



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
Máster en Música

Proyecto de investigación monográfica:

Ariadne Musica de Johann Caspar Ferdinand Fischer:
un antecedente del Clave Bien Temperado.

Trabajo Final de Máster presentado por:
Lic. Daniel Montalto

Dirigido por:
Dra. Luisa Tolosa Robledo

Valencia, Julio de 2017

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 Origen de la investigación.....	4
1.2 Elección del objeto de estudio.....	5
1.3 Limitaciones y posibilidades.....	10
1.4 Hipótesis y objetivos.....	12
1.5 Justificación.....	14
1.6 Tratamiento de las fuentes.....	16
1.7 Metodología.....	17
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	22
3. SEMBLANZA DEL COMPOSITOR.....	28
4. PRESENTACIÓN DE LA OBRA.....	33
5. ANÁLISIS COMPARATIVO.....	39
5.1 Caso 1.....	39
5.2 Caso 2.....	41
5.3 Caso 3.....	43
5.4 Caso 4.....	45
6. CONCLUSIONES.....	47
7. BIBLIOGRAFÍA.....	49
8. ANEXO: partitura de <i>Ariadne Musica</i>	52

1. Introducción

1.1 Origen de la investigación

Das Wohltemperierte Klavier (El Clave Bien Temperado, en adelante: CBT) de Johann Sebastian Bach ha sido y continúa siendo hoy día el principal modelo de la forma fuga seguido tanto por compositores como por docentes de composición y materias afines dentro de la tradición académica occidental. El primer volumen de la obra fue compilado en 1722¹ y el segundo en 1744, y cada uno contiene una colección de 24 preludios y fugas escritos en todas las tonalidades mayores y menores de la escala cromática. Resulta evidente que un plan compositivo de tal magnitud, excede el plano de la composición musical para abarcar también cuestiones teóricas y pedagógicas y se sabe que las formas y procedimientos utilizados por Bach pueden rastrearse en las fugas, y en algunos casos también en los preludios, de muchos compositores posteriores². La gran importancia histórica de esta obra maestra es muy conocida y ha generado una amplia bibliografía específica, escritos académicos, análisis con diversas técnicas, que nos dan un claro y amplio panorama de lo que sucedió después de su composición. Podría decirse sin temor a exagerar que la aparición del CBT ha funcionado como un *big bang* para el mundo musical, opacando e incluso ocultando mucho de lo que había a su alrededor y generando la impresión de un surgimiento espontáneo. Aparece entonces la pregunta inicial del presente trabajo: ¿Qué pasó antes? Y esta pregunta general conduce a otras más específicas: ¿En qué contexto surge? ¿Qué motivos hay tras la elección del plan compositivo? ¿Existen obras anteriores al CBT con un planteo similar? ¿Bach las conoció? ¿Utilizó algunos de sus materiales? ¿Se puede hablar de antecedentes del CBT con verdadero rigor académico? Antes de

¹ J. N. Forkel (1953: 170). establece estos años de compilación y aporta datos sobre las épocas de composición de los distintos preludios y fugas. La obra completa se publicó póstumamente en 1801.

² Como ejemplos de esta herencia se podrían citar: el Op. 28 de F. Chopin (24 preludios en todas las tonalidades) el Op. 60 de R. Schumann (6 fugas sobre el nombre de B-A-C-H) los 24 preludios y fugas de R. Schedrín, y el ejemplo más evidente: el Op. 87 de D. Shostakovich (48 preludios y fugas en dos volúmenes) siendo el único hasta el momento que logró replicar completamente el modelo bachiano. Véase la excelente tesis de Matthew Roy (2012) sobre la herencia del CBT donde analiza estos ejemplos.

comenzar, hay algo que resulta evidente: las posibles respuestas a estas preguntas no han sido investigadas en forma proporcional a los ríos de tinta que la obra produjo después de su publicación. Muchos músicos profesionales se sorprenden ante cualquiera de las preguntas aquí formuladas, y seguramente no se les ocurriría pensar en un modelo de fuga distinto al del CBT. Sin embargo, existen obras similares de otros compositores que fueron importantes en su momento pero luego han caído prácticamente en el olvido y que merece la pena revisar, para poder determinar qué grado de relación tienen con el CBT y que elementos pudo haber tomado Bach de ellas, y así poder comprender más profundamente el papel de la herencia en el proceso de gestación de una de las obras capitales de la música occidental. Y sumado al interés histórico y musicológico que esto pueda tener, el ejercicio de confrontar una fuga de Bach con su supuesto modelo previo observando sus diferencias, puede generar una herramienta pedagógica de suma utilidad para los maestros de composición, fuga y contrapunto, cuyos estudiantes se ven habitualmente en la situación análoga de tener que confrontar sus propios trabajos con el modelo bachiano. Tomando estas cuestiones como punto de partida, en este TFM se procederá a la elección, presentación y análisis musical de una de estas obras anteriores al CBT con un plan compositivo similar, continuando con un estudio comparativo entre algunas de sus fugas que pondrá de manifiesto los puntos en común y las diferencias entre ambas. Con esto se pretende determinar hasta qué punto pudo haber influencia de una sobre la otra y a la vez contribuir a la elaboración de una propuesta pedagógica para la enseñanza de la fuga alternativa a la tradicionalmente usada.

1.2 Elección del objeto de estudio

Como observa Manfred Bukofzer (1986: 371) “Las antologías de piezas para teclado ordenadas según la serie de los modos, se remontan al renacimiento y aparecen a lo largo de todo el siglo XVII [...] y en las antologías posteriores, las tonalidades ocuparon el lugar de los modos.” No sorprende entonces que una búsqueda de obras

anteriores al CBT con un formato similar (en el sentido de una colección de piezas breves en distintos tonos) haya arrojado diversos e interesantes resultados que podrían perfectamente generar nuevas investigaciones. La lista conformada no pretende ser exhaustiva y está limitada a las obras que pudieron haber tenido alguna influencia sobre J. S. Bach, por lo que la cercanía tanto temporal como geográfica ha sido el principal criterio de selección: solo se muestran obras para teclado de autores alemanes compuestas o publicadas a partir de 1663, cuya existencia haya podido comprobarse mediante la consulta de alguna edición comercial o facsimilar confiable, descartando algunas que no cumplieron con estos requisitos. El procedimiento llevado a cabo fue el siguiente: primero se confeccionó una lista preliminar de posibles obras con estas características mediante averiguación y búsqueda bibliográfica, y luego se acudió personalmente a la Biblioteca Central de la Academia de Música de Basilea, a fin de comprobar la existencia y consultar las ediciones disponibles. A continuación se ofrece la lista definitiva de posibles antecedentes del CBT ordenados por su fecha de creación o edición, junto a sus códigos de identificación en el catálogo³ de dicha biblioteca:

1. Johann Speth (1664-1719): *Ars magna consoni et dissoni*

- Colección de 10 tocatas escritas en los 8 modos antiguos y otras piezas sueltas publicada en 1663. Única obra que se conserva de este autor (B 3440 / 3441).

2. Johann Heinrich Kittel (1652–1682): [sin título]

- Conjunto de 12 preludios en distintos tonos mayores y menores incluidos en una colección titulada *Brasov tablature* fechada en 1684 (W 237).

3. Johann Kuhnau (1660-1722): *Neuer Clavier Übung*

- Colección de suites en 2 volúmenes. El primero contiene 7 en distintas tonalidades mayores y el segundo contiene 7 en distintas tonalidades menores. Fueron publicados en 1689 y 1692 respectivamente (A 11436).

³ http://aleph.unibas.ch/F/ELGYF9MPUIXKDLLB1REBD4JAIA2296DR3QGYA1PAIR9EL35E5T-01909?func=find-b-0&CON_LNG=ENG (catálogo on-line consultado el 23/06/2017).

4. Georg Muffat (1653-1774): *Apparatus Musico Organisticus*

- Colección de 12 tocatas escritas en los 8 modos antiguos y otras piezas sueltas publicada en 1690. (B 3242 / 3243 / 3244 / 3245 / Q 268 / O 1255 / 3085).

5. Johann Pachelbel (1653-1706): *Magnificat fugues*

- Colección de 95 fugas compuestas en los 8 modos antiguos de acuerdo al siguiente plan: 23 *primi toni*, 10 *secundi toni*, 11 *tertii toni*, 8 *quarti toni*, 12 *quinti toni*, 10 *sexti toni*, 8 *septimi toni*, 13 *octavi toni*.⁴ Fueron compuestas entre 1695 y 1706 apareciendo aisladamente como parte de algunas colecciones y publicadas como integral en 1901 (A 10425 / 10427).

6. Franz Xaver Murschhauser (1663-1738): *Octi-tonium Novum Organicum*

- Colección de preludios y fugas escritos en los 8 modos antiguos como lo indica su título, publicada en 1696 (O 1257).

7. Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746): *Ariadne Musica*

- Colección de 20 preludios y fugas en distintas tonalidades mayores y menores más 5 *ricercara*, publicada en 1702 y republicada en 1715 (O 2892).

8. Christoph Graupner (1683–1760): *Partien auf das Clavier*

- Colección de 8 partitas en distintas tonalidades mayores y menores, publicada en 1718 (O 2778 / 2779).

9. Johann Mattheson (1681-1764): *Exemplarische Organisten Probe*

- Ejercicios para la práctica del bajo continuo en todas las tonalidades mayores y menores. Importante obra didáctica utilizada aún en la actualidad, publicada en 1719 (E 2915 / 3503).

⁴ La iglesia insistía en el uso de la nomenclatura antigua tomada del sistema gregoriano, donde los tonos impares corresponden a los modos auténticos y los pares a los plagales (Morris, 1922: 7-8).

10. Friedrich Suppig (¿?-¿?): *Labyrinthus Musicus*

- Manuscrito inédito fechado en 1722 que contiene un prefacio explicativo sobre distintos temperamentos titulado *Calculus Musicus* y una extensa composición titulada *Fantasía* que recorre las 24 tonalidades. Única obra conocida de este compositor.⁵ (SL 1390 - Sup 1).

Como puede verse se trata de obras poco difundidas y muy rara vez ejecutadas, por lo que cualquiera de ellas merecería su propio estudio académico. Para el presente trabajo se ha buscado aquella que a simple vista presenta mayor similitud con el CBT, a los efectos de tener abundante material para realizar la comparación. Se ha elegido la obra *Ariadne Musica* de **J. C. F. Fischer** por las siguientes razones:

- Es la única que combina un preludeo con una fuga, tal como el CBT
- Trabaja con tonalidades mayores y menores en lugar de los modos antiguos⁶
- Los objetivos pedagógicos de ambas obras son similares
- Existen coincidencias entre los materiales musicales utilizados

Por supuesto, diversos historiadores y musicólogos han advertido estas cuestiones y escrito sobre ellas pensando en *Ariadne Musica* como posible modelo para el CBT, y este trabajo es deudor de todos ellos. Por ejemplo, Manfred Bukofzer (1986: 275) se refiere a la obra de Fischer como “el documento más importante de la evolución del temperamento anterior a Bach...” y también como “modelo directo para el Clave Bien Temperado, no solo en lo relativo al orden de las tonalidades sino a veces incluso en lo referente al tema de las fugas”. En su extensa tesis de doctorado, Rafael Estévez González (2011: 11) dedica un párrafo a los antecedentes del CBT, considerando “importantísima” la influencia de *Ariadne Musica*, mientras Richard Jones (2000: 160) asegura que fue un “modelo clave en la concepción del Clave Bien Temperado.” También Alberto Basso (1986: 18) comenta la obra y sugiere que Bach tomó de ella el orden de las piezas según sus tonalidades mientras que otros autores proporcionan una

⁵ Sin duda el ejemplo más extraño de toda la lista, el cual reclama su propia investigación.

⁶ Hay una excepción: Fischer incluye un preludeo y fuga en modo frigio, incurriendo en un anacronismo.

lista de algunos temas de fuga usados en el CBT que aparecen previamente, en forma textual o ligeramente variados, en *Ariadne Musica* y en *Musicalisches Blumen-Büschlein*, otra obra de J. C. F. Fischer⁷ (Misung, 2003: 50-51; Chiu, 1994: 29-30). Incluso, en una ponencia celebrada en un importante congreso sobre Bach en Leipzig se analizan los supuestos cambios que realizó al tomar estos temas, y como estos cambios mejoran el original (Sumikura, 1977: 236-237). Desde ya, su autor da por hecho que la obra de J. C. F. Fischer fue el modelo para la composición del CBT y explica cómo esta idea fue cobrando fuerza en la investigación musicológica a partir del siglo XIX, como se verá más adelante en el estado de la cuestión.

