

LA NACIONALIDAD DE LAS PARTITAS PARA VIOLIN SOLO DE J. S. BACH *)

HOMER ULRICH

AUSTIN, TEXAS

TANTO en estas reuniones como en la literatura impresa, hemos recibido de tiempo en tiempo valiosas revelaciones sobre la ingeniosidad de Juan Sebastián Bach para entretejer su música en intrincados moldes formales. Sólo necesito mencionar unos pocos de los bien conocidos casos: el planeamiento de *Das musikalische Opfer*, con su combinación de simetría y crecimiento acumulativo en línea recta; la forma helicoidal —así podríamos llamarla— del minué y de la polaca en su primer *Concierto Brandenbúrgués*; el balance interior de las varias partes —y las relaciones entre éstas— que constituyen el motete, *Jesu, meine Freude*, y el esquema algo polemístico de *Die Kunst der Fuge*. Uno se aleja de estas revelaciones y de otras similares con la sensación inquieta de que hay más en Bach de lo que encuentra la mirada casual y que pueden existir moldes de formas aun no soñadas en las obras que hasta el presente no han sido estudiadas en su integridad. Luego surge la impresión de que Bach no es un compositor a quien podemos presuponer tal cual es y que tuvo buenas razones para escribir su música como lo hizo.

Este estudio nace de semejante sensación y representa un intento de demostrar el arreglo formal de las tres Partitas para violín solo y de especular sobre los motivos que tuvo Bach para vaciarlas en sus formas existentes. Estoy plenamente convencido que toda especulación es válida solamente mientras no aparezca otra más plausible. Por esta razón presento este trabajo con la esperanza de que sea aceptado como el ofrecimiento de ciertas observaciones hechas a manera de ensayo y no como conclusiones finales, definitivas.

Las tres Partitas, con las tres Sonatas para violín solo y las seis Suites para violonchelo solo han sido atribuidas al período que Bach pasó en Köthen, señaladamente entre 1717 y 1723. Contrariamente a las Sonatas para violín y las Suites para violonchelo, que revelan

*) Este trabajo fué leído por su autor en la reunión de la *American Musicological Society*, realizada entre el 27 y 29 de Diciembre de 1949 en Nueva York.

una gran regularidad en el orden de sucesión de sus movimientos, las Partitas difieren marcadamente una de la otra. La primera, en si menor, consiste en una alemanda con su variación o *double*, una corrandá, también con su variación, una sarabanda más variación y una bourrée, a su vez acompañada por su propia variación. La segunda Partita, en re menor, consta de cinco movimientos: alemanda, corrandá, sarabanda, giga —todos estos movimientos simples, sin variaciones— y chacona. La tercera, en mi mayor, incluye seis movimientos: preludio, loure, gavota, minué I y II, bourrée y giga. Tres planeamientos formales tan diferentes entre sí, como éstos, nos comprueban que claman prácticamente por una investigación. Se dispone de evidencias suficientes para probar que Bach no fué arbitrario y que existía usualmente una razón para lo que él hizo. El motivo para esta disposición tan inusitada de los movimientos de estas Partitas puede hallarse tal vez en alguna parte de la historia de las suites de danzas en sí. Sugiero, pues, que una breve revista de esa historia pueda descubrirnos aquí los propósitos de Bach.

Muchos escritores han llamado la atención sobre las diferencias nacionales en el proceso de la formación de la suite en el siglo XVII. Sin detenerme demasiado en este punto, quisiera de todas maneras llamar la atención sobre dos factores que son característicos de una nación: el principio de variación y la textura polifónica. Esta nación es Inglaterra. Es bien conocida la presencia de muchas series de variaciones de danzas en el *Virginal Book* de Fitzwilliam; página tras página de la música de Byrd, Gibbon o John Bull nos revelan cómo se arreglaron aquellos compositores con las variaciones de una pavana, de una gallarda o de otras melodías de danzas. Lo hicieron asimismo en la música destinada a grupos instrumentales. Debo mencionar sólo la *Passamezza con variazioni* de Thomas Simpson, escrita en 1617, si bien nos vienen naturalmente a la memoria, cuando se habla de los expatriados ingleses, los nombres de William Brade y de John Dowland, éste, por ejemplo, con sus "Siete pавanas apasionadas" (*Seaven passionate pавanas*). Ernest Meyer, en su obra, *English Chamber Music*, habla del principio de variación como habiendo sido abrazado crecientemente en aquel país a medida que avanzaba el siglo XVII. Es significativo que Robert Nelson, en su libro reciente, *The Technique of Variation*, tuvo que recurrir principalmente a los compositores ingleses e italianos para poder dar ejemplos de formas variadas. Y la música de estas formas, escrita por compositores franceses, está notoriamente ausente durante largos trechos de la primera parte del

siglo XVII, exceptuando variaciones sobre fundamentos o *bassi ostinati*.

