destrezas decisivas a la hora de afrontar la improvisación. El transporte es quizá la más indispensable si se tiene en cuenta que los preludios corales deben adaptarse al tono que resulte más confortable para el canto de la asamblea. Pero también puede resultar muy interesante practicar las herramientas musicales propuestas por Bach y comparar la puesta en práctica por uno mismo con la que propone Johann Sebastian. Las posibilidades que ofrece este estudio son numerosísimas, y contribuyen de manera decisiva a una visión del intérprete mucho más amplia que la práctica musical. En cualquier caso, el *Orgelbüchlein*, a pesar de su aparente lejanía en el tiempo y en el contexto, es una obra indispensable en las programaciones de órgano de los conservatorios españoles. Afortunadamente.

### Otras colecciones corales

De entre las colecciones de preludios de coral, la que guarda más unidad de criterio entre sus diversas piezas es sin lugar a dudas la tercera parte del *Clavierübung*, o *Ejercicios para teclado*. Johann Sebastian Bach construyó cuatro cuadernos bajo este título en un momento de regreso a la escritura exclusivamente instrumental tras unos años dedicados especialmente a la composición de cantatas. Estos fueron los de su primera época en Leipzig, entre 1723 y 1728; tras lo cual toma a su cargo la orquesta municipal. Y es entonces cuando, en plena madurez, comienza a publicar sus obras para teclado, al igual que hubieran hecho numerosos maestros anteriormente. De hecho, el término *Clavierübung* ya había sido utilizado por músicos como Kuhnau, Krieger o Lübeck. Los cuatro libros de los *Ejercicios para teclado* de Bach están configurados de la siguiente manera:

1<sup>er</sup>. libro: *Seis partitas* para clavicembalo (publicado en 1731)

2<sup>o</sup> libro: *Concierto italiano* y *Obertura a la francesa* (publicado en 1735)

3<sup>er</sup>. libro: *Misa para órgano* (publicado en 1739)

4<sup>o</sup> libro: *Variaciones Goldberg* (publicado en 1741)

### El tercer libro del *Clavierübung*

El título original de este cuaderno, aparecido en su primera impresión, hace gala de la concisión y brevedad típicas del Barroco, y viene a decir lo siguiente: *Tercera parte de los ejercicios para teclado, integrado por diversos preludios sobre cantos del Catecismo y otros cantos para órgano: Dedicado a los amantes y, en particular, a los conocedores de obras de este género, para solaz de su espíritu. Compuesto por Johann Sebastian Bach, compositor de la corte del rey de Polonia y Príncipe Elector de Sajonia, Maestro de Capilla y Director Musical de Leipzig. Editado por el autor.*

A pesar de este asfixiante título, casi imposible de leer sin tomar un respiro entre medias, o más probablemente, buscando precisamente un título que haga más fácil referirse a esta obra, diversos musicólogos que han estudiado la obra de Bach han otorgado otros títulos a esta obra; de esta manera, podemos encontrarnos enunciados como *Catecismo en música*, *Dogma en música* o, derivado de este, *Corales del Dogma*. Personalmente, el más ajustado a la realidad me parece el de *Misa para órgano*, o *Misa luterana para órgano*.

En efecto, se trata de diversas piezas ordenadas según las partes de la misa (nuevamente aparece aquí el aspecto funcional de los preludios corales). El famoso y exuberante *Preludio en mi bemol mayor*, BWV 552, con su marcado aire francés, abre la *Misa*; mientras que la triple fuga en la misma tonalidad la cierra. Ambos dedicados a la Trinidad, hecho claramente marcado por la tonalidad escogida (tres bemoles en la armadura) como por la estructura ternaria de ambas piezas, en especial la fuga, constituida por dos fugas sobre diferentes sujetos a las que se une una tercera que une ambos como resumen.

Entre estas dos joyas se enmarcan varios corales, presentados en versión de órgano con y sin pedalero, y no menos valiosos:

- *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, BWV 669 y 672; *Christe, aller Welt Trost*, BWV 670 y 673; *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, BWV 671 y 674; que es el tríptico con el que se inicia la Misa implorando el perdón de los pecados.
- *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, BWV 675, 676 y 677 (*Gloria a Dios en el cielo*), que es la alabanza que sigue al *Kyrie* también en la Liturgia católica.
- *Dies sind die Heil'gen zehn gebot*, BWV 678 y 679 (*Estos son los Diez Santos Mandamientos*). Es el primer canto del *Catecismo* de Lutero, ya tratado por Bach en el *Orgelbüchlein*. Sustituye al Gradual de la Misa católica, es decir, el canto entre la lectura y el Evangelio.
- *Wir glauben all'an einen Gott*, BWV 680 y 681 (*Creo en un solo Dios Padre*). Este es un preludio coral construido sobre una sólida estructura, simbolizando la firme creencia en Dios, tal como refleja el texto del coral original.
- *Vater unser im Himmelreich*, BWV 682 y 683 (*Padre nuestro que estás en el cielo*). Es uno de los preludios corales de la serie más desarrollados y más complejos en su escritura. Planteado a 5 voces, de las cuales dos exponen el coral original en canon a la octava, las otras dos voces del manual guardan

también una relación de imitación entre sí, mientras que el bajo camina en valores de corchea de una manera constante. Es un prelude coral de gran riqueza meditativa.

- **Christ, unser Herr, zum Jordan kam**, BWV 684 y 685 (*Cristo nuestro Señor llegó al Jordán*). El coral original se refiere al sacramento del Bautismo a través del propio Bautismo de Cristo por Juan el Bautista. En este prelude coral, la melodía original se desarrolla sobre una base melódica ondulante que fluye a lo largo de toda la pieza, y que simboliza el agua del río Jordán. Otra figura musical directamente relacionada con el texto que se va cantar.
- El segundo prelude coral que incluye Bach antes de la Comunión es **Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir**, BWV 686 y 687 (*Desde la profundidad del abismo yo grito, ¡Señor, escucha mi voz!*). Se trata de la versión en lengua vernácula del Salmo 130: *De profundis clamavi ad te, Domine*.
- El último prelude coral es **Jesus Christus, unser Heiland** BWV 688 y 689 (*Jesucristo, nuestro Señor, [...] nos ha librado de los tormentos del pecado*). Es el quinto canto del Catecismo de Lutero.
- Además de los preludios corales, la tercera parte del *Clavierübung* cuenta con **Cuatro duettos**, BWV 802-805, posiblemente destinados a ser interpretados durante la Comunión de la Misa. La interpretación de estas pequeñas piezas durante la Comunión, similares a las invenciones a dos voces y cargadas de simbolismo al igual que los preludios corales, tiene todo su sentido si pensamos que ese no es el mejor momento para el canto de los fieles.

### Los Corales de Leipzig, BWV 651-668

Junto con el *Clavierübung* en su tercera parte, la otra gran colección de preludios corales de Johann Sebastian Bach son los **18 Corales de Leipzig**, BWV 651-668. También en esta colección hay sus más y sus menos respecto al título que hay que asignarle. Hay que partir de la idea de que no es una colección definida en sus últimos detalles por el propio Bach (quizá sí en su planteamiento inicial), sino que el llamado "autógrafo de Leipzig" fue recopilado tras su muerte reuniendo 17 corales, las seis *Sonatas a trío*, las *Variaciones canónicas* en su última versión (BWV 769a) y un último coral.

Independientemente de estas circunstancias, los 18 *Corales de Leipzig* (así nos vamos a referir a ellos, para facilitar la terminología) suponen la propuesta de un Maestro, con mayúscula. Alguien que ha trascendido los límites del propio lenguaje de su época y que ha entrado en una estética atemporal, fruto de una trayectoria en la que nadie puede ya seguirle, y que se adelanta a las estéticas que, para la mayor parte de los autores, llegarán varios años más tarde.

La serie de los 18 comienza con una extensa fantasía coral que se construye sobre un *cantus firmus* en el pedal. **Komm, heiliger Geist, Herre Gott**, BWV 651 (*Ven Espíritu Santo, Señor Dios*) es una pieza rebosante de una energía que no decae ni en el más mínimo momento durante su discurso. Tras este recibimiento se van sucediendo diversos corales tratados de otras tantas maneras. Algunos de ellos, incluso de varias formas. Las formas, en teoría, no son innovadoras, sino que responden a viejos esquemas muy utilizados desde tiempos anteriores. Y sin embargo, los corales se presentan en unos contextos que los dotan de una dimensión totalmente diferente.

