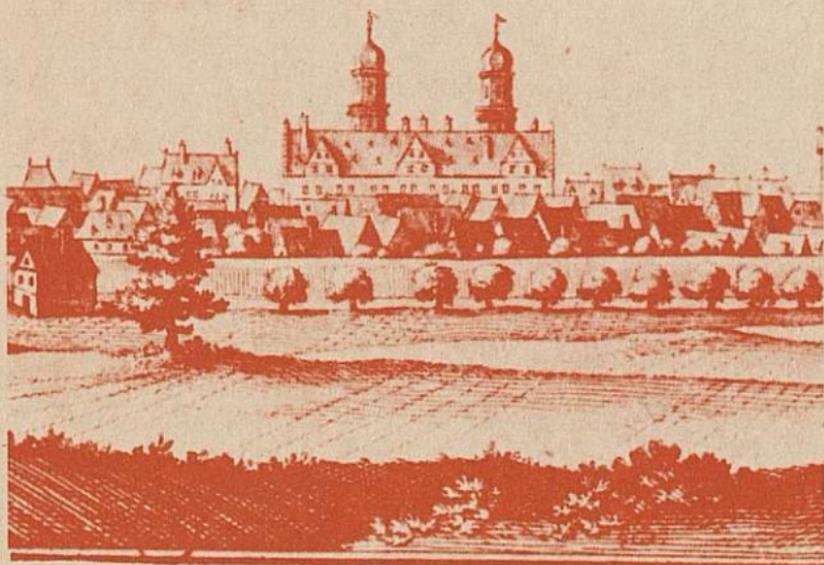


FUNDACION JUAN MARCH

Cöthen.

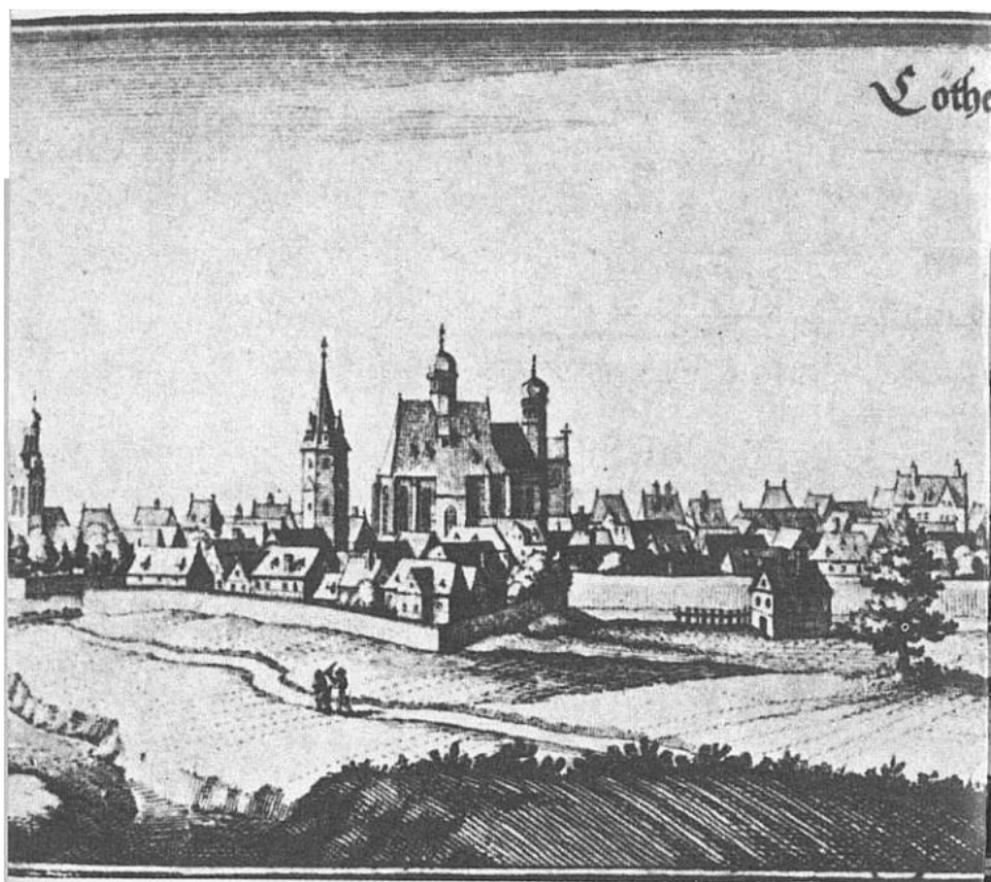


CICLO
J. S. BACH
MUSICA PARA
CUERDA
CÖTHEN, 1720

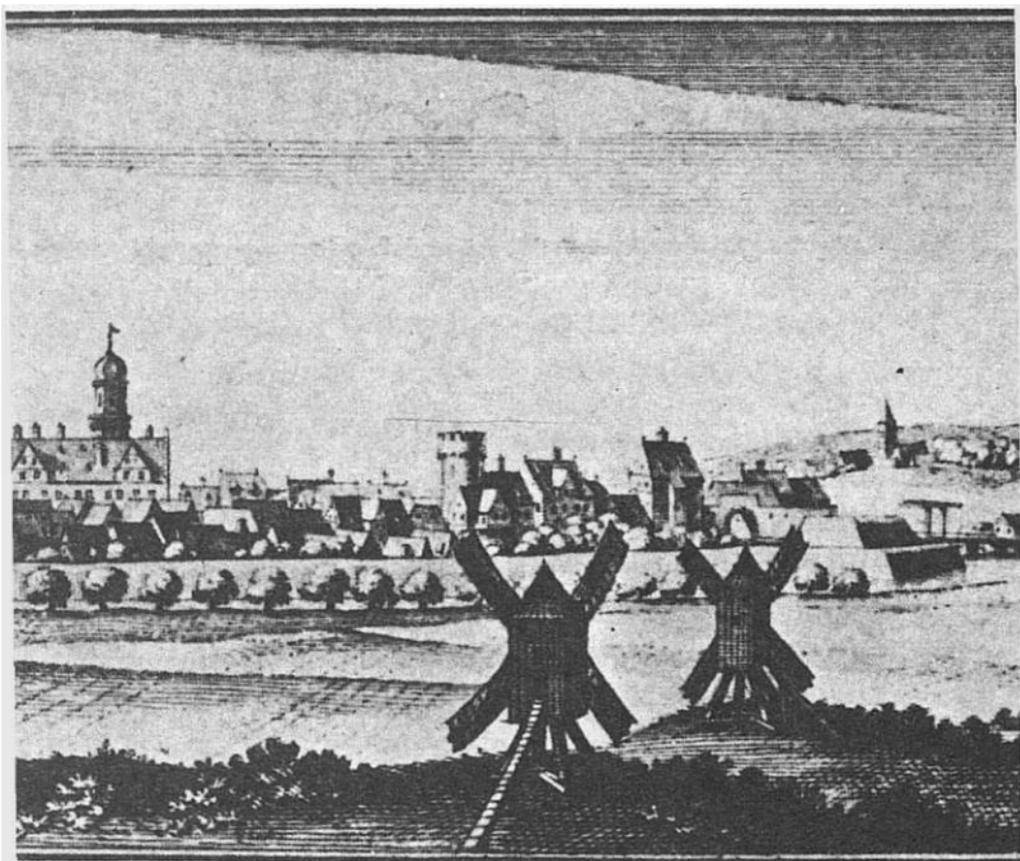
Octubre-Noviembre 1984

CICLO
J. S. BACH
MUSICA PARA
CUERDA
CÖTHEN, 1720

Lothar



FUNDACION JUAN MARCH



CICLO
J. S. BACH
MUSICA PARA
CUERDA
CÖTHEN, 1720

Octubre-Noviembre 1984

INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Alvaro Marías ...	15
Notas al Programa:	
Primer y segundo conciertos (3 y 10-X-1984)	21
Tercer concierto (17-X-1984).	31
Cuarto concierto (24-X-1984).	37
Quinto y sexto conciertos (31-X-1984 y 7-XI-1984).	41
Transcripciones y diferentes versiones de las obras interpretadas.	50
Participantes.	51

En el período de su estancia en Cöthen (1717-1723) al servicio de la corte calvinista del príncipe Leopoldo, J. S. Bach se dedicó, preferentemente, a la música instrumental. La razón es sencilla: en las cortes calvinistas el servicio religioso era muy simple y no requería del maestro de capilla la composición de obras religiosas. Por otra parte, el príncipe Leopoldo d'Anhalt-Cöthen era un gran aficionado y tocaba el violín, la gamba y el clave. Bach diría de él: «El príncipe no sólo gustaba de la música, sino que la conocía». También gustaba de la música de Bach y le profesó una gran estima, que fue mutua.

