

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



**OPCIÓN DE TITULACIÓN:**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN MUSICA  
INSTRUMENTISTA EN LA ESPECIALIDAD  
DE ÓRGANO**

**PRESENTA:**

**TONATIUH GONZÁLEZ SOLÍS**

**ASESOR:**

**DR. GUSTAVO DELGADO PARRA**

**2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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

Por medio de este conducto, quiero agradecer primero: a la Universidad Nacional Autónoma de México por la singular oportunidad que me brindó, a través de su importante bastión que fue para mí, casa durante siete años. La Escuela Nacional de Música, regazo pródigo en el que realicé mi carrera de Músico instrumentista, en la especialidad de órgano.

Al programa universitario “México, Nación Multicultural” y al Sistema de Becas, sin lo cual no hubiera sido posible realizar mi sueño, bajo la atinada coordinación de la Maestra Evangelina Mendizábal García y los sentidos agudos de quienes fueron mis tutores del grupo 4, de cuyas exigencias abrevé y moldeé, gracias: Edgar Monreal, Javier Flores, Hugo Venegas, César Ortega y Sacnité Rodríguez.

Al pilar y mi todo, cimiento de mi vida y abrigo eterno, mi familia, de quien no he recibido nada más que el apoyo incondicional y el acicate para ser mejor cada día, enarbolando la bandera de las buenas costumbres y el respeto, en mi entorno los emulo convencido.

Para ser grande, se necesita la enseñanza de un grande, y yo la he tenido con la asesoría y enseñanza de mi maestro de órgano, el Dr. Gustavo Delgado Parra, que sin menoscabo a mis capacidades y garantizando en mí sus conocimientos, estoy seguro que su misión se verá recompensada, cuando vea que por lo que he aprendido le daré la razón a quien dijo: Un buen maestro es aquel que enseña a sus alumnos tan bien que éstos un día lo superarán, y ese es uno de mis tantos objetivos.

Al resto de los docentes que de vez en vez y por buena misión, me han enseñado a mejorar cada día en mi materia y que sin duda lo seguirán haciendo, poniendo su vocación por garantía, gracias por su incondicional apoyo: Roberto R. Guadalajara, Rafael Cárdenas, Rodrigo Treviño, Cecilia Iduna Tuch, José Antonio G. Bravo, Luis Ariel Waller, David de la Paz Domínguez.

A la Iglesia Evangélica Luterana de habla alemana en México, que me abrió hospitalariamente sus puertas, para realizar mi trabajo de titulación principalmente al Pastor Marc Reusch.

A la gente que me ha rodeado y que directa e indirectamente siempre me ha apoyado, entre los que se encuentran amigos y familiares que aquí, sería imposible enumerar, gracias y ustedes saben a quienes refiero.

Orden de las notas al programa

Tiento VII por Alamire

Joan B. Cabanilles

Tocata y fuga en Fa mayor BWV 540

Johann Sebastian Bach

Trio-sonata en mi bemol mayor BWV 525

Johann Sebastian Bach

Allegro

Adagio

Allegro

Les Bergers – De La Nativité du seigneur

Olivier Messiaen

Preludio y fuga en sol menor op.7 no. 3

Marcel Dupré

## Índice

	Pág.
Introducción.....	1
❖ Tiento de séptimo tono por Alamire – Joan B. Cabanilles	
➤ Datos Biográficos del compositor.....	2
➤ Contexto histórico social.....	3
➤ Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión .....	4
➤ Análisis de la obra.....	7
▪ Tiento .....	7
▪ Modalidad en la obra de Cabanilles.....	10
➤ Propuesta interpretativa.....	14
❖ Toccata y fuga en Fa mayor, trio-sonata en mi bemol – Johann Sebastian Bach	
➤ Datos Biográficos del compositor.....	15
➤ Contexto histórico social.....	24
➤ Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión.....	25
➤ Análisis de las obras.....	28
▪ Sonata en trío.....	28
• Estructura de la obra.....	28
▪ Toccata.....	31
▪ Fuga .....	33
➤ Propuesta interpretativa.....	37
❖ Les Bergers de La Nativité du Seigneur – Olivier Messiaen	
➤ Datos Biográficos del compositor.....	39
➤ Contexto histórico social.....	41
➤ Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión.....	43
➤ Análisis de la obra.....	45
➤ Propuesta interpretativa.....	47
❖ Preludio y fuga en sol menor – Marcel Dupré	
➤ Datos Biográficos del compositor.....	49
➤ Contexto histórico social.....	50
➤ Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión .....	51
➤ Análisis de la obra.....	53
▪ Preludio.....	53
▪ Fuga.....	55
➤ Propuesta interpretativa.....	58

## Bibliografía

## Disposición del instrumento

Órgano Weissenborn Heiliger Geist Kirche

Constructor: Friederich Weissenborn 1958

Braunschweig B.R.D. Alemania

### Manual III Brustwerk

Harfenregal	16'
Musette	8'
Zimbel	III Fach
Sifflöte	1 1/3'
Prinzipal	2'
Rohrflöte	4'
Sing. Gedackt	8'
Tremolo	

### Manual I Rückpositiv

Prinzipal	4'
Gedackt	8'
Koppelflöte	4'
Nasat	2 2/3'
Gemshorn	2'
Terz	1 3/5'
Blockflöte	1'
Scharf	1-4 Fach
Krummhorn	8'
Tremolo	
Schalmey	4'

### Manual II Hauptwerk

Prinzipal	8'
Quintadena	16'
Rohrflöte	8'
Oktave	4'
Spitzgedackt	4'
Waldflöte	2'
Quinte	2 2/3'
Mixtur	2-4-6 Fach
Superoktave	2'
Trompete	8'

### Pedal

Oktave	8'
Prinzipalbaß	16'
Subbaß	16'
Rauschpfeife	IV Fach
Choralbaß	4'
Violflöte	8'
Klarine	4'
Trompete	8'
Fagott	16'

## **Introducción**

En el siguiente trabajo pretendo abordar algunos puntos importantes que pudieran interesar al escucha, acerca del repertorio, de los compositores y de una serie de aspectos intrínsecos a una mejor comprensión del repertorio que interpreto en mi examen de titulación. Algunos de estos aspectos son los siguientes.

Datos biográficos del compositor. En la búsqueda de documentos y libros que me ayudaron a formular estas notas, me encontré que muchas biografías solían tener datos no actualizados o incongruentes con respecto a otras fuentes de información, por lo que decidí avocarme a aquellos que me proporcionaran la información más veraz.

Contexto histórico social. Una forma de contextualizar al compositor y su obra, es aportando datos en el ámbito político, social y económico, que favorezcan una mejor comprensión de su época y formas de vida, las cuales pueden aparentemente no tener relación directa con la música, pero que son de fundamental importancia para la mejor comprensión de su obra, razón por la cual presento de manera escueta algunas de las relaciones sociales que permearon la vida del compositor.

Análisis de la composición fónica de los instrumentos de acuerdo al estilo y período en que se gestaron las obras aquí presentadas. Los instrumentos de época que utilizaron los compositores aquí estudiados fueron muy distintos, daré al lector las características de los instrumentos de cada época, y el registro sonoro que debieron tener y que pretendo implementar con los recursos actuales e la ejecución del repertorio que interpreto.

En el análisis de la obra, además de indicar la forma de las obras, grados y/o modulaciones que se utilizan, quisiera resaltar ciertas actividades armónicas o retóricas que pudieran pasar desapercibidas.

Propuesta interpretativa, en esta sección doy mi particular punto de vista en cuestión de los problemas técnicos, de ornamentación y de interpretación que encontré, y que me ayudaron a crear una propuesta interpretativa de la obra.

## Tiento de séptimo tono por Alamire de Joan B. Cabanilles

### Datos biográficos del compositor<sup>1</sup>

#### Joan Baptista Cabanilles

Nació el 04 de septiembre 1644, Algemesí (Valencia) España y murió en la misma ciudad el 29 de abril 1712.

Su nombre se le puede encontrar castellanizado como Juan Bautista Cabanillas, aparte de otras formas variadas como Cavanilles, Cavanillas.

Compositor y organista, se formó en la escuela de su pueblo natal con Onofre Guinovart, organista de la parroquia de San Jaime Algemesí que también pudo haber formado a otro gran músico valenciano, Vicente Rodríguez Monllor.

El nombre de Juan Cabanilles no aparece en ningún documento del archivo de la catedral de Valencia hasta su nombramiento como organista segundo, para ayudar a Andrés Peris “el ciego de valencia” este nombramiento fue el 15 de mayo de 1655. Un año después quedó nombrado como organista principal y al mando de la educación de los infantes, aunque no como maestro de capilla por lo que no había sido ordenado como sacerdote, que sucedió hasta 1668.

A partir de su nombramiento poco se sabe de su trayectoria, se sabía que iba con frecuencia a Francia a las fiestas patronales principales aunque no hay documento alguno que compruebe la permanencia de Cabanilles en países extranjeros, se sabe que conocía la obras de compositores europeos de su tiempo.

En 1703 empezó a tener problemas de salud por lo que con frecuencia era sustituido por organistas para mantener su posición en Valencia.

La música de órgano de Cabanilles es el punto culminante de una gran tradición organística ibérica de los siglos XVI y XVII<sup>2</sup>. La supervivencia de muchas de las obras de Cabanilles, se debe a la labor de su alumno Josep Elias. Buena parte de los manuscritos que se conservan de Elías y de Cabanilles se encuentran dentro de la Biblioteca de Cataluña, en Barcelona. Cabanilles compuso una gran cantidad de obras para órgano, también obras polifónicas para el canto, hay varias obras en forma de variaciones repitiendo figuras

---

<sup>1</sup> Fuentes consultadas: SADIE, Stanley (ed.): *“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”*. Ed. Grove, Second edition Londres: Macmillan, 2001. Vol. <http://www.allmusic.com/artist/juan-cabanilles-mn0001448304>, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/87478/Juan-Bautista-Jose-Cabanilles>.

<sup>2</sup> Dentro de los compositores que más obras dejaron para este instrumento, está precisamente Cabanilles, que además logra explorar el instrumento como ningún otro de su época.

armónicas, estas son llamadas *passacalles*, *gallardas*, *folías*, *paseos*, *diferencias* y *Xácaras*.

La obra de Cabanilles es bastante extensa, suman cerca de 200 piezas, todos para órgano, y ocho que son obras vocales, buena parte son *Tientos*, con base a la forma renacentista del *ricercare*. Dentro de los tientos de Cabanilles hay *tientos de falsas* que son conocidos por su uso liberal del cromatismo. Este enfoque ha llevado a algunos autores a citar a Cabanilles como un revolucionario armónico.

Él fue uno de los que extendieron el manierismo renacentista en una época en que Europa orientaba sus formas musicales hacia la consolidación de los modos mayores y menores, excluyendo casi en su totalidad las formas modales del renacimiento. Sin embargo, el estilo de Cabanilles mantiene la tendencia en la España del siglo XVII. Cabanilles también experimentó la forma italiana de la *toccata*. De sus piezas, la famosa Batalla Imperial se ha descubierto que es una obra de Johann Kasper Kerll y no de Cabanilles.<sup>3</sup>

### **Contexto histórico social**

Desde inicios del siglo XVII se presentaron graves problemas económicos que se extendieron en la segunda mitad del siglo, esto originado por una gran cantidad de guerras dentro y fuera de los reinados de España, Cabanilles había nacido dentro del reinado de Felipe IV de Austria o Habsburgo (1605-1665) quien estuvo al mando entre los años 1621 hasta su muerte en 1665 y también su hijo Carlos II de Austria o Habsburgo (1661-1700) con serios problemas para asumir funciones de gobierno.

Tan solo en el continente europeo encontramos varios elementos que definieron el rumbo de nuestra historia, el primero y de los más notorios es la llamada revolución científica, llevado a cabo por personajes como Isaac Newton, René Descartes, Galileo Galilei entre muchos otros y aunque inició desde el siglo XVII culminó hasta el siglo XVIII en donde ya se puede considerar los fundamentos de la filosofía moderna.

La peste bubónica de 1649 de Sevilla en el que perdieron la vida un aproximado de 46% de la población de la ciudad, la epidemia tuvo su origen en África trasladándose a ciudades como Valencia, Aragón, Murcia y Andalucía.

Dentro de la literatura encontramos al poeta inglés John Milton (1608-1674), al Dramaturgo francés Molière (1622-1673), al dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

---

<sup>3</sup>Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Grove, Second edition London: Macmillan, 2001. vol. 4 pp. 721-722

En el ámbito musical la música se desarrollaba aún de manera muy particular en los distintos países, empezaré por los italianos Alessandro Scarlatti (1660 - 1725), Francesco Cavalli (1602 - 1676), Arcangelo Corelli (1653-1713), Bernardo Pasquini (1637-1710), los españoles Pablo Bruna (1611-1679), Gaspar Sanz (1640 - 1710). Entre los compositores ingleses contemporáneos a Cabanilles encontramos a: John Blow (1649 - 1708), Henry Purcell (1659 - 1695), los franceses Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687), François Couperin (1668-1733), Marin Marais (1656-1728). Los alemanes Johann Christoph Bach (1642 - 1703), Dietrich Buxtehude (1637-1707) Johann Pachelbel (1653 - 1706).

Dentro de la pintura, arquitectura y la escultura están los españoles Bartolomé Esteban Murillo (1617 - 1682), Diego Velázquez (1599 - 1660), Francisco de Zurbarán (1598 - 1664), Bernardo Simón de Pineda (1638-1702), José del Olmo (1638-1702), Leonardo Figueroa (1650-1730), José Vega y Verdugo (1623-1696), el italiano Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680), los pintores neerlandeses Johannes Vermeer (1632 - 1675) y Rembrandt van Rijn (1606 - 1669). Los alemanes Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736), Andreas Schlüter (1664-1714), el inglés Sir Christopher Wren (1632-1723).

### **Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión**

En la actualidad no se conserva el instrumento donde fue organista Cabanilles, sin embargo hay características muy comunes que comparten instrumentos de esta región y época. A continuación daré algunas características.

La gran mayoría de los instrumentos construidos en España durante los siglos XVII y XVIII, son órganos de 8 pies, con un solo manual de octava corta<sup>4</sup> y registro partido, con pedales llamados contras, para la mano izquierda normalmente tenían entre 10 y 12 registros, y 12 y 14 para la mano derecha. Muchos de los órganos contaban con las *contras* que su función era mantener notas largas en el pedal durante alguna obra, muy utilizados en los tientos de contras.

En el órgano español se pueden clasificar tres familias de registros, estos son:

- Los flautados o principales que es la base por la cual se constituye la columna vertebral de la composición fónica del instrumento.

---

<sup>4</sup> La octava corta se refiere a la disposición de sonidos en la primera octava, en donde omitían el *c#*, *d#*, *f#* y *g#*, quedando solamente a partir de la nota *e* como la nota *c* y en las notas de *f#* y *g#* poniendo las notas correspondientes, *d* y *e*.

- Los Nasardos, son registros de flauta abiertas o tapadas como el violón y el tapadillo.
- Las lengüetas colocadas al interior y/o exterior del órgano, siendo una característica peculiar los registros de lengüeta en *chamade* o *batalla*.

El siguiente cuadro, muestra una posibilidad de posibles registros partidos, en órganos ibéricos en tiempo de Cabanilles.

Mano izquierda	Mano derecha
Flautado de 13	Flautado de 13
Octava	Octava
Tapadillo	Tapadillo
Docena	Docena
Quincena	Quincena
Diecisetena	Diecisetena
Diecinovena	Diecinovena
Veintidocena	Veintidocena
Lleno	Lleno
Trompeta real	Corneta
Clarín de bajos	Trompeta real
Bajoncillo	Clarín de bajos
Contras	Bajoncillo
	Clarín de ecos
Siete pedales que iban de <i>do</i> a <i>sib</i> pertenecientes a las contras <sup>5</sup>	
Tambores (timbales, atabales o tabals )	

También se ha tomado en cuenta que el constructor del órgano de la catedral de Valencia (1631-1633) Antoni Llorens de esta época perteneciente al período de Cabanilles, había construido en la catedral de Lérida en 1624 un órgano que tenía 7 contras, suponiendo que el construido en la catedral de Valencia sería similar, pero las muestras de composición de Cabanilles sugiere que fue de 8<sup>6</sup>.

Muchos de los instrumentos que se construyeron en el siglo XVI y XVII estuvieron funcionando por muchas décadas, afortunadamente tuvieron intervenciones de restauración o por lo menos de mantenerlos en buen estado para su funcionamiento en las liturgias.

También citamos algunos órganos que fueron construidos en el mismo siglo con algunos años de anterioridad, en este caso el órgano de la epístola de la Colegiata de San Pedro en

<sup>5</sup>Bernal, Ripoll Miguel. "Las contras de los órganos barrocos del país valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles". Revista de musicología. Publicada por la Sociedad Española de Musicología (SEDEM) vol. 19 No. 1,2. 1996. p. 2

<sup>6</sup>Ibid., p. 4

Lerma, uno de los dos órganos construidos de 1615 a 1617 por Diego Quijano en este lugar, la disposición que se muestra en la siguiente tabla indica simplemente donde se encuentran los tiradores de registro y no implica que sean partidos, de los cuales solo hay dos, la cimbala y los orlos, la disposición es la siguiente<sup>7</sup>.

Lerma, Órgano de la Epístola, Diego Quijano, 1615-1617 <sup>8</sup>	
Lado izquierdo	Lado derecho
Flautado tapado	Flautado abierto
Octava tapada	Octava
Quincena nasarte	Quincena
	Mixtura 3-4h
Cimbala 4h (registro partido mano izquierda)	Cimbala 4h (registro partido mano derecha)
Orlos (registro partido mano izquierda)	Orlos (registro partido mano derecha)

Este instrumento es considerado renacentista tanto por las características sonoras como el estilo arquitectónico porque fue reformado en 1792 por un organista desconocido. A diferencia del órgano del evangelio, que había sido su gemelo, el estilo arquitectónico sigue siendo renacentista pero con características sonoras del barroco, la disposición es la siguiente.