Como contraste se introduce la única voz disidente encontrada hasta el momento, porque la integridad y honestidad intelectual del investigador lo comprometen a la presentación de todas las posiciones, tanto en el acuerdo como en el desacuerdo, e incluso en el disenso absoluto como en este caso. En uno de sus libros sobre temas de historia de la música, el Dr. Carl Dahlhaus⁸ (2003: 117) aporta la siguiente opinión:

Si, a pesar de El clave bien temperado, uno adhiere a la tesis de que, en primer lugar, el principio cíclico es de poca importancia para la estética y la historia de la fuga y, en segundo lugar, lo importante del desarrollo de la tonalidad reside en la variedad y la amplitud armónicas dentro del movimiento y no entre los movimientos, la *Ariadne Musica* de [J. C. F.] Fischer es una nada histórica además de la nada estética que ya es.

Sin ánimo de polemizar con un interlocutor ausente, se inicia este trabajo con la confianza de poder aportar sobrados argumentos como para refutar esta insólita afirmación.

⁷ Esto no debe entenderse como plagio, ya que en esa época era costumbre utilizar temas de otros autores, en especial si eran admirados.

⁸ Carl Dahlhaus (1928-1989): importante musicólogo alemán, editor, catedrático y prolífico escritor.

1.3 Limitaciones y posibilidades

En cuanto a las limitaciones externas, no se ha podido tener acceso a algunas tesis que a juzgar por su título podrían tener relación con la temática aquí tratada, y que hubiera resultado interesante conocer. En varios casos se ha intentado contactar con los autores o con las instituciones responsables por correo electrónico sin obtener respuesta. Otra cuestión a resolver ha sido la posible dificultad idiomática existente por tratarse de compositores alemanes, y en ese sentido puede ocurrir que exista alguna tesis o trabajo académico extenso que resulte inaccesible por estar escrito en idioma alemán. Esta limitación desaparece en la bibliografía estándar como libros y artículos, ya que hoy en día todos los textos importantes en otras lenguas que trabajan los temas aquí tratados disponen de traducciones autorizadas al castellano y/o al inglés.

En cuanto a las limitaciones internas, es decir las que tienen que ver con la elección de los temas de estudio, se ha impuesto un criterio de auto exclusión a los fines de acotar el rango para poder profundizar. Por ejemplo, aquí no se tratará la cuestión relativa al temperamento igual y los sistemas históricos de afinación, que es la primera cuestión que suele aparecer cuando se habla del CBT. Esto obedece a que, en primer lugar un tema tan complejo como ese requeriría su propio estudio específico, y en segundo lugar porque la línea de trabajo que se ha elegido para el estudio comparativo no pasa por el problema del temperamento, sino por las cuestiones relativas al análisis musical, tales como la forma, la armonía, el contrapunto, la melodía, los recursos estilísticos, y sobre todo la exploración de las distintas tonalidades. Desde ya que esta exploración está relacionada con un sistema de afinación que la soporte, y se brindarán las explicaciones específicas sobre este tema toda vez que sean necesarias para entender el concepto general, pero no se aportarán datos nuevos ni se investigará sobre el tema. Tampoco se hará un análisis exhaustivo de los 48 preludios y fugas que componen el CBT, porque sería repetir algo que se ha hecho muchas veces⁹ y porque la atención está puesta en sus antecedentes como se desprende del título de la investigación, pero si se analizarán

⁹ Un ejemplo reciente es la citada tesis de Rafael Estévez González (2011).

las fugas del CBT seleccionadas para la realización del estudio comparativo, a los fines de observar similitudes y diferencias en el manejo de las distintas técnicas compositivas. Por las mismas razones no se abordarán temas relativos a la interpretación ni a la estética del período, y tampoco se planteará un estudio biográfico sobre los protagonistas, pero si se brindará una semblanza del compositor de la obra elegida para la comparación con el CBT, y se hablará de cuestiones históricas específicas toda vez que esto contribuya a responder las preguntas de investigación.

En cuanto a las posibilidades de esta investigación, las líneas de futuro que abre la lista de antecedentes del CBT apuntada anteriormente es enorme, pues cualquiera de estas obras podría ser objeto tanto de su propio estudio específico como de un análisis comparativo. Y en ese sentido, la idea de confrontar una obra cumbre en determinado estilo con sus modelos previos representa un desafío motivante para el investigador, necesario para el historiador, y útil para el pedagogo. Incluso, esta misma idea podría aplicarse a otros estilos y géneros musicales, comparando sus propias obras maestras con sus supuestos antecedentes aplicando las técnicas analíticas que sean pertinentes a cada caso. Tal vez como fruto de esa tarea puedan surgir nuevas lecturas sobre los procesos artísticos y otras propuestas pedagógicas alternativas. Y además de la obra seleccionada, el compositor como figura importante dentro de la música barroca alemana, sus aportes al intercambio entre los distintos estilos europeos, la interacción con otros músicos de su generación y el resto de su producción podrían disparar sendas líneas de investigación, y más teniendo en cuenta un cierto interés sobre su figura que pareciera haberse despertado en épocas recientes, a juzgar por la bibliografía encontrada, como se verá más adelante. Y que mejor prueba sobre las diversas posibilidades y líneas de futuro que abre este estudio, que la voluntad del propio autor de convertirlo en el primer paso hacia su tesis de doctorado.

1.4 Hipótesis y objetivos

Para la elaboración de las hipótesis, han resultado altamente inspiradoras las recomendaciones de Santiago Rodríguez García (1988: 71) particularmente aquella que dice: “La formulación de la hipótesis de trabajo ha de ser apasionada, inédita, descabellada si hace falta, en la que el autor se sienta comprometido. Ello actuará como constante dinamizador durante el proceso, como en el trabajo artístico”. El final de la frase resulta clave, porque “como en el trabajo artístico” (el texto citado trata sobre las tesis en Bellas Artes) las hipótesis enunciadas más adelante funcionarán no como un acertijo científico que habrá de confirmarse o descartarse, sino como una fuente de motivación y compromiso para seguir con el trabajo, pensando más en el proceso de búsqueda que en el hallazgo final. En tal sentido, una hipótesis “descabellada” como propone Rodríguez posiblemente no habrá de ser confirmada, pero dará cuenta de la ambición del investigador y de su relación con el objeto de estudio, de forma análoga al artista con su obra, siendo esa su función en el proceso. En cuanto a los objetivos, más allá de los propios de la investigación, resulta oportuno comentar algo acerca del objetivo personal del autor de que este TFM constituya el primer paso hacia su futura tesis de doctorado. Como se verá en el transcurso del trabajo, el tema elegido es muy rico en posibilidades y resulta de sumo interés para la carrera profesional del investigador, cuya curiosidad y deseo de profundizar han ido *in crescendo* junto con el trabajo. Pero un estudio más abarcativo sobre el tema, más una eventual ampliación o desarrollo de alguna otra línea que pudiera surgir en las etapas más avanzadas exceden por mucho los límites de un TFM, siendo lo más apropiado acotar el trabajo de momento para continuar más adelante en un marco más apropiado como es el de una tesis de doctorado.

A continuación se enuncian las hipótesis y objetivos propuestos para esta investigación ordenados de lo general a lo particular:

1. El CBT no surge como un acto de inspiración individual único en su especie sino que es el resultado de un espíritu de época, concomitante con los intentos en el mismo sentido de otros compositores que en mayor o menor medida sirvieron de antecedentes y/o modelos a emular.
2. La obra *Ariadne musica* de J. C. F. Fischer debe revalorarse y considerarse como un antecedente directo del CBT teniendo en cuenta que Bach la conocía y admiraba, e incluso utilizó el mismo plan compositivo y algunos de sus materiales melódicos, entre otras coincidencias.
3. La obra *Ariadne musica* de J. C. F. Fischer podría resultar sumamente útil para la enseñanza de la fuga como alternativa y/o complemento al tradicional modelo bachiano, principalmente en las primeras etapas del estudio.

OBJETIVOS GENERALES

- Abordar el tema desde un enfoque novedoso aportando nuevas miradas
- Enmendar errores e imprecisiones encontradas en trabajos anteriores
- Recopilar y ordenar la información existente para ofrecerla en lengua castellana
- Fomentar el estudio del estilo de la época y sus técnicas de composición

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Difundir un autor y una obra musical históricamente importantes
- Encontrar y analizar todo nexo posible entre las obras comparadas
- Determinar si la obra seleccionada ha funcionado como antecedente del CBT
- Contribuir a la creación de un modelo alternativo para la enseñanza de la fuga

1.5 Justificación

La búsqueda de escritos académicos realizada a través de los principales buscadores en línea en idioma castellano e inglés reveló que el tema de esta tesis ha sido trabajado en algunas investigaciones recibiendo en principio dos tipos de tratamiento: o bien como línea central aunque partiendo desde otro enfoque, o bien como línea adyacente en forma de comentarios aislados¹⁰. Esto confirma dos cosas: por un lado que el tema es pertinente en tanto ha interesado a diversos investigadores, y por otro que la realización de un estudio bajo el enfoque específico que aquí se propone constituirá un complemento relevante a ese corpus. Asimismo, el tratamiento del tema en otros textos más breves como artículos de revista (Chiu, 1994: 28-32) y actas de congreso (Sumikura, 1977: 233-238) también sugiere la necesidad de un estudio de mayores proporciones que trasvase el mero planteamiento de la cuestión y la ejemplificación más básica e incluya, por ejemplo, un exhaustivo estudio comparativo. El citado artículo, sugestivamente titulado *What Bach borrowed from J. K. F. Fischer*, Vivian Chiu (1994: 28) comienza afirmando que el Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach ha oscurecido a otros trabajos similares, incluido *Ariadne Musica*, una colección de 20 preludios y fugas para órgano de Johann Caspar Ferdinand Fischer. A pesar de que Fischer no es un compositor muy conocido, varios musicólogos creen que existe fuerte evidencia de que Bach estudió y emuló sus obras. Esto se presume al comparar *Ariadne Musica* con el Clave Bien Temperado. Este contundente planteo vuelve innecesaria cualquier explicación y puede tomarse como punto de partida para el presente estudio, en el cual se intentará desarrollar, profundizar, y sustentar analíticamente la línea planteada en este artículo.

Por otro lado, cabe mencionar que algunas de las tesis consultadas presentan, junto con interesantes planteos y valiosa información, ciertas imprecisiones y valoraciones discutibles que pueden ser observadas (y en lo posible corregidas) a la luz de todas las

¹⁰ Por ejemplo, en la tesis de Ethel Norris (1978) se estudia el tema desde el punto de vista de los sistemas de afinación, mientras que en la tesis de Consoella Phelps (1973) hay algunos comentarios pero el tema central es otro.

publicaciones consultadas en materia de investigación musicológica. Incluso se han detectado errores en cierta bibliografía muy difundida y utilizada que sería importante señalar a los fines de no perpetuarlos, problema que atañe a todas las ramas de la investigación, incluyendo la historia y el análisis musical. Además, pensar que a estas alturas ya se sabe todo lo que es posible saber sobre un tema como este sería caer en un error grosero, pues el estudio sobre las influencias de otros músicos en la música de J. S. Bach continúa siendo aún hoy un terreno fértil para la investigación, habiéndose producido importantes avances en épocas recientes. Como explica el musicólogo Stephen Crist (2000: 102):

La década de 1985-1995 ha presenciado la publicación de varios valiosos trabajos que han arrojado nueva luz sobre la relación de Bach con los demás músicos e instituciones musicales de las ciudades en las que creció, estudió y empezó su carrera profesional.

En otro orden de cosas, la propia experiencia como docente de contrapunto ha revelado al investigador la necesidad de crear un modelo de trabajo alternativo al que habitualmente se usa para enseñar la forma fuga. El problema con el modelo “oficial” bachiano (absolutamente indiscutible en el ámbito pedagógico) es que puede resultar demasiado complejo al principio, especialmente para los alumnos de música que no van a dedicarse a la composición, como los cantantes o instrumentistas, volviéndose incluso contraproducente a la hora de comprender los rudimentos básicos de la técnica contrapuntística. En tal sentido resultaría sumamente útil contar con un modelo introductorio alternativo (nunca supletorio) que resulte menos complejo aunque sin resignar calidad, belleza, o autenticidad estilística. Para ello un hipotético modelo “fischeriano” como el que se intenta proponer en este estudio, resultaría eficaz por su mayor simpleza y claridad en el manejo de las técnicas, pudiendo incluso combinarse ambos modelos o trabajar a posteriori con algunas secciones del análisis comparativo con el CBT que se desarrollará más adelante, para ver de qué manera puede ganarse complejidad y diversidad dentro de los límites de la forma fuga.

