



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA
OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH, MARCO ENRICO
BOSSI, EUGINE GIGOUT, VINCENT LÜBECK Y ANTONIO
VIVALDI.

PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-ÓRGANO

PRESENTA
JONATHAN ISAAC FLORES TORRES

ASESOR DE NOTAS Y RECITAL
MTRO. RODRIGO TREVIÑO URIBE



CIUDAD DE MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Dedico este trabajo a mi Universidad, que durante todo este tiempo ha sido mi casa de estudio. A mi Facultad de Música que me dio la oportunidad de pertenecer y crecer, formándome académica y humanamente fortaleciendo mi espíritu.

Así mismo, a mis maestros a quienes rindo homenaje con gran respeto y admiración por su paciencia, consejo, enseñanzas, gran ejemplo y guía. Con especial agradecimiento al Maestro Rodrigo Treviño, gracias por ayudarme a sacar lo mejor de mí.

Agradezco profundamente a mi madre, mi abuela, hermanos y a mi amada compañera por su gran apoyo incondicional durante toda esta etapa, que con su esfuerzo y sacrificio me brindaron las herramientas y el espacio para poder llegar a mi meta.

A mis colegas y amigos con quienes compartí tantas vivencias, alegrías y momentos difíciles.

Gracias a la vida, a la mente universal que me brindó las facultades y dones para compartir y difundir la enseñanza.

Índice

Introducción.....	5
Programa.....	6
Disposición del órgano Heiliger Geist Kirche Mexiko.....	7
Órgano.....	9
Historia.....	9
Estética organística.....	15
El órgano Italiano.....	15
El órgano Francés.....	17
El órgano Alemán.....	19
Otras tradiciones organísticas: Inglaterra, España, Nueva España.....	26
Sobre el toque en la ejecución al órgano.....	30
Sobre la interpretación históricamente informada al órgano.....	31
Barroco.....	33
1- Preludio y fuga en Fa Mayor LübWv 8.....	35
1.1. Datos biográficos de Vincent Lübeck.....	36
1.2. Su obra.....	37
1.3. Vincent Lübeck (hijo).....	40
1.4. Análisis de la obra.....	41
1.5. Sugerencias técnico interpretativas.....	45
2-Concierto en la menor Op. 3,8 RV 522.....	46
Transcripción de Johann Sebastian Bach BWV 593	
2.1. Datos biográficos de Antonio Vivaldi.....	47
2.2. El concierto en Vivaldi.....	48
2.3. Datos biográficos de Johann Sebastian Bach.....	50
2.4. Los conciertos transcritos por Bach.....	52
2.5. Análisis de la obra.....	53
2.6. Sugerencias técnico interpretativas.....	60
2.7.	
3-Trio Sonata en mi menor BWV 528.....	61
3.1. Las seis sonatas en trío para órgano BWV 525-530.....	62
3.2. Análisis.....	64
3.3. Sugerencias técnico interpretativas.....	74

4-Preludio y fuga en Do mayor BWV546	75
4.1. Análisis de la obra.....	75
4.2. Sugerencias Interpretativas.....	85
5-Estudio sinfónico Op.78.....	86
9.1. Datos biográficos de Marco Enrico Bossi	87
9.2. Su obra.....	88
9.3. Análisis de la obra.....	92
9.4. Sugerencias técnico interpretativas.....	96
6-Toccatá en si menor	98
11.1. Datos biográficos de Eugene Gigout y	99
11.2. Su obra.....	99
11.3. Análisis de la obra.....	101
11.4. Sugerencias Interpretativas.....	106
Fuentes consultadas.....	108
Anexo 1.....	113
1) Síntesis para el programa de mano	

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda una serie de obras que representan algunas facetas del quehacer musical del organista, con el objetivo de ilustrar de manera general mi recital de titulación y así poder brindar un soporte teórico a través de la investigación de distintas fuentes publicadas en diferentes medios y países.

En cuanto al repertorio, ofrece en su totalidad piezas de distintos niveles técnicos, que las convierten en obras con carácter fundamental para la formación organística. Es por ello que se justifica la importancia de la realización de este documento el cual esta dirigido para todo aquel que desee conocer un poco mas acerca de los compositores que dieron vida y evolución al órgano y que pertenecen a determinadas escuelas organísticas como la alemana, francesa e italiana.

Tener un panorama claro sobre el contexto histórico-social en relación a la vida del compositor que se interpreta, estilo de su obra, y de la época en que se creó ésta, es fundamental para lograr una interpretación precisa.

Este documento pretende cubrir dicho conocimiento, enfocado hacia algunas de las obras fundamentales en el repertorio pedagógico, y que no son constantemente interpretadas por los estudiantes de órgano. La finalidad, es la de facilitar al estudiante la búsqueda de la información de esta obra, tanto sus características históricas como estilísticas, y colaborar así con su formación musical.

PROGRAMA

Preludio y fuga en Fa Mayor LübWV 8	Vincent Lübeck (1654-1740) 5'
Concierto en la menor Op. 3,8 RV 522 Transcripción de Johann Sebastian Bach BWV 593	Antonio Vivaldi (1678-1741) 13'
I Sin indicación de Tempo (Allegro)	
II Larghetto	
III Allegro	
Trio sonata en mi menor BWV 528	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
I Adagio-Vivace	12'
II Andante	
III Un poco Allegro	
Preludio y fuga en Do Mayor BWV 547	Johann Sebastian Bach (1685-1750) 13'
Estudio Sinfónico Op.78	Marco Enrrico Bossi (1861-1925) 6'
Tocata en si menor	Eugene Gigout (1844-1925) 5'

DISPOSICIÓN DEL ÓRGANO - HEILIGER GEIST KIRCHE MEXIKO

Iglesia Luterana de Habla Alemana "El Espíritu Santo"

Órgano: Weissenborn/Schuke

Diseño: Walter Supper

Organero: Friederich Weissenborn 1958 Braunschweig B.R.D. Alemania

Izquierda

III. Manual Brustwerk

1. Harfenregal	16'
2. Musette	8'
3. Zimbel	III Fach
4. Sifflöte	1 1/3'
5. Prinzipal	2'
6. Singendgedackt	4'
7. Gedackt	8'
8. Tremulant	

Presión: 60 mm

II. Manual Hauptwerk

9. Prinzipal	8'
8. Quintadena	16'
11. Rohrflöte	8'
12. Oktave	4'
13. Spitzgedackt	4'
14. Waldflöte	2'
15. Quinte	2 2/3'
16. Mixtur	V Fach
17. Superoktave	2'
18. Trompette	8'

Presión: 68 mm

Derecha

I. Manual Rückpositiv

19. Prinzipal	4'
20. Gedackt	8'
21. Koppeltlöte	4'
22. Nazat	2 2/3'
23. Gemshorn	2'
24. Terz	1 3/5'
25. Blockflöte	
26. Scharft	IV Fach
27. Kurmmhorn	8'
28. Tremulant	
29. Schalmey	4'

Presión: 65 mm

Pedal

30. Oktave	8'
31. Prinzipalbaß	16'
32. Subbaß	16'
33. Rauschpfeife	IV Fach
34. Choralbaß	4'
35. Violflöte	8'
36. Klarine	4'
37. Trompette	8'
38. Fagott	16'

Presión: 70 mm

Tracción mecánica:

Acoplamientos:

Koplen BW/HW, RP/HW H W/P RP/P. Temperamento Kimberger III A 440

Ubicado en: Boticelli, 74 esquina Patriotismo, Col. San Juan Nonoalco, Mixcoac C.P. 039100

Delegación Benito Juárez, México, Distrito Federal, Tel: 55 63 31 39

Pastor: Marc Reusch

Organista Titular: Rodrigo Treviño Uribe

Oficina: Frau Marina González

Conserje: Israel Godínez

ÓRGANO¹

Definición: Del griego ὄργανον, que significa instrumento o herramienta. Instrumento musical de viento que se compone de una serie de tubos (*flautas*) donde se produce el sonido, fuelles que impulsan el aire y uno o varios teclados y de diversos registros. La definición de Kurt Sachs de 1919 dice así: “el órgano es un aerófono de flautas afinadas a escala, alimentado por un fuelle y que se puede tocar por teclados”.

HISTORIA

Inicios: Desde el siglo III A.C. existe este instrumento musical, fue inventado por Ktesibios en 246 A.C. en Alejandría, Egipto, entonces parte del Imperio helenístico, así lo atestigua el canto de Atenaios, del siglo III D.C. Los orígenes de su inventor se remontan al año 130 A.C. en que está registrado por primera vez el nombre de este hijo de un barbero, ingeniero de la ciudad imperial.² El primer órgano tenía una bomba hidráulica de cobre, basándose en presión de agua sobre aire atmosférico que entraba en la cámara por dos pequeños orificios, por acción de dos ministeriales (asistentes) que bombeaban todo el tiempo el aire alimentado y comprimido; éste salía con mayor presión a alimentar la caja de viento instalada en la parte superior de la bomba. En esta caja era donde se apoyaban las flautas, que en ese entonces eran predominantemente de cobre. Cada nota era accionada al tirar de una palanca similar a aquellas que se emplean actualmente para jalar los registros. Una de las funciones para las que se encomendó la construcción de este instrumento fue la de proveer una fuerte base armónica y mantener la afinación durante la ejecución de las bandas militares, esta es la primera impronta cultural del órgano.

Durante el imperio romano el órgano se usó profusamente, como lo atestigua el tercer “*Diálogo de Tusculum*” del filósofo y estadista Cicerón (106 A.C. – 43 D.C.) -*Las voces del órgano (voces hydrahuli) eran las más deliciosas a placer de los sentidos, así como el aroma del incienso, las guirnaldas de flores y el aroma de las rosas*-. El conoció este

¹ Órganos de México, Revista electrónica, Rodrigo Treviño Uribe, Junio 2015.

² Friederich Jakob, Die Orgel Pp 9, Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Hallwag Verlag Bern und Stuttgart,

² Friederich Jakob, Die Orgel Pp 9, Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Hallwag Verlag Bern und Stuttgart, 4 verbesserte Auflage, 1976, ISBN 5 444 10086 8.

instrumento durante su viaje a Grecia y Asia menor en los años 79–77 A.C. Era el instrumento favorito de las ceremonias dedicadas a los dioses, especialmente en el culto a Júpiter y a Saturno- razón por la cual hasta ahora se relaciona el sonido de este instrumento con las ocasiones grandiosas. También se empleaba como instrumento de acompañamiento de las *Capellae*³ en los desfiles, procesiones, combates y en el circo durante las luchas de gladiadores. Particularmente terrorífico era el acorde de quinta aumentada que se dejaba tenido mientras se esperaba la decisión del César sobre la vida o la muerte de los que ahí luchaban o eran sacrificados. Nerón mismo, César de 56 a 68 D.C. era un entusiasta del órgano.⁴

Esquema de un órgano hydrahuli, (siglo I A.C.)

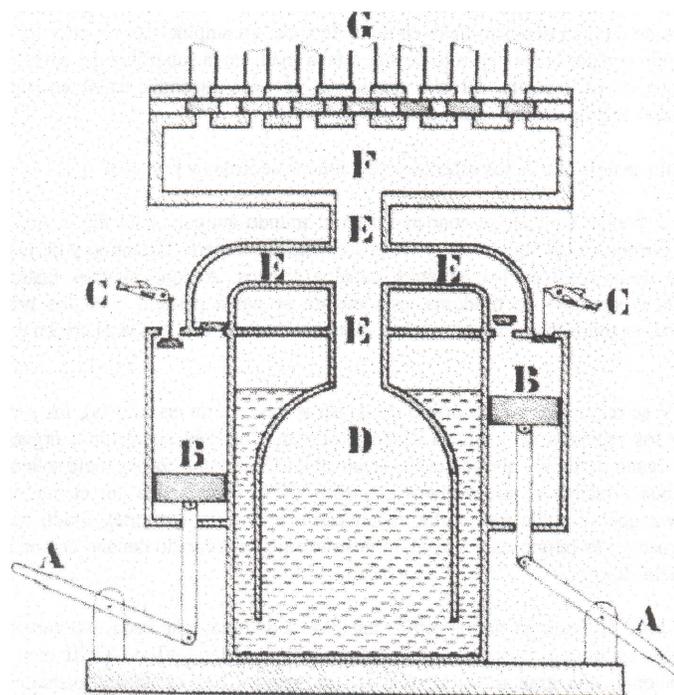


Fig. 1⁵

- A Palanca (*vectis*).
- B Pistón y Embolo (*fuli ambulatiles*).
- C Válvulas de respiración (*cymbala*), sujetas por delfines (*delphini*), llenado de aire.
- D Cámara (*pingeus*), donde el agua empuja el aire por presión.
- E Conductores (*fistulae*).
- F Cámara de aire (*secreto*).
- G Flautas (*organa*).

³ Capilla, Coro. LF Stelten, Diccionario de Eccles. Latin , 1995 (Ecc). Medieval (siglos XI-XV). Eclesiástico, Bíblico, Religioso For Dictionary, in top 20,000 words.

⁴ Perrot, The Organ, from its invention in the Hellenistic period to the XIII Century.

⁵ [http://www.orgelprojekt-christuskirche.de/orgel_gesch1.htm\(24-feb-17\)](http://www.orgelprojekt-christuskirche.de/orgel_gesch1.htm(24-feb-17))

Declinación con el Cristianismo: Los padres de la Iglesia Cristiana pensaron en la pobreza como base de la vida de sus fieles, desde el principio dividieron sus opiniones sobre la música, unos prefirieron el canto para el servicio religioso otros gustaban de la música instrumental, los enemigos de los instrumentos musicales prevalecieron. Pero, aún peor, los músicos fueron mal vistos, aún los que ejercían su oficio de forma profana tuvieron que cambiar de profesión para que no se les negara el bautismo. San Justino (103-168) quemó todos los instrumentos de la iglesia y San Jerónimo de Estridón (347-420) quien realizó la traducción al latín de la Biblia “*Vulgata*”⁶ y consideró todos los instrumentos abominables, incluso el órgano, condenó su uso y lo relacionó con el sonido sensual de αλωσ. Escribe: ... “*si queréis dar a vuestra hija buena educación... ella deberá ser sorda a los instrumentos musicales, no deberá saber para qué están construidas la tibia, la lira y la citara*”... El concilio de Arlés excomulgó en 314 a todos los músicos y gente de teatro. Desde ese momento el órgano y toda la música instrumental cayeron en desuso en Occidente.

Edad Media: Se conservó el órgano únicamente en el Imperio Romano de Oriente, desarrollando las funciones para las que se inventó este instrumento, predominantemente de uso militar y en la corte imperial de Constantinopla, en procesiones y en festivales musicales callejeros. En los países árabes se desarrolló muchísimo el órgano, de tal forma que pronto se convirtió en un artificio sin teclas y adoptó las formas más ingeniosas: fuentes cantantes, toda clase de pájaros mecánicos parlantes y cantantes. Se usaban también ya los fuelles y toda clase de sistemas automáticos para recreación de los sultanes.

Retorno a occidente: El Emperador Constantino V de Oriente (741-775) obsequió dentro de la embajada de paz de 757 un órgano, símbolo de brillo y del poder imperial, al Rey de los francos Pipino el Breve (714- 768); quien acababa de conquistar Roma para el papado (Esteban II). De esta forma retorna a occidente el uso del órgano. Así éste instrumento musical se instala en la corte de los francos, convirtiéndose desde entonces en uno de los sellos típicos de la cultura francesa.

⁶ Traducción de la Biblia hebrea y griega al latín, realizada a finales del siglo IV (en el 382 D.C.).

La ironía de la historia escribirá más tarde que con la caída del Imperio Romano de Oriente en 1453 en manos del Sultán turco Mohammed II caerá en absoluto desuso el órgano en Oriente y a partir de entonces únicamente nos narrará su desarrollo en Occidente.

También Carlomagno recibió de Constantinopla en 812 un órgano como obsequio, como lo atestigua el monje de St. Gallen, Notker der Stammler (724-814). Posteriormente el monje Jorge de Venecia construyó un órgano para Luis el Piadoso, tercer hijo de Carlomagno, quien ascendió al poder en 826. Este sería el primer instrumento construido en Occidente. El instrumento fue diseñado y construido generosamente en tamaño y material.

De pronto se empieza a hablar del órgano en la Iglesia, y tanto que durante tres siglos no se escribe más de su uso profano. Este cambio queda totalmente en la obscuridad.

Alta Edad Media: En el siglo XIV se encuentra evidencia de la dedicación de un órgano en una iglesia. El informe de Platinas de 1480, bibliotecario de Sixto IV (1471-1484) dice que el papa Vital (657-672) introdujo el órgano en el servicio divino (dato no corroborado). Lo cierto es que el papa Juan VIII (872-882) requirió de un órgano con su organista del obispo Hanno von Freising de Baviera en 873, para las clases de música en Roma (enseñanza de intervalos, escalas, etc.).

Hacia 900 aparecen los primeros tratados de construcción de flautas. En Inglaterra el amor por el Rey de los Instrumentos ha sido siempre muy fuerte, el órgano era conocido desde mitades del siglo VII. En 950 se instala un grande órgano en la Iglesia de St. Peter's Winchester con diez filas de cuarenta flautas c/u. Para tocar se necesitaban dos organistas, para accionar los veintiséis fuelles de piel en forma de cuña se requería del esfuerzo de setenta hombres fuertes. La idea del órgano como instrumento de la iglesia era aceptada cada vez más. Inclusive se llegó a adulterar la Biblia para nombrar al órgano dentro de los instrumentos relacionados en los Salmos por ejemplo el salmo 137 "*in salicibus in medio ejus suspendimus organa nostra*"⁷, cosa que Martín Lutero rectifica "*unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind*"⁸.

⁷ "En los sauces en medio de ellos suspendimos nuestro órgano".

⁸ "Colgamos nuestras arpas sobre los sauces que allá hay".

Algunas de las principales iglesias europeas obtuvieron sus órganos en el siglo XIII: 1226 Erfurt, 1230 Bonn, 1255 Praga, 1256 Exeter, 1259 Barcelona, 1292 Estrasburgo, 1299 París, 1303 Basilea. Finalmente parece que el órgano ha alcanzado el merecimiento de estar en la iglesia. Así escribe Gilles de Zamora: ... *“especialmente apropiados son los instrumentos de muchas flautas, para lo que se requieren fuelles. La iglesia requiere este instrumento musical para los diferentes cantos, Prosa, Sequentia, e Himnos. Por el abuso de los otros músicos ambulantes se excluye a los demás instrumentos”*.

Santo Tomás de Aquino (1225- 1274) alaba el órgano que *“guía las almas a las alturas”*. En el Concilio de Milán de 1287 queda aprobado el órgano como único instrumento admitido en el Servicio Divino, sin embargo el Capítulo general de Ferrara lo prohíbe durante el culto.

En el período comprendido entre el siglo XIII y XV se tienen los siguientes adelantos:

1. Invención del panel de reducción (para lograr simetría en el acomodo de las flautas).
2. Corrección de las mensuras antiguas, permitiendo la fabricación de flautas para cinco octavas.
3. El inicio de la ejecución con pedal.
4. Inicio de la pluralidad de teclados.
5. Redescubrimiento de la registración.
6. La construcción de cajas de órgano y fachadas.

Algunas precisiones: Todavía las teclas no estaban perfeccionadas, inclusive en los órganos que no tenían panel de reducción había que accionarlas inmediatamente debajo de las flautas.

No se podía exceder el ámbito de tres octavas hasta que se corrigieron las medidas antiguas, pues éstas no permitían construir flautas ni muy grandes, que se ahogaban ni muy pequeñas.

Se atribuye a Bernhard der Deutsche la invención del pedal hacia 1470, aunque se supone que se inventó en Venecia, pudo haberlo traído de su país natal a Italia, donde el pedal era ya conocido por todos en 1480.

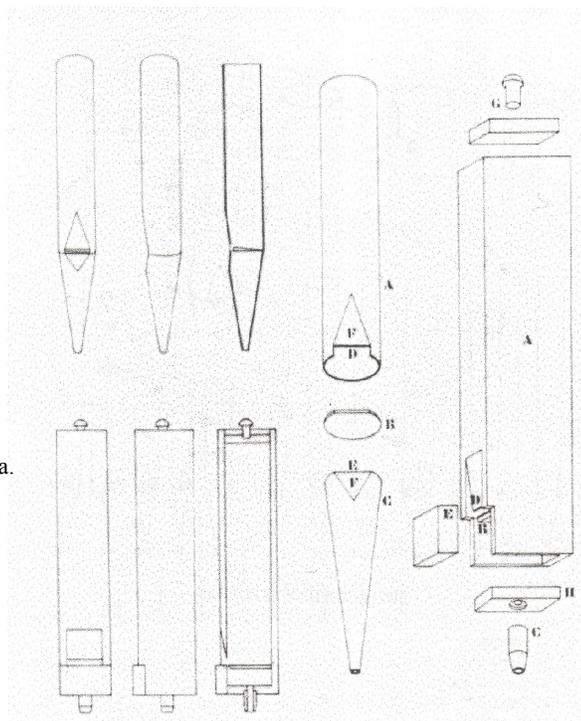
Se inventaron flautas tapadas *“Bordun”* para tocarse con los pedales, para tocar y/o reforzar los sonidos profundos y sostenidos (*Orgelpunkte* o notas pedales). El pedal

independiente con las notas Do a Si, con Sib, en total ocho notas fue conocido desde el siglo XIV en el órgano sueco de Norrlanda, Santa María Novella en Florencia (1379) y Halberstadt.

Vistas de frente y de lado de una flauta hecha de metal y una flauta hecha de madera

Fig.2⁹

- A Cuerpo de resonancia.
- B Alma.
- C Pie de tubo.
- D Labio superior.
- E Labio inferior.
- F Boca.
- G Afinador de tapón, en algunos tubos de madera.
- H Base del tubo de madera.



Los teclados múltiples son una creación del gótico tardío, la combinación de *Hauptwerk* y *Rückpositiv* existe desde el siglo XV. Se trata de la construcción conjunta de dos órganos en uno solo. Son: el grande órgano, apoyado sobre la pared principal del coro y el positivo de espaldas, que sale de la tribuna hacia abajo cuyo mecanismo pasa por abajo del organista y se toca con el teclado inferior. A esto se une el pedal que ya en el siglo XV posee hasta dos octavas. El Grande órgano era para solos y para acompañar el canto comunitario y el Positivo o *Rückpositiv* era para apoyar el canto del coro o para hacer solos delicados con acompañamiento de registros suaves en el grande órgano y pedal.

⁹ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_%C3%B3rgano_de_embocadura_de_flauta_\(1882\).jpg\(24-feb-17\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_%C3%B3rgano_de_embocadura_de_flauta_(1882).jpg(24-feb-17))

ESTÉTICA ORGANÍSTICA EL ÓRGANO ITALIANO

Renacimiento: En Italia se desarrollan órganos de un teclado con cinco o más octavas, con registros separados siguiendo el esquema de Pitágoras: Fundamental cuya flauta más grave, Do era de la longitud de ocho pies, llamado *Principale*, *Octava de 4'*, *Duodécima de 2 2/3'*, *Quintadecima de 2'*, *Decimanona de 1 1/3'*, *Vigesima seconda de 1'* y demás registros más agudos. Estos registros están en sucesión de octavas y quintas y quedaron establecidos desde la época de Francesco Landini (1325-1397) siglo XIV.

En el Concilio de Trento (1560) se establece que el único instrumento para usarse en la liturgia católica romana era el órgano. Esto hace que los organeros comiencen a buscar introducir en los órganos los sonidos de los instrumentos de las *capellae* que desaparecieron, como la Tromba, El Trombón, la Chirimía y la Flauta.

