GUIA METODOLOGICA Y SUGERENCIA DE ESTUDIO DE LA PARTITA No 2 EN DO MENOR BWV 826, DEL COMPOSITOR JOHANN SEBASTIAN BACH.

En busca de herramientas para la libertad en la interpretación.

PRESENTADO POR MANUEL ALZATE GONZALEZ.

ASESOR MAESTRO MIYER GARVIN GOENAGA.

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de interpretación y pedagogía instrumental.

Conservatorio de Música – Facultad de Artes.

Universidad Nacional de Colombia.

Marzo de 2019.

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo de grado se presenta como requisito parcial para optar al título de Magíster en Interpretación y pedagogía instrumental con énfasis en piano del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, el cual tiene como eje central el análisis histórico e interpretativo de la Partita N°2 en Do menor del compositor alemán Johann Sebastián Bach, escrita en el año 1726, como parte importante de su repertorio para teclado.

De esta manera, es importante resaltar que a lo largo de los años, la obra de Bach, se ha constituido como referente académico, artístico e intelectual dentro de los conservatorios de música alrededor del mundo, debido a la complejidad técnica y a la profundidad de su pensamiento musical. Así pues, en el programa de piano del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, los estudiantes a lo largo de su carrera, se ven enfrentados al estudio y aprendizaje de diferentes obras para teclado del autor, con diversos niveles de dificultad, por lo tanto, en este contexto radica la importancia de este trabajo, que pretende ofrecer al estudiante una herramienta para el aprendizaje y conocimiento de esta Partita en específico, y tal vez, de otras obras para teclado del mismo compositor.

Para la elaboración de este trabajo, además del estudio y la interpretación personal de la obra, se recurrió a diversas fuentes de información, tales como biografías del autor, textos sobre el piano y su historia, reseñas académicas de la obra e historia general de la música, dentro de los cuales, se toma como uno de los referentes centrales la el libro *Bach, el músico poeta*, escrito en 1905 por el médico, filósofo, teólogo y músico alemán, Albert Schweitzer, así como del libro *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los*

grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik, escrito por el pianista y musicólogo italiano Luca Chiantore en 2001, el cuales se centra en el análisis de la incidencia que tienen las diversas técnicas de ejecución pianística, determinadas por cambios tanto socioculturales como de transformaciones tecnológicas del instrumento en la interpretación de una obra musical. También se utilizó el libro *Cinco siglos de música para teclado* del profesor John Gillespie, que basa su trabaos sobre el devenir histórico de la música escrita para clavecín, piano y sus antecesores.

El trabajo está entonces dividido en tres capítulos principales y un apartado final de consideraciones y conclusiones, los cuales se desarrollan de la siguiente forma:

El primer capítulo se trata de un recorrido histórico y teórico, que pretende dar cuenta del contexto sociocultural del cual surge la obra a analizar, así como de una contextualización de la escena musical del momento, lo cual permite una comprensión más compleja y profunda de la Partita, generando un análisis alrededor de autores claves y conceptos, quienes emergen dentro de este trabajo investigativo/reflexivo como referentes y bases conceptuales fundamentales al momento de entender y abordar la obra. En éste apartado entonces, se podrá encontrar un breve estado del arte, así como una reseña de la vida y obra del autor.

En el segundo capítulo, se hace una reseña de la obra a analizar relacionándola con el otro repertorio de piezas para teclado del género Suite del compositor, todo esto basado en los conceptos y términos presentados como parte del primer capítulo, partiendo de un análisis general de la Partita N°2 en Do Menor, para dar pie a la formulación de un estudio que derive algunas reflexiones y quizás en una propuesta interpretativa auténtica y con criterio, basada en hechos históricos y en el abordaje personal de la obra.

De esta manera se da paso al tercer capítulo que, en conjunto con las conclusiones y consideraciones finales, pretende generar los tópicos principales para la construcción de una herramienta de aprendizaje de esta obra de Bach, a la luz de los conceptos que emergen como eje central de esta propuesta investigativa y, a la vez, sintetizando los temas trabajados durante todo el texto.

OBJETIVOS.

Objetivo general.

- Crear una propuesta de estudio, aprendizaje e interpretación de la Partita N°2 en Do menor del compositor Johann Sebastiann Bach que derive en una guía que permita a otros intérpretes desplegar sus propias propuestas e ideas acerca de la obra, a partir del análisis generado en este texto.

Objetivos específicos.

- Hacer un sistema de análisis histórico e interpretativo de la Partita N°2 en Do menor de Johann Sebastiann Bach, con el fin de facilitar y profundizar en la comprensión de la obra, y, de esta manera, brindar herramientas a los estudiantes pianistas para lograr una interpretación auténtica y con criterio.
- Contribuir a la literatura académica dentro del contexto del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, por medio de la redacción de un documento investigativo/reflexivo sobre la Partita N°2 en Do menor de Johann Sebastian Bach.

CAPÍTULO 1

1. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.

Con el fin de darle un sustento conceptual y teórico sólido al presente trabajo de investigación, se ampliarán en este capítulo los conceptos básicos que deben ser tenidos en cuenta cuando de estudiar la obra de Johan Sebastiann Bach se trata, y específicamente, centrándose en la Partita N° 2 en Do Menor, en este sentido, se realizará un recorrido teórico sobre definiciones fundamentales para abordar correctamente este texto.

Por lo tanto, es importante entender el concepto y definición de Suite Barroca, para profundizar en la comprensión y el origen de la música que se interpreta.

SUITE BARROCA.

La Suite es un género que consiste en la agrupación de diferentes piezas, danzas o movimientos reunidos en un todo. Como afirman Donald Jay Grout y Claude Victor Palisca (2001):

Los compositores arreglaron música de ballet para Laúd y Clave y compusieron música original en los compases y las formas de danza. La mayoría de la música de danza para Laúd y Clave era estilizada y probablemente no estaba pensada para el baile, sino para el entretenimiento del intérprete o de un auditorio pequeño. (p. 427)[1]

Esto sugiere y nos da a entender que la Suite tuvo sus orígenes en la música de danza, y que, sin embargo, derivó en un género absolutamente instrumental.

Generalmente la suite denota una serie de piezas de danza que cambian en tempo y métrica pero que preservan la misma tonalidad como eje unificador. Cada una de las piezas constituyentes de la suite (excluyendo algunos movimientos introductorios opcionales como obertura, preludio, etc.), están construidas en una forma bipartita. Esto quiere decir que la estructura musical está separada en dos secciones, en las cuales la primera posee un tema o motivo melódico ritmico (que puede contener motivos de un segundo tema) que hacia el final de la misma sufre una modulación hacia la dominante o hacia la relativa mayor de la tonalidad inicial. En la segunda sección de la forma bipartita se suele dar un breve desarrollo o variación del tema y posteriormente por medio de una modulación se regresa a la tonalidad inicial. (Gillespie, 1972).

Así pues, la Suite está constituida por cuatro danzas o movimientos básicos que son Allemande, Courante, Sarabanda y Giga, a menudo precedidos por un preludio; dichas danzas pueden ser intercaladas con otras danzas como Minuet, Bourré, Passepied, o bien, ser omitidas o reemplazadas según el criterio del compositor. Cada uno de las cuatro danzas estructurales o básicas nombradas, tenía un carácter, un tempo, un ritmo y un compás característico, y a su vez, un origen nacional diferente, lo que suscitaba marcados contrastes entre cada una de las partes.

Como es conocido, la estructura clásica de la suite es atribuida al compositor alemán Johann Jakob Froberger (1616 -1667), quien agrupó las cuatro danzas características en una sola composición contribuyendo de esta manera a la estructura típica de la suite. (Gillespie, 1972).

La Allemande (alemana, en francés), según Johann Gottfried Walther (1732) "(…) es, en una Suite como la proposición, de la que las restantes partes como Courante, Sarabanda y Giga proceden. Es seria y grave, y de esa manera debe ser ejecutada", definición que nos da una idea de la forma como era concebida esta danza en el contexto de la música instrumental por los teóricos contemporáneos a J.S Bach. Por otra parte Palisca & Grout (2001) afirman que "(…) la Allemande ya no se bailaba en el siglo XVII y era por ello muy estilizada, estaba por lo general en un compás de 4/4 moderado y comenzaba en anacrusa", lo cual enfatiza en el carácter instrumental de la Suite.