Es este, pues, un período importantísimo en la vida y en la obra de Bach, que desde aquí se trasladó a Leipzig, donde moriría. En una especie de euforia instrumental, compone para el clave, entre otras cosas, la primera serie del Clave bien templado y las Suites francesas; los seis Conciertos de Brandeburgo, los conciertos para violín y para 2 violines, dos de las Suites orquestales... y la abundantísima serie de sonatas y partitas para 1, 2 ó 3 instrumentos. De estas últimas obras, hemos seleccionado la mayor parte de las destinadas a los instrumentos preferidos del príncipe, dejando a un lado las también bellísimas sonatas destinadas a las flautas de pico y travesera. Aunque hay algunas dudas sobre las fechas, todas las composiciones del ciclo giran alrededor de 1720. Se trata, pues, de una época en profundidad en un año verdaderamente prolífico de la actividad de Bach, que programamos, naturalmente, con motivo del próximo tercer centenario de su nacimiento en 1685. Este es el tercer ciclo que hemos organizado con música de Bach: En febrero-marzo de 1977 fue en torno a su música para órgano, y en octubre-noviembre

de 1978 con la integra) de Jas partitas y sonatas de violín solo. Antes, en 1976, tuvimos el honor de hacer un homenaje a Pablo Casals organizando un concierto de Rostropovich con tres de Jas suites para violoncello en el Teatro Real de Madrid y en el Palau de la Música de Barcelona. Ahora oiremos la serie completa de las suites para violoncello tocadas por un discípulo de Casals, el americano de origen hispano Luis Leguía. De Ja integral de la obra para violín solo que ya hicimos en 1978, ofrecemos ahora una selección por uno de los violinistas que participaron en aquel ciclo, Gonzalo Cornelias, quien también tiene a su cargo la serie de sonatas para violín y clave. Le acompaña Pablo Cano, quien también lo hará con Pere Ros, nuestro antiguo becario y prestigioso gambista por toda Europa, con las tres sonatas para viola de gamba y clave.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Suite n.º 1 en Sol mayor, BWV 1007

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I y II
Gigue

Suite n.º 3 en Do mayor, BWV 1009

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I y II
Gigue

II

Suite n.º 5 en Do menor, BWV 1011

Préludé y Fugue
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I y II
Gigue

Intérprete: Luis Leguía, cello

Miércoles, 7 de noviembre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Suite n.º 2 en Re menor, BWV 1008

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I y II
Gigue

Suite n.º 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I y II
Gigue

II

Suite n.º 6 en Re mayor, BWV 1012

Préludé
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I y II
Gigue

Intérprete: Luis Leguia, cello

Miércoles, 10 de octubre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Sonata n.º 1 en Sol menor, BWV 1001

Adagio

Euga (*Allegro*)

Siciliana

Presto

Partita n.º 3 en Mi mayor, BWV 1006

Preludio

Loure

Gavotte en Rondeau

Menuet I

Menuet II

Bourrée

Gigue

II

Partita n.º 2 en Re menor, BWV 1004

Allemande

Courante

Sarabanda

Gigue

Ciaccona

Intérprete: Gonzalo Cornelias, violín

Miércoles, 7 de noviembre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Sonata n.º 1 en Sol mayor, BWV 1027