En Italia destaca la figura de la familia Antegnati, surgida en el siglo XIII y que llega a su apogeo en el siglo XVI en la ciudad de Brescia donde construyeron más de doscientos órganos: Bartolomeo (Brescia 1500) Constanzo (1549-1624) Giovanni Battista (~ 1530) Giovanni Giacomo (1530) y Graziado (1560). El órgano italiano a diferencia de los demás es absolutamente clásico en su disposición: *Principale 8'*, *Ottava 4'*, *Duodécima 2 2/3'*, *Decimaquinta 2'*, *Decimanona 1 1/3'*, *Vigesima seconda 1'*, *Vigesima sesta 2/3'* *trigesima 1 1/2'*, a estas voces de principal de clara entonación hechas con flautas de construcción típica como la que vemos en el grabado se debe ese sonido del órgano italiano, en cierta forma es el instrumento más perfecto. A los registros de principal se podían oponer más no añadir los siguientes: *Flauto 8'*, *Flauto 4'* (que como única excepción se puede usar con el *Principale 8'*) *Unda Maris* (un segundo principal afinado más alto para producir un efecto ondulante) *Tromba 8'*, *Tromboncini 4'*. Casi todos los órganos de esta tradición tenían pedales con *Bordones de 16'* desde el siglo XIV. Algunos órganos tenían dos teclados desde el siglo XVII. En el siglo XVIII los Serassi¹⁰ introducen cambios importantes en la fisonomía del órgano italiano que han dando lugar a un auge en la construcción de órganos en Italia que llega hasta hoy.

¹⁰ La familia Serassi era una famosa dinastía de maestros de constructores de órganos, originaria de Como, activa durante seis generaciones 1720 a 1895. Sus obras se encuentran principalmente en Lombardia, Emilia Romagna, Piemonte y Liguria.

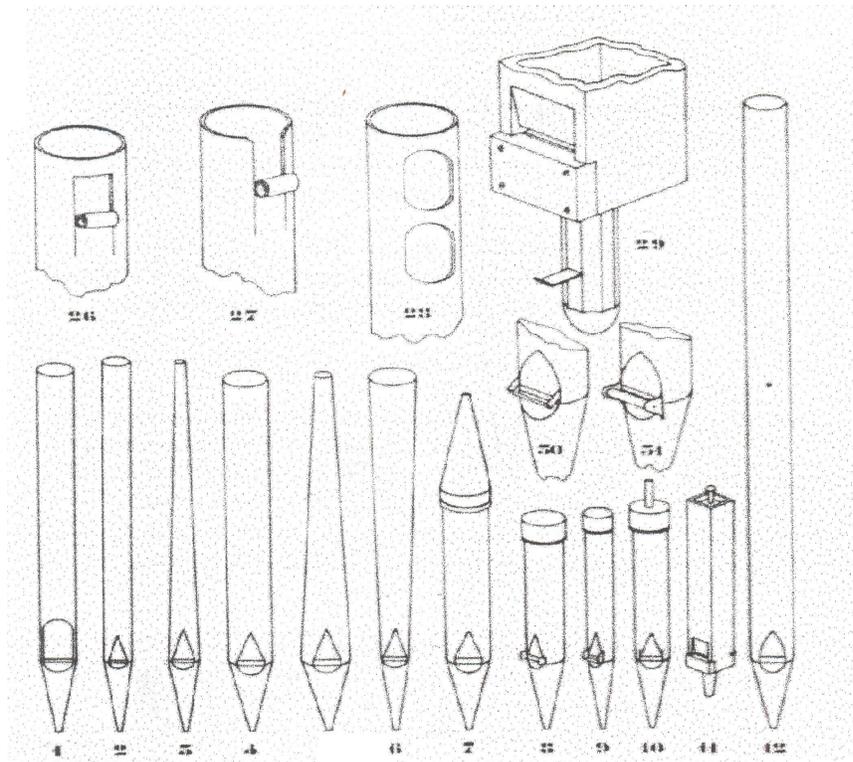


Fig.3¹¹

Diferentes tipos de flautas

- 1.- Principal.
- 2.- Gamba.
- 3.- Gamba cónica.
- 4.- Flauta.
- 5.- Flauta cónica.
- 6.- Flauta tapada.
- 7.- Coppelflote.
- 8.- Bordun.
- 9.- Flauta de menor tamaño, Bourdon.
- 10.- Flauta de chimenea.
- 11.- Bourdun de madera.
- 12.- Flauta.

Diferentes partes y tipos de afinación en los tubos

- 26.- Afinación por conos.
- 27.- Afinación por hendidura. (Más común en nuestros días)
- 28.- 1-6 Afinación de los tubos por diferentes alturas y hechuras.
Los orificios que están atrás del tubo, también son afinadores.
- 29.- Pequeña lámina en el pie del tubo de madera que regula la entrada del aire.
- 30.- Freno armónico de lámina.
- 31.- Freno armónico de madera.

¹¹[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_organ_1._Topadilla_2._Gran_nazardo_3._Nazardo_4._Corneta_5._Flauta_6._Trompeta_7._Voz_humana_8._Bombarde_9._Llenos_\(1882\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_organ_1._Topadilla_2._Gran_nazardo_3._Nazardo_4._Corneta_5._Flauta_6._Trompeta_7._Voz_humana_8._Bombarde_9._Llenos_(1882).jpg)(12-mar-17)

Italia es también cuna de grandes compositores y virtuosos del órgano, destaca sobre todo el método “*Il Transilvano*” que trata de un muchacho sajón de la actual Rumania Ludovico Diruta que va a estudiar en Venecia. Este método es uno de los mejor detallados de técnica y estilo, aborda los problemas de articulación en la música antigua de la mejor forma.

EL ÓRGANO FRANCÉS

En Francia la caja del órgano parece haber sido un invento francés aparece por primera vez en 1381 en Troyes y en 1387 en Rouen, Desde la Escuela de Notre Dame de París ha habido construcción de órganos y compositores importantes en Francia: Leonin, Perotin, Vitry, Machaut, etc. En Rouen cuna del gran compositor y organista Jean Titelouze se comienza en el siglo XVI con la escuela de los grandes compositores, en Reims encontramos a Nicolás de Grygny y después en París surgirán los Couperin, Marchand, Clerambault, Daquin, Nivers, etc., hasta el último de todos los autores barrocos, le Citoyen Claude Balbastre. Los órganos se construían de acuerdo a las prescripciones del obispo, pues la liturgia debía ser acompañada de cierta forma, de modo que por ejemplo el primer Kyrie se tocaba con el Grand Plein Jeu, tocando en el pedal acoplado el Cantus firmus reforzado con los registros de trompeta y clarín del pedal. Una contribución maravillosa fue el Grand Jeu, registración potente que se lograba en el Grand Orgue con los registros: Bourdon 16’, Montre 8’, Prestant 4’. Trompette 8’ y Clarion 4’; Positiv Cromorne 8’, Prestant 4’. Recit Cornet V rangs. Con la revolución se interrumpe esta línea, hasta el surgimiento del órgano romántico francés y de la música de sus virtuosos como fueron Lemmens, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais y Messiaen.¹²

Entre otros: Juan Calvino, Oliverio Cromwell y por supuesto el Directorio;¹³ a estos individuos los podemos nombrar los antagonistas de esos monjes callados que llevaron el “Rey de los Instrumentos” o mejor dicho el “Instrumento de los Reyes” a aquellas iglesias góticas de piedra labrada para el servicio divino durante el siglo IX, a ellos se debe el

¹² Dom Bédos de Celles, *L’ Art du Facteur d’ Orgues* (1770), Bärenreiter Ausgabe, Kassel, International Gesselschaft für Musikwissenschaft, Documenta Musicologica.

¹³ El directorio fue la penúltima forma de gobierno adoptada por la Primera República Francesa, durante la Revolución francesa. se inició el 26 de octubre de 1795, y terminó con el golpe de Estado del 18 de brumario del Año VIII (9 de noviembre de 1799).

saqueo y destrucción del patrimonio organístico de épocas y países enteros, veamos por qué:

El reformador francés Juan Calvino fue sin lugar a dudas un hombre cruel que acabó con la vida del único reformador español, Jan Miguel Servet y no tuvo piedad alguna con la música. Sin embargo, a pesar del calvinismo nuestro arte avanzó aunque muy lentamente. La catedral de Saint Pierre de Génève volvió a tener órgano apenas en 1756.

Caso similar fue el revolucionario y dictador plebeyo Oliverio Cromwell quien con sus puritanos arrasó con los pocos órganos que había en Inglaterra. Ya posteriormente el pueblo inglés volvió a tener sus grandes órganos. Desde la época del rey Jorge II, paisano y empleador de Händel, en todos los grandes auditorios y recintos municipales (Town Hall) se instalaron órganos. Inglaterra fue el país en que se llegaron a construir los más grandes órganos durante el siglo XIX y el primer país del mundo donde se comenzó a tener conciertos y recitales de órgano en lugares públicos, hay que señalar el hecho que el auditorio de Sydney, Australia recibió un órgano de 100 registros; con cinco teclados y pedal en 1900. De ahí viene la tradición de los conciertos de órgano, que después se adoptó en otros lugares del mundo, y que hizo mucho por subir el nivel técnico e interpretativo de los organistas, pues en estos conciertos era forzoso, aparte de tocar una o dos grandes obras de J. S. Bach de memoria, al menos ejecutar una marcha famosa, alguna suite de ópera y; por supuesto, alguna gran sinfonía; piezas todas ellas transcritas por el propio ejecutante, puesto que aún la música de Bach era “arreglada” convenientemente para la ocasión.

Durante la revolución francesa se acabó con cantidad de órganos por órdenes del Directorio. Como pasa con todas las cosas malas, a la destrucción del patrimonio renacentista y barroco, surgió lo bueno apenas hubo paz, el genio de Aristidé Cavaillé Coll que creó la maravilla positivista de la estética sinfónica del *Grand Orgue francais*. Este constructor devuelve a Francia su prestigio como primera potencia organística mundial durante el siglo XIX. Solamente el mal llamado “órgano electrónico” ha logrado destruir mayormente la cultura organística en el ámbito mundial.

Esquema del fuelle por palanca

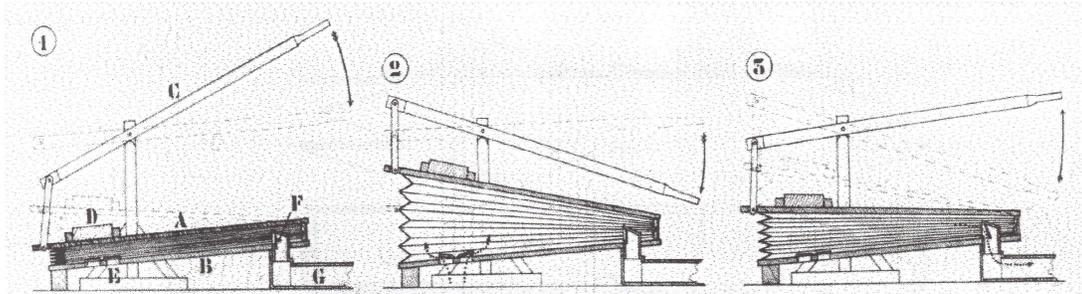


Fig.4¹⁴

1

- A Base alta.
- B Base baja.
- C Palanca de operación manual.
- D Plomo o pesas.
- E Válvula de admisión de aire.
- F Válvula de llenado de aire de reserva.
- G Portavientos.

2

Cuando se acciona el fuelle a su máxima capacidad, se activan las válvulas de admisión de aire.

3

Por medio del peso de los plomos, el aire sale por la válvula de llenado y reserva, hacia el porta vientos y de ahí hacia el secreto. Estos fuelles por lo general se agrupaban de dos a tres en adelante.

EL ÓRGANO ALEMÁN

La evolución de la construcción de órganos, iglesias, estilos de composición musical y de interpretación han conformado, desde el siglo XIV, lo que se llama la escuela organística alemana. Desde un principio los instrumentos eran tocados con algún tipo de teclado y el movimiento se transmitía por tracción mecánica. Los fuelles se alimentaban a mano o con el pie o había todavía bombas hidráulicas.

En el gótico encontraremos un instrumento de mucha presión de aire, que utilizaba hasta dos fuelleros (*Halberstadt*). Sus juegos de flautas estaban colocados en un secreto o caja de viento (*windlade*) común a todas las familias de flautas. De este modo sonaban, al oprimir las diferentes teclas, todas las flautas correspondientes a este tono, lo que constituye un

¹⁴ <http://www.iohio.org.mx/esp/comofuncionan.htm>(15-mar-17)

Blockwerk, o sea un cuerpo unificado. La sonoridad propia de este instrumento es por lo tanto siempre plena. Hay algunas hipótesis al respecto de la afinación de estos instrumentos en Alemania antes del siglo XVI, y hay una controversia si los teclados empezaban en Fa o en Do (había tal variedad que algunos teclados comenzaban en Re y como dato importante hay que anotar que en Francia el pedal comenzaba desde La).

Tiradores de registros de un órgano mecánico

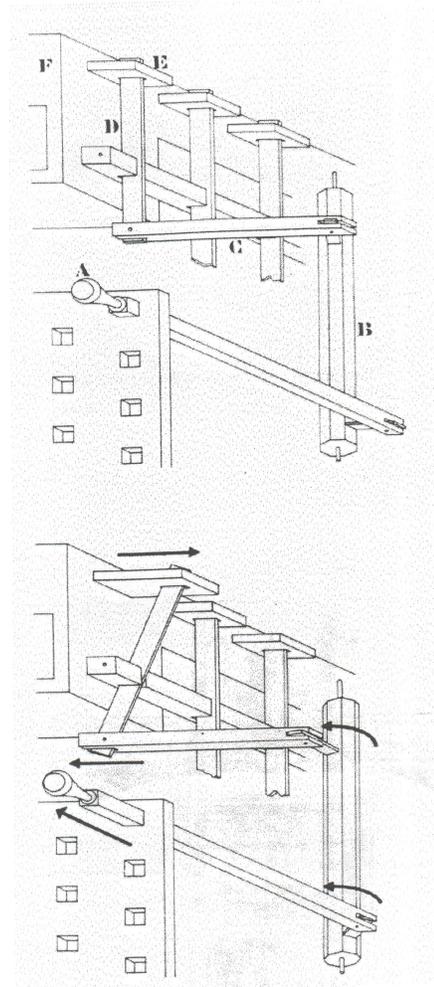


Fig.5¹⁵

- A Tirador mecánico de un registro.
- B Rodillo que gira 90°.
- C Varilla de madera.
- D Varilla de madera que activa la corredera del registro.
- E Corredera del registro.
- F Secreto.

Se hacía necesaria la inclusión de un segundo y hasta un tercer manual para hacer efectos de mayor o menor fuerza o definición en la música. En general el tercer manual constaba únicamente de un registro, de lengüeta, llamado *regal*. Este se podía añadir como opción, derivado de un pequeño órgano independiente llamado positivo; que era alimentado con

¹⁵ [http://sistemasdeorganizacionmusical.blogspot.mx/2015/10/el-organo.html\(12-mar-17\)](http://sistemasdeorganizacionmusical.blogspot.mx/2015/10/el-organo.html(12-mar-17))

poca presión de aire por un fuelle pedal, en su mayoría de las veces. Estos manuales vinieron a unirse al llamado *Blockwerk* mediante un complejo sistema de varetas y paneles de reducción, para permitir que se tocara en ellos desde una misma posición, ya que anteriormente el organista debía ir y venir del *Blockwerk* al *Positiv* cuantas veces efectuaba un cambio en la dinámica de la música; cambios requeridos por la misma música o la liturgia. De esta forma surgió un instrumento con tres manuales y pedalero independientes (siglo XIV) a saber:

- I° Teclado *Rückpositiv* o Positivo de Espaldas, de cinco a ocho registros.
- II° Teclado *Blockwerk* o Grande Órgano, fuerte (siglo XV se puede tocar con el Principal solo).
- III° Teclado *Brustwerk* con un registro o dos de lengüeta llamado *Regal*.
- Pedal con la Unión del Grande Órgano *Blockwerk* y el registro de Bordón, octava grave.

Durante el gótico, las iglesias de piedra constaban de largas y esbeltas naves que propiciaban la resonancia, de ahí la concepción de instrumentos de sonoridad brillante y muy penetrante (bajos muy profundos y agudos cortantes).

La escuela del sur de Alemania se desarrolla primeramente, con la figura del organista ciego Conrad Paumann (Nürnberg 1415- München 1473), quien trabajó en la Frauenkirche de Munich. Fue un excepcional virtuoso cuyo tratado en tablatura llamado "*Fundamentum organisandi*" incluye las primeras instrucciones para tocar una pieza empleando los pedales.

Arnolt Schlick escribió en Pfalz en 1511 un excelente método de organería y ejecución organística, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, que fue adoptado en toda Alemania. Del siglo XV y XVI en el norte de Alemania los compositores se conocen por una recopilación, el *Buxheimer Orgelbuch*. La escuela del norte de Alemania se empieza a desarrollar a partir de las *Institutiones Armoniche de Zarlino* en Venecia del siglo XVI y de la adaptación de este estilo de contrapunto con las ideas de virtuosismo tomadas de la escuela organística inglesa de la época de John Bull y William Byrd y por Jan Pieterszoon Sweelink en Holanda (1562-1621).

Con la introducción de la reforma protestante se establecieron criterios que normaron la ejecución organística de forma definitiva, dando lugar a requerimientos en la técnica de ejecución y la construcción de los órganos. Debido a la reforma protestante, las iglesias se hicieron más modestas, de ladrillo, madera y otros materiales de diferente respuesta acústica. Los espacios más reducidos requerían de instrumentos de sonido más noble y armonioso. Martín Lutero el principal reformador en Alemania también fue un excelente músico y dejó instrucciones precisas para el uso del órgano en la liturgia, de él cito estas bellas palabras sobre la música “*in summa: la noble música es después de la palabra de Dios el mayor tesoro en la tierra*”.

Ya en el siglo XVI se tuvieron registros independientes en todos los manuales, acoplamientos, trémolos, y fuelles de menor presión, a mano o de pie, para uno o dos órganos.

Los órganos alcanzaban hasta treinta o cuarenta registros hasta en tres manuales y pedal. Los pedales existieron desde un principio en este tipo de órgano y se empleaban tanto para tocar las melodías que se quería destacar en forma de *cantus firmus*, como para tocar una melodía de bajo. Poco a poco adquirieron, al igual que los manuales, la forma de tecla que nos llega hasta hoy. Sin embargo, todavía en el barroco había grandes diferencias en el compás de los teclados y pedaletero.

El origen de la música alemana es, por tanto, diverso, ya que los diferentes órganos con que se contaba disponían diversidad de registros, manuales y pedales. En realidad la escuela alemana del norte comienza en Holanda con Jan Pieterszoon Sweelink. Este autor concretó como muchos otros autores posteriores de la llamada escuela alemana, una síntesis entre el arte italiano, la reforma protestante y las otras escuelas, en su caso la inglesa. A Sweelink se debe el desarrollo de una obra de primera magnitud tanto desde el punto de vista armónico, contrapuntístico como del desarrollo técnico y expresivo, que para su tiempo contaba ya con el apoyo de los registros separados. Posteriormente Holanda fue la cuna de grandes organeros, como Christian Müller, autor del más bello órgano del mundo en St. Bavo Haarlem y también Arp Schnitger, autor de incontables órganos que se esparcieron por todo el norte de Alemania.

Los órganos habían de contar con una disposición semejante a la que a continuación se señala, sacada del libro *Syntagma Musicum II, De Organographia* de Michael Praetorius 1619:

Disposición de un órgano de 22 voces (registros)

Manual superior Oberwerck		Pedal		Rückpositiv	
Principal	8'	Tapado fuerte	16'	Principal	4'
Gran Quintadena	16'	Trombón	16'	Quintadena	8'
(en manual y pedal)				Gemshorn	4'
Tapado Rohrflöte	8'	Brustwerk		Flauta travesera	4'
Octava	4'	Flauta dulce	2'	Octava	2'
Nachthorn	4'	Flauta silbante	1'	Quinta	1 1/2
Nasat quinta	3'	Regal	4'	Cimbala	
Mixtura	4 a 7 filas			Trompeta	8'
				Cromorno	8'

Acoplamientos y Trémolos para los manuales y pedal

A esta disposición habría que añadir al menos:

- 1- En el pedal- Bajo de 8', Clarín de 4',
- 2- En el *Brustwerk* - una octava, pues la disposición se refiere a una consola que comienza en Do con: Tapado de 8', Flauta de 4'.

De esta forma se podrá tocar en este órgano toda la música del periodo comprendido entre los siglos XIV al XVIII de tradición alemana.

Barroco: En su introducción al *Orgelbüchlein* Johann Sebastian Bach escribe lo siguiente: *"Cuaderno para órgano, donde el organista principiante recibirá iniciación en el arte de presentar un coral, y donde habilitarse en el estudio del pedal, pues en estos corales el pedal se tratará de forma obligada. Al Dios Altísimo honrar, al prójimo así enseñar. Autor Johann Sebastian Bach, Maestro de Capilla de S.P.R. Anhalt- Chöthen."* 1714.¹⁶

¹⁶ Albert Schweizer. J.S. Bach

Estas son las bases de la escuela organística alemana, de la que se desprenden las siguientes conclusiones:

1. - Existía un tipo de órgano de dos manuales y pedal, al menos.
2. - Se requería de absoluta independencia de manos y pies.
3. - La ejecución polifónica era indispensable, al menos a cuatro voces.

En las zonas católicas de Alemania se construyeron muchas iglesias de estilo barroco entre los siglos VII y XVIII, con sus ornamentos típicos, que cambian de nuevo el comportamiento de la acústica. Vinieron influencias de la organería italiana y francesa, éstas llegaron con particular fuerza con los constructores Zacarías Hildebrandt, Karl Joseph Riepp, Gottfried y Andreas Silbermann.

Romanticismo: Durante el siglo XIX surgieron cambios muy serios en los órganos; principalmente estos cambios se originaron fuera de Alemania y en tradiciones como la inglesa y la francesa, cambios importantes en la construcción de los órganos fueron introducidos por el Abate G. Joseph Vogler, quien se especializó en quitar registros agudos de los órganos barrocos, incrementar la presión y crear efectos de *crescendo* y *diminuendo*; cambios que finalmente derivaron en la estética de los órganos alemanes de la época de Félix Mendelssohn y posteriormente de Max Reger. Sin embargo, este último escuchó la presentación de sus obras en un órgano "*que no había sido renovado*" o sea, estilo barroco prefiriendo el sonido de este órgano de tracción mecánica.

Siglo XX: Durante el *Orgelbewegung*¹⁷ Freiburg 1929, se dió un fuerte impulso a la restauración y construcción de órganos de tradición antigua, sobre todo la barroca, que de esta forma han incorporado la tecnología actual (ventiladores eléctricos, iluminación) al ideal sonoro de J.S. Bach, pues se cuenta con instrumentos sumamente fieles a los originales de los de la llamada "*escuela alemana del norte*".

¹⁷ El Movimiento de Reforma de Órganos o Orgelbewegung (también llamado Movimiento de Renovación de Órganos) fue una tendencia a mediados del siglo XX en la construcción de órganos tubulares, originarios de Alemania.