Entre estos 18 preludios corales hay algunos que sobresalen por su belleza y emotividad, y que prestan a la colección su sello particular. Es el caso de **An wasserflüssen Babylon**, BWV 653, el tercero de la serie, cuyo texto describe la tristeza de Israel en su cautiverio de Babilonia presentando el *cantus firmus* del coral en tesitura de tenor. O el que le sigue, **Schmücke dich, O liebe Seele**, BWV 654 (*Engalánate, Alma mía, abandona las sombrías cavernas del pecado, ilumínate*). En estas piezas, la dimensión poética del texto se ve ampliamente correspondida por la poesía que emana de la música. El *Schmücke dich* impresionó vivamente a Felix Mendelssohn y a Robert Schumann tras escucharlo en el órgano de Santo Tomás de Leipzig, donde Bach trabajó durante varios años.

Una de las señas de identidad de estos preludios corales es la amplitud en su tratamiento, de tal manera que los comentarios entre una frase y la siguiente del coral se tratan con un desarrollo profusamente trabajado, dando lugar a piezas con una entidad de importancia. Frente a la filosofía del *Orgelbüchlein*, orientando en las posibilidades de preludiar un coral pensando en que el prelude no sobrepase en importancia a la pieza a la que sirve de introducción, la serie de Leipzig trabaja esas formas sin las limitaciones de la práctica litúrgica, convirtiéndose en joyas a la altura de las mejores arias de las cantatas y pasiones de Bach.

Y hablando de intensidad y profundidad, no se puede dejar de destacar las dos versiones de **Jesus Christus, unser Heiland**, BWV 665 y 666. Para un intérprete, la mayor dificultad de estas obras es mantener la atención en la melodía original del coral. Dicho así parece que se habla de un intérprete inexperto, pero es tal la riqueza y densidad del contexto armónico y contrapuntístico que construye Bach que la interpretación supone una gran exigencia para la concentración aun de los intérpretes más experimentados. Basta con echar una rápida ojeada a los trazos de la partitura, incluso sin saber leer música, para comprender de qué estamos hablando.

El coral original es el mismo que ya he mencionado como último de los que aparecen en la tercera parte del *Clavierübung*; pero en este momento, nuestro autor nos introduce en un profundo estado de meditación, más que en la ocasión anterior. Como contraste ante toda esta carga de emociones, Bach introduce corales con una temática más luminosa y, sobre todo, tres tríos repartidos a lo largo de toda la colección. Con lo cual el organista que interpreta esta serie debe ejercitar su concentración de otro modo más orientado al virtuosismo técnico.

Esta serie de 18 preludios corales concluye con **Vor deinen Thron tret' ich**, BWV 668 (*Ante tu Trono me presento, Señor*). El hecho de haber sido dictado a Altnikol, su discípulo, por un Bach ya ciego en sus últimos días de vida ha dado lugar a especulaciones numéricas de cálculos supuestamente manejados por nuestro hombre para concluir su obra mediante un testimonio de la perfección que siempre persiguió. ¿Literatura sin fundamento real o puesta en práctica de unos recursos ampliamente asimilados por Johann Sebastian Bach? ¿Se llegará algún día a una interpretación unificada?

Tras la muerte de Bach siguió cultivándose la música concebida sobre melodías de corales. La influencia de su música ha sido constante en generaciones posteriores, comenzando por el propio Felix Mendelssohn-Bartholdy, que llegó a construir una sinfonía coral sobre *Nun danket alle Gott*, uno de los corales gloriosos en la colección de los 18 de Leipzig. El ejemplo de Bach recopilando o dictando corales en sus últimos días de vida fue seguido por otros músicos. Por

ejemplo, cuando murió Johannes Brahms, la primera persona que entró en su casa encontró lista para su publicación una colección de 11 preludios corales para órgano, todo un testamento del músico de Hamburgo. La construcción de preludios sobre melodías al estilo de los preludios corales de Bach traspasó las barreras de las confesiones religiosas y hallaron eco en autores católicos que compusieron colecciones de preludios sobre temas gregorianos. Fue el caso, entre otros muchos, de Marcel Dupré, Max Reger, Jeanne Demessieux o Sigfried Karg-Elert.

Volviendo a la obra de Johann Sebastian Bach, hay que decir que el capítulo de los preludios corales no termina con las obras descritas. Otras series de piezas sobre corales forman parte de esta enorme obra:

- Las *Variaciones canónicas* sobre **Vom Himmel hoch**, BWV 769 (769a): Una serie de cinco variaciones construidas en cánones a distancias de varios intervalos, por aumentación y en contrapunto cancrizante (invirtiendo la melodía).
- Las *Partitas* sobre diversos corales.
- Una colección de preludios corales aparecidas recientemente: **Los Corales Neumeister**, BWV 719, 1090-1095. Compuestos por Bach en la época de Arnstadt durante su cargo de la Neue Kirche.
- Los **Corales Kirnberger**, BWV 690-713, recopilados, hacia 1760, por Kirnberger, antiguo alumno de Johann Sebastian Bach.
- **Los Corales Schübler**, BWV 645-650, colección de seis preludios corales fruto de la transcripción de arias de diversas cantatas, recopilados por Bach hacia el final de su vida por petición de un editor musical y organista que había sido alumno suyo en Leipzig. Johann Georg Schübler, que así era su nombre, acabó prestando su nombre a esta colección de piezas.
- Diversos corales de procedencias diversas y, en algunos casos, dudosa autoría de Johann Sebastian Bach.

Es muy curioso contar el descubrimiento de los *Corales Kirnberger*. ¿Cómo unos manuscritos de la época de Bach fueron a parar a un lugar tan aparentemente remoto como la Universidad de Yale? Este hecho, que más parece el argumento de una película de aventuras o de misterio, es rigurosamente cierto. Y fue algo que no sucedió en épocas lejanas, sino muy recientemente. Desde luego, hallar obras perdidas de un autor como Bach es el sueño de cualquier musicólogo, una especie de guiño de fortuna que a muy pocos puede sonreír. Esta es la historia del hallazgo:

“En el año 1984, algunos meses antes del inicio del tricentenario del nacimiento de Bach, el organista y musicólogo alemán Wilhelm Krumbach y el profesor americano Christoph J. Wolff, gran especialista en Bach, publicaron simultáneamente su descubrimiento de corales inéditos de Johann Sebastian Bach dentro de una colección de manuscritos conservados en la biblioteca de Yale, en Estados Unidos. El volumen hallado, un libro de órgano de 150 páginas conteniendo 82 obras y redactado íntegramente por una misma persona, pertenece a la biblioteca de Yale desde el año 1873. Fue donado a la universidad, entre otros documentos musicales, por Lowell Mason, organista y coleccionista que lo había traído a los Estados Unidos en el año 1852. Mason se hizo con la propiedad de esta colección al comprar parte de la biblioteca del célebre organista y pedagogo alemán Christian Heinrich Rinck (1770-1846). Rinck había sido alumno de Kittel, uno de los últimos alumnos, a su vez, de Johann Sebastian Bach. Pero el manuscrito no le llegó a Mason por

ese conducto, sino que lo hizo a través del organista Johann Gottfried Neumeister (1757-1840); de aquí el nombre de la colección. Neumeister había sido alumno de Georg Andreas Sorge (1703-1778) que había conocido a Bach en los años finales de su vida y había sido miembro, como él, de la Sociedad de Mizler. Parece ser que el autor de la recopilación fue, hacia 1790, el propio Neumeister, mezclando piezas de Johann Sebastian con piezas de otros autores bastante relacionados: Johann Michael Bach, primo hermano del padre de Johann Sebastian y padre de Maria Bárbara, su primera esposa; Johann Christoph Bach (hay varios músicos con ese nombre, y aquí no se especifica cuál es este); Johann Pachelbel, amigo del padre de Johann Sebastian Bach. El maestro de Haendel en Halle, Zachow, Daniel Erich, alumno de Buxtehude y, finalmente, el aludido anteriormente Georg Andreas Sorge. En resumen, 38 preludios corales de Johann Sebastian Bach y todo un repaso al contexto organístico anterior y posterior a nuestro hombre”.