En forma similar se puede establecer una generalización sobre el empleo de texturas polifónicas. Nuevamente queda evidenciada la extensa línea de compositores, desde Byrd hasta Purcell. En las fantasías inglesas se puede tener la esperanza de encontrar polifonía, y en efecto, se encuentra, pero también la hallamos en danzas, en suites de danzas y en áreas extensas de la música vocal inglesa, quizás en un grado tan pronunciado como entre los italianos y ciertamente en un grado mayor que entre los franceses. Es de un significado más que pasajero que Inglaterra e Italia muestren tener una relativa dependencia en estos aspectos, principalmente en la variación y la polifonía. Las influencias italianas en Inglaterra llegaron a un punto culminante en la última parte del siglo XVII, no obstante la presencia de Carlos II. Debo referirme sólo al Prefacio que escribió Purcell para sus Sonatas del año 1683, en el que reconoce específicamente esa influencia, y al fuerte aroma que muestra poseer *Venus and Adonis*, de John Blow. Y una parte tangible de una prueba posterior de esta influencia puede ser aducida del hecho de que los compositores ingleses prefirieron la *corrente* italiana ante la *courante* francesa.

¿Qué decir del desenvolvimiento de la suite en Francia? Creo que el hecho más obvio —que no es característico de la suite inglesa ni de la alemana— es que una sucesión particular de movimientos, es decir, allemande, courante, sarabande y gigue, haya sido gradualmente aceptada como básica. Los pasos necesarios para este fin fueron tomados primero por los laudistas, de los cuales debe ser señalado especialmente Gaultier; luego por los compositores que escribieron para instrumentos de teclado, alrededor de 1640, sobre todo por Chambonnières, y finalmente, después de 1650, en el tiempo de la permanencia de Froberger en Francia, por compositores instrumentales.

Sigue en importancia el estilo característico de las danzas individuales. La *courante* francesa, por ejemplo, parece haber sido siempre más complicada y de un ritmo más severo que la *corrente* italiana. Spitta se refiere al "carácter grave" de la *courante* típica; en contraste con ésta nos sentimos justificadamente inclinados hacia el estilo suave y fluido de la *corrente*. En el caso de la alemanda, los estilos se encuentran invertidos. La *allemande* francesa discurre suavemente mientras que la *allemande* inglesa, influenciada por los italianos, se caracteriza por algo así como ritmos pesados. Luego se podrán examinar gigas de Louis Couperin, d'Anglebert y Chambonnières, encontrán-

dose que casi todas ellas fueron escritas en extensas medidas compuestas, de 3 (semibreves), de 12/8 ó 6/4. En contraste, las gigas italianas, notoriamente aquéllas de Frescobaldi, están por lo general en 3/8 ó 6/8. Por último, existen pruebas de que los franceses incluyeron con frecuencia una *Chaconne* en la serie de danzas: en las chaconas de Louis Couperin, Chambonnières, Lully y en un compositor tan tardío como Marchand, "las divisiones sobre un fundamento" florecen en el suelo de Francia y en suites de danzas francesas. Cuando se producen variaciones de otras danzas, especialmente en las composiciones de los laudistas, se puede estar muy bien de acuerdo con Bukhofzer, quien demuestra que semejante práctica fué una imitación de los virginalistas ingleses.