1.6 Tratamiento de las fuentes

Las fuentes primarias para este trabajo serán las partituras de las obras seleccionadas para el estudio comparativo, y también algunas cartas de la época escritas por personalidades cercanas a los compositores que pueden dar un testimonio fidedigno de la interacción entre ellos, o al menos del grado de conocimiento que pudo tener Bach sobre la obra de Fischer. Las fuentes secundarias serán todos los escritos académicos hallados sobre el tema en cuestión, tales como comentarios en libros, entradas de diccionario, tesis de master y doctorado, artículos de revistas y actas de congreso. A excepción de ciertos textos antiguos que revisten especial interés y serán comentados en cada caso, se ha buscado la bibliografía más reciente y actualizada posible siempre que abarque los temas tratados aquí. Dicha actualidad aumenta cuando mayor es la especificidad del tema en cuestión, y disminuye cuando se trata de textos generales de tipo enciclopédico, como compendios sobre distintos períodos o libros de historia.

En cuanto a las partituras, se ha buscado la mayor fidelidad posible al texto original ya que por tratarse de un estudio comparativo resultan superfluos los comentarios de los revisores sobre cuestiones de interpretación tales como digitación, ornamentación o fraseo, tan frecuentes en la mayoría de las ediciones de música antigua, y que muchas veces provocan confusión complicando el análisis. Por ello aquí se usará una edición facsimilar de la obra *Ariadne Musica* basada en un ejemplar conservado la Librería del Congreso de los Estados Unidos en Washington D. C. (Performers' Editions, 97197, impreso en U. S. A.) La copia de esta edición fue obtenida en la Biblioteca de la Academia de Música de Basilea, el 3 de marzo de 2016, donde se encuentra bajo el número de catálogo O 2892. Asimismo, para consulta y/o contraste se utilizó también la única edición comercial existente de las obras completas del compositor titulada: *Johann Kaspar Ferdinand Fischer: Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*. Ernst Werra (ed.) Leipzig: Breitkopf & Härtel (1901)¹¹. Respecto al CBT la cuestión se simplifica bastante debido a la disponibilidad de diversas ediciones confiables.

¹¹ Incluida en el anexo.

Siguiendo el mismo criterio que en el caso anterior se trabajó con la edición *Urtext* titulada *Das Wohltemperierte Klavier*: Ernst-Günter Heinemann, Yo Tomita (ed.) Munich: G. Henle Verlag (2007) y para contraste otra edición *Urtext* con el mismo título realizada por Tamás Zászkaliczky (ed.) para Könnemann Music Budapest (1993).

En cuanto a las fuentes epistolares, han resultado fundamentales dos cartas enviadas por Carl P. E. Bach¹² a J. N. Forkel¹³ fechadas el 13 de enero y el 20 de septiembre de 1775 en las que menciona a J. C. F. Fischer. Las mismas fueron consultadas en la edición de los documentos sobre la vida y obra de J. S. Bach traducida al castellano por Juan José Carreras (Schulze, 2001: 250). Si bien esta edición ha resultado suficiente para los fines de este trabajo, cabe aclarar que se trata de una selección de la documentación total conservada extraída de la edición original en 3 volúmenes titulada *Bach-Dokumente*, a cargo del mismo editor. Las cartas mencionadas aquí pueden consultarse en: *Bach-Dokumente, Band 3: Dokumente zum nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1750-1800*. Hans-Joachim Schulze (ed.) Kassel: Bärenreiter (1984) pp. 278-288-292. En cuanto a los libros, tesis, diccionarios y artículos de revista la búsqueda se ha restringido a los idiomas castellano e inglés, recurriendo a traducciones autorizadas y ediciones serias para el caso de la bibliografía en otros idiomas. La única excepción se ha hecho con un texto en alemán tomado de un acta de congreso (Sumikura, 1977). Dada su alta relevancia para este trabajo se consideró indispensable la realización de una traducción propia, para la cual se contó con el asesoramiento del Maestro Alejandro Sarmentero.

¹² Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) segundo hijo de J. S. Bach. Importante compositor y clavecinista considerado como uno de los fundadores del clasicismo.

¹³ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) Músico y escritor alemán, considerado como precursor de la musicología histórica y autor de la primera biografía sobre J. S. Bach aparecida en 1802. Su testimonio resulta especialmente relevante dada la cercanía temporal y el trato directo con 2 de sus hijos.

1.7 Metodología

En este estudio la metodología será tanto cuantitativa como cualitativa, con preponderancia de la segunda, entendiendo estas categorías no como limitaciones mutuamente excluyentes sino como procesos dinámicos en permanente diálogo que potencian la tarea de investigación. Al respecto resulta esclarecedora la explicación de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014: 83):

Las tareas de investigación son las acciones destinadas a obtener información y datos pero también producen reflexiones y pensamiento. Cada tarea de investigación se inserta en una o varias metodologías reconocidas, homologadas o desarrolladas ex profeso para un proyecto. No existe una metodología propia o exclusiva para la investigación artística en música. Cada proyecto tiene que elegir las estrategias, técnicas o rutas metodológicas más convenientes para responder a sus preguntas de investigación.

Partiendo entonces de esta visión pluralista e incluyente respecto de todas las técnicas disponibles, queda claro que un estudio comparativo como el que aquí se plantea quedaría enmarcado dentro de la investigación documental, descriptiva y correlacional, donde la observación y análisis de cada caso particular producirá conceptos generales surgidos de la aplicación del método inductivo. Concretamente: analizando las similitudes entre las fugas sometidas a comparación se podrá determinar hasta qué punto una obra ha sido el modelo de la otra. Asimismo, la propuesta de realizar entrevistas con el fin de obtener un diagnóstico que ayude a establecer el estado de la cuestión también inclina la balanza hacia la metodología cualitativa, que como se dijo más arriba tendrá preponderancia en este trabajo. Hasta aquí los comentarios sobre la metodología a nivel general. Pasando ahora a la metodología específica propuesta para este estudio, se ofrece a continuación el plan de investigación dividido por etapas, explicando en detalle las acciones a llevarse a cabo en cada una, y con su duración prevista en meses. A fin de dar un panorama sobre el proyecto completo, en el cuadro se incluyen las etapas correspondientes al TFM y también las correspondientes a la

futura tesis de doctorado, las cuales aparecen con la identificación (D) y serán llevadas a cabo oportunamente.

Tabla 1: Plan de investigación: etapas, acciones y duración prevista en meses.

Etapa 1	Acopio, lectura y selección de fuentes	3
Etapa 2	Realización y análisis de las entrevistas de diagnóstico (D)	2
Etapa 3	Redacción de la introducción y el estado de la cuestión	2
Etapa 4	Realización del estudio comparativo y redacción de las conclusiones	3
Etapa 5	Diseño de la propuesta pedagógica alternativa	1
Etapa 6	Diseño y realización del experimento para verificar la propuesta (D)	4
Etapa 7	Análisis de los datos obtenidos y revisión de la propuesta (D)	2
Etapa 8	Reformulación de la propuesta y conclusiones finales (D)	1

El estudio comparativo comenzará con una semblanza del compositor junto a la presentación general y comentario crítico de la obra *Ariadne Musica* para continuar con la selección de 4 de las fugas que la integran, las cuales se someterán a comparación con otras tantas fugas pertenecientes al CBT. Estos 4 pares de fugas conformarán los casos testigo que servirán como muestra de las posibles conexiones entre las dos obras. A los fines de tener la información disponible y ordenada para poder establecer la comparación, se elaborarán “fichas” correspondientes a cada una de las fugas donde se asentarán los resultados del análisis individual, el cual seguirá un orden que va de lo general a lo particular quedando enmarcado en tres categorías: forma, materiales y procedimientos. A su vez, cada categoría contará con sus códigos específicos, de acuerdo al siguiente esquema:

Tabla 2: Categorías y códigos para el análisis de las fugas.

<p style="text-align: center;">FORMA</p> <ul style="list-style-type: none">• Cantidad de compases• Secciones y subsecciones• Modulaciones o cadencias intermedias
<p style="text-align: center;">MATERIALES</p> <ul style="list-style-type: none">• Sujeto (fragmento de partitura)• Cantidad total de entradas• Temas secundarios
<p style="text-align: center;">PROCEDIMIENTOS</p> <ul style="list-style-type: none">• Análisis de las entradas• Análisis contrapuntístico• Análisis armónico

Estas fichas finalizarán con un ítem extra denominado “particularidades” donde se hará un comentario general a modo de nota de campo, y a vuelta de página se verán las observaciones surgidas de la comparación de cada caso. De tal manera quedará compilada y organizada la información sobre las fugas seleccionadas de acuerdo a las categorías y códigos establecidos, las cuales sumadas a los datos históricos encontrados y los hallazgos de otros investigadores consignados en el estado de la cuestión, guiarán la redacción de las conclusiones finales.

Las entrevistas de diagnóstico que se proponen para la tesis de doctorado tendrán la función de ayudar a elaborar el estado de la cuestión, evaluando el grado de conocimiento de un intérprete de órgano tipo sobre el tema del presente estudio. Para

su realización se seleccionará un grupo de organistas de diferentes nacionalidades, todos graduados y con más de 10 años de experiencia en su oficio, pero que no sean musicólogos ni historiadores. A todos se les formulará el siguiente cuestionario:

1. ¿Ha interpretado obras del compositor Johann Caspar Ferdinand Fischer?
2. ¿Qué grado de importancia histórica le asigna a este compositor?
3. Nombre sus obras más importantes, o bien las que usted conozca.
4. ¿Sabe si hubo algún vínculo profesional entre Fischer y J. S. Bach?
5. ¿Sabe si existen coincidencias entre la obra de Fischer y la de J. S. Bach?

El experimento para verificar la propuesta pedagógica surgida del estudio comparativo tendrá lugar en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional del Arte (Buenos Aires, Argentina) en las cátedras de contrapunto a cargo del investigador. Los sujetos se dividirán en dos grupos heterogéneos de alumnos de segundo año¹⁴ de licenciatura que no hayan estudiado fuga ni contrapunto tonal previamente. El grupo 1 trabajará los contenidos siguiendo el modelo tradicional bachiano, y el grupo 2 hará lo propio pero siguiendo el modelo alternativo fischeriano surgido del presente estudio. Finalizadas las clases de análisis, ambos grupos deberán componer una fuga de escuela basada en los modelos vistos, y al entregar la composición terminada deberán llenar una encuesta¹⁵ con preguntas acerca de la claridad, dificultad, utilidad y eficacia del modelo analizado en cada caso. El paso final será la revisión de las composiciones entregadas bajo los parámetros habituales de evaluación, y el análisis de los datos arrojados por la encuesta, llegando así a la verificación de la viabilidad de la propuesta y/o a la determinación de las modificaciones necesarias para mejorarla.

¹⁴ En dicha institución se estudia contrapunto modal en 1er año y contrapunto tonal en 2do año.

¹⁵ A confeccionarse en la etapa 6.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una de las claves para empezar a pensar en modelos o antecedentes del CBT es la conocida admiración de Bach por sus colegas y su deseo de aprender de ellos. Según Richard Jones (2000: 157) Bach no recibió instrucción académica en composición, sino que su formación se debió principalmente a “la observación de las obras de los compositores más competentes de su tiempo y los frutos de su propia reflexión sobre ellas...” En el mismo sentido, el historiador Donald Grout (1990: 535) comenta que:

[J. S. Bach] estudió la música de otros compositores según el método habitual de copiar o arreglar sus partituras, costumbre ésta que conservó durante toda su vida. De esta suerte se familiarizó con los estilos de los principales compositores de Francia, Alemania, Austria e Italia y asimiló las excelencias características de cada uno de ellos.

