

## NOTAS

En cuanto al propio **Bach** se han incluido (exceptuando el pequeño prelude coral BWV 691 y la fantasía BWV 904) algunas obras de su primer período creativo, entre 1700 y 1713 aproximadamente. La mayor parte de su producción de juventud se encuentra recogida en dos volúmenes que fueron compilados por su hermano mayor Johann Christoph, su único maestro conocido, a su vez alumno de J. Pachelbel. Por una parte, en el llamado Manuscrito Möller (en el que se recogen la *Suite en sol mayor* de Reincken y la *Tocatta en re mayor* de Bach), que data aproximadamente del período en que J.S. Bach fue organista en Arnstadt (1703-1707); y por otro lado, en el Libro de Andreas Bach (en el que aparece el *Praeludium* en sol menor de Böhm), que se sitúa en los primeros años en que Bach fue organista de la corte en la ciudad de Weimar (1708-1714). Aparte de la música del propio Bach, ambos manuscritos contienen obras para tecla de los principales compositores alemanes de la época: por lo que respecta a la escuela del norte, cabe destacar a los tres anteriormente referidos, además de Ch. Ritter o W. Zachow, maestro este de G.F. Händel; en cuanto a la escuela central hay que subrayar la música de J. Kuhnau o J. Pachelbel. No debemos olvidar que además se hallan obras de autores italianos como C.F. Pollaro y, sobre todo, algunas transcripciones de obras orquestales de J.B. Lully, cuya influencia reconocemos claramente en la música para clave de J.C.F. Fischer. En una carta fechada en 1775 y dirigida a J.N. Forkel, C.P.E. Bach nombra a los compositores favoritos de su padre, todos ellos maestros consumados en el arte del contrapunto y la fuga: G. Frescobaldi, J.J. Froberger, J.C. Kerll, J. Pachelbel, D. Strungk, N. Bruhns y algunos organistas franceses, como A. Le Bègue o L. Marchand, además de los ya citados Buxtehude, Reincken, Böhm y Fischer. Todo ello pues nos da una idea muy precisa del heterogéneo repertorio que proporcionó al joven Bach los modelos que ayudaron a desarrollar su peculiar estilo de composición para tecla.

Por último, he aquí algunos datos más detallados sobre los autores anteriores a Bach:

**D. Buxtehude** nació en (la antigua) Dinamarca, donde trabajó como organista

hasta 1668. Desde entonces fue organista en Lübeck (*Marienkirche*). En 1705 J.S. Bach viajó allí para escucharle y permaneció durante tres meses, hecho que le influyó profundamente. Cultivó tanto la música vocal (sobre todo cantatas) como la instrumental: especialmente importante en el órgano (preludios, tocatas...), además del clave (suites y variaciones) y la música de cámara.

**J.A. Reincken**, nacido en Holanda en 1654, marcha a Hamburgo para estudiar con H. Scheidemann, alumno de J.P. Sweelinck. Posteriormente consigue el puesto de organista como su sucesor en la *Katharinenkirche*. Amigo de Buxtehude, probablemente también conoció a J.S. Bach, ya que este visitó la ciudad en 1722, e incluso parece que tocó para él, según nos cuenta una anecdota apócrifa. Las composiciones que se conservan son principalmente para órgano, así como para clave (suites y variaciones) y música de cámara.

**G. Böhm** nació en Turingia (al igual que J.S. Bach). Probablemente recibió cierta influencia musical de algunos miembros de la familia Bach, ya que estos formaron a sus maestros. Posteriormente se traslada a Hamburgo por algunos años. Finalmente consigue el puesto de organista en Lüneburg (*Johanniskirche*). Entre 1700 y 1702 conoció seguramente a Bach, quien estudió en esta ciudad, aunque no se sabe si fue su maestro.

**J.C. Fischer**, posiblemente nacido en Bohemia, en la zona fronteriza con Alemania. Estuvo al servicio de la corte de Baden, donde fue *Kapellmeister* (maestro de capilla) durante casi sesenta años. Una significativa parte de su producción presenta una clara influencia del estilo francés, especialmente de J.B. Lully. Aparte de música vocal religiosa y música para orquesta (suites), su obra está dedicada al órgano y, sobre todo, al clave, donde encontramos las composiciones de mayor calidad y refinamiento.

