

Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICA PARA
VIOLONCHELO
SÓLO**

OCTUBRE 1998





Fundación Juan March

CICLO

**MUSICA
PARA
VIOLONCHELO
SÓLO**

OCTUBRE 1998

ÍNDICE

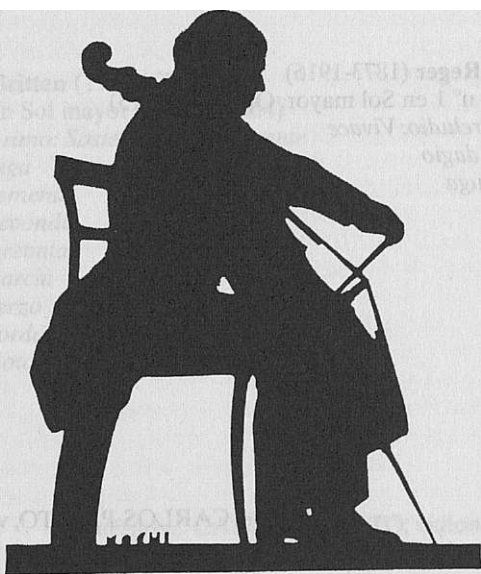
	Pág.
Presentación.....	1
Programa general.....	5
Introducción general por Enrique Martínez Miura.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	15
Segundo concierto	
Tercer concierto.....	21
Bibliografía.....	24
Participantes.....	25

Varias veces hemos escuchado en esta sala las seis Suites que J.S. Bach compuso para violonchelo sólo, y muchas más hemos oído algunas de ellas en otros programas. En esta ocasión, volveremos a oírías, pero de otra manera, pues tras la audición de dos Suites en cada concierto, el intérprete ha añadido una obra del siglo XX, también para violonchelo sólo, lo que nos obligará a un ejercicio de reflexión sobre la influencia del pasado en la música de nuestro tiempo.

Una de las características que definen el trabajo de los compositores del siglo XX, en efecto, es que por vez primera en la historia han tenido y tienen que competir no sólo con sus colegas contemporáneos de dos o tres generaciones distintas a la suya, sino con toda la historia de la música. El delicado engranaje entre tradición y progreso, que artes plásticas y literarias están acostumbradas a resolver desde hace muchos siglos, la historia musical ha tenido que resolverlas en los últimos cien años, ya que hasta finales del XIX la música que se consumía era en gran parte música contemporánea. El descubrimiento de J.S. Bach por la musicología y luego por los intérpretes -en el caso de las Suites, con nuestro Pablo Casals a la cabeza- propició inevitables diálogos con sus músicas: Las que hemos programado son algunas de estas consecuencias y forman parte importante del repertorio para violonchelo.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Johann Sébastian Bach (1685-1750)

Suite n° 1 en Sol mayor, BWV 1007

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Minueto I y II

Gigue

Suite n° 5 en Do menor, BWV 1011

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotta I y II

Gigue

II

Max Reger (1873-1916)

Suite n° 1 en Sol mayor, Op. 131c (1915)

Preludio: Vivace

Adagio

Fuga

Intérprete: CARLOS PRIETO, violonchelo

Miércoles, 14 de Octubre de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Johann Sébastian Bach (1685-1750)

Suite n° 3 en Do mayor, BWV 1009

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I y II

Gigue

Suite n° 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I y II

Gigue

II

Benjamin Britten (1913-1976)

Suite n° 1 en Sol mayor, Op. 72 (1964)

Canto primo: Sostenuto e largamente

I. Fuga

II. Lamento

Canto secondo

III. Serenata

IV. Marcia

Canto terzo

V. Bordone

VI. Moto perpetuo e canto quarto

Intérprete: CARLOS PRIETO, violonchelo

Miércoles, 21 de Octubre de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Johann Sébastian Bach (1685-1750)

Suite n° 2 en Re menor, BWV 1008

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Minueto I y II

Gigue

Suite n° 6 en Re mayor, BWV 1012

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotta I y II

Gigue

II

Zoltán Kodály (1882-1967)

Sonata, Op. 8 (1915)

Allegro maestoso ma appassionato

Adagio

Allegro molto vivace

Intérprete: CARLOS PRIETO, violonchelo

Miércoles, 28 de Octubre de 1998.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

MÚSICA PARA VIOLONCHELO SOLO DESDE BACH HASTA NUESTROS DIAS

El violonchelo hizo su aparición en Italia, en algún momento en torno a 1520; sin embargo, de estos instrumentos tempranos no se conservan ejemplares y hay que esperar a los decenios de 1550 y 1560 para, aun siendo rarísimos, contar con algunos conservados. La historia primitiva del violonchelo estuvo fuertemente condicionada por el curso ascendente del violín, capaz de agilidades muy superiores y de llevar una línea mucho más afín al *bel canto* imperante en la ópera barroca del siglo XVII. Por ello, encontramos pronto al violonchelo realizando funciones secundarias, sobre todo en la realización del bajo continuo; es decir, la ejecución improvisada de la armonía a partir de la línea melódica del bajo indicada por el compositor. Mas ya a finales del XVII el desarrollo de las dos principales escuelas violonchelísticas italianas, la romana y la boloñesa, se plasma en la composición de obras en las que el instrumento es responsable de una parte obligada enteramente escrita. Este despegue se produjo, por lo tanto, en el seno de la música de cámara, mediante una equiparación progresiva de las diversas voces instrumentales, consistente más que nada en un acortamiento de la distancia de los papeles ejercidos por el violín y el violonchelo. Dicho proceso tuvo un foco importantísimo en la práctica musical de los violonchelistas de la capilla de San Petronio de Bolonia, sin la cual sería impensable la condición de solista que luego alcanzaría el instrumento.