Esta hermosa historia sobre el recorrido de una obra musical a lo largo de varias generaciones podría servir para cuestionar, una vez más la vieja teoría de que Johann Sebastian Bach estuvo olvidado tras su muerte hasta su recuperación. Sin pretender entrar en este tema, que excede nuestras pretensiones, es muy interesante conocer la manera como se han ido traspasando de generación en generación los legados de los viejos maestros para llegar, los que lo han logrado, a ser conocidos y disfrutados por nosotros. Gracias a ello podemos disfrutar de este Ciclo Bach Vermut del CNDM, bebida que posiblemente Johann Sebastian Bach hubiera también disfrutado si viviera hoy en día, ya que además sabemos que era gran entendido de la cerveza, de la que al parecer sí que poseía una interesante colección de jarras.

Bibliografía:

**La musique d'orgue** – G. Cantagrel, ed.

Fayard, editions, 1991

**Vida de Bach** – John Butt, ed.

Cambridge University Press, 2000

**Ramón Andrés: Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros.**

El acantilado, 2005

**Russell Stinson: Great Eighteen Organ Chorales.**

Oxford University Press, 2001

**Johann Sebastian Bach: Orgelwerke** (Vol. I)

Bärenreiter (BA 5171)

**Johann Sebastian Bach: Orgelwerke** (Vol. IV)

Bärenreiter (BA 5174)

# LAS SONATAS A TRÍO, TRANSCRIPCIONES Y OTRAS OBRAS DIVERSAS. EL ARTE DE LA FUGA.

ISRAEL RUÍZ DE INFANTE

Junto a los dos bloques anteriores, los más nutridos de la obra organística de Bach, el de la música basada en melodías corales luteranas y el conformado por obras de composición libre derivadas de la tradición virtuosística e improvisatoria (preludios, toccatas y fantasías), podríamos idear un tercero que incluiría todas aquellas composiciones que no entran en ninguno de los dos primeros. Digo idear porque se trata de un grupo artificial, totalmente heterodoxo, compuesto por obras de diferentes tipos, a diferencia de los otros dos que sí poseen un nexo de unión estilístico o, por lo menos, de planteamiento.

Parece lógico preguntarse hasta qué punto la proporción actual entre los diferentes tipos de obras en la producción para órgano de Bach refleja la verdadera producción, la escrita por el maestro de Eisenach, ya que somos conscientes de la no desdeñable cantidad de música que, por unas u otras razones que no corresponde discutir aquí, se ha perdido y en consecuencia no ha llegado hasta nosotros. De cualquier forma, lo conservado en la actualidad da fe de una característica fundamental del gran Sebastian: su enorme conocimiento de la música y los estilos de su tiempo junto con el de las diferentes tradiciones musicales que durante siglos habían evolucionado para conformar el panorama musical de su época. Más allá de un mero conocimiento teórico o interpretativo de este repertorio, Bach asimilaba las diferentes formas de hacer del estilo francés, italiano, o de su Alemania natal, y las integraba magistralmente en su propio sello. Sus obras nunca son ejercicios de estilo, su producción es absolutamente personal, aunque siempre es posible detectar dichas influencias. Cuando Bach escribe, por ejemplo, una obra a la francesa, sin duda suena a tal pero, a la vez, nadie podría señalar a otro compositor como el autor de esa pieza más que al propio Bach. La típica frase "esto suena a Bach" lo refleja perfectamente. Y es que, independientemente de si es un preludio, una fuga, un coral o una suite, por poner solo algunos ejemplos, la música de Bach "suena a Bach".

Las piezas de este tercer bloque parecen reflejar la insaciable ambición de su autor por abarcar todas las formas y estilos de la historia de la música para tecla en general y la organística en particular, porque, si bien cultivó con mayor profusión los tipos representados por las obras de los dos primeros bloques, con estas obras diversas investiga e indaga en otros tipos quizás menos en boga en aquel momento, queriendo dejar constancia de su enorme bagaje y curiosidad artísticas.

## Duetto, BWV 802-805

Los *Cuatro Duetto*, BWV 802-805 aparecieron publicados en 1739 como parte del *Clavierübung III*, una de las pocas publicaciones de la obra de Bach que vieron la luz en vida del compositor. De las cuatro definiciones que para *duetto* aparecen en el *Lexicon* de Walther, la que más se acerca a describir las obras que nos ocupan es la última, según la cual un *duetto* es "una pieza a dos voces (partes) que incorpora algo más que una mera imitación al unísono o a la octava". Los *Duetto*, desde luego, satisfacen con muchísima holgura esta definición ya que en ellos emplea Bach técnicas como la fuga (simple, doble, con forma ABA y con bajo), el contrapunto invertible, el canon, la inversión, los estrechos, la derivación motivica y diferentes modos (mayor y menor), ritmos y metros (doble, triple, compuesto).

Podemos encontrar un antecedente a los *Duetto* de Bach en los dúos para órgano de Grigny, Raison, Boyvin y Du Mage, así como en los versos fugados a dos voces de los *Magnificat* de Pachelbel. Pero las cuatro piezas del maestro de Leipzig van mucho más allá que las citadas, bien sea por su mayor trabajo técnico-contrapuntístico (en el caso de las obras francesas) o por su longitud y lenguaje (en las de su compatriota Pachelbel). También se ha querido ver un paralelismo con el ciclo de quince *Invenções a dos voces*, aunque los *Duetto* no se les asemejan para nada ni en textura, forma, temas o longitud.

Curiosamente no se conoce la razón de su inclusión en el *Clavierübung III*, colección esta que incluye el *Preludio y fuga* BWV 552 abrazando veintiún piezas basadas en melodías de la Liturgia luterana conocidas actualmente como *Deutsche Orgelmesse (Misa alemana para órgano)*, más las cuatro que nos ocupan. Se ha especulado con diferentes motivos, tales como que fueron incluidos para alcanzar el místico número 27 (3 x 3 x 3) en el total de piezas de la colección, o completar los pliegos usados para la publicación, junto a otros de tipo simbólico (por ejemplo aquellos que encuentran una identificación entre los 4 *Duetto* y los 4 Evangelios o los 4 elementos). En opinión de Peter Williams "el compositor, añadiéndolos a una gran colección, estaba ofreciendo su pericia musical *ad majorem gloriam Dei* y aludiendo a la historia de la música". Este guiño al pasado lo encontraríamos en las cuatro tónicas de los *Duetto* (mi, fa, sol y la), las cuales se corresponden con las cuatro notas del tetracordo *meson* en la teoría clásica griega y "quizás aparecían [alusiones a ellas en la época de Bach] más a menudo de lo que ahora pensamos".

## Sonatas a trío, BWV 525-530

Las seis *Sonatas a trío*, o *Triosonatas*, BWV 525-530 aparecen recogidas en un manuscrito autógrafo datado alrededor del año 1730, así como en otro de la pluma de Wilhelm Friedemann Bach y Anna Magdalena. Algunos movimientos existen en versiones anteriores y otros quizás tengan su origen en obras no organísticas, siendo la *Sonata nº 6* la única que parece haber sido escrita de arriba abajo como una sonata para órgano. En cualquier caso, según Forkel, "Bach las recopiló para su primogénito Wilhelm Friedemann, quien de esta manera se habría preparado para ser el gran organista que más tarde llegó a ser. Fueron realizadas durante la madurez del compositor y pueden ser vistas como su obra maestra en este género".

Aunque no se han descubierto modelos directos de estas sonatas, sí podemos encontrar paralelismos con los tríos de varios organistas franceses admirados por Johann Sebastian. La mayoría de ejemplos de Lebègue, De Grigny, Raison, Boyvin

y Clérambault tienen dos partes a dos manuales sobre un pedal en forma de continuo, pero formalmente no pueden haber contribuido mucho a la creación de las seis *Sonatas*. En este aspecto se halla más cerca el contrapunto invertible de las sonatas italianas para dos violines, el cual ya lo había usado Buxtehude sobre una melodía coral como *cantus firmus*.