Adagio

Allegro ma non tanto

Andante

Allegro moderato

Sonata n.º 3 en Sol menor, BWV 1029

Vivace

Adagio

Allegro

II

Preludio y fuga allegro en Mi bemol,
BWV 998 para clave solo

Sonata n.º 2 en Re mayor, BWV 1028

Adagio

Allegro

Andante

Allegro

Intérpretes: Pere Ros, viola de gamba
Pablo Cano, clave

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

I

Sonata n.º 1 en Si menor, BWV 1014

Adagio
Allegro
Andante
Allegro

Sonata n.º 3 en Mi mayor, BWV 1016

Adagio
Allegro
Adagio ma non tanto
Allegro

II

Sonata n.º 6 en Sol mayor, BWV 1019

Allegro
Largo
Allegro (cembalo solo)
Adagio
Allegro

Intérpretes: Gonzalo Cornelias, violín
Pablo Cano, clave

PROGRAMA

SEXTO CONCIERTO

I

Sonata n.º 5 en Fa menor, BWV 1018

Largo
Allegro
Adagio
Vivace

Sonata n.º 2 en La mayor, BWV 1015

(Sin *especificar*)
Allegro assai
Andante un poco
Presto

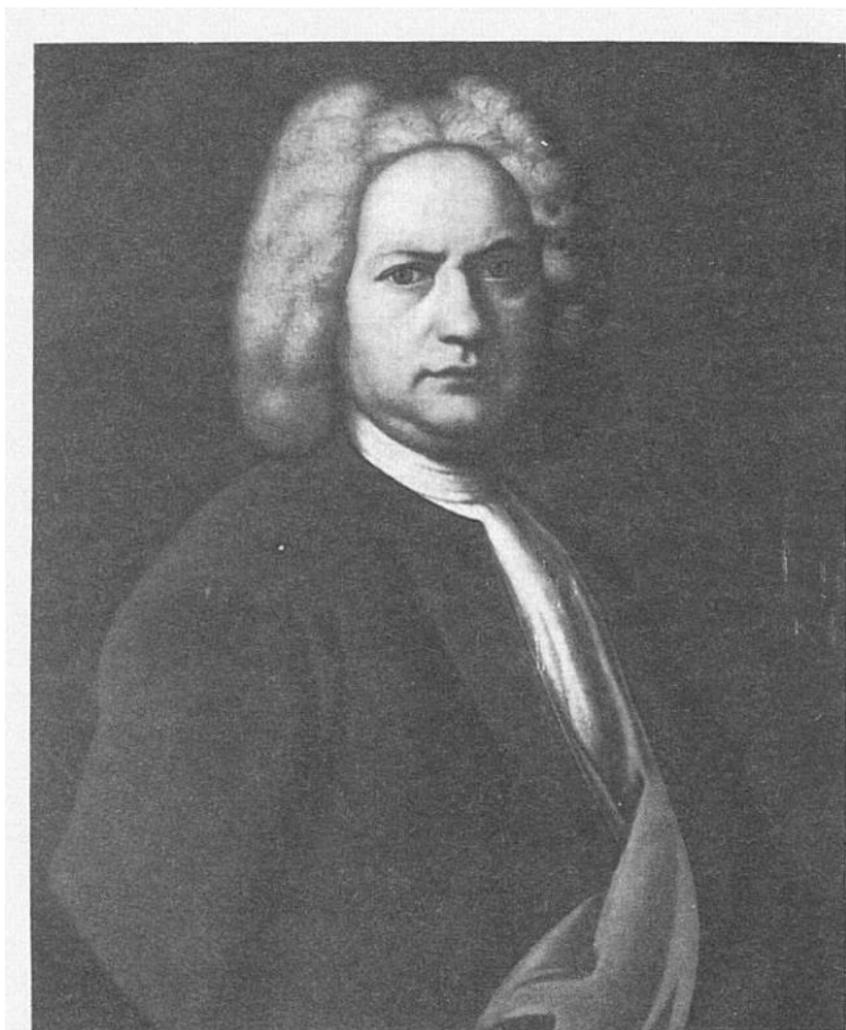
II

Sonata n.º 4 en Do menor, BWV 1017

Siciliano
Allegro
Adagio ma non tanto
Allegro assai

Intérpretes: Gonzalo Cornelias, violín
Pablo Cano, clave

Miércoles, 7 de noviembre de 1984. 19,30 horas



J. S. Bach en 1720

INTRODUCCION GENERAL

Bach y la música de cámara

Es Abel el que ha señaiado que si Sebastián Bach y su admirable hijo Emanuel, en lugar de ser directores de la música en ciudades de comerciantes, hubieran tenido, por un feliz azar, que componer para la escena y para el público de grandes capitales, como Ñapóles, París o Londres, asistidos por ejecutantes de primera fila, habrían sin duda simplificado su estilo para responder al gusto de aquellos que juzgan; el primero habría sacrificado todo arte y artificio insignificante; el segundo habría sido menos fantástico y rebuscado; y los dos habrían extendido su gloria escribiendo en un estilo mas popular y habrían sido sin posible contestación los más grandes músicos del presente siglo.

Charles Burney, 1789

Tal era la opinión más común sobre el arte de Bach durante el siglo XVIII. Desde nuestro tiempo tenemos la certeza de que el «feliz azar» —o más bien azar y necesidad, es decir, destino— fue justamente que Bach y su hijo no tuvieran que adaptar su estilo al siempre elemental gusto del público teatral. Por el contrario, hemos de pensar que la trayectoria vital de Bach está llena de felices azares que contribuyeron muy positivamente a que Bach llegara a ser el músico genial que fue. Entre ellos no es el más insignificante que las tres grandes etapas de su carrera —Weimar, Cóthen y Leipzig— encauzaran el grueso de su actividad en tres direcciones diferentes: el órgano, la música de cámara y la música religiosa. Y no fue menor fortuna que cuando Bach se sumerge en Weimar en la composición de música de cámara, a partir de 1717, contara ya con un bagaje importantísimo sin el cual es muy poco probable que hubiera podido componerla tal y como lo hizo.

¿Cuál era este bagaje? En primer lugar, el profundo conocimiento de la técnica del violín y de la viola, y por tanto la familiarización con los instrumentos melódicos, que ofrecería a nuestro organista-clavecista una dimensión de fundamental importancia a la hora de escribir música de cámara. En segundo lugar, la gran familiarización con los dos estilos que polarizan la música francesa: el italiano y el francés. Está claro que Bach contaba ya con una formación musical excelente: pero era la formación del cantor protestante, heredada de una larga tradición familiar; es el Bach germánico, el organista, el gran contrapuntista, el coleccionista de obras teológicas; el Bach que ha heredado de su familia materna una vena mística. Nos preguntamos qué habría sido de Sebastián Bach como músico de haber pasado toda su vida en un medio como el de Weimar, donde la ortodoxia luterana era tan estricta que todos los servidores del Duque Wilhelm Ernst tenían que leer la Biblia en voz alta o sufrir interrogatorios sobre el contenido de los sermones. Seguramente entonces daríamos la razón a Abel y Burney, y lamentaríamos que un músico como Bach no hubiera compuesto otro tipo de música. Pero las cosas sucedieron así, y la formación de cantor fue muy pronto enriquecida, fecundada por otras influencias. Como escribiría Carl Philipp Emanuel a Forkel, «el difunto, como yo mismo y como todos los músicos verdaderos, apenas era amigo de las cosas secas y matemáticas». Así, cita, entre los compositores que habían estudiado, a Frescobaldi(1), a Froberger y a «algunos buenos viejos franceses». Además, durante su adolescencia, en Lüneburg, Bach había vivido en un medio totalmente afrancesado donde enseñaba danza Thomas de la Selle, discípulo nada menos que de Lully; posiblemente él llevaría al joven Bach a la corte de Celle, una especie de pequeño Versalles donde se respiraba por todas partes cultura francesa. En esta época Bach copiaría las suites y el «Libro de órgano» de Nicolás de Grigny y las suites de Charles Dieupart; y en la misma época las visitas a Hamburgo le proporcionarían ocasión de asistir a la ópera. No olvidemos tampoco que en 1713 Bach copiaba la Tabla de Ornamentos de D'Anglebert, cuyo contenido transmitiría en 1720 a su hijo Wilhelm Friedemann. Por otra parte sus contactos con los violinistas Volumier y Pisendel le debieron proporcionar ocasión de conocer a fondo el estilo violinístico de franceses e italianos (la formación de Volumier era francesa, mientras que Pisendel era discípulo de Pistocchi y To-

relli). En fin, recordemos también el rondó de François Couperin (BWV Anh. 183) incluido en el Album de Ana Magdalena o la deliciosa Aria *variata alla maniera italiana* (BWV 989), compuesta en Weimar hacia 1709.

Justamente en esta época, cuando Bach muestra tan grande interés por la música italiana, comienzan a llegar a sus manos conciertos italianos —o escritos en estilo italiano— que Bach y su amigo y pariente lejano Johann Gottfried Walther se entretienen en transcribir para el órgano y el clave. Resulta fácil imaginar al joven Bach, desmenuzando los conciertos, buscando su mecanismo, descubriendo su secreto. Conciertos italianos de Vivaldi, de A. Marcello, o imitaciones alemanas de Telemann o del Príncipe Johann Emst de Weimar son llevados por Bach al teclado (2) y sin duda esta experiencia será de una importancia decisiva no ya en la composición de sus propios conciertos (3), sino también en sus sonatas para violín y clave, flauta y clave, o viola de gamba y clave, que denotan en muchas ocasiones la influencia del nuevo estilo concertístico, con sus *ritornelli*, sus temas breves y fácilmente reconocibles, sus contrastes de «tuttis» y «solos», etc...

Así pues, la música de Bach en general —y muy especialmente la música de cámara y orquestal— responde al principio de «reunión des goûts» típica de los compositores germánicos desde comienzos de la era barroca (4). Las tradiciones musicales de Francia, Italia y Alemania se conjuntaron en proporciones variables en la música camerística bachiana, y sin tener esto presente no puede ser comprendida ni poco ni mucho.

Como sucede en casi toda la producción bachiana, en la parcela de la música de cámara encontramos un afán constante de investigación, de experimentación, de crear nuevos tipos de escritura, nuevos moldes formales, nuevos géneros —más que de romper los ya existentes. Más adelante analizaremos cada caso concreto, pero basta echar una ojeada a su música de cámara para apreciar lo inhabitual de su carácter: pocas —muy pocas— sonatas en trío, ni un solo cuarteto, pocas sonatas y suites con bajo continuo (que eran los cauces formales de la música de cámara) y a cambio ¡suites para violoncello solo, sonatas y partitas para violín solo, multitud de sonatas para clave obligado!

Es interesantísima —y no siempre se le ha dado la importancia que merece— la resistencia de Bach a la hora de utilizar la fórmula más prototípica y definitoria del barroco musical: el bajo continuo. De todas sus

sonatas para un instrumento y clave, tan sólo siete (5) emplean bajo cifrado, y con grandísima probabilidad tres de ellas son apócrifas.

Lo primero que hemos de dejar claro es que la escritura de clave obligado no era nada corriente en la época en que Bach la emplea con extraordinaria maestría. Es cierto que una sonata de Pachelbel («Sonata a violino solo e Cembali obligado») parece haber sido compuesta en la década de 1690, y en ese caso podría ser la primera sonata con clave obligado de la historia, como señala W. S. Newman, y en cierto modo las «Six suites de Clavessin... mises en concert... pour un Violon et flüte...» de Dieupart (publicadas por Roger hacia 1710) podrían representar un precedente un poco accidental, pero en cualquier caso las sonatas de Bach han de contarse entre las obras más tempranas que no emplean la escritura de bajo continuo.