**Javier Núñez**

## PROGRAMA

**Alejandro Casal, clave**

**I**  
**Heinrich Scheidemann (c.1595-1663)**  
Praelambulum in d  
Fantasia in G

**Louis Couperin (c.1626-1661)**  
Prélude à l'imitation de Mr. Froberger

**Johann Jacob Froberger (1616-1667)**  
Tocatta II, FbWV 102  
Fantasia

**Johann Kaspar Kerll (1627-1693)**  
Tocatta cromatica con durezza e ligature

**Johann Jacob Froberger**  
Partita FbWV 615  
Allemande / Gigue / Courante / Sarabande  
Lamentation FbWV 633

(faite sur la mort très douloureuse de sa majesté Imperiale Ferdinand le troisième ; et se joue lentement avec discretion. Anno 1657)

**Johann Pachelbel (1653-1706)**  
Ciaccona f

**Javier Núñez, clave**

**II**  
**Dietrich Buxtehude (1637-1707)**  
Praeludium en sol menor BuxWV 163

**Johann Adam Reincken (1643-1722)**  
Suite en sol mayor  
Allemande / Courante / Sarabande / Gigue

**Georg Böhm (1661-1733)**  
Praeludium en sol menor

**Johann Caspar Friedrich Fischer (1656-1746)**  
Passacaglia en re menor [de la Suite Urania, Musikalischer Parnassus]

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**  
Coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 691

Fantasia pro Cembalo en la menor BWV 904 & Fuga en la menor, BWV 959  
Suite en fa menor BWV 823

Prélude / Sarabande en rondeau / Gigue

Tocatta en re mayor BWV 912

Más información:  
[www.femas.es](http://www.femas.es)

FeMÁS  
XX

ES UN PROYECTO DE

**ICAS**  
Instituto de la Cultura  
y las Artes de Sevilla

**NOSSDO**  
AYUNTAMIENTO  
DE SEVILLA

CON LA COLABORACIÓN DE

 GOBIERNO DE ESPAÑA  
 MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE  
 inaem

# 10D

 Sevilla  
UNESCO  
Ciudad de la Música  
Miembro de la Red de Ciudades Creativas  
en el Marco de la  
Alianza Global por la Diversidad Cultural

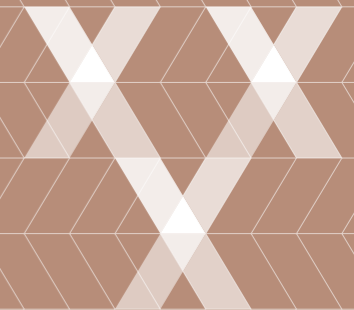
ESPACIO SANTA CLARA. DORMITORIO ALTO  
DOMINGO 10 DE MARZO | 12 HORAS

## Día Bach. Sevilla y sus músicos

ALEJANDRO CASAL  
JAVIER NÚÑEZ  
JOHANN JACOB FROBERGER Y SU ENTORNO MUSICAL  
AFFECTUS: J. S. BACH. SUS ORIGENES  
EN LA MÚSICA DE TECLA ALEMANA (CIRCA 1700)



# FeMÁS



30 Edición

2013 2 / 22 MARZO

ALEJANDRO CASAL  
JOHANN JACOB FROBERGER Y SU ENTORNO MUSICAL

JAVIER NÚÑEZ

## AFFECTUS: J. S. BACH. SUS ORÍGENES EN LA MÚSICA DE TECLA ALEMANA (CIRCA 1700)

## NOTAS

Johann Jacob Froberger  
(1616-1667) y su entorno musical

La música para tecla del barroco alemán, que culminará con la obra de J. S. Bach, estuvo dominada en la segunda mitad del siglo XVII por la figura de **Johann Jacob Froberger** (1616-1667). Su producción, prácticamente dedicada al teclado, cultiva todos los géneros propios de la música de esta época —Toccatas, Fantasías, Canzone, Ricercare, Suites...—, asimilando los estilos francés e italiano y aportando un lenguaje muy personal que explota al máximo los recursos de la escritura para tecla.