También Manfred Bukofzer (1986: 279) se ocupa de este tema aportando una extensa lista de compositores alemanes e italianos que Bach estudió y emuló (entre los que figura J. C. F. Fischer) y sobre este asunto comenta que: “...conocemos muy bien el deseo de Bach de aprender de otros músicos y su incesante deseo por perfeccionarse, incluso en su madurez más plena.” Y partiendo de esta base pero profundizando un poco más, los especialistas afirman que Bach conoció y estudió especialmente las obras de J. C. F. Fischer tomándolas como modelos a imitar. Según dice Richard Jones (2000: 160): “Una influencia similarmente profunda y duradera la ejercieron las obras para teclado del *Kapellmeister* de Baden J. C. F. Fischer, algunas de las cuales se sabe que Bach poseyó.” Y en este punto cabe hacer una aclaración importante: resulta evidente que las fuentes primarias en las que se basan los comentarios de Bukofzer y sobre todo de Jones son, al menos en gran parte, dos cartas escritas por Carl Philipp Emanuel Bach a Johann Nikolaus Forkel, fechadas el 13 de enero y el 20 de septiembre de 1775, las cuales confirman estas suposiciones de la mano de un testigo directo que se expresa sobre el tema, describiendo a Fischer como un excelente compositor de fugas, miembro de un grupo de favoritos a los que su padre apreció y estudió en sus

años de juventud (Schulze, 2001: 250).¹⁶ El propio J. N. Forkel (1953: 70) cuenta esto con palabras similares en su biografía sobre Bach basándose en estas cartas que le fueron dirigidas y siendo su testimonio especialmente importante dado que conoció y mantuvo intercambio epistolar con al menos dos de los hijos de Bach. Otra fuente primaria fundamental en este asunto la constituyen dos manuscritos¹⁷ copiados por Johann Christoph Bach (hermano mayor y primer maestro de música de Johann Sebastian) que contienen un compendio de obras para teclado de distintos compositores del norte de Alemania, incluidas dos chaconas de J. C. F. Fischer. Se sabe que Bach estudió en su juventud con estos manuscritos y los conservó durante muchos años, e incluso realizó una serie de entradas de su puño y letra, por lo que se da por hecho que estaba familiarizado con las obras contenidas en ellos, y que estas sirvieron como modelos formativos (Jones, 2000: 159).

A continuación se comentarán los distintos trabajos de investigación hallados hasta el momento que tienen relación con el tema de este estudio. Ninguna de las tesis consultadas trata la conexión entre *Ariadne Musica* y el CBT bajo el enfoque del análisis musical ni contiene un estudio comparativo completo y exhaustivo entre las dos obras. No obstante, hay algunas en las que se trata el tema partiendo desde otro enfoque, o tocan el tema tangencialmente. Sin duda el trabajo que presenta mayor similitud con el presente de todos los hallados es la tesis de master presentada por Ethel Norris en la Universidad de Ohio (1978). En este trabajo su autora se basa en la similitud entre los planes compositivos de las dos obras para analizar el estado del temperamento igual a principios del siglo XVIII. Si bien no hay aquí un estudio comparativo *per se*, en el sentido de confrontar las obras aplicando técnicas de análisis musical (porque no es el objetivo de esta tesis) la autora coteja el tratamiento de algunos aspectos básicos y el uso de determinados recursos técnicos en los preludios y fugas de Bach y de Fischer (1978: 42-60). Los parámetros comparados son:

¹⁶ La cita pertenece a la edición de Alianza Editorial traducida por Juan José Carreras (ver cap. fuentes).

¹⁷ Conocidos como el *Manuscrito Möller* y el *Libro de Andreas Bach*. Sobre este tema véase la tesis de Robert Hill (1987).

- Orden de las piezas según sus tonalidades
- Cantidad de compases
- Número de voces
- Uso de nota pedal (tónica y dominante)
- Respuestas tonales y respuestas reales
- Tratamiento de los divertimentos
- Actividad y complejidad armónica
- Similitud entre los temas de las fugas

Al término de estas comparaciones, la autora concluye que la única similitud entre *Ariadne Musica* y el CBT es el empleo de preludios y fugas de a pares, en distintas tonalidades y ordenados en sentido ascendente (1978: 59). Esta conclusión es errónea y hace falta un estudio comparativo riguroso para comprobar la existencia de varias otras coincidencias, ya que la causa del error podría ser la falta de profundidad en la comparación precedente. Por ejemplo, respecto del último parámetro comparado la autora se limita a comentar que algunos autores han señalado similitudes entre los temas de las fugas de *Ariadne Musica* y el CBT (Norris, 1978: 59) y resulta muy claro que de haber profundizado en el estudio de esas similitudes hubiese tenido que dar cuenta de ellas, como se verá enseguida. No obstante este desliz, la tesis presenta el análisis más extenso y detallado sobre *Ariadne Musica* de toda la bibliografía encontrada hasta ahora, por lo que resultó valiosa para este trabajo.

Otro trabajo que toca el tema es la tesis doctoral presentada por Misung Park en la Universidad de Texas (2003) donde hay un estudio comparativo que incluye a J. C. F. Fischer, pero en este caso Couperin¹⁸ reemplaza a Bach, y las chaconas y pasacaglias¹⁹ a los preludios y fugas. No obstante la diferencia, el autor dedica unos párrafos a *Ariadne Musica* donde describe su estructura, la considera históricamente importante, y proporciona ejemplos de temas de J. C. F. Fischer que supuestamente Bach usó en el

¹⁸ François Couperin (1668-1733): Compositor y clavecinista francés, figura central del barroco.

¹⁹ Danzas típicas de la época barroca, muy comunes en la composición académica.

CBT (2003: 50). La lista aquí citada coincide en gran medida con otra aparecida en un artículo escrito por Vivian Chiu para la revista *Clavier* en 1994: *What Bach Borrowed from J. K. F. Fischer*, que como se desprende de su título, ha resultado importante para esta investigación. A diferencia de las tesis anterior, en este artículo se incluyen los fragmentos de partitura donde puede compararse el tema original de Fischer con el tema usado en el CBT, y ver las supuestas modificaciones introducidas por Bach. Sin embargo, al tratarse de un artículo de escasas cuatro páginas solo se reproducen las pocas notas del tema principal, confirmando una vez más la necesidad expuesta al principio acerca de un estudio de mayor dimensión que compare las piezas completas. A continuación, una tabla de similitudes temáticas mencionadas en los trabajos de Misung y Chiu:

Tabla 3: piezas con coincidencias temáticas, según Misung y Chiu.

J. C. F. Fischer	J. S. Bach
Ariadne Musica, fuga 5	CBT (I) fuga 16
Ariadne Musica, fuga 8	CBT (II) fuga 9
Ariadne Musica, fuga 10	CBT (I) fuga 11
Blumen-Büschlein, preludio 2	CBT (I) preludio 22
Blumen-Büschlein, preludio 1	CBT (I) preludio 1

Observando los fragmentos de partitura citados en el artículo, resulta claro que todos los temas sufren alguna modificación. Por ejemplo, la equivalencia N° 2 es la más evidente ya que presenta las mismas notas con alguna modificación rítmica menor, mientras que en la equivalencia N° 3 se toma el molde rítmico y la dirección de la melodía pero las notas son otras.²⁰ Sobre Fischer como figura, la autora comenta, en sintonía con lo expuesto anteriormente, que si bien no existe prueba de que se hayan conocido, Bach creció considerando a Fischer como uno de los compositores para

²⁰ Estas cuestiones se tratarán profundamente en el análisis comparativo.

teclado más destacados de su tiempo, y que *Ariadne Musica* fue el probable modelo para sus preludios y fugas (1994: 28). Y para confirmar la importancia de este artículo como fuente para el presente estudio, esta es la conclusión final de su autora expresada en su idioma original: “*Though Johann Sebastian Bach remains supreme among composers, individuals like J. K. F. Fischer provided him with the fundamentals concepts for the brainchild in his work*” (Chiu, 1994: 32). Si la referencia recién comentada fue importante para este trabajo, la siguiente debe considerarse fundamental. Se trata de la ponencia presentada por Ichiro Sumikura (1977) ante un congreso sobre Bach en Leipzig. En general, aquí se tratan los temas expuestos aquí en los mismos términos que los autores anteriormente mencionados (de hecho, Jones y Chiu lo citan como referencia) y dado que esta ponencia existe únicamente en idioma alemán se ha preferido recurrir a los textos en castellano e inglés a la hora de citar o parafrasear. No obstante, y como se expuso en el capítulo fuentes, se ha realizado una traducción propia a los fines de aportar cualquier información complementaria que en este texto se pudiera encontrar. En tal sentido es remarcable que este autor parece ser el más convencido de que *Ariadne Musica* fue el modelo principal para la composición del CBT, lo cual según su criterio está fuera de toda duda, y haciendo una revisión de algunas fuentes bibliográficas traza una especie de recorrido histórico acerca de cómo esta idea fue ganando fuerza con el tiempo, a partir de la primera mención de J. C. F. Fischer en un tratado de historia de la interpretación del órgano publicado en 1884. Este recorrido termina en lo que según el autor es la cuestión más importante, y que podría traducirse como: “de qué manera absorbió Bach la influencia de Fischer y que hizo con ella” (Sumikura, 1977: 228). En cuanto a las correspondencias entre los temas de las fugas, encontramos aquí los mismos ejemplos dados en la tabla precedente pero con el agregado de una interesante y novedosa reflexión: Sumikura comenta que si bien Bach realizó cambios que “mejoran” los originales, los temas de fuga de Fischer suelen ser más cortos y concisos que los de muchos compositores contemporáneos (1977: 236) y siendo estas dos cualidades muy características en los inolvidables temas bachianos, ya no se trataría únicamente de una correspondencia temática, sino también de una similitud estilística que tiene que ver con la manera de concebir melodías efectivas.

Esta profunda y novedosa idea resulta ser una constatación más de la relación entre las dos obras, que en el estudio comparativo se podrá desarrollar. Lo mismo vale para las “mejoras” que Bach introduce sobre los temas de Fischer: en el acta donde figura esta ponencia pueden verse los fragmentos de partitura pero, como en el caso del artículo de Chiu, no hay espacio para mucho más que una presentación general del tema en cuestión acompañado de algunas reflexiones. Resulta evidente que un análisis profundo sobre estas “mejoras” y otras relaciones que aparezcan en el estudio comparativo conformarían un buen aporte para la cultura musical en general y para la enseñanza de la fuga en particular.

En conclusión: *Ariadne Musica* fue publicada en 1702 y re publicada en 1715, siendo su autor un reconocido músico del momento. En 1702 Bach contaba con 17 años y una fuerte vocación por aprender de los músicos precedentes. C. P. E. Bach da testimonio escrito de la admiración de su padre hacia J. C. F. Fischer y del estudio de sus obras durante sus años de formación, considerándolo como un “excelente compositor de fugas” incluido en un grupo de autores favoritos de su padre. Los dos manuscritos usados por el hermano mayor de Bach para enseñarle a tocar el clave contenían piezas de Fischer junto con anotaciones añadidas por el propio Bach. *Ariadne Musica* y el CBT comparten, cada una en su medida, el esquema de una colección de preludios y fugas en distintas tonalidades, donde el orden de aparición es casi el mismo y sus objetivos pedagógicos (expresados en los correspondientes prefacios) presentan fuerte similitud. Varios autores e investigadores han señalado coincidencias temáticas entre ambas obras con distintos grados de modificación, y en el caso de Sumikura también una similitud estilística, y todo esto indicaría que *Ariadne Musica* habría funcionado como modelo para la composición del CBT. Por supuesto, estos mismos autores reconocen que no hay pruebas taxativas de ello, ni siquiera de que Bach haya conocido *Ariadne Musica*, pero a raíz de los fuertes indicios la idea ha ido cobrando vigor en la musicología histórica a partir del siglo XIX, y a esta altura ya cuenta con tantas fuentes como para dedicarle una tesis de doctorado.

3. SEMBLANZA DEL COMPOSITOR

Johann Caspar [Kaspar] Ferdinand Fischer (1656 - 1746) fue un compositor y organista alemán de origen bohemio que prácticamente había caído en el olvido hasta que recientes investigaciones rescataron su figura y lo ubicaron como uno de los más importantes e influyentes músicos de su tiempo. Ya Johann Nikolaus Forkel en su biografía sobre J. S. Bach aparecida en 1801, lo señala como “uno de los grandes maestros de la armonía y de la fuga” (1953: 70). Sin embargo solo se conserva una porción de su obra, que es muy poco interpretada en la actualidad, y la documentación existente sobre su vida es también escasa y proporciona sólo un cuadro incompleto de su actividad y su desarrollo musical. La única biografía aparecida hasta el momento escrita por Rudolf Walter (1990) es bastante reciente y está disponible únicamente en idioma alemán. Este mismo autor firma la entrada sobre J. C. F. Fischer en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Walter, 2001: 893-896) que es la fuente principal usada aquí, y según la cual Fischer nació en Krásno (en alemán: Schönfeld) región de Bohemia, República Checa, pero debido a la cercanía con la frontera alemana y a la documentación sobre sus actividades y los puestos que ocupó, se lo considera un compositor alemán. Los primeros registros documentales aparecen en la pequeña ciudad de Schlackenwerth donde acudió a la escuela católica perteneciente a la Orden de los Piaristas²¹ recibiendo allí sus primeras lecciones de teclado, violín y composición, lo cual se considera probado porque el archivo del monasterio contiene una temprana composición de su autoría. Sin duda en algún momento entró en contacto con la pequeña orquesta de la corte de Schlackenwerth con la cual perfeccionó sus habilidades instrumentales y posiblemente interpretó sus primeras composiciones. Unos años más tarde, presumiblemente entre 1686 y 1689, conseguiría su primer puesto musical de importancia como *Kapellmeister*²² en la corte de Sachsen-Lauenburg

²¹ También llamados Escolapios o Calasancios, en honor a su fundador San José de Calasanz (S. XVII).