¿Por qué Bach se inclina por el clave obligado? Por un lado es cierto que a pesar de la «aleatoriedad» de la interpretación musical barroca (realización del continuo, ornamentación, ambigüedad de la grafía rítmica, etc.) Bach —como F. Couperin y otros— le tiene más miedo que a un nublado a los intérpretes y a su flexible margen de libertad, y en consecuencia emplea una grafía de rara exactitud que deja casi todos los cabos atados y que apenas admite ornamentación —ya escribe Bach todos los ornamentos que quiere. En este sentido, se podría pensar que Bach lo que hace es «realizar» por escrito el bajo continuo, pero no podemos confundir la realización de un continuo con la riquísima escritura de clave obligado de las sonatas de Bach, por más que L. Mizler (1738) nos asegure, como testigo presencial, que Bach realizaba el bajo continuo «de tal manera que se creería que se trata de un concierto y que la melodía que él toca con la mano derecha ha sido compuesta anteriormente». Una cosa es que Bach fuera un genial realizador de continuos y otra que muchas de sus sonatas no pueden ser concebidas como continuos, ni menos aún como sonatas en trío, sino como obras en las que las diferentes voces funcionan como un todo, exactamente de la misma manera que vamos a encontrar en las «sonatas para pianoforte acompañado...» del clasicismo. Así, como el que no quiere la cosa, el «tradicionalista» Bach, un tanto reacio —es cierto— hacia el demasiado sensible estilo «galante» cultivado por sus hijos, está empleando sin embargo, de manera genial, los procedimientos compositivos que iban a imponer los músicos de las generaciones siguientes.

Otro tanto podríamos decir de la formidable osadía con que Bach trata a los instrumentos de cuerda solos; precedentes —más o menos simbólicos— aparte, el empleo polifónico del violín y del violoncello, e incluso el empleo a solo de la flauta en la Partita en La menor (BWV 1013), no deja de escalofriarnos dos siglos y medio después de que Bach escribiera estas obras, en las que no sólo resulta asombroso el empleo técnico de los instrumentos, sino la hondura y complejidad tonal de una música cuya escucha no es fácil ni siquiera para el oyente de nuestro tiempo. Cuando pensamos en el efecto que podría producir las *Sonatas y partitas* o las Suites de violoncello en un oyente de comienzos del siglo XVIII, nos damos cuenta de que cuando Bach decía del Príncipe Leopold de Cöthen que «no sólo amaba la música sino que la conocía» no estaba haciendo un cumplido.

«No sólo amar, sino conocer», podría ser la síntesis de la filosofía musical del hombre ilustrado que es Bach. Justamente es *a la luz de la razón* como podemos escuchar esta música que, bien lejos de casacas, pelucas y miriñaques, se alza junto a las obras de Newton, Leibniz, Voltaire, Rousseau o Kant, como la más alta expresión de la cultura del siglo XVIII.

Alvaro Marías

(1) Cuyas Fiori musicali adquiría Bach en 1714.

(2) Los autores transcritos por J. G. Walther son: Albinoni, Torelli, Vivaldi, Luigi Manzia, Gentili, Taglietti, Gregori, Telemann, Meck y Blamr.

(3) Todos los cuales, salvo el Primero de Brandeburgo, siguen fielmente el esquema veneciano.

(4) J. J. Froberger y G. Muffat son dos excelentes y tempranos ejemplos de esta actitud.

(5) Las sonata BWV 1021, 1023, 1024, Anh. 153, 1033, 1034 y 1035.



Leopold *d'Anhalt-Cothen*

PRIMER Y SEGUNDO CONCIERTOS

NOTAS AL PROGRAMA

Las suites para violoncello solo (BWV 1007-1012)

Como las *sonatas y partitas para violín solo*, las seis *Suites* para violoncello fueron compuestas en Cöthen hacia 1720. Dos razones han hecho suponer que su composición fue ligeramente posterior a la de las obras violinísticas: por un lado el que en la portada del autógrafo de las obras para violín se leyera la indicación «Libro Primo», permite pensar que las Suites para cello constituyen en realidad el inexistente «Libro Secondo», lo cual respondería a la perfección al espíritu planificador de Bach; por otro, el que el manuscrito de las 15 suites —por desgracia no fechado— muestre la caligrafía de la segunda esposa de Bach, Ana Magdalena (casada con Bach el 3 de diciembre de 1721) sugiere también un ligero retraso con respecto a las *sonatas y partitas*.

Generalmente los musicólogos coinciden en que las obras debieron ser compuestas para Christian Ferdinand Abel (1682-1761), violoncellista y violagambista en la corte de Cöthen entre 1714 y 1737, además de un gran amigo de la familia Bach (Juan Sebastián era padrino de la tercera hija de Abel, nacida en 1720). Sin embargo hay quien prefiere conceder el honor de ser el destinatario de las Suites al violoncellista Christian Bernhard Linigke. En cualquier caso, es evidente que Bach debía contar con un gran virtuoso del violoncello, ya que no es aceptable la idea tantas veces repetida de que Bach compusiera pensando en un futuro hipotético: nada más alejado del pragmatismo bachiano.

Al lado de las obras para violín, las de violoncello son ligeramente más tímidas —más desde el punto de vista técnico que desde el musical— y, aunque la escritura se va complicando y el empleo de acordes aumenta a lo largo de las seis suites, lo cierto es que no podemos hablar de un auténtico contrapunto a varias voces como el que encontramos en las obras violinísticas. Hemos de tener en cuenta que la literatura violoncellística era todavía mucho más pobre, que el «miserable cancre, hère et pauvre diable» —como lo calificara en su frenética diatriba anticellística el disparatado Hu-

bert Le Blanc, todavía en 1740— no había tenido en su historia a un Corelli ni a un Biber que depuraran su técnica, y que ni siquiera su supremacía sobre la noble viola de gamba estaba libre de amenazas. Así, mientras el violín y la gamba contaban con una considerable literatura para un instrumento solo, sin acompañamiento (1), los ejemplos cellísticos eran escasos y no muy significativos (2). En cualquier caso Bach da un giro copernicano en la historia del violoncello, y sus suites serán tan revolucionarias, tan geniales, que permanecerán a lo largo de dos largos siglos aisladas, como un testimonio de otra época tan asombrosa que ni siquiera influye de una manera directa en la literatura posterior.

Quizá una de las preguntas que debemos formularnos es por qué Bach escoge el violoncello como instrumento para sus suites. A diferencia de éste, la viola de gamba sí poseía una amplia tradición como instrumento empleado armónicamente, y en caso de que las obras fueran pensadas para Ch. F. Abel, éste músico era un gran virtuoso de la viola. ¿Es que Bach intuye o percibe que la viola de gamba está en un callejón sin salida, que la suerte está echada a favor del violoncello? ¿Es que siente la necesidad de hacer avanzar, de forzar la técnica de los instrumentos fundamentales de la orquesta? ¿O es, simplemente, que necesita de la energía, del poderío y personalidad del violoncello, después del primer experimento llevado a cabo con su hermano el violín? En cualquier caso la pregunta no es ociosa, porque para colmo Bach no escribe sonatas (como sucede al cincuenta por ciento en el violín) sino suites; es decir, emplea un instrumento primordialmente italiano para una forma netamente francesa, y por si fuera poco escribe en francés todos los títulos de los diferentes movimientos —lo cual no es, ciertamente, un hecho casual. Salta a la vista que Bach está ejerciendo el deporte predilecto de los músicos del barroco alemán: la reunión des goüts, la combinación de los dos estilos —francés e italiano— que polarizan el panorama musical de la época.

