

LAS OBRAS DE JUAN SEBASTIAN BACH ESCRITAS PARA VIOLIN SOLO Y VIOLONCHELO SOLO EN KÖTHEN (ENTRE 1717 y 1723) Y PUBLICADAS EN 1802 (OBRAS PARA VIOLIN) Y EN 1825 (OBRAS PARA VIOLONCHELO)

VIOLÍN

Sonata N° 1, en sol menor

Adagio
Fuga
Siciliana (si bemol)
Presto

Sonata N° 2, en la menor

Grave
Fuga
Andante (do mayor)
Allegro

Sonata N° 3, en do mayor

Adagio
Fuga
Largo (fa mayor)
Allegro assai

Partita N° 1, en si menor

Alemanda, doble
Corranda, doble
Sarabanda, doble
Bourré, doble

Partita N° 2, en re menor

Alemanda
Corranda
Sarabanda
Giga
Chacona

Partita N° 3, en mi mayor

Preludio
Loure
Gavota en rondó
Minué I & II
Bourrée
Giga

VIOLONCHELO

Suite N° 1, en sol mayor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Minué I & II (sol menor)
Giga

Suite N° 3, en do mayor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Bourrée I & II (do menor)
Giga

Suite N° 5, en do menor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Gavota I & II
Giga

Suite N° 2, en re menor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Minué I & II (re mayor)
Giga

Suite N° 4, en mi bemol

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Bourrée I & II
Giga

Suite N° 6, en re mayor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Gavota I & II
Giga

UN AUTÓGRAFO DE J. S. BACH
EN LA UNIVERSIDAD YALE*)

ALVIN JOHNSON

NEW HAVEN, CONNECTICUT

LA adquisición, en 1932, del *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* por la Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad Yale, fué un acontecimiento importante en la larga y continuada acumulación de tratados musicales y colecciones precedentes de Alemania que corresponden a los siglos XVII y XVIII. La compra de obras teóricas, históricas y de música del barroco alemán fué una política heredada por Yale cuando se donó a la Universidad, en 1873, la valiosa biblioteca de Lowell Mason (1792-1872), quien había desarrollado una ardiente actividad en el mejoramiento del estado de la música religiosa en los Estados Unidos —y como corolario para este propósito— en la introducción de estudios musicales a los programas de enseñanza de las escuelas públicas. La búsqueda de composiciones musicales nuevas y de mayor valor artístico y el fin de introducirlas en el servicio de la Iglesia llevaron a Lowell Mason rumbo a Europa. En dos ocasiones realizó extensos viajes al viejo continente y éstos le pusieron en contacto, especialmente en Alemania, con las legítimas fuentes de la vida y cultura musicales contemporáneas. Al primer viaje a Alemania, efectuado en 1837, siguió quince años más tarde otro, de una gira prolongada por este país e Inglaterra. Los recuerdos de este segundo viaje se encuentran deposti-

*) Hallándome en New Haven como invitado de la Universidad Yale, tuve el placer de examinar detenidamente la Biblioteca de la Escuela de Música, siendo guiado por mi colega y ex-compañero de la Universidad de Bonn, Dr. Leo Schrade, encargado de los estudios musicológicos de aquel importante centro de actividades musicales, donde actuó también durante varios años otro amigo, Paul Hindemith. Cuando se proyectó publicar un número doble de la Revista de Estudios Musicales, dedicado íntegramente a Juan Sebastián Bach, recordé el *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* y solicité un estudio especial dedicado a esa preciosidad autográfica. Fué propósito publicar el trabajo del Dr. Schrade, sobre *Bach y Schütz en la liturgia protestante*, junto con el estudio realizado por Alvin Johnson del *Clavier-Büchlein*, pero razones ajenas a nuestra voluntad nos obligaron distribuirlos entre los números 5/6 y 7 de esta Revista. (Francisco Curt Lange).

tados en una serie de cartas, publicadas por el *Musical Times* de Nueva York. En 1854, estas cartas fueron reunidas y publicadas por los hermanos Mason en New York, con el título *Musical Letters from Abroad* (Cartas musicales del Exterior).

