

lado, es todo un signo de la época, pues se añaden indicaciones dinámicas, sobre todo crescendos y diminuendos, así como ligaduras. Los intereses de esta revista, sin embargo, pueden considerarse bastante modernos, por lo que hace a su actitud hacia la música histórica; publicó artículos sobre Lully, Palestrina, Frescobaldi, Haendel, Guido d'Arezzo, C. P. E. Bach, Couperin, Scarlatti, Purcell o Tarradellas. Y entre las breves piezas musicales que también dio a la luz encontramos los nombres de Scarlatti, Haendel, Frescobaldi, C. P. E. Bach, F. Bach y Monteverdi. Otras músicas de Juan Sebastián Bach editadas como suplemento de la revista fueron un *Pre-ludio con fughetta* [BWV 902] y tres gavotas más<sup>8</sup>.

La inexistencia de un catálogo fiable y el desconocimiento de la obra bachiana provocarían más de una atribución errónea, como el *Tantum ergo* que se interpretó como suyo el Jueves Santo de 1866 en la iglesia de la Merced de Barcelona por los cantantes Gausa y Puigganer y otros miembros de la capilla<sup>9</sup>.

El mundo de los salones privados, el que resulta menos accesible a la investigación en la actualidad, oculta probablemente una parte hoy arduamente cuantificable del proceso de recepción. Un caso que ha llegado a la imprenta apunta en esa dirección: se trata de la interpretación, por el pianista Juan Miralles, de obras bachianas no identificadas, muy probablemente fugas de *El clave bien temperado*, en los salones de los señores de Bernareggi, a los que fue invitado el periodista que nos informa. El autor («T.») afirma de Miralles que «... Bach que elevó su imaginación portentosa apoyado en una erudición profunda y unió los pensamientos más nuevos a las formas más severas...» y que, al lado de obras de Gottschalk y Chopin, «interpreta las fugas de Bach con una claridad igual a su gusto»<sup>10</sup>.

Los conciertos instrumentales en sentido moderno —el público accede al mismo contra el pago de una entrada— no existieron sino muy raramente hasta después de mediado el siglo. Punto crucial éste de la abundante aparición de sociedades filarmónicas: Sevilla (1847), Cádiz (1847); en 1848, las hay ya en Madrid, Barcelona, Granada, Valencia, Córdoba, Málaga, Valla-

<sup>8</sup> La primera de las obras en el n° 16, 21 de julio de 1883, con la chocante indicación de estar destinada «para órganos con clavicémbalo», las gavotas en los n°s 17, 28-7-1883; 23, 8-8-1883 y 34, 24-11-1883.

<sup>9</sup> La España Musical, semanario artístico, literario y teatral, Barcelona, I, n° 13, 5-4-1866, pp. 51-52. Es posible que el *Tantum ergo* fuera el en sol mayor, de los dos que compuso, de Johann Christian Bach, que requiere varios solistas vocales.

<sup>10</sup> T., «El pianista D. Juan Miralles», La España Musical, semanario artístico, literario y teatral, Barcelona, I, n° 40, 18-10-1866, p. 2.

dolid, Écija, Osuna y otras localidades. Pero los salones nobiliarios<sup>11</sup> o de la alta burguesía continuaron existiendo y a ellos se asistía previa invitación; por ello, sólo muy raramente –y más como actos sociales que como sesiones musicales, pues el carácter benéfico solía ser habitual– llegó la prensa a hacerse eco de sus actividades.

Una idea de cómo Bach entró en España muy poco a poco puede darnosla su lugar en la biblioteca de un conocedor, Benito Pérez Galdós, que ejerciera la crítica musical en *La Nación*. El catálogo de sus impresos presenta las partituras en las entradas 77 a 120 y como libros de crítica o historia de la música las numeradas de la 121 a 139. Entre las primeras, figuran de Bach: 88. *Bach-Album* (Sammlung berühmter Orgelcompositionen), Leipzig. 89. *Gavotta*. Piano. 90. *Musette*. Piano<sup>12</sup>.

La bibliografía española sobre Bach durante todo el XIX es ciertamente pobre y sólo pueden aportarse datos sobre menciones esporádicas en las revistas musicales. Demuestran abrumadoramente estas citas una falta de conocimiento directo de la música, lo que no es raro dadas las circunstancias. Uno de los pocos puntos interesantes que puede brindar el estudio de estas fuentes se relaciona con la influencia y difusión de las ideas en el XIX más que con la propia música de Bach. Así, el conocimiento de la figura del compositor no procede del área alemana, la biografía de Forkel «aparecida en 1802» o desde mediados de siglo los trabajos de la Sociedad Bach, sino del área de lengua francesa. En concreto, el peso del musicólogo belga Fétis sería determinante. El texto que se reproduce a continuación proporciona una imagen bastante nítida de un Bach anterior incluso al movimiento de recuperación:

Juan Sebastián Bach permaneció 40 años al servicio de los príncipes de Alemania, sin otra ambición que la de cultivar para sí mismo un arte que adoraba con el mayor desinterés. No sólo no buscó los favores de la fortuna, sino que ni aun le ocupó jamás el cuidado de adquirir reputación. Algunas de sus producciones se publicaron durante su vida; las más que forman la voluminosa colección de sus obras no fueron publicadas hasta después de su muerte y otras permanecen todavía inéditas. Cuando concluía algún juego de fantasías o algunas fugas de las cuales quedaba satisfecho, le bastaba

<sup>11</sup> *En algunos casos se trataba de auténticos teatros, como el inaugurado en el palacio de Liria en la primavera de 1845, donde se daban obras en prosa, pero seguramente también conciertos, «para la sociedad más aristocrática», como se dijo en su momento. El archivo musical no recoge nada de Bach, según José Subirá, La música en la Casa de Alba. Madrid, Ribadeneira, 1972.*

<sup>12</sup> *Hyman Chonon Berkowitz, Biblioteca de Benito Pérez Galdós. El Museo Canario, incorporado al CSIC, Las Palmas de Gran Canaria, 1951, p. 33.*