Es absolutamente evidente cómo Bach avanza en su experimento musical, cómo va tanteando el terreno y adquiriendo seguridad. Poco a poco las dobles, triples y cuádruples cuerdas se van haciendo más frecuentes y atrevidas, pero en cualquier caso Bach continúa haciendo uso constante de los recursos de la escritura a una voz cuando quiere crear una sensación no sólo melódica sino también armónica y contrapuntística:

descomposición de acordes en arpeggios, escritura a dos voces sin necesidad de dobles cuerdas, mediante la yuxtaposición de las dos voces alternadas en valores breves, etc...

Todos estos artificios —para utilizar una palabra muy de la época— crean una sensación armónica y contrapuntística asombrosa, acrecentada cuando los acordes realmente se oyen —aunque debido a la curvatura del puente nunca se puedan escuchar con total simultaneidad, sino arpegiados— de tal eficacia, que ya en la época se rechazaba la posibilidad de añadir más voces a estas obras. J. N. Forkel, el primer biógrafo de Bach, llamaba ya la atención sobre este punto:

Cuón lejos llegan la meditación y la penetración de Bach en el trato de la melodía y armonía, y hasta qué punto se inclinaba a agotar en ambas todas las posibilidades, lo demuestra su ensayo de construir una melodía única de tal modo que no se pudiera colocar junto a ella ninguna otra voz cantable. Se tenía en aquél tiempo por regla que un conjunto de voces debía formar un todo y contener todas aquellas notas necesarias para la completa indicación del contenido, de modo que en ninguna parte se sintiera cierta pobreza que permitiera tal vez la añadidura de otra voz. Esta regla, hasta el tiempo de Bach, se aplicaba sólo para la escritura a dos, tres y cuatro voces, y en general, aún muy insuficientemente. El cumplió esta regla no sólo en la escritura a dos, tres y cuatro voces, sino que la extendió a la composición a una sola voz. A este experimento debemos los seis Solos para violín y otros seis para violoncello, sin ningún acompañamiento y que de ninguna manera admiten una segunda voz cantable. Por giros particulares de la melodía supo concentrar en una sola voz todas las notas necesarias para una perfecta modulación, de modo que una segunda voz no fuera necesaria ni posible.

No encontraría eco Forkel en los grandes bachianos del romanticismo, como Robert Schumann —autor de un acompañamiento pianístico para las doce obras— o como Mendelssohn —autor a su vez de una parte de piano para la *chacona*. Claro está que si los excesos de confianza de ambos compositores hoy nos espeluznan —aunque acaso en el futuro el sabor *kitsch* de estos arreglos los convierta en audibles—, lo cierto es que Forkel no estaba tampoco absolutamente en lo cierto, y nosotros sabemos que el propio Bach explicitó las armonías y contrapuntos en sus arreglos para clave, órgano o laúd. El discípulo de Bach, J. F. Agricola,

recuerda en su *Allgemeine deutsche Bibliothek* (1775) que su maestro tocaba las sonatas para violín solo al *clavicordio*, y añadía toda la armonía que encontraba necesaria. Reconocía así la necesidad de una armonía sonora que no podía conseguir plenamente en esta composición (3).

La cuestión es clara: el barroco es —como diría Philippe Beaussant— la época en que se confunden el ser con la *apariencia*, es la época de la escenografía del trompe *l'oeil*, y del mismo modo que los palacios dieciochescos están plagados de maderas que parecen mármol, de mármoles que parecen madera, de frescos que parecen esculturas, o a la inversa, la música está llena de «falsificaciones». La imitación onomatopéyica, la imitación de unos instrumentos por otros (las *musetes*, los *tambourins*) es una forma elemental del mismo fenómeno. Bach, en su constante afán por llegar al límite, por agotar las posibilidades, lleva las cosas más lejos: escribe para violoncello o para violín y crea la definición y complejidad armónica propia de una obra para tecla, porque sabe muy bien que el oído —que, como la vista, tiene imaginación— pondrá lo demás, y sentirá el mismo placer que el espectador de teatro que sueña confundir la luz de las candilejas con la luz del sol. Es el juego de Watteau, con su teatro imaginario; es la técnica de Couperin, cuando lleva al teclado del clave el estilo Juthé, el puntillismo y la indefinición de los laudistas. Ahora bien, naturalmente, cuando penetra la luz del día dentro de un teatro, la ilusión desaparece, y del mismo modo cuando una suite de violoncello pasa al teclado de un órgano o de un clave ya no tiene sentido la limitación y es necesario tocar aquello que el oído gustosamente imaginaba.

Desde el punto de vista formal, las seis suites siguen una estructura idéntica y completamente respetuosa con el esquema básico de la suite dado por Froberger (allemande, courante, sarabande y gigue), con un preludio para comenzar y dos galanterien entre zarabanda y giga: parejas de minuetos encadenados para las dos primeras suites, de bourrés para las suites III y IV y de gavotas para las dos últimas. Se diría que Bach quiere respetar todas las convenciones formales y para que no falte un detalle escribe sus gavotas en el estilo de musete, imitando con notas pedales el sonido de la gaita: sin duda el maestro de capilla de Cóthen hacía bien en respetar las convenciones de la forma cuando iba a romper todas las demás convenciones.

Sin embargo, la misma forma de la suite instrumental ofrecía su propio engaño, su propia ilusión: se trataba de danzas, pero de danzas que no se danzaban. Desde luego que esto no es una aportación de Bach; como señala N. Harnoncourt, al menos desde Praetorius, las danzas de una suite se concebían como música instrumental en infinidad de ocasiones, y Mattheson decía que «una allemanda para danzar y una alie-manda para tocar son tan diferentes como el cielo y la tierra». Pero desde luego nunca cielo y tierra fueron tan diferentes como cuando comparamos una danza coreográfica con cualquiera de las danzas de las suites de violoncello o de las partitas para violín: el entramado contrapuntístico, la textura armónica, o más exactamente, la hondura del pensamiento musical son tales que nos sentimos en las antípodas de la danza barroca y en esta ambigüedad el oyente, sobre todo el oyente dieciochesco, experimenta de nuevo el irresistible placer de confundir la apariencia y la realidad.

Suite n.º 1 en Sol mayor, BWV 1007

Como sucede en todas las suites de Bach el prelude constituye el movimiento más importante y ambicioso. En él encontramos ya muchos de los rasgos más característicos de toda la serie: escritura en acordes descompuestos, juegos tímbricos entre cuerdas al aire y cuerdas pisadas, consecución de un momento de climax, en este caso como culminación de una ascensión cromática sobre una pedal en la dominante (sin necesidad de recurrir a dobles cuerdas, sino mediante el sistema de yuxtaposición de las voces), y, sobre todo, uno de los recursos más genialmente explotados por Bach: la insistencia en un ritmo fijo (en este caso el de semicorcheas) sin que se produzca la menor sensación de monotonía.

La *allemande*, que combina una gran fluidez con una suave melancolía, contrasta con una *courante* de trazos enérgicos, claramente italiana, en la que contrasta el carácter rítmico e incisivo de las corcheas con los arabescos ornamentales de semicorcheas que con frecuencia deben ser acelerados para compensar los silencios de articulación de las corcheas, lo que produce una sensación a la vez flexible y vigorosa.

La sarabande ofrece la mayor proporción de acordes de la suite, aunque estamos lejos aún de la complejidad

de otras zarabandas: el «espejismo» armónico comienza a ser magistral.

Dos menuets encadenados —enérgico el primero, más lírico pero ligero el segundo— nos recuerdan el consejo de tantos tratadistas de la época de marcar el minueto a dos partes, como si se tratara de un compás de 6/4. Cierra la suite una giga italiana aparentemente simple, alegre y desenfadada.