Jalonan las primeras comparecencias del violonchelo las *Sonatas a tres* (1665) de Giulio Cesare Arresti, la *Sonata a siete* (1680) de Petronio Franceschini y las *Sonatas da chiesa* (1689) de Domenico Zannata. En las páginas citadas, el violonchelo está presente en conjuntos instrumentales; para encontrarlo en solitario, que es el tema de este ciclo, debe esperarse al eslabón significativo -que se deprecia un tanto al admitir su autor la interpretación alternativa al clave- de los doce *Ricercate* op. 1 (1687) de Giovanni Battista degli Antoni, de complejo trazado de líneas. Otro paso lo dieron los siete *Ricercari* (1689) de Domenico Gabrielli. Más tarde, bajo la influencia evidente de los anteriores, Domenico Galli escribió sus *Sonatas* (1691). La *Sonata* (c. 1700) de Giuseppe Maria Jacchini accede ya a un alto nivel de virtuosismo.

Estos ejemplos suelen aducirse como antecedentes de las *Suites para violonchelo sólo* de J.S. Bach; no obstante, es altamente improbable que el autor de la *Pasión según san Mateo* llegara a conocerlos. Precisamente, hacia el final de la vida de Bach -mediados del siglo XVIII-, se impuso la corriente principal de uso del instrumento, la sonata con acompañamiento de continuo.

De igual modo que las primeras composiciones catalogadas fueron italianas, instrumentistas de esta nacionalidad exportaron la novedad por toda Europa. Batista Strunck, un italiano de origen alemán, la introdujo en Francia en torno a 1700. Se sabe que en 1727 tocaba en la orquesta de la ópera de París. En Viena se descubre al violonchelo como instrumento de la orquesta incluso antes, pues la capilla de la corte cuenta con varios desde c. 1680. Algo más tarde, llegó a la corte de Dresde. Señala Wasielewski un dato significativo relativo a los países germánicos, que coincide plenamente con lo que sabemos que aconteció en Francia: la implantación del violonchelo no fue pacífica, ya que hubo de vencer la resistencia de los violagambistas. En Francia, donde la literatura y la práctica de la viola habían alcanzado cotas extraordinarias, la actitud combativa contra el instrumento intruso se plasmó paradigmáticamente en el panfleto de Le Blanc titulado *Béfense de la basse de viole contre les entreprises da violon et les prétentions du violoncelle* (1741). Por cierto que el escritor dedica una atención muy superior al violín (y a Corelli), cuyo empuje le debía de parecer mucho más peligroso, aunque reconoce que el "miserable" violonchelo le disputaba ya el lugar a la viola da gamba. Más interesante es la distinción establecida por Le Blanc entre "música-poesía" y "música-prosa"; la primera la asocia al canto y la encuentra en la viola y el clave franceses; la segunda, en su criterio, surge con la sonata y el formalismo de la armonía, lo que reconoce en los instrumentos italianos. Pero, como prueba de lo viva y contradictoria que era la situación, el mismo año que vio nacer el impreso de Le Blanc se editó el *Méthode de violoncelle* de Michel Corrette, uno de los primeros para el estudio y conocimiento de la técnica instrumental del violonchelo, posterior tan sólo a algún que otro texto anónimo y al libro de Salvatore Lanzetti (1736).

En consecuencia, cuando Bach escribe sus *Suites*, las posibilidades del violonchelo estaban aún sin desarrollar completamente y, en cualquier caso, se encontraban muy por debajo de las mucho más explotadas del violín. Sólo en los conciertos y la música de cámara de Torelli, Porpora y Vivaldi el instrumento comienza a liberarse de rigideces y a adquirir idiomatismo. Es posible que el género que más potenciara los recursos del violonchelo fuera en concreto el *concerto grosso*, donde llegó a igualarse con el violín. Ahora bien, los primeros conciertos para violonchelo, que entran en escena hacia 1700 - los debidos a Tartini, Vivaldi y Porpora-, fueron todavía claramente concebidos a imitación de los de violín.

Durante el clasicismo y el romanticismo la música para violonchelo sólo se eclipsaría totalmente, acaso como reflejo del desconocimiento de las *Suites* de Bach durante estos períodos. El instrumento, aparte de su lugar en la orquesta, aparece integrado en las formaciones de cámara; como solista, en cambio, fue muy escasamente tratado por compositores de verdadera primera fila, hasta el punto de que sólo pueden se-

ñalarse los conciertos de Boccherini, Haydn, Schumann y Dvorák. Paralelamente, a lo largo del siglo XIX, se fueron perfilando dos prototipos de violonchelistas, el viajero "estrella", como Adrien Serváis (1807-1866), que -según Arizcuren- habría dado unos cuatro mil conciertos durante su carrera, y otro, más refractario al exhibicionismo, de la clase de David Popper (1843-1913), quien de hecho además de su ocupación como solista también tocó en un cuarteto de cuerda. Las piezas de circunstancias de Serváis, entre ellas los *Caprichos para violonchelo sólo* (1854), nacieron como "propinas" con las que su autor podía cerrar brillantemente sus actuaciones. Es muy significativo de toda una situación cultural que las *Suites* de Bach llegaran a ser confundidas con una música de esas características, pues entonces sólo se tocaba algún movimiento suelto de ellas y con idéntica función de alarde.

La figura clave que hizo posible el cambio, que afectaría tanto a la ética de la interpretación como al repertorio en sí, fue la de Pablo Casals. Se ha narrado hasta la saciedad su descubrimiento casual, en 1890, a los trece años, de las *Suites* bachianas en una librería de segunda mano de la calle Ancha de Barcelona. La anécdota es verídica, aunque lo más trascendente de la misma sea su denuncia de una enseñanza musical anquilosada, que en la época ocultaba semejantes obras maestras a los alumnos de violonchelo por considerarlas "música muerta". Mas la actitud no era un mal exclusivo de la educación española: una autoridad en Bach de la talla de André Pirro se limita a citar de pasada las *Suites* en su libro (*J.-S. Bach*. París, 1910, pág. 226), mientras que se detiene, aunque sea brevemente, en las *Sonatas* y *Partitas* para violín.