Uno de los hechos más importantes ocurridos durante ese viaje está relatado en una carta de fecha 19 de junio de 1852:

Hemos visitado Darmstadt con una recomendación especial para la biblioteca de Rinck, de la cual sabíamos que estaba en venta. El amante de la música y de su progreso, entre nosotros, se alegrará al saber que ya está encajonada y que dentro de pocos días estará camino a los Estados Unidos. Si llegara sin inconvenientes, tendrá que ser de provecho para algunos jóvenes que intentan abrazar la profesión musical. Hay ahora muchos jóvenes que están comenzando a sentir la necesidad de una educación musical más liberal para la profesión musical que la que hasta ahora se ha tenido por importante... La biblioteca de Rinck contiene los tratados musicales más reconocidos y obras populares sobre la literatura musical que pueden ser encontradas en idioma alemán, junto con libros de música, especialmente de música religiosa, de la mayor variedad, desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Christian Heinrich Rinck (1770-1846), fué en sus días un renombrado organista y profesor, pero para nosotros es más importante por el hecho de haber sido uno del pequeño número de músicos que mantuvieron viva la memoria y tradición de Juan Sebastián Bach, en años anteriores a la fecha del gran resurgimiento de este coloso, inaugurado por la realización de *La Pasión según San Mateo* en 1829, por Mendelssohn. Rinck fué, lo que podríamos llamar, un alumno de Bach de segunda generación. Desde 1786 hasta 1789 estudió con Johann Christian Kittel (1732-1809), el último de los alumnos de Bach. Por el gran número de copias manuscritas de obras de éste, encontradas en la biblioteca de Rinck, se ve confirmado que Kittel pasó a su alumno el conocimiento de las obras para teclado del Cantor de Santo Tomás. En esa biblioteca se pueden encontrar copias de las cuatro partes de la *Clavier-Übung*, del *Das Wohltemperierte Clavier*, de *Die Kunst der Fuge* y una multitud de las más celebradas composiciones para órgano. Aparte de estas copias en manuscrito se encontró un ejemplar de la primera edición de la Partita N° 1, en si mayor; publicada en Leipzig en 1726. Kinsky informa sobre la existencia de sólo dos ejemplares más de esta temprana publicación de Juan Sebastián Bach ⁽¹⁾.

(1) KINSKY, GEORG *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Ed. Robert Reichner Verlag, Wien, 1937, pág. 124.

De todas las colecciones de música para órgano de la biblioteca de Rinck, ninguna ha recibido posiblemente más atención que el Códice 5056. Siendo un obsequio que él recibió en 1836, este Códice lleva por fecha el año 1688 y según se cree, es un autógrafo de Nicolaus Adam Strungk (1640-1700). Sin embargo, existe una duda sobre la autenticidad de la caligrafía, no obstante haberse encontrado en este manuscrito composiciones de Strungk y de Dietrich Buxtehude, antes desconocidas.

En 1855, otra colección importante de volúmenes fué agregada a la Biblioteca de Lowell Mason. En aquel año, Alexander W. Thayer, el biógrafo de Beethoven, compró para Mason la gran selección de obras teóricas que poseía el Profesor S. W. Dehn, de Berlín. El comprobante de venta registra treinta y dos volúmenes de Johann Mattheson, veintidós de Friedrich Wilhelm Marpurg, seis de Rameau y también obras de Prinz, Albrechtsberger, Junker y otros. Con este espléndido aporte a su biblioteca, Lowell Mason alcanzó buen éxito al coleccionar un cuerpo substancial de obras teóricas del siglo XVIII.

Cuando la Universidad Yale recibió, en 1873, el repositorio de la Biblioteca de Lowell Mason, heredó por este motivo una predisposición en favor de la cultura musical alemana de la era del barroco. Sobre la base de este considerable comienzo, la biblioteca ha continuado aumentando el acopio de materiales que se refieren a ese período ⁽²⁾.

