

**Delalande, F. (2016). *Jean-Sébastien Bach, Le petit livre d'orgue. Orgelbüchlein-Transcrit pour deux instruments à un seul clavier. Sampzon: Delatour, vol. I, 103 pp.; vol. II, 90 pp.***

Entre los años 1708 y 1717 Bach residió en Weimar como músico de cámara, maestro de conciertos y organista de la corte ducal. La iglesia del palacio –*Weg zur Himmelsburg*– contaba con un órgano construido en varias secciones desde 1658 por Ludwig Compenius –uno de los más famosos organeros alemanes–, instrumento que fue reformado poco antes del regreso de Bach a Weimar por Johann Conrad Weishaupt, quien amplió sus veinticuatro registros, dos manuales y pedalero con nuevas cajas de viento, un bajo profundo de 32 pies y la reconversión del *Seitenwerk* –lateral del órgano manual bajo– en un *Unterwerk* –manual de registración más grave. Entre 1712 y 1714 Heinrich Nicolaus Trebs, con quien nuestro compositor trabó cierta amistad, reacondicionó nuevos registros con el fin de extender las cualidades sonoras del instrumento, incluyendo un efecto de carillón con campanillas que procedían de Núrenmberg. Este fue el instrumento sobre el cual Bach compuso más de la mitad de las obras para órgano que nos han llegado y que son el fruto de ese inagotable deseo de explorar toda posibilidad artística, aplicando, bajo el auspicio del duque y de las músicas impresas y manuscritas que llegaban a palacio, diferentes principios y técnicas de composición de una forma eficiente e individualizada. En su pequeño libro de órgano –su *Orgelbüchlein*– atendió a las fórmulas melódicas corales conocidas en su infancia –sin prestar atención a nuevas melodías de invención posterior– y trabajó durante largo tiempo en esta recopilación, suturada con extraordinarios comentarios de naturaleza teológica, tal y como la musicología ha visto en los diseños musicales implícitos, y abandonada hasta su última revisión en 1726, cuando, tal vez preocupado ya por nuevos encargos, Bach redujo su presentación a una humilde condición exclusivamente pedagógica: la del desarrollo compositivo de un coral acompañado de una mayor destreza en el pedalero.

Durante estos mismos años Bach desempeñó igualmente el ejercicio de la transcripción para órgano de *L'Estro armonico* de Vivaldi, así como de distintos conciertos de Alessandro, Albinoni, Benedetto Marcello y Torelli. Y es en esta ancilar tarea de la reescritura para otro instrumento vinculada a la enseñanza y al aprendizaje donde la labor del genio alemán y del profesor François Delalande se reúnen para continuar una tradición común que mira hacia el futuro sobre los cimientos del pasado.

François Delalande (Paris, 1941) es bien conocido por su labor al frente del *Groupe de Recherches Musicales* –primero en *L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française* y después en el *Institute National de l'Audiovisuel*– entre 1970 y 2006, preocupándose por dos líneas esenciales de investigación: por un lado, la reflexión sobre las músicas electroacústicas, la teoría del análisis, los modelos de escucha y la comprensión del sentido; por otro, el estudio de las conductas pre-musicales del niño y su aplicación al ámbito pedagógico. Miembro de la *Société Française d'Analyse Musicale* desde su creación, profesor en Paris XI-Orsay, Paris V,



## RESEÑAS DE LIBROS

Paris IV, y conferenciante invitado tanto en Europa como en Iberoamérica, sus enseñanzas no han pasado desapercibidas para quienes han buscado en la musicología sistemática un auxilio desde la perspectiva pragmática del encuentro sonoro y las conductas musicales. Y es en esa dimensión pragmática donde el pasado de obras heredadas y bien estudiadas por la musicología histórica halla una nueva dimensión en sus trabajos, especialmente en este que hoy nos ocupa: la transcripción para dos instrumentos de un único teclado de los cuarenta y cinco corales que conforman el *Orgelbüchlein* (BWV 599-644). Si Bach tomó como patrimonio las melodías corales que pronunciaron su fe y acuciaron su entendimiento, Delalande abraza a Bach convertido ya en patrimonio y lo devuelve familiar para la práctica instrumental hecha con intimidad y en compañía. Su formación organística avala técnicamente esta transcripción extraordinariamente fiel a tres principios esenciales: la atención dispuesta en los instrumentistas, quienes se convierten en primeros destinatarios de esta reescritura; la mejor comprensión del genio compositivo, de un modo analítico y lúdico, a través de una transcripción cuya esencia requiere de ella que sea compartida; y la apertura tímbrica propuesta y explicitada en los comentarios que inauguran el libro, y que concede un amplio grado de libertad en las decisiones que comprometen su elección, dado que renuevan la escucha y conducción de cada contrapunto. Veamos cada uno de estos aspectos.