²² En castellano: maestro de capilla. Puesto musical más importante durante los siglos XVII y XVIII, asignado a un músico de experiencia y prestigio, quien se encargaba de componer y dirigir la música de los oficios religiosos o de las celebraciones cortesanas.

en Schlackenwerth, sin saber que pronto debería abandonarlo por otro mejor: en 1695 fue nombrado *kapellmeister* en la corte del margrave Ludwig Wilhelm de la ciudad de Baden, más grande e importante que la anterior. Sin embargo, Fischer no llegaría a establecerse en Baden ya que diversas circunstancias políticas obligaron a sus empleadores a reubicarse varias veces, hasta poder fijar residencia definitiva en Rastatt. Las continuas mudanzas producto de la inestabilidad causada por la llamada Guerra de Sucesión Española (1701-1713) afectaron la situación de la corte en general y la de Fischer en particular, viendo muy reducidos sus ingresos económicos y debiendo subsistir a base de lecciones de música, publicaciones de sus composiciones a su propio riesgo, y trabajos ocasionales como instrumentista. Tal vez incluso solicitara empleo en otras cortes durante este tiempo pero no hay prueba de ello. Pero su situación mejoraría en 1715: con la guerra finalizada la corte pudo fijar residencia permanente en Rastatt y gracias a ello experimentó un florecimiento que permitió a Fischer vivir cómodamente en su puesto de *kapellmeister* hasta la hora de su jubilación. Su deceso se produjo en Rastatt el 27 de agosto de 1746.

Su obra puede dividirse en 4 grandes categorías: música para teclado, música orquestal, opera y música religiosa. Según Walter, la profunda polifonía y el refinado contrapunto presentes en sus composiciones sugieren un aprendizaje de los grandes maestros de su tiempo, por ejemplo, pudo haber tenido contacto con Christoph Bernhard (1628-1692) quien se desempeñaba como *kapellmeister* en Dresden, pero la influencia más importante, comentada por varios autores, es sin duda la que ejerciera Jean Baptiste Lully (1632-1687): figura central de la música barroca francesa y uno de los compositores más famosos de su tiempo. Según Walter (2001: 894) algunas obras para clave de Fischer representan buenos ejemplos de “la suite de danzas francesas adaptadas para un instrumento de teclado.” Adolfo Salazar (1983: 177) también comenta que Fischer fue el continuador de las prácticas de Lully en Alemania e incluso asegura que una obra de Fischer titulada *Journal du printemps*, cuyo manuscrito se conserva en el Conservatorio de Paris²³, fue atribuida durante mucho tiempo a la pluma

²³ Incluida en una serie de manuscritos conocida como *Colección Philidor*.

de Lully (1983: 197 n. 38). Y aquí corresponde hacer una pequeña digresión para comentar uno de esos hallazgos inesperados que durante las búsquedas de este tipo suelen aparecer, y que sirven de alguna manera para recordar a la comunidad investigadora que no se debe dar por cierto cualquier dato que aparece en la bibliografía aunque pertenezca a publicaciones de autoridades en la materia. En el recién citado libro, Adolfo Salazar (1983: 243) asegura que J. C. F. Fischer “fue copista y discípulo de Lully” lo cual es absolutamente erróneo, teniendo en cuenta que los demás autores consultados afirman que no existe prueba alguna de que siquiera se hayan conocido alguna vez. Resulta evidente que Salazar confundió a J. C. F. Fischer con un homónimo llamado solamente Johann Fischer (1646-1716) que fue un compositor y organista alemán nacido en Augsburg, que hoy ha caído en el olvido. Este “otro” Fischer fue quien trabajó durante 5 años como copista de Lully en Paris, y si bien la coincidencia de nombre, época y profesión resulta a primera vista sorprendente, debe tenerse en cuenta que tanto el nombre “Johann” como el apellido “Fischer” eran muy comunes en esa época y región. La solución al enigma la aporta Manfred Bukofzer (1986: 270) cuando advierte que “Este Fischer [se refiere a J. C. F.] no debe confundirse con Johann Fischer, notiste²⁴ de Lully...” El error señalado no invalida la importancia de la voluminosa obra de Salazar, pero obliga a docentes e investigadores a estar atentos y actualizados, y sobre todo a cotejar y brindar en las clases bibliografía diversa, lo que en este caso resulta particularmente relevante dado que se trata de un texto bastante difundido y utilizado en los conservatorios, lo cual aumenta la posibilidad de perpetuar una información errónea.

Lo que está fuera de toda discusión, es que a través de Georg Muffat²⁵ Fischer tomó contacto y estudió en profundidad el estilo lullyano, muy de moda en esa época, y en que los dos actuaron como sus principales difusores en Alemania, que al igual que el resto de Europa miraba con admiración las prácticas francesas. Sobre esta mixtura de

²⁴ Copista en francés.

²⁵ Georg Muffat (1653-1704): Compositor, organista y kapellmeister del obispo de Passau. Escribió sonatas para varios instrumentos, suites orquestales, piezas para teclado, y música religiosa. Personaje cosmopolita que jugó un rol fundamental en el intercambio entre los distintos estilos europeos (Wollenberg, 2001: 361-364).

estilos nacionales, Vivian Chiu (1994: 28) dice que Fischer “representa una feliz amalgama entre el refinamiento francés y la solidez alemana.” Y hablando ya específicamente sobre las cualidades de su música, Fischer parece demostrar que la complejidad no es un valor en sí mismo, pues sus obras no presentan pasajes de virtuosismo instrumental y son relativamente fáciles de tocar, lo cual no le impide mostrar solvencia en el manejo de las técnicas de escritura vigentes en su época. En la citada entrada del *New Grove*, Rudolf Walter comenta que en sus misas se observa un alto grado de habilidad contrapuntística en el uso de estrechos, inversiones, aumentaciones, disminuciones, contrapunto doble, etc. y en el mismo sentido, Manfred Bukofzer (1986: 270) sostiene que “poseía grandes dotes de invención melódica y una técnica sólida, que deja en la sombra a otros compositores menores...”

A continuación, un catálogo de obras publicadas en vida del compositor. Debe tenerse en cuenta que existe evidencia de numerosos trabajos hoy considerados perdidos, entre ellos: música para teclado, música de cámara cortesana, y una ópera en estilo italiano.

1. *Le Journal du Printemps* (1695)

- Colección de 8 suites para orquesta de cuerdas con uso opcional de trompetas en la primera y en la última. Junto con *Florilegium Primum* de Gerog Muffat fueron las primeras suites orquestales publicadas en Alemania y en el mismo año. Estas obras constituyen un gran ejemplo de la mencionada fusión de los estilos francés y alemán.

2. *Pièces de Clavessin* (1696)

- Colección de suites para clave escritas en diferentes estilos y géneros de moda en la época. La obra sería revisada, ampliada y re publicada más adelante.

3. *Musicalisches Blumen-Büchlein* (1698)

- Revisión ampliada de la obra anterior.

4. *Vesperae seu Psalmi Vespertini* (1701)

- Colección de música sacra: salmos para 4 voces, cuerdas y bajo continuo.

5. *Ariadne Musica Neo Organoedum* (1702 y 1715)

- Colección de piezas para órgano dividida en dos partes: la primera contiene 20 preludios y fugas y la segunda 5 ricercares basados en melodías de corales.

6. *Litaniae Lauretanae VII* (1711)

- Colección de música sacra para voces, cuerdas y bajo continuo.

7. *Blumen-Strauss* (1736)

- Colección de 8 suites para órgano escritas en los 8 modos antiguos. En lugar de las tradicionales danzas cortesanas (alemana, sarabanda, minué, etc.) estas suites están conformadas cada una por un preludio, 6 pequeñas fugas y un *finale*. Planteo formal muy similar al de *Ariadne Musica* y otra obra de Fischer que merecería su propia investigación.

8. *Musikalischer Parnassus* (1738)

- Colección de 9 suites para clave, llevando cada una el nombre de una musa (Clío, Calíope, Melpómene, Talía, Erato, Euterpe, Terpsícore, Polimnia y Urania). Otro buen ejemplo de la fusión de estilos nacionales.

4. PRESENTACIÓN DE LA OBRA

Comenzando por una descripción general, *Ariadne Musica* es una colección de piezas para órgano dividida en dos partes. La primera consta de los comentados 20 preludios y fugas en distintas tonalidades, y la segunda consta de 5 ricercars²⁶ dedicados a cada uno de los ciclos y festividades del año litúrgico. La melodía principal de cada ricercar está tomada del comienzo del coral correspondiente, de acuerdo a la siguiente tabla:

Tabla 4: correspondencia de melodías entre corales y ricercars.

RICERCAR	CORAL
I. <i>Pro Tempore Adventus</i>	<i>Ave Maria Klare</i>
II. <i>Pro Festis Natalitys</i>	<i>Der Dag ist so freundenreich</i>
III. <i>Pro Tempore Quadragesimae</i>	<i>De Jesus an dem Creutze stund</i>
IV. <i>Pro Festis Paschalibus</i>	<i>Crist ist erstanden</i>
V. <i>Pro Festis Pentecostalibus</i>	<i>Kom Heiliger Geist mit deiner genad</i>

Existe evidencia de una primera publicación en 1702 pero las copias que hoy se conservan corresponden a su re publicación de 1715 (Norris, 1978: 6) cuya edición facsimilar es la fuente utilizada aquí. El título de la obra sigue la costumbre de la época de hacer referencia a la mitología griega, en este caso a la Leyenda de Teseo y el Minotauro. Según esta historia, Ariadna intenta ayudar a Teseo entregándole un ovillo de hilo que éste habrá de ir desenrollando para poder guiarse hacia la salida del laberinto de Creta, adonde debe ir para dar muerte al Minotauro. En el prefacio, el autor justifica el título proponiendo la siguiente analogía: así como el hilo de Ariadna ayudó a Teseo a encontrar la salida del laberinto, *Ariadne Musica* guiará al instrumentista a través del laberinto de las distintas tonalidades. Otro comentario importante aparece en la portada de la obra: luego de reseñar su contenido, dedicatorias y año, el autor la

²⁶ Ricercar: del latín *circare* (buscar) nombre antiguo de la fuga, con una estructura muy similar.

recomienda a maestros y discípulos por su “virtud y utilidad” dejando muy clara su intención pedagógica.

El análisis detallado de los preludios y fugas que constituirá la base del estudio comparativo, habrá de encararse desde distintos ángulos para extraer de cada cual algunas conclusiones, pero hablando desde lo general puede decirse que en una colección de piezas en distintas tonalidades el orden elegido no es casual y da cuenta de los objetivos y el pensamiento del compositor, a la vez que permite apuntar interesantes observaciones. Los 20 preludios y fugas de *Ariadne Musica* están presentados de la siguiente manera:

- I. Preludio y fuga en Do mayor
- II. Preludio y fuga en do # menor
- III. Preludio y fuga en re menor
- IV. Preludio y fuga en Re mayor
- V. Preludio y fuga en Mi b mayor
- VI. Preludio y fuga en mi modo frigio
- VII. Preludio y fuga en mi menor
- VIII. Preludio y fuga en Mi mayor
- IX. Preludio y fuga en fa menor
- X. Preludio y fuga en Fa mayor
- XI. Preludio y fuga en fa # menor
- XII. Preludio y fuga en sol menor
- XIII. Preludio y fuga en Sol mayor
- XIV. Preludio y fuga en La b mayor
- XV. Preludio y fuga en la menor
- XVI. Preludio y fuga en La mayor
- XVII. Preludio y fuga en Si b mayor
- XVIII. Preludio y fuga en si menor
- XIX. Preludio y fuga en Si mayor
- XX. Preludio y fuga en do menor

Aquí se observa un orden cromático ascendente que suele asociarse a la idea de la escalera hacia el conocimiento.²⁷ Cuando se utilizan los modos mayor y menor de una misma tonalidad, el menor aparece primero. La única excepción es la tonalidad de Do que abre y cierra la colección en el sentido inverso: el primer número está en do mayor y último en do menor, lo cual aporta cierto carácter cíclico que no aparece en otras obras similares, CBT incluido. Otros puntos que llaman la atención al observar el orden precedente son la aparición del modo frigio y la omisión de algunas tonalidades, temas que al situarse mínimamente en el contexto de la época se comprenderán rápidamente. Durante el siglo XVII se produce la transición entre la práctica modal (antigua) y la práctica tonal (moderna) y esta transición no ocurre de la noche a la mañana. Por el contrario, a través de la música ficta²⁸ los 8 modos antiguos van decantando en los modos modernos mayor y menor, en un lento proceso que aparece primero en la práctica y luego la teoría va aceptando de a poco. Precisamente el modo frigio es el más resistente a este proceso, reapareciendo muchas veces como recurso en la práctica tonal hasta en épocas bastante avanzadas. Según Manfred Bukofzer (1986: 390):

El único modo que sobrevivió fue el frigio. La independencia de este modo es incluso evidente en época tan tardía como la de J. C. F. Fischer, quien en su *Ariadne Musica* presentó tres preludios y fugas en modo frigio, mi y Mi sucesivamente.²⁹

El concepto de “época tan tardía como la de J. C. F. Fischer” da la idea de que la inclusión del modo frigio en esta colección representa un anacronismo que refleja un momento de transición donde lo nuevo va a conquistarlo todo y lo viejo se resiste a desaparecer. Y siempre resulta interesante observar que los buenos compositores de esta y otras épocas de transición eran perfectamente conscientes de estos cambios y podían escribir dentro de ambas prácticas según las necesidades del momento. El enigma de las tonalidades omitidas tampoco es tal, como ya se dijo. Por supuesto que

²⁷ Recordar que muchos tratados pedagógicos llevan por título *Gradus ad Parnassum*.