POR consiguiente, se produjo una gran excitación cuando en Febrero de 1932, llegó a Yale, procedente de Alemania, un joven vendedor conduciendo consigo el *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Ninguna adquisición se hizo más deseada, pero una compra de esta naturaleza requería recursos que excedían en mucho el presupuesto de una biblioteca de Departamento. No se encontró a ningún donante individual dispuesto y al mismo tiempo capacitado para realizar la adquisición, de manera que se estableció con este propósito un fondo, recibiendo donaciones de profesores y amigos de la Escuela de Música, auspiciándose recitales y conferencias, todo ello con el fin de obtener recursos. Se llegó finalmente a cubrir la suma necesaria y el volumen entró en posesión de Yale.

Sobre la guarda del cuaderno, una nota del propietario anterior

(2) La Universidad Yale ha adquirido recientemente las siguientes ediciones originales (princeps) de las obras de Bach: Partes I, III y IV de la *Clavier-Übung* y las *Variaciones canónicas sobre "Vom Himmel hoch da komm ich her"*.

registra una parte de la historia de aquél:

Este libro es una rareza, porque ha sido escrito por el gran S. Bach y ha sido comprado por mí en el año 1814 de los bienes que dejó el llamado Bach del Piano, difunto, del *Pädagogium* en Halle, junto con muchas músicas de Bach y de otros autores y de cuadros de la familia Bach.

[firmado] J. Kötschau

El "Clavier-Bach", o Bach del Piano, a que se refiere la nota, fué Johann Christian Bach (1743-1814), quien recibió el volumen de su lejano primo, Wilhelm Friedemann. Kötschau fué el director de música de Schulpforta ⁽³⁾ y el volumen permaneció en su posesión hasta su muerte en 1845, siendo comprado en subasta pública por el Dr. Krug, de Naumburgo, un juez de la Suprema Corte de Apelación. El pequeño volumen permaneció en posesión de la familia Krug durante 87 años, siendo vendido en 1932 por el señor Siegfried Krug al vendedor que lo ofreció a la Universidad Yale.

El *Clavier-Büchlein* es un volumen oblongo, de una dimensión de 19 1/2 x 17 centímetros, con una encuadernación de cartón cubierta de pergamino. En cada página se encuentran seis pentagramas, agrupados por medio de tres corchetes, habiendo sido trazados esos pentagramas a mano, por medio de una pluma de cinco dientes. En la parte interior de la cubierta se halla una inscripción de mano de Bach que reza así: "Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. angefangen in Cöthen den 22. Januar Aö. 1720". (Cuadernito de piano para Wilhelm Friedemann Bach. Comenzado en Köthen, el 22 de Enero del año 1720). Wilhelm Friedemann nació el 22 de Noviembre de 1710 y había rebasado por tanto en dos meses su noveno onomástico cuando comenzó su padre a llenar el volumen destinado a su hijo mayor. Un claro ejemplo de la caligrafía que poseía en ese tiempo Friedemann se puede observar en su firma, puesta en la parte interna de la tapa trasera.

El contenido del volumen evidencia que el mozalbate había recibido una considerable instrucción previa y el *Clavier-Büchlein* pre-

(3) *Schulpforta* es el nombre de la famosa escuela de Pforta, a dos leguas de Naumburg, situada en las riberas del río Saale. Fué fundada por monjes cistercienses en el siglo XII, con el fin de convertir a los eslavos. Expulsados los fundadores en el siglo XVI por los príncipes sajones, el monasterio pasó a manos de los luteranos, quienes mantuvieron los métodos de enseñanza. Entre los altos muros que circundan el recinto cursaron sus estudios humanísticos numerosos hombres eminentes, como Novalis, los hermanos Schlegel, Fichte y Nietzsche. (Nota de la Dirección).



Dos páginas, *Applicatio* y *Praeludium*, del "Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach". (Biblioteca de la Escuela de Música, Universidad Yale, Connecticut).

senta las composiciones con las cuales le guió el padre en el desenvolvimiento de su técnica y gusto musicales. El método que Bach empleó en principiantes ha sido descrito extensamente por Forkel (4):