Lerma, Órgano del Evangelio, Diego Quijano, 1615-1617	
Mano Izquierda	Mano Derecha
Flautado de 13	Flautado de 13
Flautado violón	Flautado violón
Octava	Octava
Docena	Docena
Quincena	Quincena
Diezycetena	Compuestas de lleno
Diezynovena	Cimbala
Compuestas de Llano	Corneta
Cimbala	Clarín de eco (interior)
Trompeta Real (interior)	Trompeta Magna (interior)
Bajoncillo (Batalla)	Clarín Claro
Chirimía (Batalla)	Clarín Pardo (tirador y rodillera)

<sup>7</sup> Se detalla más información en *"El órgano de la colegiata de Lerma, historia y restauración"* Alfonso de Vicente y Joaquín Lois, Edición de la Junta de Castilla y León y de la asociación Manuel Marín. Valladolid. 1996. Y en la página electrónica de internet.

[http://www.antoniodecabazon.org/organos/Lerma/Colegiata/Epistola/colegiata\\_epistola.html#](http://www.antoniodecabazon.org/organos/Lerma/Colegiata/Epistola/colegiata_epistola.html#)

<sup>8</sup> Ciudad, iglesia o instrumento, constructor, período de construcción.

Tambor en Re  
Tambor en La

Rodillera izquierda: Ecos de Clarín  
Rodillera derecha: Clarín Pardo



En esta imagen se aprecian los dos órganos y la clara diferencia de la trompetería horizontal del órgano del evangelio, que fue modificado en el año 1792.<sup>9</sup>

### **Análisis de la obra**

La primera pieza dentro del programa es el *tiento de séptimo tono por Alamire* (M386 No. 4), empezaré definiendo el nombre de *tiento*.

### **El tiento**

Inicialmente, se adoptó el nombre de tiento para composiciones musicales escritas para diferentes instrumentos, como: el arpa, la vihuela, clavicémbalo y órgano; a partir de finales

<sup>9</sup> Imagen tomada de la página de internet en [http://www.antoniodcabazon.org/organos/Lerma/Colegiata/Evangelio/hires/vista\\_coro.jpg](http://www.antoniodcabazon.org/organos/Lerma/Colegiata/Evangelio/hires/vista_coro.jpg)

del siglo XVII sólo se compusieron tientos para instrumentos de teclado, especialmente para el órgano.

Para el musicólogo Louis Jambou el tiento tiene su origen en una aplicación práctica del sistema de los ocho modos eclesiásticos, basándose en que, tratadistas como Juan Bermudo o vihuelistas del siglo XVI, escribieron que el *tiento* se hizo para “tentar”<sup>10</sup>. El musicólogo José López Calo, cree que de esta manera no se está definiendo como una forma musical, en lo que sí se coincide, es en que el tiento debe tener ese carácter improvisatorio, de “hacer dedos” o en palabras de Luis de Milán “tentar la vihuela”, esto en caso de vihuelistas.

El tiento se ha semejado a veces a piezas denominadas *ricercare*, *fantasía*, *tocata* o *preludio*. Nos encontramos diferentes definiciones de tiento en teóricos y compositores de la época; en los Vihuelistas del siglo XVI significa: prueba, examen, ejercicio, demostración o estudio, refiriéndose a una forma cercana a la fantasía, en el tratamiento de los modos y/o de escritura.

El tiento es una manera de componer y de tañer un instrumento musical, que surgió a principios del siglo XVI. Sus orígenes son españoles.

Santiago Kastner, prefiere hablar del tiento como un género musical, más que de una forma musical<sup>11</sup>, ya que al igual que el *motete* de polifonía, no obedece a modelos fijos y convencionales de estructura, como es el caso de otras formas musicales.<sup>12</sup>

Realmente no existe una distinción para *tiento*, *ricercare*, *fantasía*, *obra* o *verso*, cada compositor utilizaba el mismo tipo de obra, y daba el nombre que se acercaba a la idea que tenía sobre ella.

El tratado de Juan Bermudo<sup>13</sup>, ilustra los fundamentos contrapuntísticos de la música instrumental solista del siglo XVI, con tientos para teclado escritos en un pentagrama individual por cada voz. La tablatura editada por Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares 1555), para tecla, arpa o Vihuela, incluye *tientos*, *ricercares italianos* para conjunto, obras de Julio Segni, fantasías de Mudarra, así como tientos originales de los organistas españoles Pere Albert Vila, Francisco Soto de Langa Y Francisco Fernández Palero.

---

<sup>10</sup> Jambou, Louis, “Les origines du tiento”, Editions du Centre national de la recherche scientifique, París. 1982.

<sup>11</sup> La forma musical se refiere básicamente a una estructura de la escritura, la armonía, y melodía, por ejemplo: la cantata, la sonata, el preludio, la fuga etc. Y el género se mueve más sobre campos semánticos, según el contexto pueden aludir a géneros musicales, por ejemplo: género de música de cámara, género de música sinfónica, género del Bel Canto, etc. “Género” refiere a un conjunto, mientras que “forma” designa a un elemento de este conjunto.

<sup>12</sup> Kastner, Santiago. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla, Ed. Instituto Español de Musicología, Madrid España, 1976.

<sup>13</sup> Bermudo, Juan. Declaración de instrumentos musicales. Osuna, España. 1555

El tiento presenta algunas características de composición, una de ellas es el monotemático y presenta las siguientes características:

- El tema único es mantenido y es usado en toda la pieza sin modificaciones.
- El tema único se expone en su idea original y en glosa<sup>14</sup> los cuales pueden ser variados en cada cita del tema, también pueden coincidir el tema original y a la vez, el tema en glosa.
- El tema es sometido a la modificación, aumentando o disminuyendo sus valores rítmicos.
- El tema que puede originarse en compás binario, puede ser sometido a compás ternario y viceversa.
- El tiento monotemático, también puede ser con un tema doble, o el tema y su inversión.

En los tientos politemáticos las características son:

- El tema original domina la primera sección de un tiento, cada uno de los temas de las siguientes secciones es derivado del tema original, puede haber más de tres subtemas, pero generalmente no se rebasa el número de 6 ó 7.
- Al igual que en el monotemático, puede haber temas dobles, y con el uso de inversiones, el tema y sus derivados pueden aparecer en secciones posteriores a su exposición y combinarse entre ellos. Cualesquiera de sus temas pueden ser sujetos a glosa o a alteraciones de sus valores rítmicos originales.
- Después de que se exponen los temas nuevos, estos dominan completamente la sección y contrastan con los demás temas de otras secciones.
- Mediante la supresión o añadidura de accidentes, cualquier tema puede cambiar su función armónica original.
- La estructuración del tiento politemático, ofrece muchas más posibilidades de realización.

La gran mayoría de los tientos son monotemáticos y los compositores más conocidos que desarrollaron el tiento politemático son: Correa de Arauxo y Cabanilles, básicamente.

También hay algunas otras clasificaciones con respecto a los tientos y se encuentran de esta manera:

---

<sup>14</sup> Ornamentos también llamados fiorituras (florituras)

Tiento de Falsas: recurre al uso de disonancias y está basado sobre un principio que en Italia es llamado *durezza e ligature*, en donde la disonancia se convierte en el material esencial de la obra.

Tiento partido de Tiple o Tiento partido de dos Tiples: El término tiple se refiere a una voz solista, indicando que también podría haber dos voces solistas, y generalmente estaba designado para la mano derecha, y las acompañaban las voces de la mano izquierda.

Tiento de Llento: en el que el registro sonoro que se utilice debe ser de igual sonoridad en ambas manos.

El título de las obras está preestablecido por el tratamiento instrumental y la forma, por lo que se pueden encontrar de características más diversas.

### **Modalidad en la obra de Cabanilles**

En el siguiente apartado no pretendo adentrarme mucho en el tema de la teoría modal utilizada en las obras de Cabanilles, pero si quiero dar a conocer algunos aspectos importantes relacionados con el mismo.

La obra de Cabanilles que aquí presento lleva como nombre *Tiento de séptimo tono por Alamire*. En el libro *Elementos prácticos del canto llano y figurado* de Joaquín Eleuterio García y Castañer<sup>15</sup>, nos explica de la siguiente manera:

“los signos de la música son siete, a saber: *G sol re ut, A la mi re, B fa b mi, C sol fa ut, D la sol re, E la mi, F fa ut*: los cuales simplificados en el sistema moderno tienen su exacta equivalencia en las voces *Do, Re, &c...*”<sup>16</sup>

De ahí que se denomina *Alamire* por las siguientes razones:

“Entre estos siete signos aparecen unos más principales que otros, por razón de ser signos originales, á saber: *C sol fa ut* y *F fa ut*: se llaman así, por tener las claves su asiento y colocación en cada uno de ellos...”<sup>17</sup>

Las propiedades del sistema antiguo eran tres, de *B* cuadrado, de *Natura* y de *B mol*, la *B* cuadrado tenía su origen en el *Ut* de *G*, la de *Natura* en el *Ut* de *C*, la de *bemol* en el *Ut* de *F*. El uso de las propiedades se acentuaron más sobre *B* cuadrado y por la de *B mol*. Los tonos que pertenecen a la de *B* cuadrado, son: primero, segundo, tercero, cuarto, séptimo y octavo tonos, y por las de *B mol* son: quinto y sexto tonos.

<sup>15</sup> García y Castañer, Joaquín Eleuterio. *Elementos prácticos del canto llano y figurado, con varias noticias históricas relativas al mismo*. Impresor de cámara de S. M. Madrid. 1827, capítulo X.

<sup>16</sup> Ídem. p.32

<sup>17</sup> Ídem.

Los tonos están basados en los tetracordes<sup>18</sup> que se utilizaban en los cantos litúrgicos. De estos se dividen en tonos maestros y tonos discípulos, de los cuales los tonos maestros son: primero, tercero, quinto y séptimo, siendo los discípulos: segundo, cuarto, sexto y octavo. Iniciando del *Re* hasta el *Sol*. La composición del séptimo tono es de la siguiente manera:



El séptimo tono la nota final es sol, su dominante es re y su ambitus recorre de sol a sol. De esta manera el séptimo tono que va de *sol* a *sol* es utilizado por *A la mi re* teniendo sus alteraciones correspondientes.

El título del libro que contiene las piezas para órgano de Joan B. Cabanilles dice de esta manera:

“Libro de obras de organo compuestas por el grande maestro Joan Cabanillas, presbítero y organista de la Sta. Iglesia y Cathedral de Valencia ; siendo del licenciado en la misma facultad Estevan Maronda, siendo uno de los menores dicipulos del gde. maestro Joseph Elias presbitero y organista de la Parroquial del SS. Justo y Pastor de Barzelona dia 12 de 8bre. del año del Sor. 1722, cantantibus organis Cecilia Virgo”<sup>19</sup>

El tiento está escrito en cuatro pentagramas, para la soprano (S) en clave de Do en primera, para el alto (A) clave de Do en tercera, para el tenor (T) en clave de Do en cuarta y para el bajo (B) en clave de Fa. Como lo muestra el facsímil.<sup>20</sup>



Facsímil del tiento de séptimo tono por A la mi re, Cabanilles. Biblioteca de Catalunya, España.

<sup>18</sup> Es una ordenación de cuatro notas sucesivas o en escala formando en extensión una cuarta.

<sup>19</sup> Esta información se puede encontrar en la biblioteca de Catalunya y también en su biblioteca virtual en la siguiente página. [http://cataleg.bnc.cat/record=b2263747\\$S13#](http://cataleg.bnc.cat/record=b2263747$S13#)

<sup>20</sup> Idem.



Realmente este tiento no tiene una estructura fija como lo hemos comentado anteriormente, pero se asemeja a un *ricercare* porque muestra un tema el cual va presentando en las distintas voces, contrapunto imitativo.

El primera sección va desde el primer compás al 43 en 4/4, en esta sección encontramos el tema presentado de esta manera: A, S, T, S y precipitadamente medio compás después aparece en B, y antes de que termine B, el tema aparece invertido en T seguido de una escala ascendente de *mi* a *mi*, después aparece igual de manera invertida en B y A seguidos de su escala de *la* a *la*, descendente y luego ascendente en ese orden. Posteriormente aparecen solo las escalas que ya no recorren la octava sino una séptima.

En la segunda sección va del compás 44 al 70 y aparece con un cambio de compás, 6/4 = 3/2, Una de las características viene en la secuencia rítmica, donde utiliza *negra con puntillo- corchea- blanca*, en los temas presentados hay otra característica que resalta, esta característica es la disonancia que resuelve a consonancia de tercera y segunda, lo presenta en toda la segunda sección, el ejemplo está en la siguiente imagen:



En la tercera sección que va desde el compás 70 al 112 lo presenta con otro cambio de compás a 6/4 y en este caso el tema no presenta cambios notorios, lo va desarrollando prácticamente con los mismos elementos, lo que si se hace notar más, son las figuras rítmicas *negra con puntillo- corchea- negra- blanca*, que es la segunda parte del tema expuesto en esta sección.

En la última sección marcada en 4/4 que inicia en el compás 113 hasta la 154 muestra el tema en aumentación acompañado de una glosa el cual parece también un motivo que acompaña la aparición del tema.

A musical score snippet for a piano piece, starting at measure 114. It shows two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time. The treble staff contains a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note. The notes are shaded in grey to highlight the rhythmic pattern. An inset box at the top right shows a close-up of the rhythmic pattern in a 4/4 time signature.

Esta sección posee una cláusula que marca el inicio de la coda o da una muestra de la parte final de la obra, es a partir del compás 133 después de la cadencia que marca el segundo tiempo. Otra característica que tiene es el uso de figuras rápidas, primero en mano derecha y luego en mano izquierda, en los compases 148,149, 152 y 153 finalizando la obra. A continuación muestro el compás 148:



La edición que he manejado para la interpretación es: *A Kalmus Classic Edition*, Juan Bautista Cabanilles, Complete Organ Works, Volume 1. Reproducida de la edición original de Higinio Anglés publicada por el CSIC<sup>21</sup>.

### Propuesta interpretativa

El tiento lo escogí por una versión interpretada por Jan Willem Jansen iniciando la obra con registro de lengüetas. La pieza se presta para iniciarla a manera de batalla<sup>22</sup> o con el registro lleno<sup>23</sup>

El tema inicial y la reexposición del tema en aumentación del final son a mi parecer de lo más difícil, por el cuidado de las voces que se entrecruzan y se unen a otras tesituras por llamarlo de alguna forma, en mi caso me funcionó estudiarlo lento con ambas manos, probé estudiarla con las manos separadas pero resultaba difícil por lo que comento.

En cuanto al registro sonoro empleado, después de probar varias opciones de sonoridad opté por lo siguiente: En la primera parte utilizo los registros lengüetas, en la segunda un registro de bardón 8' o flautado 8' dependiendo del órgano. En estas dos partes iniciales creí prudente hacer notar el contraste, de sonoridad fuerte a sonoridad suave. En la tercera sección voy agregando al flautado, la octava y la quincena. En la cuarta agrego la sonoridad inicial basada en registros de lengüetas dándole énfasis al clímax final.

<sup>21</sup> *Mucici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712) opera omnia*, por Higinio Anglés, José Climent Barber, CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) Biblioteca de Catalunya (M386). España, 1927.

<sup>22</sup> El registro de batalla pertenece a la familia de lengüetas, pero en algunos órganos no hay tal registro por lo que se puede utilizar la trompetería horizontal, trompeta real o algo que se le parezca.

<sup>23</sup> El registro lleno puede estar formado con flautado de 13 palmos, octava, 2, docena, quincena, diezisetena, diezinovena, veintidocena y lleno.

## **Tocata y fuga en Fa mayor, Trio-sonata en Mi bemol mayor de Johann Sebastian Bach**

### **Datos Biográficos del autor<sup>24</sup>**

#### **Johann Sebastian Bach**

La ciudad de Eisenach (Turingia), fue el lugar de nacimiento de Johann Sebastian Bach un 21 de marzo de 1685, una ciudad con gran historia donde se encuentra también el famoso castillo de Wartburg en lo alto de una montaña, lugar donde Martin Luther<sup>25</sup> tradujo el Nuevo Testamento al alemán. Bach visitó la misma Georgenschule Eisenacher (Escuela de San Jorge de Eisenach) como lo hizo Lutero 190 años antes. Sus dos padrinos, que dieron su nombre al niño, fueron Sebastián Nagel, flautista de la ciudad de Gotha, y Johann Georg Koch, guardabosques ducal en Eisenach. Johann Sebastian fue bautizado en la Georgenkirche, el 23 de marzo de 1685.

La familia Bach fue una de las varias familias con tradición musical por varias generaciones, y se ganaban la vida como músicos de la ciudad, sus primos Michael Johann, Ambrosius Johann y Johann Christoph se habían convertido en compositores de fama.

La madre de Johann Sebastian murió en 1694 y su padre en 1695, en sólo un año un niño de 9 años pierde a sus padres. De los cinco hijos que sobrevivieron, Johann Sebastian y su hermano Johann Jacob fueron a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph que era organista en Ohrdruf.