Esquema de un órgano de 2 manuales y pedal con sistema mecánico

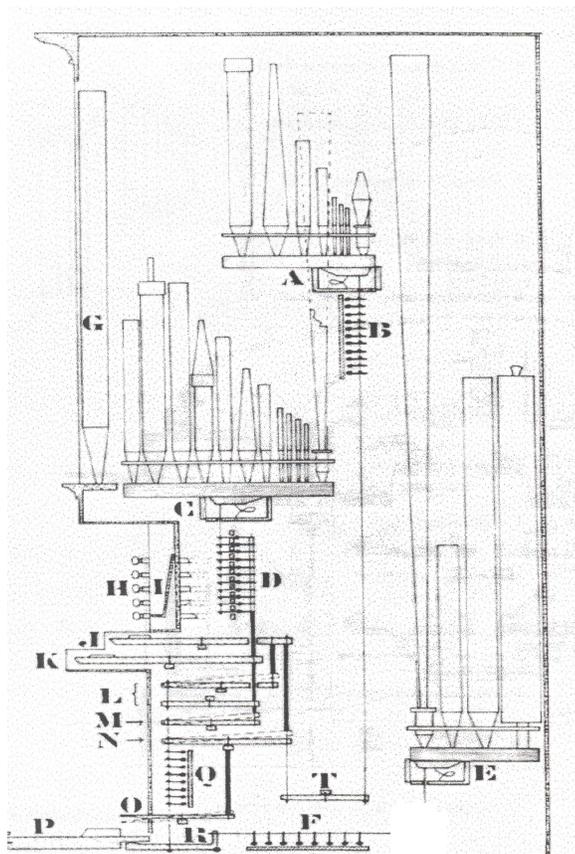


Fig.6¹⁸

- A Sección de flautas que corresponden al Positivo.
- B Tablero de válvulas que accionan la sección del Positivo.
- C Sección de flautas que corresponden al órgano mayor o Gran Órgano.
- D Tablero de válvulas que accionan la sección del órgano mayor.
- E Sección de flautas que corresponden al Pedal.
- F Tablero de válvulas que accionan el Pedal.
- G Flautado de fachada. (Principal)
- H Tiradores de registros.
- I Atril.
- J Teclado del Positivo.
- K Teclado del Gran Órgano.
- L Acoplamiento POS/GO.
- M Acoplamiento GO/PED.
- N Acoplamiento POS/PED.
- O Pedal de acoplamiento que une al POS/PED.
- P Pedal.
- Q Extensión que acorta la distancia del Pedal al Positivo.
- R Mecanismo que reduce la distancia, por lo cual los pedales, están ajustados a los manuales, con escuadras rotando la acción a 90°.
- S Escuadras rotatorias.
- T Sistema de acción de los elevadores del Positivo.

¹⁸ <http://organeriaazpiazu.blogspot.mx/2011/08/concepto-y-definicion-del-organo.html>(12-mar-17)

OTRAS TRADICIONES ORGANÍSTICAS

En Inglaterra se desarrolló sobre todo la técnica virtuosa del teclado, y con ella la escuela de virginalistas. De Inglaterra salió John Bull, organista en Amberes y quien tuvo definitiva influencia sobre Sweelink.

El órgano que estaba ordenado por el edicto de desenclaustración de Enrique VIII de 1536 era sencillo, contaba tan solo con un teclado, con esta disposición: *Principal 8', Octave 4', Twelfth 2 2/3' Fifteenth 2', Flute 8', Cornet discant y/o Trumpet 8'*. Sin embargo, la Reina Isabel I (1558- 1603) por identificar al instrumento con el catolicismo romano ordenó la destrucción de todos los órganos en el distrito de Londres. Con Cromwell y los puritanos (1642- 1660) fue prohibido el uso de los órganos en los servicios divinos.

Con la restauración 1660 se volvieron a emplear órganos en iglesias y catedrales. Posteriormente se añadió el segundo teclado *Choir* u órgano positivo y hasta un tercer manual *Swell*. Fue en Londres que Abraham Jordan en 1712 adaptó de España el pedal de persianas para producir efectos de *crescendo* y *diminuendo*, los órganos no tenían pedal, hasta que se introdujo su uso por primera vez en la Catedral de San Pablo de Londres en 1720. De hecho todavía en 1810 solamente dos órganos de catedral tenían flautas propias del pedal.

En España el órgano gozó de particular importancia desde la antigüedad, ya los califas de Córdoba y Granada lo habían introducido como instrumento de lujo en la corte. Doña Juana la Loca, madre del Emperador Carlos V de Alemania y I de España era organista, y sus instrumentos están para atestiguarlo y aún se pueden tocar perfectamente, al grado que hasta hay discos grabados en ellos.

Su Majestad Imperial se hacía acompañar de Arnolt Schlick su organista en todo tiempo. Este ejemplo lo siguió Felipe II, quien tuvo a su servicio a Antonio de Cabezón, cuya obra sería publicada a su muerte por su hijo Hernando en 1566 "*Para tecla, arpa o vihuela*".

Destaca también la obra “*Arte de Tañer de Fantasía*” del padre Tomás de Sancta María siglo XVI.

Durante este periodo Francisco de Salinas (1503 - 1590) establece por primera vez un sistema de temperamento para afinar los órganos.

El órgano español tiene ciertas peculiaridades:

1. - Teclado dividido en dos partes “*partido*”
2. - Flautados de 100% Plomo
3. - Trompetas horizontales
4. - Profusión de Registros disonantes como es: Corneta, Nazardos, Diecisetenas, etc.

El Padre valenciano Juan Cabanilles Algemesi (1644 - Valencia 1712) fue sin lugar a dudas el autor más prolífico en España en el periodo barroco, además, como virtuoso viajó por el mediterráneo, imponiendo su gusto en los órganos de la *Côte Azur*¹⁹, y la frontera de los Pirineos pues en ellos se instalaron trompetas horizontales como en España como lo evidencian los instrumentos de Perpignan, Toulouse y Marsella.

El Padre Francisco Correa de Araujo estableció una obra definitivamente fundamental de la música con su “*Facultad Orgánica*”, publicada en Sevilla siglo XVII. Aquí el barroco se manifiesta en todo su esplendor y en todas las voces, la perfección contrapuntística de los grandes autores españoles solamente pudo ser superada años después en Alemania por el mismísimo J.S. Bach.

En la Nueva España se implementó entre otros estudios en artes la organería en el Colegio de Naturales de Santiago Tlatelulco, monjes flamencos y vascos enseñaban la construcción de los instrumentos; los indígenas aprendieron bien y pronto, eran sumamente hábiles para la música y la construcción de instrumentos musicales. Además, se importaron varios instrumentos, entre ellos está el órgano español de Jorge de Sesma de la Catedral Metropolitana de 1695.

¹⁹ Costa Azul, también conocida como Riviera Francesa

A nuestro país, sin embargo, vinieron más bien constructores de procedencia aragonesa, como José de Nazarre, constructor de los órganos de Catedral de México (1735), Morelia y Guadalajara.

Las ideas de estos constructores y compositores no son idénticas a las de los castellanos o los catalanes, y de ahí viene quizá la explicación de ciertas particularidades de los órganos virreinales. Durante el siglo XIX se siguieron construyendo órganos en México, destacó sobre todo el constructor y canónigo Francisco Godínez, aunque cada vez se importaron más y más instrumentos.

Aparte de tres órganos Cavallé Coll que se importaron el siglo pasado, subsisten algunos Walcker, Vegessi Bossi, Schlag, y Merklin. Aquí está una lista de algunos otros de interés:

- Auditorio Nacional, Riojas-Tamburini, doscientos registros con cinco teclados y pedal, combinaciones, etc.
- Basílica de Guadalupe, Casavant Frérs, Québec Canadá ciento cinco registros cinco teclados y pedal.
- Basílica Antigua, Wurlitzer, cuatro teclados y pedal.
- Conservatorio Nacional, Riojas-Tamburini cincuenta y seis registros reales, con cuatro teclados y pedal.
- Catedral de Morelia, Walcker- Tamburini 1905, 1960 tres teclados y pedal.
- Iglesia “El Espíritu Santo” de la Comunidad Luterana Alemana en México, Weissenborn 1958, tres teclados y pedal, treinta y seis registros, tracción mecánica.

Tipos de pedal.

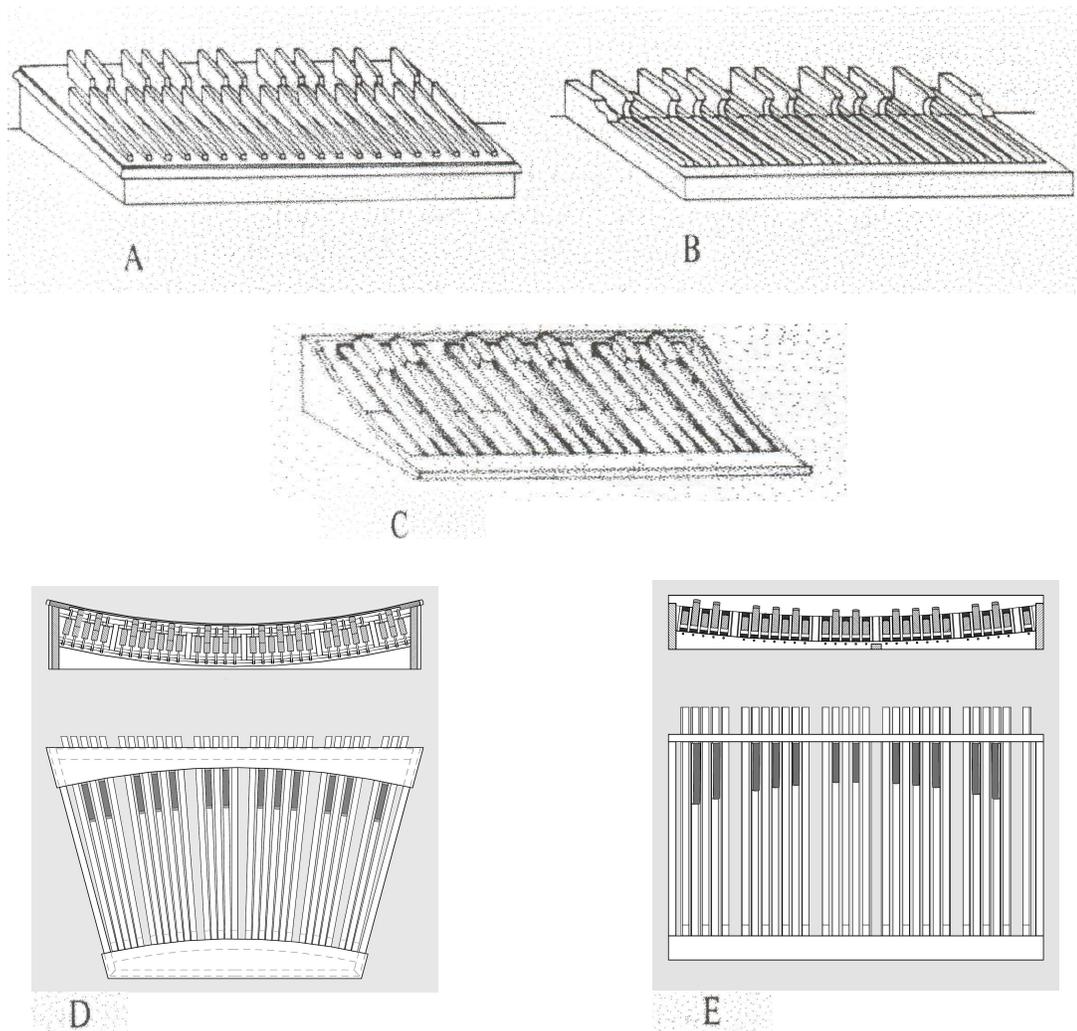


Fig.7²⁰

- A** Pedal barroco alemán, el cual era conocido como Buxtehude, su extensión era de Do a Re (pero sin el primer Do#).
- B** Pedal francés, clásico en la época de Couperín, del tipo *petit ravalement*, con una extensión de compás de La a Mi. El *Grand Ravalement*, empieza en Fa.
- C** Pedal italiano, del órgano de L' Isle-sur-la-Sorgue, Francia (*Le Royer, 1648; Mentasti 1825-7*), va de Do a Mi, El pedal está acoplado con el primer manual, toca desde la octava baja.
- D** Pedal moderno Americano. Específico de la AGO (*American Guild of Organists*): cóncavo/radial con extensión de Do a Sol. Requiere un diseño similar a los RCO (*Royal College of Organists*) de Gran Bretaña.
- E** Pedal moderno Alemán. Específico de la BDO (*Bund Deutscher Orgelbaumeister*): cóncavo/paralelo con extensión de Do a Fa (que permite tanto pedales de 30 y 32 notas así como cóncavo/radial).

²⁰ [http://www.wikiwand.com/it/Pedaliera\(5-abr-17\)](http://www.wikiwand.com/it/Pedaliera(5-abr-17))

SOBRE EL TOQUE EN LA EJECUCIÓN AL ÓRGANO.²¹

Notas sueltas: Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar 1714 – Hamburg 1788) en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*²², H.868, 870 1753, 1762 indica que el toque deberá ser diferenciado, *einzelne Töne fortschreitens*, [...se tocará cada nota por sí misma...]. El toque básico es *Non legato*, el término de ligado aparece en una carta de W.A. Mozart a su padre Leopold cuando descubre cómo se funde una nota con otra como una novedad. En el órgano no se puede tocar ligado sin unir las notas en una, esto debido a la naturaleza del sonido del instrumento, tanto como a la acústica de los salones e iglesias donde se instalan.

Articulación: De acuerdo al artículo del teórico Hermann Keller (1952) *Von der musikalischen Artikulation. Zeitschrift für Hausmusik*²³: -se pueden agrupar las notas siguiendo ciertas tradiciones que vienen del barroco: dos notas ligadas, tres ligadas y una suelta, una suelta y tres ligadas, cuatro ligadas y cuatro sueltas, no articular dos ligadas y dos sueltas- este descubrimiento aparece por primera vez en el clasicismo con el *Versuch einer gründlichen Violinschule*²⁴ de Leopold Mozart (1756).

Principio de jerarquía: En el barroco se aplica el marcando, alargando la nota. Esto hace que no se toquen todas las notas iguales y sucesivamente se marcan cada vez menos las otras. Por ejemplo el primer tiempo de cada compás, la primera nota de cada cuarto, en *allabreve* se marca la primera mitad, la segunda es más corta.

Tempo flexible: En la música antigua el tempo es más flexible, el metrónomo y la igualdad de las notas son conceptos propios del clasicismo tardío y del romanticismo que se acentúan en el virtuosismo para hacerse mandatorio en el siglo XX.

Hemiola: cada vez que en un compás de $\frac{3}{4}$ aparecen figuras de $\frac{3}{8}$ en grupo se deben marcar distintamente.

Los órganos antiguos: Utilizan poca presión de aire que es producido por fuelles bombeados a mano, la afinación y fuerza del sonido no es la misma todo el tiempo. Las escalas de los instrumentos antiguos (barrocas) son muy diferentes, están afinados en otro diapasón y con temperamentos diferentes al actual. Tienen registros totalmente distintos a

²¹ Órganos de México, Revista electrónica, Rodrigo Treviño Uribe, Junio 2015.

²² “Ensayo sobre la forma correcta de tocar el Clave”.

²³ “De la articulación musical. Diario de la casa musical”.

²⁴ “Tratado de la escuela de Violín”.

los actuales. Los órganos modernos utilizan motor, fuelles de compensación que mantienen siempre la misma fuerza y cantidad de aire. Afinación en La = 440, temperamento igual y escalas muy diferentes *Töpfer wissenschaftlich fundierte Mensuration*.²⁵

Sobre la interpretación históricamente informada al órgano.²⁶

Hay muchas escuelas y enfoques relativos a la interpretación al órgano, la restauración de órganos antiguos y el rescate de los tratados de ejecución del pasado han esclarecido este fenómeno y actualmente se tiene un enfoque claro y correcto sobre esta práctica, para ello se sugiere la lectura, análisis y práctica de los tratados de la época tanto para instrumentos de tecla como sobre su construcción.

Los cambios estilísticos en Francia con la revolución, Inglaterra y Alemania con la revolución industrial trajeron instrumentos más potentes, con sistemas cada vez más alejados del quehacer artesanal del organero tradicional, haciendo construcciones complicadas de instrumentos que más bien imitan las orquestas y son muy influenciados por el arte pianístico del siglo XIX; si bien permiten los cambios de registros, teclados, acoplamientos y desacoplamientos y empleo de *crescendi* y *diminuendi* y la *agógica*. El uso de un pulso metronómico y todas las excentricidades del estilo romántico son debidos a Liszt quien incursionó con mucho éxito en el órgano, los autores de este periodo trajeron numerosos cambios a la ejecución al órgano, por ello es necesario hablar básicamente de dos escuelas: la barroca que viene desde el renacimiento y la romántica que perdura hasta nuestros días. Hay que conocer ambos repertorios, la técnica y estética propias de cada una. Esta es la razón de que estas listas de repertorio tengan un índice de escuela, así como su grado de dificultad, etc.²⁷

En el pasado se tocaba en el órgano toda la música con la técnica de Lemmens, misma que con pequeñas variaciones es la base de todas las escuelas románticas y modernas, ésta se quiso inclusive equiparar con las escuelas antiguas a las que contradice; para ilustrar lo

²⁵ "Medición científicamente bien fundada". Órganos de México, Revista electrónica, Rodrigo Treviño Uribe, Junio 2015.

²⁶ Órganos de México, Revista electrónica, Rodrigo Treviño Uribe, Junio 2015

²⁷ Ibidem.

anterior basta con leer el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* H.868, 870, ensayo de Carl Philipp Emanuel Bach, donde entre otras cosas indica que si las notas no están expresamente ligadas se deben tocar separadas, cosa para la que la escuela romántica indica todo lo contrario, pues pide *legato* todo el tiempo.

Marcel Dupré escribió en su introducción a la edición de las obras completas de J. S. Bach editado por Bornemann en París las siguiente afirmación:

“la tradición organística francesa viene del siguiente linaje sucesorio desde Johann Sebastian Bach: Friedemann y Carl Philipp Emmanuel Bach, Krebs, Kittel, Rinck, Hesse, Lemmens, Guilmant, Widor, Werner (Berner),”

*“Einer der letzten Schüler von J. S. Bach (1685 - 1750) war J. C. Kittel (1732 - 1809) aus Erfurt, der von 1786 - 1789 C. H. Rinck (1770 - 1846) aus Darmstadt unterrichtete. Dessen Schüler A. F. Hesse (1809 - 1863) aus Breslau war Lehrer von J. N. Lemmens. Diese Linie kann man bis zur Gegenwart weiterverfolgen: Lemmens - Guilmant / Widor - Vierne - Dupré - Messiaen u.a”.*²⁸

En la Facultad de Música de la UNAM, el Maestro Rodrigo Treviño Uribe en su cátedra me ha instruido usando la Antología de Sandra Soderlund, *“Organ Technique An Historical Approach”* 1986. Esta obra representa un estudio serio de los métodos de interpretación antiguos, está basada en las fuentes documentales originales, viene anotada con digitaciones, pedalización, signos de articulación, sugerencias de registración y notas sobre los autores. Cada capítulo describe a profundidad cada estilo de la música organística, sus usos y estética.

²⁸ [http://www.mimusika.de/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=84\(jun-2015\)](http://www.mimusika.de/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=84(jun-2015))

Barroco

Se conoce con el nombre de Barroco al período que va desde 1600 hasta 1750 y se encuentra entre el Renacimiento y el Clasicismo. Los hechos musicales que encuadran esta etapa son la creación de la primera ópera, “*Orfeo*”, de Claudio Monteverdi (1607) y la muerte de Johann Sebastian Bach (1750), fecha que es tomada por algunos autores para finalizarlo.

Tanto la vida y música de los compositores Vincent Lübeck, Antonio Vivaldi y Johann Sebastian Bach se sitúan dentro de este periodo musical, dirigiéndonos mayormente hacia finales del Barroco o también llamado Barroco tardío (1690-1750).

El Barroco debe ser entendido como un conjunto y diversidad de estilos musicales desarrollados dentro de un periodo de tiempo. Estos estilos con base en el humanismo y principios estéticos como la poesía y la música cuya unión dará origen a la ópera, tendrán una relación con la estructura del discurso retórico y sus figuras como guía para formar el discurso musical.²⁹ El hombre barroco no persigue la belleza, sino que fundamenta su pensamiento en torno a dos aspectos opuestos: *la razón* y el *sentimiento*. La razón, que intenta buscar la lógica y el lado científico de todo. Por otro lado el sentimiento del ser humano se hará evidente en todos los campos.³⁰

Contexto musical. Italia fue el centro cultural de Europa a partir de 1600, la difusión de la música se dio a través de las familias nobles quienes la patrocinaban como muestra de su buena educación y estatus social. La opera se convirtió en la fuente principal de entretenimiento, desarrollándose sin restricciones, con libertad y con el objeto de conmover las emociones humanas. Este género provocó el desarrollo de nuevos recursos musicales que conllevaron al establecimiento de la tonalidad, tales como la monodia, la armonía y el desarrollo de la música instrumental. Dando origen a nuevas combinaciones de ensambles y virtuosismo surgiendo así el concierto instrumental solista. Ejemplo de ello son los conciertos para violín y cuerdas de Antonio Vivaldi, quien tomó la forma Ritornello del aria da capo convirtiendo ésta en la base estructural de los conciertos de este periodo, posteriormente Bach dedicara en Weimar un gran tiempo al estudio del estilo italiano de

²⁹ Enrico Fubini. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid Alianza Editorial, 7ma edición pp. 163-165.

³⁰ Fernandez Barnechea, E. Maroy. Historia del Arte. Ed. Vicens-Vives. Hospitalet de Llobregat, 1984. p.102

concierto practicándolo y haciendo adaptaciones de sus conciertos de violín para el órgano y clave.³¹

La música religiosa Tanto en la iglesia protestante como en la católica, la música tiene un papel imprescindible, de manera que éste ámbito era una fuente importante de empleo para los músicos, quienes aprovecharán las innovaciones que se dan en la música profana para crear nuevas formas. Hasta antes de la reforma musical luterana por Erdmann Neumeister (1671-1756) alrededor de 1700, la música religiosa tenía reglas muy estrictas que prohibían el uso de ciertos elementos musicales por pensar que tenían influencia inmoral en la conducta humana; posterior a esta misma se permitió introducir elementos de la música secular. Hecho trascendental que permitió que músicos como Bach, enriquecieran su música con formas y recursos como el aria y el ritornello.

La música en las cortes. Las monarquías absolutas dominan el panorama político de una Europa que está sumida en luchas políticas y guerras. El poder está en manos de la aristocracia y de la Iglesia que quieren mostrar su autoridad y prestigio organizando grandes espectáculos en los que la música siempre está presente. Por eso se convierten en mecenas de los mejores artistas, los cuales trabajan en sus grandes cortes y palacios, y cuyas vidas dependen completamente de su relación con el patrón, así como su trabajo y obra de las exigencias del mismo. Los músicos más destacados eran recompensados con regalos, riquezas, títulos jerárquicos y distinción en las cortes. un claro ejemplo de esto es cuando Bach recibió en 1736 el título de “Compositor del Rey y Director de música de las cortes de Weissenfels y Köthen” después de ofrendar parte de la Misa en Si menor a Federico Augusto II.³²

La mezcla de géneros y elementos musicales dan origen a nuevos estilos, en Francia, el estilo se caracterizaba por las formas musicales relacionadas a la danza, o tal vez aun mas importante sea el surgimiento de la obertura francesa cuyos ritmos punteados intencionan el anuncio de entrada y magnificencia del rey. Para algunos autores, la fusión de estilos francés e italiano definirán el estilo alemán del siglo XVIII, cuya aportación polifónica brindará un equilibrio melódico, rítmico y armónico.³³

³¹ Los grandes compositores. Enciclopedia Salvat. 1983. Tomo I, p. 35.