Lo primero que hizo fué enseñar a sus discípulos su manera peculiar de pulsar el instrumento... Con este propósito les hizo practicar por largos meses, nada más que ejercicios aislados para todos los dedos de las dos manos, con la constante observación de esta pulsación clara y limpia. Durante varios meses, nadie podía ser excusado de estos ejercicios y de acuerdo con su opinión firme, estaban obligados a continuar por lo menos durante seis a doce meses. Pero si se encontraba con alguien, que después de varios meses de práctica, comenzaba a perder la paciencia, era tan condescendiente que escribía pequeñas piezas entrelazadas entre sí, en las cuales tales ejercicios eran combinados en conjunto. De esta naturaleza son los *Seis pequeños preludios para principiantes* y aun más las *15 Invenciones a dos voces*. Escribió las dos durante las horas de enseñanza y al proceder así, sólo atendía a las necesidades del momento, del alumno, pero más tarde las transformó en pequeñas obras de arte, hermosas y expresivas. Con este ejercicio de los dedos, ya sea en pasajes individuales ya en pequeñas piezas compuestas a propósito, se combinaba la práctica de todos los ornamentos en ambas manos (5).

Cuando recorremos las páginas del *Clavier-Büchlein* vemos que éstas son las composiciones que fueron entregadas a manera de galardón al alumno que había practicado diligentemente los ejercicios para los dedos y alcanzado el dominio en la pulsación. Teniendo en consideración la sólida base técnica que debe haber precedido al acceso a las composiciones que contiene el *Clavier-Büchlein*, nos damos cuenta que el rápido incremento en dificultades, visible a la primera ojeada a través del cuaderno, no constituyó un imposible para el dotado Wilhelm Friedemann.

En la primera página, Bach presenta una exposición de claves. De una manera ordenada comienza con la clave de sol, prosiguiendo

(4) FORKEL, J. N. *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works*, 1802, traducido al idioma inglés por Stephenson en 1808 y reimpresso en *The Bach Reader*, editado por HANS T. DAVID & ARTHUR MENDEL, Ed. Norton, Nueva York, 1945, pág. 328.

(5) La primera versión española de la obra de Forkel fué realizada por ADOLFO SALAZAR, con el título J. N. FORKEL, *Juan Sebastián Bach*, siendo publicada en la serie "Breviarios" del Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1950. Nosotros hemos traducido la versión inglesa citada por Alvin Johnson. Hay una considerable diferencia entre ésta y la que ofrece Salazar, principalmente porque el texto sufre sus inevitables transformaciones al pasar del original a través de dos idiomas. Como no existen diferencias de concepto, el lector podrá recurrir también a la versión española, páginas 93 y 94 de la citada publicación. (Nota de la Dirección).

luego con la clave de do, en las cuatro posiciones que producen las claves de soprano, mediosoprano, contralto y tenor, concluyendo con la clave de fa en tres posiciones: en la tercera, cuarta y quinta líneas del pentagrama. Sin embargo, en el *Clavier-Büchlein*, Bach emplea casi exclusivamente la clave de soprano y la clave de bajo normal. Dos alemandas, que no fueron escritas de su mano, emplean la clave de sol y el mismo Bach recurre ocasionalmente al uso de la clave de contralto en un minué y más adelante en las Fantasías a tres voces. Por esto, la exposición de las claves es de índole casi enteramente teórica. Una comparación de la notación de las Inventiones a dos voces del *Clavier-Büchlein* con las mismas composiciones en el autógrafo fechado en 1723 ⁽⁶⁾, muestra una marcada diferencia en el empleo de claves. En el manuscrito posterior, Bach emplea libremente la clave de contralto para evitar líneas adicionales entre los pentagramas. En el cuaderno de Friedemann, en cambio, permite que las voces se muevan de un pentagrama al otro, nuevamente para impedir el uso excesivo de líneas adicionales y también para evitar al niño la introducción a una clave extraña.

Si la exposición de las claves en la primera parte fué esencialmente teórica, la presentación de los ornamentos en la página siguiente es de índole enteramente práctica. Bach escribió metódicamente todos los detalles de cada símbolo de ornamentación, con su correspondiente nomenclatura y en el pentagrama inferior, directamente debajo de las figuras musicales, virtió su explicación. La afirmación de Forkel referente a la incorporación de ornamentos hasta en las piezas más sencillas queda así confirmada inmediatamente en el cuaderno de Friedemann. La primera pieza, llamada "Applicatio", introduce mordentes, trinos y grupetos. Esta pequeña pieza es de un gran interés pedagógico, por ser el único autógrafo que se conoce en el que Bach mismo fijó el dedaje. El pulgar y el meñique son empleados en un grado limitado, estando a cargo de los dedos índice, medio y anular la parte fuerte de la obrita.