La referencia más cercana dentro de las sonatas instrumentales la hallamos en las obras para un instrumento a solo y clave obligado, pero la manera en que dialogan las dos voces superiores en las sonatas para órgano no es totalmente equiparable a cómo lo hace el instrumento solista con la mano derecha del clave, siendo ésta última utilizada muchas veces como un típico acompañamiento de continuo.

Todas las sonatas están divididas en tres movimientos, siendo la sucesión rápido-lento-rápido la más habitual. La escritura en trío, en la que cada una de las partes es absolutamente independiente melódica y rítmicamente, hace su interpretación enormemente exigente para el organista. Realmente nos hallamos ante una verdadera piedra de toque para todo intérprete del órgano que se precie, ya que no son obras de lucimiento fácil, “caramelos” con los que engatusar a un público poco exigente, sino que a oídos superficiales pueden resultar poco virtuosísticas o sin mucho riesgo, cuando en realidad demandan una capacidad de disociación cerebral asombrosa. Y, por supuesto, dejando a un lado simples consideraciones técnicas y centrándonos en lo puramente musical, me remito a una fuente de finales del siglo XVIII para la cual las *Sonatas a trío* de Johann Sebastian Bach son “tan bellas, tan nuevas y ricas en inventiva que nunca envejecerán, sino que sobrevivirán a todos los cambios en los gustos y en las modas musicales”.

### **Passacaglia, BWV 582**

Un gran ejemplo en la obra bachiana de las formas basadas en ostinatos lo encontramos en la *Passacaglia*, BWV 582. Se compone de un tema y veinte variaciones a las que sigue una fuga a modo de vigésimo primera variación, esto es, sin solución de continuidad con lo que precede; así aparece al menos en el manuscrito no autógrafa que la conserva. La única diferencia es que la fuga usa como sujeto (procedente del *Christe* de la segunda *Misa* del *Premier Livre d'Orgue* de Raison) la mitad del tema, mientras que la otra mitad la utiliza Bach para construir el contrasujeto. La génesis de la obra parece apuntar a la visita que Bach realizó a Buxtehude en Lübeck en 1705/06. Resulta evidente que tuvo como modelos las obras construidas sobre ostinatos del gran maestro del norte alemán, notablemente su *Passacaglia* en re menor, BuxWV 161. Pero una vez más, con su absoluto control de la forma musical, su imaginativo tratamiento del material temático y de la técnica contrapuntística, además de su absoluto dominio de las estrategias armónicas, Bach va mucho más allá de los modelos en que basa sus propias creaciones. Se han intentado encontrar patrones simétricos o claves numerológicas en su estructura pero puede que el único principio organizativo sea el más simple: “una dinámica de desarrollo, un perfil conformado por valles y picos” (Kobayashi). Es sin duda una de las obras más famosas y populares de Bach, llena de una enorme fuerza, dramatismo y belleza. Cuando uno se deja arrastrar por la vorágine en la que nos sume su audición no puede evitar sentir un sobrecogimiento y emoción, para mí, sin parangón con ninguna otra experiencia artística.

### **Piezas diversas**

Un ejemplo del joven Bach probando diferentes formas y estilos lo encontramos en la *Canzona*, BWV 588. La canzona para teclado fue cultivada en Italia en el siglo XVII, siendo Frescobaldi (cuya obra Bach, por supuesto, conocía y admiraba) la figura más prominente. En Alemania recibió un soplo de aire nuevo de manos de Froberger, quien usó consistentemente el principio de variación en sus canzonas. En la época de Bach, en muchos casos, canzona parece ser un sinónimo de pequeña fuga. La BWV 588 presenta dos secciones, una en ritmo binario y otra en ternario, pero por lo demás su planteamiento es inusualmente continuo, sucediéndose las entradas y episodios hasta concluir con una pequeña nota pedal sobre la dominante y un Adagio final a la italiana.

La naturaleza casi de *ricercare* y melódico-vocal del contrapunto italiano *alla breve* es mucho más evidente en el *Alla breve en re mayor*, BWV 589 que en la *Canzona*. En él encontramos muchas características de la técnica italiana: compás 2/2, abundante uso de negras, líneas que se mueven por grados conjuntos y que ocasionalmente realizan saltos de tercera o cuarta, y profusa utilización de retardos. Encontramos una vez más aquí al primer Sebastian investigando y sumergiéndose en formas musicales diversas.

La *Pastorella*, BWV 590 es un caso totalmente atípico en la producción organística bachiana. El título se aplica únicamente a la primera de las cuatro secciones que la componen. Las fuentes principales (ninguna autógrafa) la transmiten como un todo pero es posible que la obra fuera compilada a partir de piezas preexistentes para alguna ocasión que nos es desconocida. Cada movimiento incorpora con mayor o menor evidencia, de una manera directa o sugerida, notas pedales: el bajo del primero se compone casi exclusivamente de ellas, el segundo contiene dos notas graves tenidas, el tercero un bajo repetido y el cuarto es una fuga cuyo sujeto gira en torno a una nota pedal sobre la tónica. La secuencia de tonalidades es también única en Bach: fa mayor (con cadencia final en la medianta, la menor), do mayor, do menor (terminando en modo mayor) y fa mayor. Si realmente nos encontramos ante una obra compuesta unitariamente, la *Pastorella* sería una imitación única (con tratamiento contrapuntístico) de cuatro géneros italianos: pastoreale, allemanda, aria y giga.

En la serie cuarta de la Neue Bach Ausgabe (NBA), la nueva edición de la obra integral de Johann Sebastian Bach, dedicada a su producción organística, podemos encontrar otra obra de similares características a las anteriores: el *Trío en re menor*, BWV 583. Parece pertenecer a una colección de “35 tríos de órgano de Sebastian Bach” recopilada en circunstancias desconocidas, probablemente en Leipzig. Contiene tríos de autoría dudosa, movimientos de sonata y corales. Algunas de sus características hacen pensar que quizás se trate de la obra de algún alumno “aventajado” del maestro Sebastian.

La *Pièce d'Orgue*, BWV 572 es una hermosísima composición en tres partes muy diferenciadas. Las extremas presentan figuraciones arpegiadas mientras que la central despliega una grandiosa escritura a cinco voces con multitud de retardos y una armonía sobrecogedora. Las dos primeras secciones no son conclusivas sino que dejan la armonía suspendida para conducirnos a las que les siguen. La obra se inspira en modelos franceses como Nicolas de Grigny, de cuyo *Livre* Bach realizó una copia probablemente en la misma época que compuso su *Pièce d'Orgue* (ca. 1709).

Tres transcripciones más han sido aceptadas e incluidas en la Neue Bach Ausgabe, aunque no es definitiva la autoría de Bach. Se trata de dos tríos y un aria: el **Trío en do menor**, BWV 585 es un arreglo de los dos primeros movimientos de una sonata para dos violines y continuo de Fasch; el **Trío en sol mayor**, BWV 586 parece tomar su modelo en una obra para clave de Telemann (aunque también podría tratarse de una composición, no de Bach, totalmente nueva basada en un tema de Telemann); el **Aria en fa mayor**, BWV 587 es una transcripción casi literal de la sección 4 de *L'Impériale*, el primero de diez movimientos del *Troisième Ordre* para dos violines y continuo de François Couperin, publicado en *Les Nations, sonades et suites* en 1726.

El Kleine harmonisches **Labyrinth**, BWV 591 (pequeño laberinto armónico) es una obra de cuya creación probablemente no sea responsable Bach, siendo atribuida generalmente a Heinichen, pero que la NBA incluye en el volumen XI de la serie IV, dedicado a las composiciones libres para órgano de autoría dudosa. Se divide en tres partes (*introitus*, *centrum* y *exitus*) cuyos títulos (entrada, centro y salida) hacen evidente referencia al "pequeño laberinto". Comenzando y acabando en do mayor, el discurso de la obra nos lleva por tortuosos caminos cromáticos a un sinfín de tonalidades, haciendo sobrado honor a su título.