La Michaeliskirche, fue la iglesia donde el hermano de Johann Sebastian, Johann Christoph, fue organista desde 1690. Johann Christoph debió haber sido un músico muy competente porque había sido alumno de Johann Pachelbel<sup>26</sup>, un organista famoso de Turingia en Erfurt, que había tenido influencias italianas. Johann Sebastian recibió sus primeras lecciones de teclado formales por parte de su hermano, teniendo en cuenta las tradiciones de la familia de Bach y el talento, es probable que él ya fuera un músico hábil a la edad a la que fue a casa Johann Christoph. También fue al Liceo de Ohrdruf, aprendió

---

<sup>24</sup> Fuentes consultadas: EIDAM, Klaus, *“La verdadera vida de Johann Sebastian Bach El Hombre y sus Obras”*, traducción: José Antonio Padilla y Enrique Martínez Miura. Ed. Siglo XXI de España Editores, 1999; SADIE, Stanley (ed.): *“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”*. Ed. Grove, Second edition Londres: Macmillan, 2001; WOLFF, Christoph *“Johann Sebastian Bach el músico sabio”* Editorial Robinbook, Barcelona. 2008. Vol 1, 2; <http://www.jsbach.org/biography.html>

<sup>25</sup> Martin Luther (Eisleben, Turingia, 1483-1546). Teólogo alemán cuya ruptura con la Iglesia católica puso en marcha la Reforma protestante.

<sup>26</sup> Johann Christoph Pachelbel (Núremberg, Sacro Imperio, 1 de septiembre 1653 - 3 de marzo 1706), fue un destacado compositor, clavicembalista y organista alemán del periodo barroco. Se cuenta entre los más importantes músicos de la generación anterior a Johann Sebastian Bach, de cuyo padre fue amigo.

latín e ingresó el coro de la escuela. Cuando su hermano ya no pudo apoyarlo fue a Lüneburg el 15 de marzo de 1700, junto con su amigo de la escuela, Erdmann Georg.

De acuerdo a un reglamento de edad, los niños de padres pobres podían asistir a la escuela de latín y pagar por sus costos cantando en el coro de la Michaeliskirche und Schule (escuela e iglesia de San Miguel). Bach y Erdmann eran cantantes del coro y se les pagaba poco dinero, de acuerdo con la nómina. La escuela tenía una tradición musical impresionante y tenía una biblioteca de música famosa, a la que el gran cantor Friedrich Emanuel Praetorius (1623-1695) había añadido muchos manuscritos importantes de la música y grabados.

Al final de este corto período en Lüneburg, Bach parecía ser un virtuoso del órgano con cierto renombre, ya que se cree que en Lüneburg tuvo muchas oportunidades para desarrollar sus habilidades en el teclado. Debió haber existido la posibilidad de que él haya tomado lecciones de Georg Böhm<sup>27</sup> quien vino de Turingia como Bach. Böhm fue organista de la Johanniskirche, y también escribió música para teclado a la manera francesa. La influencia de Böhm es evidente en las primeras obras para órgano de Bach.

También fue muy importante para el joven Bach la influencia de Johan Adam Reinken<sup>28</sup>, el organista de 78 años de la Katharinenkirche en Hamburgo, y posiblemente el ex profesor de Böhm. Bach fue varias veces a Hamburgo con el fin de familiarizarse con el trabajo de Reinken. En las vacaciones de verano de 1701, por ejemplo, Johann Sebastian se dirigió a Hamburgo (48 km al norte) para escuchar a Reinken y otros en Hamburgo. Reinken, de origen holandés, era de la escuela del gran compositor del siglo 17 el organista holandés Jan Pieterszoon Sweelinck de la ciudad de Amsterdam y él a su vez había sido influenciado por las técnicas variadas y virtuosismo de los virginalistas ingleses (Bull, Byrd, Gibbons y otros). Por lo tanto Bach no sólo sufrió la influencia francesa en Lüneburg, sino a través de Reinken también la influencia considerable por parte de los holandeses, e indirectamente de los ingleses. Bach dejó la ciudad de Lüneburg para trasladarse a Weimar.

El Duque Johann Ernst de Sajonia-Weimar (1664-1707) fue uno de los dos duques de Weimar. Contrató a Johann Sebastian Bach como "lacayo" y violinista en su capilla privada. Existen registros de pago de sueldos a Bach de marzo a agosto de 1703. En agosto de 1703 fue nombrado organista de la Bonifatiuskirche. Esta fue la tercera iglesia de la ciudad (después de la Oberkirche y el kirche Liebfrau), tenía un órgano Wender nuevo y

---

<sup>27</sup> Georg Böhm (Hohenkirchen, Turingia, 2 de septiembre de 1661 - 18 de mayo de 1733). Organista y compositor alemán del cual Bach tuvo influencia.

<sup>28</sup> Johann Adam Reincken (Hamburgo, 10 de diciembre de 1643 - 24 de noviembre de 1722) fue un organista, compositor y violagambista alemán que se distinguió por su longevidad y por la influencia que tuvo con muchos organistas.

atractivo. Obviamente, Johann Sebastian ya tenía cierto prestigio como organista, su salario era relativamente alto, se comprueba en un recibo de pago que se ha conservado.

Posteriormente se trasladó a Arnstadt y su estancia ahí no fue del todo exitosa aunque a partir de aquí tuvo puestos de trabajo bastante serios. Estaba obsesionado por el órgano y se negó a practicar seriamente con los chicos del coro de la escuela de la iglesia, pues no era su deber.

Más tarde, en 1705, se ausentó para ir a Lübeck y familiarizarse con la música de Dietrich Buxtehude<sup>29</sup>. En octubre de 1705 se dirigió 200 km a Lübeck. A partir de su estancia ahí, fue profundamente influenciado por la música de órgano de Buxtehude y porque también fue un prolífico compositor de obras vocales. Es muy probable que Bach haya tenido una influencia directa de las obras vocales de Buxtehude.

Bach sólo volvió a Arnstadt a mediados de enero de 1706 y a las autoridades de la iglesia no les hizo gracia pues había salido por un período muy largo. Por otra parte, Bach aplicó su nueva técnica virtuosa en el órgano en los servicios de la iglesia por lo que llegó a confundir a la congregación, no estaba preparada. También fue acusado de entrar a la bodega durante los sermones y hacer música con una "dama desconocida" en la iglesia. La mayoría de los biógrafos suponen que se trataba de su prima y más tarde esposa Maria Barbara que vivió por un tiempo en casa de Bach; de todos modos los días de Bach en Arnstadt estaban contados. Eventualmente, encontró un nuevo puesto en Mühlhausen y solicitó su renuncia en Arnstadt.

La vida en Mühlhausen dio buenos resultados y dentro de las obras de excelencia se encuentran las primeras cantatas, una de ellas es la cantata Gott ist mein König (Dios es mi rey) BWV 71 fue impresa cuando el joven compositor tenía 22 años, fue un verdadero logro para el compositor, ya que ninguna de las obras escritas por los más conocidos compositores como Händel<sup>30</sup> o Telemann<sup>31</sup> habían sido publicadas.

En poco tiempo, sin embargo, Bach no estaba satisfecho con las posibilidades de una "música de iglesia bien regulada", impuesta por el pastor y jefe inmediato de Bach, Frohne. Hubo un gran incendio que destruyó una cuarta parte de la iglesia de San Blas esta catástrofe sin duda tuvo un impacto profundo en la economía local, y fue menos favorable para la música de la iglesia, por lo que Bach quería mejorar tanto su situación financiera

---

<sup>29</sup> Dietrich Buxtehude (1637 - Lübeck, 9 de mayo de 1707) fue un compositor y organista germano-danés de música académica europea del barroco.

<sup>30</sup> Georg Friedrich Händel (Halle, 23 de febrero de 1685 – Londres, 14 de abril de 1759) fue un compositor alemán, posteriormente nacionalizado inglés, considerado una de las cumbres del Barroco y uno de los más influyentes compositores de la música occidental.

<sup>31</sup> Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, Alemania, 14 de marzo de 1681 – Hamburgo, Alemania, 25 de junio de 1767) fue un compositor barroco alemán, aunque su obra también tuvo características de principios del clasicismo.

como su estatus social. Con su reputación de rápido crecimiento como virtuoso del órgano y compositor, había superado su posición en un año. A pesar de esto, Bach logró mantener buenas relaciones en Mühlhausen y continuó supervisando la reconstrucción del órgano de la Iglesia de San Blas, que se inició bajo sus recomendaciones. Poco tiempo después de haber llegado a Mühlhausen, se casó, el 17 de octubre de 1707, con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro llegaron a la edad adulta. Dos de ellos Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach llegaron a ser compositores importantes. Bach tenía una relación personal con Eilmar, el pastor que dirigía a los luteranos ortodoxos, que más tarde se convirtió en el padrino de la primera hija de Bach, Catharina Dorothea.

Muchas de las grandes composiciones para órgano fueron escritas en este período, de las más conocidas están la *Passacaglia en Do menor BWV582* y el *Preludio y Fuga en Re mayor BWV 532*.

De regreso a Weimar, en una de las cortes más importantes de la zona en el que Johann Sebastian saltó a la fama a 40 kilómetros al norte de Mühlhausen, fue un paso importante en su carrera, y su economía se vio en mejor estado. Bach ya había estado aquí antes, durante un período corto en 1703, conocía a uno de los duques de Weimar, Johann Ernst, que murió en el 1707, y desde 1709 su sobrino y sucesor Ernst August quedó al mando junto con el otro Duque Wilhelm Ernst (1662-1728) quien fue un promotor de la música de la corte. Él contrató a Bach como organista y miembro de la orquesta, por lo que pudo explotar sus talentos para la composición organística. La relación con Ernst August (1688-1748) y su medio hermano menor Johann Ernst, Jr. (1696-1715) También fue buena por lo que Bach tuvo algunos problemas con esta lealtad doble.

Johann Ernst hijo, que murió cuando tenía sólo 19 años de edad, era musicalmente dotado. Él tomó lecciones de composición con un amigo de Bach en Weimar, Johann Gottfried Walther<sup>32</sup>. Ernst Johann tuvo la buena idea de hacer un viaje a Amsterdam, regresando en 1713 con una rica colección de música italiana. Johann Sebastian Bach hizo la transcripción de material italiano para órgano, y especialmente de la colección de conciertos de Vivaldi de 1712 a partir de este período Bach tuvo una profunda influencia en el estilo de composición a la manera italiana; de hecho fue decisivo en el desarrollo de Bach pues combinó su estilo de contrapunto anteriormente con influencias del norte de Alemania y Francia y ahora Italiana.

A lo largo de su vida, Bach se preocupó por la mejora de los órganos, por lo que el órgano de la capilla de la corte de Weimar fue remodelada por William Trebs por instrucciones de Bach. Particularmente en el período 1708-1714, Bach tuvo tiempo para tocar en el órgano

---

<sup>32</sup> Johann Gottfried Walther (18 de septiembre de 1684 en Erfurt - 23 de marzo de 1748 en Weimar) fue un organista, compositor y musicólogo alemán. Walther era primo por el lado materno de Johann Sebastian Bach.

y componer, la mayoría de sus composiciones principales para órgano (tocatas y preludios) provienen de la época de Weimar. Posteriormente tuvo otra oferta de trabajo el cual rechazó cuando el Duque Wilhelm Ernst le duplicó el salario, después él mismo lo nombró Konzertmeister el 2 de marzo de 1714.

Con su nuevo nombramiento, Bach tenía que escribir una cantata por mes (en Leipzig, más tarde, escribió una cantata por semana durante ciertos periodos). Estas cantatas estaban en el nuevo estilo italiano que Bach había adoptado en 1713. La mayoría de los textos fueron escritos por Salomon Franck (1659-1725), alto secretario consistorial, bibliotecario de la corte y director de la colección numismática en Weimar. Otros textos de cantatas de Bach (tanto de Weimar y Leipzig) fueron escritos por Georg Christian Erdmann Neumeister (1671-1756) quien fue pastor de la iglesia de la Jacobskirche desde 1715 en Hamburgo, fue quien inició una nueva reforma presentando nuevas cantatas escritas.

La fama de Bach comenzó a extenderse mucho más allá de Weimar por estos días. Uno de los escritores más importantes de la música, Johann Mattheson (1681-1764) de Hamburgo se refiere a Bach como "el famoso organista de Weimar", en su libro *La Orquesta protegida (Das Beschützte Orchestre)*. Publicada en Hamburgo 1717. Otra indicación de la creciente fama de Bach es la anécdota del concurso con el famoso tribunal francés Louis Marchand virtuoso del teclado (1669-1732). Según el relato legendario, Bach viajó a Dresde en el otoño de 1717 para un concurso de clavecín, Marchand estuvo tan impresionado por la reputación de Bach que él nunca apareció. Su fama atrajo muchos estudiantes, uno de ellos fue Johann Tobias Krebs (1690-1762).

El trabajo de Bach en Weimar terminó de una manera bastante dramática. El maestro de Capilla Johann Samuel Drese murió en 1716 y la decisión fue dejar a su hijo Johann Wilhelm el puesto, Bach lo había solicitado por lo que se sintió ofendido, detuvo bruscamente su producción de cantatas de ese año (1716) y renunció. Bach fue arrestado y encarcelado casi por un mes (6 noviembre a 2 diciembre) por la renuncia no autorizada. En la boda de la hermana de Leopold von Anhalt-Köthen quien contrató a Bach para el servicio, quedó muy impresionado, por lo que Bach recibió una oferta de trabajo esta vez como Kapellmeister (maestro de capilla) de Leopold, y partió hacia Köthen.

Bach escribió la mayoría de sus principales composiciones para órgano en Weimar, por ejemplo el *Orgelbüchlein* (librito de órgano) y la mayoría de los preludios y fugas. También muchas composiciones para clave se iniciaron en Weimar, por ejemplo: *Das Wohltemperierte Clavier I* (libro I del clave bien temperado). La mayoría de las obras orquestales y de cámara de este período no sobrevivieron por desgracia, solo algunas adaptaciones posteriores, y un gran número de cantatas.

Bach comenzó su nuevo trabajo como maestro de capilla en Köthen en diciembre de 1717. Se había dispuesto el 16 de diciembre para probar un nuevo órgano en Leipzig. Su nuevo

contratista fue el Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (1694-1728), un joven de 23 años de edad, entusiasta en la música y amante de la música de Bach, el joven era calvinista por lo que Bach tuvo tiempo para componer fuera del ámbito eclesiástico.

Dos años antes, el príncipe Leopold, hizo una orquesta de músicos virtuosos de Berlín y el mayor logro fue atraer al famoso Johann Sebastian Bach a su corte, como su maestro de capilla, por la considerable suma de 400 táleros<sup>33</sup> al año.

Bach solía hacer viajes para probar ciertos instrumentos a sus alrededores, y de regreso un día le sorprendió la noticia de que su esposa había fallecido de una corta enfermedad algunas semanas antes.

La Fantasía y fuga en sol menor BWV542 para órgano y la Partita para violín solo n° 2, BWV 1004, en especial, su última sección, la *Chaconne*, son algunas de las composiciones que sugieren historiadores que compuso en memoria de su primera esposa.

Posteriormente conoció a Anna Magdalena Wilcke, una joven soprano hija de un trompetista de la corte de Weissenfels, se casaron el 3 de diciembre de 1721, pese a la diferencia de edad tuvieron una vida bastante estable con 13 hijos.

La vida musical en Köthen disminuyó por razones que no se saben con certeza, esto obligó a Bach a intentar pedir empleo en otras iglesias, una de ellas fue la Jakobskirche, pero no le pudieron dar el puesto por la poca disponibilidad de recursos empleados para ello, esta iglesia tenía un órgano Schnitger con cuatro manuales. Otra posible indicación de que buscaba trabajo fue la dedicación de los conciertos de Brandenburgo a Margrave Christian Ludwig de Brandenburgo.

El tercer intento de Bach por conseguir trabajo tuvo éxito, aunque él fuera tercera opción para el puesto. En abril de 1723, Bach se convirtió en el sucesor del cantor de Leipzig, Johann Kuhnau<sup>34</sup>, la audición de Bach había sido el 7 de febrero 1723 después de que Georg Philipp Telemann (director musical de Hamburgo de ese tiempo) había disminuido su trabajo y Christoph Graupner no hubiera sido liberado de su puesto en Darmstadt. Una de las razones que tenía para buscar empleo era para la educación de sus hijos.

A pesar de la decisión de Bach de trasladarse a Leipzig, continuó sirviendo al príncipe Leopold como director de la orquesta, el príncipe que tanto había querido, murió en 1728, a la edad de 33 años.

En la iglesia de santo Tomás se disponía de un coro especial formado de 55 cantores que tenían que suplir las cuatro iglesias importantes empezando por la iglesia de San Nicolás

---

<sup>33</sup> El tálero es una antigua moneda de plata de Alemania.

<sup>34</sup> Johann Kuhnau (6 de abril de 1660 Geising - 5 de junio de 1722 Leipzig) fue un compositor alemán del Barroco, intérprete del órgano y el clave. Obtuvo el puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, precediendo en este cargo a Bach.

siguiendo la de Santo Tomás, la de San Pedro y la iglesia “nueva” (Neue Kirche), las iglesias que tenían los mejores coros eran: la de San Nicolás y la de Santo Tomás, el coro estaba formado por dos sopranos, dos altos, dos tenores y dos bajos, además de los cuatro solistas; los ensayos eran los lunes, martes, miércoles y viernes, los sábados se disponían para ensayar con la orquesta y el domingo presentarla en la liturgia.

Durante estos primeros años en Leipzig, Bach dio así la primera representación de tres de sus portentosas obras: la Pasión según San Juan (1724), produjo el Magnificat (1723) y la Pasión según San Mateo (1727 o 1729). También la composición de los seis tríos sonatas para órgano (1727-1731).

Bach tuvo muchos problemas con los altos mandos de las iglesias y con los aristócratas, pero poco a poco fue encontrando estabilidad y satisfacción, tanto con los que lo rodeaban como económicamente. Durante los últimos veinte años de su vida, se dedicó cada vez más a otros proyectos musicales, a partir de marzo 1729 cuando Bach asumió la dirección del Collegium Musicum<sup>35</sup> de Leipzig.

