

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.

mentación improvisada del intérprete? Podemos estar seguros de una cosa: cuando un compositor escribía una melodía lenta en forma melódica simple, los intérpretes, especialmente aquéllos dotados de una aptitud para la improvisación melódica, probablemente no podían resistir la tentación de ejercer esta facultad.

El estudio de la posición de Bach frente a este problema de ornamentación demuestra ser en sumo grado interesante. Mucha de su música, tal como fué escrita por él, exhibe el carácter altamente complicado y ornado del estilo barroco. En este sentido, la música de Bach puede ser considerada como la culminación de la época. El carácter florido de muchas de las arias en las Cantatas y Pasiones, la cualidad ornamental de mucha de su música para teclado, para violín o para flauta, particularmente los pasajes solistas en los Conciertos, todo esto se encuentra de conformidad con el estilo del período. Pero mucho más interesante que esta cualidad general son los momentos en que Bach ha ejercido su poderío de embellecimiento melódico en obras de otros compositores, así como en las propias, que son originalmente conocidas en forma sencilla.

El primer acceso a este estudio podrá ser alcanzado examinando algunos de sus arreglos para órgano de corales alemanes. En varios de ellos, parte de la contribución de Bach, en su condición de arreglador, se encuentra en la elaboración florida, de una sencilla melodía de coral, para la mano derecha. Se pueden encontrar ejemplos en los corales para órgano *Das alte Jahr vergangen ist, O Mensch, bewein dein Sünde gross*, o *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, en el "Orgelbüchlein" (Bach Gesellschaft, Vol. 25^{III}). Y cuando Bach varía una de sus propias composiciones, como en las *doubles* de corrandas y sara-bandas en las "Suites Inglesas" para teclado, tenemos nuevamente una clara exposición de sus ideas sobre elaboración melódica.

En conjunto, Bach parece haber sido más cuidadoso o más ansioso que otros compositores de su tiempo para indicar claramente cómo deseaba ver embellecidas sus obras. Es cierto que algunas veces encontramos obras para teclado en unos cuantos manuscritos diferentes, todos vertidos al parecer de su propia mano, en las que los ornamentos convencionales menores, tales como los que usualmente son indicados por medio de signos encima de las notas (trinos, mordentes, apoyaturas y grupetos), aparecen muy profusos en un manuscrito y casi enteramente ausentes en otro. No siempre podemos estar seguros de que los signos profusos no hayan sido agregados por otra mano. Estos embellecimientos convencionales más pequeños no son

los ornamentos melódicos más elaborados a que se refiere en especial este ensayo.

Al igual que Händel y otros compositores del período barroco, así como los de otras épocas, Bach recurrió frecuentemente a un préstamo de sus propias obras, empleando la misma música en diferentes piezas y diferentes ocasiones. Esto es particularmente cierto en su período de Leipzig (1723-1750), cuando las obligaciones difíciles y la urgencia en la demanda por nuevas composiciones le llevaron algunas veces a ayudarse él mismo, seleccionando porciones de obras anteriores para completar con ellas la nueva composición. Estos préstamos se hicieron muchas veces recurriendo a cantatas de tiempo atrás, particularmente a las seculares, escritas para ocasiones especiales, las que fueron interpretadas una sola vez (cantatas de onomástico, cantatas festivas dedicadas a determinados personajes, y otras). La Misa en si menor contiene mucho material prestado. La música instrumental anterior al período de Leipzig también proporcionó material para ser incorporado a cantatas u obras instrumentales posteriores.

La Cantata N° 110, *Unser Mund sei voll Lachens* (B. G., Vol. 23), emplea la Obertura de la Suite N° 2, en re mayor, para orquesta (B. G., Vol. 31). La sección inicial, lenta, de la Obertura se vuelve la introducción instrumental de la Cantata; el Allegro fugado de la Obertura es transformado, por medio de la adición de partes vocales, en el primer coro de la Cantata. La tercera sección de la Obertura, repitiendo en algo, pero no exactamente la primera parte, sigue al coro de la Cantata como un interludio instrumental independiente. En la misma Cantata, el compositor emplea en el dúo para soprano y bajo, "Ehre sei Gott in der Höhe", una versión más extensa de la pieza originalmente insertada en el Magnificat, "Virga Jesse floruit", para soprano y tenor.