En el mismo volumen de la NBA encontramos el **Pedal exercitium**, BWV 598. Durante mucho tiempo se ha dudado de la autoría de Johann Sebastian, pero recientes investigaciones han llegado a la conclusión de que es otro Bach el compositor de este ejercicio para pedal: Carl Phillip Emmanuel. Como su propio nombre indica, se trata de un extenso solo de pedal, que solo se conserva en un manuscrito salido de la pluma del mencionado hijo de Johann Sebastian Bach. Debajo de lo que es propiamente el solo (el cual concluye en la dominante), una sucesión esquemática de cinco acordes cromáticos parece querer llevarnos a lejanas regiones armónicas. El *Pedal exercitium* es una obra enormemente virtuosística, con su incansable movimiento perpetuo en semicorcheas y corcheas y saltos que envían los pies a uno y otro extremo del pedalier. Actualmente se suele interpretar como un estudio *pedaliter* (para el teclado pedal), omitiendo los acordes finales. Es ésta una música creada principalmente para asombrar al oyente, tanto auditiva como visualmente.

### Arreglos de otros compositores: *Conciertos BWV 592-596*

El catálogo de Schmieder (el archiconocido BWV, Bach-Werke-Verzeichnis) incluye con los números BWV 592 a 596 cinco **conciertos** (tres de Vivaldi y dos del príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar) transcritos por Johann Sebastian Bach para el órgano. Según Schulze, tanto éstas como las transcripciones para clave (BWV 972-987) pertenecen al periodo 1713/14 y fueron realizadas a requerimiento del príncipe Johann Ernst. Para Peter Williams, sin embargo, no es tan evidente esa asociación exclusiva con el periodo temporal mencionado y con el noble de Sachsen-Weimar, pudiendo pertenecer alguna de las obras a la época en que Bach visitó Dresde (1717) o a los años después de Weimar (a partir de 1717).

Previamente destacábamos el enorme interés de Johann Sebastian en toda la música "que es y fue" y el hecho de que realizara estas transcripciones es una prueba más. Los conciertos de Antonio Vivaldi causaron sensación en los músicos de Sajonia y Turingia alrededor del año 1714, y seguramente influyeron e instruyeron

poderosamente en cuestiones formales a todo aquel músico que se acercara a ellos. Bach, por supuesto, no se quedaría a la zaga y, aunque ya había flirtado con formas casi de *ritornello* previamente (en la cantata BWV 196 y en algunas fugas), de los modelos vivaldianos sin duda extraería valiosos conocimientos. Tanto es así, que no puedo menos que recordar que una de las formas principales del aprendizaje de la composición era la asimilación del estilo de los grandes maestros a través de la copia de obras. Sin tratarse en esta ocasión exactamente de una copia *verbatim*, sí es verdad que no se halla a años luz de ella, ya que es la música de otros compositores la que realmente está sonando a través de la recreación para otro instrumento.

Una de las características más notables de estos conciertos es su enorme fidelidad al original. Bach no cambia para nada la estructura básica de ninguno de los movimientos. Quizás fue reactivo a introducir cualquier tipo de alteración estructural porque pretendía que las transcripciones fueran fieles ejemplos de la forma *concerto* italiana. Más sorprendente es encontrar muchos pasajes de escritura idiomática para violín (como notas repetidas rápidas y grandes saltos) tal cual en las transcripciones organísticas, con lo que esto tiene de incómodo para el intérprete. Por otra parte, también es obvio que Bach no tenía ninguna intención de transcribir mecánicamente cada una de las notas de sus modelos. En sus arreglos para órgano encontramos transportes de octava, alteraciones en los valores de las notas, cambios de ritmo, armonía y notas, pasajes reescritos, relleno de acordes y de vacíos rítmicos, realización de líneas contrapuntísticas implícitas, adición de nuevas líneas o de adornos, etc.

La influencia de estas transcripciones en la propia música de Bach es innegable, aunque podamos dudar de si su propósito original era realmente el autoeducativo. En 1717 Bach fue nombrado *Kapellmeister* en la corte de Anhalt-Cöthen y allí tuvo la oportunidad de componer los seis *Conciertos de Brandeburgo* BWV 1046-51, los *Conciertos para violín* BWV 1041-42 y el *Concierto para dos violines* BWV 1043. En estos conciertos podría haber decidido adoptar el modelo de los *concerti grossi* de Corelli, que consiste en un número de movimientos cortos y contrastantes y que no remarca la diferencia en estilo entre las secciones a solo y los *tutti*. Sin embargo, Bach parece haber tenido predilección por las obras de Vivaldi. En los conciertos compuestos en la corte de Anhalt-Cöthen encontramos características que nos remiten a creaciones del músico veneciano, tales como esquemas en *ritornello*, citas del *ritornello* en secciones a solo o materiales melódicos de un carácter muy vivaldiano.

Quiero resaltar de nuevo la inquietud bachiana por la música de sus contemporáneos. Johann Friedrich Fasch (1688-1758) fue uno de los más importantes compositores alemanes de la época de Bach, aunque durante el siglo XIX fue ensombrecido por la figura de Johann Sebastian e infravalorado por los historiadores. Ya en el siglo XX le fue reconocida su aportación al desarrollo del nuevo lenguaje musical del clasicismo. François Couperin (1668-1733) no necesita presentación alguna, siendo junto a Rameau el gran compositor del Barroco francés, sobre todo en el campo de la música para clave. Lo mismo cabe decir de Georg Philipp Telemann (1681-1767), el compositor más prolífico de su tiempo, considerado durante la primera mitad del siglo XVIII como el mejor compositor alemán. La fama de Antonio Vivaldi (1678-1741), quien sentó las bases del *concerto* barroco, contribuyó sustancialmente a la técnica violinística y a la práctica de la orquestación, y fue un pionero de la música orquestal programática, difícilmente se puede

sobrevalorar, habiendo llegado hasta nuestros días incluso a tejidos sociales más o menos ajenos al repertorio de la llamada “música clásica”. En cuanto al príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), más allá de ser el patrón de Bach en la época en que realizó las transcripciones de sus conciertos, sabemos que fue altamente estimado por sus contemporáneos: Telemann, Waltherr, Mattheson, Bellermann y el propio Bach parecían tenerle en gran estima como músico.

Aunque las transcripciones para órgano no se encuentren entre las más grandes obras para teclado de Bach, sí nos muestran a un arreglista creativo. A pesar de que se adhiere fielmente a sus modelos, Johann Sebastian exhibe frescura y libertad en sus arreglos y la influencia que los conciertos BWV 592-596 tuvieron sobre la propia obra bachiana nos muestran cómo un compositor puede crear grandes obras asimilando el estilo de otros en el suyo propio.

### El arte de la fuga, BWV 1080

Entre 1737 y 1739 se vio Bach envuelto en una disputa estética acerca de su música y maestría, provocada por Johann Adolph Scheibe. En este debate, la cuestión principal para Bach era su concepción de la naturaleza de la música, formulada por Birnbaum como sigue: “la verdadera calidad musical reside en la conexión y alternancia de consonancias y disonancias sin menoscabo de la armonía. La naturaleza de la música exige esto. [...] De hecho, la opinión bien fundada del oído musical que no sigue el gusto vulgar valora dicha alternancia y rechaza las insípidas banalidades que consisten en nada más que consonancias, de las cuales pronto queda hastiado”. Según la visión bachiana de la naturaleza y la armonía, esta conexión y alternancia de consonancias y disonancias está gobernada por el contrapunto. Y es el valor intemporal del contrapunto, más allá de viejas o nuevas técnicas y estilos o maneras de componer, lo que él creía que debía ser salvaguardado. ¿Dónde pueden ser más ricamente aplicados los principios del contrapunto? La respuesta no es otra que en la composición de la fuga. En este género Bach no solo no tenía rival, sino que fijó nuevos modelos técnicos, formales e interpretativos. Él se daba cuenta de esto y podía ver que, en gran medida, su lugar en la Historia sería la de “maestro de la fuga”. Así, no debería sorprendernos que trazara un plan que se centrara sistemáticamente en la composición fuguística, algo que ni él ni nadie habían hecho anteriormente. Los frutos de este esfuerzo creador los podemos disfrutar en *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080 (*El arte de la fuga*).