Sus *Toccatas*, escritas en *stylus phantasticus*, con sus partes fugadas alternadas con otras libres donde aparecen numerosas disonancias y pasajes en estilo recitativo, muestran la influencia de Frescobaldi (con quien Froberger estudió en Roma becado por el emperador Ferdinand) y de Michelangelo Rossi. En la *Suite* de danzas, Froberger otorga un sentido unitario y estructural al conjunto de piezas que la componen. La influencia francesa está patente en la Allemande de la Partita en la menor con su *style luthé*, que no es más que una adaptación al teclado de la escritura del laúd con arpeggios medidos y notas ligadas. La *Fantasia*, por su parte, muestra una escritura contrapuntística más conservadora procedente de modelos vocales. Sin embargo, las piezas más emblemáticas de su producción son las de carácter libre y descriptivo que podemos encontrar tanto formando parte de una suite como aisladamente. Así, conocemos sus geniales *Tombeau pour Blancrocher* y *Lamentation faite sur la mort tres douloureuse de sa majesté Imperiale Ferdinand III*, que deben tocarse lentamente, sin observar medida y con libertad (*avec discretion*). En la *Lamentation*, que el músico escribió a la muerte del emperador Ferdinand III hacia 1657, aparecen disonancias

ásperas, acordes extraños, aspiraciones y suspensiones... entre otras figuras retóricas para acabar con un espectacular final en la nota fa aguda repetido tres veces (en alusión al nombre del Emperador en su ascensión al cielo).

**Louis Couperin** (c.1626-1661) es uno de los fundadores de la escuela francesa de clave y desarrolló el género del *Prélude non mesuré*, piezas de carácter libre escritas en una única notación de redondas agrupadas por elegantes líneas típico de la música para clave. Louis Couperin debió conocer a Froberger en París hacia 1651-52 y su música se verá influenciada por la del maestro alemán. De ahí escribirá su *Prélude à l'imitation de M. Froberger*, uno de los más extensos preludios, donde alterna una sección rítmica entre dos sin medida. En realidad, se trata de una mezcla entre el *tombeau* francés y la *tocata* italiana, con citas musicales de piezas de Froberger.

**Heinrich Scheidemann** (c.1595-1663) está considerado como el fundador de la escuela de tecla en el norte de Alemania. Prácticamente contemporáneo de Froberger, su música está influida por la de Jan Pieterszoon Sweelinck, el maestro holandés con quien estudió junto a Praetorius. Esto se puede comprobar en la *Fantasia*, una obra temprana basada en las fantasías en eco de Sweelinck. El *Praeambulum* contiene tres secciones: una introducción en estilo imitativo y una *tocata* final con una parte central donde el compositor desarrolla secuencias cromáticas.

**Johann Kaspar Kerll** (1627-1693) fue enviado a Italia por el emperador Ferdinand III a estudiar con Frescobaldi, probablemente al mismo tiempo que Froberger. Llegó a ser uno de los músicos más famosos en su época. Sus ocho *Tocatas* muestran la influencia italiana. La *Tocata cromatica con durezze e ligature* (con disonancias y suspensiones) tiene mucho en común con el estilo de la

*Tocata a la Elevación*. Utiliza continuamente series cromáticas y explota las disonancias y sus resoluciones.

Finalmente, **Johann Pachelbel** (1653-1706) puede ser considerado el mejor representante de la escuela de tecla en el sur de Alemania antes de J. S. Bach y sus escritos musicales fueron numerosos e influyentes. Fue alumno de J. K. Kerll y su asistente en la Catedral de San Esteban en Viena. La *Ciaccona* es una forma musical propia del Barroco en la cual un bajo *ostinato* sirve de base a una serie de variaciones. La *Ciaccona* en fa está basada en cuatro notas descendentes sobre las cuales se desarrollan variaciones de carácter contrastante.