Suite n.º 2 en Re menor, BWV 1008

El tono de Re menor —«grave et dévót», decía M. A. Charpentier— otorga a esta suite una tristeza que contrasta con la luminosidad de la primera. El prélude posee una intimidad y un cierto talante improvisatorio que evoca de algún modo la música para laúd. La *allemande* responde al ideal de «seriedad y gravedad» que atribuía a esta danza Walther en su Lexicón. Sigue una *courante* italiana —como tal, rápida— llena de energía pero que mantiene el clima de seriedad de la obra. La *sarabande* supone una mayor complicación de la escritura armónica y una importante profundización del contenido musical. Estamos ya ante una de las más geniales zarabandas bachianas: grave e introvertida hasta casi ser amarga. El primer minueto presenta constantes grietas en su señorial andadura, debido a los saltos producidos por acordes muy abiertos, que otorgan al conjunto una sequedad y una sensación de esfuerzo que mantiene en cierto modo el clima producido por la zarabanda. El segundo minueto, por el contrario, es fácil y fluido en su escritura por grados conjuntos. Para terminar, una giga que no es ni saltarina ni desenfadada, sino poderosa, enérgica y hasta violenta.

Suite n.º 3 en Do mayor, BWV 1009

Como señala P. E. Stone, la tonalidad de *Do mayor* ofrece grandes posibilidades al violoncello y permite utilizar particularmente las cuerdas al aire, ya que la afinación de las cuerdas (do-sol-re-la) suponen respectivamente la tónica, la dominante, la dominante de la dominante, y la tónica del relativo menor. El sonido de las cuerdas al aire otorgan a toda la suite una sonoridad redonda, resonante y calurosa.

De nuevo un preludio sobre un ritmo casi constante de semicorcheas en el que destaca un largo pasaje de

acordes quebrados en semicorcheas, sobre un pedal de *Sol* que acumula una cantidad de energía musical verdaderamente escalofriante. El prelude termina con una sucesión de acordes de cuatro notas que en el violoncello producen disonancias extraordinariamente violentas.

La *allemande* —llena de elegantes diseños ornamentales en ritmo de fusas— posee un aire desenfadado que no lo es tanto debido a los grandes saltos interválicos y al empleo de dobles cuerdas.

La *courante* tiene el carácter de un moto perpetuo en corcheas que se precipitan, bien en caídas descendentes, bien en arrebatadas ascensiones o en vertiginosos saltos que producen el espejismo de una escritura a varias voces. La sarabande aporta un momento de reposo —sereno y un punto desolado— que contrasta con la gracia desenfadada y ligera de la *bourrée* I, cuyo clima se hace más lírico, íntimo y emotivo con la aparición de la tonalidad de Do menor de la segunda *bourrée*.

La *giga* final, con sus notas pedales, imita el sonido de una músete, o de una *vielle* o zanfona, con el zumbido de sus bordones. La realización no puede ser más hábil e ingeniosa, y el resultado es tan hermoso como apasionante.

Suite n.º 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010

«Cruel et dur» era para M. A. Charpentier el tono de *Mi bemol mayor*, y también debía serlo para Bach a juzgar por el prelude de esta suite, que sobre una célula de corcheas —un acorde quebrado— modula a tonos alejados una y otra vez creando una inestabilidad tonal de sorprendente modernidad. El laberíntico proceso modulador se va tornando cada vez más tenso y desesperado, y las pequeñas *fermatas* ornamentales en semicorcheas no consiguen aplacar la búsqueda de una salida tonal. La *allemande* crea un clima más luminoso, con su elegante contraste entre corcheas que saltan y semicorcheas en legato que fluyen por grados conjuntos, perdiéndose a veces en largos meandros ornamentales. Sigue una *courante*, esta vez claramente afrancesada —y por lo tanto más lenta—, en la que se establecen muy bellos contrastes rítmicos entre corcheas, tresillos de corchea y semicorcheas. El espíritu de esta *courante* responde perfectamente a las palabras de Mattheson cuando dice que «la pasión o emoción

del alma que debe producirse en una courante es una dulce esperanza. Porque hay en esta melodía algo de decidido, de lánguido y también de regocijante: elementos todos de los cuales se constituye la esperanza».

En la sarabande —apacible y dulce— Bach utiliza con gran frecuencia dobles y triples cuerdas, que en ocasiones producen una auténtica sensación de contrapunto.

La bourrée tiene una personalidad juguetona e incisiva, pero no por ello exenta de una emotividad a flor de piel y de una dimensión «géstica» netamente barroca. La anacrusa de cuatro semicorcheas ascendentes —motivo que se va a repetir una y otra vez— le otorga una personalidad enormemente atractiva que contrasta con la sencillez un poco adormecida de la bourrée II. La suite termina con una *giga* muy italiana que constituye un largo movimiento perpetuo en el que la música parece no ir a detenerse en su constante fluir de corcheas.

Suite n.º 5 en Do menor, BWV 1011

Bach titula esta obra como «suinte (sic) discordable» ya que la cuerda prima del violoncello debe afinarse un tono más bajo de lo normal, para obtener una afinación *do-sol-re-sol*. La *scordatura* era un procedimiento muy empleado durante el barroco, aunque Bach lo requiere sólo en otra ocasión (4). La razón de la *scordatura* es hacer posibles algunos acordes y duplicar la dominante de la tonalidad.

La quinta suite es la más marcadamente francesa de la serie. El prelude no es otra cosa que una obertura francesa estilizada, con una primera sección en ritmos pointés y un fugado en un ritmo vivo de 3/8. La sección introductoria es de una rara profundidad, y desde el comienzo la suite se aparece como diferente —y acaso superior— a las demás. El *fugado* es un alarde de efectos caleidoscópicos para producir una sensación de verdadero fugado sin necesidad de abandonar apenas la escritura a una voz.

La atmósfera trascendente del prelude no se rompe con la *allemande*, que presenta ritmos pointés muy a la francesa. De nuevo una courante netamente francesa, escrita en 3/2, con numerosos y complejos acordes que no pueden dejar de evocarnos la literatura francesa para viola de gamba cuya influencia domina la obra. Ahora sí que estamos alejados del mundo de la danza.

La *sarabande*, sorprendentemente, no utiliza en ninguna ocasión —a diferencia de las cinco restantes de la serie— una sola doble cuerda. Y sin embargo, en su milagrosa sencillez, posee una emoción, un lirismo y una introversión acaso superiores a los de ninguna de las otras. Las *gavotas* —ambas en Do menor— contrastan por su ritmo y por su carácter: la primera binaria y relativamente jovial. La segunda en tresillos que se precipitan de manera obsesiva. Para terminar, una *giga* escrita —como toda la suite— a la francesa, con ritmo de puntillos, más lenta y lírica que las virtuosísticas *gigas* italianizantes que le han precedido.

En conjunto, la quinta suite es la más compleja y difícil de la serie, tanto para el intérprete como para el oyente. Sin duda estamos ante una de las cotas más altas de la inspiración bachiana.

Suite n.º 6 en Re mayor, BWV 1012

La última de las suites para violoncello lleva en el manuscrito autógrafo la indicación «a cinco cuerdas», seguida de la afinación requerida: do, sol, re, la, mi, es decir, la afinación del violoncello pero con una quinta cuerda afinada una quinta por encima de la más aguda.

Esta indicación ha provocado y aún provoca muchos quebraderos de cabeza. ¿Cuál es el instrumento requerido por Bach? En principio se pensó en la *viola pomposa*, ese instrumento un tanto fantasma cuya invención ha sido tradicionalmente atribuida a Bach. Así lo afirmaba J. A. Hiller en 1766: Este instrumento está *afinado como un violoncello, pero posee una cuerda suplementaria para las notas agudas; es un poco más grande que una viola y se ajusta con una correa de manera que se pueda sujetar sobre el pecho y el brazo. Ha sido inventado por el di/unto Maestro de Capilla Señor Bach de Leipzig.*

Dos años después J. F. Agrícola repite casi con las mismas palabras la historia, y explica cómo Bach buscó un instrumento no tan alejado del violín como el violoncello ni tan próximo como la viola. La misma tradición es recogida por Forkel y Gerber y se supone que en 1724 Bach encargaría la fabricación de la *viola pomposa* al *luthier* de Leipzig J. Ch. Hoffmann. Sin embargo, los musicólogos modernos suelen poner en duda esta tradición, y evidentemente es sospechoso que Bach no requiera jamás el empleo de su *viola pom-*

posa en ninguna de sus obras (la viola pomposa es utilizada, en cambio, por Telemann y Graun).