Casals tardó doce años en preparar las *Suites*, que fue el primero en tocar de nuevo íntegras y respetando las repeticiones. Pudo al fin romperse el mito del "academicismo" de estas composiciones, cuya poética renació para el hombre del siglo XX. El logro de Casals fue en gran parte intuitivo, lo que no impidió que su acercamiento se convirtiera en un modelo interpretativo. Aunque llegase a afirmar con evidente maximalismo que en la partitura "no había nada escrito", algunas de sus ideas han sido luego confirmadas por la musicología. Es cierto que las fuentes que transmiten las *Suites* carecen de indicaciones dinámicas o de arco, lo que ha disparado en nuestro siglo las ediciones, muchas de ellas debidas a violonchelistas (Cowling contabiliza 29 en 1983). Casals acertó, por ejemplo, en la importancia primordial del Preludio, generador del resto de la *Suite*. Su labor fue revolucionaria por recuperar las obras, ante unos supuestos especialistas que negaban que contuviesen un "Bach real", y por la manera misma de recrearlas. Hoy puede parecer asombroso, por ejemplo, que escandalizase el *staccato* con el que articulaba la Courante de la *Suite* nº3, porque los mandarines negaban dogmáticamente la existencia del *staccato* en tiempo de Bach. Como recuerda Blum, Tartini y Geminiani ya lo practicaban y, si se requiere prueba docu-

mental, figura en el *Traité de la viole* (París, 1687) de Jean Rousseau.

Desde luego, el nuevo interés de los compositores por escribir para violonchelo sólo no se explica sin la reaparición de las *Suites* bachianas conseguida por Casals. Las publicaciones no especializadas suelen repetir la idea de la exigüidad del repertorio para el instrumento a solo; se hace hincapié en una literatura que apenas iría más allá de las obras programadas en este ciclo. Procediendo de tal modo, se ignora un fenómeno, el del crecimiento exponencial de las composiciones con el citado destino, que tiene mucho que ver con la reinstalación definitiva de las *Suites* de Bach en el patrimonio cultural vivo. A falta de datos exactos, las obras para violonchelo sólo contemporáneas deben sobrepasar los dos centenares, puesto que para el período 1900-1960 la tesis doctoral en la materia de Gordon James Kinney (Universidad de Florida, 1962) registra 160. Una breve y rápida lista debería recoger al menos los siguientes títulos: Hindemith, *Sonata* op. 25, n.º3 (1923); Cassadó, *Suite* (1926); Krenek, *Suite* op. 84 (1939); Dallapiccola, *Ciaccona, intermezzo e adagio* (1945); Henze, *Serenata* (1949), Bloch, tres *Suites* (1956); Scelsi, *Triphon* (1956); Zimmermann, *Sonata*, (1960); Xenakis, *Nomos alpha* (1966); Penderecki, *Capriccio per Siegfried Palm* (1968), Kagel, *Siegfried* (1971); Sciarrino, *Studio* (1975); C. Halffter, *Variaciones* (1975); Ferneyhough, *Time and Motion Study II* (1976); Guinjoan, *Cadenza* (1979), Cage, *Etudes boreales* (1980); Globokar, *Laboratorium* (1981); De Pablo, *Ofrenda* (1982); Nono, *Diario polacco* (1982).

Las Suites para violonchelo sólo de Johann Sebastian Bach

Se cree que la composición de las seis *Suites para violonchelo sólo* no estaría situada a gran distancia temporal de las *Sonatas* y *Partitas* para violín, cuyo manuscrito autógrafo se fecha, con precisión, en Cóthen en 1720. Un instante final éste, que fija la redacción definitiva de la copia lo más pulida posible de obras que pudieron estar en el taller bachiano durante varios de los años precedentes. Ciertamente, la proximidad de concepción entre las series para violín y para violonchelo está meridianamente clara: se trata de plantear una música sin acompañamiento -y ello en la llamada "era del bajo continuo"-, en la que el instrumento de cuerda en cuestión desplegaría muchas de las posibilidades polifónicas de que es capaz. En las BWV 1001-1006 se lee "Sei solo a violino senza basso accompagnato. Libro primo", lo que ha inducido a los estudiosos a ofrecer dos tipos de solución, o bien Bach nunca escribió el "libro segundo" de un plan primitivo de obras únicamente para violín, o bien dicho libro sería el de las *Suites para violonchelo*. Sin embargo, las *Suites* no responden a un plan tonal elaborado, ni se ven agrupadas por parejas, como sí ocurre en las *Sonatas* y *Partitas*. Desafortunadamente, el manuscrito

autógrafo, cuyo estudio hubiera resuelto muchos interrogantes, no se conserva, ya que es una copia de Anna Magdalena, segunda esposa del compositor, la que constituye nuestra fuente principal. Así y todo, este texto contiene algunos errores y es forzoso acudir a otras copias, como la realizada en 1726 por Johann Peter Kellner (1705-1772), organista y amigo de Bach, que es mucho más precisa.

Desde un momento muy temprano la incompreensión rodeó a las obras, hasta el punto de negarse todo alcance estético y ver en ellas una mera propuesta pedagógica, un catálogo de dificultades que debía resolver el violonchelista en ciernes, no composiciones musicales en sentido estricto, malentendido que ya aparece en Forkel. Un desenfoque de tal magnitud se produjo sustancialmente durante el romanticismo, acaso porque el ideario artístico imperante obstaculizaba valorar en su justa medida unas páginas de cuerda sin acompañamiento. La primera edición, la publicada por la casa H. A. Probst de Viena en 1825, sancionó las *Suites* como problemas prácticos, al titularlas *Six Sonates ou Etudes pour le Violoncello solo Oeuvre posthume*.

