

Idoia Solores Etxabe

La influencia del estilo italiano en la obra de Johann Sebastian Bach



Editorial Musicalis S.A.

www.musicalis.es

MADRID 2012

La influencia del estilo italiano en la obra de Johann Sebastian Bach

RESUMEN: Así como en Lunenburgo Bach toma contacto con el gusto francés, en Weimar tendrá la ocasión de conocer y profundizar en el estilo italiano. De la ópera tomará la estructura del *Aria da capo* y del concierto el recurso del *Ritornello* como elemento formal unificador. Con todos estos nuevos elementos Bach cambiará la forma de la cantata, dotándola de un nuevo aire operístico que será objeto de no pocas críticas pero que acabará imponiéndose. También se estudian en el artículo los conciertos y los arreglos para clave.

PALABRAS CLAVE: Cantata, concierto, transcripción, ritornello, aria da capo.

The influence of the Italian Style in the works of Johann Sebastian Bach

ABSTRACT: As in Lüneburg Bach makes contact with the French style, in Weimar he will have the opportunity of getting to know and study the Italian style in depth. From the Opera he will take the structure of the *Aria da capo* and from the Concerto the resource of the *Ritornello* as a unifying formal element. With all these new elements Bach will change the form of the *Cantata*, providing it with a new operatic air that will be subject to not a few critics but will end up imposing itself. In this paper we also study the Concertos and arrangements for the Harpsichord.

KEYWORDS: Cantata, concert, transcription, ritornello, da capo, aria.

Idoia Solores Etxabe¹

1. Introducción

El arte que profesa J. S. Bach consiste en el logro de poder incorporar y sistematizar todas las corrientes musicales que conoce y trabaja a lo largo de su vida. Desde la tradición polifónica alemana, que puede estudiar en unos cuadernos

(antologías manuscritas con obras de Froberger, Kerll y Pachelbel) que su hermano Johann Christoph guardaba bajo llave en la casa de Ohdruf, al novedoso estilo italiano con el cual establece contacto en Weimar, pasando por el estilo francés aprendido en sus dos años de estudiante en Lüneburg².

Algunos músicos pasan por etapas de estilos diferentes, pero J. S. Bach va integrando y sistematizando todo lo que

1. Idoia Solores es licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad del País Vasco y en Música por la Universidad de París.

El artículo fue recibido el día 15.03.11 y aceptado el 06.10.11.

2. Consultar artículo "J. S. Bach y el estilo francés" en esta misma publicación. *Música y Educación* núm. 85, marzo 2011.

aprende creando un estilo personal único.

2. La cantata

Las cantatas representan para él un vasto campo donde ejercitar y aplicar de una forma sistemática todos los estilos musicales que va conociendo: así, en las Oberturas podrá trabajar el estilo francés, el estilo italiano en las Arias y Sinfonías instrumentales, y el estilo tradicional alemán en los Coros y Corales. Sus primeras cantatas datan de 1703-1708 cuando comenzó a trabajar de organista en Arnstadt y Mühlhausen. En estas primeras cantatas no utiliza el recitativo, y vienen preludiadas a menudo por una sinfonía instrumental. Las violas en esa época son arcaicas, más propias del siglo XVII. En la *Cantata* BWV 71 (1708), el número 3 es un coro para solistas escrito en forma de fuga; estamos todavía en la más clásica tradición polifónica alemana. La técnica de subrayado de las palabras *Durch mächtige Kraft* (por fuerza poderosa) en el número 5 mediante una fanfarria de trompetas y timbal, resulta algo tosca y deja quizá al descubierto un estilo poco madurado, todavía sin pulir. Por el contrario, el último número del Coro con un estilo mote-

tístico está a la altura de la mejor producción bachiana.