Algunos musicólogos han identificado la *viola pomposa* con el *violoncello piccolo*, dado que el número de cuerdas y la afinación son idénticos. Sin embargo, nadie que haya visto un violoncello piccolo puede pensar que se tocara sobre el brazo, dadas sus dimensiones, aparte de que sería ridículo pensar que la sexta de las suites de violoncello no pudiera ser tocada por un violoncellista. Así pues, es de suponer que la *viola pomposa* —inventada o no por Bach— fuera una viola de brazo de tamaño mayor de lo normal con cinco cuerdas (do-sol-re-la-mi) y el violoncello piccolo un instrumento con la misma afinación pero de mayores dimensiones y pensado para ser tocado entre las piernas. Parece, asimismo, más que probable que el instrumento requerido por Bach fuera un violoncello *piccolo*, instrumento que consigue excelentes resultados (5). Con todo, la suite se puede interpretar con un violoncello normal, ya que la tesitura más aguda del *cello* no había sido suficientemente explotada en época de Bach.

Aparte de la cuestión organológica, la sexta suite es marcadamente italiana. El preludio, escrito en 12/8, es una especie de movimiento perpetuo, de carácter muy alegre y luminoso —como toda la suite—, en el que Bach juega con el contraste entre la sonoridad de cuerda pisada y cuerda al aire. Sigue una *allemande* de rica ornamentación a la italiana, que hace amplio uso del registro agudo, y una *courante* no menos meridional, verdaderamente luminosa y desenfadada.

La *sarabande*, que utiliza un registro muy agudo, emplea constantemente dobles, triples y cuádruples cuerdas —quizá en mayor proporción que ningún otro movimiento de la serie— en un tono menos dramático de lo habitual en las zarabandas de las otras suites.

Dentro del carácter alegre que domina la obra, las *gavottes* evocan más de lo habitual su origen danzado; la primera recuerda la andadura elegante de la gavota en rondó de la *Tercera partita* para violín, mientras que la segunda *gavotte* conserva el aire rústico de una danza popular con su evocación de la musette. La suite termina con una jovial *giga*.

La sexta suite, con la sonoridad leve y juvenil del violoncello *piccolo*, con la brillantez de la tonalidad de Re mayor y con el carácter desenfadado y coreográfico de las danzas, pone una nota alegre a la serie de suites de violoncello que, con la quinta suite, había alcanzado su momento más complejo, grave y profundo.

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Sonatas y partitas para violín

El autógrafo de las sonatas y partitas está, afortunadamente, datado, en el año '1720. En la portada leemos «Sei Solo. Violino Senza Basso accompagnato. Libro Primo». Como queda dicho más arriba, seguramente las *Sonatas y Partitas* son algo anteriores a las Suites para violoncello, que podrían constituir —aunque no nos conste— el «segundo libro» sugerido.

Cuando Bach acomete la composición de sus Seis Solos cuenta ya con una notable tradición de música que hacía un uso polifónico del violín, cosa que no ocurría en el caso del violoncello, y tal vez por ello ahora va más lejos aún en la hazaña de convertir los instrumentos de arco en instrumentos polifónicos (6).

Esta hazaña es posible sin duda porque Bach conoce muy a fondo el violín desde su infancia. Su padre y su abuelo eran violinistas y él mismo trabajó como intérprete de violín en Weimar y en Cöthen. Además, Bach tuvo la ocasión de conocer el arte violinístico francés en la corte de Celle, un Versailles en miniatura plagado de músicos franceses. De ellos posiblemente aprendería el ritmo de las danzas, el estilo de la ornamentación, el empleo del arco... en una palabra, se familiarizaría con el *goût français*. Más tarde tendría nuevos contactos con el violín francés a través de Jean Baptiste Volumier (7). Por otro lado, es indudable que Bach conocía bien el estilo violinístico, no sólo a través del estudio de partituras (ahí están los arreglos de conciertos italianos hechos en Weimar por Bach y su amigo y pariente J. G. Walther) sino a través de la influencia ejercida por violinistas italianos instalados en Alemania como Marini, Farina o Torelli.

Una vez más los dos estilos, francés e italiano, se dan cita, aunque impere lo italiano. No deja de ser significativo que Bach titule los movimientos unas veces en italiano y otras en francés, no sin relación con el contenido de las piezas (principalmente utiliza el francés, salvo para el Preludio, en la Partita 3).

Bach, como tantos compositores del barroco, se complace en la dificultad, en vencer las limitaciones que él mismo se impone; se diría que es entonces cuando su

talento se hace más sutil y genial. El componer fugas a cuatro voces o variaciones polifónicas para un violín sin duda representaba un desafío apasionante; en estas obras el empleo de acordes adquiere unas dimensiones absolutamente insospechadas, pero todos los escollos son vencidos con inusitada maestría.

La riqueza polifónica del violín bachiano ha ocasionado numerosos problemas de interpretación, ya que la ejecución simultánea de acordes de tres o cuatro notas es imposible, aun teniendo en cuenta que el puente del violín barroco es más plano que el actual y las cuerdas de tripa y cerdas del arco mucho menos tensas. Naturalmente, la solución es la interpretación arpegiada, como era habitual en época barroca. Así lo explica Rameau cuando escribe: En los sitios en que no es *fácil tocar dos o tres notas juntas, se debe arpegiarlas deteniéndose en la nota del lado por donde sigue la melodía, o bien se puede dar preferencia unas veces a la nota superior, otras a la inferior*. De este modo tenemos, al decir de Donington, que la notación del violín, como la del laúd, representa lo que debe ser oído mentalmente; es decir, que las armonías son sugeridas y a menudo están implícitas (es imposible armonizar en un violín a cuatro voces reales), del mismo modo que los frescos de Pozzo en San Ignazio de Roma producen, a través de una actividad mental, y no sólo visual, la pretendida sensación de espacialidad y distancia.

En cuanto a la forma musical, Bach emplea los dos grandes modelos heredados de la centuria anterior: la *sonata da chiesa* (sonatas) y la *sonata da chiesa* entremezclada con elementos de la *suite* francesa (para las partitas). De este modo las siguen el esquema lento-rápido-lento-rápido, con un movimiento introductorio en primer lugar y una fuga en segundo: es decir, un esquema *da chiesa* bien ortodoxo, si no fuera porque en la primera sonata se desliza una siciliana. Las partitas, en cambio nos llevan —hasta cierto punto— al mundo de la danza, de la coreografía, del *haliato* o la *suite*.

Técnicamente, el violín de las *sonatas* y partitas es riquísimo: si exceptuamos los *staccati* al modo de Biber, los *pizzicati* de la mano izquierda y la explotación de la tesitura aguda, no queda recurso técnico conocido en la época que no haya sido empleado por Bach.