Sonatas y Partitas para violín y *Suites para violonchelo*, fuesen o no éstas una continuación de aquéllas en el plan original de Bach, nacen de una misma idea germinal, la de llevar al límite permitido por la técnica de la época los recursos de un instrumento de cuerda en solitario. Se necesita para ello la ayuda del oyente, pues algunas relaciones armónicas son imaginarias, completándose en la memoria acordes y voces. Si el menor despliegue de las *Suites* ha llevado a algunos estudiosos a fecharlas como anteriores a las creaciones para violín, este dato conllevaría tal vez una cronología y una calibración estilística engañosas, ya que -como se ha indicado en la Introducción-, podría tratarse simplemente de un desfase entre las técnicas instrumentales de violín y violonchelo en tiempo de Bach. Pero si el material y la escritura son menos audaces, no por eso las exigencias musicales y de ejecución de las seis *Suites* dejan de ser enormes aun para los intérpretes de hoy. Se recubren además de otra significación histórica, puesto que son las primeras páginas a solo escritas por un autor no violonchelista (Bach tocaba fundamentalmente el violín como instrumento de la orquesta), aunque evidencie un conocimiento profundo del idiomatismo exigido. Se insiste en que la presencia de "sonatas" para el violín es un gesto compositivo más moderno que las ya tradicionales *Suites* para el violonchelo. El material temático de éstas sería además menos experimental, alcanzando un despliegue polifónico igualmente inferior; sólo los preludios y las sarabandes, pero mucho menos las bourrées, gavottes y demás danzas, inciden en este aspecto de la simultaneidad.

Como las obras se encuentran repletas de arduas dificultades, siempre se ha defendido la postura de que Bach -que entendía la composición desde un punto de vista práctico e inmediato- pensó al escribirlas en las capacidades concretas de

algún gran ejecutante de la época que se moviera dentro de su círculo. Se suele citar el nombre de Christian Ferdinand Abel (c. 1683-1737), pero el investigador italiano Alberto Basso ha señalado como otro primer intérprete posible de las *Suites* a Christian Bernhard Linigke (1673-1751), lo que es tan plausible, al tiempo que igualmente falto de documentos, como la otra alternativa. El citado musicólogo, cabeza de fila de la importante escuela italiana actual, ha defendido otra proposición igualmente interesante, que en su caso afecta al origen y sentido de las obras. Consiste en la relectura del proyecto como un plan primitivamente pensado para la viola da gamba, en la senda de las extraordinarias creaciones de Marin Marais que Bach conoció muy probablemente, y sólo en un segundo instante readaptado a los imperativos del violonchelo. De ser así, los modos interpretativos de Abel acaso tuvieron que ver con la decisión, por cuanto su condición de experto en ambos instrumentos pudo haberle aportado a Bach soluciones a los problemas suscitados.

Ahora bien, las piezas fusionan rasgos alemanes, franceses e italianos, algo que participa de la aspiración barroca de los "gustos reunidos". Las *Suites* siguen en lo formal el orden de danzas establecido por Froberger: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, siempre con el pórtico de un Preludio. La danza, estilizada o no, es omnipresente, hasta posibilizar la lectura de Mellers de las *Suites* como "apoteosis de la danza". Entre Sarabande y Gigue se dispone el único elemento variable, un par de danzas de moda, o *galanerien*, de talante siempre mucho más ligero, que contienen el lado más eminentemente bailable de las obras. Son éstas Minuetos en las *Suites I* y II; Bourrées en las III y IV, y, finalmente, Gavottes en las dos restantes. La estructura resultante es similar a la de las *Suites inglesas para clave* (1720/22).

Lo más original e importante de las composiciones hay que descubrirlo en los Preludios, sin necesidad de recurrir a la anacrónica definición que los tipifica como "sinfonías para violonchelo" (Rostropovich). Son muy distintos tanto por estilo, número de secciones o tratamiento, aunque siempre la textura se presenta más densa que en el resto. Desde luego, se reencuentra en ellos el concepto de "ejercicio", pero no en el sentido decimonónico, sino en el barroco, como búsqueda de la complejidad artística y la correspondiente manera técnica de resolverla, como desenvolvimiento máximo de una fórmula rítmico-melódica y como escalón para la formación integral de un músico en el entorno cultural del compositor. Las partes de danza resultan más convencionales, si bien Bach sigue un plan al servicio de la mayor variedad posible; por ejemplo, en lo que a la velocidad de las partes de cada suite se refiere, y una distribución, así como una organización interna, regida por principios de simetría.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Suite I en sol mayor BWV 1007

Es la más asequible desde un punto de vista técnico; de hecho, Vogt la considera como una introducción al ciclo. Se impone inmediatamente el grandioso Preludio (en 4/4), apoyado en acordes quebrados y juegos tímbricos, sobre la repetición punto menos que obsesiva de un diseño rítmico fijo. La Allemande que sigue presenta una cierta proximidad temática con el material del movimiento precedente; Bach despliega en ella una danza intensa y majestuosa, de figuración elaborada. Un ritmo muy marcado domina la vivaz Courante, trazada por medio de rasgos de escritura muy enérgicos. La Sarabande es de breve duración y ofrece una construcción más densa en acordes que el resto de los bailes de esta misma clase dentro de la serie. Los dos Minuetos cumplen una obvia función contrastante; vigoroso, el primero; cantable, el segundo. La Gigue, que incide en una nota insistentemente repetida, adquiere un sesgo italiano; es un movimiento de acusada sencillez y tampoco está exento de estilización a partir de su origen danzante.

Suite V en do menor BWV 1011

Las dos últimas *Suites* sobresalen por la expansión de los recursos del instrumento. En la copia de Anna Magdalena se lee "suite discordable", lo que indica la práctica de la *scordatura*, o cambio de afinación con respecto a la acostumbrada; en este caso la cuarta cuerda debe afinarse un tono por debajo de lo normal, sol en vez de la. La *scordatura* es un procedimiento raro en Bach, por el que opta aquí para permitir ciertos acordes en otro caso intocables.