Con la "Applicatio" nos encontramos inmediatamente en la parte principal del volumen. De aquí en adelante, las composiciones se tornan cada vez más difíciles, siendo incorporados en cada nuevo trozo problemas técnicos específicos. La segunda composición, por ejemplo, un "Præambulum" en do mayor es un estudio en arpeggios para la mano derecha, contra ornamentadas negras de la mano izquierda.

(6) BACH, JOHANN SEBASTIAN *Inventionen und Sinfonien*, edición facsimilar, Ed. C. F. Peters, Nueva York-Londres, 1948.

Los números tres y cinco son los únicos ejemplos de preludios de coral que contiene el cuaderno y fueron incluidos evidentemente con el propósito de presentar problemas de ornamentación.

Hasta esta altura todo ha sido llenado de la mano propia de Bach. Se nota con facilidad que hay otros que escribieron a su vez en el cuaderno y que fueron más de una persona las que tomaron parte en llenarlo, copiando composiciones. Por ejemplo, dos alemandas fueron escritas por la misma mano, pero diversas otras caligrafías que a todas luces no son de Bach, están a su vez representadas. Después de las alemandas siguen dos *Præambula*, un *Præludium* y tres *Minuetes*. No se puede deducir de la naturaleza de las composiciones significado particular alguno por la selección del término "Præambulum" o "Præludium".

AHORA sigue un grupo de once composiciones que son Preludios del primer libro del *Clave bien temperado*, llamados aquí *Præludium*, siendo numerados los primeros siete por orden consecutivo y hallándose sin numeración los cuatro restantes. Ninguno de ellos fué vertido por la mano de Bach, aunque representen la más antigua forma en la que nos son conocidas estas composiciones. Los once Preludios del *Clavier-Büchlein* son los siguientes: do mayor, do menor, re menor, re mayor, mi menor, mi mayor, fa mayor, do sostenido mayor, do sostenido menor, mi bemol menor y fa menor. Una comparación con copias posteriores revela que esos Preludios fueron sometidos a una transformación antes de alcanzar su forma definitiva. El Preludio en do mayor, por ejemplo, mantiene una figuración de arpeggio sin cambio con el acorde final y tiene solamente una extensión de veintisiete compases, si lo comparamos con la forma final en la que es alterada la figuración cerca del final, llegando la composición a treinta y cinco compases. Tampoco están completos todos los Preludios. En el número cuatro, en re mayor, faltan los cuatro compases finales; el número 7, en fa mayor, quedó interrumpido en el primer cuarto del décimocuarto compás; en el número diez, en mi bemol menor, faltan los cinco compases finales y el último Preludio en fa menor termina cuatro compases y medio antes de su final. En cada caso donde una composición quedó inconclusa, el copista sólo deseaba evitar de completar el Preludio en la otra página de la hoja.

Hasta este punto, casi a medio camino a través del cuaderno, todas las composiciones son presumiblemente de Bach, aunque la autenticidad de las dos alemandas pueda ser puesta en duda. Las obras que siguen a los Preludios del *Clave bien temperado* fueron identifi-

cadadas por el copista como una "Pièce pour le clavecin, composée par J. C. Richter". Esta "Pièce" es un grupo emparejado de dos danzas —una alemanda y una corrandá— siendo la corrandá un nuevo arreglo rítmico del material que contiene la alemanda. No obstante, nos encontramos aquí nuevamente con composiciones que permanecen incompletas en el *Clavier-Büchlein* por el hecho de que el copista llegó demasiado pronto al fin de la página.