¿Qué debemos decir sobre la formación de la suite en Italia? En sus danzas, los italianos recurrieron al empleo de algunas técnicas de variación y de texturas polifónicas, junto, por cierto, con una gran vitalidad rítmica. Pero las características sobresalientes de la suite de danzas italiana, desde Monteverdi hasta Corelli, consiste en la irregularidad de la selección de sus movimientos. Una serie de danzas de Monteverdi, por ejemplo, publicada en 1607 —vacilo en llamarla una suite— consiste en los siguientes movimientos: *Intrada, pavana, gagliarda, corrente, volta, allemanda y tripla*. Buonamonta y Brurelli proceden con igual libertad y en una suite para instrumento de teclado, de Frescobaldi, de 1637, encontramos cuatro *correnti* melódicamente relacionadas, un *balletto* con su variante, una *passacaglia* y un segundo *balletto* en un metro de *corrente*; en total: nueve movimientos. Más adentrado el siglo, después de haber sido adoptado el término *sonata da camera*, prevalece la misma irregularidad: en Corelli, por ejemplo, una sonata puede constar desde dos hasta cinco movimientos. Debemos mencionar otro aspecto más. La *sonata da camera* italiana exhibe por lo general un gran número de efectos violinísticos. De Salomone Rossi a Dall'Abaco, las partes de violín fueron escritas idiomáticamente y contienen una plétora de cruces de cuerdas, arpegios y recursos similares. Esto lo observamos muy raras veces en las suites francesas de ese tiempo.

No mencionaré aquí la versión alemana de la formación de suite, principalmente porque la legítima suite variada, tal como fué introducida por Peuerl y Schein, no juega papel alguno en las especulaciones que atañen a este trabajo.

Una breve recapitulación de las generalizaciones nacionales que anteceden, puede tomar la siguiente forma: en la suite de danzas in-

glesa prevalece la técnica de variación, constatándose mucho la textura polifónica. En la suite francesa notamos una regularidad de forma y un estilo característico en la *allemande* y la *courante*. En la suite italiana existe una gran irregularidad en la sucesión de los movimientos y un interés considerable por lenguajes violinísticos. Quizás sea este el momento de colocar estos elementos adicionales sobre el tema en sí: las Partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach.

LA primera Partita, en si menor, es un ejemplo notable de una forma de variación. En cada caso, la variación es de índole *figural*; además, no parte de la estructura de la frase o de la armonía de las piezas. De paso podemos mencionar que en las llamadas "Suites inglesas" de Bach —que también fueron escritas en el período de Köthen— encontramos el mismo recurso: en tres casos, principalmente en las Suites I, III y VI, un movimiento de danza es seguido por su propia variación. Y en las llamadas "Suites francesas", este recurso no siempre aparece. Pero este punto tiene escasa importancia, porque la validez de esos apodos es generalmente poco objetada, por prestarse principalmente a llamar la atención, al menos a un tipo de diferencia interna entre las dos series. Quizás podríamos decir que cualquiera que haya sido el que ha dado a esas Suites tales apodos, estaba por lo menos enterado de esa diferencia.

Volvamos a la primera Partita. Su segundo movimiento no sólo es encabezado con la especificación "corrente", sino que es típica del género italiano mencionado antes, en su decorrer suave y rápido, de un compás a otro. Creo además que toda persona que escuche esa partita quedará chocada por la cantidad de acordes quebrados que contiene su escritura y se verá forzada a recordar el estilo violinístico de Corelli. Solamente la tercera Partita y pequeños trechos de la chacona de la segunda Partita contienen una mayor porción de música violinística pura. Finalmente, el oyente notará el elevado grado de polifonía implicada a través de toda la extensión de la primera Partita, especialmente en la *alemanda*, y la *bouree*, una polifonía que debe haber constituido una tarea fácil para Schumann cuando intentó dorar ese lirio, escribiéndole un acompañamiento para piano: trabajo tan fácil como innecesario. Las implicaciones polifónicas en la primera Partita son por cierto más fuertes que en cualquier otra parte de ese juego de tres obras, con excepción, digamos de nuevo, de la chacona de la Partita N° 2.

Vamos a examinar ahora esta segunda Partita, en re menor, que contiene los cuatro movimientos de norma: *alemanda*, *corranda*, *sa-*

rabanda y giga, más la chacona monumental. Primero que nada, la sucesión de los movimientos recuerda una de las prácticas francesas entre 1650 y 1670: nada de aires, *intermezzi* ni *hornpipes* se encuentran aquí para obscurecer la regularidad formal. Sin embargo, la evidencia interna de la influencia francesa prosigue. En cuanto a la alemanda, ésta acusa un estilo suave y fluído, como tantas de las que escribió François Couperin, y nos ofrece un gran contraste con la alemanda dramática, rítmicamente poderosa, de la primera Partita. En relación con esto y con la convicción de que la próxima observación puede ser considerada gratuita, me desvíó por segunda vez hacia las suites para teclado que recibieron apodo: por lo menos cinco de las alemandas de las llamadas "Suites francesas" son suaves y decorren tan livianamente como esta alemanda de la segunda Partita que estamos considerando. A la inversa, las seis alemandas de las llamadas "Suites inglesas" participan de la naturaleza dramática, rítmicamente potente que distingue a la alemanda de la primera Partita.