Es en su estancia en Weimar de 1708 a 1717 cuando conoce y trabaja el nuevo estilo italiano gracias a la insaciable curiosidad musical del joven príncipe Johann Ernst³ (sobrino del duque reinante Wilhelm Ernst). Aquí transcribe para el joven melómano los conciertos de Vivaldi y otros compositores italianos para órgano y clave. Este nuevo estilo que aprende realizando estas transcripciones para clave y órgano, lo asimilará y superará finalmente en la etapa posterior de Köthen. No sólo en la música instrumental, también en las cantatas de Weimar adopta el estilo italiano utilizando el *aria da capo* y el recitativo. Relega temporalmente la cantata coral utilizada en sus primeras composiciones, que será retomada con gran éxito en su etapa de Cantor en Leipzig.

El pastor E. Neumeister⁴ publica en 1704 su primer ciclo de libretos de cantatas con unos textos poéticos de libre inspiración, renunciando radicalmente al texto de la *Biblia* y del Coral: *Gestliche Kantaten statt einer Kirchen-Musik*, (*Cantatas espirituales a modo de música de Iglesia*). Neumeister va a ser el primero en aplicar el nuevo estilo italiano a la música vocal sacra, revolucionando la

3. Johann Ernst de Sachsen-Weimar (1696-1715) era un príncipe alemán, hijo del segundo matrimonio de Johann Ernst III, duque de Sachsen-Weimar. A pesar de su breve vida es recordado como compositor y ejecutante de música. Algunos de sus conciertos fueron arreglados para clave u órgano por J. S. Bach en su etapa de organista en Weimar. Alumno de Johann Gottfried Walther, compuso al menos diecinueve obras instrumentales. Desgraciadamente este joven príncipe murió en Francfort con tan solo dieciocho años, a causa de una fatal infección de pierna. Su vivo interés por los conciertos pudo, quizás, implementar el interés de J. S. Bach hacia el estilo italiano. La primera impresión de las sonatas para violín de Georg Philipp Telemann en 1715, está dedicada a la memoria de este compositor malogrado.

4. Erdmann Neumeister (1671-1756) fue un pastor alemán luterano, teólogo y escritor de himnos. Estudió Poética y Teología en la Universidad de Leipzig. Se convirtió en diácono del ducado de Sachsen-Weissenfels. Más tarde se trasladó a Hamburgo, desde donde ejerció una dura oposición a la corriente pietista.

estructura de la cantata. Este autor concibe la cantata como un gran sermón en tres partes, en la primera de las cuales se expone musicalmente la problemática del texto bíblico, en la segunda el director de la asamblea desarrolla el tema del sermón y en la tercera se glosa musicalmente la idea desarrollada en este sermón. A partir de ahora la cantata se convierte en el género vocal por excelencia de Alemania, dejando muy por detrás al motete o a la ópera.

Neumeister da más importancia al texto poético que glosa una cita que al texto bíblico propio; parafraseando esas citas sagradas intenta transmitir con máximo celo el sentimiento religioso mediante el uso de diferentes afectos; para ello toma como referencia las arias operísticas e incluso el canto madrigalesco. Los pietistas se revuelven contra este nuevo género musical al que tachan de irreverente, de desacralizado, pero para Bach la cantata bien puede servir de estos medios en aras de conseguir su objetivo que sería crear en el oyente un efecto catártico, de purificación y arrepentimiento. También es esencial trabajar con la congregación una motivación eficaz que pueda servir para llevar a buen puerto el adoctrinamiento con el modelo de vida que todo buen cristiano debe observar. La cantata se convierte

en el elemento central del oficio dominical y festivo. No podían repetirse y había que crearlas *ad casum*, lo que suponía un cómputo de alrededor de setenta al año. El tema básico de las cantatas sigue siendo el coral luterano, cuya celeberrima antología de Paul Wagner⁵, con más de cinco mil piezas, serviría de material de base para J. S. Bach.