Después de esta "Pièce" interpolada de Richter vienen cuatro composiciones intitoladas "Præludium" y un fragmento consistente en nueve compases de una línea de bajo con su pentagrama superior sin llenar. Luego aparece, escrita por la mano de Bach, la única Fuga que contiene el cuaderno, "Fuga à 3", en do mayor. Comienzan entonces en la página siguiente las 15 *Invenções a 2 voces*, llamadas aquí "Præambulum", mientras que en el autógrafo de 1723 (Preussische Staatsbibliothek, P. 610), estas composiciones son llamadas *Inventio*. En adición al cambio de nomenclatura, que aparece en el manuscrito de 1723, se nota que se produjo una revisión en el orden de sucesión de las composiciones. En el autógrafo de 1723, Bach ordenó las *Invenções* en una secuencia creciente de tonalidades, exactamente como lo hizo más tarde en el *Clave bien temperado*. En el *Clavier-Büchlein*, en cambio, Bach procede en forma ascendente, desde Do, en tonalidades cuyas tríadas tónicas no contienen tonos extraños a la escala de do mayor, con la sola excepción de si menor. De esta suerte, el orden es el siguiente: do mayor, re menor, mi menor, fa mayor, sol mayor, la menor y si menor. Procediendo luego a la inversa, es decir, en forma descendente, Bach completa la serie introduciendo las tonalidades cuyas tríadas tónicas incluyen tonos extraños a do mayor, o sea: la mayor, sol menor, fa menor, mi mayor, re mayor y do menor, intercalando si bemol mayor y mi bemol mayor antes de la mayor y re mayor, respectivamente. Bach abarcó así todas las tonalidades comúnmente en uso, esto es, se mantuvo en los límites de cuatro bemoles y cuatro sostenidos.

De las 15 *Invenções*, las últimas ocho fueron escritas, fuera de duda, por la mano de Bach, siendo posible que los números uno y dos también sean autógrafos suyos. Cada composición llena dos páginas, comenzando a la vuelta de una página y terminando en el comienzo de la siguiente. En contraste con tantas composiciones que hemos mencionado antes, las quince "Præambula" están completas y donde no ha habido espacio suficiente en los tres pentagramas dobles previamente tirados y previstos de sus respectivos corchetes, se traza-

ron pentagramas adicionales para poder completar la composición (7).

Antes de insertar las composiciones a tres voces, fueron intercaladas dos obras de contemporáneos de Bach. La primera es una Suite, que comprende una alemanda, una corrandá y una giga, habiendo sido anteriormente atribuida a Bach. Sin embargo, en fecha reciente fué descubierta en otro manuscrito, en el que se señala como autor a Johann Philipp Telemann y una evidencia estilística interna apoya la autenticidad de la atribución a este compositor (8). La segunda composición es la "Partia di Signore Steltzeln", que consiste en una obertura, un aire italiano, una bourrée y un minué. Como complemento a la "Partia", Bach agregó un Trío de Minué, escrito de mano propia y cuidadosamente firmado por él.

El último grupo extenso de composiciones comprende las *Sinfonías a tres voces*, llamadas aquí *Fantasías*. Faltaron en el cuaderno páginas suficientes para dar lugar a todas las Sinfonías, de manera que la serie finaliza abruptamente en la mitad de la décimacuarta Fantasia. El orden de las composiciones sigue las mismas relaciones de tonalidades que hemos destacado en las *Præambula a dos voces*. Las *Fantasías* fueron escritas sin excepción por el propio Bach y el número comparativamente grande de correcciones y alteraciones sugieren que estas composiciones aparecen aquí en su versión original.

En total, el *Clavier-Büchlein* contiene 62 composiciones, siendo todas de Bach, a excepción de tres. Las *Præambula a dos voces*, las *Fantasías a tres voces* y los siete "Præludio" del *Clave bien temperado* forman tres grupos. Antes y en medio de estos grupos se encuentran los pequeños Preludios, los movimientos de danza, la Fuga solitaria y las composiciones de Telemann, Richter y Stöltzel. Ha sido un propósito didáctico el que determinó claramente la colocación de estas composiciones, siendo también el motivo que impulsó su creación.