La quinta es la más francesa de todas las *Suites*, ya desde el complejo Preludio (4/4), de grandes dimensiones, que constituye una grandiosa obertura a la francesa, con el característico ritmo con puntillo en la parte inicial, a la que sigue una sección fugada (3/8), con las entradas del sujeto dispuestas sucesivamente en las distintas cuerdas. Esta sección es una muestra magnífica del arte de Bach para crear un efecto polifónico por completo imaginario, cuando realmente la escritura nunca abandona una sola voz, si bien con la ayuda de la memoria del oyente se completa lo que falta y parecen oírse las dos líneas correspondientes a sujeto y contrasujeto. El compositor omite la preceptiva repetición de la parte lenta de la obertura, tal vez por considerar que el Preludio tendría entonces una duración excesiva. Un tanto paradójicamente, la

Allemande, con su ritmo semejante al del Preludio, del que parece provenir, se acoge también al estilo francés. Incluso la Courante contiene rasgos de estilo francés en su ritmo tan diversificado; presenta acordes que recuerdan el idiomatismo propio de la viola da gamba. La sobria, noble Sarabande, por el contrario, no contiene pasajes en dobles cuerdas, como otras danzas de esta naturaleza dentro del ciclo, pero se trata seguramente de la más honda. La Gavotte I es de ritmo binario, en oposición al ternario de la segunda, en do mayor, construida como un rondó; ambas contribuyen a aligerar la gran tensión acumulada hasta su entrada. Se cierra la *Suite* con una vivaz Gigue, que recupera el carácter francés que domina a lo largo de toda la composición.

El neobarroquismo de Reger

Compuso Reger toda una colección de piezas para instrumentos de cuerda a solo, violín, viola y violonchelo, que en su momento tuvieron un carácter único, dado que este repertorio no se practicaba. Desde luego, todas ellas reclaman a Bach como modelo por su empeño polifónico, si bien son páginas donde abundan las secuencias meramente melódicas. Las *Suites* de viola son originales, ya que son las primeras en su género, adelantándose a Hindemith, pero son composiciones más modestas que las destinadas al violonchelo.

Las tres *Suites para violonchelo* Op. 131c (1915, dedicadas a chelistas de la época: sol mayor, Julius Klengel; re menor, Hugo Becker, la menor, Paul Grümmer) se enmarcan perfectamente en el fenómeno de recuperación de las obras homologas de Bach llevado a término por Casals. La opinión más demoledora sobre ellas puede que sea la de Béla Bartók, a quien las *Suites* de Reger, en comparación precisamente con la *Sonata* de Kodály, le parecían una "pálida imitación de las de Bach". Aquí tal vez se fijaba Bartók demasiado en Reger como intérprete, editor y arreglista de Bach, al que siempre entendió de una manera romántica. Esta última faceta, la de adaptador de obras de Bach, ha sido estudiada muy a fondo por Johannes Lorenzen en su libro fundamental en el tema (Wiesbaden, 1982). En las *Suites* no hay tal cosa, en tanto que el material es original y ni siquiera hay una suerte de "adaptación al cuadrado"; si acaso, el estilo sí que es adscribible a una tendencia neobarroca. Ciertamente, no puede negarse valor musical a estos trabajos, ni importancia desde el punto de vista del crecimiento del repertorio para violonchelo, cuyos recursos instrumentales son explotados con conocimiento. Reger desmiente aquí un tanto a sus críticos, que le tachan de practicante del "arte como oficio", aunque nunca se libra del todo de un formalismo heredado de Hugo Riemann.

La primera *Suite* es la más breve y sencilla de las tres. El movimiento inicial, Preludio, es el que sin duda está más pró-

ximo a Bach, pero con la diferencia de que no hay polifonía oculta o latente. Un lenguaje nítido y melódico, ligado a la expresividad, está presente en el Adagio. Se concluye con una fuga a dos voces, que se distingue de la escrita por Bach en su quinta *Suite* por la claridad y ausencia de polifonía encubierta. Las *Suites* de Reger han contado con algunos defensores ilustres entre los violonchelistas, muy especialmente Enrico Mainardi.

SEGUNDO CONCIERTO

Suite III en do mayor BWV 1009

Ensayó Bach en esta obra una sonoridad más redonda, propia de la luminosidad del tono de do mayor. En el Preludio (3/4), procede a realizar una sorprendente acumulación de tensión musical; en un gesto en apariencia ajeno a todo esquema constructivo, un mismo dibujo rítmico se repite casi constantemente, elevando una y otra vez la espiral de energía musical de la secuencia. La extensa, compleja Allemande ofrece un ritmo acelerado en fusas, en tanto que la refulgente Courante recupera la imagen de un movimiento perpetuo en la ligereza de sus corcheas; ambas danzas utilizan un material temático conexo. Es muy marcado el valor de reposo de la Sarabande; iniciada por unos imponentes acordes, se desprende de una melodía de indudable sencillez, a la par que noble efecto. La primera de las Bourrées semeja una música popular; la segunda, en do menor, se muestra mucho más íntima. La Gigue conduce al paroxismo rítmico; el sonido del violonchelo imita entonces el de una *musette* (gaita pequeña), efecto auditivo que se suma a esa actitud tan barroca de colocar en primer plano la apariencia en detrimento de la realidad.

Suite IV en mi bemol mayor BWV 1010

El Preludio (4/4), a base de arpeggios, sugiere el mantenimiento de una larga nota pedal -en realidad inexistente- que va apaciguándose lentamente; desde una escucha moderna, son muy interesantes las modulaciones y el efecto que se crea de inestabilidad tonal. Prosiguen una Allemande que se decanta por la sencillez y una Courante, bastante más intrincada, de estilo muy francés, en la que alternan los ritmos binario y ternario. La Sarabande es contemplativa, concebida para sacar partido al uso de dobles y triples cuerdas. La primera Bourrée se genera de una célula mínima de cinco notas; la segunda, de muy corta duración, aporta un toque de ingenuidad. La Gigue adopta un gesto fogoso; su aire general es muy italiano. Plantea también unas demandas virtuosísticas extremas, a fin de crear sobre el oyente la sensación de un deslumbrante movimiento perpetuo.

