

Fundación Juan March

*Bach  
después  
de Bach:  
Transcripciones*

DICIEMBRE 2000

Fundación Juan March

**CICLO**

**BACH  
DESPUÉS  
DE BACH:  
TRANSCRIPCIONES**

**DICIEMBRE 2000**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Notas al programa:	
Primer concierto.....	10
Segundo concierto.....	15
Tercer concierto.....	21
Participantes.....	29

*A lo largo del año 2000 todo el mundo musical ha conmemorado el 250 aniversario de la muerte en Leipzig de Johann Sebastian Bach. La Fundación Juan March empezó el año con un breve ciclo titulado Bach en el siglo XX, en el que tratábamos de demostrar la pervivencia de su música en los más excelsos compositores de la centuria que ahora termina. Y antes de que ello ocurra, deseamos finalizarla con otra muestra de la inmortalidad de la música de Bach, aunque esta vez mostramos los mecanismos mediante los cuales se ha logrado esa pervivencia.*

*En efecto, deseamos presentar tres ejemplos de cómo se han oído algunas obras de Bach en instrumentos y sonoridades muy distintas a como él las creó, contribuyendo así a su popularización. Aunque las vamos a oír en orden inverso al cronológico, el ejemplo más antiguo es el de Franz Liszt, tan generoso con Bach como con otros muchos compositores y a quien homenajeó en diferentes obras suyas: Ahora escucharemos las transcripciones para piano de 6 Preludios y fugas para órgano, una colección escrita entre 1842-1850 y publicada dos años más tarde; lo que en el original está escrito para tres teclados (dos manuales y el pedalero) lo tienen que hacer ahora las dos manos del pianista. Seguiremos con las muy ingeniosas transcripciones que otro bacchiano ilustre, Max Reger, hizo de las Cuatro suites orquestales, publicadas en 1907 (un año antes había hecho lo mismo con los Conciertos de Brandenburgo. Y terminaremos con la que, ya en nuestros días, ha realizado para trío de cuerdas Dmitry Sitkovetsky de las Variaciones Goldberg, dedicándolas a la memoria del pianista canadiense Glenn Gould, que tan admirablemente las "transcribió" para piano del original clavecinístico.*

*Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.*

## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Aria con variaciones, BWV 988 "*Variaciones Goldberg*"  
Transcripción para violín, viola y violonchelo  
de Dmitry Sitkovetsky  
*"In memoriam Glenn Gould"*

I

Aria

Variación	I	
	II	
	III	Canon al unísono
Variación	IV	
	V	
	VI	Canon a la segunda
Variación	VII ( <i>Tempo di Giga</i> )	
	VIII	
	IX	Canon a la tercera
Variación	X ( <i>Fughetta</i> )	
	XI	
	XII	Canon a la cuarta
Variación	XIII	
	XIV	
	XV ( <i>Andante</i> )	Canon a la quinta

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

II

Variación	XVI ( <i>Obertura</i> )	
	XVII	
	XVIII	Canon a la sexta
Variación	XIX	
	XX	
	XXI	Canon a la séptima
Variación	XXII	
	XXIII	
	XXIV	Canon a la octava
Variación	XXV ( <i>Adagio</i> )	
	XXVI	
	XXVII	Canon a la novena
Variación	XXVIII	
	XXIX	
	XXX	Quodlibet

Aria da capo

*Intérpretes:* TRÍO VILLUENDAS  
(Manuel Villuendas, violín  
Sergio Vacas, viola  
Iagoba Fanlo, violonchelo)

Miércoles, 13 de Diciembre de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Suites orquestales  
Transcripción para piano a 4 manos de Max Reger

I

Suite n° 1 en Do mayor, BWV 1066

*Ouverture*  
*Courante*  
*Gavotte I/II*  
*Forlane*  
*Menuet I/II*  
*Bourrée I/II*  
*Passepied I/II*

Suite n° 2 en Si menor, BWV 1067

*Ouverture*  
*Rondeau*  
*Sarabande*  
*Bourrée I/II*  
*Polonaise e Double*  
*Menuet*  
*Badinerie*

II

Suite n° 3 en Re mayor, BWV 1068

*Ouverture*  
*Air*  
*Gavotte I/II*  
*Bourrée*  
*Gigue*

Suite n° 4 en Re mayor, BWV 1069

*Ouverture*  
*Bourrée I/II*  
*Gavotte*  
*Menuetto*  
*Réjouissance*

*Intérpretes:* DÚO MORENO-CAPELLI  
(Héctor Moreno y Norberto Capelli,  
piano a 4 manos)

Miércoles, 20 de Diciembre de 2000.19,30 horas.



PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Seis Preludios y Fugas para órgano  
Transcripción para piano de Franz Liszt, S.462 (R.119)

I

Preludio y fuga en La menor, BWV 543

Preludio y fuga en Si menor, BWV 544

Preludio y fuga en Do mayor, BWV 545

II

Preludio y fuga en Do menor, BWV 546

Preludio y fuga en Do mayor, BWV 547

Preludio y fuga en Mi menor, BWV 548

*Intérprete:* GERARDO LÓPEZ LAGUNA, piano

Miércoles, 27 de Diciembre de 2000.19,30 horas.

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

**ARIA CON 30 VARIACIONES, BWV 988**  
**(Clavierübung, III)**  
**"VARIACIONES GOLDBERG"**

*"Clavierübung, o ejercicios para clave: consisten en una aria y numerosas variaciones para clavicémbalo de dos teclados. Publicado por Baltazar Schmidt en Nuremberg (probablemente en 1742). Esta obra admirable se compone de treinta variaciones en la cuales se mezclan cánones combinados en todas especies de intervalos y movimientos desde el unísono a la novena, la melodía es en ellos tan fácil como cursiva. Se encuentran también una fuga regular a cuatro partes y otras variaciones muy brillantes para dos clavicordios, en fin un quodlibet, según Bach lo denominaba, y que bastaría para hacer inmortal a su autor.*

*Las variaciones son el modelo según el cual deberían hacerse todas las variaciones del mundo, aunque por razones fáciles de comprender la cosa no haya tentado a nadie. Se las debemos al Conde Kaiserling, antiguo embajador de Rusia en la corte del elector de Sajonia. Frecuentemente residía en Leipzig y llevaba consigo a Goldberg, que hemos citado antes como uno de los músicos que recibieron lecciones de Bach. El Conde, lleno de enfermedades, pasaba frecuentes noches de insomnio. En esta época vivía Goldberg en casa del Embajador y dormía en un cuarto contiguo al suyo, a fin de estar dispuesto a tocar para él algún trozo, si se despertaba. El Conde dijo un día a Bach que le hubiera gustado tener algunos trozos para clavicémbalo dedicados a Goldberg. Estos trozos debían ser de carácter tranquilo, más bien alegres, a fin de que pudieran recrear sus noches sin reposo. Bach pensó que se conseguiría ese objeto por medio de variaciones. Hasta entonces había considerado este género de composición como un trabajo ingrato, en el cual la armonía vuelve periódicamente sobre los mismo giros; pero Bach se hallaba en una fase de su producción en que no podía escribir una nota sin producir una obra maestra. Las variaciones sufrieron esta suerte, y son el único modelo de ellas que nos haya dejado. El Conde siempre las llamaba sus variaciones. Nunca se cansaba de escucharlas, y más tarde, durante sus largos insomnios, tenía costumbre de decir: "Querido Goldberg: toque usted por favor una de mis variaciones". Quizá nunca recibió Bach por una obra suya una recompensa tan sustanciosa, porque el Conde le regaló una copa de oro llena de cien luises de oro. Pero el valor de esta obra como obra de arte no se hubiera pagado suficientemente aun cuando el regalo hubiera sido mil veces más considerable. Es importante observar que las planchas grabadas de estas variaciones contienen erratas tan importantes que el autor se apresuró a corregirlas sobre su ejemplar".*

Así presenta J. N. Forkel (1802) las *Variaciones Goldberg* en la traducción de A. Salazar ( a la que habría que poner algún reparo) de la primera biografía de J. Sebastian. Y no deja de sorprender el presunto juicio bachiano acerca del arte de la variación, una tradición de siglos, en la que ha brillado de manera especial la escuela española de tecla y vihuela desde el siglo XVI (el arte de la *diferencia* es sin duda una de las grandes aportaciones de España a la historia de la música europea), los virginalistas ingleses, el gran Frescobaldi y, de manera más inmediata a Bach, la escuela de organistas alemanes que deriva de Sweelinck y cuaja en Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Böhm... Él mismo no había rehuído abordar la variación. En época muy juvenil se datan las cuatro series de partitas para órgano (la BWV 770, de cuya paternidad bachiana dudó F. Spitta, es admitida como auténtica por la investigación actual), o posteriormente las variaciones sobre el coral *Christi ist erstanden* del *Orgelbüchlein*, la *Aria variata a la manera italiana* o las repetidas veces que recurre a esa específica forma de variación sobre un tema ostinato, como son la passacaglia y la chacona, sea con esta denominación como en la obra para órgano, BWV 582 y de violín, BWV 1004/5, o en forma motetística (cantatas BWV 12, 78,150 etc.). Un género sobre el que volvería en su última etapa de compositor, precisamente cuando se encierra en sí mismo y más para sí mismo compone: *Variaciones canónicas sobre el coral de Navidad* , BWV 769, o la *Ofrenda musical* y *El Arte de la Fuga*, que al fin y al cabo no son más que un gigantesco monumento al arte de la variación a través del prisma de lo contrapuntístico.