³² Stheohen Rose. “The Musical Map of Europe” The Cambridge History of Eighteenth Century Music. U K Cambridge University press 2009. pp. 127,128.

³³[http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.baroquemusic.org/barcomp.html\(9-ago-17\)](http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.baroquemusic.org/barcomp.html(9-ago-17))

Preludio y Fuga en Fa Mayor LübWV 8



Fig. 8.³⁴ Retrato al óleo de Vincent Lübeck, pintado c. 1724-1734

Vincent Lübeck

(1654-1740)

³⁴ [https://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_L%C3%BCbeck#/media/File:Vincent_L%C3%BCbeck.jpg\(7-oct-16\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_L%C3%BCbeck#/media/File:Vincent_L%C3%BCbeck.jpg(7-oct-16))

DATOS BIOGRAFICOS DE VINCENT LÜBECK

Lübeck nació en Padingbüttel en septiembre de 1654, un pequeño pueblo situado a unos 70 km al norte de Bremen (Alemania). Su padre (también llamado Vincent) trabajó primero como organista en Glückstadt y luego, a partir de 1647, en Marienkirche en Flensburg, donde fue sucedido en 1654 por Caspar Förckelrath. El padre de Lübeck murió ese año, y Förckelrath se casó con la viuda; se deduce que debe haber sido el primer maestro de Lübeck. Según el erudito Wolfram Syré, Lübeck también puede haber estudiado con Andreas Kneller, cuya influencia es palpable con los trabajos del teclado sobrevivientes de Lübeck. A finales de 1675 Lübeck ya es organista de St. Cosmae y Damiani en Stade. La ciudad había sido un miembro prominente de la Liga Hanseática, pero hacia 1675 estaba siendo lentamente eclipsada por el cercano Hamburgo. Sin embargo, St. Cosmae tenía un órgano construido por el célebre Arp Schnitger (que todavía sobrevive, aunque haya sido reconstruido), y al aceptar el cargo, Lübeck se casó, como era costumbre en algunas partes del norte de Alemania, con la hija de su predecesor, Susanne Becker.

Los únicos obras fechadas por Lübeck son dos cantatas compuestas en Stade en noviembre de 1693, ambos encargados por el gobierno sueco en memoria de Ulrike Eleonora de Dinamarca. Aparte de estas piezas, sabemos muy poco sobre las actividades del compositor en Stade. Su reputación como organista, consultor del órgano y profesor creció constantemente, y finalmente le consiguió el puesto en St. Nikolai en Hamburgo en 1702; fue sucedido en Stade por su hijo, Peter Paul (1680–1732). Hamburgo era ya una de las ciudades más grandes en Alemania y tenía una larga tradición organística asociada primero con alumnos de Jan Pieterszoon Sweelinck, Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius y otros. Varios otros compositores importantes trabajaron en Hamburgo a finales del siglo XVII entre ellos Matthias Weckmann, quien organizaba los conciertos de la ciudad, y Reincken, uno de los organistas más famosos de su tiempo. Sin embargo, a la llegada de Lübeck, sólo Reincken estaba vivo, y tanto la vida musical de la ciudad así como su posición económica estaba en una decadencia lenta. En 1720 Johann Sebastian Bach solicitó un puesto en Jacobikirche, pero retiró la solicitud después de informarse de las

circunstancias locales.

Sin embargo, en Hamburgo la posición de Lübeck era prominente. St. Nikolai era una de las iglesias más importantes de la ciudad, y el órgano no era sólo otro Schnitger sino también uno de los más grandes en el mundo: un instrumento de cuatro manuales con 67 registros. En 1721 Johann Mattheson escribió, calificando el órgano y al organista de "extraordinarios", aludiendo a la gran fama de Lübeck: "*¿Pero cómo alabar a alguien que ya es enormemente renombrado? Sólo tengo que dar su nombre, Vincent Lübeck*"³⁵. Lamentablemente, St. Nikolai de Lübeck no sobrevivió para el siglo XX, la iglesia fue destruida durante el Gran incendio de 1842.

Lübeck sigue siendo organista de St. Nikolai hasta su muerte el 9 de febrero de 1740.

Su obra

Uno de sus hijos (también llamado Vincent, 1684-1755) le asistía y a partir de 1735 le sucedió. Durante gran parte de su carrera, Lübeck fue un renombrado maestro y consultor de órganos (dictando juicios sobre, entre otros, instrumentos Schnitger). Pero sabemos poco acerca de sus actividades pedagógicas; sus alumnos, aparte de los dos hijos, incluyen a Michael Johann Friedrich Wiedeburg, un renombrado maestro del teclado. Aunque J. S. Bach podría haber sido influido por Lübeck, seguramente nunca se reunieron. Las obras de Lübeck fueron olvidadas rápidamente en lo que restó de los siglos XVII y XVIII. La primera edición moderna de la obra del compositor apareció en 1921 en Alemania (G. Harms (Klecken, 1921). Una escuela en Stade fue nombrada en su honor, el Vincent Lübeck Gymnasium.³⁶

Sólo sobreviven unas pocas piezas de Lübeck: cinco preludios y fugas (uno posiblemente incompleto, y también hay un sexto preludio y una fuga sin autenticar), dos arreglos de corales (un incompleto), una suite del clavicordio solo publicada en 1728, y cinco cantatas.

³⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. XV p. 263-264.

³⁶ Apel Willi. 1972. The History of Keyboard Music to 1700, pp. 731-733. Translated by Hans Tischler. Originalmente publicado como Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700, Bärenreiter, Verlag Kassel.

Los trabajos de órgano de Lübeck, como era de esperar, muestran la influencia de Reincken, así como de Buxtehude. Los preludios y fugas son notablemente variados, y cada uno tiene una estructura distinta.

El impacto de Buxtehude es notorio en algunos sujetos de las fugas de Lübeck, como en el caso de la estructura en las cinco secciones del preludio y fuga en Mi Mayor. Las secciones libres suelen presentar solos virtuosos de pedal. Y por otra parte, el Preludio y Fuga en Sol menor incluye pasajes de doble pedal del estilo que encontramos en las obras de Reincken, que es ausente en Buxtehude. La mayor parte de las fugas de Lübeck tienen un contrasujeto obligatorio, comúnmente introducido durante la primera aparición del sujeto.

Los preludios y fugas en Fa y Sol mayores son ahora atribuidos al hijo de Lübeck, cuyo nombre también era Vincent. Ambos tienen una estructura simple de dos secciones (es decir, Tocata y Fuga) y no muestran ningún rastro del virtuosismo aparente en las obras totalmente certificadas y auténticas.³⁷

La fantasía *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Crist* para órgano, es el único preludio coral completo existente escrito definitivamente por Lübeck. Con 271 compases, es uno de los más grandes ejemplos conocidos del género. Hay doce secciones claramente definidas, que cubren toda la primera estrofa del coral; empleando gran técnica para los manuales, como el cruce de manos, otro rasgo periódicamente encontrado en Reincken y Böhm, pero no en Buxtehude. Las variaciones de Lübeck sobre *Nun lasst uns Gott dem que Herren* sobreviven incompletas, con sólo el seis primeros versos completos, aunque éstos sean suficiente para ver la habilidad del compositor; su exquisita técnica de variación prescinde a veces de la melodía, trabajando sólo el marco armónico de la coral.

El *Clavier-Übung* de 1728 de Lübeck consiste en una suite para clavicordio, en la cual las danzas tradicionales (*allemande, courante, sarabande y gigue*) son precedidas por un preludio y fuga, y una chacona, que es una pieza simple a dos voces, en la cual la melodía de la coral *Lobt Gott, ihr jauchzet allzugleich* de Nikolaus Herman es combinada con un

³⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. XV pp. 263-264.

ostinato de ocho compases. La *suite*, por otra parte, es mucho más avanzada y expone algunas calidades virtuosas encontradas en las obras para órgano de Lübeck.

De las cantatas sobrevivientes de Lübeck, *Gott wie dein Nahme, Hilff deinem Volck* y *Willkommen süsser Bräutigam* son las menos importantes, probablemente destinadas para conjuntos pequeños y medianos. Los dos trabajos restantes, encargados por la administración sueca en Stade, incluyen movimientos instrumentales separados, coros y *arias ritornello*; también presentan una escritura más avanzada.³⁸

Obra para órgano

Preludio y fuga en Do mayor.

Preludio y fuga en do menor (posiblemente incompleta).

Preludio y fuga en re menor.

Preludio y fuga en mi mayor.

Preludio y fuga en Fa mayor (posiblemente por el hijo de Lübeck, también llamado Vincent Lübeck).

Preludio y fuga en Sol mayor (posiblemente por el hijo de Lübeck, también llamado Vincent Lübeck).

Preludio y fuga en sol menor.

Coral fantasía *Ich ruf zu Dir , Herr Jesu Christ*.

Preludio coral *Nun lasst uns Gott* (incompleta, sobreviven sólo los 6 primeros versos).

³⁸ Apel Willi. 1972. *The History of Keyboard Music to 1700* , pp. 731–733. Translated by Hans Tischler. Originalmente publicado como *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Verlag Kassel.

Vincent Lübeck (Hijo)

Nacido en Stade el 2 de septiembre de 1684 y murió en Hamburgo el 17 de enero de 1755. Estudió órgano con su padre, trabajó como organista en Hospital, Hamburgo en 1706. Fue candidato junto con Bach y otros seis organistas para el puesto de organista en la Jakobikirche, Hamburgo, como Bach, se retiró cuando parecía que el dinero, en vez de mérito, decidiría el resultado. En 1724 se trasladó a la Georgenkirch, Hamburgo, y a partir de 1735 ayudó a su anciano padre en la Nikolekirche, donde le sucedió.³⁹

Sus obras se han confundido con los de su padre, y los eruditos han intentado definir su originalidad utilizando criterios estilísticos. De a cuerdo a Beckmann, el corto Preludio y Fuga en Fa y el extenso Preludio en Sol, que comparten estructura similar, son de el joven Lubeck⁴⁰. Keller lo identificó como el compositor de algunas piezas para órgano firmando "V.L.", esto salió a la luz en Hamburgo en 1928, *In dulci jubilo*, obra la cual incluyera en un apéndice en su edición del antiguo *Composer's organ works* (Leipzig, 1941): "*Todas estas obras son simples en su concepción y no revelan nada del arte y el virtuosismo mostrado en las composiciones para órgano de su padre*".⁴¹

³⁹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. XV p. 264.

⁴⁰ K. Beckmann, "Echtheitsprobleme in Repertoire des hanseatischen Orgelbarocks", *Ars organi*, xxxvi (1989), pp.150-162.

⁴¹ H. Keller, Introduction to V. Lübeck: *Orgelwerke* (Leipzig, 1941), W. Neumann and H.-J. Schulze, ed. *Bach-Dokumente*, Kassel 1969, pp.77-79.

Análisis de la obra

Un **preludio** es una pieza musical usualmente sin una forma interna particular, que sirve como introducción a otros movimientos. Si bien tienen generalmente un carácter discursivo e imitativo. Originalmente consistía en la improvisación de los músicos con sus instrumentos para comprobar la afinación e introducir a la tonalidad.⁴²

El preludio en Fa mayor marcado en compás de 4 tiempos está conformado por 25 compases. Inicia con un solo de pedal (cc.1-3) en dieciseisavos quedando en sostenido mientras entran los manuales haciendo la misma figura rítmica para descansar en acorde de tónica I-II7-VII-I. Esta sección introductoria finaliza con una escala descendente para llegar a Do mayor.

I II7 VII I

Fig.9 cc.1-9

El desarrollo del preludio comienza con la siguiente figura que va modulando en los tonos Do-Fa-sol-Do.

Fig.10 cc. 10-11

⁴² Hughes, R. y Taylor, D./Kerr, R., Music Lover's Encyclopedia. New York. Ed. Garden City Books, Doubleday & Company Inc. 1954, p. 577.

Lo siguiente se construye con material derivado de la introducción.



Fig.11 cc. 13-16

Esta sección finaliza con figuras de octavo con dieciseisavo derivada de la anterior en cuarto y octavo.



Fig.12 cc.19-20

El final del preludio se conforma de una secuencia en asenso de acordes en arpeggio que nos llevan a una pequeña coda para terminar en cadencia perfecta.



Fig.13 cc.22-25

Cuadro de segmentos

Compas	Sección	Tonalidad
1-9	Introducción	Fa-Do
10-20	Desarrollo	
10-12		Do-sol-Fa
13-18		Fa
19-21		re-Fa
22-25	Final	Fa-Do-Fa

Fig.14

Fuga. El vocablo deriva de la raíz latina *fugare* que significa huida, parece ser la mas severa de todas las formas musicales basada en el contrapunto imitativo. Las líneas melódicas se intercalan y son de igual importancia, entrando sucesivamente dominadas por un tema generador llamado sujeto (del latín *Dux*-conductor). La imitación del tema recibe el nombre de respuesta (*comes*).⁴³

La fuga se compone por 32 compases que junto con el preludio hacen un total de 57 compases. La conforman 4 voces, iniciando la primer voz soprano la exposición del tema o sujeto en tónica el cual abarca los dos primeros compases 26 y 27, en seguida entrara la segunda voz contralto en dominante (cc. 28-30) y posteriormente entraran la tercera voz tenor (cc. 30-33) y cuarta voz en el pedal (cc. 33-35).

Fig.15 cc.26-35

⁴³ Ibid.

La fuga puede dividirse en tres segmentos: exposición, re-exposición o sección media y final.

Compás	Segmento	Desarrollo	Tono
26-35	Exposición		Fa-Do
26-27	1º voz	Sujeto(tónica)	Fa
28-30	2º voz	Sujeto-contrasujeto(dominante)	Fa
30-33	3º voz	Sujeto(tónica)	Fa
33-35	4º voz	Sujeto-contrasujeto(dominante)	Fa
36-37	1º voz	Sujeto-contrasujeto (tónica)	Do
38-39	Pequeño episodio		Fa-re
40-51	Sección media		re-Fa
40-41	2º voz	Sujeto-contrasujeto	re-Fa
42	Pequeño episodio		Fa
43-44	3º voz	Sujeto-contrasujeto (dominante)	Fa
45	Pequeño episodio		Sol-Do
46-47	4º voz	Sujeto-contrasujeto (tónica)	Fa-re
48-49	Pequeño episodio		re-Fa
50-51	1º voz	Sujeto-contrasujeto	Fa-re
52-57	Sección final		
52-54	Pedal solo	Similar a la introducción del preludio fig.	re-Do-Fa
55-57	Coda-final	cadencia perfecta V7-I	Fa

Fig.16



Fig.17- Solo de pedal al final de la fuga similar al de introducción del preludio cc.52-57

Sugerencias técnico interpretativas

Para esta obra se utilizaran dos manuales y pedal con los siguientes registros:

Manual I

- 19. Principal 4'
- 20. Gedackt 8'
- 26. Scharff IV Fach

Manual II

- 9. Principal 8'
- 10. Quintadena 16'
- 11. Rohrflöte 8'
- 12. Oktave 4'
- 15. Quinte 2 2/3'
- 16. Mixtur V Fach
- 17. Superoktave 2'

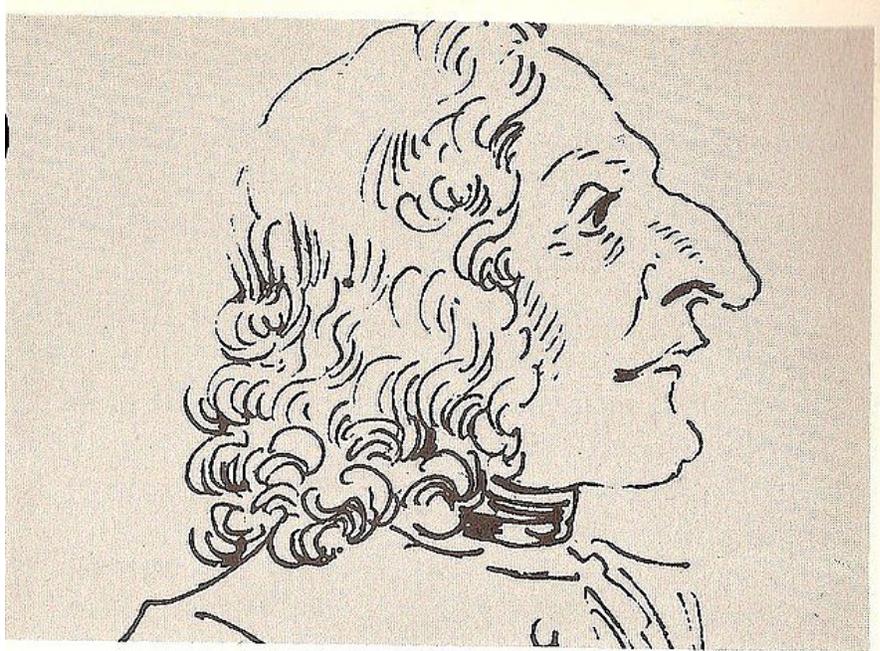
Pedal

- 30. Oktave 8'
- 31. Prinzipalbaß 16'
- 33. Rauschpfeife IV Fach
- 34. Choralbaß 4'
- 37. Trompette 8'

En el prelude es recomendable estudiar el pedal por separado y lentamente para posteriormente mas rápido usando siempre la punta interna del pie, esto garantizará lograr mayor precisión en la línea melódica. Es importante trabajar por separado las manos para cuidar la articulación de las dos líneas que se ejecutan paralelamente, esto permitirá cuidar las ideas musicales y darle velocidad poco a poco de tal forma que se logre dar continuidad al tejido musical de la sección

En cuanto a la fuga, es importante mencionar que los temas que se presentan en cada una de las voces deben estudiarse por separado para cuidar la igualdad del mismo siempre que aparezca, ya sea en cada una de las manos o en los pies, el tema debe escucharse siempre igual.

Concierto en la menor Op. 3,8 RV 522
Transcripción de Johann Sebastian Bach BWV 593



El único retrato auténtico de Vivaldi: un apunte a la ligera tomado durante una estancia suya en Roma por Leone Ghezzi. El músico tiene cuarenta y cinco años

Fig.18⁴⁴

Antonio Lucio Vivaldi
(1678-1741)

⁴⁴ [http://bach2411111.blogcindario.com/2011/06/03590-ivaldi-historia-de-la-musica-occidental.html\(7-oct-16\)](http://bach2411111.blogcindario.com/2011/06/03590-ivaldi-historia-de-la-musica-occidental.html(7-oct-16))

DATOS BIOGRAFICOS DE ANTONIO VIVALDI

Compositor y violinista italiano Nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia. Según el británico Erick Paul, el acta de bautismo dice que la madre de Antonio Lucio se llamaba Camilia Galicchio y su padre Giovanni Battista Vivaldi.⁴⁵ Estudió junto a su padre, apodado Rossi (el Pelirrojo), que fue violinista en la capilla de San Marcos.

En marzo de 1703, se ordenó sacerdote y es llamado "*il prete rosso*" (el cura pelirrojo). Aunque parece ser que no siempre podía cumplir con sus obligaciones debido a su mala salud. Se sabe que sufría complicaciones respiratorias, posiblemente asma. Fue acusado de abandonar el oficio de la Misa.

Ese mismo año comenzó a enseñar en el conservatorio de niñas huérfanas, el *Ospedale della Pietá*, donde permaneció hasta 1740 como maestro de violín y director musical mientras componía conciertos y oratorios para los conciertos semanales. Autor de 454 conciertos y 70 sonatas, 45 óperas, música religiosa como el oratorio *Juditha triumphans* (1716), el Gloria en re (1708), misas y motetes.

Hacia 1714 Johann Sebastian Bach, estudió su obra, resulta indudable que la composición que más tuvo a su alcance fuera *L'estro armonico*, Bach tuvo la oportunidad de copiar todos los conciertos del *opus 3* probablemente tomándolos de la edición Roger. Durante su vida Bach realizó diez transcripciones a otros instrumentos de los conciertos de Vivaldi y seis de estas transposiciones están tomadas precisamente de *L'estro armonico*. Sus conciertos fueron un modelo a seguir en toda Europa, influyendo en todos sus contemporáneos.⁴⁶

Alrededor de 300 de sus conciertos están escritos para solista (230 para violín y otros para fagot, violonchelo, oboe y flauta). Además escribió 25 *concerti grossi*, para dos violines y 32 para tres o más instrumentos y algunos son *concerti de ripieno* (para orquesta sin solistas).

Una de las características básicas del concierto vivaldiano, recurso que el compositor empleara de manera continua, clara y coherente fue el *ritornello*. Éste se repite en

⁴⁵ Los grandes compositores. Enciclopedia Salvat. 1983. Tomo I, p. 43

⁴⁶ Ibidem., p. 49

diferentes lapsos y era interpretado por toda la orquesta, alternado con episodios interpretados por uno o varios solistas, a menudo de carácter virtuoso. Sus *conciertos para violín opus 8, Las cuatro estaciones*, son uno claro ejemplos de ello.

Durante su vida fue más reconocido como violinista que como compositor, siendo también acusado de repetitivo y rutinario. Desde 1713 fue compositor y empresario de óperas en Venecia, visitando además otras ciudades para supervisar las representaciones de sus óperas.

Hacia 1740 entró al servicio de la corte del emperador Carlos VI en Viena, donde Antonio Vivaldi murió el 28 de julio de 1741. En su funeral, celebrado en la catedral de Viena, cantaron los niños del coro de la catedral, entre los que se encontraba el compositor Joseph Haydn.

La forma musical concierto. Se deriva de la raíz latina *concertare*, cuyas acepciones incluyen “disputar” o “trabajar en conjunto”. La misma palabra derivada del Italiano significa “estar de acuerdo”. Estos conceptos contrapuestos de colaboración y competencia se relacionan estrechamente con la dinámica del discurso del género de concierto,⁴⁷ cuyo origen data de las últimas décadas del siglo XVII cuando compositores italianos exploraron contrastes técnicos y texturales entre el *solo* y el *tutti* de las sonatas para orquesta de cuerda.⁴⁸ La forma de concierto italiano de tres movimientos: rápido-lento-rápido es tomado de las formas vocales operísticas A-B-A. La forma *ritornello* consiste en la alternancia, encuentro y contraste de dos fuerzas musicales contrapuestas: *el solista* y *el tutti* que comparten un argumento temático y tonal.⁴⁹

El concierto en Vivaldi

El primer movimiento *rápido* puede iniciarse con una introducción *lenta*, que Vivaldi emplea en contadas oportunidades. A continuación el movimiento pasa a tiempo de *Allegro* en una sucesión de *ritornellos* y *solos*. Llamando A al *ritornello* y B al *solo*, una secuencia típica vivaldiana sería A-B-A-B-A-B-A-B-A; esto es 5 *ritornellos* y 4 *solos*. El material

⁴⁷ Denis Arnold y Timothy Jones. “Concerto”. The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1550>.(6-nov-16)

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ David Schulenberg. Music of the Baroque. New York. Oxford University Press. 2001. P.296.

empleado en todos los ritornelos se deriva siempre del primero; el empleado en cada solo acostumbre ser diferente. Los *ritornellos* son interpretados por el *ripieno o tutti*, en oposición a los solos, confiados a los solistas. En Vivaldi el *ritornello* nunca es un tema, sino un conjunto de breves motivos, muchas veces simples diseños.

La música de los solos puede adoptar tres alternativas:

- a) Libre improvisación del solista sin relaciones temáticas con el *ritornello*.
- b) Material temático tomado del *ritornello* (caso poco frecuente).
- c) Material temático completamente nuevo.