Nos podemos preguntar sobre la conveniencia de incluir esta obra en una integral de órgano de Bach. En efecto, *El arte de la fuga* no está destinado, por lo menos explícitamente, a ningún instrumento ni agrupación en particular. Su escritura asigna un pentagrama a cada una de las voces o partes, resultando *a priori* más complicada su lectura e interpretación en un instrumento solista polifónico. Aunque seguramente esta dificultad sea fruto de los actuales modelos de enseñanza musical, centrados exclusivamente (en el caso de los instrumentos de tecla) en la lectura a dos pentagramas (tres en el caso del órgano), puesto que en la época de Bach era habitual para el músico de tecla interpretar directamente de las partes vocales, teniendo que leer a cuatro o más claves. Por otra parte, las tesituras de las diferentes voces en *El arte de la fuga* tampoco parecen adaptarse a ningún instrumento en particular. Todo esto ha llevado a algunos estudiosos a concebir *Die Kunst der Fuge* como una obra de música “virtual”, más destinada al intelecto que

al oído, música para ser pensada más que escuchada, una perfecta construcción que se manifiesta en el plano de las ideas, si se me permite la alusión kantiana.

A pesar de todo lo dicho, discrepo totalmente con ese punto de vista y considero *El arte de la fuga* como música viva, que vive también en el sonido, no solo en el concepto o la idea. No cabe duda de que Bach, aunque no escribió ningún tratado teórico sobre música, pretendía “teorizar” en cierta manera en ciclos como *El clave bien temperado*, las *Variaciones Goldberg*, o el que nos ocupa. Quizás más que teorizar, ejemplificar sería un término más adecuado, ya que a través de los planes estructurales de esas obras quiere mostrar su personal concepción de la naturaleza de la música y de la composición. Pero es ante todo un músico práctico, un maestro artesano cuyas magníficas creaciones solo se ven plenamente realizadas cuando se convierten en puro sonido.

De cualquier modo, aunque aceptemos la naturaleza sonora física, real, de *El arte de la fuga*, aún nos queda decidir cuál o cuáles instrumentos son los más adecuados para su interpretación. Sinceramente creo que Bach no hubiera despreciado a ninguno de ellos como vehículos de su constructo musical. A favor de los instrumentos de tecla –bien sea el clave, el órgano o, ¿por qué no?, el clavicordio– he de decir que la tesitura se amolda perfectamente a la extensión de las dos manos y que incluso hallamos a veces algunos silencios que parecen estratégicamente colocados para facilitar la interpretación al teclado. La única pieza que plantea verdaderos problemas de tesitura es el *Contrapunctus XIII* (BWV 1080/13), del cual, curiosamente, realizó Bach una versión para dos claves (BWV 1080/18). Quizás sea solo una casualidad, pero no deja de sorprender que haya un arreglo para tecla de la única pieza que podría plantear más problemas a la hora de ser interpretada en un instrumento de teclado. Permítaseme concluir, por tanto, que *El arte de la fuga* no es una obra para órgano, pero este instrumento sí es un medio tan bueno como el que más para transmitir al oyente el genio y la belleza que atesora.

Dos proyectos compositivos jugaron un papel principal en conformar el trabajo de Bach en *Die Kunst der Fuge: Das wohltemperierte Klavier* (*El clave bien temperado*), colección de 48 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores, y las *Variaciones Goldberg*, obra que exhibe el potencial de un ciclo monotemático en varios movimientos. Parece lógico situar, por tanto, el origen de *El arte de la fuga* a comienzos de la década de 1740. De hecho, el propio Bach realizó una copia manuscrita en limpio hacia 1742.

La idea que gobierna la obra es una exploración a fondo de las posibilidades contrapuntísticas inherentes a un único sujeto musical. Este sujeto, cuidadosamente construido, es el generador de varios movimientos, cada uno de ellos ejemplificando uno o más principios contrapuntísticos. A lo largo de la obra, al sujeto principal o tema se le unen diferentes tipos de contrapuntos, derivados de él o totalmente nuevos, y también el propio sujeto es variado y combinado con contrasujetos contrastantes.

La versión manuscrita de *El arte de la fuga* (título que le fue adjudicado más tarde, estando en blanco originalmente la página destinada a tal efecto en la copia en limpio) se compone de un total de catorce movimientos (también sin títulos): doce fugas y dos cánones. Su diseño organizativo se basa en dos puntos: los tipos de contrapunto son presentados con dificultad y complejidad crecientes y, además, encontramos también una figuración progresivamente más animada en cada movimiento, dando la sensación de un ciclo de variaciones.

Las diferentes texturas rítmicas y melódicas contribuyen a la variedad estilística de la obra, que toma como punto de partida una clásica simplicidad que recuerda al contrapunto del siglo XVI, luego evoca modelos como el estilo francés y alcanza finalmente sofisticadas e intrincadas texturas más acordes al gusto de la época.

La copia en limpio de 1742 representa una primera etapa en la creación de *Die Kunst der Fuge*. Posteriormente a esa fecha, entre 1742 y 1746, Bach, fascinado por las posibilidades y retos que le planteaba su concepción, continuó desarrollándola. Revisó y amplió algunos movimientos (las fugas I-III recibieron secciones finales más largas y el canon por aumentación nº XII fue completamente reescrito) y añadió cuatro movimientos totalmente nuevos: dos fugas y dos cánones. También agregó Bach al ciclo una fuga cuádruple (erróneamente titulada *Fuga a 3 soggetti* en la edición original publicada en 1751) en la que presentaba, como tercer tema, un sujeto construido sobre las letras musicales de su propio nombre: B-A-C-H (si bemol, la, do, si natural). Pero lo más importante, Bach reorganizó completamente el libro de manera que la disposición de los diferentes movimientos fuera la de un libro de texto práctico sobre fuga en cinco capítulos: fugas simples (el sujeto aparece en movimiento directo o contrario), *contrafugas* (combinan las formas directa y contraria del sujeto), fugas múltiples (dobles, triples, usan más de un sujeto), fugas en espejo (pueden ser interpretadas en movimiento directo o en contrario) y cánones. Con la intención que persigue esta estructuración, la de crear un tratado práctico sobre fuga, Bach se adelantó a cualquier libro teórico sobre el tema.

Fue en este momento, a partir de 1747, cuando Bach decidió usar el título *Die Kunst der Fuga* (añadido a la copia manuscrita de 1742 por su yerno Johann Christoph Altnickol) o, en su versión totalmente germanizada, *Die Kunst der Fuge* (encabezamiento este usado en la publicación de 1751). Para cada una de las fugas se usa el término *contrapunctus*, lo cual parece indicar que Bach no quería que las piezas fueran vistas exclusivamente como fugas sino, de manera más general, como ejemplos de diseños contrapuntísticos.

El último de los *contrapunctus*, la cuádruple fuga, nunca fue completada por el autor. El manuscrito de esta pieza, datado hacia 1748/49, es uno de los últimos manuscritos musicales de la mano de Johann Sebastian Bach y se halla inacabado. A pesar de ello, parece ser que existió un boceto en el que Bach exploró las posibilidades combinatorias de los cuatro temas. Aunque, según Christoph Wolff, parece razonable pensar que *El arte de la fuga* se encuentra en la actualidad más incompleto que en el momento de la muerte de Bach, en 1750, esto no quiere decir que lo que contuviera el boceto fuera suficiente para poder reconstruir la cuádruple fuga en su totalidad. De cualquier modo, y aunque puede que no sean ciertas, el abrupto final del manuscrito llevó al propio hijo del compositor, Carl Philipp Emanuel, a añadir varios años más tarde en su última página las sobrecogedoras palabras que siguen:

*N.B.: Über dieser Fuge, wo der Nahme  
B.A.C.H. im Contrasubject  
angebracht worden, ist  
der Verfasser gestorben.*

(N.B. Mientras trabajaba en esta fuga, en cuyo contrasujeto aparece el nombre BACH, el compositor murió.)

Como anexo, he aquí una pequeña guía en forma de tabla de las diferentes piezas y versiones que componen *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080. El orden de los movimientos se corresponde con el propuesto por Christoph Wolff, el cual satisface el planteamiento “pedagógico” de Bach.