El título completo de la obra reza así: *Clavier Übung/ bestehend/ in einer/ ARIA/ mit verschiedenen Veraenderungen/vors Clavicimbel/ mit 2 Manualen/ Denen Liebhabern zur Gemüths-/Ergetzung verfertigt von/ Johann Sebastian Bach/ königlich Pohlnischer u. Churfürstlich Sächsischher Hoff-/ Compositeur, Capellmeister, u. Directore/ Chori Musici in Leipzig* (Clavier Übung que contiene un ARIA con diversas variaciones para el clavicémbalo de dos manuales para solaz espiritual de los aficionados compuesto por Johann Sebastian Bach, Compositor de la corte real de Polonia y electoral de Sajonia, Director de orquesta y Director del coro musical en Leipzig).

El epígrafe de Clavierübung lo utilizaba Bach por cuarta vez en una obra impresa: el primero contenía las *Partitas para clave* (1731), el segundo la *Obertura a la manera francesa* y el *Concierto italiano* (ca.1734), el tercero es la *Misa para órgano* (antes de 1739). Clavierübung ha de traducirse como ejercicio, ejercitación para teclado, y se inserta en una práctica frecuentada por otros autores (Kuhnau, Telemann, D. Scarlatti...). La Fundación Juan March dedicó un monográfico de varios conciertos a este interesante tema, cuyas notas redacté y a las que me remito para abundar más prolijamente en el tema, ahora tangencial.

El tema de las variaciones es el *Aria* BWV 988,1 que se encuentra en el segundo de los *Notenbüchlein* de Anna Magdalena, número 26, páginas 76-77, y que ha sido copiado en

el cuaderno que lleva su nombre en torno a 1740, cuando J. Sebastian compone las *Goldberg*. Sin autoría específica, se propuso a un compositor francés como su autor basándose en la abundancia de la ornamentación, pero Georg von Dadelsen cree que el autor es Bach y A. Schering observa que no se puede atribuir en exclusiva al estilo francés lo que es típico de la época (Purcell, Haendel...). El aria tiene una configuración típica de la sarabanda, con la que comparte el peso rítmico que tiende a desplazarse sobre las segundas partes del compás de 3/4, y la estructura bipartita con repetición de las dos secciones y el plan tonal que va del tono principal de arranque al de la dominante al final de la primera sección, desde la que vuelve al de partida.

Pero no es la línea melódica la base y soporte de las variaciones, sino el bajo, que genera la armonía. Es ya una técnica de trabajo de venerable antigüedad en tiempos de Bach. En el siglo XV se plasman las primeras estructuras de bajos *ostinati*, sobre las que infinidad de autores construirían sus variaciones: la *folia* (de origen ibérico), la *romanesca* italiana o el *Guárdame las vacas español*, los *passamezzi* italianos o el *In nomine* inglés se basaban en módulos fijos, sobre los que el compositor construía las más diversas piezas. La *folia* alcanzó un gran predicamento en toda Europa, donde era conocida como *folia de España* y hasta el mismo Liszt basa en el bajo de *folia* su "Rapsodia española". En otros casos el compositor elegía su propio bajo, si bien se tendía a reiterar unas constantes comunes, que se agrupaban bajo la denominación de *chacón* y *passacaglia*, sin que los teóricos de pleno barroco se pongan de acuerdo sobre cuál es su diferencia intrínseca, si la hay.

Este último es el caso del bajo de las *Goldberg*. Consta de dos secciones simétricas de 16 compases cada una, divididas a su vez en cuatro módulos de cuatro compases, de los cuales los tres últimos están muy estrechamente relacionados. Teniendo muy a la vista esa base armónica construye Bach sus 30 variaciones, que, habida cuenta de la presentación del aria y su repetición al concluir de las variaciones, suma la audición de 32 piezas, el mismo número global que el de compases del tema. El número de 30 variaciones era un convencionalismo de la época, que Bach aprovecha para dividir el bloque de variaciones en dos grandes secciones de 15 variaciones, por lo que la variación 16, que inaugura la segunda de ellas es una *Overture* a la francesa.

Como se ve rige una estructura conscientemente simétrica. Pero no acaba aquí este afán bachiano de dar proporción e inteligibilidad geométrica o arquitectónica, como el lector prefiera, a sus obras. Aunque sólo sean unos datos de racionalidad que sólo él percibiera y no el oyente, y menos al primer contacto con la obra. Bach busca la lógica interna, que justifica el ser de la composición, al igual que la sectio áurea clásica. Las 30 variaciones están agrupadas en miniestructuras de tres variaciones, cada una de las cuales se remata con un canon.

El canon ha sido durante siglos el remate de la preparación inicial de un compositor, que después completará con el estudio de la instrumentación y orquestación, las formas musicales y otras técnicas. El gran teórico de la escuela romana palestriniana G. Zarlino al describir el canon y advertir que no es el más común de los procedimientos, añade que *chi si vorrà esercitare nel comporre simili maniere, non e dubbio, che in breve tempore diventerà un buon Musico*. La dificultad del procedimiento se debe a que el tema que una voz va proponiendo la va imitando otra a determinada distancia e incluso altura melódica, mientras la inicial o antecedente le superpone otro diseño a imitar que será recogido por la imitante o consecuente. Todo este grado de complejidad se incrementa, si se ha de acomodar a las imposiciones del bajo obligado que justifica la condición de variación del aria. El canon se plantea en las *Goldberg* entre las dos voces superiores, mientras el bajo desarrolla un contrapunto propio basado en el tema de la variación. Para redondear el alarde, la variación 12 utiliza el canon a la cuarta por movimiento contrario (cada paso de la melodía del antecedente es imitado en dirección contraria por el consecuente) y lo mismo hace la variación 15, canon a la quinta.

Este procedimiento, que es el más-difícil-todavía de la técnica compositiva, añade una complicación añadida a la de hacer una variación sobre un punto de partida preexistente, como es en este caso la base obligada del bajo del aria. El canon no es introducido de una forma anárquica: Los grupos de tres variaciones terminan, como queda dicho, con un canon pero cada vez a diferente y progresiva distancia melódica. El primer bloque es rematado con el canon al unísono (las dos voces que juegan en canon arrancan sobre la misma nota), el segundo a la segunda y así sucesivamente hasta completar los nueve bloques con el canon a la novena, variación número 27, de manera que todas las variaciones ubicadas en un número múltiplo de tres son cánones. Ciertamente, se puede oír las variaciones haciendo abstracción de su condición de canon, pero el conocimiento de la dificultad técnica que encierran aumentará el disfrute de su belleza intrínseca, como lo hacía su destinatario inicial el Conde Kayserling.

Resulta casi imposible en el espacio de estas notas realizar un estudio exhaustivo de todo lo que las *Variaciones Goldberg* comportan, especialmente en el aspecto estructural, además de lo ya apuntado. Sí es interesante hacer notar que cada variación tiene su propia personalidad, y constituye un recurso a todos los géneros de la época. Así nos encontramos con las danzas, que generalmente se agrupaban bajo la denominación de *suite*: polonesa (var. 1), giga (var. 7 y 11), minuetto (var. 19), sarabanda (var. 26), y las arias que en ocasiones se intercalaban entre ellas (var. 13 y 25). En otras encontramos el equivalente de esas piezas que él denominó *Invenções* a dos voces y *Sinfonías* a tres, BWV 772-801, (var. 2, 8). No renuncia a formular en los estrechos límites que le ofrece el tema el recurso del arte imitativo por excelencia, la fuga (var. 10 y 22). La referencia a lo concertante la encontramos en la var. 17, y otras

piezas son de carácter virtuosístico que recuerdan la toccata, la sonata para teclado de la época o lo concertante instrumental (var. 5,14,20,23,28,29). La variación 30 es un *Quodlibet*, el fundido de varias melodías, en este dos canciones populares: *Ich bin so lang nicht bei dir gewest* (Hace tanto tiempo que no estoy a tu lado) y *Kraut und Rüben haben mich vertrieben*" (Hierbas y nabos me han alejado de tí. Si tu madre me hubiera dado carne, me habría quedado), dos canciones grotescas que tenían un sentido de despedida, y que nos haría volver la vista al aire de la *Cantata campesina*, BWV 212.