Estos nuevos aires operísticos van a afectar de pleno a la cantata. En marzo de 1714, recién estrenado su nuevo cargo de maestro de conciertos en Weimar, Bach acomete la tarea de componer una cantata mensual. El músico trabaja en esta época con los textos de S. Franck⁶ (poeta y secretario del consistorio de Weimar), quien se hace eco de las nuevas tendencias y en su cantata BWV 182, tras la sonata introductoria a modo de obertura francesa, aplica al coro inicial la forma *da Capo* (ABA) sin renunciar a la forma fugada. Esta magna construcción arquitectónica es seguida de un recitativo y tres arias, la núm. 4, una gavota al estilo francés con el violín realizando incesantemente su ritornello, la núm. 5, un aria de melodía acompañada introducida por una flauta que pondrá su contrapunto a la voz en forma de ritornello con estructura *da Capo*, y la núm. 6, con un contrapunto de violonchelo a modo de continuo. Para cerrar la cantata tenemos

5. Se sabe que Bach poseía en Leipzig los ocho volúmenes de la colección de himnos de Paul Wagner publicada en 1697.

6. Salomón Franck (1659-1725) fue un hombre de leyes, científico e inspirado poeta. Su nombre está asociado al de J. S. Bach, en cuanto libretista de sus cantatas de Weimar. Franck había nacido en esta ciudad sajona. Estudió Leyes y Teología en Jena. Desde 1702 fue secretario del Consistorio de su ciudad natal, encargándose de la colección numismática y de la biblioteca de la corte del duque de Sachsen-Weimar, William Ernest. En 1711 usó por primera vez la nueva forma de la cantata introducida por Erdmann Neumeister. Las cantatas de Bach con texto de Franck son las BWV 31, BWV 70a, BWV 72, BWV 80, BWV 132, BWV 147, BWV 152, BWV 155, BWV 161, BWV 163, BWV 164, BWV 165, BWV 168, BWV 182, BWV 185, y BWV 186. También escribió probablemente el texto de las BWV 12, BWV 172 y BWV 21.

un coral donde los instrumentos doblan a las voces y un último coro en forma fugada y con la repetición *da Capo*, donde se expone en un ritmo ternario de danza el regocijo, la alegría de acompañar a Jesús a la Salem de las alegrías (in Salem der Freuden). Como acabamos de ver, Bach está ya aplicando a la cantata las nuevas corrientes italianas, sin renunciar a las influencias francesas y a la tradición coral alemana.

Los dúos dramatizados de influencia operística, como el de la BWV21, serán duramente criticados por el segundo biógrafo de J. S. Bach, Spitta⁷, quien condena estos elementos subjetivos y dramáticos en la música religiosa ya que para los ojos del siglo XIX la música religiosa debía de seguir fiel a la tradición de la iglesia protestante y no admitir influencias externas.

Bach dio un giro fundamental en la primavera de 1715, al sustituir la agrupación tradicional alemana (y también de estilo francés) de cinco instrumentos de cuerda (con dos violas), la cual había dominado en sus cantatas hasta la *Cantata de Pascua* BWV31, por la instrumentación italianizante de cuatro componentes (con una viola) que estableció como nueva norma. (Wolff I 2000: 184).

En la BWV152 introduce ya otros colores instrumentales como la flauta de pico, el oboe, la viola d'amore, la viola da gamba, y el bajo continuo. Muchas cantatas arrancan con una sonata o sin-



Retrato de Johann Sebastian Bach

fonía, y todas contienen arias con ornatos instrumentales. La flauta travesera no será utilizada hasta 1718 y el oboe de amor sólo a partir de 1719.

La declamación melódica y el fraseo con expresión enfática italianizante (BWV21/3: *Seufzer, Tränen, Kummer, Not*) prevalece a partir de 1714... Los arreglos corales a cuatro partes aún no son tan habituales como lo serán en la etapa de Leipzig, algunas cantatas carecen de corales, mientras otras presentan armonizaciones corales con un contracanto instrumental ornamentado. (Wolff I 2000: 185).