Un tercer punto concierne a la corrandá (nos referimos ahora nuevamente a la segunda Partita). Nos encontramos aquí con un movimiento rítmico, sólido, que está de acuerdo con nuestra interpretación del molde francés y con un gran contraste entre éste y el decorrer fluído de la corrandá de la primera Partita. Finalmente, la giga de la Partita N° 2 está escrita en 12/8, en vez de 3/8 ó 6/8, que habitualmente encontramos en las gigas de Frescobaldi, Vitali y ocasionalmente en Corelli. Es a causa de su contenido que se requiere un tiempo más lento, es decir, más lento que el tiempo de la giga de la Partita N° 3 que debemos examinar en el capítulo siguiente.

La tercera de las Partitas de Bach para violín solo está en mi mayor y consta de seis movimientos: Preludio, loure, gavota, un par de minuets, bourrée y giga. Esta selección debería producir en nosotros una cierta vacilación, porque ¿no es análogo, acaso, a la forma libre, al amodrote, podríamos decir, que ha caracterizado siempre a los compositores italianos de la suite? Primero voy a mencionar el preludio brillante y su semejanza con Corelli, un movimiento que no tiene paralelo en parte alguna de la música para cuerdas de Bach. Sus numerosos arpeggios y sus cruzamientos de cuerdas, de tanto efecto, se erigen a manera de ideal por el cual deben haberse esforzado los inventores italianos del estilo violinístico. Nuevamente, la giga que hemos mencionado momentos antes, se encuentra en un 6/8, en tiempo rápido y en una modalidad brillante. De hecho, esta brillantez de su modalidad penetra íntegramente la tercera Partita y la transforma

así en la más vivaz de las tres. Se puede comparar la sinceridad francachona de la primera Partita con la austera, "re-menorizada" calidad de la segunda y comprenderemos, por decir así, cómo estas dos obras se encuentran al norte de los Alpes. En cambio, no así la tercera, porque en ella hay sol y luz en cantidades generosas. Gustaría decir que mi mayor fué una tonalidad esplendorosa para Bach, que inspira brillo y sentimientos alegres. Pero este pensamiento no toma parte en esta especulación.

AQUI tenemos ahora las tres obras, examinadas y escuchadas, teniendo en mente las primeras informaciones sobre la gestación de la suite. No creo que nos alejemos demasiado de la verdad al sospechar que la primera Partita representó en la mente de Bach ciertos elementos de estilo inglés, pues hace buen uso de los procedimientos de variación en medio de una textura polifónica severa. Y la segunda Partita puede ser considerada un ejemplo del estilo francés, por desplegar la regularidad de forma que se espera de los franceses y por contener al menos dos danzas —la allemande y la courante— que están de acuerdo con el estilo especial de sus predecesores franceses. Finalmente, la tercera Partita puede ser llamada italiana. La falta de forma convencional, la calidad violinística de su escritura y la gira típicamente italiana confirman lo probable de este punto de vista.

No quisiera complicar esta especulación al referirme a las tres Sonatas para violín solo que corren parejas con las Partitas, pero creo que también en aquellas obras se insinúa una tenue relación con tipos nacionales. Pese a que esto no incumbe al presente trabajo, me resulta imposible resistirme en llamar la atención a que la segunda Sonata —que es semejante a lo que he llamado la Partita "francesa"— contiene algo más que la escritura ornamental de las otras y que sus primeros dos movimientos, es decir, el adagio y la fuga, están conectadas por un acorde de dominante. Esto, además de la preponderancia de ritmos punteados en el adagio, sugiere el tipo de obertura gigantesco, idealizado, de Lully. He mencionado este hecho apenas y pido a vosotros de no tomarlo en cuenta.