La Courante (corriente o fluyente) de origen francés, está construida en un compás ternario o compuesto y también suele comenzar en anacrusa (Palisca & Grout, 2001). Existen dos tipos estilísticos de esta danza, la Courante al estilo francés y la Corrente al estilo italiano, las cuales difieren entre sí dependiendo del tipo de métrica usada por el compositor y los diferentes tipos de acentuaciones que estas diferencias pueden permitir. (Gillespie, 1972). Sobre el carácter Heinrich Christoph Koch (1802), sugiere que "exige una ejecución seria y más enérgica que suave" lo que genera un contraste con respecto a la Allemande y a la Sarabanda.

La Sarabanda es la danza más lenta y está construida en compás ternario, generalmente es de carácter solemne y ceremonioso. Suele incluir todo tipo de figuraciones, por lo general se le suele prestar especial atención a la ornamentación. Gozaba de enorme popularidad en España antes del año 1600, y, después del año 1650, se extendió por todo el continente europeo (Gillespie, 1972).

La Giga es una danza vivaz y ágil, constituida habitualmente por veloces tresillos y construida en una textura imitativa y fugada. Según Latham (2008):

“La Giga es una danza tradicional de las islas británicas, que se remonta probablemente al siglo XV. El nombre puede derivar del antiguo verbo francés *gigner* (saltar, caracolear). Se distingue por sus vivaces saltos, la única característica común entre sus numerosas variables”.

Es frecuente la métrica de tres, seis y doce octavos.

PARTITA.

El término partita, que significa parte, fue usado por los compositores para referirse a un compendio de piezas de danza reunidos en una sola obra. Esto evidencia que el término partita es un sinónimo de suite.

Johann Sebastian Bach escribió 6 partitas que reunió y público en un conjunto de obras denominado “Clavierubung” en el año de 1731. Estas 6 partitas no son más que suites ampliadas. En total Bach escribió 3 grandes grupos de suites: las 6 suites francesas, las 6 suites inglesas y las 6 partitas. Además de estas hay unas cuantas más que no fueron agrupadas entre sí. Las más sencillas en términos técnicos y de escritura son las suites francesas, seguidas de las partitas y las suites inglesas que están al mismo nivel de dificultad. (Scweitzer,).

Las partitas son de las obras más serias y grandes del repertorio para teclado de Bach y generalmente suelen ser repertorio de concierto debido a las exigencias técnicas, intelectuales e interpretativas que suponen para el intérprete y para la audiencia.

TÉCNICA DE CLAVECÍN Y TECNICA DE PIANO.

Para ningún músico de formación académica es un secreto que el piano y el clave son instrumentos que comparten múltiples similitudes entre sí, pero que a su vez difieren el uno del otro en diversos aspectos. Es en este sentido como entendemos que la técnica de ejecución de uno y otro es completamente diferente en función de las particularidades y posibilidades tímbricas, sonoras y mecánicas de cada instrumento.

Tanto el piano como el clave son instrumentos de teclado que producen el sonido mediante la acción de este (teclado) activando una palanca que hace vibrar la cuerda. Una de las principales diferencias se produce en la forma como se hace vibrar la cuerda. En el clave la cuerda vibra mediante la pulsación de un plectro sobre ella. Este mecanismo no permite tener un control del sonido despué que ha sido producido, ni tampoco permite hacer variaciones en su intensidad. Como resultado tenemos un sonido homogéneo sin diferencias en su volumen ni en su timbre.

En el piano, el sonido se produce mediante la percusión de un martillo sobre la cuerda que es activado por medio de palancas a través de la pulsación del teclado. Como dice Chiantore (2001) en su libro *Historia de la técnica pianística*, las características del piano son:

(…) una percusión desde abajo -con un sistema que evita un contacto demasiado directo entre la tecla y la cuerda- y una palanca suficientemente larga y sensible como para

transmitir eficazmente las variaciones de velocidad que se producen mediante el descenso de la tecla. (25)

Si observamos entonces que el piano posee principios constructivos distintos de los de sus instrumentos antecesores, podemos inferir que la técnica haya sido influida por estas diferencias, estimulando en los compositores e intérpretes la búsqueda y exploración de diferentes tipos de ataque con el objetivo de conseguir las nuevas variedades sonoras que este permite realizar. (Chiantore, 2001).

La técnica del clave según los documentos y los tratados de algunos de los compositores y teóricos de la época era (es) fundamentalmente digital, esto quiere decir que tanto la mano como el brazo eran excluidos de la ejecución casi que en su totalidad, limitando a los intérpretes solo al movimiento de los dedos.

Como es sabido el clave no posee la capacidad para hacer dinámicas y matices, por lo tanto, su sonido es uniforme y equitativo. Esta evidente característica del clave, es fundamental para entender el tipo de técnica desarrollada por el instrumento.

El piano, al ser un instrumento más moderno que el clave, y al incluir en su diseño más tecnología, se diferencia de aquel por las inmensas y contrastantes posibilidades tímbricas que permite. El rango dinámico y la capacidad eficiente de hacer variados matices, diferencia marcadamente al piano de sus antecesores más cercanos. Esto puede parecer obvio, pero es un factor determinante para entender las diferentes novedades que desarrollaron en cuanto a la técnica, los instrumentistas de teclado después de la aparición del piano. Los conceptos de peso, apoyo, técnica de muñeca, brazo y hombro fueron

procesos que se desarrollaron ampliamente después de la aparición del piano y que aún hoy en día se siguen discutiendo y resignificando.

Esto es importante en la medida que comprendamos que la música de teclado de Bach, no fue escrita originalmente para el piano, hecho tal que ha generado un gran debate dentro de los entornos académicos acerca de la interpretación historicista. Sin embargo también es sabido que hay un consenso generalizado acerca de la pertinencia de interpretar dicha música en los instrumentos actuales.

El piano posee muchas cualidades que podrían enriquecer la interpretación de la música barroca para teclado, por ejemplo la capacidad de variar la intensidad del timbre de acuerdo a un plan basado en el estudio estructural de las obras (matices por secciones). Otro buen ejemplo es utilizar los diferentes recursos técnicos para complementar la técnica digital que exige la música barroca para teclado.

En síntesis puede considerarse la idea que el piano enriquece enormemente la interpretación de la música barroca para teclado, dándole más variedad tímbrica, ofreciendo diversos recursos para el fraseo y una gran precisión en la articulación, alimentando con estos diversos recursos la imaginación, la fantasía y la creatividad de los músicos intérpretes.

2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.

CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO.

No se puede desconocer que la música constituye un hecho social lleno de engranajes que influencian de manera profunda y contundente la colectividad humana, que a través de la recepción de diversos estímulos procedentes del ambiente o contexto circundante, genera nuevas y variadas relaciones entre los seres humanos (Fubini, 2001). La diversidad de creaciones artísticas musicales ha marcado determinadas épocas con diferentes ideas, significaciones y valores, que se relacionan de manera íntima con el tejido sociocultural que los crea.

La música, como manifestación cultural, se trata entonces de una comunicación entre los individuos que tiene la capacidad de reflejar el sistema cultural del cual hace parte. En este contexto, la comprensión del momento histórico, social y político en el que se desarrolló la vida y obra de J. S. Bach nos permite generar un análisis más amplio y tener un panorama más claro de la época donde se gestaron estas obras, y, en consecuencia, de las significaciones que se le daban a este tipo de manifestaciones en ese momento en específico.

El Barroco es el período artístico donde se enmarca la vida y obra del autor. Musicalmente se delimita su cronología, desde aproximadamente el año 1600 hasta los años finales de 1750, con la muerte de J. S. Bach, su más ilustre representante. Para este período de la historia occidental, Europa está sumida en constantes guerras y luchas políticas, un panorama dominado por monarquías absolutas y la unión entre clero y estado, donde se maneja un imaginario de ciudad culta y burguesa, que representa un espacio fértil para la creación de manifestaciones culturales, así como para el impulso del arte y la ciencia (Otterbach, 1982). En este contexto, la música estaba al servicio de las grandes monarquías,

la aristocracia y la iglesia católica, quienes harían uso de ésta como manifestación de poder y estatus que los diferenciaba del vulgo.

En aquel periodo, lo que hoy se conoce como Alemania, país natal del autor, estaba dividido en 300 microestados o principados, cada uno de ellos, como su nombre lo indica, bajo el mando de un príncipe que encarnaba la unión entre el mundo político y el clero, situación que llevó a Alemania a caer, junto con otras naciones, en la Guerra de los Treinta años (1618-1648), y que concluyó con la victoria de la doctrina protestante y la posterior firma de la Paz de Westfalia (Baines, 2004). Así pues, fue durante el periodo de vida de J. S. Bach, cuando Alemania decae estruendosamente en comparación con otras potencias europeas, declive que comenzaría con la ya citada Guerra de los Treinta años. En la Europa central del siglo XVIII, la cultura fue una vía de escape para las energías intelectuales que no podían volcarse en la política, dominada por las monarquías, la iglesia y los constantes enfrentamientos bélicos. Este es el marco del idealismo y el espiritualismo que caracterizaron el arte y la literatura alemanas, expresado por filósofos como E. Kant y J. Herder, y los escritores J. W. Goethe y F. Schiller (Otterbach, 1982).

Así pues, tras el caos político y militar que marca el siglo XVII, el siglo XVIII asiste a un notable desarrollo y despliegue de las artes y la ciencia, momento histórico conocido como La Ilustración, que se caracterizó por la reafirmación de la razón frente a la fe o la superstición, y, como consecuencia de los cambios acarreados por esta modificación del paradigma, las estructuras sociales basadas en el feudalismo o vasallaje son cuestionadas y dirigidas finalmente al colapso, al tiempo que se inicia en Inglaterra la Revolución Industrial y el posterior despegue económico de Europa, afianzando el dominio europeo en el mundo y extendiendo su poder por todo el globo (Baines, 2004).

Dentro de este contexto y a pesar de la convulsión política y social del momento, el denominado Barroco Musical hace referencia a una de las épocas musicales más largas, prósperas y revolucionarias de la música occidental, así como una de las más influyentes. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales (Baines, 2004) y que tiene una particularidad que debe ser resaltada: a diferencia de épocas anteriores, la música sacra y la música profana conviven armoniosamente, formando parte de la profesión musical. La mayor permisividad estética lleva a que la interpretación musical tienda a enriquecer las partes mediante una profusión de ornamentos y recursos expresivos (Rottmann, 1960).

3. RESEÑA DEL AUTOR.

VIDA Y OBRA DE J. S. BACH.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, actual Alemania, para terminar sus días en 1750 en la ciudad de Leipzig. Actualmente, es considerado como el más grande compositor de todos los tiempos, esto debido, en parte, al hecho de haber nacido en el seno de una familia de célebres intérpretes y músicos con un papel predominante en la música alemana de la época (Forkel, 1950).

Las ciudades de Gotha, Erfurt, Amstadt y Eisenach, con proyección por encima de la cima del Bosque Turingio hacia Suhl y Schweinfurt, fueron el epicentro y campo de acción de la familia Bach, donde algunos de sus integrantes se desempeñaron como organistas, músicos municipales, siendo miembros y, en ocasiones, directores, de la gremial vida musical de las

ciudades; en este sentido, es importante resaltar que en dichos gremios, la música era tomada como un oficio, por lo cual, los músicos municipales no estaban especializados en la interpretación de un solo instrumento, sino que tenían la obligación de dominar todos los instrumentos de la orquesta, y especialmente, los instrumentos de tecla (Otterbach, 1982).

Dentro de este contexto, Bach fue el menor de ocho hermanos, siendo influenciado hacia la música por su padre Johann Ambrosius Bach (1645-1695), quien ocupaba el puesto de músico principal en la corte; su madre, María Elisabetha Lammerhirt (1644-1694), murió cuando Bach tenía solo nueve años; y poco antes de cumplir 10 años, en 1695, muere su padre. Huérfano y con escasos recursos, Bach se resguardó con su hermano mayor Johann Cristoph Bach, quien ejercía de organista en Ohrdruf, de quien recibió las primeras lecciones de clavicordio y otros instrumentos de teclado. Además de esto, también tomó clases de humanidades y teología en Lateinschule en Eisenach. (Otterbach, 1982).

A los 15 años, Bach se mudó a Lüneburg, donde gracias a su voz, obtuvo una beca en el convento St. Michelkirche; sin embargo, para su desgracia, sus actividades se vieron interrumpidas debido al cambio de voz, por lo que tuvo que empezar a desempeñarse como violinista y organista, resaltando que su pasión por el clavicordio se conservaba desde sus años de infancia, incitándolo a probar todo aquello que pudiese ayudarlo a perfeccionar su técnica, avanzando de manera vertiginosa aun sin la ayuda de un profesor, sino mediante el estudio autodidacta de los grandes maestros y coincidiendo además en esta ciudad con grandes organistas como Georg Böhm y Johann Adams Reincken (Forkel, 1950).

En agosto de 1703, J. S. Bach fue nombrado organista en la Bonifatiuskirche de Arnstadt, lugar donde comenzó a estudiar enérgicamente las obras de todos los organistas célebres de la época, al tiempo que componía tanto sus primeras obras religiosas, como sus primeras

páginas para teclado. Sin embargo, un viaje a Lübeck, desataría un conflicto entre Bach y la iglesia puesto que las cuatro semanas que las autoridades otorgaron al compositor para dicho viaje, terminarían convirtiéndose en 3 meses, lo que impacientó a sus superiores que además le reprochaban su inusual forma de interpretar el órgano, lo que derivó en la marcha del autor hacia Mühlhausen, donde aceptó un cargo como compositor y organista en 1707 (Otterbach, 1982).

Ese mismo año, en el mes de octubre, nuestro autor contrajo matrimonio con María Bárbara Bach, hija del organista de Gehren, Johann Michael Bach, con quien tendría siete hijos, dentro de los cuales se destacan Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel como grandes músicos. Mühlhausen fue entonces el escenario donde Bach compuso sus primeras cantatas (BWV 71, 106, 131, 196). En 1708, y tras sentirse limitado en la realización de sus proyectos artísticos, el autor aceptaría un puesto de organista y Kapellmeister del Duque de Weimar, una pequeña ciudad residencial de Turingia que le ofrecía a Bach mejores condiciones para demostrar su virtuosismo, siendo este un escenario propicio debido a los estímulos artísticos e intelectuales dentro de una sociedad abierta de espíritu e innovadora (Otterbach, 1982).

En su puesto de organista de la corte, transcurrieron los primero cinco años de Bach en Weimar, período que vio florecer la gran mayoría de sus composiciones para órgano, así como piezas célebres como la Tocata y Fuga en Re menor y la Pasacalle y Fuga en Do menor y, para teclado, tocatas, y conciertos inspirados en Antonio Vivaldi, G. P. Telemann, B. Marcello y el Duque Ernst de Weimar.

Pese a ello, al morir J. S. Drese, el Kapellmeister de Weimar en diciembre de 1716, Bach no fue promovido (a este cargo). Entonces, con el fin de demostrar su descontento, hizo una

“huelga de brazos caídos” al mismo tiempo que empezaba a buscar empleo en otra parte. Sin embargo, cuando el Duque de Weimar conoció sus intenciones de abandonar la ciudad, lo hizo arrestar; aún así, Bach logró llegar a Köhent en 1717 para emprender sus nuevas labores como Kapellmeister de esta ciudad. Allí, Bach compuso numerosas obras, entre ellas los Conciertos de Brandemburgo BWV 1046-1051, suites, partitas y sonatas para orquesta, violín, violonchelo, viola, flauta o violín con clave obligado y continuo; conciertos para violín y para teclado, el libro número uno del Clave bien temperado BWV 846-869, las treinta Invenciones y sinfonías BWV 772-801, la Fantasía cromática y Fuga BWV 904, 906, el libro de Anna Magdalena BWV 508-518, las Suites inglesas y francesas BWV 812-817, y otros más (Forkel, 1950).

En diciembre de 1721, tras enviudar de María Bárbara, Bach se volvió a casar con la cantante Anna Magdalena Wilcken, con la cual tuvo trece hijos más, de los cuales, Johann Christoph Friedrich y Johann Christian, se destacaron como grandes músicos. En 1723, J. S. Bach fue nombrado como Director de Música y Kantor de la Thomasschule, en Leipzig, puesto que ocuparía hasta su muerte y en el cual se encargaba de la enseñanza musical y clases de latín, recibiendo después de esto, el título de maestro honorario de la capilla del Duque de Weissenfels, sumado a esto, hay que resaltar también que era el responsable de la música de las iglesias de Thomaskirche y Nicolaskirche, así como las pertenecientes a la ciudad y universidad en ceremonias especiales. En 1736 obtuvo entonces el puesto de compositor de la corte del rey de Polonia y elector de Sajonia.

A modo de resumen, se puede destacar que durante su tiempo inicial en Leipzig, Bach compuso sobre todo Cantatas, además del Oratorio de Pascua y el Magnificat, así pues, en

este periodo compuso la Pasión según San Juan BWV 249, Pasión según San Mateo BWV 247 y Pasión según San Marcos BWV 247 (Forkel, 1950).

Después de esto, Bach escribió también cantatas profanas para otro tipo de fiestas; en ese momento, en 1733, Federico Augusto II sucedió a su padre en la corte, coincidiendo con un periodo en el que Bach contribuyó con tres cantatas diferentes a las numerosas festividades. También fueron creadas en este momento las dos primeras partes del Clave bien temperado, al igual que la Obertura al estilo francés y el Concierto italiano BWV 1063 y 1064; en 1734 compone el Oratorio de navidad BWV 248, que se compone de la sucesión de seis cantatas, en 1735, el Oratorio para el día de la Ascensión BWV 11 y en 1744, el libro segundo del Clave bien temperado BWV 870-893 (Otterbach, 1982).

En el último periodo de su vida, Bach se destacó por sus aportes en el arte contrapuntístico con El arte de la fuga, igualmente, completó los Corales para órgano y la Misa en si menor, la cual había trabajado de manera intermitente desde el año 1733.

Como resultado de sus interminables jornadas de estudio y trabajo, Bach sufrió una gran fatiga visual, por lo cual se sometió a dos operaciones con un oculista de Londres, las cuales derivaron en la pérdida total de su vista, lo que desencadenó el deterioro de su salud, hasta que seis meses después, la tarde del 30 de julio de 1750, murió a los sesenta y cinco años de edad (Forkel, 1950).

CAPÍTULO 2.

ANÁLISIS DE LA OBRA.

1. Sinfonía.

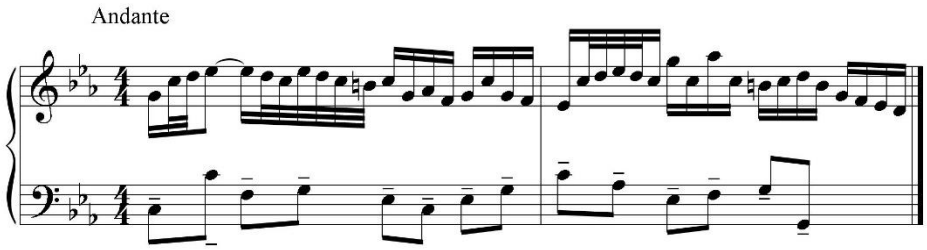
a. Grave.

Este primer movimiento de la partita es una gran pieza dividida en tres secciones bien diferenciadas entre sí. Inicia con un tiempo Grave de fuerte carácter introductorio y un marcado tema construido rítmicamente con figuras de puntillos que evocan las conocidas oberturas francesas del barroco. La complejidad técnica del Grave no es de gran preocupación, pero si hay que prestar mucha atención al ritmo y a la marcación del pulso. La exactitud en la interpretación de las figuras con y sin puntillo es fundamental al momento de conseguir este propósito. La construcción de la música es principalmente homofónica con algunos pasajes en los que la mano izquierda responde por medio de la imitación un motivo enunciado primero por la mano derecha. Como se ha mencionado, la principal dificultad que conlleva el Grave, es la exactitud en la interpretación de las figuras y lograr generar la sensación de llevar un tiempo y un pulso estable. Esto se puede conseguir fácilmente contando en voz alta mientras se estudia dicha sección.

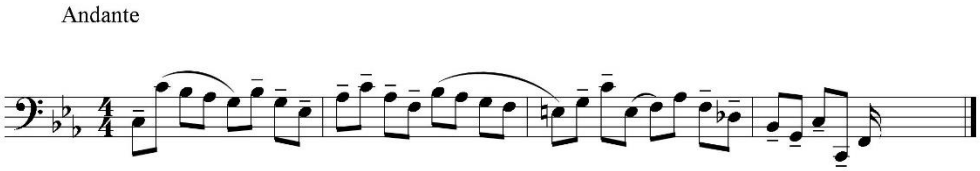
b. Andante.

Esta sección que sigue al Grave, contrasta marcadamente con este. Aunque Bach continúa construyendo su discurso de una manera principalmente homofónica, el tempo y el diseño melódico generan un gran contraste con lo anterior. El discurso se desarrolla por medio de

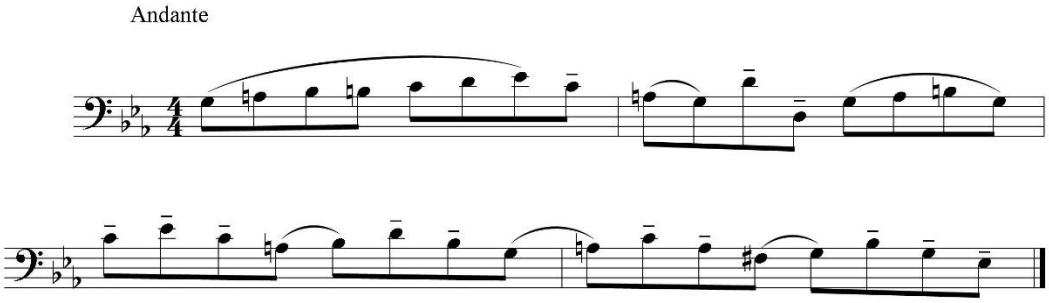
una sofisticada melodía ejecutada por la mano derecha principalmente en figuras de fusas y acompañadas por un constante movimiento del bajo elaborado en corcheas.



Es de vital importancia hacer énfasis en el balance para dar un especial relieve al desarrollo melódico, pero también sería pertinente hacer uso de diversas articulaciones en el acompañamiento de la mano izquierda para enriquecer la interpretación. Por ejemplo, cuando los intervalos son de segunda mayor o de semitono podrían ejecutarse mediante una articulación legato. Y cuando sean intervalos superiores a la tercera menor, es casi que una regla tocarlos stacatto, non legato o portato.



Mano izquierda compases 16-19

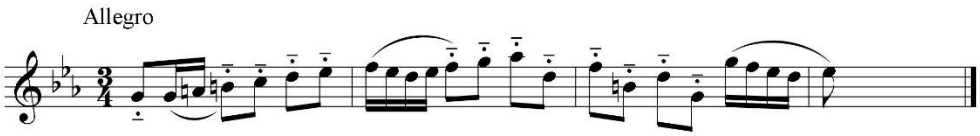


Mano izquierda compases 22 - 25

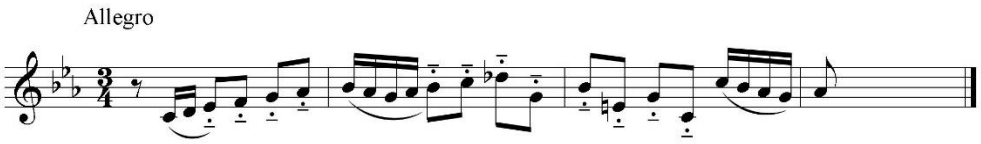
Sin embargo está bien aclarar que esto no es una camisa de fuerza y que es susceptible de una prudente flexibilidad. También es pertinente aclarar que estas lógicas acerca de la articulación pueden aplicarse a las diferentes danzas que conforman la suite. Otro aspecto relevante es encontrar los diferentes puntos donde las cadencias delimitan las distintas frases y hacer variantes en los matices en dichos puntos, tocando más piano o más fuerte.

c. Allegro.

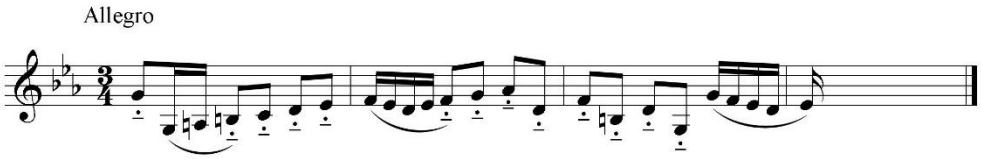
Esta es quizás la sección más difícil de la sinfonía. Consiste en una veloz fuga a dos voces de carácter impetuoso. La principal dificultad se puede encontrar en el aspecto técnico, ya que la interpretación requiere de gran claridad y precisión de las voces. Para esto es recomendable estudiar y memorizar cada voz de manera independiente, y haciendo uso de diferentes ritmos y tipos de acentuación al momento de estudiar. Nuevamente la articulación es un recurso interesante para alimentar la imaginación. Es necesario para una correcta interpretación que el ejecutante reconozca la entrada del sujeto en cada mano a lo largo de la pieza para que tenga conciencia plena de los elementos a los cuales debe dar un mayor relieve por medio del balance.



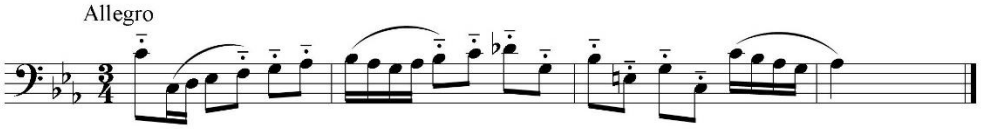
Sinfonia compás 30-33
Mano derecha



Sinfonia compás 33-36
Mano izquerda



Sinfonia compás 39 - 42
Mano izquerda



Sinfonia compás 84-87
Mano izquerda

2. Allemande.

Esta danza está compuesta en una textura polifónica imitativa casi constante en semicorcheas, desarrolladas en una escritura a dos voces y en algunos segmentos a tres, y a cuatro en las cadencias. Uno de los aspectos específicos más importantes a trabajar en esta danza, es el fraseo. Como se mencionó anteriormente, la Allemande es una danza de carácter calmado, que debe ejecutarse en un tempo intermedio y cuyo fraseo debe ser muy especial. Es recomendable leer y escuchar las partitas para violín solo, o las suites para

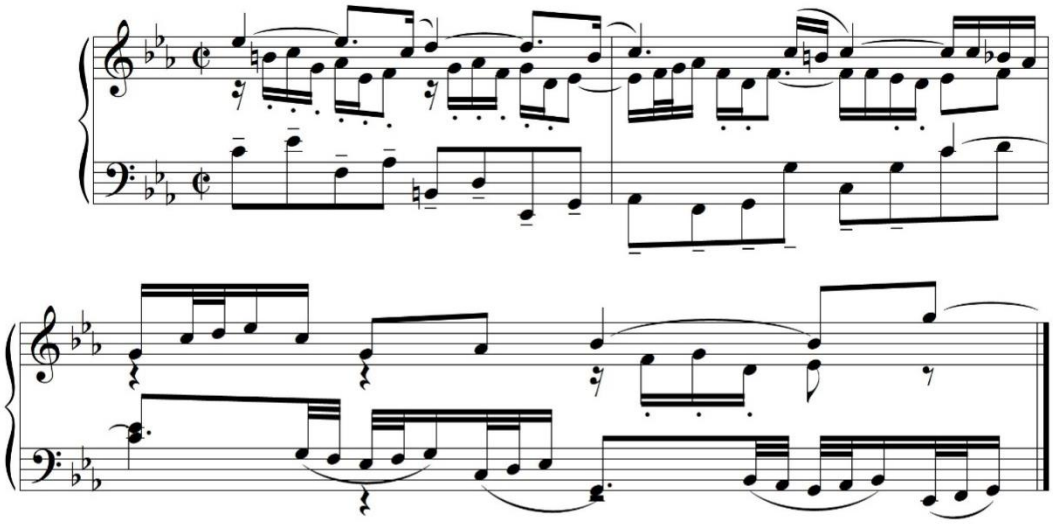
Allemande

violoncello solo, para hacerse a una idea de la manera de ligar y conducir las frases en la música de Bach. En esta Allemande, se sugiere buscar un sonido liviano y dulce que contraste con el ímpetu de la fuga que la precede y con el ritmo marcado de la Courante que continúa. En este sentido, podría ser muy útil incluir en la interpretación aspectos técnicos propios de la literatura pianística (concepto de peso, ataque de muñeca) para lograr los efectos de matiz y color deseados; en síntesis, se sugiere no abandonar la técnica digital, pero tampoco limitarse estrictamente a ella, sino más bien buscar un equilibrio entre esta y otros recursos de la técnica pianística. El uso del pedal es recomendable siempre y cuando sea muy discreto y no tergiverse la esencia natural de la música. Sin embargo esto no impide la posibilidad que, por medio del uso del pedal (con sencillez), se logren sacar hermosos destellos de luz.

Esta Allemande comienza en anacrusa en la mano derecha y presenta su principal idea construida en un movimiento melódico fundamentalmente descendente en los dos primeros compases, en los cuales la mano izquierda hace un contrapunto imitativo hasta el primer momento cadencial sobre la dominante en el segundo compas. A continuación se puede ver una de las múltiples opciones de fraseo y articulación que pueden aplicarse a dicho pasaje.

A partir de este momento la música inicia un desarrollo secuencial ascendente en ambas manos hasta el segundo momento cadencial en el final del cuarto compas. Desde este punto es interesante sugerir una intervención en la articulación que diferencie y acentúe las

características de la escritura para cada mano. Esta sugerencia puede sustentarse debido a que en este momento (compás 5), la escritura musical se vuelve más densa debido a la aparición de una tercera voz. Es en este sentido en el cual se vuelve clave la variedad de articulación en la interpretación ya que, por un lado, resalta el papel fundamental de cada una de las voces y, por el otro, añade variedad e interés en el sonido. En la mano izquierda podría ser interesante la búsqueda de un sonido portato o non legato en vez de un sttacato prominente, ya que este iría en consecuencia de una interpretación más enérgica e impetuosa, lo cual sería contradictorio con el carácter de serenidad implícito de la Allemande. En la mano derecha podría intentarse diferenciar las dos voces que esta ejecuta por medio de articulaciones opuestas.



Para conseguir este tipo de articulaciones opuestas en la misma mano, lo primero es tener una conciencia mental de las dos voces que interactúan y ser capaz de disociarlas siguiendo

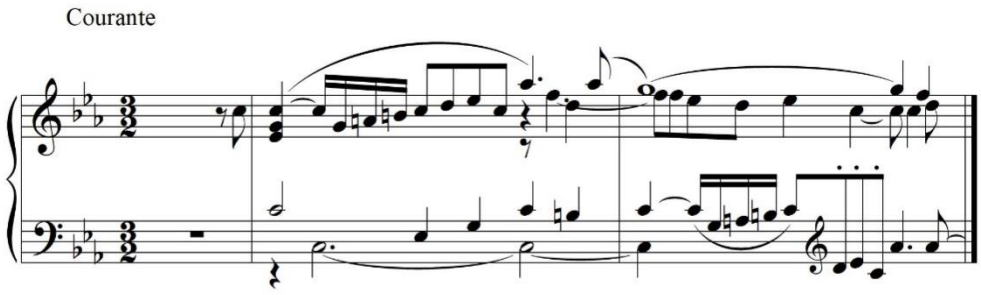
una u otra cuando se toque el pasaje. Después de tener la claridad mental, viene el trabajo con la mano. Hay que conseguir el propósito de tocar muy ligada la voz superior transfiriendo una proporción suficiente de peso y apoyo desde la mano hasta los dedos cuarto y quinto (y demás) cuando intervienen. Luego la voz intermedia, que en esta propuesta se sugiere en stacatto, debe conseguirse por intermedio de la articulación de la muñeca, que a través de precisos y cortos movimientos, consigue el ataque deseado.

Después de la cadencia que hay hacia los dos últimos tiempos del compás seis y principalmente en los compases siete y ocho, se da un interesante juego de pregunta y respuesta por medio de un proceso de aumentación rítmica en el cual ambas manos se mueven fluidamente a través del teclado. Desde el compás nueve en adelante, se da inicio al proceso de modulación que finalmente conducirá a la cadencia que resuelve sobre la tonalidad de dominante en el compás dieciséis. Todo esto se lleva a cabo mediante pasajes secuenciales distribuidos de a dos compases (9-10, 11-12, 13-14).

En la segunda sección de la Allemande, se da una especie de desarrollo modulante de los principales elementos e ideas expuestas en la sección inicial. Este breve desarrollo conducirá pasajeramente hacia la tonalidad de subdominante, desde donde se iniciará el proceso modulante para concluir finalmente sobre el acorde de tónica. Vale la pena resaltar que en los compases veintinueve y treinta, se da una inversión en los roles que cumple cada mano en comparación con los compases trece y catorce de la primera sección.

3. Courante.

Esta danza de animado carácter está constituida por una textura polifónica elaborada en imitación. Hay una idea melódica rítmica clave, elaborada en semicorcheas sobre la segunda mitad del pulso y que se repite en cada compás de la pieza, a veces en la mano izquierda y a veces en la derecha. Es de vital importancia resaltar este elemento, ya que es de un carácter primordial dentro de la composición.



El espíritu de este Courante es más bien rítmico y veloz, por lo cual el aspecto técnico puede ser una dificultad a vencer a la hora de estudiarla. La variedad en la articulación, sobre todo para diferenciar el motivo de semicorcheas con las corcheas que hacen el rol de acompañamiento, es un elemento importante a tener en cuenta. En este sentido se puede sugerir una ejecución ligada para las semicorcheas y optar por un portato en las figuras de corcheas. Sin embargo es interesante variar esta idea alternando diferentes articulaciones cada vez en puntos distintos. La dinámica general de la pieza es más bien fuerte aunque acepta ciertas gradaciones.

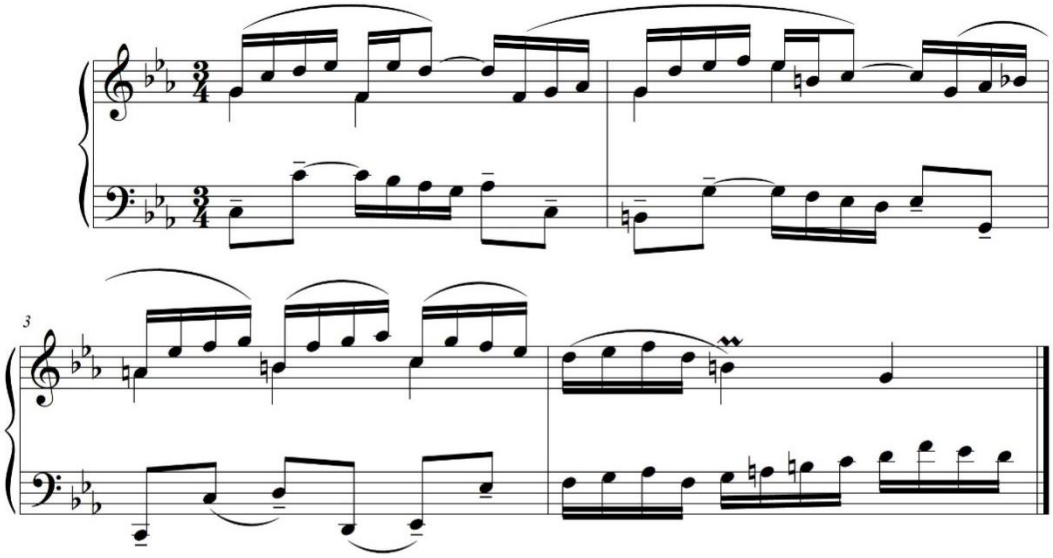
También es importante señalar que en algunos pasajes las voces se cruzan en la escritura y debido a esto, una sola voz en un pasaje determinado, puede compartir digitaciones tanto en

la mano derecha como en la izquierda. Estos puntos suelen presentar complicaciones, en algunos casos técnicas, pero sobre todo a nivel mental, ya que es fácil perder la relevancia polifónica de las voces y de esta manera perder también claridad en la interpretación.

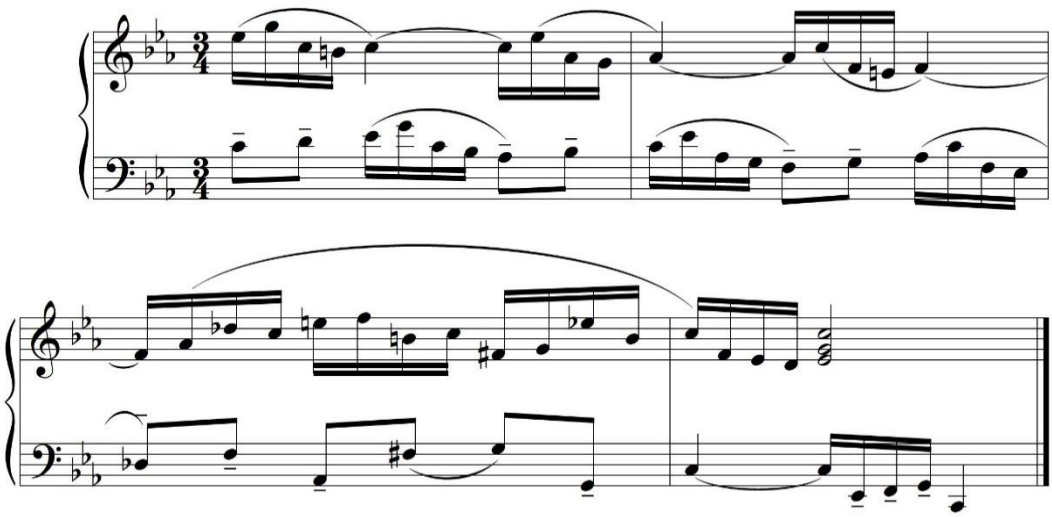
4. Sarabande.

El diseño musical de esta danza está basado en la construcción de una textura polifónica. A simple vista puede parecer que la mano derecha tiene una importancia melódica superior que la de la izquierda, y, en algunas secciones, puede ser así; pero cuando el intérprete analice y reflexione sobre los componentes que constituyen el todo de esta pieza, puede encontrar gran interés en el diseño melódico que está implícito en la música escrita para la mano izquierda. Esto es importante mencionarlo, pues teniendo claridad sobre este aspecto, se puede recrear de una manera multidimensional la escritura polifónica. Tal vez lo más trivial y sencillo sería tocar la danza en su totalidad otorgándole una importancia melódica superior a la mano derecha y subyugando el papel de la mano izquierda solamente al acompañamiento, pero esto sería limitar la imaginación. Se invita al intérprete a que por medio del estudio, identifique los pasajes de prevalencia melódica y los momentos en los que, por el contrario, la mano izquierda solo acompaña, tomando decisiones interpretativas al respecto. La Sarabanda es una danza suave, de tempo lento, de carácter solemne, tranquilo o sombrío en algunas ocasiones. La dinámica debe oscilar entre piano y medio fuerte y el fraseo debe ser cuidadísimo, un aspecto de fundamental atención por parte del ejecutante.

Esta Sarabanda tiene una estructura constante de frases elaboradas en cuatro compases delimitadas por cadencias.



La segunda frase de la primera sección, conduce por medio de una modulación a la tonalidad de la relativa mayor, es decir mi bemol mayor. La segunda sección inicia en dicha tonalidad, para continuar con un desarrollo armónico que conducirá la música hacia la tonalidad de fa menor (16), subdominante de la tonalidad original, desde donde se preparara el retorno a la tonalidad inicial. Desde el compás veintiuno, Bach aplica la técnica de canon entre las dos voces para crear un efecto de dialogo que refuerza el poder de la última cadencia.



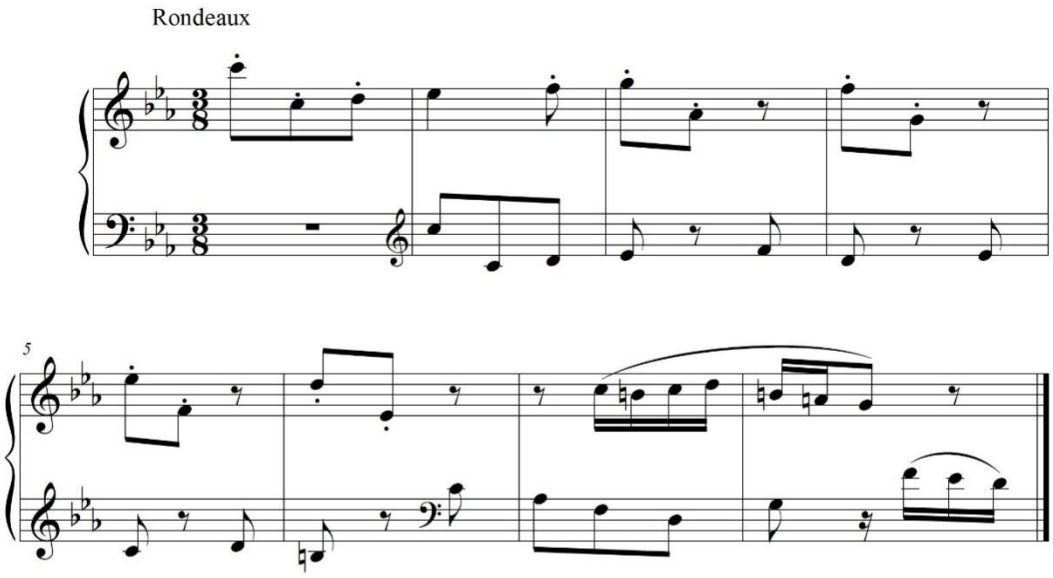
Puede resultar especial tratar de hacer una búsqueda tímbrica en la pulsación para propiciar cambios en la sonoridad de la obra. Tal vez pueda ser útil para este propósito, buscar un ataque menos digital y vertical, por uno más apoyado en el antebrazo, pensando en no atacara las notas con la punta de los dedos sino más bien con la parte más interna de la yema.

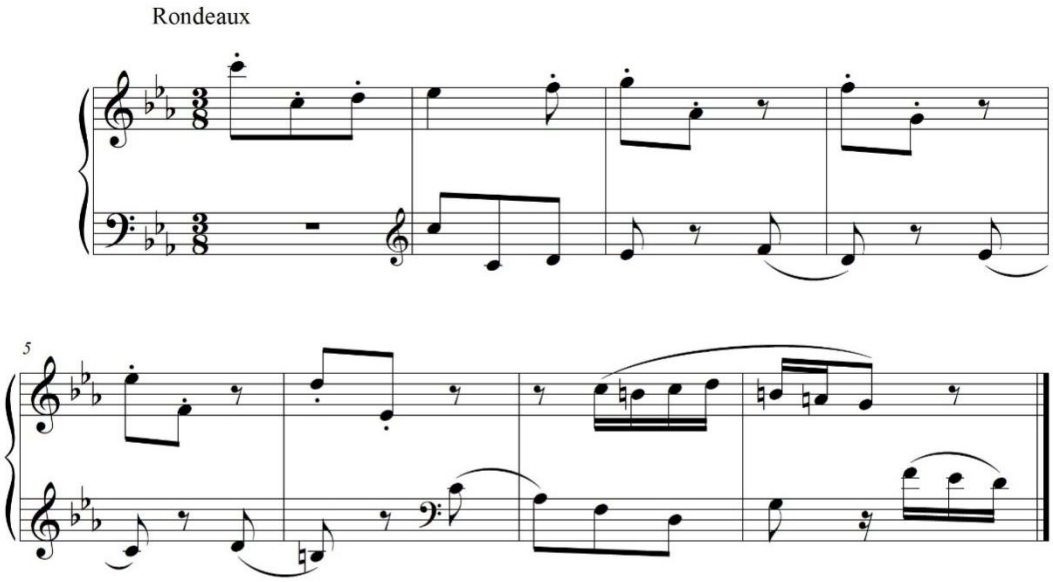
5. Rondeaux.

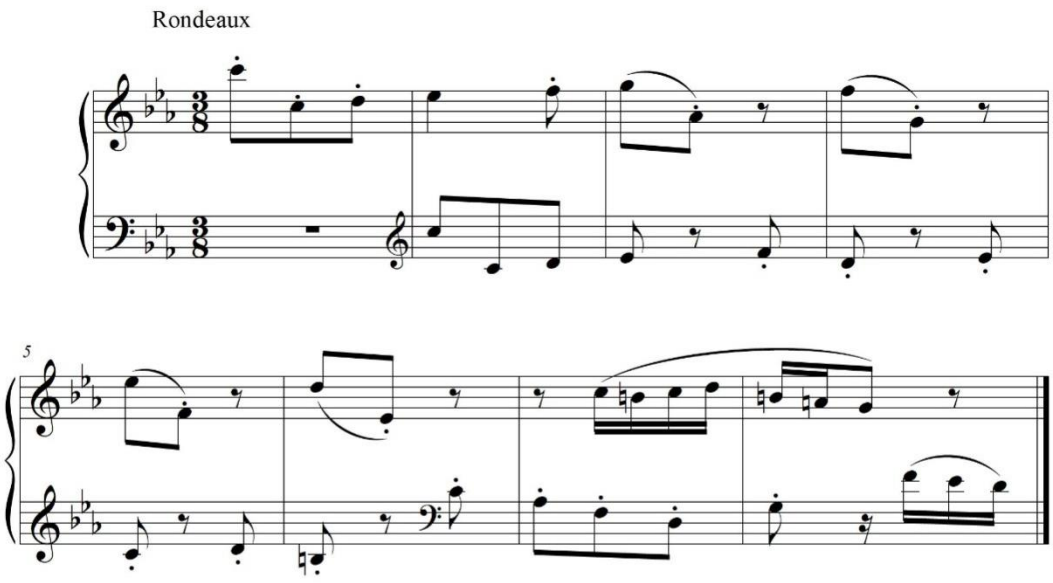
Como su nombre lo indica, esta pieza posee la estructura del rondó, es decir la alternancia entre un estribillo y unos episodios. El carácter de esta danza invita más bien a la ejecución en tiempos animados o rápidos. Una buena sugerencia sobre el plan dinámico puede consistir en la interpretación fuerte del estribillo y generar un contraste en los episodios, que puede ser tocar más piano, o más forte. También puede ser interesante demarcar los límites de ambos elementos del rondó (estribillo-episodios) por medio de la variedad en la articulación. Esto puede reforzar el efecto producido por el plan dinámico. También podría

ser pertinente, introducir variaciones mediante el balance en las secciones de los episodios, buscando el realce de una u otra mano, según lo que musicalmente considere más apropiado el intérprete.

Dado que el estribillo es un mismo trozo musical que se repite varias veces durante el rondó, podría resultar creativo incluir algunas variaciones de articulación y dinámica en cada una de las distintas repeticiones, como se sugiere en los siguientes tres ejemplos.





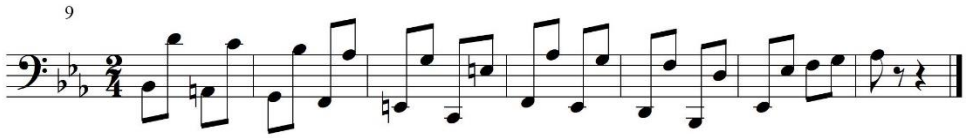


Estos tres ejemplos plantean diferentes alternativas a la hora de elegir el fraseo y la articulación del estribillo, para que cada vez que este se toque en la danza, se haga de una manera distinta, abogando de esta manera por la variedad y la diversidad en la interpretación.

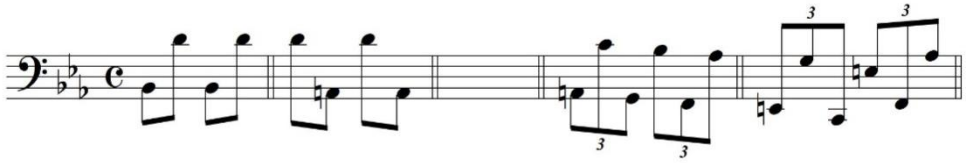
6. Capricho.

Esta es la única obra para teclado de Bach, perteneciente al género suite, que no concluye con una Giga. En su defecto Bach elige un Capricho, en un compás de 2/4. Sin embargo la escritura polifónica y fugada sí guarda relación con la textura usual de sus Gigas. Esta es quizás la danza de mayor complejidad técnica en esta partita. Las voces se suceden entrando una tras otra en una distancia muy corta en el tiempo, lo cual crea una textura intelectualmente compleja. Es una danza rápida que incluye variados elementos técnicos

como escalas, terceras, saltos, que ponen a prueba la capacidad del intérprete. Como en el siguiente pasaje en el noveno compas de la mano izquierda.



Una manera de abordar el estudio de este fragmento es tocándolo segmentado en pequeñas fórmulas de a dos y tres notas.



También es muy recomendable añadir a estos esquemas, la sugerencia de que pueden tocarse en ritmo de puntillo para asegurar más la precisión en la llegada y salida de cada nota.

Sería igualmente útil, además de todo lo anterior, estudiar el pasaje asegurándose que antes de tocar cada nota, el dedo ya se ha posado sobre ella, es decir, mover la mano siempre anticipando la posición del dedo sobre la nota y sentirla antes de oprimirla. Otra forma de asegurar dicho pasaje, es la opuesta a la anterior. Es decir tocar cada intervalo de décima, conscientes de realizar el movimiento de semicírculo ejecutado por la muñeca y apoyada por el antebrazo (y ligeramente el codo) y saltando de una nota a otra.

Esta danza en especial requiere de mucha paciencia en el proceso de estudio y aprendizaje. Es de gran utilidad estudiarla en tiempos muy lentos y con diferentes tipos de ritmos y

acentuaciones ya que esto contribuye enormemente a la seguridad de la ejecución. Tambien ayuda mucho memoriza de manera independiente cada mano y ser capaz de tocarlas de memoria.

CAPÍTULO 3.

CONCLUSIONES.