Según Vega Cernuda, en las cantatas de Weimar los recitativos tienden a extenderse y a melodizarse en ariosos, in-

7. Julius August Philipp Spitta (1841-1894) fue un historiador de la música y musicólogo alemán, conocido por su célebre biografía de J. S. Bach escrita en 1873. Ésta fue la segunda biografía del músico, la primera fue la de Forkel. Aprendió piano, órgano y composición de niño. Después estudió Teología y Filología clásica en la Universidad de Gotinga. Amigo de Johannes Brahms, escribió también una biografía de Robert Schumann. Fue profesor de Historia de la música en la Universidad de Berlín y más tarde director administrativo de la "Berlin Hochschule für Musik", cargo en el que finalizó su vida laboral.

cluso practicando la imitación y las vocalizaciones de palabras claves.

De las cantatas compuestas en Weimar, desde marzo de 1714 a diciembre de 1717, sólo conservamos alrededor de veinte, y las versiones de otras posteriormente adaptadas en Leipzig.

Köthen va a ser la etapa donde Bach madura todos los estilos esbozados en Weimar. En esta corte calvinista, no compone música vocal sacra, sino que trabaja sobre todo la música instrumental y alguna cantata profana. También son de esta época el Clave bien temperado, las Suites francesas, las Suites inglesas, las sonatas de cámara y los conciertos inspirados en los de Vivaldi, que son completados con una textura polifónica mucho más enriquecida. Es en los conciertos y suites donde podrá fundir magistralmente toda esa amalgama de diferentes estilos nacionales en un estilo personal inconfundible. Desde el punto de vista instrumental añade a la cuerda italiana el gusto por los diferentes colores instrumentales de viento que dialogan polifónicamente en un contrapunto de marcado contraste rítmico, como se deja oír en los conciertos de Brandemburgo.

3. El concierto

Volvamos a Weimar. En 1708, cuando Bach se traslada a Weimar, cuenta con

23 años y continúa su periodo de formación copiando las obras de otros compositores. Según apunta Sandberger, existe una copia de un concierto para dos violines de Telemann que Bach elabora con ocasión de una visita del violinista virtuoso J. G. Pisendel⁸ a Weimar y más tarde copiará el concierto a cinco op. 2 núm. 2 de Albinoni. Bach va poco a poco tomando contacto con este nuevo género italiano que empieza a imponerse por todas las cortes europeas. Cuando el hermanastro del duque Ernst August, el joven príncipe Johann Ernst, músico aficionado, se traslada a los Países Bajos para estudiar en Utrecht, consigue allí las partituras de *L'Estro armonico*, op.3 de Vivaldi que habían sido publicadas en Amsterdam. En esta ciudad escucha también al organista Graff, quien interpretaba al órgano transcripciones de los conciertos de Vivaldi. A su vuelta a Weimar en 1713 el joven noble debió de pedir al organista J. S. Bach que transcribiese los conciertos italianos para poder estudiarlos con el clave. A partir de aquí el camino está abierto y Bach comienza la transcripción de los conciertos de Vivaldi, Torelli, los hermanos Marcello e incluso del mismo príncipe para órgano (BWV 592-596) y para clavecín (BWV 972-987). Este príncipe, músico entusiasta, fallece desgraciadamente en 1715, con

8. Johann Georg Pisendel (1687-1755) fue un violinista y compositor barroco alemán. Hijo de un organista, con nueve años empezó a cantar en el coro de la capilla de la Corte de Ansbach. El maestro de conciertos era entonces el célebre violinista y compositor Giuseppe Torelli, quien probablemente enseñó su arte a Pisendel. Cuando la voz del niño mudó, éste comenzó a tocar el violín en la orquesta de la Corte. En 1709 se traslada a Leipzig para continuar con sus estudios musicales. De camino conoce a Bach en Weimar, y una vez en Leipzig traba amistad con Georg Philipp Telemann, fundador del Collegium musicum, del que Pisendel será un miembro entusiasta. En 1712 acepta la plaza de violinista en la orquesta de la Corte de Dresde, en aquella época una de las mejores de Europa, de la que será director a partir de 1728. Como compositor escribió pocas obras pero de gran calidad: diez conciertos para violín, cuatro conciertos para orquesta, tres Sonatas para violín, una sinfonía y un trío.

dieciocho años, privando a la Corte de su incesante aliento musical.