Para concluir, unas brevísimas notas sobre los destinatarios de la obra. Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk (1696-1764) era el nombre, título incluido, del destinatario de las variaciones; nacido en Curlandia, entra al servicio de la corona rusa como embajador en Dresden de 1733 a 1745 y de 1749 a 1751, desempeñando en el intermedio la misma función en Berlín. Su palacio era frecuentado por el violinista Pisendel, el laudista Weiss y W. Friedemann Bach, el hijo mayor de J. Sebastian, organista en la iglesia de Santa Sofía de Dresde, todos grandes intérpretes. A su influencia se atribuye el que Bach fuera nombrado en 1736 compositor de la corte electoral de Sajonia y real de Polonia. Su relación con los Bach no concluiría aquí: en 1748 apadrinaría en Berlín al menor de los hijos de C. Fh. Emanuel Bach.

J. Gottlieb Goldberg (1727-1756) fue protegido desde muy joven por el conde que en sus frecuentes estancias en Leipzig le envió a estudiar con Bach. Desde que el conde deja su misión en Dresde pasa al servicio del primer ministro de Sajonia Conde Brühl. Fallecería a los 29 años. J. F. Reinhardt afirma que Bach le consideraba su mejor alumno en clave y órgano, aunque le acusa de un excesivo gusto por las dificultades técnicas, que le llevaba a considerar sus propias composiciones como *miseras pequeñeces para damas*. La historia conservaría su recuerdo y el de su patrón a través de la obra de su maestro, que lleva su nombre. Una obra cumbre en el arte de la variación, que debería esperar al Beethoven de las *Variaciones sobre el tema de la Heroica* o las *Diabelli*, o las en *Do menor* (otra genial macropassacaglia) para encontrar parangón.

## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

**OUVERTURES/SUITES PARA ORQUESTA,  
BWV 1066-1068**

Al abordar estas obras orquestales de Bach el primer problema con el que nos enfrentamos es la denominación, ya que no se conservan las respectivas partituras completas autógrafas, y las obras se han podido reconstruir a base de las partituras de cada instrumento, debidas a diversos copistas. Pero a pesar de que han sido conocidas más bien como *Suites*, la documentación remanente es unánime en denominarlas *Ouverture*, donde se utiliza el conocido recurso retórico de tomar la parte por el todo, y denominar a la serie concatenada de piezas de danza por la que abría la serie. Esta obertura tenía además un peso específico en el total de la obra, ya que venía a representar casi la mitad de la duración total o incluso más, como sucede en el caso de la en Do mayor, donde absorbe (tomando por ejemplo la versión de H. Rilling) 16'24 minutos de los 2333 del total. Si hablamos de la partitura la proporción es muy semejante, y esta misma obra requiere 15 páginas para la *ouverture*, frente a las 16 del resto de danzas.

El vocablo francés es algo más que una moda, e indica un tipo de ser esta obertura. Las piezas que servían de preludio a obras especialmente de carácter dramático eran denominadas sinfonías u oberturas, éstas con dos modalidades: la italiana y la francesa. Aquélla constaba de dos tiempos rápidos encadenados por una breve transición lenta. La obertura de estilo francés había adquirido carta de naturaleza a través de Lully en Francia, pero teniendo a la vista modelos italianos, especialmente venecianos. Su esquema era inverso al "italiano", constando de una sección lenta (con repetición), que daba paso a otra rápida de carácter fugado (si no era una auténtica fuga) y se cerraba con una recapitulación de la lenta inicial, todo asimismo repetido. El esquema, aparentemente ternario, A B A', se convertía mediante la repetición en bloque de las dos últimas en AA BA BA (en la interpretación moderna de concierto se suele prescindir de la repetición del segundo bloque).

Además de la estructura, su carácter era muy preciso: el ritmo punteado y rápidos y breves giros le conferían un aire de toque, de señal, de aviso, de tal manera que se consagró en la corte versallesca como la advertencia de que el rey se acercaba al palco real, al mismo tiempo que le servía de saludo. Esta vinculación de la música de obertura con el monarca, le llevaría a Bach a utilizar la *ouverture* a la francesa para referirse a la majestad divina en sus cantatas y música de órgano.

Se ha especulado sobre dónde y cómo ha entrado Bach en contacto con el estilo francés, que conocía a la perfección. Se

apunta a la posibilidad de contactos juveniles (15-17 años) con la corte de Celle, que tenía como modelo absoluto el estilo y la estética de la francesa, incluso en lo musical, contacto que era muy posible desde la cercana Lüneburg, donde residía el joven Bach. Pero no hay que perder de vista que la música circulaba de mano en mano más de lo que podemos figurarnos, y por esta vía el conocimiento de los modelos franceses era muy inmediato. Las pequeñas cortes, a cuyo servicio está Bach de 1708 a 1723, apreciaban el concepto francés del soberano y con él sus connotaciones artísticas. Especialmente Kothen (1717-1723) le permitiría poner en práctica el estilo francés musical, dados los mayores recursos humanos de que disponía la orquesta principesca. A ello habría que añadir su actividad al frente del *Collegium Musicum* de Leipzig a partir de 1729, dedicado primordialmente a la música profana, que tenía en el estilo francés uno de sus referentes.

Se suele reducir a cuatro el número de estas suites adscribibles a la pluma de Bach, ya que el catálogo presenta otra en Sol menor, BWV 1070, cuya paternidad bachiana se excluye generalmente, de manera que el mismo W. Schmieder en la segunda edición de su catálogo no la saca de él porque "*nos ha sido transmitida por el fiable copista Ch. F. Penzel, que posiblemente olvidó dar el nombre de Bach en el título*", además de que "*esta composición se encuentra en la transmisión junto con otras oberturas de Bach (BWV 1067-1069) y no se ha podido encontrar un autor de esta suite*". Se ha sugerido que fuera obra de W. Friedemann Bach o al menos de un compositor de escuela bachiana. Se han formulado algunas dudas respecto a la primera en Do mayor, pero no parecen convincentes los argumentos esgrimidos.

No tenemos constancia documental de cuándo han sido compuestas, ni si fueron concebidas como un todo orgánico, quizás con otras perdidas, o surgieron aisladamente al impulso de las obligaciones o compromisos profesionales de Bach. H. Bessler en su "Estudio Crítico" a la versión de estas obras de la *Nueva Edición Bach* propone como fechas de composición las siguientes, que son generalmente aceptadas: 1718 para la Suite en Do mayor, BWV 1066; en torno a 1721 para la num. 2 en Si menor, BWV 1067; 1722 para la en Re mayor, BWV 1068, y una fecha anterior a 1725 para la en Re mayor, BWV 1069. La razón de situar ésta última antes de 1725 radica en que en este año y para la fiesta de Navidad Bach reutiliza la obertura de esta suite superponiendo al conjunto instrumental en la sección rápida un coro a cuatro voces, *Unser Mund sei voll Lachens*, lo que supone ya una existencia a priori de la versión puramente instrumental.

En todo caso, no han sido obras inmutables desde su gestación. Han sido manipuladas, revisadas, adaptadas a los medios y recursos disponibles o la conveniencia del momento, y sus partichelas continuamente copiadas y sustituidas con oportunas correcciones, cuando se deterioraban por el uso. De la en Si menor se conoce una versión de los años de 1730 con el violín como solista en vez de la flauta. Al menos se pueden diferenciar



en estos materiales dos versiones fundamentales: la de Kothen para la corte y la de Leipzig para el Collegium Musicum.

Tras la muerte de Bach, las *Suites* corrieron la misma suerte que gran parte de su obra: el olvido. Como en otros casos, fue Mendelssohn (en 1838 dirige la *Tercera Suite* en el Gewandhaus) quien puso en circulación en los programas de concierto estas obras, que él conoció a través de la pervivencia de la tradición bachiana en el Berlín de la época. Una tradición cultivada por Kirnberger, Fasch, Zelter y el propio Felix, que en 1830 había interpretado al piano *so gut ich konnte und wufite*, tan bien como pude y supe (escribía a Zelter, su maestro y amigo del poeta) la reducción orquestal de las suites para un Goethe que traduce en imágenes literarias su impresión: "*Inicialmente procede tan pomposa y distinguidamente como si se tratara de una fila de impolutas personas que bajaran por una escalera*". La Editorial Peters de Leipzig publica en 1853-54 las tres primeras suites, excluyendo la cuarta ante las dudas que se planteaban sobre su autenticidad, dudas que se desvanecen cuando en 1873 Ph. Spitta a la vista del autógrafo de la cantata BWV 110 deduce la autoría bachiana de esta suite. En 1885 el volumen XXXI, cuyo estudio encarga la Edición Bach (BA) a Alfred Dorffel, las reúne en un solo volumen.