La primera edición incluye además arreglos para dos claves de las dos versiones del *Contrapunctus XIII* (BWV 1080/18) y la versión del manuscrito del *Contrapunctus X* (BWV 1080/10a). El manuscrito, por su parte, contiene la primera versión del *Canon per augmentationem*, titulado allí *Canon in Hypodiatessaron al roverscio et per augmentationem perpetuus*.

BWV 1080	Autógrafo (1742)	Primera edición (1751)	BGA XLVII (Graeser)	plan “pedagógico”
1	I	Contrapunctus 1	Contrapunctus I	fugas simples
2	III	Contrapunctus 2	Contrapunctus II	
3	II	Contrapunctus 3	Contrapunctus III	
4	-	Contrapunctus 4	Contrapunctus IV	
5	IV	Contrapunctus 5	Contrapunctus V	contra-fugas
6	VII	Contrapunctus 6 a 4 in Style Francese	Contrapunctus VI	
7	VIII	Contrapunctus 7 a 4 per Augment: et Diminut:	Contrapunctus VII	fugas múltiples
8	X	Contrapunctus 8 a 3	Contrapunctus VIII	
9	V	Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima	Contrapunctus IX	
10	-	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima	Contrapunctus X	
11	XI	Contrapunctus 11 a 4	Contrapunctus XI	fugas en espejo
12,1	XIII	Contrapunctus rectus 12 a 4	Contrapunctus XVIII rectus	
12,2	XIII	Contrapunctus inversus 12 a 4	Contrapunctus XVIII inversus	
13,1	XIV	Contrapunctus rectus 13 a 3	Contrapunctus XVI rectus	
13,2	XIV	Contrapunctus inversus 13 a 3	Contrapunctus XVI inversus	cánones
15	IX Canon in Hypodiatessaron	Canon alla Ottava	Contrapunctus XII	
16	-	Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza	Contrapunctus XIV	
17	-	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	Contrapunctus XIII	
14	XV Canon al roverscio et per augmentationem	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	Contrapunctus XV	
19	-	Fuga a 3 Soggetti	Contrapunctus XIX	

BWV	Obra	Fecha
<b>SONATAS A TRÍO</b>		
525	Sonata I en mi bemol mayor	ca.1730
526	Sonata II en do menor	ca.1730
527	Sonata III en re menor	ca.1730
528	Sonata IV en mi menor	ca.1730
529	Sonata V en do mayor	ca.1730
530	Sonata VI en sol mayor	ca.1730
<b>PRELUDIOS, TOCCATAS, FANTASIAS Y FUGAS</b>		
531	Preludio y fuga en do mayor	a.1705?
532	Preludio y fuga en re mayor	a.1710?
533	Preludio y fuga en mi menor	a.1705?
534	Preludio y fuga fa menor	a.1710?
535	Preludio y fuga en sol menor	1708/17?
536	Preludio y fuga en la mayor	1708/17?
537	Fantasia y fuga en do menor	d. 1723?
538	Toccatas y fuga en re menor (dórica)	1712/17?
539	Preludio y fuga en re menor	d.1720?
540	Toccatas y fuga en fa mayor	toccatas d.1712, fuga a.1731
541	Preludio y fuga en sol mayor	1712? rev 1724/25
542	Fantasia y fuga en sol menor	fantasia a.1725, fuga c.1720
543	Preludio y fuga en la menor	d.1715
544	Preludio y fuga en si menor	1727/31
545	Preludio y fuga en do mayor	a.1708, rev. 1712/17?
546	Preludio y fuga en do menor	1723/29?
547	Preludio y fuga en do mayor	ca.1725
548	Preludio y fuga en mi menor	1727/31
549	Preludio y fuga en do menor	a.1705, rev. d.1723?
550	Preludio y fuga en sol mayor	a.1710
551	Preludio y fuga en la menor	a.1707?
561	Fantasia y fuga en la menor	¿?
562	Fantasia en do menor (fuga inacabada)	ca.1730
563	Fantasia e imitación en si menor	a.1708
564	Toccatas, adagio y fuga en do mayor	1712?
565	Toccatas y fuga en re menor	a.1708?
566	Toccatas (Preludio y fuga) en mi mayor	a.1708?
566a	Toccatas (Preludio y fuga) en do mayor	a.1708?
568	Preludio en sol mayor	a.1705?
569	Preludio en la menor	a.1705
570	Fantasia en do mayor	a.1705?
571	Fantasia en sol mayor	a.1720?
574	Fuga en do menor sobre un tema de Legrenzi	a.1708?
575	Fuga en do menor	1708/17?
576	Fuga en sol mayor	¿?

577	Fuga en sol mayor	¿?
578	Fuga en sol menor	a.1707?
579	Fuga en si menor sobre un tema de Corelli	a.1710?
1121	Fantasia en do menor	1706/10?

#### FORMAS DIVERSAS

572	Pièce d'orgue en sol mayor	a.1712?
582	Passacaglia en do menor	1708/12?
583	Trio en re menor	1723/29?
585	Trio en do menor	¿?
586	Trio en sol mayor	¿?
587	Aria en fa mayor	¿?
588	Canzona en re menor	a.1705?
589	Allabreve en re mayor	1709?
590	Pastorella en fa mayor	d.1720?
591	Kleines harmonisches Labyrinth	ca.1714
598	Pedal-Exercitium	1735?

#### CINCO ADAPTACIONES DE DIVERSOS MAESTROS

592	Concierto en sol mayor (Ernst)	1713/14
593	Concierto en la menor (Vivaldi)	1713/14
594	Concierto en do mayor (Vivaldi)	1713/14
595	Concierto en do mayor (Ernst)	1713/14
596	Concierto en re menor (Vivaldi)	1713/14

#### ORGELBÜCHLEIN (Pequeño libro de órgano)

599	Nun komm' der Heiden Heiland	1713/15
600	Gott, durch deine Güte	1713/15
601	Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn	1713/15
602	Lob sei dem allmächtigen Gott	1713/15
603	Puer natus in Bethlehem	1713/15
604	Gelobet seist du, Jesu Christ	1713/15
605	Dert Tag, der ist so freudenreich	1713/15
606	Von Himmel hoch, da komm' ich her	1713/15
607	Von Himmel kam der Engel Schar	1713/15
608	In dulci jubilo	1713/15
609	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	1713/15
610	Jesu, meine Freude	1713/15
611	Christum wir sollen loben schon	1713/15
612	Wir Christenleut'	1713/15
613	Helft mir Gottes Güte preisen	1713/15
614	Das alte Jahr vergangen ist	1713/15
615	In dir ist Freude	1713/15
616	Mit Fried' un Freud' ich fahr dahin	1713/15
617	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	1713/15

618	O Lamm Gottes unschuldig	1713/15
619	Christe, du Lamm Gottes	1713/15
620	Christus, der uns selig macht	1713/15
621	Da Jesus an dem Kreuze stund'	1713/15
622	O Mensch, bewein' dein' Sünde gross	1713/15
623	Wir danken dir, Herr Jesu Christ	1713/15
624	Hilf Gott, dass mir's gelinge	1713/15
625	Christ lag in Todesbanden	1713/15
626	Jesus Christus, unser Heiland	1713/15
627	Christ ist erstanden	1713/15
628	Erstanden ist der heil'ge Christ	1713/15
629	Erschienen ist der herrliche Tag	1713/15
630	Heut' triumphieret Gottes Sohn	1713/15
631	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist	1713/15
632	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	1713/15
633	Liebster Jesu, wir sind hier	1713/15
634	Liebster Jesu, wir sind hier	1713/15
635	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	1713/15
636	Vater unser im Himmerreich	1713/15
637	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	1713/15
638	Es ist das Heil uns kommen her	1713/15
639	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	1713/15
640	In dich hab' ich gehoffet, Herr	1713/15
641	Wenn wir in höchsten Nöten sein	1713/15
642	Wer nur den lieben Gott lässt walten	1713/15
643	Alle Menschen müssen sterben	1713/15
644	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	1713/15