En el texto que el doctor Peter Watchorn redacta para presentar las adaptaciones para clave de conciertos de diversos maestros para la edición Bachakademie, cuenta que Telemann publicó a título póstumo la primera compilación de seis *concerti* del joven príncipe como Opus 1. Dos piezas de esta colección se cuentan entre las transcripciones de Bach para clave solista. J. G. Walther⁹, el primo de J. S. Bach, organista municipal de Weimar y antiguo maestro de Johann Ernst, hizo constar en su *Musicalisches Lexicon* de 1732 que el joven músico había completado diecinueve composiciones, seis de las cuales pasaron a imprenta (la colección publicada por Telemann en 1718).

Gracias a esta influencia, la música de Bach y la de sus contemporáneos va a evolucionar tomando como modelo el concierto de tres movimientos y el uso del ritornello que popularizó Antonio Vivaldi.

A partir de 1713, el influjo del estilo concertante italiano es evidente en casi todos los géneros que compone Bach, desde la música para instrumento solista de teclado

(en especial los preludios de las cinco últimas *Suites Inglesas* BWV 807-811 y la *Toccatto en Sol mayor* BWV 916 hasta muchos de los conciertos sacros o cantatas. (Fuente Edition Bachakademie. Watchorn 2010: 334).

A decir de su primer biógrafo, Forkel¹⁰ (Forkel 1998: 69/70), de los conciertos italianos obtuvo Bach un pensamiento musical basado en el orden, la coherencia y las relaciones. Un pensamiento abstracto que visualiza el proceso creativo de un modo global. Y abundando en esta misma idea escribe Wolff:

La composición de conciertos ofrece un vehículo ideal para explorar y desarrollar vías de “pensamiento musical”, y estas vías rápidamente penetraron otros géneros instrumentales y vocales. (Wolff I, 2000: 191).

Estas “vías de pensamiento musical” consistirían en la capacidad para crear motivos diversos que unidos dan forma a la melodía principal, pero que pueden ser disociados y llamados a aparecer en un orden diferente, como ocurre con el ritornello del concierto italiano.

Según explica Laurence Dreyfus, se puede concebir el *ritornello* como un organillo que se hace girar para que re-

9. Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista, compositor y teórico. Primo de J.S. Bach por parte de madre, nació en Erfurt y coincidió con Bach en Weimar, donde fue organista y profesor del joven príncipe Johann Ernst. En 1732 publicó su célebre *Musikalischen Lexikon*, donde intenta compilar tres mil referencias históricas y técnicas relativas a la música. Es el primer diccionario musical alemán. Aquí es donde por primera vez aparece publicada una pequeña referencia sobre J. S. Bach.

10. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) fue músico, musicólogo y teórico de la música. Recibió a una edad muy temprana formación teclista. En lo que respecta al aspecto teórico es un autodidacta. De adolescente cantó en el coro de Lüneburg, y estudió Leyes durante dos años en la Universidad de Gottinga; en esta universidad ejerció funciones de docente en el campo musical. En 1787 es nombrado doctor honoris causa por esta institución. Es considerado por algunos como el fundador de la musicología histórica. Admirador entusiasta de J. S. Bach, escribió en 1802 la primera biografía del músico, apoyándose en los testimonios de los hijos de éste, especialmente Carl Philipp Emmanuel y Wilhelm Friedemann, con los que mantuvo estrecha comunicación epistolar. Su valiosa biblioteca forma hoy parte de la Biblioteca estatal de Berlín y también del Königlische Institut für Kirchenmusik.

pita alternativamente la misma tonadilla. La melodía principal se fragmenta y son estos fragmentos los que vuelven periódicamente confiriendo unidad a la pieza. Se puede cuestionar si las variaciones de este material siguen constituyendo parte del *ritornello*. Según el estudioso de Vivaldi Michael Talbot, el *ritornello* consiste en pequeños fragmentos cadenciales en el tono principal que pueden ser transportados en su totalidad a otra tonalidad y reaparecer alternativamente a lo largo de toda la pieza.