En Vivaldi el solo cumple dos funciones básicas: demostrar la capacidad técnica e inventiva del solista y modular de una tonalidad a otra.⁵⁰

En cuanto al movimiento lento, Vivaldi suele adoptar formulas mucho mas variadas que las que emplea para los tiempos extremos. Los movimientos intermedios del concierto, adoptan esquemas propios de *arietta*, *pastorale*, *chacona*, *siciliana* y ritmos típicos de danza. Las mas recurridas son *siciliana* y *chacona*.

Los movimientos lentos son los mas bellos y apasionantes de toda su contribución al campo del concierto; el tiempo lento permite concentrarse exclusivamente en el desarrollo de una melodía.

El último movimiento, tiene una estructura paralela a la del primero, siguiendo por lo general la misma secuencia de *ritornellos* y *solos* y derivándose, en ocasiones, su material temático del mismo movimiento inicial, lo que hace a Vivaldi un pionero en lo que al uso de la forma cíclica concierne. Vivaldi dedica sus últimos movimientos a probar los recursos técnicos de sus solistas, haciéndolos pasar por fuertes pruebas de virtuosismo bastante fuertes, no solo en el campo del violín donde el mismo era un consumado maestro, sino también en otros instrumentos.

⁵⁰ Los grandes compositores. Enciclopedia Salvat. 1983. Tomo I, p. 47

DATOS BIOGRAFICOS DE J. S. BACH

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach en el seno de una dinastía de músicos e intérpretes que desempeñó un papel determinante en la música alemana. Hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director de la música de dicha ciudad.

A la muerte de su padre en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor Johann Christoph (1671-1721), discípulo de Pachelbel y organista en Ohrdruf. Bajo su dirección, el pequeño Bach se familiarizó rápidamente con los instrumentos de teclado, el órgano y el clave. A los casi 15 años abandona su casa y viaja a Lüneburg donde estudia el *Gymnasium* y forma parte del coro en el convento de San Miguel donde estudió la música de órgano.⁵¹

A partir de los primeros años del siglo XVIII, la producción y características de su obra musical se relacionan directamente con las condiciones particulares de sus empleos así como al tiempo de estancia en sus lugares de trabajo y los recursos que obtenga a su disposición. Su carrera puede dividirse en varias etapas, según las ciudades en las que el músico ejerció:

Arnstadt (1703-1707), obtiene un puesto como organista con un buen sueldo tomando en cuenta su juventud. Dos años después pide una licencia de cuatro semanas para ir a Lübeck, las cuales se convirtieron en cuatro meses con el objetivo supuestamente de conocer al compositor organista Dietrich Buxtehude (dato no confirmado).

Mühlhausen (1707-1708), se desempeña como organista, en estas dos ciudades escribe sus primeras obras para órgano así como algunas variaciones corales y tocatas como la famosa *Tocata y Fuga en re menor BWV565*.

Weimar (1708-1717), Nombrado organista de la corte ducal, con un órgano de mayores proporciones estrena preludios y fugas, como la *Passacaglia y Fuga en do menor*, el *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano), realiza transcripciones de arreglos de conciertos para violín y orquesta, tanto para clave como para órgano Bach transcribió un concierto y

⁵¹ Geiringer, Karl; "Johann Sebastian Bach, culminación de una era" Ed., Atlanta, Madrid 1982, pp. 87, 251

un tiempo suelto (BWV592, 595) escritos por el príncipe Johann Ernst, así como tres conciertos de Vivaldi (BWV 593, 594, 596), la mayor parte de sus corales, tocatas y fugas para órgano datan de este período, al que también pertenecen sus primeras cantatas de iglesia importantes ya que también ocupó el puesto de *Capellmeister* del duque de Weimar.⁵² En su último año de este periodo, ansioso ya de marchar a un puesto más importante, en Köthen, Bach pasó un mes en la cárcel, por conducta agresiva e insubordinada.

Köthen (1717-1723). En 1717 Johann Sebastian Bach ocupa el cargo de director musical de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Köthen, uno de los períodos más fértiles en la vida del compositor, durante el cual vieron la luz algunas de sus partituras más célebres, sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental: los dos conciertos para violín, los seis *Conciertos de Brandemburgo*, el primer libro de El clave bien temperado, las seis sonatas y partitas para violín solo y las seis suites para violoncelo solo.⁵³

Leipzig (1723-1750). Durante los últimos veintisiete años de su vida fue Cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, cargo éste que comportaba también la dirección de los actos musicales que se celebraban en la ciudad. A esta etapa pertenecen sus obras corales más impresionantes, como sus dos Pasiones, la monumental Misa en si menor y el Oratorio de Navidad, más de doscientas cantatas, el *Clavierübung*, las *Variaciones Goldberg*, La Ofrenda musical, el Arte de la fuga. Precisamente la compilación y composición de las seis trio sonatas BWV 525-530 data de estos años.

Casado en dos ocasiones, con su prima María Bárbara Bach la primera y con Anna Magdalena Wilcken la segunda, Bach tuvo veinte hijos, entre los cuales sobresalieron como compositores Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich y Johann Christian.⁵⁴

⁵² Grout. Historia de la música occidental. Volumen 2 p. 456-457

⁵³ Geringer Karl, p. 88

⁵⁴ Ibidem, p.91 y 92

Los conciertos transcritos por Bach

Las transcripciones del periodo de Weimar, comienzan con algunos arreglos de conciertos para violín y orquesta, tanto para clave como para órgano. Al parecer Bach estudió los arreglos que su amigo y pariente, el organista Gottfried Walther, realizaba en esa época y transcribió para órgano un concierto y un tiempo suelto (BWV 592,595) escritos por el príncipe Johann Ernst, así como tres conciertos de Vivaldi (BWV 593, 594, 596).

Bach estaba fascinado por el estilo italiano y por los resultados que podía obtener al aplicar la forma concierto de Vivaldi en composiciones para órgano solo, así como por la técnica de violín empleada al teclado. El concierto en la menor BWV 593, por ejemplo, se presenta como una autentica obra para órgano. La estructura violinística está hábilmente adaptada al teclado y, en el último movimiento, se prescriben dos difíciles voces de pedal, ambos pies a veces han de separarse octava y media e incluso dos octavas. Estas transcripciones manifiestan que Bach no tenía la intención de transferir cada nota del modelo a su obra de forma mecánica. Sus versiones refuerzan la armonía e introducen, en particular en las voces medias y el bajo, detalles rítmicos y contrapuntísticos que refuerzan la composición. En estas transcripciones, los cambios de manual han sido cuidadosamente indicados por Bach, cosa que a menudo no hacía en sus obras para órgano. Los conciertos están escritos todos *“para 2 teclados con pedal”* y los dos manuales se designan, habitualmente, como *Oberwerk* y *Rückpositiv* con referencias ocasionales a órgano pleno.

Análisis de la obra⁵⁵

No se conservan copias autógrafas, las dos existentes se encuentran en la Staatsbibliothek de Berlín: una es de J.E. Agricola, de 1738-39 (fig.20); y la otra, anónima de ca.1780 (fig.21). Probablemente existieron más copias manuscritas, hoy día desgraciadamente perdidas. En la figura 19, el encabezado dice: *Concerto del Sigre. Ant. Vivaldi accomodato per l'Organo a 2 Clav. E Ped. Del Sigre. Giovanni Sebastiano Bach*. En ambas fuentes se indican los *tempos* para el segundo y tercer movimientos (*Adagio* y *Allegro*, respectivamente), pero nunca para el primero. En la figura 19, las indicaciones sobre el empleo de los teclados se resumen en *O (Oberwerk)*, *R (Rückpositiv)* y *P (Pedal)*.



Fig.19-Portada del Concierto de Órgano en la menor BWV 593 de Johann Sebastian Bach (Staatsbibliothek Berlin).

Como se menciona anteriormente, este concierto es la transcripción para órgano del Concierto en la menor para dos violines de Antonio Vivaldi, publicado como op.3 no.8 en la edición de Amsterdam (1711) y que está catalogado como RV 522 (*Ryom Verzeichnis*,

⁵⁵ Patxi García Garmilla, Programa de Concierto de Órgano "De concierto con Bach" 22º Ciclo de conciertos explicativos, AñoXXII, Concierto CIX, Curso 2015-2016, Concierto II.

catálogo de obras de Vivaldi publicado por el musicólogo danés Peter Ryom en 1973). Pertenece a la colección de doce conciertos agrupados como *L'Estro Armonico*, compuestos entre 1700 y 1710, caracterizados por su gran uso y fusión de material temático, especialmente en los solos.



Fig.20-Inicio de los tres movimientos del Concierto de Órgano en la menor BWV 593 de Johann Sebastian Bach (copia de J.E. Agricola, Staatsbibliothek Berlin).



Fig.21-Inicio de los tres movimientos del Concierto de Órgano en la menor BWV 593 de Johann Sebastian Bach (copia anónima, Staatsbibliothek Berlin).

Primer movimiento (*Allegro*)

Es especialmente llamativo el empleo de la forma de *ritornello* que involucra en el *tutti* cinco motivos (a, b, c, d, e) cuya personalidad, especialmente en lo concerniente a la rítmica, es muy contrastante. El motivo de entrada a se inicia en *tutti* con tres acordes, tónica, dominante tónica, pasa con rapidez a modelos de escalas descendentes y

ascendentes; el motivo b ofrece un diálogo imitativo, el c es una progresión armónica descendente con tres repeticiones y alternancia en el diseño básico, el d despliega una séptima de dominante sobre pedal en el mismo grado y el e reitera el modelo anterior, ahora con inicio en un acorde de sexta napolitana (fig.22).

Hay siete intervenciones solísticas intercaladas entre ocho pasajes en *tutti*, de manera que la estructura en conjunto del movimiento puede expresarse como sigue:

cc.1-16: a (cc.1-3), b (cc.4-5), c (cc.6-8), d (cc.9-13), e (cc.13-16)

cc.22-25: e

cc.39-42: c

cc.52-54: a

cc.62-65: d

cc.68-71: a

cc.78-86: b, c, e

cc.90-93: e

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto in the minor BWV 593. The score is in G minor, 3/4 time, and includes a 'Tutti f' marking. The score is divided into five sections, each labeled with a letter (a, b, c, d, e) corresponding to the motifs described in the text. The motifs are: a (cc.1-3), b (cc.4-5), c (cc.6-8), d (cc.9-13), and e (cc.13-16). The score also shows subsequent appearances of these motifs: e (cc.22-25), c (cc.39-42), a (cc.52-54), d (cc.62-65), a (cc.68-71), b, c, e (cc.78-86), and e (cc.90-93). The score is written for piano and includes a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Fig.22-Arranque del primer movimiento del Concerto en la menor BWV 593 con la exposición de los cinco motivos básicos (a, b, c, d, e) que generan íntegramente los *tutti* de este movimiento.

El material melódico es muy diverso, desde los acordes en *plenum* de los cc.1-16 hasta los episodios más ligeros a dos partes que derivan de los pasajes violinísticos. En toda la obra

encontramos gran variedad de contrastes: *tuttis* con armonías llenas, imitaciones en los cc.6-7, 40- 42 y 81-83; vacíos en el original rellenos en la transcripción en los cc.19 y 20, 46 y 47; bajo original de los cc.30-33 encomendado a la mano izquierda y reescrito con diseños de mayor vitalidad que los del original, cierta simplificación en las escalas de los cc.42-44, octavas simples en los cc.51 y ss., que en el original son múltiples; y, por último, a partir del c.71 el pedal asume la parte en notas repetidas de la viola.

Bach demuestra su especial habilidad en el terreno de la transcripción; por ejemplo, no necesita modificar excesivamente las líneas melódicas de los violines, facilita el contrapunto bajando una octava las semicorcheas de los cc.28-29, omite las armonías originales de los cc.51 y 52. y rellena contrapuntísticamente algunas pausas armónicas, como muestra el fig.23. Pasajes como los de los cc.43-47 dejan claras las prioridades del transcriptor: simplificar las líneas de las cuerdas pero sin perder la tensión derivada de la escritura.



Fig.23-Comparación a partir del c.19 del primer movimiento del Concierto en la menor BWV 593i entre el original de Vivaldi y el relleno contrapuntístico propuesto por Bach.

Segundo movimiento (*Adagio senza pedale a due clav.*)

Sin duda, este movimiento muestra una fuerte personalidad debida al espaciamiento entre tesituras y al carácter obsesivo de las líneas melódicas. Al igual que sucede en el Concierto en re menor para clave y orquesta BWV 1052, el inicio del tiempo lento tiene lugar en octavas paralelas (fig.24). La inversión interválica en las partes a solo, en cambio, es

bastante más sencilla: cc.13-18 = cc.25-30, c.31 = c.32 y cc.33-37 = cc.37-41. En efecto, la tradición de cantar a dúo “*a la italiana*” se basa en el empleo reiterado de terceras y sextas, lo que confiere limpieza y sencillez al conjunto resultante. La transcripción de Bach muestra algunas variantes con respecto al original de Vivaldi: introduce el encabezamiento *Adagio senza pedale a due clav.*, baja una octava al violín 2º en los cc.9-12, altera las frases de los cc.16-17 y 28-29 para evitar el re agudo, baja una octava al violín 1º en los cc.26-31, invierte las partes solistas en los cc.31-41 y añade el matiz *piano* en el c.41, en vez del *forte e spiritoso* original.

Fig.24-Inicio del segundo movimiento del Concierto en la menor BWV 593 cc.1-12

Tercer movimiento (*Allegro*)

Aunque el tema principal de este movimiento se basa claramente en el empleo de las escalas descendentes (fig.25a), no deja de ser menos versátil que el del primer movimiento. Destaca en todo momento la intención de exaltar la melodía solista de las cuerdas mediante la separación de teclados manuales (fig.25b). La transcripción de Bach difiere de la edición impresa en Amsterdam en varios puntos: en los cc.13 y ss. la línea del bajo es menos activa; modifica los diseños de semicorcheas de los cc.42 y ss. y 132 y ss.; baja una octava la línea de la mano izquierda en los cc.51 y ss.; en los cc.59-63 el pedal rellena los silencios; en los cc.66-74 sobre utiliza el motivo original de los cc.69 y 72 (fig.25c); en los cc.83 y ss. y 115 y ss. decora la octava inferior con el motivo anterior; en los cc.86-113 practica cambios de octavas en las corcheas repetidas para poder adaptarlas a un pedal

doble; en el c.104 evita un re agudo sustituyéndolo por un diseño que prolonga la melodía con habilidad; en los cc.118-127 coloca la parte de viola en el pedal una octava baja; en los cc.128-131 elimina el *tutti* original y prosigue con un diálogo entre teclados; y por último en los cc.142-144 construye series de sextas en vez de las octavas del original. Como puede verse, las principales diferencias entre la transcripción y el original conciernen a la figuración y al relleno de espacios armónicos. La alternancia de intervallos repetidos entre ambos teclados manuales contribuye a preservar el carácter violinístico con gran acierto (fig.25d). Por último, los matices originales *forte* y *piano* son sustituidos por cambios de teclado.

The image displays four musical excerpts, labeled a, b, c, and d, from the third movement of the Concerto in the minor BWV 593. Each excerpt is presented in a grand staff format (treble and bass clefs).

- Excerpt a:** Marked *Allegro*. The right hand features a descending scale with a *le spiccato* articulation. The left hand has a *[Ow.] (Tutti f)* marking.
- Excerpt b:** Shows a *(Solo f) [Ow.]* marking in the right hand and *(Solo f) Rückpositiv* in the left hand.
- Excerpt c:** Features *Oberwerk* markings in both hands, with *(f)* dynamics. The right hand also has a *-stiv* marking.
- Excerpt d:** Shows *Oberwerk* markings in both hands, with *(Solo p) [Rückpositiv]* markings.

Fig.25-Varios pasajes del tercer movimiento del Concerto en la menor BWV 593 en los que se aprecia el tema principal en escalas descendentes (a), las líneas violinísticas originales bien preservadas (b), la sobreexplotación de un diseño en aras de conferir movimiento contrapuntístico al pasaje (c) y la repetición acordal para mantener la esencia del discurso de las cuerdas (d)

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

Sugerencias técnico interpretativas

Para esta obra se utilizarán dos manuales y pedal con los siguientes registros:

Para el primer y tercer movimientos

MANUAL I

(Para secciones marcadas con *Rp.* o sección de solo)

- 19. Principal 4'
- 20. Gedackt 8'
- 26. Scharff IV

MANUAL II

(Este se usará en secciones marcadas *Ow.* o del *tutti*)

- 9. Principal 8'
- 11. Rohrflöte 8'
- 12. Oktave 4'
- 16. Mixtur

PEDAL

- 30. Oktave 8'
- 31. Prinzipalbaß 16'
- 34. Choralbaß 4' (poner y quitar)

Para el segundo movimiento

Solo

- 2. Musette 8'
- 7. Singendgedackt 7'

Acompañamiento imitación de la viola

- 11. Rohrflöte 8'

Esta obra requiere por parte del ejecutante gran habilidad técnica para realizar los pasajes rápidos y cambios de teclado. Se sugiere estudiarla muy lento para mecanizar los cambios de manuales para evitar cortes drásticos en el discurso melódico así como memorizar y agilizar bien los pasajes dificultosos a fin de cuidar los detalles de articulación que dan sentido a la obra. Se recomienda mantener los dedos arqueados y cerca del teclado para facilitar el movimiento y aligerar el esfuerzo en pasajes rápidos.

Trio Sonata No. 4 En Mi Menor, BWV 528

Preludio Y Fuga En Do Mayor, BWV 547



Fig. 26.⁵⁶ Sello de la familia Bach

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

⁵⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bach_Seal.jpg\(7-oct-16\)](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bach_Seal.jpg(7-oct-16))

Las Seis Sonatas En Trío Para Órgano, BWV 525-530

Según Forkel, Bach escribió una serie de seis sonatas para dos manuales y pedal; (BWV 525-530) y las destinó a la enseñanza de su hijo mayor llamado Wilhelm Friedemann. En estas obras, Bach busca exponer las diversas posibilidades que ofrece la sonata trío para dos instrumentos melódicos y bajo.

Existe una abismal diferencia entre las familias de obras para órgano de Bach bajo la estructura de fantasías, preludios, tocatas y fugas, y las seis sonatas en trío. Es que en comparación, su estructura es más transparente y no muestran una exuberancia barroca, siempre trabajan en tres voces bien definidas y fácilmente reconocibles para un oído con pocos conocimientos musicales.⁵⁷

Seguramente Bach acabó sus sonatas hacia 1729, pero al parecer había comenzado su trabajo mucho antes. En 1715 estaban acabados tres movimientos, y las primeras versiones de las sonatas III y V fueron escritas antes de 1729. No se sabe con seguridad si están pensadas en principio para el órgano o para un clave con dos teclados y pedal (clave o clavicordio). La indicación que da el autor: "*para dos manuales y pedal*"... es bastante ambigua, pero como emplea la misma indicación para otros muchos de los grandes arreglos de coral del *ClavierÜbung III*, podría ser que pensaba en el órgano.⁵⁸

Las seis sonatas tienen por lo general tres movimientos, a excepción de la sonata n.º 4, cuyo primer movimiento está compuesto por un corto *Adagio* seguido de un *Vivace*. El *Andante* tiene una serenidad que puede relacionarse con las sonatas de cámara de Bach. *Un poco allegro* se encuentra en un tiempo de 3/8 y de gran dificultad.

Adagio & Vivace

Andante

Un poco allegro

Por lo tanto, las sonatas cultivan la capacidad física y mental del estudiante, para coordinar todos estos movimientos por separado de las manos y los pies, como la buena

⁵⁷ Johan Nicolaus Forkel, *Über J.S. Bach's Leben Kunst und Kunst Werke*, Leipzig, 1803. P. 98

⁵⁸ Geringer Karl, p. 252

interpretación de cada voz por igual.

Se cita a continuación del libro de Forkel su descripción de estas trío sonatas:

*“...Seis Sonatas a tríos a dos teclados, con pedal obligado. Bach los escribió en 1723 para su hijo mayor Wilhelm Friedman. Estudiándolos es como Friedman llegó a ser el gran organista que he podido conocer. Es imposible alabar suficientemente el merito de estas sonatas, compuestas cuando su autor, llegado a su edad madura, se encontraba en plena posesión de su técnica. Puede considerárselas como su obra maestra en este genero. He aquí sus diversas tonalidades según el orden que ocupan en la serie: 1, mi bemol; 2, do menor; 3, re menor; 4, mi menor; 5, do mayor; 6, sol mayor. Hay otras sonatas de Bach para órgano, pero están dispersas en diversas manos, y aun cuando debe contárselas entre sus mejores obras no pueden, con todo, igualar a las que acabo de mencionar...”*⁵⁹

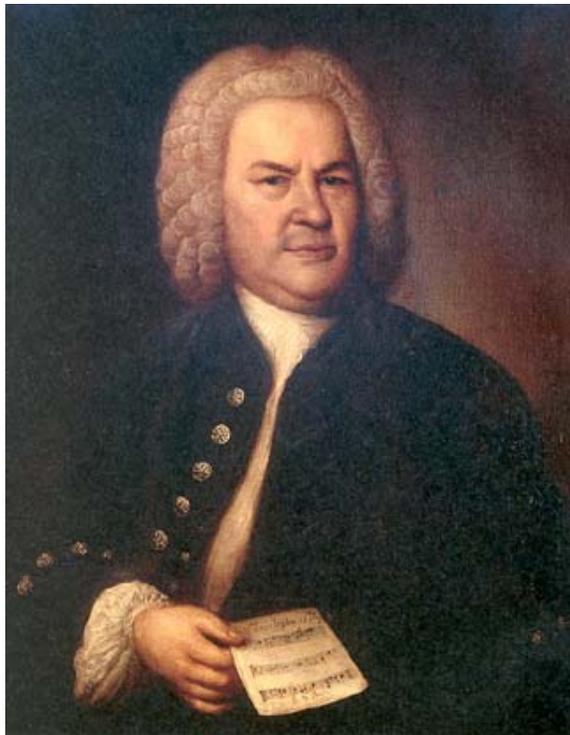


Fig. 27⁶⁰-Johann Sebastian Bach (61 años) retrato lienzo al óleo de Elias Gottlob Haussmann, pintura original 1746.

⁵⁹ Geringer Karl, p. 252

⁶⁰ [https://gl.wikipedia.org/wiki/Elias_Gottlob_Haussmann\(7-oct-16\)](https://gl.wikipedia.org/wiki/Elias_Gottlob_Haussmann(7-oct-16))

Análisis de la obra

Sonata. Palabra italiana en participio pasado del verbo *sonare* que se refiere a obras pensadas para ser tocadas por instrumentos, por lo general compuesta de varios movimientos.⁶¹ A lo largo del siglo XVII se crean las sonatas de cámara y de iglesia, que reciben el nombre según el lugar donde se ejecuten. La sonata de cámara constaba regularmente de tres movimientos y era escrita para dos tipos de formaciones instrumentales: solo y continuo (sonata solista) y dos solistas y continuo (sonata a tres).⁶²

Primer movimiento

Adagio-Vivace, este movimiento es una transcripción de la sinfonía II de la cantata 76 “*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*”, (Salmo 19 *Caeli enarrant*) para oboe, viola da gamba y bajo continuo. Es la única sonata que tiene una sección introductoria. El *Adagio* constituye una parte declamatoria con una triple afirmación la cual proporcionara una intensidad hacia la aparición del sujeto-tema del *Vivace*.



The image displays a musical score for the first movement, divided into two sections: Adagio and Vivace. The Adagio section is written in 3/4 time and features a slow, declamatory melody in the upper voice, supported by a bass line. The Vivace section is written in 3/4 time and features a more rhythmic and energetic melody in the upper voice, supported by a bass line. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs.