Retornemos ahora nuevamente a las Partitas. Habiendo sugerido yo extensamente que las tres obras acusan diferencias nacionales, se vuelve sin duda deseable que encontremos una razón para explicarnos que Bach las haya escrito de esta manera. Fueron producidas en el período de Köthen, en un tiempo en que Bach, con niños pequeños y su segunda mujer, entró en contacto con problemas de educación. Fué también un período en que se dedicó a enseñar por precepto, a

manera de ejemplo. Y consiguientemente ha sido la época en que escribió la mayor parte de sus ciclos de piezas didácticas. El Prefacio al *Orgelbüchlein* enuncia específicamente que se trata de "una guía... para que el organista novel pueda elaborar un coral en varios aspectos", y sigue en esta forma. Las *Inventionen* de 1723 son "una guía honesta por medio de la cual se muestra a los amantes del piano un camino sencillo...". El *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, de 1720, *Das wohltemperierte Clavier*, de 1722, el *Notenbuch vor Anna Magdalena Bachin*, de 1725, todos éstos son trabajos que fueron escritos, teniendo en mente un propósito didáctico. La aspiración expresada por Bach en esas obras era la de ilustrar, por medio de composiciones verdaderas, los diversos estilos y técnicas, y de establecer modelos para todas las formas principales. Cuán grande fué el éxito que logró, está probado por el lugar que ocupan tales trabajos en el repertorio de profesores e intérpretes de nuestros días.

Pero las obras y los ciclos de obras que acabamos de mencionar han sido escritos en su totalidad para instrumentos de teclado. Bach fué también violinista. Podemos suponer que su mentalidad universal no admite semejanza con tantos educacionistas musicales de hoy que ignoran por completo los instrumentos de arco. Parece probable —y en esta delgada superficie apoyo mi proposición— que las obras para violín solo y violonchelo solo fueron inspiradas por el mismo propósito didáctico que plasmó en realidad sus obras para teclado. No existen pruebas de que Bach haya necesitado esas composiciones en su labor diaria, en la Corte de Köthen, ni tampoco que haya tenido en mente intérpretes determinados cuando las escribió. Tampoco parece probable que solicitara la presencia del espíritu de Heinrich Biber y que escribiera obras para violín solo con el simple deseo de imitar a aquel compositor, en el supuesto caso de que supiera de su existencia. Me conformo con decir que atribuir a estas obras para violín solo un propósito didáctico no está muy lejos de la verdad y el contenido en sí de las partitas se presta admirablemente para este punto de vista. La presencia de tres tipos nacionales diferentes, la gran variedad de formas dentro de cada tipo, los ejemplos de variación, de homofonía pura y de polifonía real e implicada, y por encima de todo, la grandiosidad de concepción que todas ellas revelan, he aquí material suficiente para todo un curso de educación musical únicamente en estas tres obras.

Estando concretado este trabajo a las tres Partitas, he considerado prudente mencionar las Sonatas para violín solo en apenas una

conexión. Me agradaría referirme ahora a las seis Suites para violonchelo solo, nuevamente en un solo aspecto. Las seis Suites están basadas en una forma regular, con excepción de un detalle. Los primeros cuatro movimientos de cada Suite coinciden exactamente: Preludio, alemanda, corrandia y sarabanda, siendo el sexto movimiento siempre una giga. Únicamente en el llamado "grupo discrecional", es decir, entre sarabanda y giga, existe una variedad de forma. Cada una de las dos primeras Suites contienen un par de minuets; la tercera y cuarta incorporan un par de bourrées y la quinta y sexta un par de gavotas. Vuelvo a mencionar un punto de interés como éste con el exclusivo fin y también con la esperanza de que pueda provocar reflexiones sobre posibles propósitos didácticos existentes también en estas obras.

AL presentar a vuestra consideración especulaciones sobre las Partitas, me encuentro demasiado sabedor de la posibilidad de haber generalizado en exceso. Podemos suponer, por ejemplo, que la técnica de variación haya sido transmitida a Bach por una línea de compositores que desciende desde los virginalistas ingleses a través de Sweelinck, incluyendo a Scheidt, Reincken y al pariente de Bach, Johann Christoph. ¿Pero podemos atrevernos a suponer, como lo he hecho yo, que Bach pensó en la técnica de variación como proviniedo de la escuela inglesa? Por otra parte he encontrado poca evidencia de que Bach haya estado enterado de la disposición arbitraria de los movimientos de la suite compuesta por los italianos del siglo XVII. De todas maneras no tengo la osadía necesaria para exponer cuestiones similares en mi propia mente, por el temor de derribar todos los puntales que sostienen a este intento especulativo. Séame permitido finalizar no sobre una cadencia perfecta, IV-V-I, sino sobre otra, interrogante: V-VI. Quizás podrán habilitar futuros estudios a alguien para probar que nos podemos referir con una justificación histórica a la nacionalidad de las Partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach.