Se trata de pequeñas estructuras armónicas con las funciones tonales bien delimitadas. Se consideran tres partes en estas frases: el *Vordersatz*, el *Fortspinung* y el *Epilog*, que podrían considerarse como el arranque, la continuación y la cadencia. En cada parte habría una serie de funciones bien obligadas o bien no recomendadas. La parte central sería el elemento clave en la historia de la música del siglo XVIII. (Dreyfus 1998: 61).

El primer segmento se caracteriza por el dominio del acorde de tónica que se mueve hacia el de dominante mediante el empleo de arpeggios, escalas o una sucesión de cortos motivos; el segundo se construye en base a la ausencia de tónica o de cadencia conclusiva. La caracterís-

tica del epílogo sería principalmente la irrupción de la cadencia conclusiva.

Otterbach (2003:186/187) apunta ciertos rasgos de la música de Bach que bien pudieran ser resulta de la influencia italiana, aunque no sólo de ésta.

Cita el ritmo motor, casi ostinato de los conciertos que arrastra todo el movimiento, el uso de los acordes partidos o arpeggios que constituyen la melodía principal, la repetición incesante casi percusiva de la nota fundamental y el grupo de semicorcheas cuyo origen sería ornamental para pasar a formar parte indispensable de la melodía. Pone como ejemplo vivaldiano el *Concierto para dos violines, violoncello y orquesta op. 3, núm. 11* que Bach transcribió para órgano BWV 596. Este estilo lo aplica claramente en el *Concierto para violín BWV 1042* que veremos a continuación.

Sobre el grupo de semicorcheas, conocido como *gropo*, cuenta Otterbach que W.C.Printz¹¹ lo había definido en 1689 como

...una figura danzarina que corre como una bola; por eso tiene ese nombre; en la escritura forma un semicírculo y consiste en cuatro notas rápidas de las cuales la primera y la tercera ocupan un mismo lugar y la

11. Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) fue un compositor y escritor alemán muy interesado en los temas musicales. Nacido en el Alto Palatinado. En 1662, con 21 años, se establece en la ciudad de Dresde, importante centro cultural de la época, donde obtiene la plaza de maestro de capilla en la corte de Erdmann I. von Promnitz (Silesia). Muerto su protector en 1664, acepta un puesto como cantor de iglesia en el que permanecerá durante 52 años. Se dedica a componer y escribir sobre temas de historia de la música, siendo sus escritos de gran importancia en el mundo musical alemán. Con Erdmann II von Promnitz, se hace de nuevo cargo de la orquesta que dirigirá hasta 1704, fecha en la cual toma su relevo el joven Georg Philipp Telemann. Algunas de sus obras más relevantes son: *Exercitationes... Musicalische Wissenschaft und Kunstübungen* (Dresde 1687-89), *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* (Dresde 1690) *Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte ...lustige Musicus* (Dresde 1690).

segunda y cuarta lugares diferentes. (Otterbach, 2003: 188).

Este grupo de notas que se desplaza en dirección ascendente o descendente era un tipo de ornamentación italiana que pasó a escribirse en notas reales y a formar parte activa de la melodía, aportando ritmo, precisión y afecto a la línea melódica principal. La composición de las notas puede variar.

El primer movimiento del concierto para violín BWV 1042 es trabajado a partir de una célula madre compuesta de las tres notas de la tríada fundamental desplegadas. Estamos en Mi Mayor, la célula original será mi-sol#-si (primer compás). En el segundo compás tenemos un pequeño desarrollo de este material que repite un sencillo motivo de ritmo dáctilo, que tan sólo añade unas notas de paso a las notas del acorde fundamental. A partir del tercer compás introduce unos *grupetti* que dan

paso a unas escalas cuya última nota se repite insistentemente, creando unas secuencias melódicas en orden descendente (marchas armónicas), mientras el bajo va pasando de tonalidad a través del círculo de quintas: Sol # - Do # - Fa # - Si - Mi - La - Re # - Sol #. Todo este material de acordes desplegados, escalas, *grupetti*, y notas repetidas es usado incesantemente a lo largo de todo el movimiento. Si bien a veces estos elementos aparecen alterados o modulados, no hay duda de que sirven de material básico para el ritornello dotando de unidad al movimiento en el más puro estilo italiano (Figura 1).