Fig.28-Sección introductoria cc.1-4

⁶¹ Historia de la musica. Ed. Turner, Madrid. 1999. P.43.

⁶² Ibid.



Fig.29- El sujeto abarca los compases cc.5-8

En la elaboración de la voz media y del pedal se revelan dos direcciones en sentidos ascendente y descendente en cada parte. La voz interpuesta aparece como inversión en el bajo en compases 5 y 6. En los compases 7 y 8 tenemos ambas en sentido descendente.

El sujeto esta construido con tres factores:

- Saltos de intervalos de 5ta.
- Giros de dirección por grado conjunto.
- En inversión y sentido descendente.

Así el sujeto queda dividido en dos:



Fig.30

La tercera voz entra en el compás 9 haciendo la repetición exacta del sujeto. El contrasujeto muestra dos figuras que continúan del sujeto.



Fig.31 cc.9-11

El efecto del sujeto es de manera general sin descanso y con las siguientes características:

- El ritmo sincopado al principio del compás 5.
- Las notas conjuntas que atrasan el sentido de dirección.
- El sentido descendente en paralelo con el pedal de la frase II del sujeto.
- Notas largas en tiempos débiles.

Cuadro de elaboración de la sonata 1º movimiento.

compás	Segmentación y tonalidad	Elaboración
1-4	<i>Introducción</i> mi menor	
5-8	<i>Exposición</i> En si menor Exposición	Sujeto (voz media)
9-12		Contrasujeto (voz media)
13-15		Cadencia extendida fig. 33
16-18		Sujeto (voz superior)
25-32	<i>Sección media</i> en progresión modulante quedando en la menor	Episodio(nueva sección)
25		Sección fabricada con fragmentos del sujeto fig. 34
40-43	<i>Sección de mayor tensión</i> que conlleva a un clímax modula a mi menor	Reafirmación del sujeto
44-61	<i>Sección final</i> en progresión modulante quedando en la menor la menor - mi menor si menor – mi menor	contraste de afirmaciones del sujeto que resuelven en estructuras de compleja elaboración
44-48		Episodio fig.35 clímax continuo
49-59		Sección elaborada con extensiones cadenciales para conectar los segmentos de las diversas secciones fig.36
59-60		cadencia

61-65	Extensión del discurso musical final fig.37	
61-62		Elaborado con fragmentos del sujeto fig.37
63-65		Cadencia perfecta

Fig.32

Cadencia

... .. Extensión de la cadencia

The image shows a musical score with three staves. The top staff is the melody, the middle is the right-hand accompaniment, and the bottom is the left-hand accompaniment. A bracket above the first two measures of the melody is labeled 'Cadencia'. A longer bracket below the first six measures of the accompaniment is labeled '... .. Extensión de la cadencia'.

Fig. 33 cc.13-16

The image shows a musical score with three staves. The top staff is the melody, the middle is the right-hand accompaniment, and the bottom is the left-hand accompaniment. The melody ends with a cadence.

Fig.34 cc.25-26

The image shows a musical score with three staves. The top staff is the melody, the middle is the right-hand accompaniment, and the bottom is the left-hand accompaniment. The melody ends with a cadence.

Fig.35 cc.42-46

The image shows a musical score with three staves. The top staff is the melody, the middle is the right-hand accompaniment, and the bottom is the left-hand accompaniment. The melody ends with a cadence.

Fig. 36 cc.49-59



Fig.37 cc.61-65

Segundo movimiento

La esencia de este movimiento *Andante* es un *ostinato* de dos tetracordes formando una séptima el cual alternativamente sube y baja en las líneas de voz sin desviación hasta la penúltima sección, antes del *ritornello*.



Fig. 38 cc.1-2

La voz superior con sus cuartas refuerza el bajo *ostinato*. Juntos las voces proceden en descenso. Esto tiene implicaciones en la elaboración posterior en alteraciones descendentes y ascendentes.

La figura del tema es la menos elaborada de cualquiera de los movimientos. El tetracorde del bajo tiene notas de bordado que permiten una acción más completa de la voz superior en secuencia ascendente o descendente.



Fig.39 cc.1-2

El sujeto se basa en notas de la misma duración, sin contar la figura de la cadencia final de la frase. La entrada del contrasujeto impulsa la repetición del tema de manera mas amplia en la voz media.



Fig.40 cc.1-4

Cuadro de elaboración de la sonata 2º movimiento

compás	Segmentación y tonalidad	elaboración
1-2	Exposición	sujeto
3-4	si menor	Contrasujeto
7-10	fa# menor	Sujeto-contrasujeto
11-21	Periodo	Desarrollo y fragmentación del tema, introducción de nueva figuras
11-14	Progresión modula a Re mayor	Tema Ascendente fig.42
14-16		Tema Descendente fig.43
17-18	en fa# menor	Extensión y elaboración que conecta al siguiente segmento
19-21	La mayor	Tema ascendente
22-23	Sección media del discurso musical fig.44 mi menor	Fragmentación de los temas anteriores, funciona como puente a la siguiente sección en diferente tonalidad
24-27	Re-exposición	sujeto-contrasujeto
28-40	Periodo 2	Progresión
28-31	mi menor-Sol mayor	Tema Ascendente
31-33	Sol-si	Tema Descendente
34-35	si menor	Extensión y elaboración que conecta al siguiente segmento
35-38	mi menor	Tema Ascendente

38-40	Sección final mi-si	Extensión decorada y elaboración del tetracorde sentido descendente que anuncia el final fig.45
40-42	Sección de compleja elaboración (puente para <i>ritornello</i>)	Contraste de afirmaciones del sujeto en <i>stretto</i> que deben resolver fig.46
42-45	<i>Ritornello</i> - sujeto-contrasujeto si menor	El discurso al comienzo es exactamente repetido en resolución llevando a la cadencia final fig.47

Fig.41

Tema ascendente

Progresión

Fig.42 cc.11-14

Tema descendente

Progresión

Fig.43 cc.14-16



Fig.44 cc.22-23



Fig.45 cc.38-39



Fig. 46-Tema en *stretto* cc.40-41



Fig.47 cc. 42-45

Tercer movimiento

Un poco allegro, este movimiento está marcado con ritmo de danza en 3/8 en diseño fugal. Este movimiento nos presenta el tema completo en la voz baja. Esto es una característica importante porque el papel del bajo en la mayoría de los movimientos de la sonata es de acompañamiento del sujeto y su contrasujeto es de carácter continuo.



La estructura del sujeto revela tres frases separadas y formadas de manera similar. Estas frases revelan un descenso por segundas menores escondido en el discurso.



La naturaleza segmentada del sujeto es contrarrestada por la aparición de una anticipación del contrasujeto, en el compás ocho.

Resulta una figura melódica que va a dominar todo el movimiento. Todo el material intermedio se deriva de la misma.



Fig. 50 cc. 8-13

Cuadro de elaboración del 3º movimiento sonata BWV 528

Compas	Segmento y tonalidad	Elaboración
Parte 1		
1-35	<i>Exposición del movimiento fugal</i>	
1-8	mi menor	Sujeto
9-15		Sujeto-contrasujeto
16-20	si-mi	episodio
21-27		Sujeto-contrasujeto
28-35	mi-Re	episodio
Parte 2		
36-59	<i>Sección media elaborada</i>	
36-43	Re	Sujeto-contrasujeto
44-50		Sujeto-contrasujeto
51-59	la-mi-si-re-la	Episodio modulador (escalas) con imitación
Parte 3		
68-86	<i>Reexposición(ritornello)</i>	
60-67		Sujeto-diálogo-pedal
68-74		Sujeto-contrasujeto
75-79		Episodio
80-86		Sujeto-contrasujeto
87-97	Sección final en función de Coda	Tomado de los compases 28-35 en inversión

Fig.51

El carácter de la danza exige una acentuación del primer tiempo. Las figuras y ornamentos del sujeto ayudan a lograrlo, de esta manera el diseño de todo el movimiento contribuye en la relación rítmica de 3/8.

Sugerencias técnico interpretativas

Para esta obra se utilizaran dos manuales, pedal y los siguientes registros:

Adagio - Vivace

Manual I

20. Gedackt 8'

22. Koppelflöte 4'

Manual II

11. Rohrflöte 8'

12. Oktave 4'

Pedal

30 Oktave 8'

34. Choraba 4'

Andante

Manual I

20. Koppelflöte 4'

27. Krummhorn 8'

Manual II

11. Rohrflöte 8'

30. Oktave 8'

Pedal

35. Violflöte 8'

Un poco allegro

Manual I

20. Gedackt 8'

22. Nazard 2 2/3'

24. Terz 1 3/5'

Manual II

12. Oktave 4'

18. Trompette 8'

Pedal

31. Prinzipalbaß 16'

34. Chorabaß 4'

Esta obra totalmente polifónica, requiere de la absoluta independencia de cada una de las líneas melódicas, precisión e independencia de pies y manos del organista que debe tener virtuosismo y trabajar por separado las voces que ejecutan las mismas, empezando despacio para después darle velocidad. Las líneas musicales deben verse horizontalmente (nunca verticalmente como si fueran acordes) para garantizar la coherencia y la cantabilidad en el tejido melódico. Cada mano tiene su propio teclado permitiendo el entrecruzamiento de melodías como lo harían dos instrumentos melódicos separados sin contar el pedal. Es por esto que requiere una gran habilidad técnica ya que la ejecución de estas tres voces independientes, escritas para un solo ejecutante, constituyen un problema técnico mayor, se recomienda memorizar, cuidando la articulación y la independencia de la mano derecha e izquierda y de estas con los pies, y por supuesto la concentración requerida para desarrollar cada línea con fluidez y musicalidad.

PRELUDIO Y FUGA EN DO MAYOR, BWV 547

Bach completa escasamente alrededor de media docena de preludios y fugas durante su periodo en Leipzig, que a la vez muestran la tendencia del compositor a combinar varios elementos estilísticos para la música de teclado. Estos preludios y fugas son muy importantes y algunos cuentan entre sus más bellas obras, como el Preludio y Fuga en Do mayor BWV545, Preludio y Fuga en do menor BWV546, y el gigantesco Preludio en Mi bemol mayor y la Fuga que enmarca el *Clavierübung III* BWV 552.⁶³

Podemos ver en el preludio y fuga en Do mayor BWV547, cuán importante era para Bach el perfeccionar sus formas musicales. No es posible determinar si Bach escribió esta pieza con algún propósito en particular. El preludio, diseñado con amplitud, es de una alegría desbordante. Bach equilibra la vigorosa irrupción del tema principal mediante un arpeggio descendente del pedal, en movimiento oscilante. A manera de bajo obstinado, este arpeggio se repite de modo incesante y proporciona un final enérgico a este movimiento.

Análisis de la obra

Preludio

Inicia en compas compuesto de 9/8, el tema comienza con una escala ascendente repitiendo las notas mi y sol, Bach cubre el intervalo de una octava durante la reproducción de diez notas. Una vez se ejecutan las notas ascendentes del tema principal (que se ira repitiendo a lo largo de la pieza) entran el pedal a modo de respuesta. Los pedales toman un papel muy importante durante todo el preludio, el tema en los manuales se presenta de forma imitativa, mientras que la parte del pedal (*casi - ostinato*) que se deribva de la voz soprano del segundo compas, nos va reiterando ritmicamente el compás de 9/8.

⁶³ Grout. Historia de la música occidental. Volumen 2 p. 458-459.

Praeludium.

Manual.

Pedale.

Fig.52 cc.1-6

La imitación por octava al principio de una obra no es difícil de encontrar (véase invenciones 4 y 8 por ejemplo) pero la combinación con un pedal de *quasi - ostinato* es más difícil. Incluso entonces, la imitación en compás ternario sobre un pedal obstinado a modo de carrillón puede encontrarse también en otras obras, (*In dir ist Freude BWV 615*) pero la elaboración del tema es más compleja que en cualquiera de estas piezas.

Aunque al principio el movimiento puede parecer de libre desarrollo, los temas de manual y pedal están de manera intrínseca, basados en tres temas o ideas:

Compas 1

compas 3

compas 5

Fig.53

Estas tres ideas tienen mayor implicación. También contienen dentro de sí mismas el principio de inversión (véase los motivos dentro del ejemplo) y son la fuente de todos los ritmos del movimiento

Fig.54

Sin embargo, esto no es tanto la forma como los elementos se irán desarrollando, combinando o extendiendo. Dentro de la naturaleza de un acorde común del material,

hayamos temas que no figuran como básicos (mano derecha compases 4 y 6), o que tienen poca participación (mano derecha compás 2, motivo original del pedal, que solo veremos en el manual en los compases 2-3,10,14-15,46 y coda-final) pero que permiten la fácil combinación de los motivos.



Fig.55

De esta manera tenemos cuatro sujetos melódicos a,b,c y d apareciendo en los primeros 1,2,3 y 4 compases respectivos.



Fig.56

El modelo del pedal derivado de b será mayormente utilizado.

El modelo general del movimiento puede ser expuesto de la siguiente manera:

Secciones tonales	Compases	Descripción
I	1-8	Exposición de cuatro sujetos a,b,c,d todo en la tónica
	8-13	Episodio Modulante (derivado mayormente de a y b algunos de c)
II	13-20	Como en cc. 1-8 ahora en la dominante, con voces invertidas, entra una nueva voz ahora son cuatro voces
	20-31	Episodio Modulante con progresión armónica (derivado de a y d primeramente, después b y c)
III	31-48	Imitación de octava en la menor (a,c,b,d) después en re menor (a,c,b,d), sigue un episodio (b,c) en relación al anterior tenemos los cc. 39-43, 25-29 en un tono superior (intervalo, con contrapunto invertido) hasta el c.43. del 44 al 48 se desarrolla secuencialmente (b,d) hacia:
IV	48-54	Imitación de octava en Fa mayor (a,c,b) seguido de un pequeño episodio de

		dos cc. 52,53 para resolver a:
	54-60	Imitación por octava en Do mayor, teniendo que los cc. 54-57 y 48-51 en relación están en inversión, seguido de un episodio (a,b,d) cc.58-9
	60-79	Imitación a la octava en Sol mayor, luego en Do mayor seguido de un episodio, tenemos en relación los compases 60-72 y 31-43 (en la menor), terminando con un pedal dominante sostenido con acordes modulantes que dan paso a la coda
V	80-88	Pedal de tónica sostenido, las voces usan elementos de a y b, últimas referencias a los sujetos de apertura CC. 83 y 5, 84-85 y 5 finalizando en octavas.

Fig.57

Fuga

Debido a que la última nota del tema en sí inicia con un empuje a la dominante, se convierte en un participante activo en los pasajes de desarrollo de la pieza. Así, el sujeto es parte tanto armónica, como de secciones estables de la fuga. Esto hace que sea difícil para el oyente encontrar un equilibrio en la pieza. A diferencia de algunas de las fugas anteriores de Bach, las repeticiones del sujeto no son simplemente la repetición de las referencias del material de apertura, sin embargo proporcionan una forma sutil de trabajo a través del proceso de fuga. La armonía se mueve en diferentes tonalidades, hasta descansar en do menor durante un tiempo. Bach retrasa la entrada del pedal hasta aproximadamente dos tercios de la fuga. Después de una espectacular entrada por aumentación en los pedales, comienza el camino de regreso a la tónica. Como para compensar los traslados armónicos anteriores, la fuga cierra con un pedal sobre la tónica.



Fig.58 c.1

Vemos inmediatamente que el sujeto de la fuga es muy corto, un compás. En los 72

compases de la fuga, hay más de treinta apariciones del tema o respuesta, los creados por medio de inversión, aumento y entradas parciales superpuestas. La combinación de un tema extremadamente corto y una multitud de entradas argumenta el uso del sujeto/tema no solo como material de base. Por esta razón veremos combinando las entradas del tema/respuesta para cumplir con este requisito.

Propiedad moduladora del tema

Hay varios aspectos de la apertura de esta fuga que tienen influencia significativa sobre la tarea de identificación de notables propiedades de la fuga (véase la fig. 59). En primer lugar, como se mencionó anteriormente, la relativa brevedad de la fuga, un solo compás. Segundo, que el sujeto es de ámbito Tónica/dominante, aparte del Fa sostenido al final del tema que crea una cuarta aumentada con la primera nota, la primera combinación sujeto/contrasujeto se entiende mejor al ser enteramente en Do mayor.



Fig. 59 cc.1-2

Exposición por bloque

Otra característica inusual de la apertura de esta fuga es que, en vez del habitual diseño sujeto (tema), contrasujeto (respuesta), *codetta*, sujeto, contrasujeto, encontramos tema, respuesta, tema, *codetta*, respuesta. Puesto que la fuga comienza como una fuga de cuatro voces, esperamos que la exposición contenga las entradas de cada una de las cuatro voces como en los primeros tres compases, sin embargo la cuarta entrada sucede en compás 5 la cual concluye con un acorde de II° 7 en G mayor (el acorde final de la tercera entrada, V° es mucho más convincente como la conclusión de la exposición).

Otro factor de la fuga revela que al principio de la fuga las entradas del tema aparecen en grupos de tres. Vemos grupos de sujeto/respuesta/respuesta que aparece inmediatamente después de la primera cadencia de la obra, una cadencia auténtica imperfecta (verificar) en

compás 8 así como en el resto de la fuga. Esto conduce a la conclusión de la integración de la fuga, que se basa en la combinación de las entradas del sujeto/contrasujeto/sujeto. Esta combinación de las entradas será marcada como “Bloque de Exposición” (abreviado BE). Así, nuestro paradigma en esta fuga será de cada BE como integrantes separados por episodios. El primer episodio abarca los compases 4-8, que incluye la cuarta entrada de tema. La tabla 10 identifica los BE y episodios.

En este punto, hemos identificado varias propiedades notables:

1. La fuga tiene un sujeto breve, un compás.
2. Este tema parece modular, sin embargo, la combinación de tema/respuesta nunca se mueve convincentemente de la tónica.
3. Las entradas del tema/respuesta aparecen en grupos de tres.
4. El tema no parece capaz de estar solo debido a su corta longitud y su carácter modulador.
5. Cada grupo aparece como un Bloque de Exposición (BE).

Bloque Exposición (BE) 1

The image shows a musical score for a fugue. The first system, labeled 'Fuga.', covers measures 1 through 8. Measure 1 is marked 'Sujeto(tema)'. Measures 2-3 are marked 'Respuesta'. Measures 4-5 are marked 'tema'. Measure 6 is marked 'Inicia episodio'. The second system shows measures 5 through 8, with measure 5 labeled '4º entrada' and measure 8 labeled 'Termina episodio II7'. The label 'BE 2' is placed at the end of the second system.

Fig. 60 cc.1-8

Termina episodio II7

Como se indica en la tabla Fig.61, conforme avanza la fuga el número de entradas en cada BE disminuye hasta el último BE que contiene sólo una entrada, una respuesta tonal. Este

estrechamiento de las entradas del BE de tres a uno puede considerarse como una solución a la notable característica que crea el mismo tema, es decir, que el sujeto no puede valerse por sí mismo debido a su brevedad. El punto en que el BE experimenta su primera reducción de las entradas de tres a dos, divide la fuga en dos secciones. Bach pone de relieve este evento con la primera entrada del pedal del órgano.

Compás.tiempo	Bloque de Exposición	Episodio/coda	Tono(s)*	Descripción
1.1	BE1		Do- <u>Do</u> -Do	
4.1		Episodio		
8.3	BE2		Do- <u>Do</u> -Sol	
11.3		Episodio		
13.3	BE3		Do- <u>Do</u> -Do	
16.4	BE4		Do- <u>Do</u> -Do	
20.1		Pequeño episodio		
20.3	BE5a		<u>mi</u> - <u>la</u>	Primeras dos entradas
22.3		Episodio		inversión y modificación del tema, aparece tres veces, superpuestos
25.3	BE5b		Fa	Tercera entrada
26.3		Episodio	<u>la</u> - <u>re</u> -Sol-Do	Tema invertido, aparece cuatro ocasiones
35.1	BE6		<u>la</u> - <u>re</u> -re	
38.3		Episodio		Continúa usando la inversión del sujeto
43.1	BE7		<u>fa</u> - <u>do</u> -do	
46.1		Episodio		
49.1	BE8		Do- <u>Do</u>	Primeras dos entradas por BE
53.1		Episodio		Inversión de sujeto, aparece tres veces
56.3	BE9		Fa(re)-si(Sol)	Tercera de re menor modula a Sol; tercera de Sol mayor modula a fa menor
58.3		Pequeño episodio		
59.3	BE10		Do-Fa	Aumentación e inversión del sujeto
64.1		Extensión		Modulación armónica

		cadencial		
66.3		coda		
67.3	BE11		<u>Do</u> -Do	superpone el segundo sujeto
68.1		Pequeño episodio		
71.2	BE12		<u>Do</u>	Tema solo

Fig. 61

*El tono subrayado indica una entrada tonal que retorna al tono especificado. No subrayado indica modulación desde el tono especificado.

Por ejemplo, Do-Do-Do indica que el sujeto entra en Do mayor que “modula” a Sol mayor, seguido por una respuesta que regresara a Do mayor, seguida de otra entrada de tema en Do mayor que “modula” a Sol mayor.

Los bloques no incluyen versiones del tema o respuesta que no son parte de la exposición en relación de las entradas del sujeto mencionado anteriormente.

En la primera parte de la fuga Bach utiliza inversiones (a veces modificadas) del sujeto en los episodios más adelante él utiliza estas inversiones como contrasujetos a las entradas de los BE (ver fig. 62).

Comenzando con el BE-8 (c. 49), Bach utiliza el sujeto en aumento y respuesta a las voces del compás 48. Como se mencionó anteriormente, esto coincide con la primera entrada del pedal del órgano en la fuga. Para el acompañamiento a estas entradas, Bach continúa con las inversiones del sujeto y respuesta. Para el BE-9 vuelven las entradas del tema sin modificar, después del cual BE-10 incorpora inversiones aumentadas del tema como entradas (ver cc.62-64, fig. 63).

Desde el comienzo de la fuga Bach superpone las entradas del sujeto y respuesta en *stretto* por la nota final del tema como la primera nota de la respuesta. En BE-11 Bach superpone las entradas aún más (cc.67-68, fig.64).

Durante el manejo del tema y la respuesta a lo largo de la fuga, Bach muestra una superación gradual de la propiedad notable del BE. En primer lugar, en BE-8, el número de entradas se reduce de tres a dos y, al mismo tiempo, el tema y la respuesta están aumentados. Junto con este evento, una quinta voz se agrega al contrapunto y persiste hasta el final de la fuga. Después de una instancia de dos entradas sin modificar (BE-9), manipula

las dos próximas entradas (BE-10) aumentadas e invertidas. Esta expansión, contracción e inversión boca abajo evoca la imagen, en un sentido '*moldear*' el BE en un todo. En el penúltimo bloque (BE-11) las entradas superpuestas por la mitad de su longitud, nos lleva a su unión gradual y al final (BE-12) nos quedamos con una sola entrada del tema, sobre toda una respuesta tonal hacia la tónica. (ver cc.71-72, fig. 65)

The figure displays three musical excerpts illustrating transformations of a subject. The first excerpt shows a subject in the upper voice and its modified and inverted version in the lower voice. The second excerpt shows three instances of the subject modified and inverted, each in a different voice. The third excerpt shows the original subject in the upper voice and its modified and inverted version in the lower voice, with additional annotations for 'sujeto' and 'sujeto modificado e invertido'.

Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

Sugerencias técnico interpretativas

Para esta obra se utilizaran dos manuales, pedal y los siguientes registros:

Manual I

19. Prinzipal	4'
20. Gedackt	8'
21. Koppelflöte	4'
22. Gemshorn	2'
25. Scharff	IV Fach

Manual II

9. Prinzipal	8'
8. Quintadena	16'
11. Rohrflöte	8'
12. Oktave	4'
15. Quinte	2 2/3'
16. Mixture	V Fach
17. Superoktave	

Pedal

30. Oktave	8'
31. Prinzipalbaß	16'
32. Subbaß	16'
34. Chorabaß	4'
37. Trompette	4'

Para esta obra se sugiere estudiar la parte del manual por separado y trabajar la articulación de cada voz. Es importante practicar el pedal por separado para posteriormente integrar lo que ejecutan las manos, primero muy despacio para ayudar a memorizar y resolver los pasajes difíciles y poco a poco ir subiendo la velocidad. Es necesario mantener las manos cerca del teclado y relajar las muñecas y pies, se requiere de gran concentración, coordinación y relajación para no precipitar los pasajes y cuidar la articulación en las voces, recordemos que es un preludio y fuga extenso que puede llegar a cansar y romper la concentración.

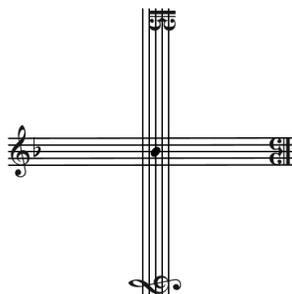


Fig.66

Estudio sinfónico Op.78



Fig.67⁶⁴- Retrato de Marco Enrico Bossi con dedicación "*Giovanni Tebaldini que en un momento doloroso de mi vida el arte era algo más que un amigo hermano.*"

Con el cálido afecto

M. Enrico Bossi

Napoli 6/7/90 "

Marco Enrico Bossi
(1861-1925)

⁶⁴ http://www.tebaldini.it/rapporti_personalita/bossi.htm(7-oct-16)

DATOS BIOGRAFICOS DE MARCO ENRICO BOSSI

El organista, compositor, pianista y pedagogo italiano, Marco Enrico Bossi, nació en Salò en el Lago de Garda (provincia de Brescia, Lombardía), Italia 1861, año de la unificación de Italia, en una familia de músicos: su padre Pietro (1834-1896) fue organista en la Catedral de Salò y su hijo Renzo (1883-1965) se convirtió en uno de los profesores más renombrados de la composición en Italia. Marco Enrico tuvo dos hermanos, Costante Adolfo Bossi y Pietro Bossi. Marco Enrico recibió su formación musical en el Liceo Musicale de Bolonia y el Conservatorio de Milán, donde sus profesores fueron Francesco Sangalli (piano), Amilcare Ponchielli (composición) y Polibio Fumagalli (órgano). En Milán obtuvo su diploma en piano (1879), luego su diploma en composición (1881).⁶⁵

Marco Enrico Bossi nunca terminó sus estudios de órgano, a pesar de los años de estudio con el renombrado organista y compositor Polibio Fumagalli (1837-1908), que podría ser interpretado como un acto de crítica contra la práctica musical italiana de su tiempo, que fue fuertemente influenciada por el gusto predominante por la ópera. En cambio, viajó por toda Europa y América, realizó numerosas giras internacionales de recitales de órgano, estableciendo vínculos con conocidos colegas, como Joseph Bonnet, Charles M. Courboin, Marcel Dupré, César Franck, Alexandre Guilmant, Camille Saint-Saëns, Karl Straube y otros, que reforzaron su visión de adaptar la cultura organística de su países natales a los estándares europeos centrales.

En 1881, Bossi se convirtió en director de música y organista titular en la Catedral de Como y sirvió nueve años en este puesto (1881-1890). En 1890 se embarcó en una notable carrera "oficial", primero como profesor de órgano y composición en Nápoles y Bolonia, luego como jefe de los conservatorios de Venecia (1895-1901), Bolonia (1902-1911) y Roma (1916 -1923). En 1897 fue nombrado también para la *Commissione reale per l'art musicale* ⁶⁶. Este conjunto de altos cargos le permitió ejercer una influencia casi inigualable en la vida musical de la joven nación. Bajo la influencia de Bossi, se introdujeron los estándares educativos que están en vigor hasta el día de hoy, se introdujeron las escuelas de órganos certificadas por el estado, que realzan el estatus artístico del órgano como un instrumento de concierto libre, sin restricciones litúrgicas. Sus notables alumnos fueron

⁶⁵ Gazzetta Musicale di Milano, Marco Enrico Bossi: "Ancora sulla questione degli organi", XL/34 (23 de agosto de 1885), p. 203.

⁶⁶ Ibidem.

Giulio Bas, Giacomo Benvenuti, Giorgio Federico Ghedini y Gian Francesco Malipiero. Desde 1893 publicó el *Metodo teórico-pratico per lo studio dell'organo* , que allanó el camino para la práctica de órganos modernos y su literatura (incluyendo J.S. Bach) en Italia. Bossi, que nunca más se conectó a la iglesia después de su tiempo en Como, personificó también un tipo de artista nunca antes encontrado al sur de los Alpes, *el concertista d'organo*.

En noviembre de 1924, Marco Enrico Bossi se embarcó en una gira recital a Nueva York y Filadelfia, donde realizó importantes apariciones en los grandes centros de Wanamaker en Nueva York y Filadelfia, donde tocó el Wanamaker Organ, el órgano de tubos más grande del mundo. Murió inesperadamente en medio del Atlántico al regresar de los Estados Unidos el 20 de febrero de 1925.⁶⁷

Su Obra

Aparte de su "primer amor", el órgano, Marco Enrico Bossi luchó como compositor (junto con Giovanni Sgambati, Francesco Paolo Neglia, y Giuseppe Martucci) para el establecimiento de una música instrumental italiana que pudiera sostener su independencia del todo abrazo Cultural de la ópera. La difusión del teatro musical en el siglo XIX había llevado a la abolición de todas las instituciones sinfónicas de la península italiana: los compositores arriba mencionados se convirtieron en defensores de la música de cámara y la cultura de la orquesta inspirada en el ejemplo francés y alemán.

A lo largo de su vida, Bossi tuvo un éxito considerable como compositor, por ejemplo con su *Trio sinfonico* , op. 123, para violín, violonchelo y piano (1901), el *Intermezzi goldoniani* , op. 127, para la orquesta (1905), y el *Canticum Canticorum* , op. 120, para solistas, coro y orquesta, cuyo estreno en la iglesia de St Thomas en Leipzig (1900) tuvo una impresión duradera. Las obras sinfónicas de Bossi cayeron abruptamente después de la Segunda Guerra Mundial. Las razones de esto no sólo se encuentran en su adhesión conservadora a la tradición brahmsiana, sino casi con toda seguridad en su adhesión al Partido fascista en 1921.

⁶⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. Four, p. 67-68

En Italia Bossi sobresale debido a sus sonatas y piezas que están más cerca del órgano sinfónico, pensadas más para el concierto que para la liturgia.⁶⁸

Marco Enrico Bossi escribió más de 150 obras para diversos géneros (orquesta, cinco óperas, oratorios, corales y música de cámara, así como piezas para piano y órgano). Su catálogo de composiciones es todavía en gran parte desconocido, excepto por sus obras de órgano.

Obras para órgano

Órgano Solo:

- Tiempo de Suonata per Organo a Pieno*, op. 3
- Ouverture per organo*, op. 3 No. 3
- Intermezzo Tragico* , op. 10
- Scherzo en Fa mayor* , Op. 49: 1
- Scherzo en sol menor* , op. 49: 2
- Impromptu à la Chopin*, op. 49: 3
- Inno Trionfale* , Op. 53
- Res Severa Magnum Gaudium: Prima Suite de 4 pezzi per organo*, Op. 54: *Preludio, Allegro moderato, Corale, Fuga*.
- 4 Piezas*, Op. 59: *Toccata, Pastorale, Meditazione, Offertorio*.
- Primera Sonata en re menor*, op. 60
- Fuga a la sombra Feda a Bach* , op. 62
- Fantaisie* , op. 64
- Marcia di Processione* , op. 68
- 6 Piezas*, Op. 70: *Prélude, Musette, Coro, Scherzo, Cantabile, Alleluja Final*.
- Segunda Sonata*, op. 71
- Marche héroïque* , op. 72
- Siciliana E Giga* , Op.73 (arreglo?)
- 3 Piezas*, Op. 74: *Preghiera, Siciliana, Offertorio*.

⁶⁸ La literatura organística. Órganos de la Comunidad de Madrid (siglos XVI-XX), Amparo Berlinches Acin, Ed. Comunidad de Madrid Concejería de Educación y Cultura, España 1990, p. 85

- Cantate Domino. Abadía de Westminster - Hymne de la gloria / Hymne de Gloire* , op. 76 para órgano solo u órgano y coros.
- Étude symphonique* , op. 78 (1897)⁶⁹
- 3 *Piezas*, Op. 92: *Chant du soir* en Fa mayor, *Idylle* en Si mayor, *Allegretto* en La mayor.
- 2 *Piezas*, Op. 94: *Elevación* en Mi bemol mayor, *Noël* en Sol mayor *Scherzo*, op. 95
- 3 *Piezas*, Op. 97: *Andante con moto*, *Aspiración*, *Grand Chœur*.
- 5 *Piezas*, Op. 104: *Entrée Pontificale* en Do mayor, *Ave Maria* en Fa mayor, *Offertoire* en Re menor, *Résignationin* mayor, *Rédemption* en Do mayor.
- Missa pro Sponso et Sponsa* , op. 110: *Graduale*, *Offertorio*, *Communio*, [Savoya-Petrovich.] *Marcia Nuziale / Hochzeits-Marsch* , op. 110 No. 4
- 5 *Piezas*, Op. 113: *Offertorio*, *Graduale*, *Canzoncina a María Vergine*, *In memoriam*, *Laudate Dominum*.
- Thema und Variationen* , op. 115
- 10 *Composiciones para Órgano*, op. 118: *Preludio*, *Fughetta*, *Pastorale*, *Ángelus à 3*, *Toccata di Concerto*, *Melodia*, *Invocación*, *Marcia festiva*, *Intermezzo à 3*, *Finale*.
- Pièce héroïque* en re menor , op. 128
- Pieza de concierto* en do menor , op. 130
- 5 *piezas en estilo libre*, Op. 132: *Legende* en Re mayor, *Trauerzug* en Si menor, *Ländliche Szene* en Re mayor, *Stunde der Weihe* en Re mayor, *Stunde der Freude* en Do mayor.
- Improvisación* , op. 134 no. 2
- 3 *Momenti francescani* , op. 140: *Fervore*, *Colloquio colle rondini*, *Beatitudine Triptico ...* , op. 142
- Meditazione in una Cattedrale* , op. 144
- 2 *Morceaux caractéristique* sin opus: *Preghiera. Fatemi la grazia* en Mi mayor, *Marcia dei Bardi* en La mayor.
- Intermezzo lirico* en La sin opus.
- Flora mistica* sin opus.

⁶⁹ Año de registro, Copyright, 1897 by G. Schirmer, Inc. Copyright renewal assigned, 1926, to G. Schirmer, Inc Bossi, Marco Enrico, *Etude Symphonique Op. 78 for Organ*, Printed in the U.S.A.

- Postludio en mi menor* sin opus.
- Ave Maria* sin opus.
- Scherzo (terzo tempo de la sinfónica tematica)* sin opus.
- Rapsodia* sin opus.

Órgano con otros instrumentos :

- Ave María* No. 1, op. 50, órgano, voz y violín.
- Siciliana E Giga*, Op.73
- Adagio en un plano mayor*, op. 84 para violín y órgano.
- Concierto en la menor* , op. 100 para Órgano, Orquesta de Cuerda, 4 Cuernos y Timbales.
- Entrata Pontificale* , op. 104 Órganos de n ° 1
- Bendición nupcial* para cello y órgano, Op. 111/1 (1897).
- Pieza de concierto en do menor* , op. 130 para Órgano y Orquesta .
- Epousailles - Sposalizio* , op. 134: 1
- Méditation Religieuse* (violín , violoncello, arpa e organo).
- Fantasia Sinfonica* para órgano y orquesta, Op.147

Análisis de la obra

Un **estudio** (*étude* como comúnmente aparece) es una pieza musical instrumental generalmente breve, de dificultad considerable que ha sido diseñada para practicar una determinada técnica en la ejecución de un instrumento solista. Los estudios que son más ampliamente admirados son aquellos que trascienden su función práctica y son apreciados simplemente por su música. Por ejemplo, los estudios de Chopin son considerados no sólo técnicamente difíciles, sino también musicalmente muy poderosos y expresivos.⁷⁰ En el caso de la obra de Bossi, el estudio rebasa su función pedagógica convirtiéndose en una pieza de concierto para el órgano sinfónico, el cual conlleva mayores dimensiones sonoras. Esta pieza muestra gran variedad en su trabajo temático a través de grandes matices entre el tejido temático musical del pedal en contraste con los manuales.

Inicia con un primer movimiento precedido por una breve introducción lenta (*Grave*) de 9 compases en tonalidad de sol menor, comenzando con una melodía de corte fúnebre típica del sur de Italia por escala ascendente (cc. 1-2) y descendente (cc.6-9) en octavas sin pedal.

The image displays two staves of musical notation for an organ. The top staff is labeled 'MANUALS' and the bottom staff is labeled 'PEDAL'. The first section is marked 'Grave' and 'ff' (fortissimo). It features a melodic line in the manuals with a descending scale in octaves, and the pedal part is mostly rests. The second section is marked 'Allegro' and 'mf' (mezzo-forte). It features a more active melodic line in the manuals and a rhythmic pattern in the pedal. The tempo change is indicated by a double bar line and the word 'Allegro'. The pedal part in the second section has a complex rhythmic pattern with a 16:8:4 ratio.

Fig. 68 - cc 1-9

Inicia el movimiento *Allegro* con el mismo compás y tonalidad en compás 10. Entra el pedal moviéndose rápidamente con valores de seisillos de octavos en forma de progresión

⁷⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. Three , p. 76-78

descendente por terceras (cc.10-11) siguiendo el mismo modelo pero con variación interválica (cc. 12-15) mientras que la voz del manual asciende y desciende en valores de blanca haciendo un tema similar al de introducción.



Fig. 69 cc. 10-14

De los compases 16-21 se repite el motivo pero una tercera arriba. El pedal toma nuevamente el motivo inicial de seisillos en los compases 22-23. A partir del compás 24 se presenta un segundo motivo dividido en dos partes, la primera formada por tres notas en descenso por grado conjunto y la segunda por tres notas en salto de tercera y segunda, las notas intermedias se mantienen en notas largas hasta llegar a un puente de dos compases desarrollado en acordes.



Fig. 70 –Este mismo material se va a presentar del c. 24 al 41

En compás 42-45 se retoma como puente el motivo inicial en seisillos en la voz superior mientras que las voces inferiores descienden en paralelo por grado conjunto y el pedal se mantiene suspendido en La.



Fig.71 cc.42-43

Del compás 52 retoma el tema del *Allegro* (cc.10-15) ahora en re menor terminando en los compases 60-61 en sol menor para pasar al siguiente puente (cc.-62-65).

En el compás 66 tenemos un nuevo motivo que se presenta en forma de diálogo terminando en compás 80.



Fig.72 c. 66

La siguiente sección a partir de los compases 81-98 se deriva de los compases 24-41 hasta llegar nuevamente al siguiente puente (cc. 99-102) derivado de los anteriores (cc.42-45, 62-65) ahora con las voces intermedias en sentidos contrarios.

En los compases 103-106 tenemos nuevamente una escala descendente ahora en síncopa en el pedal y la voz superior continua con el modelo rítmico inicial del mismo. Posteriormente del compás 111 al 129 tenemos nuevamente el tercer motivo a manera de diálogo sin bajo, hasta que reaparece en los compases 128-129 en crescendo, los cuales nos llevaran a la sección final.



Fig.73 cc. 128-133

La última parte inicia en *fortissimo* en el compás 130 moviéndose en paralelo con todas las voces, las tres líneas melódicas retoman el motivo inicial hasta llegar al compás 146-147

los cuales funcionan como coda *allargando* el *tempo* y terminando en dominante para pasar una vez más al motivo inicial en compás 148-149 que reitera en dos compases mas así mismo en los compases 152-153 se reitera el mismo modelo que pasa a la coda final (cc. 154-155) terminando en el último compás 157 en la tonalidad inicial.

The image shows a musical score for measures 153-157. It consists of three staves. The top staff is for the piano, the middle for the tuba (labeled '(Tuba mirabilis)'), and the bottom for the bass. The piano part features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings 'stentando' and 'fff'. The tuba part has a single note in measure 153, followed by a rest, and then a series of notes in measures 154-157, with a 'fff' marking. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a '2' marking in measure 154 and a 'fff' marking in measure 157. The score ends with a double bar line in measure 157.

Fig.74 cc. 153-157

Sugerencias técnico interpretativas

Para esta obra se utilizaran dos manuales, pedal y los siguientes registros:

MANUAL I

(Se usará en secciones *pp* y *mp*)

Principal 4´

Gedackt 8´

Koppellöte 4´

PEDAL

(Línea protagonista de la obra)

Oktave 8´

Prinzipalbaß 16´

Subbaß 16´

Chorabaß 4´ Poner y quitar

Violflöte 8´ Poner y quitar

Trompette 8´ Poner y quitar

MANUAL II

(Se usará en las secciones *mf*, *f* y *ff*)

Principal 8´

Quintadena 16´ Poner y quitar

Rhorflöte 8´

Oktave 4´

Mixtur IV Fach

Superoktave 2´

Se adicionan al final los siguientes registros:

Hauptwerk

10. Quintadena 16´

18. Trompette 8´

Pedal

32. Subbaß 16´

33. Rauschpfeife V Fach

36. Klarine 4´

38. Fagott 16´

Se requiere un toque absolutamente ligado de acuerdo al estilo romántico, con signos claros de fraseo: levantar las manos antes de iniciar las ligaduras y al terminarlas, hacer los cambios de teclados con suavidad al igual que los de registros para lograr los efectos de *crescendo* y *diminuendo*. La técnica de pedal debe ser con talones y puntas *alla italiana*.

Siendo el pedal el principal protagonista en esta obra, se tiene que asegurar y lograr un manejo claro e independiente en relación con el manual. Se recomienda mantener relajadas y juntas las rodillas (técnica italiana inventada por el mismo Bossi así como las consolas semicirculares con pedal radial y las combinaciones ajustables eléctricas), tobillos, dedos de los pies y mantener las piernas juntas para que se muevan en paralelo permitiendo el libre movimiento y equilibrio en el cuerpo *Fan shape pedaling* otro invento de Bossi mayor cuidado en la articulación del discurso musical. Se debe estudiar muy despacio y con cuidado las diferentes secciones, como son las posiciones y movimientos de acordes en los puentes y las secciones finales donde las voces se mueven en paralelo; por lo que el pedal debe estar en igual condición que las manos, prestando atención en el ataque y salida de pies y manos para evitar cortes y ecos de los motivos. Es recomendable sentir y conocer los manuales donde se ejecutara, preparar los pies para la entrada del pedal así como mantener relajadas las manos y cerca del teclado para evitar esfuerzos innecesarios.



Fig.75- Sesión de grabación para el órgano de Welte-Philharmonie con Enrico Bossi, 1912. Escaneado de un anuncio de Welte de CA. 1913.

Dix pièces (1890) IV. Toccata en si menor



Fig.76⁷¹

Eugene Gigout

(1844-1925)

⁷¹ <http://www.peakviewmusic.com/Grand%20Choer%20Dialogue.organand%20brass.html>(7-oct-16)

DATOS BIOGRAFICOS DE EUGENE GIGOUT

Gigout nace en Nancy el 23 de marzo de 1844, organista y compositor francés. Comenzó su aprendizaje musical en la escuela de coro de la Catedral de Nancy, luego en 1857 entró a la Escuela Niedermeyer, París, donde fue instruido por Saint-Saëns. y Clément Loret. Después de casarse con Caroline Mathilde, hija del director, se quedó en el Niedermeyer para enseñar canto llano, contrapunto, fuga y el órgano. Fundó una escuela de órgano e improvisación en 1885. En 1863 fue nombrado organista titular de St. Augustin (puesto que ocupó hasta su muerte), pero tuvo que esperar cinco años hasta que Barker terminara su instrumento: el cual fue construido utilizando un sistema electroneumático desconocido en su tiempo y tuvo que ser reconstruido por Cavaillé-Coll-Mutin en 1899. Gigout sucedió a Alexandre Guilmant como el profesor de órgano e improvisación en el Conservatorio de París en 1911. Entre sus alumnos del Colegio Niedermeyer, su propia escuela (fundada en 1885) y el Conservatorio, destacan su sobrino Léon Boëllmann, André Fauré, André Messager, Albert Roussel y André Marchal. En sus últimos años Gigout permaneció activo como compositor hasta sus últimos días, destacando sus composiciones para órgano y piano como *Aux Escaldes* (1925). Murió en París el 9 de diciembre de 1925.

Su obra

De acuerdo con los testimonios de sus contemporáneos, tanto Gigout, como Guilmant, tenían una técnica muy limpia, misma que no le impidió interpretar música de C. Franck con gran intensidad. Como improvisador, lo describen como ecléctico (*indefinido*) pero con tendencia particular al clasicismo.⁷²

Su música de órgano testimonia esta ambivalencia entre un refinado lenguaje derivado de Bach o ciertos pasajes en estilo clásico y efectos sinfónicos en gran manera, a veces haciendo uso del *canto llano*. Basado en una estética cercana a la de Saint Saëns, su repertorio es dominado por sus obras para órgano, eclipsando completamente sus piezas para piano. Las piezas para armonio u órgano sin *pedal obbligato* son sencillas en su

⁷² The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. six, p. 848-849

ejecución, pero de gran utilidad para el organista de Iglesia y, a menudo de estilo gregoriano (*100 piezas brèves dans la tonalité du plain-chant*), son muy distintas de las grandes composiciones con pedal, dividida entre una serie de importantes colecciones que incluyen las 6 piezas de 1881, los 10 piezas de 1890 y 3 piezas de 1896. Entre estos destacan el Gran diálogo coral (1881), la *Toccata* en si menor (1890) que puede colocarse junto a composiciones similares de Boëllmann, Widor o Dubois, también tenemos la colección de 1890, que contiene material más pintoresco y decorativo. Un estilo diferente es representado en *Introducción en tema fugado* (de la colección de 1881) o la *jubilatoire pièce* en forma de prelude y fuga que es totalmente clásica en inspiración y estructura, o la encantadora Rapsodia *Sur des Noël*s (en la colección de 1890), que pone la música *folk* en un contexto sinfónico, siguiendo el ejemplo iniciado por Alexis Chauvet en 1867-9. Gigout es también el compositor de numerosas obras corales sacras y música para piano de carácter nacionalista como En recuerdo! (2 leyendas) e "*Hymne à la France*".⁷³

Gigout compuso muchas obras para órgano, claramente divididas en estilos entre conciertos sinfónicos y fragmentos litúrgicos, composiciones en las que los modos Gregorianos son el principal material. La *Toccata* en si menor, es una de las muchas obras que son seculares en su repertorio.

⁷³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Side Ed., Second Edition 2001, Vol. six, p. 848-849.

Análisis de la obra

La palabra *toccata* es el participio pasado del verbo italiano *toccare*, (tocar). El término se asocia con la música de teclado, donde el ejecutante presenta rápidas escalas y arpeggios alternados con acordes o partes fugales, notas de contraste violento y ritmos complejos. Este tipo de composición es muy llamativo ya que exhibe el carácter virtuoso del compositor.⁷⁴

La tocata en si menor esta integrada por 185 compases, inicia en compas de 2/4 marcada en *tempo Allegro* con un movimiento continuo de semicorcheas sobre el manual. Los pedales entran con un tono reiterado, tranquilo y juegan un papel de apoyo para el manual hasta mas adelante donde tendrá gradualmente un aumento potencial y de protagonismo.