Rostropovich y Britten con Bach al fondo

En 1960, asistió Benjamin Britten al estreno británico del *Concierto para violonchelo n.º 1* de Dimitri Shostakovich. Fue su solista Mstislav Rostropovich, dedicatario de la obra. De ese encuentro surgió una relación de amistad entre el compo-

ditor británico y el violonchelista ruso y una importante serie de obras, con el violonchelo de protagonista y las capacidades del propio Rostropovich como modelo, escrita por el autor del *War Requiem* de 1961 a 1971: la *Sonata para violonchelo y piano en do mayor* (1961), que supone el retorno a la música instrumental abandonada por Britten desde los años cuarenta, la *Sinfonía para violonchelo y orquesta* (1963) y las tres *Suites para violonchelo sólo* (1964, 1967, 1972). Estas tres páginas se miran en el espejo de las bachianas por su condición de estudio de la simultaneidad, pero no dejan de fundamentarse igualmente en el arte "quebrado" de los laudistas y clavecinistas barrocos. Michael Kennedy apunta también como origen la manera de tocar Rostropovich algunas de las *Suites* de Bach y que Britten habría tenido oportunidad de escuchar. Sin embargo, el autor inglés se aparta del precedente bachiano en que cada una de sus *Suites* responde a una organización formal totalmente diversa; ello, con todo y ser muy interesante y distintivo, no es bastante, en el plano estético, para afirmar, como en efecto hace parte de la crítica británica, que el creador moderno ha superado al barroco.

Para la primera *Suite*, hay además un antecedente, menor si se quiere, pero de contacto muy estrecho con el arte interpretativo de Mstislav Rostropovich. En junio de 1964, Britten, la English Chamber Orchestra y el propio Rostropovich tocaron en Aldeburgh *el Concierto para violonchelo en do mayor* de Haydn, escribiendo el autor de *Peter Grimes* y director de esa ocasión las cadencias para el solista (hay testimonio discográfico, grabado en julio de ese año).

La *Suite n.º 1* fue redactada precisamente en Aldeburgh durante los meses de noviembre y diciembre de 1964, al regresar Britten de una gira por la U.R.S.S. La estrenaría Rostropovich, al que está dedicada ("For Slava", se lee en el manuscrito), en el Festival de Aldeburgh, el 27 de junio de 1965. La estructura de la obra es sumamente original: consta de seis movimientos agrupados por bloques, que a su vez se ven separados por un canto que funciona, bajo sus diversos aspectos o configuraciones, como elemento recurrente. La obra se inicia con el Canto primo (sostenuto e largamente), entra a continuación la Fuga, tratada un tanto humorísticamente, sobre dos células muy diferenciadas. El Lamento, de hiriente lirismo, plantea el choque entre mi y mi bemol. Tras el Canto secondo, de breve duración, la Serenata introduce un clima fantasmal y obsesivo. Britten crea con el violonchelo una guitarra imaginaria por medio de los *pizzicati* y los sugerentes efectos de los *glissandi*. La Marcia impone figuras en *ostinato*, sacando mucho partido de los sonidos de la afinación natural del instrumento. Son distinguibles dos temas, uno que imita las fanfarrias de la trompeta; y otro, a modo de acompañamiento rítmico con un metafórico instrumento de percusión, tañido *col legno*. Se da paso al Canto terzo, la secuencia más concentrada de la obra, donde se alcanzan ribetes punto menos que siniestros. Enlaza

con el Bordone, cuyo zumbido característico subraya dos temas, uno en *pizzicato*, que a Kennedy le parece que pueda provenir del *Concierto para violín* (1939); y el segundo que toma la apariencia de una frase muy ondulante. En el *Motto perpetuo* despliega el compositor un obsesivo, brillantísimo torbellino instrumental; a él se asocia el Canto cuarto y final, que ejerce un papel de resumen de toda la obra.

TERCER CONCIERTO

Suite II en re menor BWV 1008

Es ésta una pieza de mayor severidad y de coloración más oscura que la anterior, debido a la tonalidad en modo menor que marca toda la atmósfera de la *Suite*. Brinda como pórtico un Preludio (en 3/4) de rico desarrollo y talante un punto dolorido, aspecto éste que se renueva en la Allemande, donde se recurre mucho a las dobles cuerdas; es danza que aquí actualiza su naturaleza más austera. Tras la impulsiva Courante, se enlaza con una Sarabande de considerable profundidad musical, que establece un anticlímax de serenidad en el centro de la obra; no extraña que se haya acudido a la fórmula "música de pasión" para intentar la descripción de este movimiento. El discurso, algo discontinuo, roto, a base de acordes, del primer Minueto refuerza la opinión de la influencia de la viola da gamba sobre el estilo de las *Suites*; el segundo es mucho más grácil y de línea fluida. La Gigue adquiere un cariz virulento que encaja con el tono global aristado del resto de la partitura.

Suite VI en re mayor BWV 1012

Esta *Suite* plantea dudas acerca del instrumento sobre el que debe tañerse: el autógrafo de Anna Magdalena no es muy explícito al respecto, indica tan sólo "Suitte 6^me á cinq acordes" Suitte_6me_á_cing_acordes~. Dichas cinco cuerdas comprenden las cuatro del violonchelo habitual, más una quinta superior afinada en mi; toda una tradición historiográfica, inaugurada por un artículo famoso de Forkel, primer biógrafo de Bach, identifica este instrumento como la viola pomposa e incluso se adjudicaba a Johann Sebastian un papel relevante en su invención. Hoy ha quedado claro que tal postura carece de rigor organológico, la viola pomposa nunca desarrolló un repertorio autónomo de entidad, hasta el extremo de que no se conocen sino cuatro obras, dos *Dúos* con flauta de Telemann, un *Doble Concierto* de J. G. Graun y una *Sonata* con bajo continuo de Lidarti. Empero, los argumentos definitivos en contra de la pomposa son de otro orden: primero, se trataba de un instrumento de brazo, es decir se sujetaba como un violín, y segundo, tal como está escrita, la *Suite* VI no sería ejecutable sobre ella. Dado el contexto, la última pieza de la serie no puede haber sido dedicada más que a un violonchelo de cinco cuerdas, muy probablemente del tipo del violonchelo *piccolo* -sugerencia ya apuntada por Adolfo Salazar en 1951-, que Bach utiliza en varias cantatas, y que proporcionaría una agilidad superior y una tesitura más aguda. La conjetura del *piccolo* -probablemente, en su registro *mezzo*- es la más razo-