Por esto, el *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann nos ofrece algo más que una colección que comprende las primeras versiones de las *Invenções*, *Sinfonías* y de algunos de los Preludios del *Clave bien temperado*. Tenemos aquí el material que Bach empleó a manera de guía para sus alumnos, arreglado en el orden que consideró más adecuado para el constante desarrollo de la técnica, del gusto y de la comprensión musicales. La inclusión de una sola fuga es signi-

(7) Un estudio crítico exhaustivo de las fuentes y variantes de las *Invenções a dos voces* y de las *Sinfonías a tres voces* fué realizado por LANDSHOFFE, LUDWIG, *Johann Sebastian Bach, Die zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien*, Ed. C. F. Peters, Leipzig, 1933.

(8) DANCKERT, WERNER, *Die A Dur-Suite in Friedemann Bachs Klavierbuch*, en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Vol. VII, Febrero 1925, págs. 305-12.

ficativa. Bach reservó sus fugas para una etapa de adelanto que todavía no había sido alcanzada por el intérprete del *Clavier-Büchlein*. La finalidad que debía ser lograda por el estudio de las *Inventiones a dos voces* y de las *Sinfonías a tres voces* ha sido claramente destacada por Bach en la introducción que sigue al título de su autógrafo de 1723:

Instrucción progresiva en la que se muestra con toda claridad a los amantes del piano, especialmente a aquellos deseosos de aprender, no sólo 1º), a aprender a tocar a dos voces límpidamente, sino también después del posterior progreso, 2º), a entenderse correctamente y bien con las tres voces obligadas; además, a obtener al mismo tiempo no sólo buenas *inventiones* sino también a realizarlas bien, y más que nada lograr una manera de tocar *cantabile* y adquirir con esto un fuerte goce anticipado de la composición.

Impulsado por la necesidad de material instructivo apropiado, Bach, en su profunda actitud hacia el arte musical, elevó la composición de piezas para la enseñanza a obras en las que el estudiante era conducido a la percepción de la esencia de ideas musicales, ganando con esto un "goce anticipado de la composición".

Yale University, Octubre 1950.

ALVIN JOHNSON

(Traducción de Francisco Curt Lange)

BACH EMBELLECIDO POR SÍ MISMO *)

OTTO KINKELDEY

NUEVA YORK, N. Y.

ES bien sabido por todos los estudiosos de la historia de la música que el arte del embellecimiento espontáneo, improvisado, fué un rasgo de la práctica de interpretación de los músicos, particularmente de los solistas, durante el período del Barroco. De un hábil intérprete se esperaba que agregara a la melodía, como si hubiesen sido escritas por el compositor, poco más o menos, elaboraciones melódicas ornamentales, concebidas por el intérprete bajo el estímulo del momento. Esto se producía especialmente en los movimientos lentos de los conciertos para un instrumento solista. Este arte era también practicado por intérpretes en el clave, órgano y laúd, así como por cantantes. Las huellas de este hábito probablemente pueden ser seguidas en la música del hemisferio occidental, adentrándose mucho en la Edad Media. En el Oriente todavía sigue siendo una práctica común. Ejemplos escritos para la enseñanza de este arte a los intérpretes en instrumentos de teclado se encuentran en el siglo XV, en el *Fundamentum Organisandi* de Paumann. En el siglo XVI aparecieron libros impresos que tenían por objeto la enseñanza de esta práctica entre instrumentistas y cantores (Silvestre Ganassi, Diego Ortiz, Giovanni Battista Bovicello). Ejemplos notables de ejemplares pedagógicos contemporáneos, escritos en extenso para mostrar cómo debían ser embellecidos los movimientos de los conciertos para violín de Tartini, Nardini y Vivaldi, fueron publicados por Arnold Schering ⁽¹⁾. Todos estos ejemplos, manuscritos o impresos, tuvieron un propósito didáctico. El arte en sí permaneció como un arte verdadero, espontáneo e inédito.

El estilo general de la música del Barroco, tal como fué concebido por los mismos compositores, incluía mucha elaboración ornamental. Esta es una de las características sobresalientes del período. Con toda esta elaboración original, ¿cuánto se dejaría para la orna-

*) Trabajo leído por el autor en la reunión anual de la *American Musicological Society*, Sección Texas, en Denton, Texas, el 9 de Abril de 1949, ejecutándose en esa ocasión las dos obras analizadas. (Nota de la Dirección).

(1) *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Vol. VII, 1905-06, pág. 365.