El *Vordersatz* ocupa los primeros tres compases jugando con diseños sobre el acorde de tónica para fijarse en el de dominante, luego viene el *Fortspinnung* donde mediante la modulación por círculo de quintas se construye un pasaje compuesto de escalas, arpeggios y repe-

CONCIERTO PARA VIOLÍN BWV 1042

J. S. Bach

Figura 1. Reducción violín solista y bajo continuo

ticiones de nota que evita en todo momento el acorde de tónica y el *Epilog*, ya en el compás 11, que tras haber completado el ciclo de quintas, concluye la presentación melódica con la cadencia V-I en el tono principal (Mi mayor).

En las sinfonías introductorias de las cantatas, Bach también hace uso del ritornello, no sólo cuando la introducción es una adaptación de un concierto, sino incluso si se trata de un movimiento original que combina la parte instrumental con la vocal. Estas introducciones instrumentales con funciones de ritornello son típicas de la época Weimar, y en la época de Leipzig estos juegos instrumentales se funden con la voz en los grandes coros de apertura. Ejemplos de ritornello de la época de Weimar se encuentran también en los coros de las cantatas BWV 63, BWV 72, BWV 70a y BWV 147a y en algunas arias, como en la BWV 164.

Está fuera de toda duda la indiscutible influencia del Concerto italiano en las composiciones de Bach y las de sus contemporáneos que llegaron a dotarse de un ritmo musical sumamente sugerente en base a fórmulas de repetición de pequeños motivos. Características de este nuevo estilo son el encadenamiento de ideas, las diferentes modulaciones y las nuevas concepciones estructurales.

4. Los arreglos

Como se ha dicho anteriormente, Bach aprende este estilo, con su método habitual, copiando y arreglando obras de los maestros italianos para teclado. En total los arreglos de concierto legados por Bach

contabilizan cuatro piezas completas, un movimiento suelto para órgano (BWV 592-596) y dieciséis conciertos para clave (BWV 972-987). A ello hay que añadir el arreglo para clave (BWV 592a) del Concerto inédito en Sol mayor para violín de Johann Ernst, que Bach transcribió también para órgano (BWV 592).

Sandberger comenta que la influencia de Vivaldi en la obra organística de Bach se deja ver en

la uniformización de los motivos, los movimientos alimentados de una pulsión imperiosa, un plan claro de modulación y contrastes netos entre *tutti* y solo. (Sandberger, 1999: 85).

La novedad de este estilo italiano consiste también en la alternancia de episodios solistas con *ritornelli* en *tutti*, una técnica que Bach supo adaptar al lenguaje del teclado. Al ejecutar esos arreglos para clave se suele conservar la distinción entre solo y *ripieno*. Así se tocan los pasajes solistas en el manual superior con su único registro de ocho pies y los pasajes en *tutti* en el manual inferior que dispone del sonido pleno del clave (dos registros de ocho pies y uno de cuatro).

De estos arreglos de conciertos orquestales para clave se puede decir que Bach no los transcribía mecánicamente, sino que daba una mayor agilidad a la línea del bajo, enriquecía las voces intermedias y adornaba la melodía principal para evitar la discontinuidad del sonido del clave.

Karl Geiringer (1970: 265) nos ofrece un buen ejemplo de este obrar con la adaptación que J. S. Bach realizó del *Largo cantabile* del *Concierto op. 7, núm. 8* de Vivaldi (Figura 2).