## Alejandro Casal

Affectus: J.S.Bach.  
Sus orígenes en la música  
de tecla alemana (c.1700)

*Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc... Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa.*  
(Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana*, 1541)

*La finalidad extrínseca e intrínseca de la música es conmover el espíritu del ser humano.*  
(W.C. Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing und Kling Kunst*, 1690)

En su origen, el concepto del *Affectus* fue una traducción del término griego *pathos* y designaba un estado emocional inducido externamente. La conciencia de la vinculación de la música a estados emocionales específicos es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura clásica griega: autores como Platón o Aristóteles tratan ya de este tema. La denominada "teoría de los afectos" (*Affektenlehre* en alemán) fue un concepto estético de la música barroca derivado de las doctrinas grecolatinas de la retórica y la oratoria, la cual se proponía describir cómo codificar las emociones y cómo estos códigos producen emociones en el oyente. Asimismo, dicha teoría se desarrolló a partir del pensamiento de filósofos mecanicistas tales como Descartes, Spinoza o Leibniz. En este sentido, destaca la obra cartesiana *Les passions de l'âme* (*Las pasiones del alma*, 1649), que gozó de una enorme influencia en la época, y nos proporciona las bases para la comprensión del

funcionamiento de los afectos. El principio fundamental de la representación musical de los afectos reside en la imitación por asociación analógica. La música, por medio de algunos de sus elementos —diseño melódico, ritmo, armonía, tempo, tonalidad, instrumentación, figuras retórico-musicales, etc.— imita los movimientos corporales resultantes de la acción de una pasión del alma. De esta manera, la música, por medio de la sincronía entre las características de algunos de sus elementos y los de la fisonomía funcional del cuerpo humano, siguiendo la teoría cartesiana, imita y mueve estos efectos corporales. Así pues, a diferencia de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del siglo XIX, los afectos barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos.

Tras siglos de ir a la zaga del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) en el ámbito de las siete artes liberales, el *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) experimentó un ascenso meteórico en importancia a lo largo del Renacimiento, impregnando significativamente en la práctica todos los sectores de la cultura, incluida la educación. Y en ninguna parte resulta este cambio más pronunciado que en la Alemania luterana, que tenía un interés particular en la retórica, una disciplina de lo más útil en la predicación de la palabra. En el diseño del plan de estudios para las emergentes escuelas de latín (*Lateinschulen*) alemanas, el compañero de Lutero, Philipp Melancthon, se encargó de que el *trivium* recibiera un lugar prominente en la educación de los estudiantes. Fue en estas escuelas donde los *kantoren* alemanes luteranos (maestros de coro a la par que organistas) recibieron su formación y pasaron una buena cantidad de tiempo enseñando no solo música, sino también retórica y latín. Por tanto, no resulta sorprendente que las disciplinas de la retórica y de la música hallaran una in-

tima y fructífera alianza. Frecuentemente ambas materias estaban impartidas por el mismo profesor y compartían un objetivo común: conmover al oyente. El propósito de ambas disciplinas consistía en la evocación y presentación de los afectos deseados para, de este modo, llegar a persuadir y edificar al oyente.

La inmensa mayoría de los músicos alemanes de los siglos XVII y XVIII que escribieron los tratados que exploraban el arte de la retórica musical se centraron no tanto en sus procesos constructivos sino sobre todo en los medios expresivos: y es que no se trataba de teóricos de la música, cuyo mayor interés se mostraba en disertar sobre las normas de contrapunto, aunque ello podía estar incluido en sus tareas como maestros. En su mayor parte eran músicos prácticos, organistas y *kantors*, cuya misión consistía en formar a sus alumnos para dar la expresión adecuada a los textos que ponían en música e interpretaban. Los mismos alumnos que cantaban en sus coros, tocaban en sus conjuntos, y recibían de ellos la instrucción adecuada en el órgano. Entre otros se podrían citar a Joachim Burmeister, Christoph Bernhard (discípulo de Heinrich Schütz), Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle (organista en Mühlhausen, donde fue sucedido por el joven J.S. Bach), Johann Gottfried Walter (primo de J.S. Bach y su compañero organista en Weimar), Johann Mattheson o Johann Nikolaus Forkel (primer biógrafo de J.S. Bach).

Es precisamente en este contexto donde se puede ubicar la música del presente programa, centrado en los orígenes de la música para tecla de J.S. Bach. De una parte, aparecen los tres autores de la escuela del norte de Alemania que más influyeron en él —D. Buxtehude, J.A. Reincken y G. Böhm— y de otra parte, se centra en un importante autor de la escuela del sur —J.C. Fischer— cuya música Bach admiró. ►