²⁸ Básicamente es el uso de notas alteradas mediante sostenido y bemol.

²⁹ La traducción puede llevar a confusión: el autor se refiere a tres preludios y fugas: uno en modo frigio, uno en mi menor y uno en Mi mayor.

cuando se habla de una colección de piezas como *Ariadne Musica* las primeras preguntas que surgen son por qué el compositor utiliza solo 19 tonalidades y no las 24, y por qué omite precisamente esas y no otras. Las respuestas tienen un origen eminentemente práctico, y surgen de la observación de las tonalidades omitidas y sus alteraciones propias:

- Do # Mayor (7 sostenidos)
- mi b menor (6 bemoles)
- Fa # Mayor (6 sostenidos)
- sol # menor (5 sostenidos)
- Si b menor (5 bemoles)

Salta a la vista que se omiten las que poseen mayor número de alteraciones (5, 6 y 7) y esto se debe a que los temperamentos utilizados en la época, conocidos bajo la categoría general de *mesotónicos*,³⁰ contenían un intervalo muy desafinado denominado “la quinta del lobo, generalmente ubicada entre Sol# y Mib e impracticable” (Goldáraz Gaínza, 2004: 10) restringiendo el uso de las tonalidades con mayor número de alteraciones, donde esa quinta tiene mayores posibilidades de aparecer. Esto puede observarse a nivel general en el acotado rango moduladorio de la música barroca (normalmente + / - una quinta de distancia) y en la utilización casi exclusiva de tonalidades de hasta 4 alteraciones como máximo. Más tarde, la adopción del temperamento igual corregiría este intervalo defectuoso y permitiría las modulaciones más lejanas y la utilización de todas las tonalidades que se observan con creciente frecuencia en los períodos siguientes, aunque esta evolución del lenguaje armónico se consigue “a precio de eliminar las características diferenciales entre las distintas tonalidades” (Goldáraz Gaínza, 2004: 259) tan apreciadas en el pasado. Como se ha dicho antes, un exhaustivo desarrollo de este fascinante tema excedería los límites de este estudio, pero sirva esta pequeña incursión para echar algo de luz y a la vez

³⁰ “Temperamentos con tonos iguales gracias a la eliminación del *comma sintónico*, donde las quintas deben reducirse para que las terceras mayores sean justas” (Goldáraz Gaínza, 2004: 10).

enmendar otro de los errores hallados en estudios anteriores: en una valiosa tesis doctoral citada varias veces en este trabajo, su autor sostiene que “la colección para órgano de J. C. F. Fischer *Ariadne Musica Neo-Organoedum* consiste en 20 preludios y fugas basados en el temperamento igual” (Misung, 2003: 50) siendo justamente el número 20 el que sugiere un temperamento desigual. Resulta llamativo que en una fecha tan avanzada como la de esa tesis continúen apareciendo este tipo de errores existiendo bibliografía anterior muy conocida que aclara el asunto en forma taxativa. Por ejemplo, Donald Grout (1990: 474) dice: “Queda claro que el conjunto de preludios y fugas de [J. C. F.] Fischer no implicaba el temperamento igual, ya que en él omitió ciertas tonalidades.”

Otro aspecto digno de mención y muy relacionado con lo anterior es que algunas de las armaduras de clave empleadas no se corresponden con la tonalidad del preludio y fuga en cuestión, generando una ambigüedad que merece aclararse. A continuación, la lista completa de números con este tipo de excepciones:

Tabla 5: números con excepciones en la armadura de clave.

NÚMERO	TONALIDAD	ARMADURA	EXCEPCIÓN
III	re m	Ninguna	Falta Si b
VII	mi m	Fa #-Do #	Añade Do #
IX	fa m	Si b-Mi b-La b	Falta Re b
XI	fa # m	Fa #-Do #-Sol #-Re #	Añade Re #
XII	sol m	Si b	Falta Mi b
XIV	La b M	Si b-Mi b-La b	Falta Re b
XVIII	si m	Fa #-Do #-Sol #	Añade Sol #
XX	do m	Si b-Mi b	Falta La b

La observación de la tabla precedente aclara la situación: las excepciones producen la elevación el sexto grado en las escalas menores, llevándolas al modo dórico. Nuevamente aquí el compositor está siguiendo la tradición arcaizante que requería el respeto a la estructura modal, al menos en apariencia. Por ejemplo: en III la armadura de clave para re menor sin su alteración propia Si b corresponde al modo dórico aunque en el transcurso de la pieza se utilice el accidental Si b transportándola en la práctica al modo menor, y lo mismo vale para las demás tonalidades menores. El caso de La b Mayor (XIV) es más difícil de explicar: se trata de una escala mayor con el cuarto grado elevado, de acuerdo a la excepción aplicada, que la lleva al impracticable modo lidio. Como es de suponer, el accidental Re b es constantemente usado tanto en el preludeo como en la fuga por lo que ambas piezas en la práctica suenan en La b Mayor, y los pocos pasajes donde aparece el Re natural (compases 8 al 10 del preludeo, por ejemplo) corresponden a inflexiones armónicas que no cambian el contexto tonal. Es posible entonces que esta excepción se deba a la misma causa que las otras: asociar a la moderna escala mayor con alguno de los modos antiguos (aunque sea con el impracticable modo lidio) como también podría deberse a la causa arriesgada por Ethel Norris en su tesis (1978: 11): la convención de la época consistente en no utilizar armaduras de clave con más de 3 bemoles o 4 sostenidos, pero solo son conjeturas.

5. ANÁLISIS COMPARATIVO

5.1 Caso 1a: *Ariadne Musica*, fuga I en Do Mayor

Compases: 12

Secciones: 2

Cadencias: 2 (al V grado y al I grado)

Sujeto:



Entradas totales: 11 (8 completas y 3 incompletas)

Temas secundarios: algunos motivos surgidos del tema principal

Análisis de las entradas: sujeto original (1, 3, 8) respuesta tonal (2, 4, 5) sujeto en el V grado (6, 7) cabeza del sujeto (9, 10, 11)

Análisis armónico: baja actividad: modulación al V grado y regreso al I por equívoco

Particularidades: entradas en estrecho por pares (1,2) (3, 4) (5, 6) (7, 8)

CASO 1b: CBT II, fuga V en Re Mayor

Compases: 50

Secciones: 1

Cadencias: 3 (dos al I grado y una al III grado)

Sujeto:



Entradas totales: 20

Tema secundario: contra sujeto (segunda célula del sujeto)

Análisis de las entradas: sujeto (1, 3, 8, 15, 17, 20) respuesta real (2, 4, 7, 13, 14, 18) II grado (5) VI grado (6, 9, 11) III grado (10, 12) IV grado (16)

Análisis armónico: actividad media: inflexiones al V, III y VI grados

Particularidades: entradas en estrecho (7, 8) (9, 10, 11) (13, 14) (15, 16) (19, 20)

Observaciones:

La comparación temática muestra varias similitudes. El comienzo acéfalo (silencio de corchea) y las tres corcheas repetidas seguidas de una figura más larga es igual en ambos sujetos, como así también la tendencia general al descenso melódico: en el caso a) hay una tercera y en el caso b) hay una sexta entre la primera y la última nota de cada sujeto. Por otro lado, las semicorcheas del segundo compás del caso a) pueden pensarse como un típico ornamento barroco sobre la nota Sol, que bien podría eliminarse si la intención fuera reducir el tema a sus notas estructurales, pasando directamente a la siguiente nota Mi del tercer compás, adonde las corcheas del compás dos parecen dirigirse. Hecha esta operación los sujetos se parecen aún más que antes, y este razonamiento va en línea con la idea expuesta por Sumikura (1977: 228-233) acerca de la mayor concisión en los sujetos de Bach respecto de los de sus contemporáneos. En cuanto a las diferencias, observando los demás parámetros se advierte en la fuga de Bach un trabajo formal más voluminoso y ambicioso, con un mayor desarrollo de casi todos los elementos. Por ejemplo: los 50 compases de Bach frente a 12 de Fischer, y las 20 entradas de Bach frente a 11 de Fischer dan una idea de las diferentes proporciones de cada obra, así como también la mayor actividad armónica y la incorporación del sujeto en otros grados de la escala (II, III, VI, etc.) además de los básicos sujeto en el I grado y respuesta en el V grado (ya sea tonal o real) que exclusivamente usa Fischer nos dan una idea del estadio mucho más avanzado de la técnica de escritura presente en la fuga de Bach. No obstante, puede señalarse otra coincidencia en la alta cantidad de entradas en estrecho utilizada en ambas fugas, para lo cual los correspondientes sujetos parecen prestarse de manera idónea.

Observaciones:

La comparación temática muestra una similitud tan grande que puede hablarse del mismo tema con las siguientes modificaciones introducidas por Bach:

- El cambio de modo (mayor por menor)
- El agregado de la fundamental (sol) antes de la sensible (fa#)
- El cambio de figuras (negras por corcheas) en las dos notas anteriores
- La introducción del silencio de corchea en el segundo compas

Siguiendo con la idea de “mejoras” propuesta por Sumikura, todos estos cambios le otorgan un mayor interés al tema aumentando su tensión y dramatismo. Tanto el cambio de modo como la detención producida por el ritmo de negras y por el silencio agregado, son fundamentales en este sentido. Como en el caso anterior hay una escala de trabajo más grande y ambiciosa en la fuga de Bach: 34 compases frente a 11 de Fischer, 3 secciones frente a 2, y 16 entradas frente a 10 dan muestra suficiente de ello. En la misma línea se observa en la fuga de Bach una mayor actividad armónica y la aparición del sujeto en otros grados de la escala (además del esquema básico de sujeto y respuestas tonal y real) además de la inclusión de un contra sujeto y sendos divertimentos, todos elementos ausentes en la fuga de Fischer. Nuevamente hay coincidencia en la cantidad de entradas en estrecho, siendo baja en ambos casos, aunque algo superior en la fuga de Fischer.

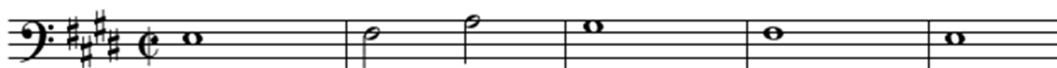
5.3 Caso 3a: *Ariadne Musica*, fuga VIII en Mi Mayor

Compases: 50

Secciones: 2

Cadencias: 2 (una al V grado y una al I grado)

Sujeto:



Entradas totales: 12 (11 completas y 1 incompleta)

Temas secundarios: célula derivada del sujeto

Análisis de las entradas: sujeto (1, 3, 7, 8, 9, 10) respuesta real (2, 4, 5, 6, 11, 12)

Análisis armónico: baja actividad: modulación al V grado y regreso al I grado

Particularidades: entradas en estrecho (4, 5) (6, 7) (8, 9, 10) (11, 12)

Caso 3b CBT II, fuga IX en Mi Mayor

Compases: 43

Secciones: 3

Cadencias: 6 (dos al V grado y una al VI, II, III, y I grados)

Sujeto:



Entradas totales: 17

Tema secundario: contra sujeto

Análisis de las entradas: sujeto (1, 3, 6, 8, 9, 14, 16) respuesta real (2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 15, 17) sujeto en II grado (12)

Análisis armónico: alta actividad: diversas modulaciones e inflexiones tonales

Particularidades: entradas en estrecho (5, 6, 7, 8) (9, 10) (11, 12) (13, 14, 15)

Observaciones:

La comparación temática en este caso es lapidaria: como se ha dicho en diversos trabajos comentados anteriormente el sujeto es el mismo en ambas fugas, que también comparten la tonalidad. La única modificación introducida por Bach es un acortamiento rítmico de la tercera y cuarta figuras a la mitad del valor asignado por Fischer, lo cual aporta el dinamismo y concisión explicados por Sumikura en su citada ponencia, pero sin cambiar el tema de manera esencial. En este caso también existe una fuerte coincidencia la cantidad de compases (50 de Fischer frente a 43 de Bach, siendo la primera vez que lo supera en este aspecto) y en la cantidad de secciones (2 de Fischer y 3 de Bach) pero nuevamente la mayor actividad armónica merced a la aparición de diversas cadencias a distintos tonos, sumada a la aparición del sujeto en otros grados de la escala además del I y el V (es decir: sujeto original y respuesta real) más la inclusión del contra sujeto y la diferencia en la cantidad de entradas totales (12 en Fischer y 17 en Bach) vuelve a demostrar la mayor escala del trabajo bachiano. En cuanto a las entradas en estrecho hay coincidencia en el abundante uso de este recurso merced a la idoneidad del sujeto, siendo algo menor en el caso de la fuga de Fischer.