Entrando en su contenido, hay que destacar en el aspecto formal la ruptura del esquema más o menos establecido desde mediados del siglo XVII que se ordenaba en torno a una sucesión de *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*. Cualquiera de ellas podía ser sustituida por otras a voluntad del compositor, o bien, conservado ese chasis, intercalar otras, especialmente entre las dos últimas de la serie. Las *Suites francesas* se abren con la *allemande*; las *Suites inglesas* y las de violonchelo con un *prélude*; las *Partitas* con una danza libre y con una *ouverture* las de orquesta. Hasta cierto punto podría parecer normal en Bach el no comenzar con la *allemande* y hacerla sustituir por la *ouverture*. Pero donde más se aprecia en las *Suites para orquesta* su alejamiento de la ordenación tradicional es en las siguientes danzas: La primera suite contiene la *courante*, la segunda la *sarabande* y la tercera la *gigue*, siempre en el puesto que les era atribuido por la tradición; el resto de contenidos es absolutamente libre. Las parejas de danzas del mismo título comportan la vuelta a la primera, de mayor densidad, que tradicionalmente se hace sin las repeticiones prescritas de sus dos secciones.

Es muy notoria la diversidad del dispositivo instrumental de cada una. *La Suite n° 1 en Do mayor*, BWV 1066, enfrenta un trío de dos oboes y fagot a la cuerda y continuo, pero no lo hace al modo del concerto grosso de Corelli: En la *ouverture* los dos oboes van generalmente al unísono del violín I en los tutti, mientras el fagot va doblando al continuo de acuerdo con los cánones. Únicamente en los episodios de la fuga de la sección rápida asume el trío de viento partes propias para cada instrumento, con algún breve contrapunto ocasional de la cuerda. El mismo emparejamiento de oboes-violín y fagot-continuo lo encontramos en la *courante*, *gavotte I*, *forlane*, *menuet I* (en el *menuet II* prescinde totalmente del viento), *bourrée I* y *passe-*

*pied I*. La *gavotte II* va encomendado a un dos voces de oboe, mientras la cuerda apunta unos diseños de acompañamiento y el fagot dobla al continuo; la *bourrée II* es para un trío de oboes y fagot, mientras la cuerda calla; el *passepied II* presenta un juego polifónico de oboes al unísono y violines y viola en idéntica disposición, mientras el fagot va con el continuo.

En la *Suite n°2 en Si menor*, BWV 1067, el único solista de viento es la flauta. En realidad combina Bach aquí dos géneros diferenciados como son la suite y el concierto. En la *ouverture* suele ir la flauta doblando al violín I, excepto en la fuga central, donde la flauta asume el papel solista desarrollando lo que en la fuga serían los episodios o divertimentos y en el concierto las *coplas* de solista. Idéntico emparejamiento de flauta y violín lo encontramos en el *rondeau* (excepto 5 compases), *sarabande*, *bourrée I*, *polonaise* y *menuet*. En la *bourrée II*, el *double* o variación de la *polonaise*, y la conclusiva *badinerie* la flauta lleva una parte sofisticada propia.

La *Suite n°3 en Re mayor*, BWV 1068, dispone al lado de la cuerda y continuo tres trompetas en Do con timbal (éste muy ligado generalmente a la tercera trompeta) y dos oboes. En la *ouverture* las trompetas intervienen con toques de fanfarria rítmicos o arpegiados y tan sólo la trompeta primera esboza algún intento temático en la fuga de la sección central. Los oboes al unísono doblan al violín primero en la sección lenta, y en la fuga se emparejan con violín I y II respectivamente en los tutti; sus episodios van a cargo de la cuerda, en ocasiones con una somera intervención no temática de oboes. Oboes al unísono dobla al violín I en la *gavotte I*, *bourrée* y *giga* final. En la *gavotte II* se emparejan oboe I y violín I por una parte, y oboe II y violín II por otra. En estas danzas la intervención del metal y timbales es de acompañamiento, subrayando con su intervención ciertos momentos y con escasa asunción de la temática. La celeberrima *Aria*, va a cargo exclusivo de la cuerda.

Más nutrido aún es el dispositivo instrumental de la *Suite n°4 en Re mayor*: Tres trompetas con timbal, tres oboes con fagot, éste vinculado muy estrechamente al continuo, ya que desde el bajo intenta proporcionar los armónicos propios de los instrumentos de lengüeta a los oboes, que así funden más adecuadamente con la cuerda. Era práctica habitual del barroco reforzar el continuo con el fagot siempre que intervenían los oboes, que, *ad nutum* del director, podían doblar a los violines aunque la partitura no lo exigiera. Los dos episodios principales de la fuga de la *ouverture*, la sección rápida, van a cargo de oboes y cuerda respectivamente, al paso que en los tutti los oboes doblan cada uno a las tres cuerdas superiores. El metal y timbales tienen un papel semejante al de la anterior suite. Van protagonizadas por oboes la primera sección de la *bourrée 7* y la *bourrée II* con discretos acompañamientos de la cuerda (el metal tan sólo subraya el inicio y final de la *bourrée I*). La cuerda se encarga de la segunda sección de la *bourrée I*, a la que los oboes superponen los arabescos que en la primera había contrapuesto la cuerda a éstos; el *menuett II* va a cargo de la cuerda en solitario. En la *gavotte* oboes y cuerdas altas se duplican

mutuamente según las respectivas tesituras con una intervención notoria en notas tenidas del metal, pero temáticamente insignificante. El cuarteto de oboes y fagot se funde con el de cuerda para, duplicados, desarrollar el *menuet I* y la *réjouissance* final, ésta con un apoyo de metal y timbal, que contribuye a la brillantez requerida.

Y me ha parecido interesante destacar y detenerme aquí en el color sonoro que los instrumentos aportan a las suites originales, ya que en la versión pianística se pierde necesariamente. No por eso se ha de juzgar la transcripción algo inútil y fuera de lugar. Al contrario, siempre proyectará una nueva luz para su comprensión y disfrute bajo este nuevo ropaje: p. ej., ciertos matices en el blanco y negro de nuestros pianos de concierto se harán más notorios y contribuirán a resaltar su belleza, sin el brillo del timbre instrumental. Sin entrar ahora en la cuestión de las transcripciones (que abordaremos en el próximo programa), sí conviene dar un mínimo de datos sobre el trabajo de Max Reger.

Su significado en la historia de la música es ser un magnífico armonista, además de estar inscrito en la mejor tradición germánica de índole contrapuntística. Estas coordenadas le hacen candidato predeterminado a encontrarse con Bach, como así fue en efecto: Nadie como él podía levantar la bandera de lo bachiano, cuando el sistema tonal, en el que había vivido y compuesto Bach, estaba cediendo ya el testigo a nuevos sistemas. Bach es su referencia más inmediata, especialmente en el mundo del órgano, en el que nos aproxima mejor que nadie a lo que podría haber hecho Johann Sebastian 150 años después de su muerte.

En el campo editorial ha trabajado para la Breitkopf & Hartel en la que aparecieron sus elaboraciones: *Suites 1-3*, *Concierto num. 5 de Brandenburgo*, *Conciertos para clave/s en Re menor, en Do mayor y Do menor*, *Conciertos para violín en La menor y Mi mayor*, *Triple concierto en La menor*, *Suite en Sol menor* (selección de piezas instrumentadas de las Partitas, Suites francesas e inglesas para clave), "O Mensch, bewein dein Sünde gross" (para orquesta de cuerda).

Además de otras transcripciones para piano a dos manos, para piano a 4 manos y en la Editorial Augener de Londres publicaría "Obras para órgano" (1895-96), y para la Editorial Peters de Leipzig "Conciertos de Brandenburgo 1-6" (1905-06), y estas "Suites para orquesta", que publica con el n° 9140 del catálogo de la Peters y que, como es habitual en esta editorial, no da la más mínima referencia crítica o indicativa, ni siquiera el año de publicación, que ha sido el de 1907 (a modo de curiosidad en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fue registrada en febrero de 1916).

Como principio general, suele ubicar en el *secondo*, el pianista que se encarga de la parte más grave del teclado, el bajo, normalmente duplicado a octava baja, como sucedía en la orquesta con el contrabajo. Incidentalmente coloca aquí parte de la armonía, que no se puede o no resulta oportuno atribuir al

*primo*. Éste se encarga de la zona más aguda del dispositivo polifónico (la de violines y viola y parte del viento agudo), donde las voces van en posición más cerrada por definición, lo que permite agruparlas en esa posición.

El trabajo resulta interesante, siempre que nos liberemos de la obsesión por la "versión original", del que Bach mismo no abominaría, él que había transcrito para órgano y clave los conciertos para orquesta de Vivaldi. Será una forma más y diferente de acercarnos al Bach en la ocasión de los 250 años de su muerte.