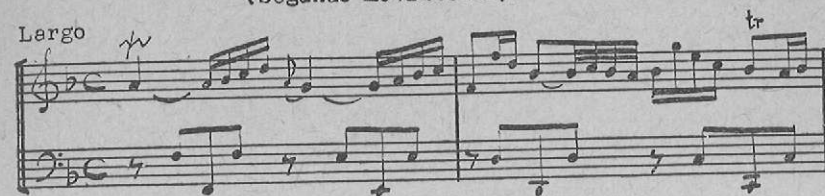
En la Cantata N° 146, *Wir müssen durch viel Trübsal* (B. G., Vol. 30), Bach emplea material del Concierto para clave, en re menor, que puede haber sido originalmente un concierto para violín. El prelude instrumental de la Cantata es un arreglo para órgano y orquesta del primer movimiento del Concierto. El movimiento lento del Concierto es transformado en un coro por la hábil interpolación de partes vocales. El mismo Concierto para clave, incidentalmente fué incorporado en conjunto como un concierto para órgano, para abrir la Cantata N° 188, *Ich habe meine Zuversicht* (B. G., Vol. 37).

MUCHOS otros de estos préstamos de música vocal o instrumental pueden ser citados. El asunto ha sido traído aquí porque uno de estos casos nos proporciona la mejor oportunidad para estudiar los principios de la ornamentación melódica de Bach, aplicada a una de sus propias composiciones. La Cantata N° 156, para el tercer domingo después de Epifanía, *Ich steh mit einem Fuss im Grabe* (B. G., Vol. 32), ha sido compuesta probablemente en 1730, según supone Philipp Spitta. Su número inicial es un breve prelude instrumental de veinte compases, en fa mayor, para un oboe solista, con el acompañamiento habitual de la orquesta de cuerdas y del continuo. La pieza se titula *Sinfonía* y lleva por indicación de tiempo Adagio. Enteramente de acuerdo con las ideas de Bach sobre la muerte, como una liberación o consolución, hallamos en la voz sola una de las melodías más conmovedoras, cálidas y sentidas jamás escritas por el gran compositor. Comparativamente, poca atención le fué dedicada hasta 1915, cuando la publicó G. Schirmer de Nueva York en una transcripción para violín (o violonchelo) de Sam Franko, y en un arreglo para orquesta de cuerdas por el mismo músico, con el título *Arioso*. Bajo estas formas y también en transcripciones para otros instrumentos, comenzó su camino a través del mundo musical entero, tornándose una pieza popular no sólo en un salón, sino también como bis de un recital público y por medio de la radiodifusión. Pocos de los que son conmovidos por este tierno y expresivo Arioso saben de su origen en una cantata cuyo tema es la muerte.

El mismo Bach debe haberlo tenido en gran estimación porque lo empleó para hacer con él un movimiento lento para el Concierto N° 5, para clave, en fa menor (B. G., Vol. 17). Como movimiento central entre dos piezas en fa menor, está aquí en la bemol mayor y lleva por indicación Largo. La melodía y la armonía son las mismas que fueron empleadas en la Cantata, pero, por ser natural en una transcripción para instrumento de teclado, la melodía ha sido elaboradamente embellecida. Es tocada por la mano derecha, mientras que la izquierda se mueve como voz sola en lentos saltos de octava sobre las notas del bajo, que acciona de soporte. Parece ser cierto que el movimiento de concierto haya sido concebido más tarde que el prelude de cantata. No es probable que el compositor, habiendo escrito una vez la forma elaborada, haya procedido más tarde a simplificarla para su empleo en la Cantata.

Comparativamente hablando, pocos admiradores de Bach se dieron cuenta, años atrás, de esta analogía. No ha sido mencionada por

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No.5 (Bach Ges., Vol.17)
Transpuesto de la bemol mayor a fa mayor
(Segundo movimiento)



CANTATA No.156 (Bach Gesellschaft, Vol.32)
"Ich steh mit einem Fuss im Grabe"

Adagio SINFONÍA

Spitta ni por Schweitzer. Los editores de los respectivos volúmenes de la *Bach Gesellschaft*, *Conciertos*, Vol. 17 (Rust), publicado en 1869 y la *Cantata*, Vol. 32 (Neumann), publicado en 1886, no hacen mención de este préstamo. Con seguridad, Spitta lo hubiera hecho



si se hubiese dado cuenta de esta analogía. Escritores posteriores, como Charles Sanford Terry y H. E. F. Dickinson la citan.

Para facilitar una comparación, ofrecemos aquí las dos versiones en partitura, con una reducción del acompañamiento de cuerdas del preludio de la Cantata y con las manos derecha e izquierda de la parte solista del Concierto, habiendo sido transportada ésta de la be-



mol mayor a fa mayor, con el fin de tener ambas piezas en la misma tonalidad. Aquí se podrá estudiar nota tras nota las ideas de Bach sobre lo que constituía una verdadera elaboración melódica.