Concerto Op. 7, núm. 8

A. Vivaldi

VI. principale

VI, Vla

Figura 2.

Bach adapta este movimiento para teclado ornamentando el solo y enriqueciendo las líneas del bajo con la inclusión de pasajes intermedios. En su transcripción mantiene la misma tonalidad y las notas fundamentales (Figura 3).

Algunos de los movimientos lentos, que son transcritos sin ornamentaciones, esperaban probablemente ser completados por el ejecutante, quien habría de rellenar los acordes numerados en el bajo continuo y enriquecer la parte me-

lódica mediante la improvisación de diferentes adornos. Es más que probable que cualquier clavecinista del siglo XVIII pudiera añadir esos detalles a primera vista, tocando ya fuese la partitura adornada o los pasajes originales. Ahora bien, el gusto italiano por la ornamentación, heredada de la improvisación del *Aria da capo*, pecaba, para muchos, de excesivo, de falta de mesura y se prefería el estilo francés, que Quantz definía como “muy esclavo,

Transcripción para clave BWV 973

J. S. Bach

Figura 3

afirma que en las piezas para teclado del compositor pueden encontrar “invenciones e ideas no comunes sino singulares que, sin embargo, gustan y emocionan” (Schulze 2001: 205).

Según se explica en la presentación de la Bachakademie, estos arreglos para clave y órgano de la época de Weimar fueron ignorados largo tiempo por los editores de los siglos XIX e inicios del siglo XX. Hans Bischoff ni siquiera los incluyó en su edición de las obras bachianas para teclado. Según apunta Peter

Watchorn, la publicación de estos arreglos por la Bach-Gesellschaft sirvió para revitalizar en el siglo XX la figura de Antonio Vivaldi, que había sido tan injustamente olvidada en el XIX.

En esta misma publicación, Elsie Pfitzer afirma que el mismo Bach llegó a encontrar un interés comercial a estas adaptaciones, llegando a transcribir algunas de sus cantatas más exitosas para órgano en los *Corales de Schübler* (BWV 645-650) (Bachakademie, vol. 98, pág. 415).

Bibliografía

BUCHET, Edmond: *Johann Sebastian Bach. Après deux siècles d'études et de témoignages*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1985.

BUTT, John: *Vida de Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CANTAGREL, Gilles: *Las cantatas de J. S. Bach*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2010.

DE CANDÉ, Roland: *Jean-Sébastien Bach*. Paris: Éditions du Seuil, (1974), 2000.

DREYFUS, Laurence: *Bach and the patterns of invention*. Harvard university press, (1996), 1998.

FORKEL, J. N.: *Juan Sebastián Bach*. México: Fondo de cultura económica (1802), 1998.

GEIRINGER, Karl: *Jean-Sébastien Bach. Musiques*. Paris: Éditions du Seuil. (1966), 1970.

HUMBACH, R.; IMHOF, M. y GILDERSLEEVE, S.: *Reisewege zu Bach*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2003.

OTTERBACH, Friedemann: *Johann Sebastian Bach: Vida y obra*. Madrid: Alianza música (1982), 2003.

SANDBERGER, Wolfgang: *Bach 2000. Vingt-quatre inventions sur J.S.Bach*. Hamburgo: Teldec, 1999.

SCHULZE, Hans-Joachim (ed.): *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y obra*. Madrid: Alianza Música, 2001.

SCHWEITZER, Albert: *Juan Sebastián Bach*. Buenos Aires: Ricordi (1904), 2000.

VEGA CERNUDA, Daniel: *Bach. Repertorio completo de la música vocal*. Madrid: Cátedra/Clásica, 2004.

WATCHORN, Peter y PFITZER, Elsie: *Textos introductorios para la integral de Bach*. Stuttgart: Bachakademie, 2010.

WOLF, Christoph y EMERY, Walter: *Juan Sebastián Bach*. Grove on line.

WOLF, Christoph: *Bach. El músico sabio. Ma non troppo*. Barcelona: Ediciones Robinbook, (2000) 2002.