University of Texas, Diciembre 1949

HOMER ULRICH

(Traducción de Francisco Curt Lange)

LAS OBRAS DE JUAN SEBASTIAN BACH ESCRITAS PARA VIOLIN SOLO Y VIOLONCHELO SOLO EN KÖTHEN (ENTRE 1717 y 1723) Y PUBLICADAS EN 1802 (OBRAS PARA VIOLIN) Y EN 1825 (OBRAS PARA VIOLONCHELO)

VIOLÍN

Sonata N° 1, en sol menor

Adagio
Fuga
Siciliana (si bemol)
Presto

Sonata N° 2, en la menor

Grave
Fuga
Andante (do mayor)
Allegro

Sonata N° 3, en do mayor

Adagio
Fuga
Largo (fa mayor)
Allegro assai

Partita N° 1, en si menor

Alemanda, doble
Corranda, doble
Sarabanda, doble
Bourré, doble

Partita N° 2, en re menor

Alemanda
Corranda
Sarabanda
Giga
Chacona

Partita N° 3, en mi mayor

Preludio
Loure
Gavota en rondó
Minué I & II
Bourrée
Giga

VIOLONCHELO

Suite N° 1, en sol mayor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Minué I & II (sol menor)
Giga

Suite N° 3, en do mayor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Bourrée I & II (do menor)
Giga

Suite N° 5, en do menor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Gavota I & II
Giga

Suite N° 2, en re menor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Minué I & II (re mayor)
Giga

Suite N° 4, en mi bemol

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Bourrée I & II
Giga

Suite N° 6, en re mayor

Preludio
Alemanda
Corranda
Sarabanda
Gavota I & II
Giga

UN AUTÓGRAFO DE J. S. BACH
EN LA UNIVERSIDAD YALE*)

ALVIN JOHNSON

NEW HAVEN, CONNECTICUT

LA adquisición, en 1932, del *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* por la Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad Yale, fué un acontecimiento importante en la larga y continuada acumulación de tratados musicales y colecciones precedentes de Alemania que corresponden a los siglos XVII y XVIII. La compra de obras teóricas, históricas y de música del barroco alemán fué una política heredada por Yale cuando se donó a la Universidad, en 1873, la valiosa biblioteca de Lowell Mason (1792-1872), quien había desarrollado una ardiente actividad en el mejoramiento del estado de la música religiosa en los Estados Unidos —y como corolario para este propósito— en la introducción de estudios musicales a los programas de enseñanza de las escuelas públicas. La búsqueda de composiciones musicales nuevas y de mayor valor artístico y el fin de introducir las en el servicio de la Iglesia llevaron a Lowell Mason rumbo a Europa. En dos ocasiones realizó extensos viajes al viejo continente y éstos le pusieron en contacto, especialmente en Alemania, con las legítimas fuentes de la vida y cultura musicales contemporáneas. Al primer viaje a Alemania, efectuado en 1837, siguió quince años más tarde otro, de una gira prolongada por este país e Inglaterra. Los recuerdos de este segundo viaje se encuentran deposti-

*) Hallándome en New Haven como invitado de la Universidad Yale, tuve el placer de examinar detenidamente la Biblioteca de la Escuela de Música, siendo guiado por mi colega y ex-compañero de la Universidad de Bonn, Dr. Leo Schrade, encargado de los estudios musicológicos de aquel importante centro de actividades musicales, donde actuó también durante varios años otro amigo, Paul Hindemith. Cuando se proyectó publicar un número doble de la Revista de Estudios Musicales, dedicado íntegramente a Juan Sebastián Bach, recordé el *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* y solicité un estudio especial dedicado a esa preciosidad autográfica. Fué propósito publicar el trabajo del Dr. Schrade, sobre *Bach y Schütz en la liturgia protestante*, junto con el estudio realizado por Alvin Johnson del *Clavier-Büchlein*, pero razones ajenas a nuestra voluntad nos obligaron distribuirlos entre los números 5/6 y 7 de esta Revista. (Francisco Curt Lange).