Se notará que el comienzo está hecho sólo con ligeras alteraciones, pero a medida que progresa la pieza, Bach deja expandir su fantasía más y más libremente sobre el texto dado de la simple melodía

y gradualmente enriquece la textura de la pieza para piano con un trabajo expresivo de filigrana y arabescos. Sería difícil encontrar una ilustración más notable e instructiva de cómo la mente de Bach trabajó en la invención y el manejo de ideas melódicas, o de su concepción del propósito de un embellecimiento melódico tal como era practicado por los intérpretes del Barroco. Hasta donde nosotros lo sabemos, jamás se ha expresado Bach mismo en palabras como lo hizo

en su actitud hacia el problema entero del embellecimiento improvisado del Barroco. Podemos estar seguros que cuando él se sentaba ante el teclado o tomaba su violín, era más que competente para producir piezas maestras de un embellecimiento improvisado, tanto de sus composiciones propias como de las de otros. Ante tantos ejemplos en los que realmente escribió una melodía en una forma completamente embellecida, la cual, así debemos suponer, deseaba saber exactamente

interpretada como estaba escrita, podemos tener la sospecha que no siempre tenía confianza en sus intérpretes. Surge una pregunta interesante, o sea, hasta qué punto Bach hubiese consentido el embellecimiento melódico improvisado por el oboísta solista de la introducción a la Cantata. Sería difícil dar una respuesta a esta pregunta. Para nuestros oídos del siglo XX, con seguridad, el profundo sentimiento que está depositado en la pieza podría ser logrado muy bien con una interpretación expresiva de la melodía carente de adornos. Y en cuanto al pianista que toca el movimiento lento del Concierto en fa menor, sin la realización plena de la emoción y del sentimiento que vibran en la pieza, adornada o no adornada, no podrá elevarse al promedio de una legítima capacidad musical y con seguridad no podrá apoyarse en la demanda de ser un legítimo intérprete de Bach.

Nueva York, Diciembre de 1949

OTTO KINKELDEY

(Traducción de Francisco Curt Lange)

¿UNA NUEVA "CANTATA" DE J. S. BACH? *)

MICHAEL WINESANKER

FORT WORTH, TEXAS

SE ha reconocido generalmente, sin alabanza o condenación, que el empleo de música ajena o propia en una nueva obra fué una práctica bien establecida entre los compositores de los siglos XVII y XVIII. Johann Sebastian Bach no constituyó una excepción a esta regla general. Ha quedado constancia en innumerables ejemplos de que Bach, por razones muy diversas, adoptó y adaptó sus propias composiciones, previamente construídas, para satisfacer un nuevo período y una nueva ocasión. Durante nuestra reunión de la *American Musicological Society*, un año atrás, en Denton (Texas), el Dr. Otto Kinkeldey nos ofreció una interesante conferencia sobre la manera en que Bach —dando al oboe el papel principal de instrumento solista— remodeló una Introducción, o Sinfonía de Cantata, para un movimiento lento de un concierto para clave (de la Cantata N° 156, *Ich steh mit einem Fuss im Grabe* al Concierto N° 5, en fa menor) (1). Ejemplos de estos préstamos, tomados de las propias obras no sólo abundan en las composiciones instrumentales, sino también en sus obras corales y muy especialmente en la factura de sus cantatas, donde una cantata religiosa se basa frecuentemente en otra secular previamente preparada, ya sea en un todo o en parte. Un ejemplo de esta naturaleza es la Cantata del día de San Juan, *Freue dich, erlöste Schaar*. Esta obra, aparte de los recitativos, que fueron ampliados, es una copia casi exacta de una pieza ocasional, *Angenehmes Wiederau*, una cantata secular escrita en 1737. También encontramos una relación precisa, pero cronológicamente indefinida, entre la Cantata de Onomástico, *Die Wahl des Hercules* y el Oratorio de Navidad, dividido en seis "secciones". Algunos investigadores encuentran material original del Oratorio de 1734 en la Cantata de 1733 y sólo C. S. Terry, por lo contrario, clama seriamente por una relación a la in-

*) Trabajo leído en la reunión de primavera de la Sección Texas de la *American Musicological Society*, el 22 de Abril de 1950. (Nota de la Dirección).

(1) El trabajo del Dr. Otto Kinkeldey ha sido incluido en el presente número de la Revista. (Nota de la Dirección).