nable hasta la fecha, aunque la cuestión dista de ser pacífica. Ciertamente, la obra puede ser tocada hasta cierto límite sobre un violonchelo normal, siempre y cuando el intérprete sea un virtuoso muy consumado, dada la amplitud del registro demandado; sin embargo, se vuelve inevitable la corrección de algunos acordes, irrealizables tal como están escritos sobre un violonchelo de cuatro cuerdas.

Esta conflictiva última *Suite* aparece dominada por el lenguaje italiano. El Preludio (12/8) es una pieza brillante y de exhibición instrumental, que semeja una *toccata* de amplias dimensiones, basada en la repetición de un movimiento constante de tresillos de corcheas; en el manuscrito de Anna Magdalena se incluyen matices de dinámica. La melodía de la Allemande adquiere una condición un tanto improvisatoria, aunque recubierta por una capa de ornamentos. La Courante inmediata es una danza ligera y rítmica. La Sarabande es con seguridad la menos seria entre sus compañeras; recupera las exigencias para dos, tres y hasta cuatro cuerdas. A esta dificultad se suma el empleo del registro agudo. Las Gavottes no se despegan de su propósito danzable y en la segunda asistimos de nuevo al pintoresquismo de la imitación de la *musette*. La Gigue final es exultante, en una atmósfera cinegética, donde se reproducen las llamadas de la trompa de caza y se sugiere un efecto de eco.

El toque húngaro de Kodály

Compuesta en 1915 y dedicada a Jenő Kerpely, que la estrenaría el 7 de mayo de 1918, la *Sonata* constituye un desafío para cualquier violonchelista. La marcada singularidad de esta creación, una de las cimas señeras del violonchelo sólo en el siglo XX, fue ya muy bien apreciada por Béla Bartók, quien escribió sobre ella las siguientes líneas:

"El mundo de esta composición de Kodály es por completo insólito, mientras que sus medios expresivos son de lo más sencillos. Precisamente, los problemas a los que se enfrentó el autor con esta sonata le permitieron un estilo totalmente original, que alcanza resultados sorprendentes, casi de canto coral".

La obra consta de tres tiempos, si bien los dos últimos aparecen encadenados. En líneas generales, puede afirmarse que Kodály respeta la forma sonata, pero se sirve de ella con tal maestría que la convierte en un soporte o hilo conductor para dar libre cauce a un fluir inagotable del material, en un cuadro de originalidad y libertad sumas. Con todo, la repetición de ideas o frases, aunque la mayor parte de las veces sujetas a cambios o transformaciones, sean de color, velocidad o registro, contribuyen a crear la sensación de una unidad orgánica superior. Esta manera de tratar la *Sonata* procede por sí misma de la música popular campesina húngara y su principio

motor de la variación continua. Otras novedades aportadas por Kodály atañen al idioma armónico, donde la jerarquía tonal puede considerarse como vigente, aunque las relaciones se manejen con suma flexibilidad. Por último, las posibilidades del violonchelo sí que se ven notablemente incrementadas: el virtuosismo es extremo, se recurre a todo un catálogo de formas de atacar las notas, se crea un espejismo polifónico, que es inevitable remitir al ejemplo bachiano, aunque en Kodály, salvo algunos acordes, dobles cuerdas y autoacompañamientos, el violonchelo sigue un curso básicamente homofónico. Pero el tratamiento instrumental no se limita a esto; son muchos los efectos tímbricos y el violonchelo imita con éxito la sonoridad de instrumentos cingaros, como el cimbalón. Y lo que es quizá más sorprendente, semejante despliegue nunca perturba la línea melódica principal. Las dificultades aumentan al prescribirse la *scordatura*, de modo que las cuerdas tercera y cuarta, sol y do, deben pasar respectivamente a fa sostenido y si bemol.

El primer movimiento, *Allegro maestoso ma appassionato* (3/4), conjuga un recitativo épico con la forma sonata; el primer tema testimonia la influencia de las sarabandes de las *Suites* de Bach. Se alterna la acumulación de energía con los pasajes contemplativos; se accede a un punto de tensión expuesto sobre un registro muy agudo, de hecho casi más propio para un violín que para un violonchelo. El material temático seleccionado es sujeto a una explotación intensiva por medio de despliegues melódicos, mutaciones del ritmo y cambios armónicos.

El *Adagio* (con *grand'espressione*) (6/8) consiste en un canto campesino que sigue el devenir de una fantasía meditativa e imprevisible. Se suceden arpeggios y trémolos de ejecución ardua. Los acentos cingaros del ritmo de este lamento, más o menos velado, dejan paso a una furia impregnada de dramatismo. Encadena el *Allegro molto vivace* (2/4), cuyo discurso rapsódico y perfil danzable fusionan sonata y rondó. Se trata de uno de los movimientos más difíciles de toda la literatura para violonchelo; puede reconocerse el tema del primer tiempo, expuesto ahora a más velocidad y con un dibujo enriquecido. Estamos ante una vorágine de notas y escalas rápidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Jean-Pierre Amann, *Zoltán Kodály*. Lausana, 1983.
- Elias Arizcuren, *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona, 1992.
- Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Turin, 1979.
- David Blum, *Casais and the Art of Interpretation*. Londres, 1977.
- Elizabeth Cowling, *The Cello*. 2ª ed. Londres, 1983.
- Lev Ginsburg, *History of the Violoncello*. Edición de Herbert R. Axelrod. Traducción inglesa de Tanya Tchistyakova. Paganiniana. Neptune City, 1983.
- Michael Kennedy, *Britten*. Londres, 1981.
- H. L. Kirk, *Pablo Casais. A Biography*. Londres, 1974.
- Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. Amsterdam, 1741. Ed. facsímil: Ginebra, 1975.
- Lauro Malussi, *Il violoncello*. Padua, 1973.
- Wilfrid Mellers, *Bach and the Dance of God*. Londres, 1980.
- Hans Vogt, *La música de cámara de Johann Sebastian Bach*. Traducción de Juan Luis Milán Amat. Barcelona, 1993.
- Wilhelm Joseph von Wasielewski, *The Violoncello and its History*. Traducción inglesa de Isabella S. E. Stigand. Nueva York, 1968. (1ª éd.: 1894).