Hacia 1730, la producción gigantesca de cantatas de Bach se quedó sin fuerzas por una serie de razones. Las condiciones materiales para la música de la iglesia no eran las ideales y los diversos conflictos habían cansado a Bach en su función. En un memorándum famoso al consejo de la ciudad de Leipzig de 1730, Bach explicó sus quejas. Este documento es la fuente más importante de información sobre la práctica interpretativa de Bach y las ideas sobre el tamaño deseado de coros y grupos instrumentales. De ese mismo año, una carta que se ha conservado, Bach había escrito a su amigo de infancia Georg Erdmann, que vivía en Dantzig como diplomático en el servicio ruso. En esta carta, Bach se queja amargamente de sus decepcionantes circunstancias en Leipzig, y expresa un interés serio en algún cargo en Dantzig, pero nada de esto resultó.

Por suerte, Bach había encontrado así un nuevo reto desde 1729, cuando se hizo cargo de la dirección del Collegium Musicum (Una Sociedad musical), Görner, rival de Bach, también tenía un Collegium Musicum y más tarde las dos sociedades musicales se fusionaron en una nueva que se convirtió en la base de la tradición de la orquesta del Gewandhaus<sup>36</sup>. Esto puede ser visto como el comienzo de la vida de concierto en la burguesía cuarenta años más tarde. A pesar de las quejas de Bach alrededor de 1730, la situación en la escuela de Santo Tomás mejoró durante los primeros años a partir de 1730, gracias al nuevo rector Johann Matthias Gesner (1691-1761), que había conocido a Bach desde Weimar y quien fue uno de sus admiradores.

---

<sup>35</sup> Una orquesta de estudiantes y algunos profesionales de la música que Telemann fundó en 1702. Con una breve interrupción entre 1737 y 1739, Bach asumió el liderazgo de esta sociedad hasta principios de la década de 1740. Los conciertos se celebraban una vez a la semana, generalmente los viernes.

<sup>36</sup> La Orquesta del Gewandhaus de Leipzig es una orquesta sinfónica con sede en Leipzig, Alemania. Se llama así por el auditorio de conciertos que es su residencia, el *Gewandhaus* («Sala de paños»). Es una de las orquestas más famosas del mundo y cuenta hoy en día con 175 músicos profesionales.

Bach había sido nombrado Maestro de capilla y compositor de la corte en Dresde en 1736 (sin impuestos especiales), al servicio de Federico Augusto de Sajonia II (rey Augusto III de Polonia). Bach había solicitado esta función en 1733, con una carta muy humilde con la presentación de dos partes (el Kyrie y Gloria) de la misa (más tarde) en B Menor. En 1736, Bach finalmente tuvo éxito, probablemente con la ayuda del influyente conde Keyserlingk, que admiraba mucho a Bach y que fue premiado con una dedicación de las Variaciones Goldberg.

La tradición musical familiar se mantuvo durante la vida de Bach, sus hijos Carl Philipp Emanuel Bach y Wilhelm Friedemann tuvieron buenos cargos como músicos, su padre estuvo publicando varias obras importantes, entre ellas el Concierto italiano, (BWV 971) y la Obertura francesa en si menor, (BWV 831) en 1735. Y se publicaron en 1739 las obras para órgano BWV 552, 669-689 y 802-805.

Bach también se convirtió en el centro de un círculo de un número cada vez mayor de estudiantes, algunos de ellos con un interés histórico y teórico (Mizler, Kirnberger). Esto llevó a una especie de reflexión histórica, que tuvo una profunda influencia en el último periodo creativo de Bach, que comenzó alrededor de 1735. Bach fue atacado a propósito en 1737 por su ex alumno Johann Adolph Scheibe y acusado de un estilo pasado de moda, antinatural y un estilo de composición muy complejo. Contra este ataque, Bach fue defendido elocuentemente por su portavoz, Johann Abraham Birnbaum, de la Universidad de Leipzig. A pesar de esto, Bach claramente se sometió a una cierta influencia del nuevo estilo galante en sus obras posteriores.

Desde 1733, los contactos en Dresden se habían vuelto muy importantes para Bach. En contraste con el estancamiento de la situación en Leipzig, Dresden tenía una escena musical muy animada, con muchos músicos interesantes, como el promotor de Vivaldi, Johann Georg Pisendel (1687-1755) violinista y compositor alemán, el francés Buffardin virtuoso de la flauta, y el director de música de la iglesia en la corte sajona Jan Dismas Zelenka (1679-1745), que era un promotor del estilo de Palestrina<sup>37</sup>. La ópera fue dirigida por el amigo de Bach y prolífico compositor para el teatro, Johann Adolf Hasse, quien escribió más de 60 óperas, y que estaba casado con la entonces famosa estrella soprano Faustina Bordoni (1697-1781). Todas estas personas eran admiradoras de Bach, que hizo más fácil para él mantener un contacto regular con el personal de Dresden. La conexión fue muy importante para el nuevo estilo de Bach, que incorporó elementos tanto de la nueva moda al *stile galant*<sup>38</sup> y el *stile antico*<sup>39</sup>. Las conexiones italianas de los músicos de Dresde fueron,

---

<sup>37</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525 - Roma, 1594) fue uno de los músicos más célebres del Renacimiento.

<sup>38</sup> El estilo galante se da principalmente en el tercer cuarto del siglo XVIII. La música galante es, en cierto modo, más simple, con menos ornamentación que su antecesora barroca. Esto se manifiesta en: un uso decreciente de las texturas polifónicas, el incremento de la importancia de la melodía, el empleo de frases

probablemente, un papel decisivo en el conocimiento de Bach con estos elementos estilísticos nuevos.

Las obras donde se muestran el *stile antico* son la Misa en si menor BWV 232, en las variaciones Goldberg BWV 988 y en el Arte de la Fuga BWV 1080 que quedó inconclusa.

Es de suponer que Bach fue también a Berlín en 1745, cuando Leipzig fue sitiada temporalmente por Prusia durante la segunda guerra de Silesia entre Austria y Prusia. Pero la visita más famosa a Berlín fue la que hizo en mayo 1747 con su hijo Wilhelm Friedemann, visitando a su hijo Carl Philipp. Fue recibido en Stadtschloss en Potsdam por Federico II (rey Federico el Grande de Prusia), que era un músico aficionado y flautista. Bach probó todos los órganos de Potsdam y los fortepianos Silbermann en el palacio. La visita culminó con el famoso tema dado a Bach por el rey con la solicitud de más detalles sobre la misma. Bach improvisó sobre el tema, pero prometió al rey que iba a hacer algo más sofisticado en casa. Esto dio lugar a la Ofrenda Musical, BVW 1079, con la dedicatoria al rey publicada en Leipzig por Bernhard Christoph Breitkopf.

Bach terminó su gran Misa en si menor en 1749, probablemente no estaba activo en su función como cantor, porque las autoridades de Leipzig iniciaron el proceso de atraer a un nuevo cantor (Gottlob Harrer). Bach estaba prácticamente ciego a causa de las cataratas al final de su vida.

A principios de 1750, se le trató para una operación de la vista con un oculista llamado Taylor, y ese mismo año fue alcanzado por un ataque cerebral. Murió el 28 de julio de 1750. De acuerdo con recientes interpretaciones médicas de los síntomas en el último período de Bach, probablemente sufrió y murió de diabetes mellitus. Aunque se dice que también murió de apoplejía<sup>40</sup> después de una intervención quirúrgica fracasada.

---

musicales de longitud regular y un vocabulario armónico reducido que enfatiza principalmente la tónica y la dominante

<sup>39</sup> Stilo antiquo o Stile antico, también conocido como "*prima pratica*", desde tiempos de Monteverdi (1567-1643), fue un compositor, gambista y cantante italiano), es un término musical que describe una manera de componer desde el siglo XVI. La Antigua usanza del Contrapunto estricto en el estilo de Palestrina

<sup>40</sup> Es un accidente cerebrovascular, derrame cerebral, golpe o ictus apoplético, ataque cerebrovascular o ataque cerebral, la pérdida de funciones cerebrales producto de interrupción del flujo sanguíneo al cerebro y que origina una serie de síntomas variables en función del área cerebral afectada.

## Contexto histórico social

La vida de Johann Sebastian Bach y la de Joan Baptista Cabanilles alcanzan todavía algún nexo en sus productivas vidas musicales, y comparten varios aspectos de la historia, una de ellas es la revolución científica pero otro evento muy importante y muy presente es el siglo de las luces o Ilustración.

El movimiento cultural e intelectual dada principalmente por Francia e Inglaterra llamada La Ilustración, que se originó desde siglo XVII hasta el inicio de la revolución francesa, se inclina por el uso de filosofías, ideas y métodos guiados por la razón. El antropocentrismo, el Racionalismo, el Empirismo, el Materialismo, el Pragmatismo, el Idealismo, y el Universalismo fueron originados por las corrientes de pensamiento, y personajes como John Locke (1632-1704), Leibniz (1646-1716), Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Benjamin Franklin (1706-1790), Rousseau (1712-1778), Denis Diderot (1713-1784), por mencionar algunos fueron de los que contribuyeron a este gran cambio.

Alrededor de 1700 inicia lo que se le conoce como “La gran guerra del norte”, conflictos en el norte y este de Europa por el control del Mar Báltico. Se debió a la rivalidad de Suecia, dominante en el norte de Europa y los países vecinos Rusia, Dinamarca-Noruega, Polonia-Lituania y Sajonia, termina en 1721.

También está la guerra de sucesión española entre 1700 a 1714, la guerra de sucesión de Polonia de 1733 a 1735, la guerra de sucesión austriaca que fue de 1740 a 1748.

En el ámbito musical los compositores más destacados en Francia fueron Antoine Forqueray (1671-1745), Nicolas de Grigny (1672-1703), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Jean-François Dandrieu (1682-1738), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) de Alemania Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Gottfried Walther (1684-1748), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Silvius Leopold Weiss (1687-1750), Johann Georg Pisendel (1687-1755), los italianos Tomaso Albinoni (1671-1751), Domenico Scarlatti (1685-1757), Benedetto Giacomo Marcello (1686-1739), Domenico Zipoli (1688-1726), Guiseppe Tartini (1692-1770), Pietro Locatelli (1693-1764), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), el español José de Nebra (1702-1768) el portugués Carlos Seixas (1704-1742) y el mexicano Manuel de Sumaya (1678-1755).

En el ámbito de la arquitectura encontramos a los alemanes George Bähr (1666-1738), Johann Dientzenhofer (1663-1726), los españoles Alberto Churriguera Ocaña (1676-1750), los ingleses Sir John Vanbrugh (1664-1726), Nicholas Hawksmoor (1661-1736).

### **Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión.**

De los instrumentos en los que Bach fue organista titular, no se conservan originalmente, pero podemos tener una idea de los registros de sonoridad que tenían.

Es realmente lamentable que el órgano en la capilla “Himmelsburg” del castillo de Weimar ya no exista, ya que fue durante su estancia en Weimar, que Bach escribió la mayor parte de su obra para órgano más conocida. El castillo se quemó en 1770, pero hay datos que muestran la disposición del órgano de la iglesia en que estuvo Bach y en la que fue contratado en 1703, que es donde escribió la mayoría de sus preludios, fugas, fantasías y tocatas. El órgano de la iglesia de San Bonifacio, tuvo las siguientes características<sup>41</sup>:

Arnstadt, Bonifatiuskirche, Johann Friedrich Wender, 1699-1703			
Oberwerk	Brustwerk	Pedal	
Prinzipal 8’ Grossgedackt 8’ Quintatön 8’ Gemshorn 8’ Violdigamba 8’ Oktave 4’ Quinte 5 1/3’ Mixtur IV Zympel doppelt II Trompete 8’	Stillgedackt 8’ Prinzipal 4’ Nachthorn 4’ Spitz-Flöte 4’ Quinte 2 2/3’ Sesquialtere doppelt II Mixtur III	Sub-Bass 16’ Prinzipal-Bass 8’ Posaunen-Bass 16’ Cornet-Bass 2’	Tremulant  Zymbelstern C Zymbelstern G  B/O O/P

Por los mismos años, Bach supervisaba la construcción de otro órgano, y en donde participó por un período muy corto (1708-1709), La iglesia de San Blas tiene el diseño que el mismo Bach propuso, y estuvo de la siguiente manera<sup>42</sup>:

Mühlhausen, Blasiuskirche, Johann Friedrich Wender, 1708			
Ober und Hauptwerk	Brustpositiv	Rückpositiv	Pedal
Quintatön 16’	Stillgedackt 8’	Gedackt 8’	Untersatz 32’

<sup>41</sup> Dykstra, Ruth Elaine. Possible Orchestral Tendencies in Registering Johann Sebastian Bach’s Organ Music: An Historical Perspective. Treatise Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. 2004

<sup>42</sup> Ibid.

Prinzipal 8' Violdigamba 8' Oktave 4' Gedackt 4' Nassat 2 2/3' Oktave 2' Sesquialtera II Mixtur IV Zymbel II Fagott 16'	Flöte 4' Quinte 2 2/3' Oktave 2' Terz 1 3/5' Mixtur III Schalmei 8'	Quintatön 8' Prinzipal 4' Salzional 4' Oktave 2' Spitzflöte 2' Quintflöte 1 1/3' Sesquialtera II Zymbel III	Prinzipal 16' Subbass 16' Oktave 8' Oktave 4' Rohrflötenbass 1' Mixtur IV Posaune 16' Trompete 8' Kornett 2'
B/H, R/H, R/P, H/P Zimbelstern Tremulant			

En la iglesia de Santo Tomás en Leipzig se muestra un órgano de mayor dimensión con respecto a los anteriores, Bach también estuvo en contacto con otros instrumentos y como vemos, las características de los órganos en este período no varían mucho, como muestran los cuadros en esta sección<sup>43</sup>.

Leipzig, Thomaskirche, Johann Lange, 1598-1599. Intervenido por Johann Scheibe, 1721-1722			
<b>Rückpositiv</b>	<b>Oberwerk</b>	<b>Brustwerk</b>	<b>Pedal</b>
Krumhorn 16' Principal 8' Quintatön 8' Lieblich Gedackt 8' Trommet 8' Traversa 4' Spitzflöte 4' Gedackt 4' Violin 2' Schallflöt 1' Rauschquinte II Sesquialtera Mixtur IV	Principal 16' Quintatön 16' Principal 8' Spielpfeife 8' Octava 4' Quinta 2 2/3' Superoctava 2' Sesquialtera II Mixtur VI-X	Gedackt 8' Regal 8' Prinzipal 4' Nachthorn 4' Geigenregal 4' Nasat 2 2/3' Gemshorn 2 ' Sesquialtera Zimbel II	Subbass 16' Posaunenbass 16' Trommetenbass 8' Schallmeyerbass 4' Cornet 2'
Tremulant Zimbelstern Vogell Geschrey			

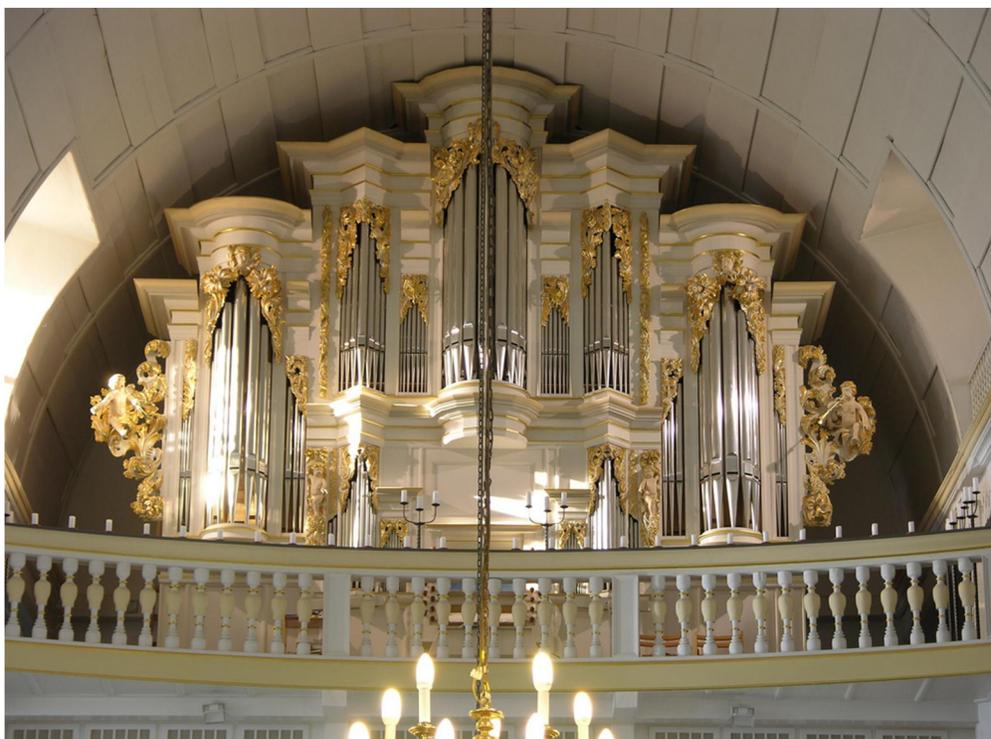
Uno de los órganos más grandes construidos en los últimos años de la vida de Bach de grandes dimensiones y que examinó y tocó, pertenece a Naumburg y cuenta con lo siguiente<sup>44</sup>:

<sup>43</sup> <http://www.bach-cantatas.com/Organ/index.htm>

<sup>44</sup> Ibid.

Naumburg, Wenzelskirche. Zacharias Hildebrandt, 1743-1746			
Hauptwerk	Oberwerk	Rückpositiv	Pedal
Prinzipal 16' Quintatön 16' Octave 8' Gedackt 8' Spillflöte 8' Oktave 4' Spillföte 4' Quinte 2 2/3' Superoktave 2' Weitpfeife 2' Kornett IV Mixtur VIII Sesquialtera II Bombarde 16' Trompete 8'	Bordon 16' Prinzipal 8' Unda maris 8' Hohflöte 8' Oktave 4' Gemshorn 4' Quinte 2 2/3' Superoktave 2' Waldflöte 2' Terz 1 3/5 Quinte 1 1/3' Sifflett 1' Scharf V Vox humana 8'	Prinzipal 8' Rohrflöte 8' Quintatön 8' Violadigamba 8' Oktave 4' Rohrflöte 4' Fugara 4' Nassart 2 2/3' Superoktave 2' Rauschpfeife II Zimbel V Fagott 16'	Prinzipal 16' Subbass 16' Violone 16' Oktave 8' Violone 8' Oktave 4' Nachthorn 2' Mixtur VII Posaune 32' Posaune 16' Trompete 8' Trompete 4'
Zimbelstern H/P, O/H, R/H			

La siguiente imagen muestra el órgano actual de la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt<sup>45</sup>



<sup>45</sup> Imagen tomada de internet de la siguiente página [http://3.bp.blogspot.com/-x0\\_4brMFPnY/Tx3Pg4ZniPI/AAAAAAAAAwk/76AAnyv9x34/s1600/Organo+di+Bach.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-x0_4brMFPnY/Tx3Pg4ZniPI/AAAAAAAAAwk/76AAnyv9x34/s1600/Organo+di+Bach.jpg)

## **Análisis de la obra**

### **Sonata en trío**

Se escribieron 6 sonatas en trío, de la cual veremos la BWV 525 sonata en trío número 1 en Mi bemol mayor.

La sonata tiene un origen incierto, en el siglo XVI había muestras de ello pero habían sido concebidas simplemente “para sonar” y una de las más conocidas de este período fue la *Sonata pian’e forte* de Giovanni Gabrielli editada en Venecia en 1597, pero 50 años más tarde ya con el barroco más consolidado, la sonata adquiere una forma más estructurada, pasa a ser una obra con varios movimientos, adaptándose ya sea para la iglesia o para los salones, y casi siempre para dos violines y bajo continuo, estas eran llamadas *sonata a tre*.

De esta manera sabemos que la sonata en trío está escrita para dos instrumentos melódicos solistas y bajo continuo, este último podía ser una viola da gamba o fagot y un instrumento de teclado.

Es evidente la forma de composición a la manera italiana, a diferencia de otras formas musicales que predominaron en la música para órgano como las tocatas, fantasías, preludios, corales y fugas, que en su mayoría están escritas con una armonía más cargada y rica.

### **Estructura de la obra**

Esta obra está dividida en tres movimientos:

Allegro  
Adagio  
Allegro

El primer movimiento en forma binaria, el tema presentado por la mano izquierda en la tónica es imitado en la mano derecha, dos compases después en la dominante, este tema es el que domina toda la obra y desde el comienzo es acompañado por el pedal en donde también cita el tema.

En este facsímil también se observa como duplica el *mi bemol* en la armadura, al igual que el *si bemol* en la clave de Fa:



La forma general del primer movimiento es:

**A** compás 1 a 11, el tema aparece y prevalece la tónica.

**B** compases 11 a 22, prevalece la dominante y aparece el tema invertido a partir del compás 17 hasta el 22.

**A** compases 22 a 36, aparece el tema en la tónica pero hace un cambio de tonalidad a *Fa menor* en el pedal en el compás 29 y en la mano derecha en el compás 34.

**B** compases 36 a 51, tema presentado todavía en *Fa menor* aunque posteriormente predomina la tónica, vuelve a aparecer el tema invertido a partir del compás 46

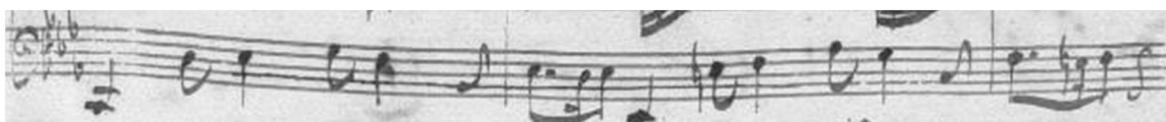
**A** compases 51 a 58, a la mitad del compás 53 aparece exactamente igual a la mitad del compás 6, terminando naturalmente en la tónica.

El segundo movimiento es binario e inicia en la tonalidad de *Do menor* que es el relativo de la tonalidad original, con duración de 12 compases de la primera parte. Al igual que en el primer movimiento, el tema presentado por la mano derecha es imitado dos compases después sobre la dominante con un motivo melódico monotemático.



A lo largo del segundo movimiento la melodía de la mano derecha abarca más de dos octavas, y la mano izquierda recorre dos octavas y media, provocando con esto un constante cruzamiento de voces.

El pedal maneja un motivo a manera de *siciliana* (corchea con puntillo, semicorchea y corchea), es un acompañamiento que resalta en todo el segundo movimiento.



En la segunda parte con duración de 16 compases, el tema aparece casi invertido sobre la dominante, presentado el tema en la mano izquierda con la misma imitación correspondiente en la mano derecha con un compás de diferencia.

El tercer movimiento al igual que el segundo está dividido en dos partes, y en este caso con 32 compases cada una, el tema que es presentado por la mano derecha aparece en las tres voces con una diferencia de cuatro compases entre cada una en tónica, dominante y tónica, como lo muestra la siguiente imagen.



En la segunda parte del tercer movimiento es completamente opuesta a la primera parte, imitando la misma temática de contrapunto, solo que con el sujeto invertido e iniciando con la mano izquierda.

## Tocatta

Estas piezas fueron hechas en distinto período, en la partitura original de la toccata aparece con una fecha el cual se supone fue hecha, el año 1714. A diferencia de la Fuga que pertenece a la misma catalogación BWV 540 que fue escrita aproximadamente en 1731.

Aunque hay dudas sobre donde fue escrita, porque la mayoría de los órganos contaban con un rango de dos octavas hasta llegar al *Do* o *Re* pero no hasta el *Fa* como lo muestra la partitura, aún dentro del período de Weimar hubo una visita en febrero de 1913, pero es bastante temprano para los elementos que maneja. Entre 1717 y 1723 en el período de Köten había un órgano en St. Agnuskirche con un pedal muy amplio.

La forma que inicia la toccata es a manera de canon, imitando de alguna manera el concierto doble para violines en re menor de Vivaldi que el mismo Bach hiciera una transcripción, la BWV 596.

En la toccata encontramos dos motivos muy claros:



En el motivo *A* gira en torno a la primera nota, mientras que el motivo *B* a manera de arpeggio llegando a la octava superior. Aunque estas dos formas determinan las dos grandes secciones en que está dividida la obra, hay varios elementos que iré citando.

La primera sección la he dividido en cuatro partes, estas son:

- El tema inicia en la mano derecha acompañado con una nota pedal en *Fa*, dos compases después inicia la mano izquierda, imitándolo a manera de canon.

- Sección de pedal solo iniciando en la tonalidad de *Fa* y terminando en *Do*. (Hasta acá la secuencia armónica desde el inicio de la obra es: *FM-BbM-FM-CM*)

- El tema inicial es abordado sobre el V° en la mano izquierda acompañado del pedal que ahora está en *Do*, y dos compases después en la mano derecha. (Esto inicia en el compás 83)

-Sección de pedal solo, iniciando en *Do* y termina preparando para  $GM^{46}$ . (La secuencia armónica siguiente es: *CM-FM-CM* y *prepara para GM* que es el V° de *C*)

Antes de iniciar la segunda sección, se extiende una cadencia con varios compases que se vuelven motivos armónicos, un modelo de 7 compases en el que originalmente había mostrado en un solo compás, al finalizar el primer solo de pedal, antes de iniciar el canon sobre el V° de *FM*; estas secciones son las que acompañan el motivo *B* que indicamos anteriormente, los cita seis veces en toda la segunda parte en distintas tonalidades.

169 170 171 172 173 174 175 176

Cm: i6/4 V4/3 i6/4 V4/2 i6/4 V4/3 i6/4 v6 iv6 III6 ii°6 vii°7/v i6/4 V7 I

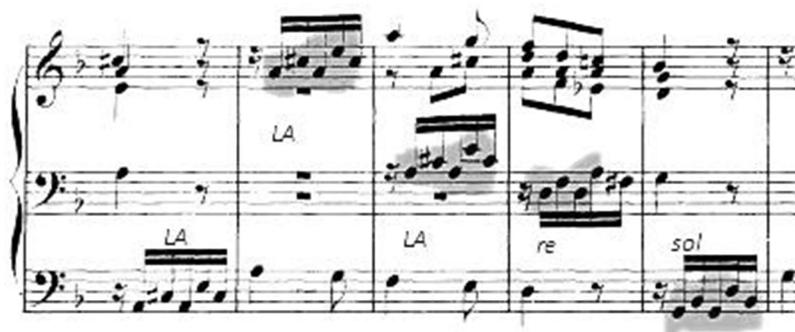
Esta pequeña sección se muestra de esta manera en los siguientes compases:

- c. 169 al 175 sobre el V° de *Cm*
- c. 197 al 203 sobre el V° de *Dm* y resuelve al  $V_7$  de *Ebm*
- c. 263 al 269 sobre el V° de *Am*
- c. 311 al 317 sobre el V de *Gm* y resuelve al  $V_7$  de *AbM*
- c. 375 al 381 sobre el V° de *BbM*
- c. 417 al 423 sobre el V° de *FM* y resuelve al  $V_7$  de *Gbm*

Aunque en estas dos últimas secciones, el movimiento de las voces con respecto al modelo, tienen una variación. También se hace notar las cadencias rotas.

<sup>46</sup> En esta primera parte es más fácil situar la tonalidad en la que está, pero en las siguientes partes no se puede hablar de una modulación modal o tonal porque va cambiando constantemente, pero si como inflexiones momentáneas, y en las siguientes indicaciones tonales que pondré serán momentáneas.

El motivo *B* que domina toda la segunda sección se va moviendo sobre el círculo de quintas descendentes iniciando siempre con el pedal, incluso en este pasaje de los compases 188 a 192 donde parece no llevar la misma secuencia, como en otros pasajes.



Aunque aquí estoy indicando los acordes, estos no determinan la tonalidad, las tonalidades de este primer episodio que va desde los compases 176 al 218 es *FM-BbM-Dm*.

Hay tres partes en la que el motivo *A* es citado de manera clara, son secciones de cuatro compases que imitan los cuatro compases del tema inicial de la obra. En cada una de las tres partes, el tema lo muestra primero en la mano derecha, después izquierda y finalmente en el pedal. La primera va del compás 219 al 238 en *Dm*.

En el mismo compás 238 inicia el segundo episodio terminando en el compás 270 y las tonalidades que abarca son *Dm-GM-CM-FM-Am-Dm-Am*.

La segunda cita del motivo *A*, va del compás 271 al 290 sobre la tonalidad de *Am*.

El tercer episodio inicia en el compás 290 al 332 pasando por las tonalidades *Am-Dm-Gm-Cm-Gm*.

La tercera vez que cita el motivo *A*, va del compás 333 al 352 en *Gm*.

En el episodio final que abarca los compases 352 hasta el 438 combina todos los elementos citados anteriormente e incluye una nota pedal de 30 compases, las tonalidades donde pasa son *Gm-Cm-FM-BbM-FM-CM* y *FM*, con lo que concluye la toccata.

## Fuga

Como mencionamos antes, fue compuesta muchos años después, y aunque no fue escrita para la toccata, esta fuga cumple con las características para complementar a la toccata, que es brillante, enérgica, virtuosa, su contraparte es calmada, ecuánime, el motivo melódico es cromático que hace que la fuga sea muy unida, sin bloques de acordes, a diferencia de la toccata.

Esta Fuga presenta características de composición del *stile antico* o también llamada *prima pratica*, en donde manejan elementos contrapuntísticos del renacimiento y principios del barroco, el uso de modos y disonancias son las principales características.

La Fuga que es a cuatro voces maneja dos temas<sup>47</sup>, al inicio muestra naturalmente el principal, y en el compás 70 muestra el segundo tema en donde las primeras tres entradas le dan el tratamiento de una fuga, pero cuando se unen los dos temas, el motivo secundario pasa a ser contrasujeto del primer motivo.

En las siguientes imágenes muestro los temas, el primero que inicia en la voz tenor, y el segundo en la voz soprano, ambos de 5 compases.



Cuando inicia el segundo tema, que está en *CM*, esta va acompañada de otra melodía que es un falso contrasujeto, y no lo utiliza como tal, porque no es citado posteriormente, así que su función es más como un acompañamiento. Este segundo tema que sí se vuelve contrasujeto del primer motivo, aunque inicialmente fuera tratado como cualquier otro sujeto en una fuga.

En la sección de contraexposición generalmente se encuentran en orden inverso la entrada de las voces, mostrando el tema en sus relativos más cercanos, y que en este caso no sucede eso, a su vez las voces van entrando con un espacio de cuatro compases, algo inusual en las fugas, aunque presenta las cuatro voces gráficamente inversas a la entrada de la primera exposición.

En el segundo episodio o divertimiento, hay seis diversas especies de tratamiento de imitaciones, estas son:

- 1° Cada voz expone una figura distinta, y se imitará a sí misma y debe ser muy breve.

<sup>47</sup> No puede llamarse fuga doble, aunque parezca presentar dos temas, ya que este tema se origina en una de las secciones del episodio.

2º Todas las partes se derivan de un tema principal que lleva la dirección melódica de esta manera las demás voces reproducen fragmentos del tema principal.

3º Dos voces se imitan y tiene que presentar el tema principal de manera alternada y las otras voces imitan partes del sujeto, contrasujeto o haciendo partes libres.

4º Las partes se imitan por pares de voces el tema principal del divertimento va acompañado de una segunda figura que a su vez le sirve de contrasujeto.

5º El tema principal de episodio se imita en tres voces alternativamente y la cuarta voz puede o no imitarla, en el caso de no imitarla se repite con la misma figura varias veces, se puede formar con partes o fragmentos del sujeto, contrasujeto o hacer partes libres.

6º En este caso las cuatro voces se imitan entre sí, de esta manera presentan alternativamente las cuatro voces el tema principal del episodio, en esta sección también se pueden incluir los divertimentos canónicos que permiten construir los episodios con una estructura más sólida y con mayor riqueza melódica<sup>48</sup>.

Precisamente en esta sección, la cual, como ya mencionamos es utilizado como contrasujeto del primer tema y que se describe en la en la sexta especie de imitación ya mencionada.

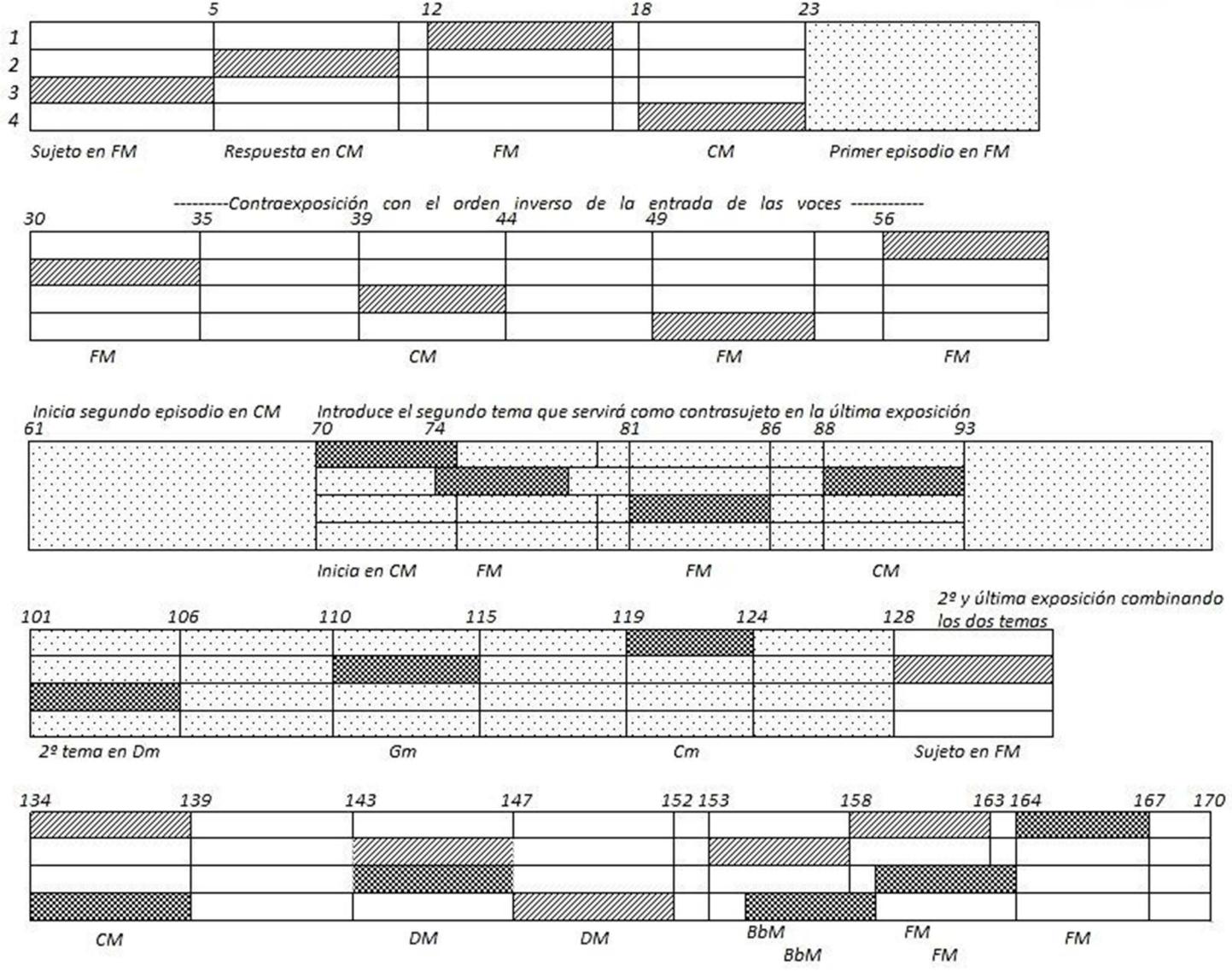
Esta fuga carece de varios elementos que son muy característicos de las fugas, por ejemplo: el tema en aumentación o disminución, tema invertido, la nota pedal, y tampoco presenta ningún parte de *stretto*, ya que generalmente se encuentran dos o más como en otras obras de Bach.

---

<sup>48</sup> Soler, Josep. *Fuga, Técnica e Historia*. Antoni Bosch editor. Barcelona. 1980.

Gráficamente se aprecian mejor la entrada de las voces y cómo se combinan entre sí:

Primer tema   
 Episodio o divertimento   
 Segundo tema 



## Propuesta interpretativa

En los manuscritos de Bach, muy pocas veces ponía alguna indicación referente a la registración, y en algunas obras anotaba por ejemplo: “*plenum*”, “*in Organo pleno*” o “*pro Organo pleno*”, pero estas indicaciones pueden ser un tanto ambiguas, aunque también sugieren una registración básica de principales; sin embargo podemos guiarnos por sus alumnos, los cuales hicieron anotaciones, y también podemos guiarnos con el entorno musical contemporáneo a él, también con la época del barroco, el cual estaba en auge el intercambio idiomático.

Particularmente en el trío-sonata como en la toccata y fuga, no se muestra el *stylus fantasticus*<sup>49</sup>, en cuyas características muestra episodios cortos muy contrastantes de figuras lentas y rápidas, con armonía que incluía muchas disonancias y que un principio fueron improvisadas.

En la sonata en trío, mi propuesta en cuanto a registración de la obra es sencilla, tomando en cuenta que debo hacer notar las tres voces, un Principal de 8’, y un Oboe de 8’ con una Flauta de 8’ para cualesquiera de las voces manuales y en el pedal un Violón de 16’ y su octava, o también un Subbass de 16’ y su octava, esto también es de acuerdo con la respuesta sonora del instrumento. En este caso es muy recomendable estudiar cada una de las voces por separado, después haciendo algunas combinaciones, por ejemplo, pedal y mano derecha, pedal y mano izquierda o únicamente manuales, los tres movimientos presentan secciones muy claras que podemos tomar como referencia de estudio.

La edición Bärenreiter<sup>50</sup> de la cual me basé para la interpretación y para el análisis presentó algunos detalles de alteración de las notas que terminé comparándolas con el facsímil. En muchas de las partituras originales suelen no aparecer algunas alteraciones en donde debería llevar, podía ser porque al compositor le parecieran obvias algunas de estas alteraciones o por pequeños descuidos, en este caso encontré dos notas sin alterar que necesariamente necesitaban alterarse por la misma armonía que lo exigía y que no lo trae en la partitura original y por tanto, en la edición de la cual me basé.

En el primer movimiento *allegro* en el compás 22 en el pedal, la única nota *la* es natural. En el tercer movimiento también *allegro* en el compás 17, en la mano derecha en donde la última nota *si* debe ser *si bemol*.

---

<sup>49</sup> También escrito como *Stylus Phantasticus*, fue un estilo de composición que surgió a principios del barroco, muy utilizado en formas como la Toccata o la fantasía, sus primeros exponentes fueron los italianos Claudio Merulo (1533-1604) y Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

<sup>50</sup> Bärenreiter – Verlag Kassel und VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig. 1984

Particularmente me llaman mucho la atención las partes alegres de la sonata en trío, y por ello mismo no se me dificultó tanto el abordarlas, a diferencia del segundo movimiento adagio, que aunque las melodías sean muy bellas me cuesta más trabajo abordarlos.

El gusto que se le puede tener a una obra depende mucho del acercamiento inicial, creo que es muy importante que desde que se aborde, se intente encontrar el gusto por la obra, y en mi caso siempre se da cuando finalmente logro comprender algunas o varias de las cosas referentes a la registración, a la armonía, el manejo de las voces, el contrapunto, las frases, los motivos melódicos o los giros armónicos que tienen, por ejemplo en los compases 123 al 128 de la fuga en Fa, me parecen de los más inesperado, inusual y por tanto grandioso, también el inicio de la fuga con las notas cromáticas y un salto de sexta menor que en sí expresa un motivo retórico, que anteriormente había citado en la pasión según san Mateo en *Erbarne dich, mein Gott* representando así el dolor del arrepentimiento y la súplica de piedad.

Y la Toccata que es totalmente contraria a la Fuga, presenta un reto al intérprete tanto en el dominio del instrumento como en las habilidades técnicas. El primer acercamiento fue solamente en los *solos* de pedal y sus cadencias, posteriormente abordé las partes de canon en los manuales, seguí con la parte manual de la sección restante y terminé agregándole el pedal a esa gran sección. De esta manera no se me impuso esta gran obra que pudiera ser intimidante para el estudiante.

En muchas de las obras se pueden predecir o sentir las partes cadenciales guiándolas a su tonalidad, pero en muchas de las partes de esta obra, las cadencias son totalmente inesperadas como en los compases 317 y 318 o en los compases 423 y 424 de la Toccata que como mencioné, rompe la cadencia auténtica por una cadencia rota.

La edición de la cual me he basado para la interpretación y el análisis es la Dover<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Dover Publications, New York, 1987. From the Bach-Gesellschaft, Leipzig.

## Les Bergers de La Nativité du Seigneur de Olivier Messiaen

### Datos biográficos del compositor<sup>52</sup>

#### Olivier Messiaen

El compositor, organista y ornitólogo francés Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen nació en Avignon el 10 de Diciembre de 1908. Ingresó al conservatorio de París a la edad de 11 años, sus profesores fueron Paul Dukas, Marcel Dupré, Maurice Emmanuel y Charles-Marie Widor.

Sus padres, Pierre Messiaen Profesor de Inglés y su madre Cécile Sauvage poetisa, se casaron un año antes de su nacimiento, tuvieron otro hijo llamado Alain.

Tras el estallido de la primera guerra mundial en 1914 su padre Pierre fue enlistado como soldado, por lo que su esposa se tuvo que trasladar a Grenoble con su madre, Olivier pasó sus primeros años en este lugar y a la edad de siete años empezó a mostrar interés por la composición y el teatro, también a muy temprana edad le fue inculcado la fe religiosa, particularmente la católica.

En 1918 su padre regresó de la guerra, y la familia se fue a vivir a Nantes, continuando con sus estudios de piano con Jehan de Gibon.

Al año siguiente, el padre de Olivier obtuvo un puesto de profesor en París, y la familia se trasladó a la capital. A los 11 años Olivier ingresó en el Conservatorio en 1919, tuvo como profesores a Georges Falkenberg (piano), Baggers (timpani y percusión), Paul Dukas (composición y orquestación), y Marcel Dupré (órgano e improvisación).

Como alumno tuvo una carrera brillante y lo demuestran los premios otorgados en 1924, con 15 años, el segundo premio en el curso de armonía de Jean Gallon; en 1926, el primer premio en el curso de contrapunto y fuga de Noël Gallon; en 1927, también el primero en acompañamiento de piano; en 1928, el primer premio en el curso de historia de la música dictado por Maurice Emmanuel.

El ejemplo de Emmanuel despertó en Messiaen el interés por la música griega antigua y los modos exóticos. Tras enseñarle sus trabajos de improvisación al piano, Messiaen comenzó

---

<sup>52</sup> Información sacada de las siguientes fuentes: HILL, Peter. *"The Messiaen Companion"*. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1995; SADIE, Stanley (ed.): *"The New Grove Dictionary of Music and Musicians"*. Ed. Grove, Second edition Londres: Macmillan, 2001;  
<http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>

a estudiar órgano con Marcel Dupré, heredando la tradición de los grandes organistas franceses (Dupré, Widor, Vierne y Franck). Dupré narra que el primero contacto que tuvo Olivier con el instrumento fue muy pasivo, por durante una hora solo escuchaba y veía los teclados, mientras le mostraba y probaba el instrumento, una semana después tocó una fantasía en do menor de Bach<sup>53</sup>.

Messiaen obtuvo el primer premio de interpretación e improvisación al órgano en 1929. Después de un año de estudio de composición con Charles-Marie Widor, en el otoño de 1927 entró en la clase de Paul Dukas, que le inculcó el magisterio de la orquestación, ganando en 1930 de nuevo el primer premio de composición.

Desde 1929, Messiaen sustituyó regularmente a Charles Quef (1873-1931), organista de la Iglesia de Santísima Trinidad (Sainte-Trinité) de París, que estaba ya muy enfermo. Cuando Quef murió en 1931, el puesto quedó vacante y Dupré, Tournemire y Widor, entre otros, avalaron la candidatura de Messiaen. Con la solicitud formal, el nombramiento se confirmó en 1931, cuando tenía sólo 22 años.

En los siguientes años escribiría sus primeras obras importantes para órgano y para orquesta de las cuales destacan *Le Banquet Céleste* (1926-1928); las *Offrandes oubliées* (1930); *L'Ascension* (1932-1933).

En junio de 1932, Messiaen contrajo nupcias con la violinista y compositora Claire Delbos. Su matrimonio llevó a Messiaen a componer algunas obras para violín y piano (para interpretarlas junto a su esposa) (*Thème et variations*, 1932).

En 1936 forma el grupo *La Jeune France* junto con los músicos André Jolivet (1905-1974), Yves Marie Baudrier (1906-1988) y Jean-Yves Daniel-Lesur (1908-2002) con la intención de promover la nueva música francesa. En 1937 nació su hijo Pascal. El matrimonio de Messiaen cambió trágicamente cuando su mujer, después de una operación, perdió la memoria y comenzó a dar síntomas de una grave enfermedad mental. Ingresó a un hospital psiquiátrico en 1950, pasando allí el resto de su vida, hasta su muerte en 1959.

En un encargo de una pieza de acompañamiento para un espectáculo de luz y sonido en el Sena en 1937, Messiaen mostró su interés en usar las ondas Martenot, un instrumento electrónico, componiendo la no publicada *Fêtes des belles eaux*, para un conjunto de seis ondas Martenot. Más adelante, Messiaen incluyó partes para este instrumento en muchas de sus composiciones. Y en este periodo Messiaen compuso varios ciclos para órgano que serían tocados por él mismo. Arregló su suite orquestal *L'Ascension* para órgano, sustituyendo la versión orquestal del tercer movimiento por uno totalmente nuevo, que será uno de los más populares de Messiaen, *Transports de joie d'une âme devant la gloire du*

---

<sup>53</sup>No se especifica la fantasía, la información se encuentra en el siguiente libro: Peter P. Hill, MR Nigel Simeone, *Messiaen* Ed. Yale University Press, 2005, p. 22

*Christ qui est la sienne*, conocido como *Transports de joie*. También escribió los largos ciclos *La Nativité du Seigneur* (1935) y *Les corps glorieux* (1939).

Durante la segunda guerra mundial Messiaen fue reclutado como auxiliar médico debido a problemas de visión, en mayo de 1940 fue capturado en Verdún y llevado a Görlitz, ahí conoció a un violinista, un cellista y un clarinetista, había empezado por componer un trío pero él se integró al piano dando origen a *Quartour pour la fin du temps*, como resultado de una obligada introspección y reflexión utilizando el ritmo y la armonía como ejes del tempo musical.

Después de ser liberado en 1941 fue nombrado profesor y lector del conservatorio de París ingresando en Mayo con las materias de armonía, análisis musical, estética y ritmo, mucho después en 1966 dará la materia de composición.

Las siguientes obras fueron de las más importantes de este período, *Visions de l'Amen* (1943); *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944) *Harawi, Turangalila-Symphonie* (1945).

Durante los siguientes años Messiaen utiliza más el canto de las aves como elementos para sus composiciones, dentro de ellas podemos mencionar: *Le merle noir* (1952); *Réveil des oiseaux* (1953); *Catalogue d'oiseaux* (1958). Después de la muerte de su primera esposa en 1962 se vuelve a casar con Yvonne Loriod, empezando esta nueva etapa marital con viajes que lo llevarían a conocer el mundo oriental con el objetivo de la búsqueda y transcripción del canto de las aves.

Posteriormente escribiría *La transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969) de las más grandiosas obras que se compusieron en ese momento. En su visita a Estados Unidos de Norteamérica al Bryce Canyon en Utah le serviría de inspiración para *Canyons aux étoiles* (1972). La obra más ambiciosa de su vida fue *Saint-François d'Assise* (1975-1983) fue encargo de Rolf Liebermann para la Ópera de París. En 1978 Messiaen se retiró de la enseñanza en el Conservatorio y a lo largo de los últimos años siguió componiendo música para solistas y ensambles hasta su muerte en 1992.

### **Contexto histórico social**

En 1910 se estaba dando el inicio de la Revolución mexicana.

En la década de su niñez se desarrolla la Primera Guerra Mundial. El asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria el 28 de junio de 1914 fue el detonante principal, también llamada la Gran Guerra y duraría hasta 1918. Un grupo terrorista Serbio llamado Mano Negra había planeado su muerte.

También la llamada Revolución Rusa de 1917 que vendría derrocando al régimen de los Zares.

Posteriormente le tocaría la Segunda Guerra Mundial que se desarrolló entre 1939 y 1945 provocada por la invasión de Alemania a Polonia y la invasión de Japón a China. Los países se dividieron en los países aliados formados primeramente por Polonia, Gran Bretaña y Francia Libre, del lado contrario las Fuerzas de Eje la constituían únicamente Alemania e Italia, posteriormente se agregarían a los aliados: La Unión Soviética y Estados Unidos porque habían sido atacados. Y se agregarían a las Fuerzas de Eje: Japón, Reino de Rumania, Francia de Vichy, entre otros. Sus principales personajes fueron: Adolf Hitler, Benito Mussolini, Winston Churchill, Iosif Stalin, Albert Lebrun, entre otros.

Como narra su biografía tanto a su padre como a él, les tocaron participar en encuentros bélicos.

El expresionismo que nació a principios del siglo XX previo a la primera Guerra Mundial, tuvo varias vertientes entre ellas están: el modernismo, el fauvismo, el cubismo, el futurismo, surrealismo. Etc.

La idea principal era el tratamiento del color. Artistas como: Edvard Munch (1863-1944), James Ensor (1860-1949), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1974), Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955), Wasily Kandinsky (1866-1944), Alexéi von Jawlensky (1864-1941), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940), Oskar Kokoschka (1886-1980), entre otros, aportaron directamente a este movimiento de expresión. También de otros movimientos importantes están: Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927), Henri Matisse (1869-1954), Joan Miró (1893-1983), Claude Monet (1840-1926),

Su capacidad de sinestesia lo llevó adentrarse al mundo pictórico, el ruso Wassily Kandinsky había publicado en 1911 el libro *De lo espiritual en el arte*, un libro donde toma las ideas principales del expresionismo y el tema de la transferencia sensorial, de los sonidos a lo visual.

En la música, algunos de los compositores contemporáneos a él están: Paul Hindemith (1895-1963), Francis Poulenc (1899-1963), Aaron Copland (1900-1990), Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), Dimitru Shostakovich (1906-1975), John Cage (1912-1992), Benjamin Britten (1913-1976), Leonard Bernstein (1918-1990), Astor Piazzolla (1921-1992), György Ligeti (1923-2006), Pierre Boulez (1925-), Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

En México particularmente estaban en auge los compositores: Julián Carrillo (1875-1965), Manuel María Ponce (1882-1948), Carlos Chávez (1899-1978), Blas Galindo (1910-1993),

Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958), Rodolfo Halffter (1900-1987), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956).

Los medios electrónicos del siglo XX permitieron a compositores incluir música, la llamada música electrónica, en varias de las obras se incluyó las Ondas Martenot. La música aleatoria y el vanguardismo radical utilizaron elementos donde el concepto de la música cambió totalmente, también surgieron corrientes como el minimalismo, micropolifonía y masas sonoras.

Otra de las corrientes con gran relevancia es el *jazz* al igual que el *blues* y que el *country*, surgieron a finales del siglo XIX e influyeron notablemente en compositores de la época, mostrándolos en la música académica o en el cine.

### **Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión.**

En la iglesia de la santísima Trinidad se encuentra un órgano construido por Aristide Cavallé-Coll, el instrumento fue inaugurado en el año 1869, pero dañado 2 años después en el movimiento insurreccional que se le conoció como “La Comuna de París” que duró más de dos meses, fue reconstruido por el Autor y modificado, la *Quincena 2'* fue remplazada por una *Quinta 2 2/3'*. En 1901 tuvo otra intervención por parte de Charles Mutin el cual no fue tan aceptada por Alexandre Guilmant quien fuera organista titular de esta iglesia.

El instrumento contaba originalmente con esta disposición de registros<sup>54</sup>:

<b>Sainte Trinité, Aristide Cavallé-Coll, 1869</b>			
<b>Grand-Orgue</b>	<b>Positif</b>	<b>Récit expressif</b>	<b>Pédale</b>
Montre 16'	Flûte 16'	Bourdon 8'	Soubasse 32'
Bourdon 16'	Bourdon 8'	Flûte 8'	Contrebasse 16'
Montre 8'	Salicional 8'	Voile de Gambe 8'	Sous-basse 16'
Bourdon 8'	Unda Maris 8'	Voix Céleste 8'	Flûte 8'
Flûte 8'	Prestant 4'	Flûte 4'	Bourdon 8'
Gambe 8'	Flûte 4'	Octavin 2'	Violoncelle 8'
Prestant 4'	Doublette 2'	Trompette 8'	Flûte 4'
Flauta octavante 4'	Piccolo 1'	Clairon 4'	Bombarde 16'
Doublette 4'	Cornet V	Basson-Hautbois 8'	Trompette 8'
Plein-Jeu V	Basson 16'	Voix Humaine 8'	Clairon 4'

<sup>54</sup> La información se puede consultar en la siguiente pág.  
<http://faculty.bsc.edu/jhcook/orghist/history/hist046.htm>

Cornet V Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'	Trompette 8' Clarinete 8'		
Combinaciones de pedal			
-Grand-Orgue Tirasses -Positif -Récit	-Pédale Anches -Grand-Orgue -Positif -Récit	-Positiv/Grand-Orgue Copula -Récit/Positif -Récit/Grand-Orgue -Trémolo du Récit	

La segunda de las modificaciones importantes se llevó a cabo en 1934 por la firma Playel-Cavaillé-Coll, Messiaen había sido nombrado en 1931 organista titular. Agregaron siete registros nuevos, al Positif: Principal 8', Cor de nuit 8', Nasard 2 2/3 y Tierce 1 3/5'. Al Récit fueron: Bourdon 16', Nasard 2 2/3' y Cymbale III y le quitaron varios registros de Flûte de 8' y 4', dejando solamente la Flûte 8' en el pedal. Fue reinaugurado el 28 de mayo de 1935 a cargo de Marcel Dupré y su alumno Olivier Messiaen.

Y uno de los últimos y más importantes cambios sucedió de 1962 a 1965 por la firma Beuchet-Debierre, los cambios consistieron básicamente en una consola nueva (destruyendo la antigua), toda la mecánica es destruida, excepto los soportes debajo de las válvulas sustituyéndose por la transmisión eléctrica, instalación de siete registros nuevos, para el Positif: Clairon 4', Flageolet 2' y Fourniture IV, para el Récit: Bombarde 16' y Tierce 1 3/5', al Grand-Orgue: Cymbale IV y al Pédale: Plein Jeu IV, también tuvo una diferencia notoria en el positif es su clasificación del expresivo y el no expresivo. El órgano quedó con estas características de registro<sup>55</sup>:

<b>Sainte Trinité, Aristide Cavaillé-Coll, 1869</b>			
<b>Beuchet-Debierre 1962-1965</b>			
<b>Grand-Orgue</b>	<b>Positif non Expressif</b>	<b>Récit Expressif</b>	<b>Pédale</b>
Montre 16'	Quintaton 16'	Bourdon 16'	Soubasse 32'
Bourdon 16'	Principal 8'	Bourdon 8'	Contrebasse 16'
Montre 8'	Salicional 8'	Flûte traversière 8'	Soubasse 16'
Bourdon 8'	Flûte Harmonique 8'	Gambe 8'	Flûte 8'
Gambe 8'	Unda Maris 8'	Voix Céleste 8'	Violoncelle 8'
Flûte Octavante 4'	Prestant 4'	Flûte Octavante 4'	Bourdon 8'
Nasard 2 2/3'	Doublette 2'	Nasard 2 2/3'	Octave 4'
Doublette 2'	Cornet II-V	Octavin 2'	Plein-Jeu IV
Plein-Jeu IV	Forniture IV	Tierce 1 3/5'	Bombarde 16'
Cymbale II-IV	Basson 16'	Cymbale III	Trompette 8'
Cornet V	Trompette 8'	Basson-Hautbois 8'	Clairon 4'

<sup>55</sup> Hill, Peter. *The Messiaen Companion*. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1995

Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'	Clairon 4'  <b>Positif Expressif</b> Cor de Nuit 8' Flûte Douce 4' Nasard 2 2/3' Flageolet 2' Tierce 1 3/5' Clarinete 8' Piccolo 1'	Voix Humaine 8' Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4' Trémolo	
--	--	--	--

### Análisis musical

*Les bergers*, o *Los pastores*, en español, es la segunda pieza de un ciclo de música religiosa llamada *La natividad del señor* que consta de nueve partes, cada una de ellas es una meditación sobre algún pasaje del nacimiento de Jesús, estas partes son:

#### La Nativité du Seigneur

- La Vierge et l'Enfant (La Virgen y el Niño)
- Les Bergers (Los pastores)
- Desseins éternels (Los propósitos eternos)
- Le Verbe (El Verbo)
- Les Enfants de Dieu (El Hijo de Dios)
- Les Anges (Los ángeles)
- Jèsus accepte la souffrance (Jesús acepta el sufrimiento)
- Les Mages (Los magos)
- Dieu parmi nous (Dios entre nosotros)

La registración es muy clara por parte de Messiaen, los registros utilizados para la obra son, Flûte 4', Nazard, Flûte 8', Salicional 8', Bourdon 8', Clarinette, Gambe 8', Hautbois, Octavin, Violoncelle 8'. Aparte de estas indicaciones de registración, para la mano derecha aparece *staccato*, en la mano izquierda aparece *louré* (ligado), sin indicaciones de compás, pero va alternando 8 octavos y 11 octavos por sección.

Messiaen utiliza en este ciclo los llamados modos de transposición limitada<sup>56</sup>, que son 7, en este caso la intención es generar modos, aunque pareciera llegar a una nota de apoyo cada final de episodio, y esta es la nota *la*.

<sup>56</sup> MESSIAEN, Olivier. *Técnicas de mi lenguaje musical*. Traducción: Daniel Bravo López. Alphonse Leduc, Editions Musicales. Paris, 1993 Cap. XVI, Modos de transposiciones limitadas, pp. 87-94

Los modos en las que está escrita son:

Segundo modo, su estructura básica es, semitono, tono.



Tercer modo, su estructura básica es, tono, semitono, semitono.



Sexto modo, su estructura básica es, tono, tono, semitono, semitono.



En la parte introductoria de la obra se manejan dos modos, esto se puede ver en las notas alteradas de cada mano, además vemos que están transportadas, en el caso de la mano derecha, el modo que utiliza es el tercero, y para la mano izquierda el segundo modo.

Mano derecha con el tercer modo iniciando en *re*, está a en su tercera posición ascendente.



Mano izquierda con el segundo modo iniciando en *do* está en su primera posición o posición natural.



Estos son los modos que lleva esta primera parte de introducción, sobre los modos y sobre las notas alteradas construye los acordes, en algunas secciones podemos encontrar alguna nota enarmónica necesaria por la dirección melódica, o alguna nota fuera de estas modalidades, sobre todo en la última sección.

Después viene una pequeña sección que pareciera un pequeño interludio en el que no domina ningún modo, pero la fuerza de atracción está sobre la nota *mi*.

Los siguientes 4 episodios están contruidos sobre la misma estructura armónica-melódica basada en el sexto modo y transportada en su quinta posición, iniciando en la nota *mi*.



Los dos primeros episodios son prácticamente iguales y tal vez la única diferencia notoria sería en la cuestión sonora. Lo mismo pasa con los siguientes dos episodios restantes que prácticamente son iguales, a diferencia de los sonidos y con el final modificado para terminarla, que también se logra percibir que la nota que más domina, o en la que recae tonalmente sería la nota *la*.

### Propuesta interpretativa

La música de Messiaen nos lleva a un lenguaje totalmente diferente a las piezas anteriores, un lenguaje que el mismo creó, originado de su conocimiento de las aves y su capacidad de sinestesia. En el libro *El color de los sonidos* de Amelia Alonso Ruiz, Messiaen dice:

“Cuando tenía 20 años conocí a un pintor suizo que se hizo un buen amigo. Se llamaba Charles Blanc-Gatti, era sinestésico, es decir, que tenía una perturbación en los nervios óptico y auditivo de forma que cuando oía sonidos también veía los correspondientes colores en sus ojos. Pero, intelectualmente, como los sinestésicos, también veo colores –sólo en mi mente– correspondientes al sonido. Intento incorporarlos a mi obra y comunicárselos al oyente. Todo es muy móvil. Es como conseguir un sonido móvil. Los sonidos son agudos, graves, rápidos, lentos, etc. Mis colores tienen la misma función, se mueven de la misma forma. Como el arcoíris, que evoluciona de un todo a otro. Es muy fugaz y difícil de abarcar de forma absoluta.

Es verdad que veo colores, que están ahí. Son colores musicales, que no deben confundirse con los colores del pintor. Son colores que devienen en música. Si intentas reproducir estos colores en un lienzo puede obtenerse algo horrible. No están concebidos para eso ya que son colores musicales. Lo que digo es extraño, pero es verdad.

Creo en la resonancia natural, al igual que creo en todos los fenómenos naturales. La resonancia natural está en total acuerdo con el fenómeno de los colores complementarios. Tengo una alfombra roja que observo frecuentemente. Allí donde la alfombra se encuentra con los colores más ligeros del suelo veo maravillosos verdes que ningún pintor podría obtener: son colores naturales creados por el ojo.”<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Alonso, Amelia *El color de los sonidos*. Editorial Visión libros. Madrid España, 2011.

La partitura muestra específicamente los registros sonoros que Messiaen quería, y que realmente son sonidos muy particulares, un sonido específico debe dar un color específico al igual que con las armonías generadas, del mismo libro describe también algunas equivalencias en cuestión de color y sonido, y que compositores como Rachmaninov, Scriabin, Rimsky-Korsakov, Jean Sibelius, y varios compositores más, tenían su propia interpretación a los colores con respecto a los sonidos, lo que también nos da a entender es que no necesariamente un color significa un tono, aunque pueden coincidir.

La siguiente relación de notas musicales y sonidos son un ejemplo:

*Do* – Blanco  
*Re* – como luz de día, amarillo, real  
*Mi* – azul zafiro brillante  
*Fa* – verde claro (color del follaje)  
*Fa#* – verde grisáceo  
*Sol* – café dorado  
*La* – rosa claro  
*Lab* – violeta grisáceo  
*Si* – azul oscuro con tinte metálico  
*Sib* – oscuro<sup>58</sup>

En este sentido sería algo difícil de conseguir que una persona que no nace con este sentido de sinestesia pueda sentir y ver algo similar a lo que describe Messiaen, que realmente sería fantástico y no queda más que imaginarlo.

Al abordar esta segunda meditación de este ciclo de obras de Messiaen, en un principio me pareció algo complicado de entender aunque había escuchado mucha música de él, sin dunda alguna al analizar la obra y descubrir los modos empleados me pareció encontrarle mucho sentido, sobre todo en la primera parte en la que utiliza dos de los modos diseñados por Messiaen, indiscutiblemente se deben estudiar las manos por separado de tal manera que se comprenda el sentido modal. En los 4 episodios, la mano izquierda y el pedal se mantienen básicamente sin alteraciones, y estudiando lentamente estas partes la mano derecha cae de manera natural a las notas correspondientes y con el sentido melódico que se precisa en la pieza.

---

<sup>58</sup> Ídem. p.62

## Preludio y fuga en sol menor de Marcel Dupré

### Datos biográficos del compositor<sup>59</sup>

#### Marcel Dupré

Marcel Dupré Nació en la ciudad de Rouen, Francia el 3 de mayo de 1886 fue un gran organista, pianista, compositor y pedagogo musical.

Comenzó a trabajar con Alexandre Guilmant en 1897 y al año siguiente, con sólo 12 años de edad, se convirtió en titular del gran órgano de Saint Vivien en Ruan. En 1902, Marcel Dupré entró al Conservatorio de París y quien daba la cátedra de órgano era Louis Diémer (1843 - 1919), en 1905 obtuvo el primer premio de piano. En 1907 gana su primer concurso de órgano a cargo de su maestro Guilmant, en este mismo año, por un accidente, su mano derecha queda inmovilizada durante más de un mes. A raíz de eso tiene que mejorar su técnica en los pedales y ejercita sus piernas y pies con ejercicios muy complejos, en este período compone sus Tres Preludios y Fugas Op.7 de las cuales la primera y la tercera parecen ser de las más difíciles técnicamente.

Más tarde sus estudios los complementó con Charles-Marie Widor quien también fue su maestro de composición, lo animó para entrar al gran concurso de composición en Roma y después de dos intentos ganó el Gran Premio por su cantata *Psyché*, sobre la diosa griega, esto fue en 1914 antes de la primera guerra mundial.

En 1920 se presentó en el conservatorio de París con la obra integral de Bach de memoria en diez conciertos, esta hazaña la repitió al año siguiente en el órgano del Trocadero. En el año 1921 a 1923 hace una serie de conciertos con hasta 110 recitales en el último año.

En 1925, se trasladó a Meudon y el año siguiente a la muerte de Gigout, fue nombrado profesor de órgano en el Conservatorio de París, donde enseñó hasta 1954. Después de muchos años como un suplente (desde 1906), Dupré sucede a Widor en 1934 como titular del gran órgano de Saint-Sulpice, cargo que ocupó hasta su muerte. En 1947, ejerce las funciones de director general de American Conservatory en Fontainebleau. Durante dos años, de 1954 a 1956, dirigió el Conservatorio Nacional de Música y Danza de París. Ese mismo año fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes.

Aunque principalmente compuso para el órgano, el catálogo de obras de Marcel Dupré también incluye composiciones para piano, orquesta y coro, música de cámara y numerosas transcripciones, por ejemplo para órgano y orquesta, hay una Sinfonía en sol menor (1927-1928) Op. 25, Concierto en mi menor para órgano y orquesta (1934) Op. 31. Para tocar con

---

<sup>59</sup> Fuentes consultadas: SADIE, Stanley (ed.): *"The New Grove Dictionary of Music and Musicians"*. Ed. Grove, Second edition Londres: Macmillan, 2001; <http://www.marceldupre.com/bull22.htm>

su hija Margaret que era una excelente pianista, compuso una balada (1932) Op. 30 y Sinfonía (1946) Op. 42 para piano y órgano.

En lo que respecta a la música de cámara, están la Sonata para violín y piano, Op. 5 (1909) y La leyenda Cantilène para violonchelo y piano (1916) Op. 13, Canción de cuna para los mismos instrumentos (1916), siete melodías orquestales (1911), Un gran oratorio, *La France au Calvaire* para solistas, coro, orquesta y órgano, Op. 49, sobre un poema de René Herval, ejecutado el 25 de junio 1956 para la inauguración de la reapertura de la catedral de Rouen. Fallece en Meudon el 30 de mayo de 1971.

### **Contexto histórico social**

Realmente no hay gran diferencia en el contexto histórico entre Messiaen y Dupré por ejemplo, ambos son franceses y los une más de 50 años en el ambiente musical aunque el lenguaje que utilizan sea muy distinto, en este caso para Dupré todavía le influyen la gran corriente del romanticismo tardío.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX llega una manifestación y renovación artística conocida principalmente como modernismo en países de habla hispana, Art Nouveau en Bélgica y Francia, Modern Style en países anglosajones, Jugendstil en Alemania y países nórdicos, Sezession en Austria, Nieuwe Kunst en Países Bajos y Liberty o Floreale en Italia. Esta manifestación artística intenta romper con los estilos dominantes de la época como el realismo e impresionismo y otras impregnadas de historicismo, eclecticismo o academicista. Varias de las ideas estéticas se basaron en la democratización de la belleza o en socializar el arte, la idea era que incluso los objetos más cotidianos tuvieran un valor estético y quienes lo impulsaron fueron los ingleses John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896).

Aunque la revolución industrial había iniciado décadas antes, todavía podemos situarnos en la segunda etapa que comprende de 1880 a 1914, los países beneficiados como Francia e Inglaterra mostraron su supremacía industrial, financiera y comercial, siguiéndoles países como Bélgica, Rusia, Italia, Alemania y España, que más bien fue una lucha para no ser devorados por el imperio británico.

El nacionalismo habría de adquirir una fuerte influencia en varios países aunque tiene sus primeras manifestaciones en la revolución francesa, se desarrolla como ideología política, social e ideológica tras la revolución industrial como conciencia de una nueva forma de organización social. La fuerza del nacionalismo depende de su esfuerzo y habilidad para construir un sentimiento de identidad entre personas.

El nacionalismo musical que inicia desde finales de la primera mitad del siglo XIX hace evidente el uso del folklore con motivos musicales reconocibles de regiones como base

estética conceptual e ideológica, los motivos musicales pueden ser melódicos, rítmicos y armónicos. Los países que más representantes tuvieron son: Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Noruega, Finlandia, Suecia, Grecia, Ucrania, España, Gran Bretaña, Estados Unidos, México, Brasil, Argentina, Chile y Cuba.

Como en el caso de Olivier Messiaen le tocó la primera Guerra mundial y la segunda Guerra mundial que ya detallamos anteriormente.

Dentro del contexto podemos situar en el ámbito pictórico y arquitectónico varias corrientes como el Postimpresionismo, el Modernismo, el simbolismo, el fauvismo, el expresionismo, el futurismo, el Racionalismo, entre muchas otras corrientes, y de las cuales ya se citaron.

Dentro de la música, sus contemporáneos más conocidos y que también muchos de ellos citó con Messiaen están: Claude Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1949), Paul Dukas (1865-1935), Jean Sibelius (1865-1957), Serguei Rachmaninov (1873-1943), Arnold Schoenberg (1874-1951), Maurice Ravel (1875-1937), Manuel de Falla (1876-1946), Igor Stravinski (1882-1971), Bela Bartok (1881-1945), Serguei Prokofiev (1891-1953), Paul Hindemith (1895-1963), Francis Poulenc (1899-1963), Julián Carrillo (1875-1965), Manuel María Ponce (1882-1948), Carlos Chávez (1899-1978), Blas Galindo (1910-1993), Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958), Rodolfo Halffter (1900-1987), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956).