Para nadie es un secreto que en los discos de oro de las sondas espaciales Voyager, Bach es el compositor con más obras representadas. Las Voyager fueron dos sondas espaciales enviadas a finales del siglo pasado a los planetas exteriores del universo para estudiar el ambiente del sistema solar exterior. Pero también poseen dos discos de oro con información, sonido e imágenes acerca de la vida y la cultura en la tierra. En dichos discos se encuentran registrados el primer movimiento del segundo concierto de Brandenburgo, la Gavotte de la Partita tres para violín solo y el primer preludio y fuga del Clave Bien Temperado de Johann Sebastián Bach.

La obra de J.S. Bach ha tenido una permanencia e influencia en la cultura de la humanidad durante la última porción de su historia, y ha sobrevivido al olvido gracias al esfuerzo y entusiasmo de miles de músicos, teóricos, musicólogos pensadores y escritores, que han dedicado su vida al estudio de la obra y el pensamiento del gran maestro alemán. ¿Pero por qué? La respuesta es que Bach en la música, es uno de esos genios brillantes con mentes superiores que ha dado la humanidad en otros campos como Kant o Marx en la filosofía, García Márquez en la literatura, Picasso o Van Gogh en la pintura, María Curie o Albert Einstein en la ciencia, etc.

Bach es el reflejo musical de lo brillante que era y fue el ser humano en su época y ahora hasta nuestros días, de lo poderosas que pueden ser nuestras mentes.

Como ya he mencionado en este trabajo, la música de Johann Sebastián Bach sigue siendo objeto de estudio y fuente de placer y goce estético en los conservatorios y academias de música alrededor del mundo, así como sigue siendo una inmensa fuente de conocimiento sobre el ser humano.

La relevancia académica de la obra de Bach es inmensa ya que está presente continuamente en los programas de estudio de los instrumentistas, los directores de orquesta, los musicólogos y los teóricos de la música. Para los pianistas es muy familiar estudiar durante sus procesos de formación, diversas Invenciones y Sinfonías, algunas Suites Francesas, variados preludios y fugas del Clave Bien Temperado, Tocattas, Suite Inglesas y Partitas. Por eso resalto la importancia de trabajos acerca de este repertorio, ya que es parte constante de la formación de los músicos del país, y la continua reflexión académica acerca de estas obras se presenta como algo indispensable en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la música.

Siendo más específico, y centrándome ahora en la segunda partita para clave, quisiera exponer algunos aspectos generales acerca del aprendizaje de esta, con la intención de que sean de ayuda útil para futuros estudiantes del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional.

En primer lugar quisiera referirme al estudio y conocimiento del texto, ya que esto es lo que nos dará claridad mental al momento de interpretar la obra. En este aspecto es clave el nivel gramatical y de solfeo del estudiante, ya que partiendo de las habilidades referidas, el

progreso en el aprendizaje y memorización de la obra será más, o menos eficiente. Hay básicamente dos formas de memorizar el texto musical, la primera es trabajando la lectura directamente en el instrumento. La segunda es trabajar con la partitura fuera del piano. Ninguno de estos dos caminos es mejor que el otro, por el contario se necesitan y se complementan. Cuando el trabajo se realiza directamente en el piano, es recomendable estudiar por manos separadas y por secciones divididas en fragmentos cortos, asegurándose de que cada vez que se repasa un pasaje o trozo musical, se hace con la mayor concentración y conciencia posible. Es de gran utilidad para mantener la concentración, el hecho de saber bien los nombres de todas las notas, e ir recitándolas mentalmente mientras uno las toca. Para conseguir este objetivo es de gran ayuda cantar en voz alta diciendo los nombres de las notas cuando uno estudia o repasa. Apoyarse del solfeo es una herramienta fundamental que todos los músicos deben desarrollar.

El estudio fuera del instrumento es muy importante, ya que así se aprende a pensar en el texto musical de una forma mental y no solo manual. Una vez que se ha conseguido esto, el proceso de memoria se refuerza significativamente desde diferentes aspectos, se asocia el texto aprendido mentalmente a unos motivos melódico-rítmicos específicos que al mismo tiempo están ligados a unos movimientos precisos aprendidos por la mano. Este tipo de memoria suele ser muy segura y mucho mejor que la memoria manual pues introduce más elementos que permiten generar diversas asociaciones dando como resultado un proceso de memorización sólido, que involucra no solamente la memoria manual, sino también la memoria auditiva y la memoria intelectual (texto- nombre de las notas). Es importante aprender tanto las líneas melódicas de la mano derecha como de la izquierda y tener la capacidad para disociarlas. Esto se puede conseguir estudiando un determinado pasaje con

ambas manos en repetidas ocasiones y cantando las voces, pero alternando unas veces las líneas de la mano derecha y otras las de la mano izquierda.

Seguidamente y no de menos importancia que los aspectos mentales, se encuentran los aspectos técnicos y manuales a los cuales hay que enfrentarse al momento de aprender esta partita. Un mecanismo que ha demostrado eficacia es el de involucrar ritmos de puntillo y diferentes tipos de acentuación al momento de estudiar. Primero por manos separadas y luego con ambas manos. La práctica constante de este tipo de estudio (con ritmos) ayuda mucho al desarrollo del componente manual específico que se requiere para la interpretación y de esta manera, se consigue una importante claridad en el toque y en la articulación.

Otro aspecto al cual quiero referirme es al de la práctica en tiempos muy lentos tocando de memoria. Estudiar tocando en tiempos lentos es un buen indicador del conocimiento que se ha alcanzado de una determinada pieza musical. Suele suceder con frecuencia que, cuando se repasa en tiempos muy bajos, hay vacíos en la mente o, la mano no sabe lo que sigue, o simplemente se confunde. Y es precisamente en estos puntos en donde hay que ir y reforzar aplicando todos los procedimientos descritos anteriormente.

También es de gran utilidad memorizar por manos separadas, es decir lograr el objetivo de tocar las danzas de memoria con una sola mano, ya sea la izquierda o la derecha. Cuando esto se ha conseguido se puede introducir un nivel más de dificultad asignándole al cerebro tareas de disociación. Por ejemplo, si ya se ha memorizado la Allemande por manos separadas y se puede tocar fluidamente, un paso más adelante en la exigencia mental seria tocar la mano derecha mientras se marca el compás con la mano izquierda. Otro recurso de este tipo podría ser tocar la mano izquierda y cantar la derecha, o tocar alguna de las manos

independientemente y contar los pulsos del compás en voz alta. Vale la pena aclarar que todos estos recursos pueden practicarse como se han sugerido y viceversa.

Todos estos consejos no son más que estrategias de estudio que al ponerse en práctica se van interiorizando hasta convertirse en un hábito, cuyo objetivo final es tocar el piano de manera consciente, con el cerebro y la mente al mando y en una profunda conexión con la mano. La música nace en la mente y es por medio de las manos que cobra vida, no al revés. En este sentido es importante aclarar que estas estrategias no son el único camino para alcanzar una buena interpretación y que quizás existan estudiantes a los cuales no les funcionen del todo bien. Pero considero que es importante que los estudiantes de piano cuenten con estas herramientas y recursos para que una vez leídos, analizados y puestos en práctica, determinen que es lo que les va mejor y lo que más aporta a sus procesos de aprendizaje. Cada individuo en última instancia sabe cuáles son los aspectos que debe mejorar de su condición como músico, y este trabajo apunta a brindar los conceptos históricos y teóricos, además de las herramientas y estrategias para que por medio del estudio y aprendizaje de la partita número 2 de J.S. Bach, los estudiantes logren mejorar como pianistas y artistas en sus procesos de formación.

BIBLIOGRAFÍA

- Baines, Paul. The Long 18th Century. London: Arnold. 2004.
- Forkel, J. Juan Sebastián Bach. Fondo de cultura económica, México. 1950.
- Fubini, E. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Madrid: Alianza. 2001.
- Gillespie, John. Five centuries of keyboard music, Dover Publications. 1972. New York.
- Grout, Donald & Palisca, Claude. Historia de la música occidental. Alianza Editorial, España. 2001.
- Koch, Heinrich Christoph. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt. 1802.
- Latham, Allison. Diccionario enciclopédico de la música, Oxford. Fondo de cultura económica 2008.
- Otterbach, Friedemann. Johann Sebastian Bach, vida y obra. Madrid: Alianza. 1982.
- Rottmann, Kurt. La interpretación de la música barroca. Revista musical chilena, 14 (72), p.44-52. 1960. Consultado de:
- Scweitzer, Albert. J. S. Bach, el músico poeta.