PARTICIPANTES

INTÉRPRETE

Carlos Prieto

Nació en la ciudad de México y a los cuatro años empezó el estudio del violonchelo. Su maestro fue el chelista húngaro Imre Hartman. Posteriormente, hizo estudios con Pierre Fournier, en Ginebra y con Leonard Rose en Nueva York. Fue amigo durante muchos años de Igor Stravinsky. Cuando Stravinsky regresó por primera vez a Rusia en 1962, tras cincuenta años de ausencia, Prieto que en ese momento estaba estudiando en ese país, lo acompañó durante su histórica estancia en Moscú. Conoció también a Shostakovitch y ha estrenado su Concierto n° 1, Op. 107, en diversas ciudades de México y España.

Ha tocado con orquestas tales como la Royal Philharmonic de Londres, Sinfónica de Berlín, Nacional de España, Sinfónica de RTVE, de Cámara de Moscú, American Symphony y muchas más. Unánimes y entusiastas críticas le han valido sus diversas giras por Europa, Estados Unidos, Rusia y las antiguas repúblicas soviéticas, Canadá, China, India y América Latina. Ha tocado en muchas de las principales salas del mundo tales como el Carnegie Hall y el Lincoln Center en Nueva York, el Kennedy Center de Washington, el Barbican Hall y el Wigmore Hall en Londres, la Salle óaveau y la Salle Pleyel en París, la Sala de la Filarmónica en San Petersburgo, el Teatro Real y el Auditorio Nacional de Música en Madrid, el Teatro Colón en Buenos Aires; en los festivales de Europalia, Granada, Berlín, Helsinki, y otros.

Ha enriquecido notablemente el repertorio violonchelístico. Desde 1980 ha tocado los estrenos mundiales de más de 50 obras, casi todas dedicadas a él. Entre ellas se encuentran obras de los principales compositores mexicanos, españoles e iberoamericanos. Sus grabaciones incluyen las Suites completas de Bach, obras de Shostakovich, Saint-Saéns, Fauré, Boccherini, Tchaikovsky, Rachmaninov, Kodaly, Martinu, Bruch, y una aclamada serie de discos compactos dedicados a la música iberoamericana para violonchelo, incluyendo los estrenos mundiales de los conciertos de Ibarra, Zyman, R. Castro y Enríquez y de obras de Tomás Marco, Joaquín Rodrigo, Roberto Gerhard, Rodolfo y Ernesto Halffter, Manuel Castillo, Gaspar Cassadó, Ginastera, Piazzola, Chávez, Ponce, Revueltas, Lavista, Garrido-Lecca y otros. A principios de 1999 está programada la aparición de dos nuevos discos con los estrenos del concierto para violonchelo y orquesta, hasta hace poco desconocido, de Carlos Chávez y de otras de Becerra-Schmidt (Chile), Joaquín Nin (España), Ricardo Lorenz (Venezuela), Garrido-Lecca (Perú),

Ginastera (Argentina), Camargo Guarnieri (Brasil) y Lamarque Pons (Uruguay).

No será esta la primera vez que aborde el ciclo completo de Bach: En 1985 y en 1996 tocó las 6 Suites en un solo concierto en el Lincoln Center de Nueva York y repitió este evento en Boston, París, Moscú, India y China.

En 1992 la ciudad de Los Angeles, California, le confirió un diploma especial por su "contribución a la amistad y entendimiento entre México y Estados Unidos a través de la música".

En adición a su formación musical, Carlos Prieto cuenta con sendos títulos en las carreras de Ingeniería y de Economía del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), que lo nombró Miembro del Consejo Consultivo del Departamento de Música y Artes Escénicas.

En 1995 fue electo miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana y recibió de manos del Embajador de Austria la Medalla Mozart otorgada por el Instituto Cultural Domecq. También en 1995 fue nombrado Presidente de la Fundación del Conservatorio de las Rosas, el primer conservatorio de América y el proyecto más ambicioso de educación musical de México.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México decidió poner el nombre de Carlos Prieto al Concurso Nacional de Violonchelo que se celebró en julio de 1998 como homenaje a su carrera. También en 1998 fue nombrado Consejero Fundador del Instituto Cultural de la Ciudad de México, junto con Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Vicente Rojo y otras personalidades de la vida cultural de México.

Carlos Prieto ha escrito cuatro libros: "Cartas Rusas" (1962), "Alrededor del Mundo con el Violonchelo" (1987), "De la URSS a Rusia" (1993), presentado en Madrid en 1994 y "Las aventuras de un Violonchelo" (1998). Este último se presentará en 1999 en México, España y los principales países iberoamericanos.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Enrique Martínez Miura

Crítico musical y ensayista (Valencia, 1953). Ha colaborado en diversas publicaciones musicales, revistas de carácter cultural y en Radio 2 de Radio Nacional de España. Desde 1986 es Redactor Jefe de la revista *Scherzo*.

En 1995, obtiene el Premio Ciudad de Irún de ensayo en castellano con su libro *El pintor Valclés Leal* (San Sebastián, Fundación Kutxa, 1996). Asimismo, ha publicado los libros *Bach* (Barcelona, Península, 1997) y *La música de cámara* (Madrid, Acento, 1998).

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre