



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE: FRANZ LISZT, GUSTAVO DELGADO PARRA, JOHANN SEBASTIAN BACH, JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES Y PERCY EASTMAN FLETCHER.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN ÓRGANO

QUE PRESENTA:
FRANCISCO JAVIER ESTRELLA MONTES

ASESOR: DR. GUSTAVO DELGADO PARRA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos...

A Dios, por haber creado el arte musical y permitir la existencia de un instrumento tan hermoso, como lo es el órgano...

A las instituciones que me apoyaron:

Facultad de Música, UNAM y Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano (AMMAO).

Y de manera especial, al Dr. Gustavo Delgado Parra y Dra. Ofelia Gómez Castellanos, por su paciencia, comprensión y confianza.

A María del Carmen Servín Romero, por su cariño y apoyo.

DEDICATORIA

A mi padre, Gabriel Estrella Santos, por haberme mostrado por primera vez, el mundo de la música...

A Mami, por todo el amor incondicional...

A mis hermanos: Gabriel, Raúl, Silvia, Lourdes y Wili, siempre están conmigo en los buenos y malos momentos...

A Nancy, Lizeth, Javiercito y Carmelita, por ser un aliciente en mi vida...

A María del Carmen Servín Romero, por su cariño y apoyo.

ÍNDICE

pág.

Introducción.....	1
• Tiento de Batalla 5to tono Punto Baxo, Juan Bautista José Cabanilles	
Aspectos biográficos del compositor.....	3
Contexto histórico.....	5
Análisis musical.....	6
Sugerencias técnicas para estudio e interpretación.....	11
• Preludio y fuga en Mi bemol mayor, BWV 552, Johann Sebastian Bach	
Aspectos biográficos del compositor.....	12
Contexto histórico.....	14
Análisis musical.....	16
Sugerencias técnicas para estudio e interpretación.....	31
• Herzlich tut mich verlangen, BWV 727, Johann Sebastian Bach	
Aspectos biográficos del compositor.....	(ver pág. 12)
Contexto histórico.....	32
Análisis musical.....	34
Sugerencias técnicas para estudio e interpretación.....	38

•	Festival Toccata, Percy Eastman Fletcher	
	Aspectos biográficos del compositor.....	39
	Contexto histórico.....	40
	Análisis musical.....	41
	Sugerencias técnicas para estudio e interpretación.....	48
•	Segundo libro de órgano, Gustavo Delgado Parra	
	Aspectos biográficos del compositor.....	49
	Contexto histórico.....	50
	Análisis musical.....	53
	Sugerencias técnicas para estudio e interpretación.....	58
•	Preludio y fuga sobre el nombre B-A-C-H, Franz Liszt	
	Aspectos biográficos del compositor.....	59
	Contexto histórico.....	60
	Análisis musical.....	62
	Sugerencias técnicas para estudio e interpretación.....	75
	Bibliografía	76
	Anexo I Programa de mano.....	79
	Anexo II Disposición de un órgano español.....	81
	Anexo III Disposición de un órgano alemán.....	83

INTRODUCCIÓN

No existe fecha exacta que indique cuándo fue construido el primer órgano de la historia, es a través de vestigios, referencias textuales o gráficas, que se estima la aparición de este instrumento musical.

Un antecesor lejano del órgano fue el *hydraulis*, instrumento que emitía sonidos a partir del uso del agua, viento y tubos, se considera a Ctesibio como el autor del mismo. Herón y Vitruvio hicieron una descripción detallada del *hydraulis*; Cassius Dio, hace referencia del gusto que tenía Nerón por este instrumento.

Posterior a la etapa del *hydraulis*, inició la construcción de instrumentos llamados Syrnix, los cuales eran neumáticos, es decir, funcionaban a partir del viento que se les proveía.

Es a finales de la Edad Media cuando construyeron instrumentos que pueden ser considerados antecesores cercanos del órgano actual, tal es el caso del *Blockwerk*, instrumento de grandes dimensiones y destinado al servicio de abadías y catedrales.

El *regal*, junto con el realejo, fueron órganos pequeños, construidos para acompañar las procesiones o algún servicio que así lo requiriera. Este último tenía la particularidad de tener puertas a manera de tríptico y era usual que estuvieran debidamente decoradas. En esta etapa de la organería, los registros (por lo general cuatro o cinco) no eran autónomos, es decir, sonaban todos a la vez. Tiempo después, se les adaptaron válvulas independientes que permitían escuchar registros separados o en conjunto.

Es importante mencionar que la modificación de los materiales, en la construcción del instrumento a través del tiempo, no han alterado las partes esenciales del mismo: tubos, fuelles y teclado. No así la parte referente a la tracción del órgano, la cual ha tenido sus variantes que pueden ser: mecánica, neumática o electroneumática, pero el principio, en cuestión de organología, es el mismo.

FUNCIÓN DEL ÓRGANO

Es común asociar el concepto del órgano con templos o lugares de culto religioso, y es comprensible, si consideramos que por varios siglos el órgano ha formado parte indispensable en la liturgia. Baste mencionar el artículo 120 del capítulo VI de la CONSTITUCION SACROSANCTUM CONCILIUM, referente a la sagrada escritura y música sagrada.

"Téngase en gran estima en la iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales"

Roma, en San Pedro, 4 de diciembre de 1963.

De igual manera, es usual relacionar el sonido de un órgano tubular, con un instrumento enorme provisto de miles de flautas e instalado en una gran catedral o sala de conciertos; también existe lo opuesto: el órgano como participante discreto pero indispensable al acompañar en su versión de positivo, y a manera de continuo, las voces sutiles de una Capilla musical.

Por fortuna, la participación del órgano ya no se limita sólo a estos recintos, ahora tiene un lugar importante en diferentes ámbitos musicales, tales como salas de concierto, escuelas de música, estudios de grabación, entre otros.

Es grato saber que al instrumento en cuestión y gracias a la gama tímbrica-expresiva que posee, aunado a la amplia cantidad de literatura organística existente, le espera un gran porvenir.

"El verdadero dominio del órgano no estriba sólo en el virtuosismo interpretativo, sino que entraña un complemento científico en los campos, técnico, histórico y estético" (Julio-Miguel García Llovera)

Fuente: <http://faculty.bsc.edu/jhcook/orghist/history/hist002.htm>

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música. Alianza Editorial,

Tiento de Batalla 5to tono Punto Baxo, Juan Bautista José Cabanilles

Datos biográficos del autor

Nació el 6 de septiembre de 1644 en Algemés, Valencia; y murió el 20 de abril de 1712, en Valencia. En 1665 acepta el puesto de organista segundo de la Seo (Catedral de Valencia) mismo que desempeña hasta su muerte. A la edad de 24 años profesó los votos sacerdotales. Fue sucesor del compositor y organista Jerónimo de la Torre quien tuvo cierto renombre entre los creadores hispanos de música para órgano del siglo XVII.

Juan Cabanilles -como aparece en todos los documentos y manuscritos- logró acceder al puesto de organista principal de la Seo valenciana en 1666, cuando fallece Andrés Peris, mejor conocido como “el ciego de Valencia”. Actualmente, Cabanilles, es considerado como gran figura de la cultura musical española de la segunda mitad del siglo XVII.

La música que escribió para órgano es una referencia obligada de la tradición organística ibérica de los siglos XVII y XVIII. De alguna manera vivió la transición del órgano renacentista al órgano barroco. Trabajó al lado del eminente organero Roque Blasco, quien fuera uno de los principales constructores del órgano barroco español.

Cabanilles conoció acerca de la actividad musical francesa, italiana y alemana de la época, y llama la atención el hecho de que no adquirió demasiados recursos de aquella corriente artística.

Aunque en vida no editaron ninguna de sus obras, y según un manuscrito de su alumno, el organista del templo de las Descalzas Reales de Madrid, José Elías; Cabanilles fue un músico respetado por sus colegas y comunidad en general. Su fama como consumado tañedor del órgano llegaba a otros lugares y se le conocía como “El Valenciano Cabanillas”.

Gracias a la importante labor que desarrolló entre 1927 y 1956 el reconocido musicólogo Higinio Anglés, se obtuvieron datos relevantes acerca de la vida y obra de Juan Cabanilles.

En cuestión de la música organística, y de acuerdo a la catalogación y clasificación que hizo el musicólogo Miguel Bernal, ésta suma un total de 197 obras, siendo el tiento la forma musical que más cultivó, y quizá la más elaborada, técnica y artísticamente (169 aproximadamente). También escribió versos, gallardas, pasacalles y algunas obras vocales (11), como “Mortales que amáis”.

Cabanilles sería partícipe de la necesidad de cambio en esta música, su música sería el reflejo y resultado de una inquietud común a toda la música europea por avanzar y buscar nuevos caminos. Una acertadísima visión, al señalar que no recoge los cambios recogidos por Frescobaldi en Italia, Froberger en Alemania o D’Anglebert y Louis Couperin en Francia. Su arte coincide con una inflexión en la música de órgano que se produce en toda Europa, y que quizás en Valencia puede estar influenciada por los círculos pre-ilustrados. Este cambio se

caracterizaría sobre todo por abandonar la antigua polifonía imitativa horizontal para acercarse más a la escritura vertical. El órgano se caracteriza por impulsar los nuevos procedimientos en convivencia con los antiguos, impulsado fundamentalmente por Frescobaldi, y en este sentido habría que insertar la obra de Cabanilles, que en esta encrucijada se decanta por la fusión. Junto a la existencia de elementos clásicos ibéricos, tenemos también la presencia de elementos que serían propios de otras tradiciones europeas (siguiendo a García Ferreras), lo que le daría un tinte de universalidad a su música, y señala los paralelismos que encuentra García Ferreras con la música centroeuropea. Compara unas obras de Cabanilles con otras de Bach, señalando los paralelismos entre el Verso de primer tono de Cabanilles (E: Bbc M 729 f. 109v) y el preludio BWV 849 de Bach: similitud temática, tonal, concepción estructural, orientación expresiva, estructura tónica-dominante, gran línea melódica hasta un punto determinado¹.

“En resumen, podemos constatar que la música de órgano de Cabanilles encierra en sí una serie de características, que nos hablan con claridad, por un lado, del conocimiento del entorno europeo, es decir, de la problemática en que vive inmersa la música europea de órgano de su época, y, por otro, de que el desarrollo de la música de órgano en Europa a finales del s. XVII, pese a las notables diferencias entre los diversos países o tradiciones, católica o protestante, parece seguir siendo todavía unitario. Los cambios realizados o introducidos en España por Cabanilles están, por tanto, en línea con lo que sucede en la Europa de su época e, intencionadamente, apuntan a la obra de órgano de J. S. Bach. La obra de Cabanilles, pues, asume y amplía la rica tradición musical española de órgano y la transforma y eleva por medio de los importantes cambios estilísticos que introduce. Con lo cual, nuestra música de órgano deja de ser pura periferia, para situarse contextualmente dentro del desarrollo europeo y con proyección hacia el futuro”²

¹ <https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com/2015/09/procedimientos-constructivos-en-la-musica-para-organo-de-joan-cabanilles.pdf>

² José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Cabanilles en el entorno europeo” en Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. 1994. Valencia, 1995. pp. 79-96.

EL TIENTO

Contexto histórico

Es una forma musical del s. XVI, cuyo origen es ibérico y que es similar al *ricercare* italiano. Para algunos autores, el tiento fue creado para aprovechar al máximo los recursos del órgano, y es la forma musical que sirvió de antecesor de la forma musical conocida como estudio.

Una particularidad es su carácter instrumental y su relación directa con el órgano.

En general, el tiento es un grupo de frases desarrolladas con ideas musicales basadas en la imitación y la homofonía que apoyados con recursos técnicos del instrumento (quiebros, redobles)³, ritmos ternarios, binarios, diatonismo y cromatismo hacen que la obra se complemente adquiriendo una mayor grandeza.

Otro aspecto importante, es que era muy usual las indicaciones muy específicas que el autor marcaba para una correcta interpretación de la obra, tales como: designación modal, número de voces, tempo, registración, entre otras indicaciones más.

Era común que existieran ideas musicales “prestadas” y en esos casos se especificaba o se citaba de dónde provenía dicho material. Las secciones más recurrentes en dicha obra son la glosa y la parte fugada.

En apariencia, la parte escrita de un tiento, generalmente no representa un problema o exigencia a simple vista, sin embargo, los problemas técnicos surgen al momento de emplear adecuadamente recursos como la registración, ornamentación, independencia de manos y la misma interpretación artística.

Grandes compositores de esta forma musical: Antonio de Cabezón (1510-1566) o Francisco Correa de Araujo (1584-1654) y por supuesto, Juan Bautista Cabanilles, a quien se atribuyen 200 tientos, aproximadamente.

³ Forman parte de la ornamentación en la música para órgano.

Fuentes: André Hodier, Les formes de la musique, París, puf, 1951

<https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-un-tiento/>

https://ramonadrianalvarezgutierrez.weebly.com/uploads/1/0/7/7/10778654/formas_musicales_instrumentales_del_renacimiento.pdf

- **Tiento de Batalla 5to tono Punto Baxo**

Análisis musical

A

La obra inicia con un tema homofónico seguido de una imitación a la octava alta:

c. 1 motivo principal imitación a la octava alta

tema en estilo homofónico

c. 4 misma estructura interválica y rítmica del primer tema:

presentación del tema, ahora a la quinta inferior

c. 15 desarrollo de un fragmento de la primera frase en intervalos de cuarta justa:

Órgano

En la tercera sección, al inicio, hay una modulación hacia do mayor:

c. 21 notas dominantes que en este caso conducen a la modulación mencionada:

The image shows a musical score for organ in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three measures. The first measure (measure 20) is labeled 'V' below it. The second measure (measure 21) is labeled 'I' below it. The third measure (measure 22) is labeled 'I' below it. In measure 21, two notes in the treble staff are highlighted with red boxes: a G4 note and an F#4 note. Arrows point from these notes to the text above. The bass staff has a whole note chord in measure 20 and a half note chord in measure 21, with a fermata over the final note.

Nuevo material en la cuarta sección, con una variante en las figuras rítmicas en el tono original:

c. 29 nuevo elemento temático en la tonalidad original

The image shows a musical score for organ in 4/4 time, in the original key of D minor (two flats). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is divided into two measures. The first measure (measure 28) has a whole note chord in the bass staff and a half note chord in the treble staff. The second measure (measure 29) has a whole note chord in the bass staff and a half note chord in the treble staff. Two red boxes highlight the melodic lines in both staves for measure 29. An arrow points from the text above to the first box. Below the second box, an arrow points to the text 'Repetición a la octava baja.'

A'

Retorno al modelo inicial, con una variación:

c. 41

modelo inicial

voces en movimiento contrario

Órgano

A''

Sobre el acorde de do mayor introduce un motivo característico con imitación, y prepara la modulación a fa mayor:

c. 68

imitación de motivo a la cuarta superior

Órgano

motivo recurrente en la parte A'.

Regreso al tema principal, con la línea melódica en movimiento contrario y la inclusión de un modelo rítmico con disminución de valores que reaparecerá algunos compases adelante:

c. 77

Órgano

Modelo rítmico

Mismo modelo anterior, con intercambio de voces:

c. 79

Órgano

Proporción sesquialtera C: 3/2 B

El inicio de esta sección está claramente marcada por el cambio de compás (3/2), por la textura y ritmo contrastante con respecto a las partes anteriores:

Primera frase de la parte B con predominio de intervalos armónicos de tercera menor y cuarta justa en las voces superiores:

c. 91

cambio de compás.

textura acordal con menor figuración

Sección ornamentada:

c. 121 apoyatura retardo escapada anticipo

bordado nota de paso

Detailed description: This musical score shows four measures of music in a grand staff. Measure 121 features a red box around the first note, labeled 'apoyatura'. Measure 122 has a red box around the first two notes, labeled 'retardo'. Measure 123 has a red box around the first three notes, labeled 'escapada'. Measure 124 has a red box around the first two notes, labeled 'anticipo'. In the bass staff, measure 122 has a red box around the first two notes, labeled 'bordado'. Measure 124 has a red box around the first note, labeled 'nota de paso'.

Sección final:

c. 137 cadencia glosada:

V ----- V₇ V ----- I

Detailed description: This musical score shows four measures of music in a grand staff. The first measure (137) has a treble clef and a bass clef. The second measure (138) has a treble clef and a bass clef. The third measure (139) has a treble clef and a bass clef. The fourth measure (140) has a treble clef and a bass clef. Below the staff, the chord progression is indicated as V ----- V₇ V ----- I.

Sugerencias técnicas

Registración: la melodía se tocará con un registro de la trompetería horizontal y el resto de las voces con un Lleno principal.

Se pueden agregar a quitar registros en las diferentes variaciones de la obra.

Digitación: dar prioridad a los dedos 2, 3, 4, en las teclas blancas continuas.

Articulación: non legato

Interpretación: poner especial atención en el cambio de ritmo que se encuentra en el c. 91

Mantener un pulso constante durante toda la obra.

Preludio en Mi bemol mayor, BWV 552. Johann Sebastian Bach

Datos biográficos del autor

En una época en la cual Europa vivía un ambiente inestable debido a la *Monarquía Absoluta* y en donde aún se percibía el movimiento artístico que años atrás iniciara Luis XIV; en Alemania se fortalecía el legado musical que en su momento aportaron Pachelbel, Buxtehude, y desde Amsterdam, Sweelinck. Nace en ese periodo histórico llamado *barroco*⁴, un hombre que dio al mundo obras artísticas musicales de gran belleza y calidad inigualable: Johann Sebastian Bach.

Proveniente de siete generaciones de músicos de alto nivel (desde 1520), Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach (del latín Isenacum= En música), al norte de Alemania. Murió en 1750, en Leipzig, Alemania.

Cabe mencionar que no era la única familia que siguiera el oficio musical como una tradición, ya que en Francia estaban los Couperin, en Venecia los Gabrielli, entre otros.

A los nueve años, J. S. Bach quedó huérfano de padre y madre, haciéndose cargo de él su hermano mayor, Juan Cristóbal Bach⁵, mismo que se encargó de alimentar y enseñarle durante algunos años los principios del arte musical que lo llevó a ser un genio dotado de impresionante musicalidad y una disciplina admirable, creando obras que ayudaron a mejorar estilos, técnicas de composición e interpretación musical.

Además de extraordinario compositor, violinista y organista, Bach no se limitó al sentido técnico musical, sino que incluyó el aspecto intelectual, filosófico y docente, de hecho, dedicó una gran parte de su vida a la enseñanza, especialmente durante su permanencia en Leipzig.

Otras ciudades alemanas en donde Bach tuvo mucha presencia y en las cuales creó gran parte de su obra, fueron Weimar, Arnstadt y Köthen.

Aunque ahora es reconocido en gran parte del mundo como genio del arte musical y llamado con justa razón "Padre de la música", es importante saber, que a diferencia de otros músicos, Bach no obtuvo el reconocimiento que en realidad merecía, durante muchos años su música fue ignorada. Felix Mendelssonh se encargó de darla a conocer y a partir de allí se generaron

⁴ Se considera la segunda mitad del s. XVI, y hasta mediados del s. XVIII, como una de las etapas más importantes del periodo barroco, en este caso, el barroco alemán.

⁵ Al igual que muchos integrantes de la familia Bach, Juan Cristóbal fue un excelente músico. Tuvo como maestro a otro grande de la música: Johann Pachelbel.

las distintas ediciones que conocemos actualmente.

Si bien, hablar de música alemana para órgano, sin mencionar a Bach y Buxtehude, no tendría sentido pues son una referencia obligada, y más en el contexto del órgano, es importante hacer notar que hubo antes de ellos, una serie de compositores que se encargaron de acrecentar el interés por el estudio del instrumento en cuestión.

Ellos fueron los precursores del estilo y técnica organística y de crear grandes obras para órgano.

Por mencionar algunos:

- Samuel Scheidt (1587 a 1654) considerado el iniciador de la escuela organística germana.
- Heinrich Schütz (1585 a 1672) para muchos teóricos, el más grande compositor alemán antes de J. S. Bach y G. F. Haendel. El elemento básico para las composiciones de los antes citados. Schütz fue alumno de Giovanni Gabrielli y C. Monteverdi. Por lo tanto, se puede deducir que el estilo veneciano influyó en las composiciones barrocas alemanas.
- Heinrich Scheidemann (1596 a 1663).
- J. A. Reinken (1623 a 1722) fue sucesor de Scheidemann e influyó en la obra de J. S. Bach
- Dietrich Buxtehude (1637 a 1707) de la escuela del norte de Alemania y quizá el principal ejemplo a seguir de J. S. Bach.
- Johann Pachelbel (1653 a 1706) maestro de Johann Christoph Bach, hermano mayor de J. S. Bach.
- Todos ellos organistas de gran calidad y creadores de distintas formas musicales para órgano: toccatas, fugas, preludios, corales, conciertos, y otras formas musicales.

LOS PRELUDIOS Y FUGAS

Contexto histórico

Fueron compuestos para comenzar y terminar, respectivamente, el oficio litúrgico de la iglesia luterana.

La función del prelude es preparar con su forma contrastante el inicio de la fuga, cuya característica es -en la mayoría de los casos- una obra de mayor elaboración técnica. La fuga contiene elementos específicos que determinan su estructura, particularmente en el caso de las fugas escolásticas, en la cual, dichos elementos deben ser seguidos en estricto orden.

El BWV 552 es el prelude más extenso que compuso Bach. Forma parte del llamado “Clavier-Ubung III”⁶ publicado en 1739, y que es la tercera de cuatro entregas periódicas que J. S. Bach compuso para aportar ideas acerca de la técnica de composición e interpretación en instrumentos de teclado de la época.

Conforme a la traducción, la obra era llamada “Ejercicios para teclado”.

Junto con la fuga y los preludios corales para órgano, el BWV⁷ 552, es conocido como «Misa alemana para órgano» debido a su estructura con sentido litúrgico. De igual manera se les conoce como Prelude y fuga “Santa Ana” esto, debido a la similitud que tiene la fuga con la melodía del himno anglicano que lleva el mismo nombre, el cual era interpretado en la iglesia luterana en el s. XVIII.

Tanto el prelude como la fuga, tienen la apariencia de haber sido compuestos bajo una idea religiosa trinitaria:

es decir, a partir de tres elementos: tonalidad de mi bemol mayor, que es el tercer grado de la escala mayor, misma que requiere de tres alteraciones para formar su armadura. Están basados en tres elementos o grupos temáticos, tres secciones conforman su estructura general, fue la tercera entrega del *Clavier-Ubung*.

⁶ Johann Kuhnau (1660-1722) predecesor inmediato de Bach, en el puesto de cantor en la iglesia luterana «Santo Tomás», ya había publicado con el nombre de “Clavier-Ubung” un cuaderno de ejercicios para instrumentos de teclado.

⁷ Debido a la similitud del nombre de las obras para órgano que produjo J. S. Bach y para evitar confusiones entre las mismas, en 1939 el musicólogo alemán Wolfgang Schmieder utilizó las siglas BWV que en alemán corresponden a Bach Werke Verzeichnis y que en realidad es una manera de abreviar el título “Thematisch systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke- von Johann Sebastian Bach”. Es un catálogo temático para indicar el número de obra del autor.

El concepto, preludeo musical -en general- surge cuando los músicos improvisaban pequeñas frases para comprobar la afinación de sus instrumentos antes de una presentación. Como forma musical o movimiento instrumental, tiene sus antecedentes en la tablatura de Adam Heborgh (1448), el *Fundamentum Organisandi* de Paumann (1452) y el *Buxheimer Orgel Buch* (1460-70). Ya en el s. XVIII, la función del preludeo fue la de preparar con su forma contrastante el inicio de alguna fuga, que aquella época tuvo su mayor auge. Cabe destacar que fue la escuela organística alemana quien se encargó de consolidar la estructura: preludeo-fuga

En 1600 se crearon preludeos que no necesariamente tenían relación con otras obras, es decir, eran independientes. Durante el periodo clásico musical hubo pocas creaciones de este género, sin embargo, resurge con algunos autores del s. XIX.

Las otras tres entregas son: *Clavier-Ubübung I* (publicado en 1731) que incluye las partitas BWV 825-30; el *Clavier- Ubübung II* (1735) en él figura el concierto italiano BWV 971; por último, el *Clavier-Ubübung IV* (1741) aparecen la Variaciones Goldberg. De las obras mencionadas, sólo el *Clavier-Ubübung III* es para tocar en el órgano, las entregas I, II y IV de la colección, fueron pensadas para ser interpretadas en el clave.

El volumen III, está formado por nueve preludeos corales para a misa y doce reservados para el catecismo (BWV 669 al 689). Contiene además cuatro duetos (BWV 802 al 805).

Al inicio del *Clavier-Ubübung III* se encuentra el preludeo 552 y al final, la fuga.

PRELUDIO BWV 552

Análisis musical

Inicia en la tonalidad de mi bemol mayor, con cuatro compases que forman el tema:

Primera sección

c.1

I I⁶ V_{4/3} V_{6/5} V⁷ I

El primer motivo será utilizado en gran parte del preludio

Aparece la primera inflexión relevante:

c. 7 inflexión

I⁶ V⁷/V I_{6/4} I⁶ I_{6/4}

La cadencia V^7/V prepara una semi-cadencia al V grado:

c. 16



V^7/V

c. 17



I

Un acorde con dominante auxiliar prepara la progresión:

c. 19

retardo



Enlaces que confirman la tonalidad original:

c. 21



Musical notation for measures 21-22. Measure 21 features a descending eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 22 continues the melody and bass line, ending with a cadence.

II₂ V₇

c. 22



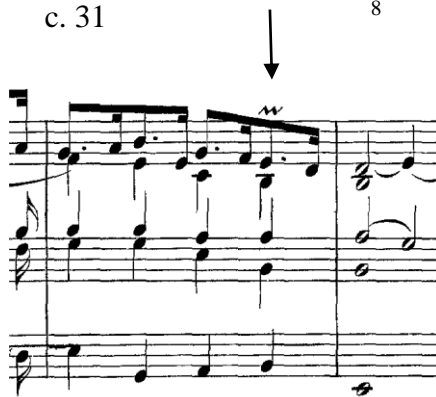
Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features a descending eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 24 continues the melody and bass line, ending with a cadence.

I

La parte A, termina con la cadencia:

c. 31

⁸



Musical notation for measures 31-35. Measure 31 features a descending eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 32 continues the melody and bass line. Measure 33 features a mordent ornament on the eighth note of the melody. Measure 34 continues the melody and bass line. Measure 35 continues the melody and bass line, ending with a cadence. An arrow points to the mordent ornament in measure 33.

V_{6/5} I I⁶ IV V₇ I

⁸ Para la correcta ejecución de los mordentes inferior y superior, es recomendable consultar la tabla de ornamentos escrita por J. S. Bach.

Presentación del segundo tema, parte B¹:

final de la parte B, en si bemol mayor.

c. 32

Musical score for measures 32-35. The score is written for piano and consists of three staves. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voices. The tempo is marked *piano*. The key signature is one flat (B-flat major).

IV V I V_{6/5} I

c. 50

Musical score for measures 50-53. The score is written for piano and consists of three staves. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voices. The tempo is marked *piano*. The key signature is one flat (B-flat major).

I II V I

Repetición del tema 1:

c. 51

Musical score for measures 51-54. The score is written for piano and consists of three staves. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voices. The tempo is marked *piano*. The key signature is one flat (B-flat major).

I II V_{4/3} V₂ V

SEGUNDA SECCIÓN

Presentación del tercer tema en tonalidad de do menor:

c. 71 ↓
Entrada a la 5^a superior

II III₇ II⁶ V₇ V₂/II II⁶ III₇ VI⁶ II VI⁶ V_{6/5}/IV I

Repetición de la segunda parte del primer tema:

c. 98

V V_{6/5} I (en fa menor)

En un intervalo a la cuarta superior aparece el segundo tema, transportado:

c. 111

A musical score for two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has one flat.

V₇ I IV V_{4/3} I

Tercera sección

En el tenor se presenta el tercer contra-sujeto: en el pedal

c. 130

A musical score for three staves. The upper staff has a melodic line. The middle staff features a counter-subject with a descending eighth-note pattern. The lower staff shows a pedal point with a sequence of chords. An arrow points from the text 'Contra-sujeto' to the beginning of the counter-subject in the middle staff.

Contra-sujeto

Recapitulación del tema A¹:

c. 176



V_{6/5}

V₇ I

Cadencia final:

c. 204



V_{6/5} I V⁶ IV V₇ I

Esquema estructural: A B C

Sección	Parte	Número de compás
Primera	A ¹	1 a 32
	B ¹	32 a 50
	A ²	51 a 70
Segunda	C ¹	71 a 98
	A ³	98 a 111
	B2	111 a 129
Tercera	C ²	130 a 159
	C ³	160 a 173
	A ⁴	176 a 205

FUGA

Inicia en la tonalidad de mi bemol mayor:

Fuga I

c. 1

Sujeto 1

contra-sujeto

Respuesta al 5^{ta} inferior

Contra-sujeto

El episodio 1 inicia con movimientos contrarios:

c. 11

Diseño melódico

repetición de diseño melódico

Movimiento contrario.

ascenso a la 5^{ta}.

En el c. 14 entra el pedal completando la exposición:

c. 14

Musical score for measures 14-15. The bass line is highlighted with a red box and labeled "Sujeto 1" with an arrow pointing to it.

Stretto:

c. 31

Musical score for measures 31-35. The bass line is highlighted with a red box and labeled "Sujeto". The treble line is highlighted with a blue box and labeled "contra-sujeto".

c. 36

Cadencia final de la fuga 1

Musical score for measures 36-37, showing the final cadence of the fugue.

V₂ I⁶ V V₇ I

Exposición (fuga 2)

c. 37

Respuesta a la 5^{ta} superior

A musical score for three staves in 6/4 time. The top staff contains a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves contain bass clefs. A red box highlights a sequence of notes in the middle staff across measures 37, 38, and 39. An arrow points from the text 'Respuesta a la 5^{ta} superior' to the end of this sequence. Another arrow points to the beginning of the sequence in the middle staff.

El contra sujeto es el tema de la fuga I

Inicio del episodio 1

c. 49

A musical score for three staves in 6/4 time. The top staff contains a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves contain bass clefs. The score shows three measures of music with various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Nota pedal (característica en las fugas escolásticas) en voces extremas:

c. 54

Nota pedal

A musical score for two voices. The bottom staff (bass clef) has a single note, G2, held for two measures, indicated by an upward-pointing arrow and the label 'Nota pedal'. The top staff (treble clef) contains two measures of music with various note values and rests. An arrow points from the label 'Nota pedal' to the G2 note in the bass staff.

Nota pedal

Segunda exposición

c. 61

A musical score for two voices. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes, and ending with a quarter note G2. An arrow points to the first note with the label 'Sujeto'. The top staff (treble clef) contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes, and ending with a quarter note G4.

Sujeto

Re-exposición del sujeto 1 de la fuga I:

c. 62

A musical score for two voices. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes, and ending with a quarter note G2. An arrow points to the first note with the label 'Sujeto 1 (fuga I)'. The top staff (treble clef) contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes, and ending with a quarter note G4. An arrow points to the first note with the label 'Contra-sujeto'. A red rectangular box highlights the first two measures of both staves.

Sujeto 1 (fuga I)

Contra-sujeto

Inicio de episodio 2:

c. 64

A musical score for piano, measures 64-67. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a final cadence in measure 67.

Cadencia final de la fuga 2:

c. 81

Nueva tonalidad (do menor)

A musical score for piano, measures 81-82. The score is in 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a final cadence in measure 82, which is highlighted by a red box. The key signature changes to one flat (B-flat) in measure 82.

V7 V I IV V I

Primera exposición (fuga 3)

c. 82

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. A red box highlights a melodic line in the right hand, and an arrow points to it with the label "Sujeto 1". The second system also consists of three staves. A red box highlights a corresponding melodic line in the right hand, with an arrow pointing to it from the label "Respuesta".

Sujeto 1

Segunda exposición:

Primer sujeto:

c. 104

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the top one for the right hand and the bottom one for the left hand. The right hand staff contains a melodic line, and the left hand staff contains a lower melodic line. The second system consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. The right hand staves contain a melodic line, and the left hand staff contains a lower melodic line.

Inicio de stretto:

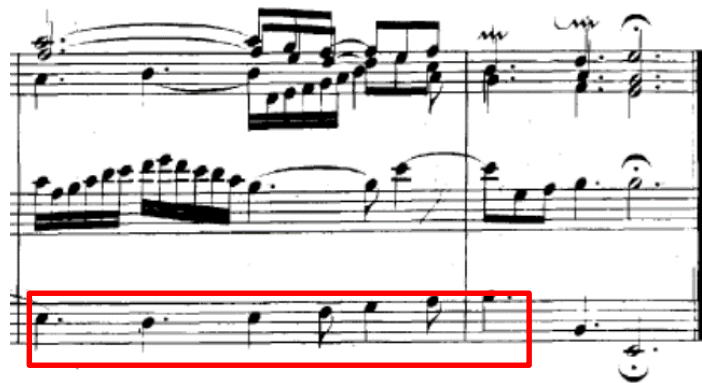
c. 107



A musical score for piano, measures 107-110. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. The right hand has a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a more melodic and harmonic accompaniment. The music is in a minor key, indicated by the key signature.

Cadencia final de la Coda:

c. 116



A musical score for piano, measures 116-118. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. The right hand has a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a more melodic and harmonic accompaniment. The music is in a minor key, indicated by the key signature. A red box highlights a specific passage in the left hand, which is identified as a 'Nota pedal'.

Nota pedal

Sugerencias técnicas

Registración: órgano pleno en ambos casos, aunque se pueden desactivar algunos registros entre el preludio y la fuga.

Digitación: debe ser cómoda y práctica, con la finalidad de obtener un toque seguro.

En el pedalier, y por cuestiones estilísticas de la época barroca, se deben utilizar únicamente las puntas y prescindir del uso de los talones.

Articulación: evitar las sustituciones y tener en cuenta el concepto de *non legato*

Poner especial énfasis en las frases y cuidar la correcta dirección de la línea melódica.

Ornamentación: ejecutar el mordente inferior de acuerdo al Klavier Burchlein:



De igual manera, es conveniente consultar la tabla de ornamentación de la obra antes citada, para ejecutar correctamente los trinos que aparecen en el transcurso de la obra.



Herzlich tut mich verlangen BWV 727. J. S. BACH

Datos biográficos del autor (ver pág. 12)

Contexto histórico

En el s. XVI, durante la *Reforma* o movimiento religioso que inició en Alemania, fue necesario recurrir a textos que provinieran de pasajes bíblicos o de otras fuentes pero con carácter poético, esto con el fin de crear cánticos que pudieran ser empleados en la iglesia protestante guiada por Martín Lutero⁹. Varios de dichos textos tuvieron su origen en la Edad Media.

Hacia el s. XVI, el órgano toma parte importante, tanto en la liturgia católica, como en la protestante, a pesar de las fuertes críticas de algunos personajes que estaban en desacuerdo con la participación del mismo.

Debido a su puesto como maestro de capilla, Bach pudo componer preludios corales, que muy posiblemente jamás pensó que saldrían del espacio litúrgico.

Los corales para órgano¹⁰ son una forma musical polifónica que toma como referencia la melodía de algún coral luterano: puede ser una armonización sobre alguna melodía de coral, o bien, tener realizada una armonización elaborada que dé origen a un preludio o fantasía. En estos casos, tal obra tenía como objetivo principal preparar el inicio de la parte cantada.

Actualmente, para diferenciar las armonizaciones simples, de los corales escritos para órgano, se emplea el término “Choralsatz für Orgel” y “Choralvorspiel” respectivamente.

Los preludios corales de J. S. Bach, están clasificados en las siguientes colecciones:

Orgelbüchlein (BWV 599-644). Compuestos entre 1708-1717.

Clavier-Übung III (BWV 669-689). Publicado en 1739.

Corales Leipzig ("Los 18 grandes" corales) (BWV 651–668). Creados entre 1740-1750.

⁹ Johann Walter, amigo de Lutero, lo apoyó en la parte musical.

¹⁰ Bach escribió, aproximadamente, 140 corales para órgano.

Fuente:

ALBERT SCHWEITZER. (1967). J. S. BACH EL MÚSICO POETA. ESPAÑA: RICORDI.

<http://caminodemusica.com/bach/seis-corales-de-varios-tipos-de-bach-corales-schubler>

Sechs Chorale von verschiedener Art (BWV 645-650). Compuestos alrededor de 1748. El título de Corales Schübler viene del grabador Johann Georg Schübler. Al menos cinco de ellos transcritos de movimientos de las cantatas de J. S. Bach.

Kirnberger (BWV 690–713).

Y otros que van del BWV 714 al 764

Herlich tut mich verlangen, BWV 727 (Deseo con todo el corazón)

Es un coral que está basado en una melodía compuesta por el organista alemán Hans Leo Hassler (1564-1612).

En 1640, Johann Cruger (1598- 1662) usa esta misma melodía y le introduce textos traducidos del latín al alemán por Paul Gerhardt.

Christoph Knoll's (1611) realiza su propia versión.

J. S. Bach, emplea la melodía en cuestión, en cuatro ocasiones durante La Pasión según san Mateo.

Verse 1 of Christoph Knoll's (1611) "Herzlich tut mich verlangen"

Herz - lich tut mich ver - lan - gen nach ei - nem sel - gen End,
weil ich hie bin um - fan - gen mit Trüb - sal und E - lend.

Ich hab Lust, ab - zu - schei - den von die - ser bö - sen Welt,

sehn mich nach himml - schen Freu - den. O Je - su komm nur bald!

Herzlich tut mich verlangen BWV 727. J. S. BACH

Análisis musical

Inicia con un acorde dominante del V grado, que en el c. 3, tendrá la función de semicadencia.

c. 1



En el c. 4 determina por primera vez la tonalidad del coral (si menor)

c. 4



El pedal presenta una fórmula pregunta-respuesta con respecto a la soprano

soprano

pedal

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'soprano' and the bottom staff is labeled 'pedal'. Both staves have a red box highlighting a specific musical phrase. An arrow points from the 'soprano' label to the first red box, and another arrow points from the 'pedal' label to the second red box. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The soprano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the pedal part features a more rhythmic, eighth-note pattern.

En la cadencia perfecta V^7-I , confirma la tonalidad original:

c. 7

The image shows a musical score with three staves. A red box highlights a specific musical phrase in the middle of the score. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The phrase consists of a V7 chord followed by an I chord. The V7 chord is a dominant seventh chord (F#4, C#5, G#5, B5) and the I chord is a tonic chord (F#4, C#5, G#5).

V^7 I

Modulación importante a Re mayor:

Musical score for piano, measures 9-12. The key signature is D major (two sharps). A red box highlights the transition in measures 10 and 11, where the music moves from the previous key to D major.

modulación a La mayor:

Musical score for piano, measures 13-16. The key signature is A major (three sharps). A red box highlights the transition in measures 14 and 15, where the music moves from the previous key to A major.

cadencia final hacia Fa sostenido mayor:

c. 15

Musical score for piano, measures 15-18. The key signature is F# major (three sharps). A red box highlights the final cadence in measure 18, where the music concludes in F# major.

$v^{6/5}$

Esquema estructural

A B

Parte A	Número de compás
	1 a 8
Parte B	9 a 14
Coda	14 a 17

Sugerencias técnicas

Registración: tocar la melodía en el teclado recitativo del órgano con un registro suave de lengüeta batiente (como un oboe o Vox humana) de 8´.

En un segundo manual tocar alto y tenor con fondos de 8´.

En el pedalier, recomiendo un registro de flautas de 16´ y 8´.

No cambiar la registración inicial.

Digitación: evitar las sustituciones.

Interpretación: destacar las cadencias y los puntos de respiración de las frases del coral.

FESTIVAL TOCATA. PERCY EASTMAN FLETCHER

Datos biográficos del autor

Músico británico, nació en Derby el 12 de diciembre de 1879 y murió el 10 de diciembre de 1932 a causa de un derrame cerebral.

Dedicó mucho tiempo de su vida, además de componer, a dirigir musicalmente puestas en escena en recintos londinenses de gran renombre como lo es el Drury Lane Theatre, y desde 1915 hasta su muerte, en el teatro de Su Majestad.

Se le considera como un compositor de música académica ligera. Tuvo como contemporáneos a Arthur Wood y Alfred Reynolds, también compositores académicos.

Para algunos teóricos, es muy probable que de haber vivido algunos años más, Fletcher hubiera contribuido de forma importante en la producción bandas sonoras de las películas de aquella época debido al auge que éstas tuvieron, de hecho, participó en algunas obras con música incidental.

Su producción es muy vasta y contiene obras para coro, piano, bandas militares, orquesta y un número significativo de piezas para órgano.

Por mencionar algunas:

Interlude (1901)

Grand Choeur Triomphale (1910)

Fountain Reverie (1915)

Festival Toccata¹¹ (1915)

Prelude, Interlude and Postlude (1926)

Festival Offertorium (1926)

Andante con Moto (1927)

¹¹ Dedicada al concertista, compositor y organista inglés, Edwin Lemare.
Fuente: <http://www.musicweb-international.com/garlands/fletcher.htm>
<http://www.robertfarnonsociety.org.uk/index.php/legends/percy-fletcher>

FESTIVAL TOCCATA. PERCY EASTMAN FLETCHER

Contexto histórico

La tocata es una forma musical que aparece en el s. XVII, en Europa. Surge a partir de los preludios, cuya característica principal, al igual que la tocata, es su carácter instrumental, principalmente para clavecines u órganos es común que alternen pasajes de distintas texturas, es una forma libre.

Generalmente precedía a una obra de mayor dimensión y servía como práctica de relajación muscular a los instrumentistas. De igual manera, se empleaba para hacer énfasis en la tonalidad y comprobar afinación de los instrumentos que participarían durante la ejecución musical.

En el caso de los organistas, el preludio o tocatta ayudaba a establecer, tanto la afinación, como el modo que sería utilizado en la liturgia musical del servicio religioso; y era muy común en la época tocar el preludio de una manera improvisada.

Los preludios más antiguos que se conservan proceden del S.XV. A partir del S.XVII se compusieron preludios y tocatas independientes. En el S.XVIII el preludio y tocata se unen a otra forma musical de gran importancia: la fuga.

FESTIVAL TOCCATA. PERCY EASTMAN FLETCHER

Análisis musical

Inicia con la presentación de un motivo realizado en bloques de acordes en la tonalidad de do mayor. El bajo se mantiene en una nota pedal de tónica:

c. 1

Allegro brillante. (♩ = about 120.)

MANUAL.

PEDAL.

El mismo modelo se presentará en la segunda mitad del segundo tiempo del c. 9, pero ahora una tercera mayor ascendente en la tonalidad de mi menor, como respuesta a la segunda frase:

c. 9

MANUAL.

PEDAL.

Una escala ascendente con su cuarto grado alterado es utilizada para confirmar la tonalidad:

c. 11

Musical score for measures 11 and 12. The score is written for piano (piano) and guitar (Gt). The piano part features an ascending scale with a sharp sign on the fourth degree, indicating an altered fourth degree. The guitar part is marked 'Gt' and also features an ascending scale with a sharp sign on the fourth degree. The bass line is marked with a sharp sign on the fourth degree.

Los c. c. 44 – 48 indican con la cadencia perfecta V7 – I, el fin de la parte A'.

c. 43

Musical score for measures 43 through 48. The score is written for piano (piano) and guitar (Gt). The piano part is marked 'Maestoso' and 'Full Gt'. The guitar part is marked 'ff' and 'rit.'. The bass line is marked 'ff add 16ft Reed.'. The score includes a cadence perfecta V7 – I, indicating the end of the part A'.

La parte B inicia con nuevo material temático en la tonalidad original:

c. 49

Musical score for measures 49-51. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The top two staves are for the piano, and the bottom staff is for the bass. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *f Sw 8ft Reeds. (Box open)*. The music begins with a rest in measure 49, followed by a series of chords and notes in measures 50 and 51.

Cambio importante en la tonalidad (do mayor a do menor).

c. 55

Musical score for measures 55-58. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The top two staves are for the piano, and the bottom staff is for the bass. The key signature changes from one flat to two flats (B-flat and E-flat), indicating a change from C major to C minor. The music features complex chordal structures and melodic lines in all three staves.

Mismo tema que en el c. 13 de la parte A, ahora una tercera menor superior:

c. 62

Musical score for measures 62-65. The score is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and rests: G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3. A third staff (bass clef) is empty.

El pedal realiza una preparación para modular a sol mayor con una semi-cadencia en el cuarto compás de este sistema:

c. 83

Musical score for measures 83-86. The score is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff (treble clef) starts with a half note G4, followed by a double bar line and a half note G4. The middle staff (bass clef) contains a bass line with chords and rests: G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. The score includes dynamic markings: *rit.*, *a tempo un poco maestoso.*, *f*, and *f*. The lower staff is marked *Ped.* and *f*.

La mano izquierda conduce a una modulación hacia do mayor:

c. 97

Tempo I^o

*mp FullSw.
(Box closed)*

Sobre una nota pedal, en la mano derecha se presenta un ascenso a manera de escala, en acordes de 7^a quebrados; en la mano izquierda lo hace por medio de intervalos armónicos de sexta.

c. 99

7

c. 101

musical score for measures c. 101-104. The score is written for piano and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The upper treble staff contains a melodic line with a crescendo hairpin and the instruction *cresc. poco a poco (gradually open Sw.)*. The lower treble staff contains a bass line with a long slur. The bass staff contains a single note.

Coda:

c. 160

musical score for measures c. 160-164. The score is written for piano and consists of three staves. The upper two staves (treble clefs) feature chords with a *molto rit.* marking. The lower staff (bass clef) contains a melodic line with a slur.

musical score for measures c. 165-169. The score is written for piano and consists of three staves. The upper two staves (treble clefs) feature a melodic line with a *Vivace brillante.* marking. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur.

Esquema estructural

A | A' | B | A | A'

SECCIÓN: A
Primer periodo: c. c. 1 - 12
Segundo periodo: c. c. 13 - 28
SECCIÓN: A'
Primer periodo: c. c. 29 -49
SECCIÓN: B
Primer periodo: c. c. 49 - 84
Segundo periodo: c. c. 85 - 111
SECCIÓN: A
Primer periodo: 112 -123
Segundo periodo: 124 - 139
SECCIÓN A'
Primer periodo: 140 - 155
CODA
c. c. 156 - 170

Sugerencias técnicas

Registración: la indicada en la partitura.

Digitación: a criterio, siempre y cuando el resultado sea estéticamente favorable.

Interpretación: definir los temas y la línea melódica.

Articulación: en algunos pasajes es *legato* y en otros, *non legato*.

Estudio: cuidar el correcto fraseo de la obra

SEGUNDO LIBRO DE ÓRGANO. GUSTAVO DELGADO PARRA

Datos biográficos del autor

Nació en la Ciudad de México el 28 de diciembre de 1962

Es concertista en órgano y clavecín, compositor, investigador, docente en las principales escuelas de música del país, y junto con la Dra. Ofelia Gómez Castellanos, es promotor de la cultura organística en el sentido artístico, científico y patrimonial de México.

Realizó sus estudios de licenciatura en música con especialidad en órgano en el Conservatorio Nacional de Música y se tituló con mención honorífica (1988) y de posgrado en órgano y música antigua en el Conservatorio de Ámsterdam y la Hogeschool voor de Kunsten de Utrecht, Holanda. Sus principales profesores fueron: Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Jacques van Oortmerssen, entre otros.

Obtuvo los grados de maestro en musicología y doctor en música en la Universidad Politécnica de Valencia en 2005 y 2007, respectivamente. En 2009, se hizo acreedor al Premio Extraordinario de Tesis Doctorales de la Universidad Politécnica de Valencia. De 2008 a 2009, realizó una estancia posdoctoral en la Facultad de Música de la Universidad de Oxford, Inglaterra, adscrito al Queens' College, así como en el Departamento de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona, España.

Es miembro activo del Sistema Nacional de Investigadores, Academia Mexicana de Ciencias (AMC), presidente de la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano (AMMAO) y director del Festival Internacional del Órgano Barroco.

Su obra incluye música vocal e instrumental, especialmente, música para tecla.

Algunas de sus obras publicadas.

“OBRAS PARA ORGANO: JOSE DE TORRES”, ALPUERTO SA. ESPAÑA. 2010

“ÓRGANOS HISTÓRICOS DE OAXACA: ESTUDIO Y CATALOGACIÓN”, CONACULTA-INAH-Fomento Cultural Banamex. 1999

“ANTOLOGÍA DE OBRAS PARA ÓRGANO”, Universidad Nacional Autónoma de México. 2015

Fuentes: <http://dgapa.unam.mx/index.php/semblanzas-anio-pun-2015/semblanzas-2013-pun-2015/402-2013c17-delgado-parra-gustavo>

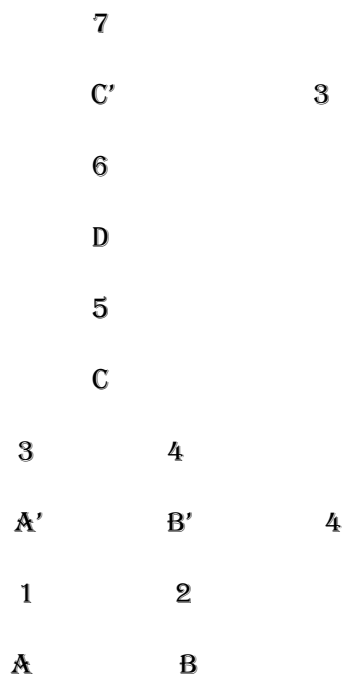
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/172>

SEGUNDO LIBRO DE ÓRGANO. GUSTAVO DELGADO PARRA

Contexto histórico

Hommage á Guillaume de Machaut

Escrito a manera de un homenaje al célebre Guillaume de Machaut (1300-1377), el Segundo Libro de Órgano es una pieza orgánica. A diferencia de los libros I, III, IV y V, en donde el intérprete puede hacer una selección ad libitum de las piezas que desee ejecutar, tocando el ciclo completo o extractos del mismo, el Segundo Libro de Órgano requiere de una ejecución íntegra del ciclo, debido a la interdependencia de sus movimientos, producto del encadenamiento cíclico-temático de sus siete secciones (A-B-A'-B'-C-D-C'), las cuales están estructuradas para generar un efecto arquitectónico de aguja gótica, en donde el tres divino se une con el cuatro terrenal, elemento típico en las catedrales medievales y, por ende, una alusión a la época de Machaut:



Es bien conocido el simbolismo empleado por Machaut en sus obras literario-musicales; así pues, emulando esa situación, en el Segundo Libro de Órgano he tomado al número 7 como elemento simbólico formal de la obra (la Lira, el instrumento sagrado de Apolo, consta de siete cuerdas que originaban los tonos de los siete planetas. El número 7 está presente en la semana compuesta por siete días y en las fases lunares que duran siete días cada una y, a través de las cuales, surge el mes).

Las 7 partes que componen el Segundo Libro de Órgano son:

I. Introitus

La pieza está escrita a partir de un bourdon con notas largas en el pedal, a manera de un cantus firmus generador de las dos voces que se entretajan en forma imitativa y de eco en los manuales. Se sugiere el empleo de registros de flauta de 4' en ambas manos, y de preferencia sobre dos teclados.

II. Lamentatio I

Se trata de una sección escrita en polifonía a 4, la cual se sugiere interpretar a la manera de un preludio non mesuré. La flexibilidad rítmica dependerá del balance entre la tensión horizontal de la polifonía y la acentuación armónica generada por la verticalidad de la escritura.

III. Interlude sur les Grands Jeux

Es una elaboración del Introitus sobre el órgano pleno con lengüetas (Grands Jeux).

IV. Lamentatio II

Elaboración y desarrollo de Lamentatio I. Se recomienda un toque muy legato y flexible sobre los fondos de 8'.

V. Le Lay de la fontaine

Es una sección en estilo minimalista construida sobre notas largas en el pedal a la manera del Introitus, y que funciona como elemento unificador de la obra. Se sugiere tocar el pedal bien legato y las figuras de dieciseisavos del manual con un toque muy regular, bien articulado y con una buena pronunciación de las flautas de 8' y 2'.

VI. Le lay de plour

Toda la polifonía de la pieza se construye de principio a fin sobre la nota pedal de Fa. La intención es generar una enorme paleta de armónicos, producto del manejo interválico desplegado sobre la nota pedal de Fa, reforzada por un rico manejo de la registración del órgano, generando un amplio crescendo.

VI. Le lay de l'image

Variación de Le lay de la Fontaine con un contracanto a 2 en el pedal sobre los fondos de 8'.

Muchas leyendas celtas adoptaron la forma del Lay, entre ellas la de Tristán e Isolda. Machaut adopta esta forma para musicalizar algunos de sus versos, algunos de los cuales han sido tomados como fuente de inspiración en la creación de la presente obra. El “medievalismo” suscitado en mi Segundo Libro de Órgano, es una reelaboración de un estilo “neogótico”, que pretende reproducir en mi lenguaje musical un estilo propio con formas más o menos genuinas, que van de las influencias de la música medieval y el órgano gótico a la música minimalista.¹²

¹² Extraído de: Delgado Parra Gustavo, Universidad Nacional Autónoma de México-Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano, 2015

SEGUNDO LIBRO DE ÓRGANO. GUSTAVO DELGADO PARRA

Análisis musical

Sección I

Está escrita a partir de un bourdon con notas largas en el pedal, a manera de un cantus firmus generador de las dos voces que se entretrejen en forma imitativa y de eco en los manuales.

c. 1

voces con estilo imitativo

Libero e senza misura

lontano, legato

cantus firmus



Sección II

Escrita en polifonía a 4 voces que presenta una marcada tensión horizontal polifónica y acentuación armónica generada por la verticalidad de la escritura.

textura armónica a cuatro voces

Molto legato, libero espressivo senza misura

mp

desarrollo de la tensión armónica



Sección III

Es una elaboración del Introitus sobre el órgano pleno:

elaboración del Introitus



Musical score for Section III, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The bass staff contains a bass line. The dynamic marking *fff* is present in both staves.

Sección IV

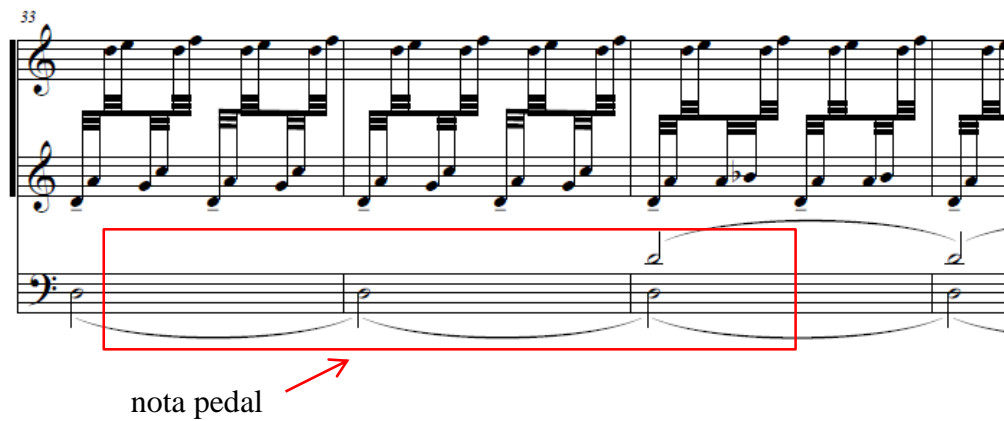
elaboración y desarrollo de Lamentatio I



Musical score for Section IV, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The bass staff contains a bass line. The dynamic marking *p* is present in the bass staff. The tempo/mood marking *Molto legato, libero espressivo* is present above the treble staff.

Sección V

Construida sobre notas largas en el pedal a la manera del Introitus, y que funciona como elemento unificador de la obra:



The image shows a musical score for Section V. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef and contain a complex, rhythmic melody. The bottom staff is in bass clef and features a long, sustained note (pedal point) in the F3 position, which is highlighted by a red box. A red arrow points to this note with the label "nota pedal". The number "33" is written above the first staff.

Sección VI

La polifonía de la pieza se construye de principio a fin sobre la nota pedal de Fa. La intención es generar una enorme paleta de armónicos, producto del manejo interválico desplegado sobre la nota pedal de Fa, reforzada por un rico manejo de la registración del órgano, generando un amplio crescendo.

nota pedal

Lentement = 65

G.O. *pp* *p*

pp

Sección VII

Variación de Le lay de la Fontaine con un contracanto a 2 en el pedal.

variación

simile

contracanto

Esquema estructural

A B A' B' C D C'

Parte	Sección	Número de compás	Cifra de compás
A	I	1 - 20	4/4
B	II	21 - 73	♩
A'	III	74 - 82	4/4
B'	IV	83 - 174	♩
C	V	175 - 225	2/4
D	VI	226 - 304	4/4
C'	VII	305 - 357	2/4

Sugerencias técnicas

Registración: la indicada en la partitura.

Digitación: ad libitum.

Articulación: variable.

Interpretación: requiere de una ejecución íntegra del ciclo.

Cuidar el fraseo y la adecuada ejecución de la textura armónica.

PRELUDIO Y FUGA SOBRE B-A-C-H. F. LISZT

Datos biográficos del autor

Franz Liszt nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding, Hungría y murió el 31 de julio de 1886 en Bayreuth, Alemania.

Debido a que provenía de una familia afecta a la música (su padre, Adam Liszt, de quien tomara sus primeras lecciones de piano, fue un pianista aficionado que recibió lecciones de música por parte de Joseph Haydn) Liszt pudo ser apoyado para iniciar su trayectoria musical.

Desde los seis años demostró habilidad para la música. En 1820, a la edad de nueve años, hizo su primera aparición pública en un palacio ubicado en Presburgo (actualmente Bratislava) propiedad del conde Casimir Miklós Esterházy. Tuvo tal éxito que gracias a aquella presentación le otorgaron una beca para prepararse musicalmente durante los siguientes 6 años.

En ese mismo año, 1820, su padre quiso llevarlo a Weimar para que el pequeño Liszt tomara lecciones con el profesor Johann Nepomuk Hummel, gran pianista de la época, pero a causa del pago excesivo que éste último solicitaba, decidieron acercarse a Carl Czerny, alumno de Ludwig Van Beethoven, y a Antonio Salieri de quien recibiría lecciones de armonía.

En 1823 es rechazado del Conservatorio de París ya que en el citado centro escolar no se admitían alumnos extranjeros, al menos, fue la explicación ofrecida por el director en turno, Luigi Cherubini.

Fue contemporáneo de F. Chopin, R. Schumann, F. Mendelssonh, G. Verdi y R. Wagner (este último se convirtió en su yerno al casarse con su hija Cosima Liszt, en 1870). Se le considera emblema del periodo romántico.

Tres épocas importantes de su vida:

París (1821-1847) virtuoso del piano.

Weimar (1847-1861) compositor de obras sinfónicas.

Roma (1861-1870) compositor de música religiosa.

A pesar de ser conocido más por su trayectoria pianística y como creador, Liszt también fue un gran director de orquesta y organista (su obra incluye 45 piezas para órgano).

PRELUDIO Y FUGA SOBRE EL NOMBRE: B-A-C-H. FRANZ LISZT

R381 s260

Contexto histórico

Es un homenaje que el autor le ofrece al gran genio y maestro Johann Sebastian Bach (1685-1750) y está basada sobre el llamado motivo “B-A-C-H” que de acuerdo con la notación musical alemana, las letras B-A-C-H, corresponden a la siguiente nomenclatura que se convierte en acrónimo:

B= Si bemol

A= La

C= Do

H= Si natural



Dicho motivo musical ha sido empleado por autores como Robert Schumann (1810-1856), Seis fugas sobre el nombre de Bach op. 60; Johann Christian Bach (1735-1782), Fuga sobre el nombre de BACH, e incluso, el mismo J. S. Bach lo utilizó a manera de rúbrica en varias de sus obras, como es el caso de la Tocata y fuga BWV 540 y la última e inconclusa fuga de “El Arte de la Fuga”, en cuyo sujeto se emplea el motivo “B-A-C-H”.

A su vez, Franz Liszt fue reconocido por el gran compositor francés Camille Saint-Saens, al dedicarle éste su sinfonía número 3, escrita en Londres en 1886 (año en que murió Liszt) y comúnmente llamada “Sinfonía Órgano”.

El preludio, que en su estructura es una fantasía, desde el inicio marca claramente el mencionado motivo en las notas del pedaliar (Si bemol, la, do, si) a manera de *basso obstinato*. Una característica de las fantasías son sus pasajes formados por escalas rápidas, arpeggios, figuraciones y otros recursos compositivos. Como géneros musicales, las fantasías y preludios eran utilizados para incorporar un carácter improvisatorio a la composición. Era común en la época que los compositores unieran la forma musical del preludio, con una fuga, como en este caso.

Originalmente, la obra fue un encargo que le hicieron a Liszt para el estreno del órgano de la catedral de Merseburgⁱ, población ubicada en el Estado de Sachsen-Anhalt, Alemania. Sin embargo, debido a que la obra aún estaba inconclusa, fue sustituida por la fantasía y fuga "Ad nos, ad salutarem undam" compuesta por el mismo autor. Al año siguiente, el Preludio y fuga sobre el nombre BACH, fue interpretado por Alexander Winterberger alumno de Liszt, y a quien se cree, estaba dedicado el preludio y fuga.

La segunda parte es una fuga de estilo libre, que en determinados pasajes hace notar una marcada técnica de composición pianística, y ello obedece a que el autor fue un excelente pianista del periodo romántico.

PRELUDIO Y FUGA SOBRE EL NOMBRE: B-A-C-H. FRANZ LISZT

ANÁLISIS MUSICAL

PRIMERA PARTE: PRELUDIO

Inicia con un ostinato sobre las notas sib-la-do-si becuadro en la tonalidad de si bemol mayor con el pedal en anacrusa y presentando los motivos 1 y 2 que formarán el tema principal. El motivo 2 está elaborado con una progresión ascendente construida a partir del cuarto grado, utilizando intervalos armónicos de sexta y tercera:

A

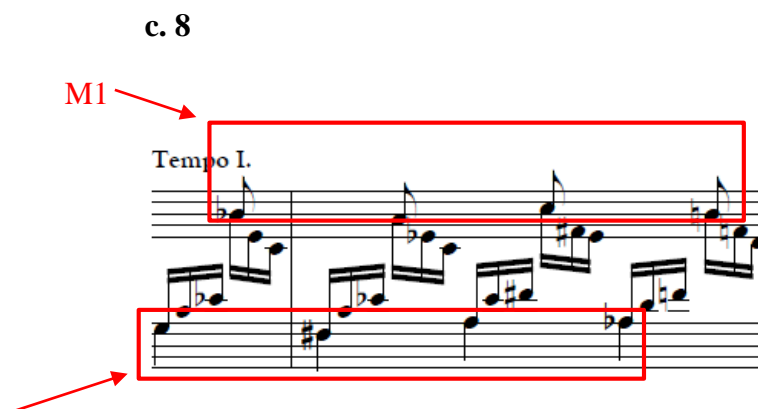
c. 1

M1: Motivo 1 que se desarrollará durante gran parte de la obra.

T1: Tema principal.

Ahora el motivo **M1** es presentado una tercera menor descendente, con aumento de valor a cargo de la mano izquierda, y la mano derecha lo repite en el valor original a una distancia de medio tiempo:

c. 8



M1

Tempo I.

M1, una tercera menor descendente.

El motivo principal en el pedal, a manera de *basso obstinato*:

c. 25



M1

En la tonalidad de *la bemol mayor* una nota pedal apoya la textura coral de las voces superiores que preparan el inicio de la parte A´:

c. 30



Nota pedal

Tema 1 en el pedal:

c. 36



A musical staff showing a single measure (c. 36). The staff contains a series of eighth notes with a descending melodic line. A red arrow points from the text "Tema principal" to the first note of the sequence.

Tema principal

Repetición del M2 con valores disminuidos:

A'

c. 38 M2



Two staves of musical notation for measure 38. A red box highlights a specific interval in the upper staff, which is a diminished second (M2). A red arrow points from the text "M2" to this interval.

La parte B es por medio de una variación del motivo 1, en valores largos (aumentación).

B

c. 53

The image shows a musical score for measure 53. The upper staff is highlighted with a red box and contains a variation of motif 1 with increased values. The lower staff shows a continuation of the motif. The dynamic marking *pp* is present.

El tema principal en la voz superior, con valores aumentados, realiza una modulación a sol mayor para preparar la conclusión del preludio:

c. 69  Tema principal con valores aumentados

The image shows a musical score for measure 69. The upper staff is highlighted with a red box and contains the main theme with increased values. The lower staff shows a continuation of the theme. The dynamic marking *ff* is present. The tempo marking *Maestoso.* is present. The modulation to sol mayor is indicated by the chord **I (sol mayor)**.

El preludio termina con un descenso cromático en la melodía, y una disminución de la dinámica y el ritmo:

c. 75 inicia descenso cromático

73 *diminuendo*

77 *ppp*

Disminución de valores rítmicos

Detailed description: The image shows two systems of a piano score. The first system covers measures 73 to 75. Measure 75 is marked with 'c. 75' above it. A red arrow points to the beginning of a chromatic descent in the melody in measure 75, labeled 'inicia descenso cromático'. The dynamic marking 'diminuendo' is present. The second system covers measures 76 to 77. A red box highlights the chromatic descent in measure 75, which continues into measure 76. Two red arrows point to the decreasing rhythmic values in measures 75 and 76. The dynamic marking 'ppp' is present at the end of measure 77. The text 'Disminución de valores rítmicos' is centered below the second system.

SEGUNDA PARTE: FUGA

La primera exposición utiliza el M1 del preludio:

Fuga
Andante

81

pp misterioso

legato

Respuesta a la quinta superior

M1

S1: sujeto 1

CS: contra-sujeto

Inicio del primer episodio:

c. 92

sempre pp sotto voce

S1

Contra-sujeto 1

Nota pedal

La nueva aparición del sujeto 1 señala la exposición II, pero ahora en la línea superior e intermedia.

S1 en voces extremas I

dolente

Contra sujeto por aumentación

Episodio II:

c. 121

cresc. -----

M1 a la cuarta inferior con bajo octavado.

Cambio de tonalidad relevante en el c. 130:

Nueva tonalidad de mi menor

Allegro

ff

Modulación a fa menor:

c. 136 cambio de armadura que indica la nueva tonalidad (fa menor)

A musical score for three staves. The first staff is a treble clef, the second is an alto clef, and the third is a bass clef. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of measure 136, which is highlighted with a red box. An arrow points from the text 'cambio de armadura que indica la nueva tonalidad (fa menor)' to this key signature change. The number '9' is written in the top right corner of the first staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Desarrollo por la mano izquierda en figuras de octavas consecutivas:

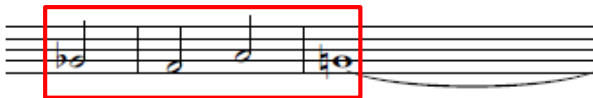
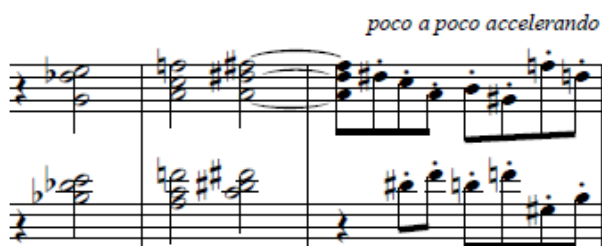
c. 181

A musical score for two staves. The top staff is a treble clef and the bottom staff is a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The bottom staff contains a sequence of consecutive octaves, which is highlighted with a red box. An arrow points from the text 'Inicia desarrollo' to the beginning of this sequence. The top staff contains chords and single notes.

Inicia desarrollo

El motivo 1, pero ahora invertido:

c. 200



M1, con aumento de valor

Comienza la sección final:

c. 276

M1, antes de la coda



La obra concluye con la siguiente *cadencia* ubicada en la *coda*:

c. 291

Cadencia

The musical score consists of three systems. The first system has two staves. The second system has one staff. A red box highlights the final measure of the first system. The notes in the red box are: treble clef, G4, B4, D5; bass clef, G2, B2, D3.

I IV V II⁷ I

Esquema estructural y de contraste dinámico-rítmico

Preludio

Parte	Número de compás	Dinámica	Tempo
A	1 a 5	FFF	Allegro moderato
	5 a 6		Adagio
	8 a		Allegro moderato
	14	FF	
	36		
A´	38	MP	
	41	F	
	44	MF	
B	53	PP	
	59	MP	
	65	F	
	69	FFF	Maestoso
	73	PP	Andante tranquilo
	81	PPP	

FUGA

Parte	Número de compás	Dinámica	Tempo
Exposición I	82	PP	Andante
Episodio 1	93		
Exposición II	104		
	116	P	
Episodio II	121		
	131	FF	Allegro
	161	FFF	Allegro molto
Exposición III	170		
	175	F	
	176		Allegro moderato
Desarrollo	182	F	
	197	FF	
	201		Agitato molto
	215	P	
Stretto	216	F	Allegro
	218	FF	
	230	FFF	
	236		Presto
	258		Maestoso
	261	FF	
	269		
Sección final	277	FFF	Grave
	284	PPP	Lento
Coda	288	FFF	Adagissimo

Sugerencias técnicas

Registración: cuidar y preparar oportunamente los diferentes cambios que la obra indica, sobre todo los cambios de registración contrastante.

Digitación: debe ser cómoda y práctica, con la finalidad de obtener un toque seguro y limpio.

Articulación: hacer uso de las sustituciones para conseguir el toque legato, característico de la época romántica.

Estudio: es conveniente estudiar por separado las partes del manual y del pedal para alcanzar una aceptable coordinación motriz.

BIBLIOGRAFÍA

Lederer, Victor. "Bach's, Keyboard Music", Amadeus Press, West Blue mound Road, Milwaukee, 2010

Saura Buil, Joaquín. "Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España", Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2001

Martínez Solaesa, Adalberto y Naranjo Lorenzo Luis. "Música y Cultura", Ediciones Aljibe, España, 2004

Alain, Olivier. "Bach", Espasa-Calpe, España, 1983

Burkhart, Charles. "Anthology for Musical Analysis", Fifth Edition, Wadsworth Publishing Company, California, 1994

Taylor, Stainton de B. "The Chorale Preludes of J. S. Bach", Oxford University Press, Oxford, 1949

Kemp, Anthony E. "The Musical Temperament Psychology and Personality of Musicians", Oxford University Press, Oxford, 1996

Randel, Don Michael. "Diccionario Harvard de la Música", Alianza Editorial, Madrid, 2001

Taylor, Ronald. "Liszt", Vergara, Javier Editor, Buenos Aires, 1986

Pérez, Mariano. "Diccionario de la Música y los Músicos", Editorial Istmo, Madrid, 1985

Stanley Sadie. “Diccionario Grove de la Música”, Ediciones Akal, Gran Bretaña, 2000

De Pourtales, Guy. “La vida Franz Liszt”, Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1948

Mesa, R. “Su Vida y sus Obras”, Casa editorial Hispano-Americana, Buenos Aires, 1915

Straube, Karl. “Organ Works by Franz Liszt”, Dover publications inc., New York, 1996

Hill, Ralph. “Liszt”, Editorial Schapire S. R. L., Buenos Aires, 1960

Della Corte, A. y Gatti, G. M. “Diccionario de la Música”, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958

García Llovera, Julio Miguel. “El Órgano Antiguo Español”, Pórtico Librerías, España, 2006

Delgado Parra, Gustavo. “Los Órganos Históricos de la Catedral de México”, Universidad Nacional Autónoma de México, Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano, México, 2005

Schweitzer, Albert. “J. S. Bach el Músico-Poeta”, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955

Höweler Casper. “Enciclopedia de la Música”, Editorial Noguer, S. A., Barcelona-Madrid, 1967

Delgado Parra Gustavo, Antología de Obras para Órgano”, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017

Wolf, Johannes. Gerard, Roberto. Anglés Higinio. “Historia de la Música Española”, Editorial Labor, S. A., Barcelona-Madrid-Buenos Aires, 1934

Merklin, Alberto. “Organología”, Asilo de los huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1924

Ferguson, Howard. “La Interpretación de los Instrumentos de Teclado, del siglo XIV al XIX”, Editorial Maxtor, España, 2003

ANEXO 1

PROGRAMA

Tiento de Batalla 5to tono Punto Baxo	Juan Bautista José Cabanilles
	(1644-1712)
	5'15"
Preludio y fuga en Mi bemol mayor, BWV 552	Johann Sebastian Bach
	(1685-1750)
	14'35"
Herzlich tut mich verlangen, BWV 727	Johann Sebastian Bach
	(1685-1750)
	2'20"
Festival Toccata	Percy Eastman Fletcher
	(1879-1932)
	6'10"

Segundo Libro de Órgano

Gustavo Delgado Parra

(n. 1962)

13'17"

Introitus

Lamentatio I

Interlude sur les grand jeux

Lamentatio II

Le lay de la fontaine

Le lay de plour

Le lay de l'íimage

Preludio y fuga sobre el nombre BACH en Si bemol mayor

Franz Liszt

(1811-1886)

13'10"

ANEXO II

DISPOSICIÓN DEL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA EN EL S. XVII

Órgano grande

Principales

- Simbalet
- Tolosana
- Lleno en 22^a
- Alemana
- Decinovenas y veintidosenas
- Quincenas y Decinovenas
- Docenas y Quincenas
- Octava
- Flautado de 12 en fachada
- Flautado de 24

Flautas

- Nasardo en 15^a
- Nasardo en 12^a
- Octava tapada, tapadillo
- Nasardo en 5^a
- Flautado tapado de 13
- Flautado tapado de 26

Contras

- Contrabas abiertas de 24

Lengüetería

- Clarín tiple
- Trompeta Real (En 1693) por R. Blasco

Segundo órgano

10 Simbalet

8 Tolosana (3ª)

9 Cascabells (3ª)

7 Nasardo en 15ª

4 Nasardo en 12ª

5 Docena y Quincena

6 Octava tapada

3 Octava

2 Flautado tapado, 12

1 Flautado de la cara, 12

10 Simbalet

8 Tolosana (3ª)

9 Cascabells (3ª)

7 Nasardo en 15ª

4 Nasardo en 12ª

5 Docena y Quincena

6 Octava tapada

3 Octava

2 Flautado tapado, 12

1 Flautado de la cara, 12

Contras

Abiertas de 12 y tapadas de 12

ANEXO III

DISPOSICIÓN DEL ÓRGANO DE LA BASILICA DE OTTOBEUREN, ALEMANIA.

Año de construcción: 1766

Organero: Karl Joseph Riepp

POSITIV (I)

C-d3

Prinzipal 16'

Flöte 8' bass

Coppel 8' bass

Oktav 4'

Flöte 4'

Gamba 4'

Nazard 2 2/3'

Quarte 2'

Tierce 1 3/5'

Quinte 1 1/3'

Fourniture V-VI

Trompete 8'

Cromorne 8'

Voix humaine 8'

Clairon 4'

Tremolo

ACOPLAMIENTO

Positiv a Hauptwerk

Presión de aire: 80 mm WS

HAUPTWERK (II)

C-d3

Coppel 16'

Prinzipal 8'

Flöte 8'

Salicet 8'

Gamba 8'

Coppel 8'

Praestant 4'

Flöte 4'

Tierce 3 1/5'

Quinte 2 2/3'

Waldflöte 2'

Tierce 1 3/5'

Mixtur IV 2 2/3'

Zimbel IV-VI 1'

Cornet V 8' TC

Trompete 8'

Clairon 4'

Tremolo

RÉCIT (III)

C-d3

Cornet V 8'

ECHOWERK (IV)

C-d3

Coppel 8' bass/treble, = 8' rank of man. III

Flöte 4' bass/treble, = 4' rank of man. III

Quinte $2 \frac{2}{3}$ ' bass, = $2 \frac{2}{3}$ ' bassrank of man. III

Larigot II $2 \frac{2}{3}$ ' treble, = $2 \frac{2}{3}$ ' + 2' treble ranks of man. III

Quarte 2' bass, = 2' bass rank of man. III

Tierce I $1 \frac{3}{5}$ ' bass, = $1 \frac{3}{5}$ ' bass rank of man. III

Tierce II $1 \frac{3}{5}$ ' + 1' treble, = $1 \frac{3}{5}$ ' + 1' ranks of man. III

Hautbois 8'

PEDAL

C-c^o

Prinzipal 16'

Coppel 16'

Oktave 8'

Gamba 8'

Quinte 5 1/3'

Flöte 4'

Mixtur III 2 2/3'

Bombarde 16'

Trompete 8'

Trompete 4'

Fuente: https://pipedreams.publicradio.org/events/tours/germany_2006/eurotour2006.pdf

<http://mypipeorganhobby.blogspot.com/2009/05/1766-riepp-organ-at-ottobeuren.htm>