#### CORALES DE SCHÜBLER

645	Wachet auf, ruft uns die Stimme	1748/49
646	Wo soll ich fliehen hin	1748/49
647	Wer nur den lieben Gott lässt walten	1748/49
648	Meine Seele erhebet den Herren	1748/49
649	Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ	1748/49
650	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter	1748/49

#### CORALES DE LEIPZIG

651	Fantasia super Komm, heiliger Geist	1739/42
652	Komm, heiliger Geist	1739/42
653	An Wasserflüssen Babylon	1739/42
654	Schmücke dich, o liebe Seele	1739/42
655	Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	1739/42
656	O Lamm Gottes, unschuldig	1739/42
657	Nun danket alle Gott	1739/42
658	Von Gott will ich nicht lassen	1739/42
659	Nun komm, der Heiden Heiland	1739/42

660	Trio super Nun komm, der Heiden Heiland	1739/42
661	Nun komm, der Heiden Heiland	1739/42
662	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1739/42
663	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1739/42
664	Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr	1746/47
665	Jesus Christus, unser Heiland	1746/47
666	Jesus Christus, unser Heiland	1739/50
667	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist	1739/50
668	Vor deinen Thron tret' ich	1739/50

### KLAVIERÜBUNG III

552,1	Praeludium pro organo pleno	1739
669	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	1739
670	Christe, aller Welt Trost	1739
671	Kyrie, Gott heiliger Geist	1739
672	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	1739
673	Christe, aller Welt Trost	1739
674	Kyrie, Gott heiliger Geist	1739
675	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1739
676	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1739
677	Fughetta super Allein Gott in der Höh sei Ehr	1739
678	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	1739
679	Fughetta super Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	1739
680	Wir glauben all an einem Gott	1739
681	Fughetta super Wir glauben all an einem Gott	1739
682	Vater unser im Himmerreich	1739
683	Vater unser im Himmerreich	1739
684	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	1739
685	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	1739
686	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	1739
687	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	1739
688	Jesus Christus, unser Heiland	1739
689	Fuga super Jesus Christus, unser Heiland	1739
802	Duetto I en mi menor	1739
803	Duetto II en fa mayor	1739
804	Duetto III en sol mayor	1739
805	Duetto IV en la menor	1739
552,2	Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno	1739

### CORALES DE KIRNBERGER

690	Wer nur den lieben Gott lässt walten	a.1705?
691	Wer nur den lieben Gott lässt walten	1720/23?
694	Wo soll ich fliehen hin	a.1708
695	Fantasia super Christ lag in Todes Banden	a.1708
696	Christum wir sollen loben schon	1739/42?
697	Gelobet seist du, Jesu Christ	1739/42?

698	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	1739/42?
699	Nun komm, der Heiden Heiland	1739/42?
700	Vom Himmel hoch, da komm ich her	a.1708, rev. 1740
701	Vom Himmel hoch, da komm ich her	1739/42?
703	Gottes Sohn ist kommen	1739/42?
704	Lob sei dem allmächtigen Gott	1739/42?
706	Liebster Jesu, wir sind hier	1708/14?
707	Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt	¿?
709	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	1708/17?
710	Wir Christenleut habn jetzund Freud	¿?
711	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1708/17?, rev. 1740?
712	In dich hab' ich gehoffet, Herr	¿?
713	Fantasia super Jesu, meine Freude	¿?

### CORALES MISCELÁNEOS

715	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1727?
717	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1701/14?
718	Christ lag in Todesbanden	1712/17?
720	Eine feste Burg ist unser Gott	¿?
721	Erbarm dich mein, o Herre Gott	1740?
722	Gelobet seist du, Jesu Christ	¿?
724	Gott, durch deine Güte	a.1705
725	Herr Gott, dich loben wir	¿?
726	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	1726?
727	Herzlich tut mich verlangen	1740?
728	Jesus, meine Zuversicht	1722?
729	In dulci jubilo	¿?
730	Liebster Jesu, wir sind hier	¿?
731	Liebster Jesu, wir sind hier	¿?
732	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	1718?
733	Meine Seele erhebet den Herren (Fuge über das Magnificat)	¿?
734	Nun freut euch, lieben Christen gmein	¿?
1085	O Lamm Gottes, unschuldig	¿?
735	Fantasia super Valet will ich dir geben	1708/17, rev. d.1723
736	Valet will ich dir geben	1715?
738	Vom Himmel hoch, da komm ich her	1708?
741	Ach Gott vom Himmel sieh darein	¿?
749	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	a.1700
1128	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	ca.1705/10

### PARTITAS

766	Christ, der du bist der helle Tag	ca.1700
767	O Gott, du frommer Gott	¿?
768	Sei gegrüßet, Jesu gütig	a.1710
769	Vom Himmel hoch, da komm ich der (Variaciones canónicas)	1747?
770	Ach, was soll ich Sünder machen	¿?

**CORALES NEUMEISTER**

719	Der Tag, der ist so freudenreich	a.1705?
1090	Wir Christenleut	a.1705?
1091	Das alte Jahr vergangen ist	a.1705?
1092	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	a.1705?
1093	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	a.1705?
1094	O Jesu, wie ist dein Gestalt	a.1705?
1095	O Lamm Gottes unschuldig	a.1705?
1096	Christe, der du bist Tag und Licht (Wir danken dir, Herr Jesu Christ)	a.1705?
1097	Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not	a.1705?
1098	Wir glauben all einen Gott	a.1705?
1099	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	a.1705?
1100	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	a.1705?
714	Ach Gott und Herr	a.1705?
742	Herzlich tut mich verlangen	a.1705?
1101	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	a.1705?
1102	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	a.1705?
1103	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	a.1705?
737	Vater unser im Himmerreich	a.1705?
1104	Wenn dich Unglück tut greifen an	a.1705?
1105	Jesu, meine Freude	a.1705?
1106	Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost	a.1705?
1107	Jesu, meines Lebens Leben	a.1705?
1108	Als Jesus Christus in der Nacht	a.1705?
1109	Ach Gott, tu dich erbarmen	a.1705?
1110	O Herre Gott, dein göttlich Wort	a.1705?
1111	Nun lasst uns den Leib begraben	a.1705?
1112	Christus, der ist mein Leben	a.1705?
1113	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	a.1705?
1114	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	a.1705?
1115	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	a.1705?
1116	Was Gott tut, das ist wohlgetan	a.1705?
1117	Alle Menschen müssen sterben	a.1705?
957	Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt	a.1705?
1118	Werde munter, mein Gemüte	a.1705?
1119	Wie nach einer Wasserquelle	a.1705?
1120	Christ, der du bist der helle Tag	a.1705?

**EL ARTE DE LA FUGA**

1080/1	Contrapunctus I	1742/49
1080/2	Contrapunctus II	1742/49
1080/3	Contrapunctus III	1742/49
1080/4	Contrapunctus IV	1742/49
1080/5	Contrapunctus V	1742/49
1080/6	Contrapunctus VI	1742/49
1080/7	Contrapunctus VII	1742/49
1080/8	Contrapunctus VIII	1742/49
1080/9	Contrapunctus IX	1742/49
1080/10	Contrapunctus X	1742/49
1080/11	Contrapunctus XI	1742/49
1080/12,1	Contrapunctus XII a 4 rectus	1742/49
1080/12,2	Contrapunctus XII a 4 inversus	1742/49
1080/13,1	Contrapunctus XIII a 3 rectus	1742/49
1080/13,2	Contrapunctus XIII a 3 inversus	1742/49
1080/19	Contrapunctus XIV, fuga a 3 Soggetti (inacabada)	1742/49
1080/15	Canon alla Ottava	1742/49
1080/16	Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza	1742/49
1080/17	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	1742/49
1080/14	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	1742/49
1080/14	(1ª versión) Canon in Hypodiatessaron al roversio et per augmentationem perpetuus	1742/49

**OFRENDA MUSICAL**

1079	Ricercar a 6	1747
------	--------------	------



Foto de la cubierta: © Pilar Perea  
NIPO: 035-14-012-X  
ISBN: 978-84-9041-113-1  
D.L.: M-27800-2014

ВАСАНС

síguenos en   

[www.cndm.mcu.es](http://www.cndm.mcu.es)



PVP: 2 €