La condición abigarrada de la escritura contrapuntística dificulta a los oídos desacostumbrados del siglo XXI la comprensión de los eventos musicales y la planificación de las obras del XVIII. Delalande desdobra en dos teclados –a través del desglose de voces de forma “encastrada” (bajo-soprano / voces internas), “cruzada” (tenor-soprano / bajo-contralto) o a “cuatro manos” (bajo-tenor/contralto-soprano)- la conducción de las líneas adecuando la naturaleza de cada composición originaria –a cuatro, cinco o distintas voces variables- a una transcripción fiel no solo en su nivel estructural, sino también en la consecución de un resultado sonoro satisfactorio que ha de procurar el estudio de cada teclado de forma individual. La revelación emerge en la convergencia de dos intérpretes que saben que abordan su estudio como parte de una negociación en la que la obra es consecuencia de la rendición de un consenso final.

Las transcripciones parciales, pues, pueden ser concebidas como invenciones a dos voces hasta que su conjunción con el *partenaire* las revelan auténticos comentarios teológicos: sucede así con el BWV 644, *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, donde la línea “festoneada” que recorre todo el coral trata de suturar con su fugacidad y valores breves una vida –la melodía coral- que se desvanece y se disipa, tal y como se sugiere en la línea del bajo, la cual procede por “vacíos” saltos de cuartas y octavas y aparece salpicada de silencios.

Debemos destacar que los comentarios orientados hacia la interpretación se realizan desde una prudencia extrema –dinámicas, indicaciones metronómicas-, cuya finalidad es la de ofrecer mecanismos de sincronización a los instrumentistas y pautas para una escucha que permita identificar la estructura *moriente*, esto es, creciente y económica de cada coral. Sucede así con cómo nos desvela el doble canon de BWV 608, *In dulci jubilo*, la naturaleza de su enmascaramiento y la presencia percutiva de una misma altura –la- como campana

## RESEÑAS DE LIBROS

anunciadora del nacimiento –sugerencia sagaz provista por el autor y que viene a coincidir aquí con ese peculiar registro en el órgano de *Himmelsburg* del que Bach, efectivamente, pudo servirse en su momento.

Algunos corales, tales como el BWV 637, *Durch Adams Fall*, cambian de carácter en función del timbre elegido por cada intérprete: contrastante, los tritonos y falsas relaciones cromáticas desvelan un discurso áspero que acompaña al primer hombre en su caída; próximos, las sensibles se resuelven y los cromatismos conducen suavemente la armonía. La distribución en dos *Klaviere*, en definitiva, permite adoptar decisiones en el registro que subrayan la conducción melódica de las voces –agravamiento del bajo, elevación de una octava en la voz del tenor para destacar los diseños melódicos, cruzamiento de líneas, etc-, justificada cada decisión en virtud de la naturaleza de cada obra, como sucede en la transposición de La Mayor a Mi Mayor del BWV 601, *Herr Gott, nun sei gepreiset*.

Las decisiones tímbricas, en consecuencia, trascienden la escritura para teclado y permiten alcanzar una lectura expresiva con la flauta travesa –también quizá, nos atrevemos a señalar, con el oboe barroco-, tal y como expresamente aconseja Delalande en sus notas. Sucede así con el coral BWV 641, *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, cuya melodía, extraordinariamente adornada, fue desarrollada más tarde en sus días postreros en el coral *Vor deinen Thron tret'ich hiermit*, BWV 668. La serena rendición ante la necesidad, la muerte y el encuentro final con el Creador se traduce aquí en un canto expresivo en la voz superior cuyas cuatro primeras notas son desarrolladas por aumentación, tanto en sentido recto como invertido, por el resto de las voces: en su transcripción es un notabilísimo acierto distinguir la entrega extrema de uno de los intérpretes al contrapunto plural como voz comunitaria –aquella de la humanidad cuya naturaleza es mortal- cuyo tejido acompaña a la voz del individuo, convocada en su último día. Y curiosamente a la inversa: la voz única de la mortalidad –articulada en la estructura melódica del coral cuya ornamentación invita a pensar en las vacilaciones ante el destino final- frente a la acomodación individual del trágico horizonte en todo hombre a través de cada línea del complejo contrapunto. En ambas lecturas reconocemos la grandeza de Bach gracias a la reescritura de François Delalande.

Recomendamos, pues, esta transcripción del *Orgelbüchlein* que tiene un altísimo valor pedagógico por cuanto no solo desbroza la factura de cada uno de las obras sino que las transforma en un diálogo entre intérpretes cuyas conductas musicales comprometerán –en su camino del oído a los dedos pasando por la estación del entendimiento- el resultado final y la versión negociada de cada una de ellas. Un auténtico tratado de musicología práctica y pragmática lleno de respeto y vocación por la obra del genio de Weimar.

**Fecha de recepción: 10/10/2016**

**Fecha de aceptación: 16/11/2016**

**Juan José Pastor Comín. Centro de Documentación e Investigación Musical (CIDoM). UCLM. Unidad Asociada al CSIC**