5.4 Caso 4a: *Ariadne Musica*, fuga X en Fa Mayor

Compases: 34

Secciones: 1

Cadencias: 1 (cadencia final al I grado)

Sujeto:



Observaciones:

La comparación temática vuelve a mostrar grandes similitudes, comenzando por la tonalidad, el compás ternario y la anacrusa, y siguiendo por el diseño melódico descendente. Las diferencias más notorias pasan por el ritmo: Bach comienza con las mismas notas pero evita la repetición del esquema rítmico en su segundo compás introduciendo dos escalas en semicorcheas, y descarta la utilización de la fórmula negra con puntillo-corchea simplificando el ritmo, con lo cual, y siguiendo el mismo criterio que en los otros casos el tema gana en concisión, variedad y dinamismo, pero también pierde ese grácil impulso típico de la danza presente en el tema de Fischer. La comparación formal vuelve a mostrar grandes diferencias de proporción y amplitud: la Fuga de Fischer, con sus 34 compases, sin modulaciones ni inflexiones a otros tonos, con solo 8 entradas (ninguna en estrecho) y una única sección con su correspondiente cadencia final, se encuentra entre las más simples de toda su colección, mientras que la fuga de Bach con sus 72 compases, inflexiones a distintos grados que aportan variedad en la armonía, 13 entradas totales incluyendo algunas a grados menos comunes como el VI y el II, y varias entradas en estrecho, responde a los altos estándares de proporción formal y desarrollo de los recursos técnicos al más alto nivel presentes en el resto de su colección.

6. CONCLUSIONES

Con respecto a los objetivos específicos propuestos para este trabajo, puede decirse que los dos primeros están cumplidos con la sola redacción de los capítulos que lo integran, pues luego de plantear una pregunta inicial acerca de los antecedentes del CBT, proponen una obra que ocuparía ese lugar, analizando sus aspectos generales y presentando a su autor, para luego exponer las similitudes y diferencias a través del análisis comparativo de cuatro casos testigo. El tercer objetivo ha funcionado en gran medida como sustento de todo el trabajo y podría darse por cumplido a través de su enunciación inversa: tras analizar todos los datos históricos, todas las referencias bibliográficas de expertos que han estudiado el tema, y sobre todo a la luz de las contundentes similitudes halladas en el análisis comparativo, sería muy difícil suponer que J. S. Bach compuso su CBT sin haber conocido, estudiado y asimilado conceptos de la obra *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer. Además de las coincidencias generales, como el mismo plan formal y los similares objetivos pedagógicos presentados en sus correspondientes prefacios, esta conclusión se sustenta principalmente en el análisis temático: como se ha visto en el estudio comparativo, en el caso 3 el sujeto es el mismo en ambas fugas, y en los casos restantes se observan distintos niveles de modificación a partir de los sujetos compuestos por Fischer, coincidiendo incluso la tonalidad empleada en los casos 3 y 4. Pero la sustentación no termina aquí, ya que también se han encontrado coincidencias en otros parámetros como la utilización de las entradas en estrecho que, a excepción del caso 4, reciben un tratamiento similar en ambas fugas. Por supuesto que entre *Ariadne Musica* y el CBT existen muchas diferencias, siendo más evidentes las que tienen que ver con la magnitud formal de cada fuga y el desarrollo de su armonía: observando parámetros como la cantidad de compases y entradas, y la actividad armónica producto de diversas modulaciones e inflexiones, puede verse como Bach lleva hasta su límite (o incluso lo extiende) a las técnicas contrapuntísticas y el lenguaje armónico de su época, creando una colección que marca un punto de inflexión en la historia de la música occidental, mientras que la colección de Fischer se encuentra anclada en un estadio mucho más básico en ese sentido.

Pero la cuestión central es que estas obras maestras no surgen de la nada, sino que son el producto de una mente genial que se asoma, subida “a hombros de gigantes” (como diría Newton) que preparan el camino y proveen las herramientas básicas para alcanzar la cúspide en determinada disciplina. Y esto conduce al cuarto y último objetivo: precisamente por alcanzar tales alturas, las fugas del CBT pueden resultar demasiado complejas como modelo a seguir para un alumno en las primeras etapas de su estudio, y es allí donde un modelo alternativo “fischeriano” puede contribuir a ponerlo en movimiento y ayudarlo a aprehender los rudimentos básicos, para luego profundizar (o no) en el estudio del contrapunto y la composición. Para ello, cualquiera de las cuatro fichas sobre las fugas de Fischer propuestas en el estudio comparativo puede resultar eficiente como base para la elaboración de una nueva propuesta pedagógica, que comenzaría tomando una de estas fichas como molde para una composición propia.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALCARAZ, Mario (2011) *Criterios histórico-didácticos para la interpretación de la música antigua aplicados a las suites para laúd de J. S. Bach*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

BASSO, Alberto (1986) *Historia de la música 6: La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner.

BUKOFZER, Manfred (1986) *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.

CHIU, Vivian (1994) What Bach Borrowed from J. K. F. Fischer. *Clavier*, vol. 33 nº 8 (pp. 28-32).

CRIST, Stephen (2000) Las obras tempranas y la herencia del siglo XVII. En: J. Butt (ed.) *Vida y obra de J. S. Bach*. Madrid: Akal (pp. 91-104).

DAHLHAUS, Carl (2003) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Idea Books.

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Rafael (2016) *El Clave bien temperado. J. S. Bach. Análisis estructurales de las 48 fugas. Una propuesta metodológica para Centros Superiores Musicales de Educación*. Tesis Doctoral. Universidad de la Laguna.

FORKEL, Johann (1953) *Juan Sebastian Bach*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier (2004) *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza.

GROUT, Donald y PALISCA, Claude (2002) *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

HILL, Robert (1987) *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book*. Tesis Doctoral. Universidad de Harvard.

JONES, Richard (2000) Las obras para clave: Bach como profesor y como virtuoso. En J. Butt (ed.) *Vida y obra de J. S. Bach*. Madrid: Akal (pp. 158 – 161).

LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL, Úrsula (2014) *Investigación artística en música*. Barcelona: Esmuc.

MISUNG, Park (2003) *Chaconnes and Passacaglias in the Keyboard Music of François Couperin (1668-1733) and Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665-1746)*. Tesis doctoral. Universidad de Texas y Austin.

MORRIS, Reginald (1922) *Contrapuntal technique in the sixteenth century*. Oxford: Clarendon press.

NORRIS, Ethel (1978) *The Ariadne Musica and The Well-Tempered Clavier: a study of the status of equal temperament in the early eighteenth century*. Tesis de máster. Universidad del Estado de Ohio.

PHELPS, Consoella (1973) *The Keyboard Works of Johann Kaspar Ferdinand Fischer (ca. 1665-1746)*. Tesis de máster. Universidad de Washington.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago (1988) *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV.

ROY, Matthew (2012) *The genesis of the Soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*. Tesis de máster. Eastern Washington University.

SALAZAR, Adolfo (1983) *La música en la sociedad europea. II: Hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

SCHULZE, Hans-Joachim (2001) Necrológica, Paralipómena y Parerga. En H. Schulze (ed.) *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid: Alianza (pp. 293-252).

SUMIKURA, Ichiro (1977) Johann Sebastian Bach und Johann Kaspar Ferdinand Fischer. En W. Felix et al. (ed.) *III Internationalen Bach fest der DDR*. Leipzig (pp. 228 – 233).

WALTER, Rudolf (1990) *Johann Caspar Ferdinand Fischer, Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden*. Frankfurt am Main: Peter Lang.


WALTER, Rudolf (2001) Fischer, Johann Caspar Ferdinand. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8. New York: Stanley Sadie (pp. 893-896).

WOLLENBERG, Susan (2001) Muffat, Georg. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. New York: Stanley Sadie (pp. 361-364).

8. ANEXO: partitura de *Ariadne Musica*

Ioannis Caspari Ferdinandi Fischer 
Serenissimi Principis Ludovici Marchionis Badensis
olim Capellae Magistri

ARIADNE MUSICA
Neo-Organoedum

Per Viginti Praeludia, totidem Fugas atque Quinque Ricer-
caras Super totidem Sacrorum anni Temporum Ecclesiasticas
Cantilenas è difficultatum labyrintho educens, 

Opus praestantissimum ultimumque

Magistris aequae ac Discipulis virtute et utilitate maxime commendandum
August. Vindelicorum, prostat apud Josephum Frid. Leopoldum.

Anno 1715.

Reverendissime Perillustris ac Amplissime Domine!

Ariadnen Sisto, non quidem commentitiam illam, Poetarumque versibus decantatam, sed aliam, talemque, ut, quod in illa videbatur verisimile, in hac ipsissima veritas apparet. Si enim illa Theseum Herculeae fortitudinis aemulum Cretensis Labyrinthi periculis, et periculosis viarum ambagibus per alligatum in limine filum ad nominis immortalitatem in occiso Minotauro comparandam induxit, et securissime eduxit; Haec Neo-Organoeum, vel in ipso artis limine difficultatum plurimarum Labyrintho deviantem, et errorum gravissimorum pericula formidantem, Praeludiorum suorum, Fugarumque filo suavissime dirigit, ipsissimasque difficultatum vias percurrere, errorum Minotaurum jugulare docebit, et ad gloriam obtinendam securissime deducet. Non tamen ab Organoeidis, ut illa a Theseo derelicta, derelinqui, sed foveri desiderans, amplexui *Reverendissimae, Perillustris ac Amplissimae Dominationis Vestrae*, qua potest verborum et affectuum humanitate, se insinuat; non eo tantum nomine, quod sciat, hic omnium ingeniorum conatus provocari, et admitti, sed memor, quantis gratiarum favoribus, licet indignissima, fuerit delibuta, dum vel in sui parte coram *Reverendissima Perill. Ac Ampl. Dom. Vestra* Compareret; audacior facta, se totam Ejusdem devotissimo obsequio repraesentatura, fores pulsat gratiarum, admitti, et una secum *Rever. Perill. Ac Ampl. Dom. Totique Celeberrimae Canoniae Teplensi* tot populorum vota adferri desiderans, quot claves, tot animorum affectus, quot notas, tot ad utriusque hominis exigentiam prosperitates, quot pausas et suspiria, tot felicissimos annorum ambitus, quot apices continet. Haec dum illa animitus apprecatur, Ego me subscribo et maneo

Reverendissimae Perillustris ac Amplissimae Dominationis Vestrae

Servus humillimus

J. C. F. Fischer.

1. Praeludium I.

Musical notation for the first system of '1. Praeludium I.' in G major, 3/4 time. The piece is marked with a first fingering '(1.)'. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final chord.

Pedal vel Manual.

Musical notation for the second system of '1. Praeludium I.', continuing the melodic and accompanimental lines from the first system. It features various articulations and a final cadence.

Fuga.

Musical notation for the first system of 'Fuga.' in G major, 3/4 time, marked with a third fingering '(3.)'. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for the second system of 'Fuga.', showing the continuation of the eighth-note patterns in both hands.

Musical notation for the third system of 'Fuga.', featuring a change in the right-hand accompaniment pattern.

Musical notation for the fourth system of 'Fuga.', concluding the piece with a final cadence and a fermata.

2. Praeludium II.

Musical score for Praeludium II, measures 1-6. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The first measure contains a dynamic marking of *p* and a fingering of (5). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Fuga.