### **Análisis de la composición fónica de los instrumentos, de acuerdo al estilo y período en cuestión**

Este órgano fue contruido en 1899 para Alexandre Guilmant por Aristide Cavallé-Coll. Su primera ubicación fue en la mansión de Guilmant a pocos cientos de metros de su ubicación actual, en un principio contaba con tres manuales y pedal. La disposición de los registros diseñados por Guilmant es la siguiente<sup>60</sup>:

Alexandre Guilmant, Aristide Cavallé-Coll, 1889			
<b>Grand Orgue</b>	<b>Positif</b>	<b>Récit</b>	<b>Pédale</b>
Bourdon 16'	Cor de nuit 8'	Diapason 8'	Contrabasse 16'
Montre 8'	Flûte creuse 8'	Flûte Traversière 8'	Soubasse 16'
Flûte Harmonique 8'	Gambe 8'	Dulciane 8'	Flûte 8'
Salicional 8'	Flûte douce 4'	Voix Céleste 8'	Bourdon 8'
Prestant 4'	Nasard 2 2/3'	Flûte Octavante 4'	Violoncelle 8'
	Quarte de Nasard 2'	Doublette 2'	Bombarda 16'

<sup>60</sup> Esta información se encuentra en la siguiente página: <http://www.guilmant.nl/pictorga.html>

	Tierce 1 3/5' Cromorne 8'	Plein-Jeu III Trompette- Harmonique 8' Basson-Hautbois 8' Trémolo	
--	------------------------------	---	--

Después de la muerte de su maestro Guilmant, Marcel Dupré compró este instrumento en 1926, seis años después tuvo una intervención por parte de Joseph Beuchet con una nueva consola incluyendo una tracción eléctrica y un nuevo manual. La reconstrucción inició en 1932 y fue terminada en 1934.

En la iglesia de Saint-Sulpice en París anteriormente se encontraba un órgano de François-Henri Clicquot (1732-1790) quien lo construyó entre 1776-1781. Actualmente se encuentra uno de los órganos más grandes de esa región y en el que Dupré fue organista titular, el instrumento fue construido en 1862 por Aristide Cavaillé-Coll, actualmente cuenta con cinco manuales y pedalera de 30 notas de *do* a *fa*.

Este instrumento ha tenido muchas intervenciones, y en él se encuentran partes de diferentes firmas y constructores de órgano, entre los cuales están: Clicquot 1776-1781, Cavaillé-Coll 1862, Mutin 1903, Société Cavaillé-Coll 1934, Renaud 1989-1991, a continuación muestro las especificaciones actuales<sup>61</sup>.

Saint-Sulpice, Aristide Cavaillé-Coll, 1862.			
<b>Grand-Choeur I</b>	<b>Grand-Orgue II</b>	<b>Positif III</b>	<b>Recit Expressif IV</b>
Salicional 8'	Principal -	<b>Juegos de fondo</b>	<b>Juegos de fondo</b>
Octave 4'	Harmonique 16'	Violon basse 16'	Quintaton 16'
Fouriture 4 rgs	Montre 16'	Quintaton 16'	Diapason 8'
Plein Jeu 4 rgs	Bourdon 16'	Salicional 8'	Bourdon 8'
Cymbale 6 rgs	Flûte cônica 16'	Viole de gambe 8'	Violoncelle 8'
Cornet 5 rgs	Montre 8'	Unda maris 8'	Voix celeste 8'
Bombarde 16'	Diapason 8'	Quintaton 8'	Prestant 4'
Basson 16'	Bouron 8'	Flûte traversière 8'	Doublette 2'
1ère Trompette 8'	Flûte harmonique 8'	Flûte douce 4'	Fourniture 4 rgs
2ème Trompette 8'	Flûte traversière 8'	Flûte octaviante 4'	Cymbale 5 rgs
Basson 8'	Flûte à pavillon 8'	Dulciane 4	Basson Hautbois 8'
Clairon 4'	Quinte 5 1/3'	<b>Juegos de combinación</b>	Cromorne 8'
Clairon Doublette 2'	Prestant 4'	Doublette 2'	Voix humaine 8'
	Doublette 2'	Quinte 2 2/3'	<b>Juegos de combinación</b>
		Tierce 1 3/5'	Flûte harmonique 8'
		Larigot 1 1/3'	Flûte octaviante 4'
		Piccolo 1'	Dulciane 4'
		Plein Jeu harmonique 3	Nazard 2 2/3'

<sup>61</sup> Esta información se encuentra en la siguiente página de internet <http://www.stsulpice.com/>

		à 6 rgs Basson 16' Baryton 8' Trompette 8' Clairon 4'	Octavin 2 Cornet 5 rgs Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4' <b>Accesorios de registro</b> Machine à grêle Rossignol Trémolo
<b>Solo V</b>  <b>Juegos de fondo</b> Bourdon 16' Flûte cônica 16' Principal 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Violoncelle 8' Gambe 8' Kéraulophone 8' Prestant 4' Flûte octaviante 4' <b>Juegos de combinación</b> Octave 4' Octavin 2' Quinte 5 1/3' Tierce 3 1/5 Septième 2 2/7' Quinte 2 2/3 Cornet 5 rgs Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4' Trompette coudée a forte pression 8'	<b>Pédale</b>  <b>Juegos de fondo</b> Principal 32' Principal 16' Contrabasse 16' Soubasse 16' Principal 8' Violoncelle 8' Flûte 8' Flûte 4' <b>Juegos de combinación</b> Bombarde 32' Bombarde 16' Basson 16 Trompette 8' Ophicléide 8' Clairon 4'	5 manuales con 56 notas cada una.  Pedalera de 30 notas de <i>Do a Fa</i>  Tirasses: Grand-Choeur, Grand-Ôrgue y Récit  Octavas graves para los 5 manuales  Acoplamientos de manuales:  I/II  II/I  III/I  IV/I  V/I  IV/ III	

## Análisis de la obra

### Preludio

El *preludio* al igual que el *tiento* o la *toccata*, tienen y comparten varias características en común, son piezas libres a manera de improvisación y con ellas se probaban los instrumentos, generalmente anteceden a alguna otra forma musical a manera de introducción que podía ser de mayor extensión o a una fuga que tiene una forma de

composición más estricta. Esta forma musical se popularizó en el barroco en donde expuso su auge con el compositor alemán Johann Sebastian Bach, con los dos libros de preludios y fugas. Posteriormente en el romanticismo el prelude dejó de ir acompañado por alguna otra forma musical.

La forma del prelude se va definiendo de tal manera que una de sus características es que se forma de un motivo el cual mantiene en toda la obra.

En el prelude de Dupré que está en la tonalidad de Sol menor tenemos este ejemplo muy claro con esta figura rítmica que en un principio es abordado por ambas manos y a partir de la sección B se encarga únicamente la mano izquierda. Las indicaciones también son claras en cuanto a la registración, dinámica y agógica del prelude.

Los registros empleados son:

R. Voix Célestes

P. Flûtes 8' y 4',

G. Salicional y Tirasse al G

Ped. Flûte 16'

El prelude está dividido en tres secciones *A-B-C*, la primera llega al compás 72, la introducción antes de abordar la melodía es de 17 compases, en esta sección, en las figuras de dieciseisavos podemos ver el uso de la armonía que va implícita en la melodía, los grados los cuales construye el acompañamiento melódico inician con el *i-iv-i-iv-V aumentado* que desciende de forma cromática al *VI-V*.

Esta primera sección que va desde el primer compás al 72 incluye varias partes de una melodía que presenta el pedal, esta melodía va invertida después, tiene su punto de eje en la nota *Do* con un registro de *Salicional* de 8':

Estos elementos son desarrollados en los compases posteriores, en el pedal, con cambios más amplios de intervalos, las primeras tres notas son utilizadas en toda la pieza, al concluir la primera sección e iniciar la siguiente, la melodía pasa a la mano derecha mientras el pedal refuerza la armonía cambiando de 8' a 16'.

La siguiente imagen muestra la introducción de la segunda sección que es muy similar rítmicamente a la parte C, con cuatro para B y cinco compases para C de introducción antes de la melodía.

En el compás 49 el pedal muestra una sección de melodía de 24 compases, que después en la sección B la repite en la mano derecha con la misma duración.

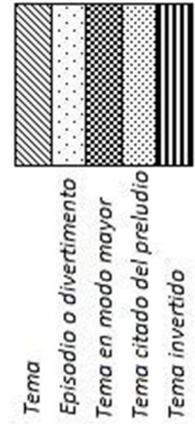
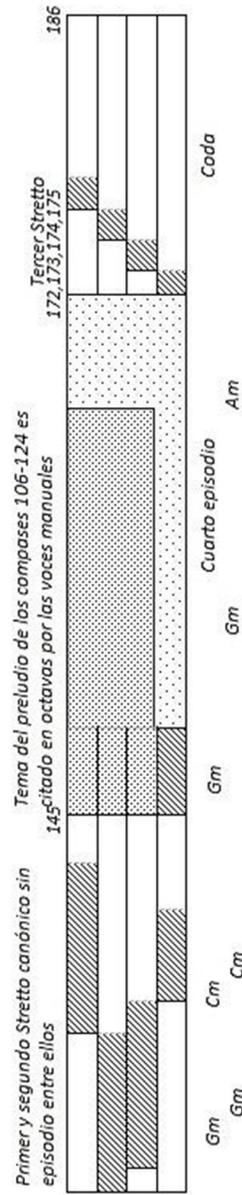
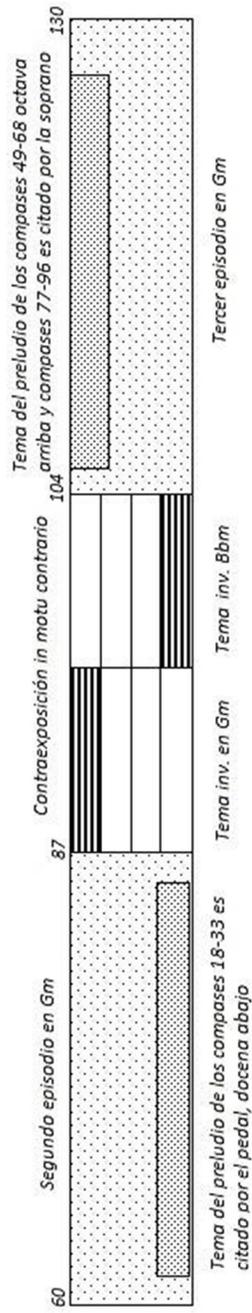
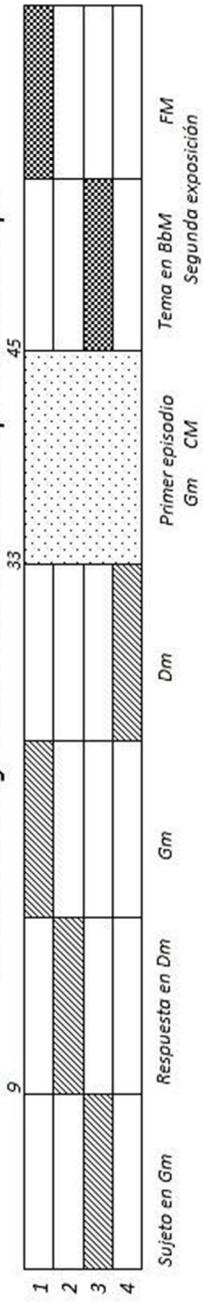
Y en la sección C la melodía que repite es la misma que de la sección A pero acompañado con acordes de séptima, la parte melódica se acompaña de la armonía que es  $ii_7-i_7-ii_7-i_7$ .

A partir del compás 148 presenta armónicamente estructuras inconclusas de sexta alemana  $VI_4^2-i_4^6$  en *Solm*,  $VI_4^2-I_4^6$  en *LaM*,  $VI_4^2-I_4^6$  en *SiM*, posteriormente evita acorde de *mi* y *sol* bemoles de tal manera que enarmónicamente utiliza *re* y *fa* sostenidos para crear un sexto grado con séptima que desciende a un *ii dis* y resolver al primer grado que es *Solm*.

## Fuga

Al igual que el preludio esta fuga presenta muchos acordes con séptimas y cambios constantes en el modo menor, entre el melódico y el armónico. Y la estructura general es muy clara por las proporciones que tienen sus partes que presento en el siguiente esquema.

**Estructura de la Fuga a cuatro voces en Sol menor Op.7 No.3 Marcel Dupré**



El tema de la fuga es de ocho compases y es denominada fuga tonal con su respectiva respuesta tonal por la modulación que se da en los tres últimos compases del sujeto.



En el primer divertimiento se expone el primer tratamiento de divertimientos en el que cada voz expone algún motivo y se imita a intervalos regulares, también presentan algunos rasgos de progresiones.

En la segunda exposición presenta el tema en modo mayor solamente en las voces tenor y soprano aunque esta sección también puede ser llamada contraexposición por el hecho de que lo presenta en modo mayor y lo hace con dos entradas del tema además de que le sigue al primer divertimiento o episodio

El segundo divertimiento aparece citado un tema del prelude, con una distancia de una docena abajo con respecto al original, este primer tema se encuentra en los compases 18-33.

La entrada de las voces de los compases 87-103 presentan claramente características propias de la contraexposición, en primera porque el tema lo presenta en la tonalidad, son dos las veces que presenta el tema y utiliza elementos como el modo contrario.

En el tercer divertimiento aparece nuevamente citando dos temas del prelude, la primera es de los compases 49-68 una octava superior de la original y la segunda de los compases 77-96 en la misma tesitura que la original.

A esta sección de *Stretto* se le denomina *Stretto canónico* porque el tema es presentado completamente, pero antes de que termine se inicia la respuesta haciendo con esto un contrapunto a la manera de un canon. Lo presenta en la tonalidad y en el *iv*°.

Cinco compases antes de entrar al cuarto divertimiento, cuando todavía está el tema desfasado en el pedal, hay una última cita del prelude y esta es de los compases 106-124 tomado por ambas manos en octavas, acompañado de notas de los acordes correspondientes.

El último *Stretto* en las que presenta el tema claramente ordenando la entrada de las voces, de la más grave a la más aguda iniciando con el pedal dando un efecto de *crescendo* hasta la nota más aguda, y de esta manera agrega una *coda* en la que de la nota más aguda descende en una escala en sol menor hasta llegar al pedal. Termina con acordes que utilizan todas las octavas de un órgano con una cadencia muy marcada *iv - III*<sub>9.7°</sub> - *i*.

### **Propuesta interpretativa**

Marcel Dupré escribió esta obra a edad muy temprana, en donde muestra claramente el ímpetu de una fuerza jovial marcado con el virtuosismo. Se dice que por mucho tiempo nadie se atrevió a tocar este conjunto de tres piezas del Op. 7, sobre todo la primera y la tercera. Ignorando todo esto en un principio, me atreví a montar la obra, y con esto he llegado a pensar que de haberlo sabido, simplemente no hubiera hecho ni el intento.

Quiero recomendar el estudio de esta obra de manera lenta y sin presiones de fecha de término, porque muchas obras, sino es que todas, van madurando con los años, las secciones del prelude para su estudio están bien marcadas, técnicamente la mano izquierda es quien exige más práctica. A la parte que llamé sección C en donde el pedal hace acordes de tres notas, y después de cuatro notas, lo recomendable es encontrar un equilibrio que permita desplazarse en las dos octavas y media de la pedatera al igual que se hace con los acordes de la mano derecha y las figuras rápidas de la mano izquierda.

Los acordes que se arman en la mano derecha de la sección C llevan extensiones de décimas ligadas, lo que hice es reducir esa extensión, moviendo una octava alguna de las voces que no llevara la melodía, de manera que se escuchara claramente los acordes requeridos.

En la fuga, es muy recomendable los ejercicios de pedal que escribió Dupré, ya que se requiere de una gran destreza en los pies para tomar el motivo de la fuga en toda la pieza, y al igual que en el prelude, deberán encontrar un punto de equilibrio para su ejecución.

El órgano que dispongo que es totalmente mecánico, no me facilita el uso de notas rápidas además de que la pedatera es totalmente recta, pero esto mismo me exigía más aún en la posición y el uso de la técnica, de manera que me fue provechoso el estudiar con un órgano de estas condiciones. Así que cuando se tenga a disposición un órgano con características románticas notará la facilidad de la ejecución.

## Bibliografía

ALONSO, Amelia *El color de los sonidos*. Editorial Visión libros. Madrid España, 2011

EIDAM, Klaus, “*La verdadera vida de Johann Sebastian Bach El Hombre y sus Obras*”, traducción: José Antonio Padilla y Enrique Martínez Miura. Ed. Siglo XXI de España Editores, 1999

HILL, Peter. “*The Messiaen Companion*”. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1995

JAMBOU, Louis, “*Les origines du tiento*”, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, enero, 1982.

KASTNER, Santiago. “*Origenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla*”, Anuario musical, XXVIII, 1976.

LATHAM, Alison, “*Diccionario enciclopédico de la música*” Fondo de Cultura Económica. México DF. 2008

MESSIAEN, Olivier. *Técnicas de mi lenguaje musical*. Traducción: Daniel Bravo López. Alphonse Leduc, Editions Musicales. Paris, 1993

SADIE, Stanley (ed.): “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”. Ed. Grove, Second edition Londres: Macmillan, 2001. vol. 4 pp. 721-722

WOLFF, Christoph “*Johann Sebastian Bach el músico sabio*” Editorial Robinbook, Barcelona. 2008. Vol 1, 2.

YÉPEZ PINO, Rafael María, “*El tiento orgánico en el siglo XVII*”, Revista digital, Innovación y experiencias educativas, no. 4, 2008.

<http://www.allmusic.com/artist/juan-cabanilles-mn0001448304>

<http://www.bach-cantatas.com/Organ/index.htm>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/87478/Juan-Bautista-Jose-Cabanilles>

<http://www.esacademic.com>

<http://www.guilmant.nl/pictorga.html>

<http://www.jsbach.org/biography.html>

<http://www.marceldupre.com/bull22.htm>

<http://www.monografias.com/trabajos14/revolucion-cientifica/revolucion-cientifica.shtml>

<http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>

<http://faculty.bsc.edu/jhcook/orghist/history/hist046.htm>

<http://www.stsulpice.com/>