La tocata puede dividirse en siete secciones seguidas de la *coda*:

Sección	compás
1	1-18
2	19-34
3	35-72
4	73-90
5	91-134
6	135-152
7	153-180
<i>Coda</i>	181-185

Fig. 77

Llama la atención el característico énfasis que Gigout pone en el intervalo de tercera - el tema principal ejecutado en toda la tocata se basa en este intervalo. El tema contiene una modulación a la dominante principal (es decir, de si menor a Fa# mayor). Vemos saltos de octava en los pedales, (por ejemplo, cc. 19-28 y cc. 153-166). Gigout también utiliza los

⁷⁴ John Caldwell: Toccata. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. 1980 vol. xix. P.17.

pedales como material temático (por ejemplo, cc. 73-90) en contraste con el flujo constante de semicorcheas prácticamente todo el movimiento.

Sección 1

Compases 1-18: la frase se compone de dieciséis compases en si menor, comenzando en anacrusa. Rítmicamente, ésta sección consiste en simples semicorcheas. La música se alterna entre las manos en cada tiempo de negra. Los patrones de izquierda están basados en acordes arpegiados, mientras la derecha de notas de bordado. La melodía está delineada en la primera semicorchea de cada cuarto. El intervalo de tercera se destaca mucho en la melodía :

The musical score for Section 1 (measures 1-18) is presented in four systems. It is in 2/4 time, key of B minor (two sharps), and marked 'Allegro'. The first system (measures 1-5) begins with a piano (p) dynamic. The second system (measures 6-10) continues the pattern. The third system (measures 11-15) shows the right hand playing a more complex rhythmic pattern. The fourth system (measures 16-18) ends with a piano (p) dynamic. The left hand plays arpeggiated chords, and the right hand plays a melodic line with eighth notes.

Fig.78 cc.1-18

Sección 2

Compases 19-34: casi una repetición exacta de las apertura de dieciséis compases, con la adición de salto por octavas en el pedal.

Sección 3

Compases 35-72: Hay una breve sección de desarrollo aquí; nuevamente el intervalo de tercera es enfatizado:



Fig.79 cc.37-40

Los pedales entran en compás 42 con un motivo descendente, comenzando en si (c. 42) y pasa a do# (c. 53):



Sección 4

Compases 73-90: El tema se encuentra ahora en el pedal y se mueve en notas negras ligadas; es acompañado por arpeggio de semicorcheas en la parte superior. El lado izquierdo contiene figuras de arpeggio ascendente mientras que el material de la mano derecha se mueve en la dirección opuesta. Otra vez hay un patrón de alternancia regular entre las manos:

Ajoutez les fonds du Gd-Orgue

f

: les anches

f

Fig.82 cc.73-77

Sección 5

Compases 91-134: La melodía alterna entre soprano y pedales a través de notas negras en *legato* en imitación exacta. El compositor utiliza una secuencia aquí; compases 90-93 y sube una segunda compases 94-97. La melodía continúa adornada con semicorcheas. Una vez más, hay una fuerte presencia de las terceras en la línea melódica:

Fig.83 cc.89-94

Fig.83 cc.89-94

Esta sección presenta algunos cambios de tono: comienza en si menor y modula a Sol y Lab mayores; desde allí se mueve a Reb mayor, seguido por su relativo menor, sib menor. Posteriormente pasa a Solb mayor en el compás 117. Una sexta aumentada se añade al acorde de tónica (c. 119) y este se altera enarmónicamente para convertirse en el séptimo dominante de la tonalidad inicial, si menor (c. 127). Esto nos prepara para volver al tema principal de la tocata en c. 134.

Sección 6

Compases 134-152: una variación del tema aparece en los pedales; adhiere notas de paso dando más movimiento, junto con una mayor calidad melódica. en la mano izquierda se introducen acordes en *staccato* repitiéndolos en pares, con arpeggio continuo de semicorcheas en la derecha. Gigout reafirma la tonalidad con estos acordes de mano izquierda:



Fig.84 cc.135-138

En los compases 152-153, Gigout introduce corcheas en *legatto*, las cuales servirán como puente para la siguiente sección:



Fig.85 cc.152-153

Sección 7

Compases 153-180: esta sección comienza en si menor y esta basada en un motivo creciente ascendente de corcheas en la mano izquierda con saltos de octavas en el pedal (ver ejemplo). mientras la mano derecha continúa con un movimiento de semicorchea. Los compases 167-180 constituyen la coda final, el pedal permanece sostenido en la dominante Fa# (cc.174-180) y la mano izquierda da un efecto de trémolo sobre terceras sostenidas.

Coda

El dramático acorde de mi menor seguidamente reforzado por la sexta nos preparan para el cierre plagal de la tocata en acorde de Si mayor en final de picardía.

Sugerencias técnico interpretativas

Para esta obra se utilizaran dos manuales, pedal y los siguientes registros:

MANUAL I

(Se usará en secciones *pp* y *mp*)

Principal 4´

Gedackt 8´

Koppelklöte 4´

PEDAL

Oktave 8´

Prinzipalbaß 16´

Chorabaß 4´

Subbaß 16´ Poner sección 4

Violflöte 8´ Poner sección 4

Trompette 8´ Poner sección 6

MANUAL II

(Se usará en las secciones *mf*, *f* y *ff*)

Principal 8´

Quintadena 16´ Poner y quitar

Rhorflöte 8´

Oktave 4´

Mixtur IV Fach

Superoktave 2´

Se adicionan al final los siguientes registros:

Hauptwerk

10. Quintadena 16´

18. Trompette 8´

Pedal

32. Subbaß 16´

33. Rauschpfeife V Fach

36. Klarine 4´

38. Fagott 16´

Esta obra requiere de un buen entendimiento de la escritura y buena lectura musical ya que contiene grandes arpeggios, alteraciones constantes, y para tener un mejor entendimiento de la obra se requiere estudiarla despacio, por secciones y memorizar ciertos cambios armónicos. Se requiere desarrollar cierta extensión de los dedos para cuidar el efecto

legatto en los arpeggios y las voces interpuestas. Se sugiere tener cierta firmeza muscular y mover las manos con precisión para pasajes de dificultad o cambios de teclado si se requiere (dependiendo el tipo de órgano en que se ejecute). Puede necesitar ayuda de alguien para el cambio de registros, recordemos que es una obra para el órgano romántico francés tipo Cavaillé Coll. Este tipo de órgano cuenta con pedales ajustables en cada sección uno para fondos (registros claros y de flautas de 8' y 4' y otro para mutaciones y lengüetas. Además del pedal para abrir y cerrar el tercer teclado *Récit expressif*.

En caso de no contar con esta característica al ejecutar, el despegar las manos del teclado aumenta riesgos de error, de postura o de articulación de la pieza.

Fuentes consultadas

Bibliografía

Albert Schweizer. *J.S. Bach*

Amparo Berlinches Acin, *La literatura organística. Órganos de la Comunidad de Madrid (siglos XVI-XX)*, Ed. Comunidad de Madrid Consejería de Educación y Cultura, España 1990

Apel Willi. 1972. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press. *The History of Keyboard Music to 1700* , Originalmente publicado como *Geschichte der Orgel und Klavermusik bis 1700*, Bärenreiter, Verlag Kassel.

David Schulenberg. *Music of the Baroque*. New York. Oxford Universit Press. 2001. P.296

Dom Bédos de Celles, *L' Art du Facteur d' Orgues* (1770), Bärenreiter Ausgabe, Kassel, International Gesselschaft für Musikwissenschaft, Documenta Musicologica.

Enciclopedia Salvat. *Los grandes compositores*. 1983. Tomo I

Enrico Fubini. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid Alianza Editorial, 7º edición.

Fernández Barnechea, E. Maroy. "*Historia del Arte*". Ed. Vicens-Vives. Hospitalet de Llobregat, 1984.

Friederich Jakob, *Die Orgel, Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart*, Hallwag Verlag Bern und Stuttgart, 4 verbesserte Auflage, 1976, ISBN 5 444 10086 8

Geiringer, Karl; *“Johann Sebastian Bach, culminación de una era”*, Ed., Atlanta, Madrid 1982.

Grout. *Historia de la música occidental*. Volumen 2

Historia de la Música. Ed. Turner, Madrid. 1999.

H. Keller, *Introduction to V. Lübeck: Orgelwerke* (Leipzig, 1941), W. Neumann and H.-J. Schulze, ed. Bach-Dokumente, Kassel 1969

Hughes, R. y Taylor, D./Kerr, R., *Music Lover's Encyclopedia*. New York. Ed. Garden City Books, Doubleday & Company Inc. 1954.

Johan Nicolaus Forkel, *Über J.S. Bach's Leben Kunst und Kunst Werke*, Leipzig, 1803.

John Caldwell: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. 1980 vol. XIX

John C.G., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillian Publishers Ltd., Londres, 2001, tomo 2.

K. Beckmann, *“Echtheitsprobleme in Repertoire des hanseatischen Orgelbarocks”*, Ars organi, XXXVI (1989),

Michael Pretorius, *Syntagma Musicum II de Organographia*. Wolfenbüttel 1619.

Perrot, *The Organ, from its invention in the Helenistic period to the XIII Century*.

Stanley Side Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition 2001, Vol. Four.

Stanley Side Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition 2001, Vol. six

Stheohen Rose. "*The Musical Map of Europe*" *The Cambridge History of Eighteenth Century Music*. U K Cambridge University press 2009.

Hemerografía

Gazetta Musicale di Milano, *Marco Enrico Bossi: "Ancora sulla questione degli organi"*, XL/34 (23 de agosto de 1885), p. 203.

Patxi García Garmilla, Programa de Concierto de Organo "De concierto con Bach" 22º Ciclo de conciertos explicativos, AñoXXII, Concierto CIX, Curso 2015-2016, Concierto II.

Rodrigo Treviño Uribe, *Órganos de México*, Revista electrónica, , Junio 2015

Publicaciones en línea

Denis Arnold y Timothy Jones. "*Concerto*". *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1550.\(6-nov-16\)](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1550.(6-nov-16))

http://www.orgelprojekt-christuskirche.de/orgel_gesch1.htm(24-feb-17)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_%C3%B3rgano_de_embocadura_de_flauta_\(1882\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_%C3%B3rgano_de_embocadura_de_flauta_(1882).jpg)(24-feb-17)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_organo_1._Topadilla_2._Gran_nazardo_3._Nazardo_4._Corneta_5._Flauta_6._Trompeta_7._Voz_humana_8._Bombarda_9._Llenos_\(1882\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tubos_de_organo_1._Topadilla_2._Gran_nazardo_3._Nazardo_4._Corneta_5._Flauta_6._Trompeta_7._Voz_humana_8._Bombarda_9._Llenos_(1882).jpg)(12-mar-17)

<http://www.iohio.org.mx/esp/comofuncionan.htm>(15-mar-17)

<http://sistemasdeorganizacionmusical.blogspot.mx/2015/10/el-organo.html>(12-mar-17)

<http://organeriaazpiazu.blogspot.mx/2011/08/concepto-y-definicion-del-organo.html>(12-mar-17)

<http://www.wikiwand.com/it/Pedaliera>(5-abr-17)

http://www.mimusika.de/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=84
(jun-2015)

<http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.baroque-music.org/barcomp.html>(9-ago-17)

https://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_L%C3%BCbeck#/media/File:Vincent_L%C3%BCbeck.jpg(7-oct-16)

<http://bach2411111.blogcindario.com/2011/06/03590-vivaldi-historia-de-la-musica-occidental.html>(7-oct-16)

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bach_Seal.jpg(7-oct-16)

https://gl.wikipedia.org/wiki/Elias_Gottlob_Haussmann(7-oct-16)

http://www.tebaldini.it/rapporti_personalita/bossi.htm(7-oct-16)

<http://www.peakviewmusic.com/Grand%20Choer%20Dialogue.organand%20brass.html>(7-oct-16)

Partituras

Bach, Johann Sebastian Werke. *Sonata IV, Praeludium et Fuga XVII*, Vol. XV. Ed. De Bach-Gesellschaft. Dover Publications, Inc. New York 1985.

Bossi, Marco Enrico, *Etude Symphonique Op. 78 for Organ*, Copyright, 1897, 1926, by G. Schirmer, Inc. Printed in the U.S.A.

Gigout, Eugene, *10 Pièces pour Orgue (1890) 4. Toccata*, Les Éditions Outremonaises, 2007.

Lübeck, Vincent, *Präludium und Fuge F-Dur*, JK334.03.07 <http://icking-music-archive.org>

Vincent Lübeck (1654, 1740)
Preludio y Fuga en Fa mayor LübWV 8

Vincent Lübeck, compositor y organista alemán nacido en Padingbüttel, trabajó en la iglesia de St. Cosmae et Damiani de Stade entre 1675 y 1702, y en la famosa iglesia de San Nicolás en Hamburgo entre 1702 y 1740, donde tocó uno de los mayores órganos de la época. Gozó de bastante reconocimiento durante su vida, contando con numerosos alumnos entre los cuales estuvieron dos de sus hijos.

A pesar de la fama y longevidad de Lübeck, se conservan pocas de sus composiciones: una colección de preludios y corales al estilo de la escuela alemana de órgano, unas pocas cantatas y una suite para clavicordio, algunas de las cuales fueron publicadas durante su vida. De sus composiciones, las piezas para órgano son las más importantes. Influenciado por Dieterich Buxtehude y Johann Adam Reincken, Lübeck compuso obras sofisticadas desde el punto de vista técnico y artístico, con frecuentes pasajes virtuosos para el pedal. El preludio y fuga en Fa mayor, el cual tiene una estructura simple de dos secciones (Preludio y Fuga), es ahora atribuido al hijo de Lübeck, cuyo nombre también era Vincent. Sus obras se han confundido con los de su padre, y los eruditos han intentado definir su originalidad utilizando criterios estilísticos ya que no muestran ningún rastro del virtuosismo aparente en las obras totalmente certificadas y auténticas de su padre.

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741)
Concierto en la menor Op. 3,8 RV 522
Transcripción de Johann Sebastian Bach, BWV 593

Violinista, Compositor y sacerdote italiano, era llamado "*il prete rosso*" (el cura pelirrojo). Aunque fue acusado de abandonar el oficio de la Misa posiblemente por motivos de salud. Funge entonces, en el conservatorio de niñas huérfanas, el *Ospedale della Pietá*, como maestro de violín y director musical mientras componía conciertos y oratorios para los

conciertos semanales. Fue más reconocido como violinista que como compositor y desde 1713 fue empresario de óperas en Venecia, visitando además otras ciudades para supervisar las representaciones de sus óperas.

Este concierto es la transcripción para órgano del Concierto en la menor para dos violines de A. Vivaldi, publicado como op.3 no.8 en la edición de Amsterdam (1711) y que está catalogado como RV 522 (*Ryom Verzeichnis*, catálogo de obras de Vivaldi publicado por el musicólogo danés Peter Ryom en 1973). Pertenece a la colección de doce conciertos agrupados como *L'Éstro Armonico*, compuestos entre 1700 y 1710, caracterizados por su gran uso y fusión de material temático, especialmente en los solos.

Johann Sebastian Bach, estudió su obra, fascinado por el estilo italiano y por los resultados que podía obtener al aplicar la forma concierto de Vivaldi en composiciones para órgano solo, así como por la técnica de violín empleada al teclado. El concierto en la menor BWV 593, se presenta como una autentica obra para órgano. La estructura violinística está hábilmente adaptada al teclado y, en el último movimiento, se prescriben dos difíciles voces de pedal, ambos pies a veces han de separarse dos octavas y media e incluso dos octavas. Estas transcripciones manifiestan que Bach no tenía la intención de transferir cada nota del modelo a su obra de forma mecánica. Sus versiones refuerzan la armonía e introducen, en particular en las voces medias y el bajo, detalles rítmicos y contrapuntísticos que refuerzan la composición. En estas transcripciones, los cambios de manual han sido cuidadosamente indicados por Bach, cosa que a menudo no hacía en sus obras para órgano. Los conciertos están escritos todos “*para 2 teclados con pedal*” y los dos manuales se designan, habitualmente, como *Oberwerk (tutti)* y *Rückpositiv (solo)* con referencias ocasionales a órgano pleno.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Trio Sonata No. 4 En mi menor, BWV 528

Preludio Y Fuga En Do mayor, BWV 547

Bach nació en Eisenach, Turingia, su familia tenía ya una tradición musical de varias generaciones. El mismo Bach tuvo cuatro músicos de profesión entre sus veinte hijos; su línea directa sobrevivió hasta mediados del siglo XIX. Faltan detalles de su niñez;

huérfano, de finos modales, de clase media baja (sus padres murieron siendo él niño), completó su educación en la prospera ciudad nortealemana de Luneburgo. En 1703 se hizo organista de la villa de Arnstadt y se casó entonces con su prima María Bárbara, su primera mujer. Tiene obras de órgano de este periodo, interrumpido por una prolongada visita al venerable Buxtehude en Lübeck.

Su segunda etapa importante de actuación, también como organista, fue en la corte de Weimar. Duró de 1708 a 1717 y produjo el grueso de sus obras mayores y más famosas para el órgano. En su ultimo año de organista en Weimar, ansioso ya de marchar a un puesto mas importante, en Köthen, Bach pasó un mes en la cárcel, por conducta agresiva e insubordinada.

En Köthen ocupó el cargo de director de la orquesta de la corte; no le exigían música de iglesia. Allí compuso el grueso de su música de clave y cámara, como los Conciertos de Brandeburgo y la primera mitad del Clave bien temperado. La muerte de su esposa en 1720 fue para Bach un golpe terrible, sintiéndose entonces mas inquieto en su trabajo. Al año siguiente contrajo matrimonio en segundas nupcias con Ana Magdalena.

En 1723 fue nombrado cantor de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, y pasó el resto de su vida enseñando y tocando, casi siempre en un clima febril de actividad creadora. En esos años escribió casi trescientas cantatas (se ha perdido como una tercera parte de ellas), las pasiones de San Mateo y San Juan, la gran misa en si menor, el segundo libro del Clave bien temperado, el Concierto italiano y las Variaciones Goldberg.

Después de un breve periodo de ceguera, murió de una parálisis el 28 de julio de 1750.

Trio Sonata No. 4 En mi menor, BWV 528. Bach escribió una serie de seis sonatas para dos manuales y pedal; (BWV 525-530) y las destinó a la enseñanza de su hijo mayor Wielhem Friedmann. En estas obras, Bach busca exponer las diversas posibilidades que ofrece la sonata trío para dos instrumentos melódicos y bajo.

Existe una abismal diferencia entre las familias de obras para órgano de Bach bajo la estructura de fantasías, preludios, tocatas y fugas, y las seis sonatas en trío. En comparación, su estructura es más transparente y no muestran una exuberancia barroca, siempre trabajan en tres voces bien definidas y fácilmente reconocibles para un oído con pocos conocimientos musicales. Tienen por lo general tres movimientos, a excepción de la sonata n.º 4, cuyo primer movimiento esta compuesto por un corto *Adagio* seguido de un

Vivace. El *Andante* tiene una serenidad que puede relacionarse con las sonatas de cámara de Bach. Por último, *Un poco allegro* se encuentra en un tiempo de 3/8 y de gran dificultad. **Preludio Y Fuga En Do mayor, BWV 547**. Bach completa escasamente alrededor de media docena de preludios y fugas durante su periodo en Leipzig. La música de sus últimos años se sumerge cada vez más en lo intrincado del contrapunto en el que Bach se planteaba sin cesar empeños más arduos y sofisticados. Podemos ver en el preludio y fuga en Do mayor BWV547, cuán importante era para Bach el perfeccionar sus formas musicales. No es posible determinar si Bach escribió esta pieza con algún propósito en particular. El preludio, diseñado con amplitud, es de una alegría desbordante. Bach equilibra la vigorosa irrupción del tema principal mediante un arpeggio descendente del pedal, en movimiento oscilante. A manera de bajo obstinado, este arpeggio se repite de modo incesante y proporciona un final enérgico a este movimiento. La fuga, a diferencia de algunas de las fugas anteriores de Bach, muestra que las repeticiones del sujeto no son simplemente la repetición de las referencias del material de apertura, sin embargo proporcionan una forma sutil de trabajo a través del proceso de fuga; moviendo la armonía en diferentes tonalidades. Bach retrasa la entrada del pedal hasta aproximadamente dos tercios de la fuga. Después de una espectacular entrada de los pedales, comienza el camino de regreso a la tónica.

En sus obras, la empresa de darle la vuelta a un tema, de hacerlo regresar al principio o de tratarlo como un canon contra si mismo, producen una música potente y vibrante, henchida de espíritu intelectual y humano.

Añadiré simplemente que Bach, para muchos el músico mas logrado que ha existido, ejerció un control completo de cada aspecto de su arte.

Marco Enrico Bossi (1861-1925)

Estudio sinfónico Op.78

De origen italiano nacido en Salo, compositor, organista y pianista, crece dentro de una familia de organistas, estudia con su padre Pietro Bossi, en el Liceo Musical de Bolonia y en el Conservatorio de Milán. Fue nombrado organista en la Catedral en Como (1881), ganando fama como uno de los mejores organistas de su tiempo. Fue maestro en el

conservatorio en Nápoles (1890), mas tarde llego a ser director del Liceo Musical en Venecia (1895-1902), Bolonia (1902-1911) y de el Liceo Musical de Santa Cecilia, Roma (Conservatorio desde 1919). Es reconocido en mayor parte por sus obras corales e instrumentales para órgano, y sus piezas orquestales. Viajó por toda Europa y América, realizó numerosas giras internacionales de recitales de órgano. Murió en el océano atlántico el 20 de febrero de 1925 mientras regresaba de una gira por Nueva York y Filadelfia, donde tocó el *Wanamaker Organ*, el órgano de tubos más grande del mundo. Su *Etude Symphonique* es muestra de la gran capacidad como compositor, virtuoso del órgano y pedagogo; llegando mas allá de la función pedagógica simple como estudio, convirtiéndose en una pieza de concierto para el órgano sinfónico, con un tema complejo de pedal protagonista contrastado con el manual, nos lleva a través de un elaborado desarrollo sonoro de amplitud y matices culminado en órgano pleno.

Eugene Gigout (1844-1925)

Dix pièces (1890) IV. Toccata en si menor

Nace en Nancy, Francia el 23 de marzo de 1844. Alumno de Camille Saint-Saëns, Eugène Gigout ejerció durante 62 años como organista de la iglesia de Saint-Augustin en París. Fue profesor en la Escuela Niedermeyer y ampliamente conocido en su época como maestro del órgano. Reconocido igualmente como notable improvisador, fundó su propia escuela musical en 1885 y posteriormente sucedió a Alexandre Guilmant como profesor de órgano e improvisación en el Conservatorio de Paris en 1911. En sus últimos años Gigout permaneció activo como compositor, murió en París el 9 de diciembre de 1925. La cuarta pieza de sus *10 pièces pour orgue* (1890), la *Toccata en si menor*, es una de las mas famosas obras de concierto. Reflejando capacidades impresionantes de Gigout en la improvisación, la *Toccata* esta llena de brillantes y florecientes figuras. La melodía se escucha primeramente implícita sobre los manuales y se mueve a través de modulaciones para posteriormente ser pronunciada con mayor énfasis por el pedal; después de que la pieza se mueve a través de varias potentes secuencias. Una reducción dramática y la presentación de tres acordes en órgano pleno traen a esta impresionante obra a su fin.