## NOTAS AL PROGRAMA

## TERCER CONCIERTO

**PRELUDIOS Y FUGAS PARA ÓRGANO DE J. S. BACH  
TRANSCRITOS PARA PIANO POR F. LISZT**

La práctica de la transcripción o reducción al teclado de obras encomendadas a dispositivos más nutridos fue no sólo habitual, sino hasta necesaria para acceder al conocimiento de las partituras por parte de un público, al que resultaba difícil, sino imposible, encontrarse con ellas en el concierto. Los medios de reproducción fonográfica han resuelto parcialmente muchas de estas dificultades, y a pesar de todo, los conciertos en directo son necesidad perentoria de un público que llena las salas. Aún con esta gran ventaja, resulta interesante para el profesional y para el aficionado capacitado para ello estudiar las obras por sí mismo al piano.

A este condicionamiento histórico se suma el que hasta bien entrado el siglo XIX, el timbre no tenía un valor absoluto. Especialmente en el barroco, el valor de una música se definía por la bondad de su entraña misma - melodía, armonía, contrapunto, forma-, a la que no pertenecía el timbre. La música no perdía su identidad servida con uno u otro medio instrumental. Bach mismo es el mejor testigo de esta concepción de lo musical: Infinidad de veces *ha transcrito* y realizado *versiones* de una música originalmente revestida de otro ropaje. Por limitarme a un par de casos, baste citar el caso de aquellos seis corales en forma de arias de cantatas que conveniente dispuestos se convertirían en los "Corales Schübler" para órgano; o los conciertos para clave que, en cuanto nos conste, la mayoría, sino todos, han sido originalmente conciertos para instrumento melódico, violín especialmente.

El elenco de las reelaboraciones que Bach mismo realizó de sus propias obras rebasa los límites y el propósito de este comentario. Otro tanto podría decirse de su coetáneo y admirado Haendel. Pero, para salir de los límites de su época y enlazar con el Liszt al que hemos de arribar necesariamente, voy a tocar brevemente dos figuras preclaras, Haydn y Beethoven. De "La Creación" del austríaco aparecen ya en 1800 -la obra había sido estrenada el 19 de marzo de 1799- tres reducciones para piano y otras dos en 1801. Pero ya antes, en 1799 la editorial Simrock había editado una reducción para quinteto y quizás sea también de este año otra para cuarteto de la Artaria, a las que se añadirían en 1800 la de cuarteto de Molllo y la de quinteto de Sieber. De 1802 es la edición de Pleyel para instrumentos de viento (cuatro clarinetes, dos fagotes, dos trompas, grandes et petites flûtes -como dice la portada- serpentón, trompetas y trombón), y de 1807 la de la Schott para trío de violín, violonchelo y piano.

La "Séptima Sinfonía" del genio de Bonn fue compuesta entre 1811 y 1812 y estrenada el 8 de diciembre de 1813. En Marzo de 1816 el editor anuncia la próxima publicación de la partitura completa y las partes de orquesta y de diferentes reducciones: Para nonetto de instrumentos de viento; quinteto de cuerda (dos violines, dos violas y violonchelo); trío de violón, violonchelo y piano; piano a 4 manos y piano a dos manos. Todo ello no sólo con el asentimiento y aprobación de Beethoven, sino también con su colaboración.

Liszt ha desarrollado un incansable trabajo en este campo, desde la simple transcripción a la "fantasía sobre tema(s) de...", y tanto la reducción para tecla como la orquestación de obras pianísticas. Especialmente frecuentada ha sido la transcripción para piano. En los números 384 a 460 del catálogo de Searle, que éste titula *Paraphrases, operatic transcriptions, etc.* aborda hasta 30 autores, entre las que me merecen especial consideración, por haberlas frecuentado, las de las óperas de Wagner, su amigo. En el siguiente apartado *Pianoforte scores, transcriptions, etc.*, que comprende los números 461 a 577 (casi doscientos números de catálogo en total, algunos de considerable extensión dedicados a reelaborar obras propias y ajenas), nos vamos a encontrar las obras del programa, que llevan el número 462, y a las que habría que añadir la transcripción de la "Fantasía y Fuga en Sol menor", BWV 542, a la que Searle adscribe el número 662.

No representan su único encuentro con la obra de un Bach que compondría algunas de las obras que él transcribiría en la misma ciudad, Weimar, a la que Liszt estaría tan intensamente ligado. Entre el preludio "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", S. 179, y las "Variaciones sobre un tema de Bach" ( el bajo de chacona de la cantata BWV 12 del mismo título que la obra en que se basa el preludio), S. 180, obras compuestas en 1859 y 1862 respectivamente, se intercalaría la "Introducción y fuga de *Ich hatte viel Bekümmernis*" y el Andante de "Aus tiefer Not" para órgano.

La transcripción puede seguir dos direcciones diversas a partir de la disposición original. De una obra de menores dimensiones y mediante la orquestación resulta en la adaptación una obra de unas proporciones considerablemente mayores; tal es el caso de la que Bach realiza con el "Preludio" de la "Sonata para violín solo", BWV 1006, que es transformada en *Sinfonía* de la cantata "Wir danken dir, Gott", BWV 29, en la que la parte de violín es confiada al órgano, considerablemente incrementada en sus dos manos, y potenciada aún más con el concurso de tres trompetas y timbal, dos oboes, cuerda y bajo continuo. Un trabajo semejante al que Ravel realiza con los "Cuadros de una exposición" de Mussorgski y otras obras propias que antes de adquirir su disposición final para orquesta han sido inicialmente concebidas para el piano.

Del caso inverso, la concentración en las dos manos del piano de una obra orquestal ya he traído a colación suficientes ejemplos. Hay que prescindir de lo accesorio, aquello cuya extirpación no afecta a la identificación, a la substancia de la versión original. Muy aproximado sería el trabajo de transcribir

para el piano a dos manos una gran obra para órgano, ya que el tejido polifónico de una de estas obras exige en ocasiones alguna reducción y renuncia a elementos adjetivos del original, especialmente en la zona intermedia, ya que el bajo, confiado en el órgano al pedal (un auténtico teclado de dos octavas y media interpretado con los dos pies) es generalmente fundamental e imprescindible. Contribuye a ello el que el pedal suele ir reforzado con su octava baja, a la manera en que el contrabajo duplica a octava baja al violonchelo en la orquesta. En ocasiones Liszt amplía en la zona media-aguda la polifonía, a fin de conservar el efecto que en el órgano producen las reduplicaciones a octavas superiores -e incluso quintas y terceras agudas- mediante la acumulación de registros que refuerzan los armónicos. Siempre tiene muy en cuenta las diferencias en la producción del sonido por parte de cada instrumento: El órgano mantiene la plena sonoridad que produce una tecla, mientras ésta es presionada, al paso que el piano va hacia una constante y perceptible desaparición.

La transcripción de estos "Preludios y Fugas" ha sido iniciada en 1842 y concluida en 1850. La Editorial Peters la publicaría en 1852. Su orden de publicación es La menor, Do mayor, Do menor, Do mayor, Mi menor, Si menor. La necesaria disposición de estas piezas en "orden de concierto" han llevado a Gerardo López Laguna a modificar la secuencia de la edición, cuya principio de organización no es imperativo, prefiriendo el de catálogo, que es sólo aproximadamente cronológico, ya que, como vamos a ver, la datación de cada una de estas obras es discutida. Es el que voy a seguir para aportar los comentarios individuales a cada una de ellas.

Del "Preludio y Fuga en La menor", BWV 543, no se conserva el autógrafo de Bach. Algunos de los manuscritos, en que se nos ha transmitido, son de pura escuela y tradición bachiana de la segunda mitad del siglo XVIII, como el de la Staatsbibliothek berlinesa, que había pertenecido a la princesa Amalia de Prusia -hermana de Federico II-, a quien su maestro y clavecinista J. Ph. Kirnberger, alumno de J. Sebastian, había dejado en testamento las numerosas obras de Bach, muchas de ellas autógrafas, que había coleccionado afanosamente. En la misma colección se encuentran las otras obras de este concierto.

Su datación es compleja. Desde el primer volumen de la monumental obra "Johann Sebastian Bach" de Philipp Spitta (1873) se ha repetido que preludeo y fuga no pertenecían a la misma época. Todo intento de fechar la obra se ve complicado por la existencia de una primera versión -BWV 543a- y por los estudios que ven en la fuga una reformulación de modelos anteriores, como es la "Fantasía y Fuga para clave en La menor", BWV 944 y sus antecedentes -una fuga de Pachelbel y un concierto de Corelli transcrito por Bach para clave-, lo cual lleva a concluir que es una obra de una época de gestación del estilo y relativa, muy relativa, inmadurez, cuando está adquiriendo con el estudio de los compositores que le precedieron la maestría que le caracterizaría. Se sitúa el preludeo en la primera época de Weimar en torno a 1709 y en cualquier caso antes de 1712,

año en que desde el verano el órgano de la iglesia de palacio está en reparación hasta 1714. La fuga se adscribe a la época de Leipzig a partir de la mencionada fuga de BWV 944. No obstante, hay opiniones que se limitan a situar a ambas secciones en la época de Weimar (1708-1717).

Lo cierto es que hay un inconfundible parentesco entre el tema de ambos. El preludio brota como un dibujo mecánico de acordes quebrados, que conforman una polifonía virtual en una melodía aparente, y resuelve en una apódosis de tresillos escálísticos, materia prima para un desarrollo de 53 compases, con el cuerpo central apoyado en una pedal de tónica, de gran tensión en su aparente estaticismo, que por dos veces se desgarran en rápidos pasajes tocatísticos. La fuga se presenta con un largo tema de cinco compases, que tras la cabeza desarrolla una larga secuencia, todo en un saltarín ritmo de 6/8 y evidenciando que Bach ha tenido muy a la vista el arranque del preludio al que iba a unirla. Con él concuerda en la fluidez de su discurso, que concluye en un final de espléndida brillantez: Desde que se instala la armonía de la dominante, su resolución se hace esperar durante 17 largos compases especialmente por un solo de pedal que cede el testigo al manual que casi ferozmente aboca a la cadencia resolutive por medio de figuras tocatísticas.

El "Preludio y fuga en Si menor", BWV 544, permite una cronología más aproximada, favorecida por la existencia del autógrafo que Dietrich Kilian en su estudio crítico a la edición de la Nueva Edición Bach (NBA) sitúa entre 1727 y 1731. Este dato no condicionaría la datación de la fecha de composición, pero lo cierto es que por razones de estilo representa un ponderado punto medio entre 1725 y 1736, ámbito cronológico en el que se mueven las propuestas.

A. Werner-Jensen ve en el preludio una *"música de Pasión de grandeza y dignidad vuelta sobre sí mismo, llena de doloroso y agobiante pathos"*. H. Keller se ocupa de esta obra en un capítulo que titula "Las grandes obras de los años de Leipzig (ca. 1730-1740)" y, tras ponderar la caligrafía del autógrafo "uno de los más bellos manuscritos musicales que se puedan encontrar", afirma que *"su tonalidad y temática pertenecen al más sagrado ámbito del arte bachiano: las progresiones del preludio están emparentadas con el primer Kyrie de la "Misa en Si menor", y sus melismas con el aria de contralto Erbarne dich de la "Pasión según San Mateo"*. La espesura y densidad de su polifonía y el ductus melódico y armónico acercan indudablemente el preludio a este campo del mundo expresivo bachiano, que se puede encuadrar dentro del campo de música absoluta, pero sin perder expresividad.

Formalmente está construido el preludio con dos secciones de diferente peso específico en su presentación. La primera de 17 compases, tras la declamatoria introducción de manual que determina su carácter, se apoya en un pedal muy cercano a la figura retórico-musical que tantas veces utiliza Bach: los pasos vacilantes (obsérvese la propiedad con que Liszt recoge su presencia en el piano). La segunda, más breve -10 compases-, prescinde del pedal lo que le da un carácter más leve y etéreo, y está construí-



da en estilo fugado. Estas alternativas de una y otra sección -se suceden hasta un total de siete veces- comportaría la utilización consecutiva de ambos manuales, a los que la indicación del autógrafa "Pro organo pleno" parece requerir una registración robusta, pero contrastada y compensada en cada teclado.

El tema de fuga, escalístico y deslizante en corcheas, mantiene la unidad de estilo con el preludio, pero estaría llamado a agotarse muy pronto (no se le puede calificar del más genial tema de fuga de Bach), si no fuera por el contramotivo y, sobre todo, por el nuevo elemento, derivado de éste, que aparece en el primer descanso del pedal -compás 28- y desde el tono de la dominante, Fa # menor, se extiende, constituido en protagonista, a lo largo de 33 compases sin ayuda del pedal. El tema inicial se convierte en una especie de chasis, de punto de referencia, de aglutinante siempre presente, pero la acción es dominada por los motivos sobrevenidos.

El "Preludio y fuga en Do mayor", BWV 545, se ha transmitido en diversas formas, sin que se pueda determinar cuál fue la original. Llega a presentarse con la adición de otras piezas, como el tiempo lento, *Largo*, de la Sonata para órgano en Do mayor, BWV 529. En la versión BWV 545b, tras el preludio transportado a Si bemol, sigue un *Adagio* de 14 compases -sólo conocido por esta fuente-, el tercer tiempo de la "Sonata para gamba en Sol menor", BWV 1029, y tras un tutti de 5 compases la fuga que acompaña al preludio en BWV 545, asimismo transportada a la tonalidad de Si bemol. La versión más antigua conocida, BWV 545 a, que pudiera proceder de la época de Weimar, presenta el preludio sin sus compases iniciales y finales. La copia en limpio -cuya pista se perdió desde 1900-, datable en la época de Leipzig, presenta la forma admitida como definitiva con dos tiempos. Dietrich Kilian, el editor de la Nueva Edición Bach, propone la siguiente secuencia cronológica: Una versión desconocida que podría remontarse a la época de Arnstadt (1703-1707) o Mühlhausen (1707-1708); cronológicamente seguirían la BWV 545a y 545b, ambas de la época de Weimar, a la que también habría que adscribir la 545 con la adición del *Largo* de BWV 529/3. La versión, que habría que tener por definitiva, sería la copia de Leipzig sin este tiempo de la "Sonata para órgano".

El preludio se articula en torno a dos grandes períodos basados en la técnica de la nota pedal. El primero -de 7 compases- sobre tónica se disuelve en una progresión sobre el tema inicial de la versión original, que aboca a otra pedal de dominante paralela a la inicial, un auténtico *pendant*, con la que cadencia y disuelve su fuerza con una larga coda de carácter plagal.

El tema de fuga no puede negar su parentesco con el de la fuga en la misma tonalidad del "Clave bien temperado" o la primera Invención a dos voces, un modo de comportamiento muy habitual en general y en Bach en particular, que con la sucesión ascendente de cuatro notas domina a la perfección el arte de tematizar el espacio polifónico. Se despliega de acuerdo con los cánones formales de la fuga en Bach: entradas canónicas

del tema -que no superan más que en un punto al número de voces que participan-, las cuales son desarrolladas por episodios o divertimentos. El bloque expositivo es especialmente dilatado con sus cuatro entradas (compases 1-19), divertimento que prepara la entrada redundante, la quinta (c. 28), nuevo episodio que en el c. 45 entrega el testigo a un nuevo bloque desde el tono de la dominante, cubriendo un 40% de la extensión total de 111 compases.

Tampoco el "Preludio y fuga en Do menor", BWV 546, presenta un origen claro en cuanto a sus componentes y a su emparejamiento, ya que la pérdida del autógrafo no ayuda a esclarecer la cuestión. La opinión más común es que pertenecen a dos etapas diferentes, que se podían localizar en Weimar hacia 1716 la fuga y el preludio en Leipzig sobre 1730. La fuga aparece en una fuente ligada a la "Fantasía en Do menor", BWV 562. Una de las fuentes más autorizadas, la copia de J. P. Kellner, le da el siguiente título: *Praeludium con Fuga ex C mol. pro Organo cum Pedale obligato*.

Se rechaza la composición emparejada de preludio y fuga por razones estilísticas: Las proporciones y desarrollo del preludio no tienen relación con la fuga, menos ambiciosa y de vuelo reducido. Ya F.C. Griepenkerl, el responsable de la Edición Peters, apuntó en 1845 la posibilidad de que hubiera sido compuesta con y para la mencionada "Fantasía", BWV 562. Spitta en el segundo tomo de su monumental obra (1879) al considerar la condición de tiempo de concierto que presenta el preludio afirma tajante que ha sido compuesto en Leipzig y "se levanta con tal poderío que casi aplasta la fuga contra el suelo". Si bien no son argumentos apodícticos y se mueven en un terreno de pura especulación subjetiva, no demostrables documentalmente, la simple constatación del hecho diferencial es ya de por sí interesante. En esta línea de apreciaciones P. Williams observa el parentesco del final de preludio y fuga, como si Bach hubiera querido dejar constancia de que ambos se pertenecían mutuamente.

El Preludio, como ya constataba Spitta, tiene un parentesco con la forma concierto, en la que se alternaría el ámbito de un ritornello politemático de 24 compases y de tres motivos (A) con episodios de tipo fuguístico (B), también de 24 compases (con sus articulaciones de 12 compases es casi inevitable que el resultado en número total de compases sea 144, es decir, 12 por 12). Esta ordenación en función del número 24 se mantiene en la sección central de 48 compases donde dos temas de A emparejan a un B muy resumido, para volver a los 24 compases de B completo y otros tantos de A, con que concluye. Al igual que U. Kirkendale ha visto en la "Ofrenda Musical" la disposición estructural del discurso de la retórica clásica, J. Kloppers la detecta en este preludio: A sería *lapropositio*, B la *confutatio* y *confirmatio* y A conclusiva la *peroratio*. En este orden de cosas ve Kloppers en los acordes iniciales una *exclamatio* que se ha de interpretar no legato, mientras el motivo siguiente por contraste pediría una interpretación ligada articulada de dos en dos corcheas.

La fuga, sin que pueda hablarse de doble fuga stricto sensu, termina generando un tema al desarrollar el episodio que pre-

cede a la quinta entrada redundante de la exposición, compás 40, que lo constituye en coagonista de la acción dramática que es toda fuga. La temática está configurada teniendo a la vista diseños y motivos preexistentes, cuyo potencial generador de temas es elevada a la máxima potencia por derivación unos de otros.

El "Preludio y Fuga en Do mayor", BWV 547, se nos ha transmitido por copias, una de las cuales fue tenida por autógrafo, posteriormente atribuida a J.P. Kellner y finalmente el mencionado D. Kilian rechaza también esta paternidad, que hay que relegar al anonimato. En lo que son prácticamente contestes los especialistas (Spitta, Schweitzer, Keller, Klotz, con la única discrepancia de Stauffer que la sitúa en torno a 1719 en Köthen) es en resaltar la unidad de estilo de ambas piezas y darla genéricamente en la madurez de la época de Leipzig.

El carácter extrovertido y jocundo de ambas piezas, a pesar de su diferente soporte rítmico-melódico, es puesto de relieve unánimemente por los estudiosos, de modo especial por lo que toca al preludio, cuyo tema está dispuesto en una lógica ordenación ascendente de la melodía, pero resultante de la yuxtaposición de compases de diferente estructura rítmica, lo que le permite a Bach una total libertad de movimiento al desarrollar los diseños. El primero de estos, compás 1, ha sido repetidamente comparado con el arranque de la cantata "Es werden aus Saba alle kommen", BWV 65, compuesta en 1725 para la fiesta de la Epifanía. Esta referencia, así como la similitud con otros temas de la época han reforzado la atribución de su composición a la etapa de Leipzig. El compás 2 tiene su espejo en el quinto del pedal y el tercero completa el material a desarrollar en forma libre. Esta conjunción de los tres temas se contrapesa mutuamente dentro del compás de 9/8, ya que el segundo se apoya en las negras, el primero en las corcheas y el tercero en las semicorcheas, lo que facilita las combinaciones y justifica la aparente anarquía en la formulación de "un" motivo de tres compases. Imitaciones y episodios dan lugar a un amplio discurso, que, dada la tensión alcanzada, requiere una coda sobre pedal de tónica de 9 compases hasta completar los 88 de que consta.

La fuga es una increíble obra maestra a partir de un tema aparentemente simple de un solo compás, que ha proporcionado quebraderos de cabeza a generaciones de estudiantes de fuga para encontrar la respuesta adecuada a partir de las normas tradicionales. La brevedad del tema le obliga a Bach a elaborarlo recurriendo a las posibilidades que ofrece la transformación temática. Así partiendo de la forma en *rectus*, tal cual es expuesto, lo elaborará en *inversus* o espejo, por *aumentación* al doble de sus valores, que combinará con el *inversus* ya casi al borde del final, antes de coronar la fuga con una pedal de tónica de 7 compases.

Con el "Preludio y fuga en Mi menor", BWV 548, afrontamos una de las cumbres absolutas del arte organístico. Se ha transmitido el autógrafo bachiano que es completado en los compases finales de la fuga, 192-231, por una mano extraña que muy posiblemente ha sido su alumno J. P. Kellner. El manuscrito pasó a manos de Forkel, el biógrafo de Bach, y posterior-

mente a las de Griepenkerl, que, recuerdo de nuevo, fue el editor para la Editorial Peters de sus obras de órgano. Este autógrafo nos presenta el último estadio de elaboración de la obra, sin que podamos certificar la exacta datación de su composición y copia en limpio. Con total acuerdo en situarla en la época de Leipzig, Spitta apuntaba entre 1727 y 1736, Schweitzer y Keller se limitan a considerarla una de las grandes últimas creaciones de los años de Leipzig, mientras el autor de la edición crítica, D. Kilian, data el autógrafo entre 1727 y 1731.

La grandeza de la obra llevó a Spitta a afirmar que *"las denominaciones tradicionales son insuficientes, y habría que clasificarla como una sinfonía para órgano en dos tiempos para proporcionar a nuestra época una auténtica imagen de su grandeza y poderío"*. Preludio y fuga constituyen una perfecta unidad a pesar de la diferencia de carácter y hasta espíritu. Se podría hablar de la concordancia de los contrarios, ya que frente al aire decidido y atrevido de la fuga el preludio opone ese tenso arco de legato polifónico.

El preludio se articula en torno a tres "temas", que comportan diversas articulaciones dentro de cada uno. El primero, y principal al ir hilando el material que va apareciendo con la técnica del ritornello, alterna con un segundo (compases 19-33) y un tercero (compases 51-69) que protagonizan alternativamente una amplia zona central (compases 90-125) antes de que el primer tema, prescindiendo de su encabezamiento, cierre el amplio discurso de 137 compases.

La fuga es para H. Keller no sólo la más osada, sino también técnicamente la más difícil de Bach si se toma una velocidad mínima de 69 blancas al minuto. El tema produce en su proyección lineal una auténtica y más que implícita polifonía, en la que se oyen dos voces que toman direcciones divergentes de la tónica a la dominante, a la que abocan a través de una interválica de sexta aumentada para volver a la tónica. Procedimiento parecido en cuanto al cromatismo descendente desde una nota pedal de tónica había seguido Bach en la fuga de la misma tonalidad de "El clave bien temperado". Un alarde de perfecta formulación de un tema.

No es una fuga a la usanza tradicional, ni siquiera en el Bach de la "Toccatá y Fuga en Re menor", BWV 565, que es más bien una *toccatá con fuga*. A partir del c. 59 y hasta el 89, brevemente interrumpida por dos audiciones del tema en la tónica y en la dominante, se desarrolla una virtuosística y brillante sección de pasajes a modo de *toccatá*, que a pesar de lo que pudiera parecer a simple vista, no están tan alejados del material temático de la fuga propiamente dicha, un contraste efectista que replicaría Beethoven en la *Hammerklavier*. Hasta el compás 173 se infiltra frecuentemente este material con el de la fuga momento que desaparece bruscamente dejando que la fuga concluya a su manera esta inmensa obra de 231 compases. Una obra que hay que haber escuchado al menos una vez en la vida.

## **PARTICIPANTES**

## PRIMER CONCIERTO

### Trío Villuendas

El "Trío Villuendas" surge espontáneamente del "Cuarteto Ibérico", fundado en 1987 por Manuel Villuendas, siendo sus trayectorias artísticas paralelas. Desde su creación, se ha presentado ante el público de varios festivales musicales como el de Marbella, del Maresme, Semana de Música del Festival Románico Palentino, Ciclo de Música de Otoño de La Coruña, Otoño Musical de Cáceres, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Festival Internacional de Cádiz, etc. Ha actuado en TVE y dado conciertos en gran número de ciudades españolas como Valencia, Soria, Avila, Ceuta, La Rioja, Madrid, Málaga, etc.

### Manuel Villuendas

Cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, su ciudad natal, siendo sus principales profesores M. Sainz de la Maza, F. Costa y E. Toldrá. En dicho Conservatorio obtiene los "Premios de Honor" de los grados Medio, Superior y Virtuosisimo del Violín y los Premios de "Música de Cámara", "Juan Manén" y "Onia Farga".

Posteriormente ingresa en el Real Conservatorio Superior de Música de Bruselas dónde perfecciona sus estudios de violín con el Profesor André Gertler y la música de cámara con L. Poulet, consiguiendo el Primer Premio de Violín y el Primer Premio con distinción en Música de Cámara.

Le es concedida en Burdeos la Medalla y Premio de la ciudad. Ha dado numerosos conciertos y recitales por Europa, Asia y América, interviniendo en importantes festivales internacionales, colaborando con solistas, directores y orquestas como E. Toldrá, M. Gendron, F. Prohaska, A. Ros Marbá, C. Halffier, J.R. Encinar, M. Rostropovich, G. Demus, L. Pesek, Z. Macal, Zecchi, C. Scimone, T Vásary, S. Goldberg, la Orquesta Ciudad de Barcelona, Solistas de Barcelona, Niedersachsiche Symphonie Orquesta, Sinfónica de Madrid, Orquesta Sinfónica de Valladolid, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Clásica de Madrid, Orquesta de Cámara Checa, Orquesta Gulbenkian, Nacional de Colombia, Sinfónica Siciliana.

Entre otros, ha grabado la primera versión discográfica de los "Seis Sonetos" para violín y piano de E. Toldrá. Ha compaginado siempre su carrera artística con la enseñanza y la música de cámara. Primer Concertino de la Frysk Orkest y Profesor en la "Pedagogische Musik Akademie" de Leeuwarden (Holanda). Fundador del "Trío Bontempo", Primer Concertino de la Orquesta Gulbenkian y Profesor en el "Conservatorio Nacional de Música" en Lisboa. Actualmente reside en Madrid, dónde ha ocupado, fundó y ocupa puestos como el de Primer

Violín del "Cuarteto Ibérico", Primer Concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Profesor de los "Cursos Internacionales de Música Martín Codax" de Cuenca, Director de la "Joven Orquesta de Castilla la Mancha" y de la "Orquesta de Cámara Eduard Toldrá".

## **Sergio Vacas**

Nace en Madrid. A los ocho años comienza su formación musical con la guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la dirección de Jorge Ariza y Regino Sainz de la Maza, a los diez años compagina el estudio de la guitarra con el del violín, con Hermes Kriales como profesor de este instrumento. Realizando ambas carreras como becario del Conservatorio, y obteniendo el Diploma Honorífico en el último curso de Solfeo.

A los catorce años empieza a dar recitales y entra a formar parte de la Orquesta de Juventudes Musicales de Madrid, con la cual recorre España y Portugal, efectuando grabaciones para la radiodifusión de ambos países.

En 1975, con dieciocho años, se incorpora a la Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela, ocupando el puesto de Concertino cuatro años después. Durante este periodo fue invitado por la Orquesta de Oviedo para actuar como Concertino en la Temporada Oficial de Opera de dicha ciudad, con gran reconocimiento de maestros, solistas y crítica. Así mismo, colaboró con la Orquesta Nacional de España, Radio y Televisión, y las Sinfónicas de Bilbao, Málaga y Sevilla.

En 1981, decide estudiar, de forma autodidacta la viola, presentándose poco después, a la oposición para solista de viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid: obteniendo el número uno en dicha oposición. Puesto que ocupa desde entonces.

Años más tarde, sin abandonar su puesto de viola, es invitado a llevar a cabo el estreno mundial de una partitura recuperada del Concierto para Violín y Orquesta de Carlos D'Ordoñez.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España de compositores contemporáneos, tanto de violín como de viola.

En los años 1988,89 y 90 fue invitado como profesor de viola a los Cursos Internacionales de Verano "Martín Codax", que se celebraron en Málaga, durante los cuales actuó como solista.

Ha formado parte del Grupo Circulo, con el que ha grabado varios discos. Fue fundador del Cuarteto Arbós, estrenando obras de compositores como: Tomás Marco, Claudio Prieto, Manuel Balboa, Pablo Millar, etc., obteniendo gran éxito de público y crítica. Componente del Cuarteto Ibérico, actuando asiduamente en los ciclos organizados por la Fundación Juan March, y grabando un programa para RTVE, que fue retransmitido por el Canal Internacional de dicha cadena. Ocupó el puesto de primer viola en la Orquesta de Cámara Villa de

Madrid con la que ha actuado de solista en varias ocasiones. En la actualidad forma parte de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, galardonada con el Premio Nacional de Disco.

Ha actuado como concertista en el Auditorio Nacional de Música, con las Orquestas Sinfónica de Madrid y Comunidad de Madrid.

## **Iagoba Fanlo**

Nacido en San Sebastián, comienza sus estudios con su padre, Enrique Fanlo Altuna. En 1995 se diploma en el Curso de Postgrado de la Royal Academy of Music de Londres, en la clase de David Strange. En 1998, obtiene estudiando con W. Boettcher, el KonzertExam Diplom de la Hochschule der Künste de Berlín. Ha asistido regularmente a clases magistrales con Lynn Harrell, Philippe Müller y Jennifer Ward-Clarke.

En 1992 ingresa y es violonchelo solista de la Orquesta Joven de la Comunidad Europea (E.C.Y.O.) donde trabaja con directores como Carlo-Maria Giulini, M. Rostropovich, B. Haitink, K. Sanderling, G. Prêtre, R. Norrington y Colin Davis.

Como solista debuta en Londres en 1994, con el concierto de Elgar bajo la dirección de Lynn Harrell. Sus últimas actuaciones incluyen obras como las Variaciones Rococó de Tchaikovsky y los conciertos de Haydn, J. Rodrigo (Concierto como un Divertimento) y E. Lalo junto a orquestas como London New Sinfonía, Northern Chamber Orchestra, Royal Academy Symphony, y la Orquesta de la Hochschule de Berlín. También ha ofrecido recitales de Música de Cámara en los Países Bajos, Inglaterra, País de Gales, Italia, Francia, Alemania, España y Japón, y ha trabajado Música de Cámara junto a compositores como G. Ligeti y G. Kurtag.

Es Catedrático del Conservatorio Superior de Salamanca y Violonchelo Solista Invitado de las Orquestas de RTVE y de la Orquesta de Cámara de Nagaoka (Japón). Desde 1995 colabora con orquestas como London Classical Players y The Academy of Saint Martin in the Fields, grabando para sellos como Phillips Classics, E.M.I. y Virgin.



## SEGUNDO CONCIERTO

### Dúo Moreno-Capelli

En marzo de 1976 Héctor Moreno y Norberto Capelli dieron su primer recital como dúo en Buenos Aires. Fue el inicio de una carrera concertística que los llevó a actuar en importantes teatros y salas de concierto como Wigmore Hall de Londres, Salle Cortot de París, Residenz de Munich, Teatro Olímpico de Roma, Teatro La Pergola de Firenze, Auditorium RTSI de Lugano, Concertgebouw de Amsterdam, RIAS de Berlín, Fundación March de Madrid, Auditorium RAI de Nápoles, Festival de Praga, WDR de Colonia, etc.

El público y la crítica han unánimemente aclamado el Dúo Moreno-Capelli por la perfecta sincronía, el refinado fraseo y una técnica brillante que le permite abordar un repertorio amplio y variado.

Como dúo ya formado han estudiado en el Royal College of Music de Londres becados por el British Council; en París con Jacqueline Robin; en Florencia -donde residen actualmente- con María Tipo y Alessandro Specchi.

Son frecuentemente invitados a participar, en calidad de intérpretes y de docentes en prestigiosos festivales internacionales de música ya grabar para importantes radioemisoras y canales de televisión europeos y americanos.

En diversas ocasiones han participado como miembros de jurado en concursos internacionales. Es también significativa la actividad didáctica que despliegan y ya numerosos dúos de piano de diferentes nacionalidades se perfeccionaron con ellos.

Han grabado varios CDs para las etiquetas Marco Polo, Dynamic, Rodolphe, Arts, Frame. Recientemente han grabado las 4 Suites para orquesta de Bach transcritas para piano a 4 manos por Reger.

En el 2001 el Dúo Moreno-Capelli cumplirá 25 años de carrera y celebrará este aniversario con diversos recitales en las principales ciudades europeas, una tournée latinoamericana y otra en Japón y la edición de un álbum de 3 CD con las obras más significativas de su discografía.

## TERCER CONCIERTO

**Gerardo López Laguna**

Nace en Sigüenza (Guadalajara) donde inicia sus estudios con su abuelo materno, organista de dicha ciudad, continuándolos con Pedro Lerma en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene premios en acompañamiento, armonía y piano.

Premiado en The Second Tees-Side International Eistedford, Middlesbrough. Ha actuado en Francia, Gran Bretaña, Italia, Holanda, Puerto Rico, México y en las más importantes salas de conciertos de España. Dedicó especial atención a la música de cámara con profesores de las principales orquestas españolas. Perteneció al Grupo LIM, es colaborador habitual de la Orquesta Nacional de España. Ha grabado para RNE, TVE, RAI y Cadena de las Américas.

En la actualidad hace compatible su labor concertística con la docente como profesor numerario del Conservatorio Profesional de Música Amanuel (Madrid).

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **Daniel S.Vega Cernuda**

Además de otros estudios superiores, realiza los también superiores de Composición, Piano, Musicología, Dirección de Orquesta y Pedagogía Musical en el Real Conservatorio de Madrid, formación que completa con diversos cursos en España y en el extranjero. La concesión de una beca del gobierno austríaco y la de investigación de la Fundación March marcan el punto de arranque de una labor investigadora que se proyecta en artículos, cursos, conferencias, y la realización de una serie de programas para Radio Clásica de RNE que durante 6 años se centró en la obra vocal íntegra de Bach, y posteriormente las de Emanuel Bach, Mozart y Haydn.

Fue Secretario de la Sociedad Española de Musicología, y en la actualidad lo es de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y miembro de la Comisión Permanente de la Europea de Conservatorios. Desde 1972 es Catedrático de Contrapunto y Fuga y desde 1988 Vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



**Fundación Juan March**

Salón de Actos, Castelló, 77, 28006 Madrid  
Entrada libre