Musical score for Fuga, measures 1-6. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The first measure contains a dynamic marking of *p* and a fingering of (4). The melody in the treble clef is more complex, involving sixteenth and thirty-second notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

3. Praeludium III.

Musical score for Praeludium III, measures 1-6. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The first measure contains a dynamic marking of *p* and a fingering of (5). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Ped.

The first system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff starts with a bass clef and contains a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fuga.

The second system, titled "Fuga.", also consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values. A measure number "(6)" is written in the first measure of the treble staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The third system continues the "Fuga" section with two staves. The treble staff shows a continuation of the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system continues the "Fuga" section with two staves. The treble staff features the melodic line, and the bass staff provides the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

4. Praeludium IV.

The fifth system, titled "4. Praeludium IV.", consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a "d." (diminuendo) hairpin. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The system includes markings for "dext." (right hand) and "sin." (left hand) in the first measure, and a "Ped." (pedal) marking below the first measure. A measure number "(7)" is written in the first measure of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The sixth system continues the "4. Praeludium IV." section with two staves. The treble staff shows the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The seventh system continues the "4. Praeludium IV." section with two staves. The treble staff features the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides the accompaniment. A measure number "(9)" is written in the first measure of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fuga.

The musical score for 'Fuga.' is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a circled 'a.' in the left hand. The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The first system features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords. The second system continues this texture with more intricate rhythmic patterns. The third system shows a shift in the bass line with more prominent chords. The fourth system features a more active bass line with eighth-note patterns. The fifth system concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and repeat signs.

5. Praeludium V.

The musical score for '5. Praeludium V.' consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a circled 'a.' in the left hand. The key signature has three flats (B-flat major) and the time signature is 3/4. The music is characterized by flowing, melodic lines in both hands, often with long slurs. The second system continues the piece with similar melodic development and concludes with a final cadence.

Musical score for the first system of 'Fuga.' It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two flats and a common time signature. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

Fuga.

Musical score for the second system of 'Fuga.' It consists of two staves, treble and bass clef. The first measure of the treble staff is marked with '(10.)'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score for the third system of 'Fuga.' It consists of two staves, treble and bass clef, continuing the complex polyphonic texture.

Musical score for the fourth system of 'Fuga.' It consists of two staves, treble and bass clef, concluding the piece with a final cadence.

6. Praeludium VI.

Musical score for the first system of '6. Praeludium VI.' It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two flats and a common time signature. The first measure of the treble staff is marked with '(11.)'. Below the first measure, the word 'Ped.' is written with a diamond-shaped symbol. Below the second measure, the word 'Man.' is written.

Musical score for the second system of '6. Praeludium VI.' It consists of two staves, treble and bass clef, featuring a more melodic and harmonic style than the Fuga.

Musical score for the third system of '6. Praeludium VI.' It consists of two staves, treble and bass clef, concluding the prelude with a final cadence.

Fuga.

(12.)

The first system of the Fuga section consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

The second system continues the fugue with more complex rhythmic figures and some rests in the lower staff.

7. Praeludium VII.

(18.)

Ped.

The first system of Praeludium VII features a more active and rhythmic texture. A 'Ped.' (pedal) marking is present under the first measure of the lower staff.

The second system continues the prelude with intricate melodic and harmonic development.

The third system shows further development of the prelude's themes.

The fourth system concludes the prelude with a final cadence.

Fuga.

(24.)

The first system of the second Fuga section begins with a new melodic entry in the upper staff.

(27.)

The second system continues the fugue with a more active bass line.

Musical score for the first system of '8. Praeludium VIII.' in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

8. Praeludium VIII.

Musical score for the second system of '8. Praeludium VIII.', starting at measure 15. The melodic line continues with eighth-note figures, and the left hand maintains its accompaniment.

Musical score for the third system of '8. Praeludium VIII.', showing further development of the eighth-note patterns in both hands.

Musical score for the fourth system of '8. Praeludium VIII.', concluding the prelude with a final cadence.

Fuga.

Alla breve.

Musical score for the first system of 'Fuga.' in G major, 2/4 time. The tempo is marked 'Alla breve'. The right hand has a melodic line with dotted rhythms, and the left hand has a bass line with dotted rhythms.

Musical score for the second system of 'Fuga.', showing the beginning of the fugue's imitative texture.

Musical score for the third system of 'Fuga.', continuing the imitative entries of the fugue.

Musical score for the fourth system of 'Fuga.', concluding the fugue with a final cadence.

9. Praeludium IX.

(17.)

Musical score for Praeludium IX, measures 17-20. The score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a flowing, melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

Fuga.

Alla breve.

(18.)

Musical score for Fuga, measures 18-21. The score is written for piano in G minor, 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

10. Praeludium X.

(19.)

Ped.

Musical score for Praeludium X, measures 19-22. The score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. A pedaling instruction 'Ped.' is placed below the first measure of the second system. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

Fuga.

The first Fuga is presented in three systems of piano accompaniment. The first system begins with a measure number of (20.) in the upper left corner. The music is written in a single key signature with a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings.

11. Praeludium XI.

Praeludium XI is presented in three systems of piano accompaniment. The first system begins with a measure number of (21.) in the upper left corner. The key signature for this piece is one sharp (F#), and the time signature is common time. The piece features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Fuga.

The second Fuga is presented in two systems of piano accompaniment. The first system begins with a measure number of (22.) in the upper left corner. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The notation is similar to the first Fuga, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings.

12. Praeludium XII.

Two systems of musical notation for Praeludium XII. The first system (measures 28-31) includes performance markings: *dex.* (right hand), *d.* (diminuendo), and *sin.* (left hand). The second system (measures 32-35) continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

Fuga.

Two systems of musical notation for the Fuga section. The first system (measures 34-41) begins with measure 34, marked with a measure rest and includes the marking *(34.)*. The second system (measures 42-49) continues the fugue with complex polyphonic textures.

13. Praeludium XIII.

Two systems of musical notation for Praeludium XIII. The first system (measures 50-57) includes the marking *(50.)* and *Ped.* (pedal). The second system (measures 58-65) continues the piece with a prominent pedal point in the bass.

The first system of the musical score for 'Fuga' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs.

Fuga.

The second system of the musical score for 'Fuga' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues with a complex, rhythmic texture. A measure number '(26.)' is written in the upper left corner of the system.

The third system of the musical score for 'Fuga' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues with a complex, rhythmic texture.

The fourth system of the musical score for 'Fuga' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues with a complex, rhythmic texture.

14. Praeludium XIV.

The first system of the musical score for '14. Praeludium XIV' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. A measure number '(27.)' is written in the upper left corner of the system.

The second system of the musical score for '14. Praeludium XIV' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The music continues with a complex, rhythmic texture.

The third system of the musical score for '14. Praeludium XIV' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The music continues with a complex, rhythmic texture.

The fourth system of the musical score for '14. Praeludium XIV' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The music continues with a complex, rhythmic texture.

Fuga.

(28.)

Musical notation for the first system of the Fuga section, featuring a treble and bass staff with various rhythmic patterns and accidentals.

Musical notation for the second system of the Fuga section, continuing the piece with similar rhythmic and melodic motifs.

Ped.

15. Praeludium XV.

Presto.

(29.)

Musical notation for the first system of Praeludium XV, marked Presto, showing a rapid, rhythmic passage.

Ped. vel Man.

Adagio. Presto.

Musical notation for the second system of Praeludium XV, featuring a change in tempo from Adagio to Presto.

Musical notation for the third system of Praeludium XV, continuing the piece with intricate rhythmic patterns.

(30.)

Adagio.

Musical notation for the fourth system of Praeludium XV, marked Adagio, showing a slower, more melodic passage.

Ped.

Fuga.

Musical notation for the fifth system of the Fuga section, concluding the piece with a final rhythmic flourish.



16. Praeludium XVI.



Fuga.



17. Praeludium XVII.

(32.)

Ped.

Ped.

This section of the musical score for Praeludium XVII consists of three systems of two staves each. The first system begins with measure 32, marked with a measure rest. The second system contains measures 33 and 34. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Pedal markings are present below the first and second systems.

Fuga.

(34.)

This section of the musical score is titled "Fuga" and consists of three systems of two staves each. The first system begins with measure 34, marked with a measure rest. The second system contains measures 35 and 36, and the third system contains measure 37. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A measure rest is present at the beginning of the first system.

18. Praeludium XVIII.

(35.)

Ped. vel Man.

This section of the musical score for Praeludium XVIII consists of one system of two staves. It begins with measure 35, marked with a measure rest. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A pedal or manual marking is present below the system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Third system of musical notation, including a measure marked with the number (86) in the bass staff.

Fourth system of musical notation, concluding the section with a final cadence in the bass staff.

Fuga.

First system of the 'Fuga' section, showing a more sparse texture with fewer notes per measure.

Second system of the 'Fuga' section, featuring a more active bass line.

Third system of the 'Fuga' section, ending with a final chord in the bass staff.

19. Praeludium XIX.

(37.)

Ped. vel Man.

The first system of musical notation for Praeludium XIX, measures 1-4. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. A measure number '(37.)' is written in the first measure of the treble staff. Below the staves, the instruction 'Ped. vel Man.' is written.

The second system of musical notation, measures 5-8. It continues the melodic and bass lines from the first system. The treble staff shows a continuation of the eighth-note melody, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

The third system of musical notation, measures 9-12. The melodic line in the treble clef continues with eighth-note patterns, and the bass clef accompaniment maintains a steady rhythmic accompaniment.

Fuga.

(38.)

The first system of the Fuga section, measures 13-16. It begins with a new melodic entry in the treble clef. A measure number '(38.)' is written in the third measure of the treble staff. The bass clef accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

The second system of the Fuga section, measures 17-20. The melodic line in the treble clef continues with eighth-note patterns, and the bass clef accompaniment maintains a steady rhythmic accompaniment.

The third system of the Fuga section, measures 21-24. The melodic line in the treble clef continues with eighth-note patterns, and the bass clef accompaniment maintains a steady rhythmic accompaniment.

The fourth system of the Fuga section, measures 25-28. The melodic line in the treble clef continues with eighth-note patterns, and the bass clef accompaniment maintains a steady rhythmic accompaniment.

20. Praeludium XX.

Musical score for Praeludium XX, measures 39-40. The score is written for piano in a single system with two staves. Measure 39 is marked with '(39.)' and 'Ped.'. Measure 40 is marked with '(40.)' and 'Ped.'. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords.

Fuga.

Musical score for Fuga, consisting of three systems of two staves each. The music is written for piano and features a fugue-like texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords.

Finis Praeludiorum.

(41.) **Adiunxi huic meo Opusculo quinque**

Ricercaras

Super totidem Sacrorum anni Temporum
Ecclesiasticas Cantilenas.

Joseph Friderich Leopold exc.— Anno 1715. A. V.

(Diese letztere Linie fehlt im Exemplar der Königl. Bibliothek in Berlin.)

21. Ricercar pro Tempore Adventûs

super Initium Cantilenaë:

Ave Maria klare.

Alla breve.

(42.)

The first system of musical notation for the Ricercar. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/8 time. The first measure is marked with the number (42.) in the bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes G2, F2, and E2.

The second system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The third system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

(43.)

The fourth system of musical notation. It continues the piece with two staves. The first measure is marked with the number (43.) in the bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The fifth system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.



22. Ricercar pro Festis Natalitys

super Initium Cantilenae:

Der Dag der ist so freudenreich.



23. Ricercar pro Tempore Quadragesimae
super Initium Cantilenae:
Da Jesus an dem Creütze stund.

Alla breve.

(46.)

(47.)

C

24. Ricercar pro Festis Paschalibus

super Initium Cantilenae:
Crist ist erstanden.

Alla breve.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is Alla breve. The first measure of the upper staff contains the number (48) in parentheses. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties. The first measure of the lower staff contains the number (49) in parentheses.

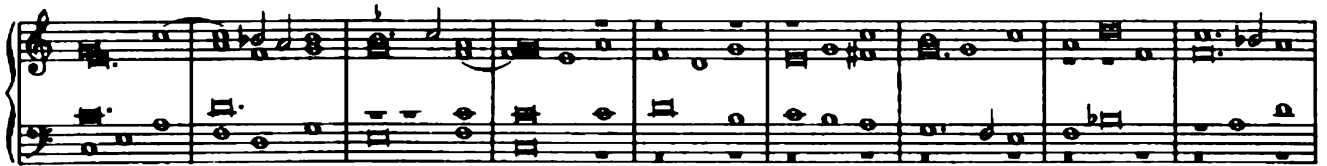
The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

25. Ricercar pro Festis Pentecostalibus

super Initium Cantilena:-
Kom Heiliger Geist mit deiner genad.



Finis.