Aunque no conocemos con exactitud las circunstancias en que se gestaron estas obras, se suele aceptar como probable que Bach compusiera sus *sonatas* y *partitas* para Johann Georg Pisendel, o al menos pensando

en él. Sabemos por J. A. Hiller que en marzo de 1709, yendo de Anspach a Leipzig —en cuya universidad estudiaba a la sazón— Pisendel pasó por Weimar donde *conoció al señor fohann Sebastian Bach, que estaba entonces empleado en esta ciudad.* Es sabido que Pisendel, alumno de Pistocchi y Torelli, era el más grande de los violinistas alemanes de la época y parece verosímil que Bach concibiera estas obras para un virtuoso de primerísima fila como él. Además, no hay que olvidar que Pisendel era muy amigo de hacerse escribir obras por grandes maestros como Vivaldi y Albinoni, y que sentía una enorme admiración hacia Bach, como lo demuestra en un párrafo de un carta a Telemann: *Me asombra que se hable así, en general, por ejemplo: los Bach, los Benda, etc. Sé muy bien quién ha sido el viejo Bach, pero sé también que sus hijos, fuera del de Berlín, que es muy buen músico, le son muy inferiores.* Nos preguntamos incluso si no sería Pisendel el gran violinista al que se refiere Carlos Felipe Manuel Bach cuando escribe de su padre: *En su juventud y hasta edad bastante avanzada, tocaba el violín con limpieza y precisión y mantenía así la orquesta en mejor orden de lo que podía hacerlo desde su clave. Conocía perfectamente las posibilidades de todos los instrumentos de cuerda. Sus obras para violín o violoncello solo así lo testifican. Uno de los más grandes violinistas me dijo un día que no había visto nada más perfecto para llegar a ser un buen violinista y que no podía recomendar nada mejor a los deseosos de aprender que estas piezas para violín solo....* En parecidos términos se manifiesta Forkel en su biografía y parece indudable que las obras gozaron durante el siglo XVIII de gran prestigio (Mattheson cita el tema de la fuga de la segunda sonata para elogiar a Bach); y por supuesto que las sonatas fueron tocadas y estudiadas por los violinistas, lejos de ser obras abstractas e intocables en la época, como tan absurdamente se ha pretendido.

Las sonatas y partitas se nos aparecen hoy no sólo como la más alta manifestación del violín barroco, sino como obras exentas de todo convencionalismo, llenas de una introversión profunda y humanística que hace de ellas una música extremadamente moderna y que conserva vivo su carácter de investigación.

Sonata n.º 1 en Sol menor, BWV 1001

Esta sonata —claramente fiel al estilo italiano— se abre con un adagio ornamental, que nos recuerda, salvando las distancias, las numerosas ornamentaciones existentes de las sonatas de Corelli. Como si de un continuo se tratara, el propio violín realiza su acompañamiento, tocando los acordes, entre los que los diseños ornamentales se despliegan llenos de libertad y de carácter improvisatorio. Pocos ejemplos más claros de «barroquismo» musical.

Sigue una impresionante fuga a cuatro voces, verdaderamente escalofriante, donde Bach demuestra haber conseguido su propósito: la combinación de norma y fantasía —paradigma del barroco— alcanza una perfección absoluta.

A continuación, a pesar del molde da *chiesa*, una danza —cómo no, italiana. Pero el dulce y desenfadado ritmo siciliano apenas es reconocible en esta pieza introvertida y cerebral que no permite respetar ninguno de los consejos de Quantz cuando escribe de esta danza que «debe ser tocada muy simplemente, casi sin trinos y no muy lentamente. No se pueden emplear apenas ornamentos, porque es una imitación de una danza de pastores sicilianos».

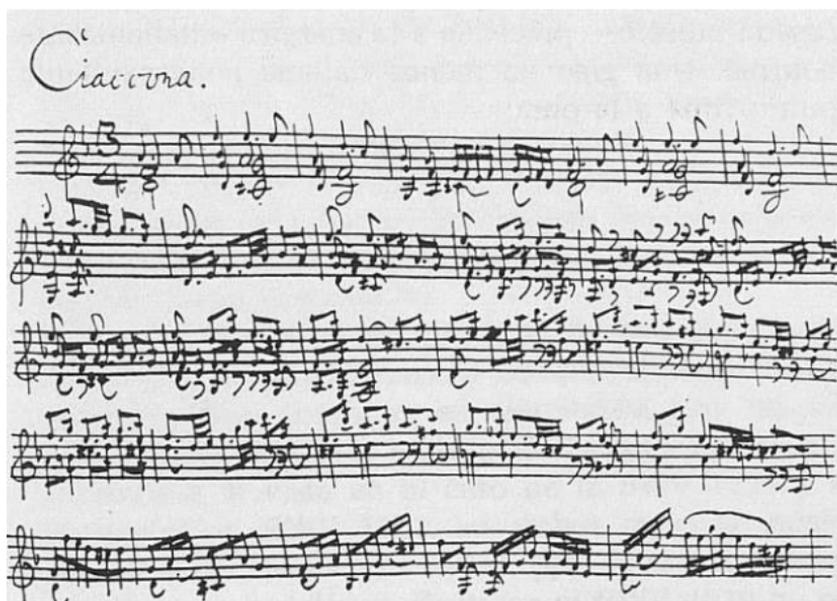
Para terminar, un presto en movimiento perpetuos en el que la velocidad de las incontenibles semicorcheas consigue el pretendido espejismo polifónico.

Partita n.º 2 en Re menor, BWV 1004

Disposición formal bien clásica: las cuatro danzas de la suite «modelo» de Froberger, con una chacona como colofón. Pero aquí acaba el convencionalismo de la obra. Una allemada con carácter de preludio (algo tan viejo que la obertura francesa se había servido de esta danza, como señala N. Harnoncourt), seria y meditativa pero fluida, que combina los diferentes ritmos binarios con el de tresillo, deja paso a una courante basada también en la ambivalencia rítmica, esta vez entre puntillos y tresillos. Según la ortodoxia barroca —al menos la más ortodoxa de ellas— el ritmo debería unificarse en tresillos, pero entonces la danza parecería una giga, no una courante. Y no debemos olvidar las palabras de J. F. Agrícola, discípulo de Bach, cuando nos transmite las enseñanzas del Cantor: que salvo en casos de extrema velocidad «la nota que se encuentra detrás del

puntillo no debe estar tocada con, sino después de la última nota del tresillo». Una bellísima y desgarrada zarabanda, seguida de una *giga* en forma de incontenible movimiento perpetuo, preceden a la colosal chacona, una de las páginas más geniales de toda la historia de la música. La comparación con el encantador género inglés de *divisions to a ground*, propuesta por algún musicólogo, da risa. La amplitud —256 compases—, la originalidad, la diversidad de recursos, la libertad con que es tratado el *ostinato*, no tienen parangón con nada: ni con la pasacaglia en Sol menor de Haendel, ni con la «gavota con sus dobles» de Rameau, ni con la *passacaille* del orden octavo de Couperin... Tan sólo, quizá, con la *Pasacalle* para órgano del propio Bach (BWV 582).

Nadie ha visto tan sagazmente el sentido profundo de la chacona como Philippe Beussant: «Lo que nos interesa, no es tanto el camino geográfico de una danza, ... lo que es asombroso es su camino estético. La danza más grave, la más noble, la ceremonia coreográfica por excelencia de la Europa barroca ha nacido de una Farándula —un poco como la grave Zarabanda, de origen tan popular y endiablado. El hombre de la era barroca es incomprendible sin la danza —no un divertimento, sino una ceremonia solemne, el instante privilegiado donde el hombre espectáculo se revela, donde su ser se confunde con su apariencia, donde cada gesto se sublima y donde deviene ese personaje estilizado, solemne y majestuoso que querría ser... Algunos compa-



ses de Farándula indefinidamente repetidos ha alumbrado el ostinato; de la necesidad de variar y adornar esta repetición, el elemento opuesto y complementario de la *variación*. El barroco alemán se ha lanzado con arrebatos sobre este pan bendito, pretexto de todas las metamorfosis. Y el arte francés ha transformado el todo en rondó. De España, la pasacalle ha conservado a través de todos sus avatares una especie de grandeza salvaje. Su menor es más que menor...».

Tal son la pasacalle y la chacona: el símbolo musical del hombre barroco, que nunca ha adquirido perfiles más nobles, más profundos, ni más humanos, que en la *chacona en Re menor* de Bach.

Partita n.º 3 en Mi mayor, BWV 1006.

El *preludio* de la partita —tantas veces transcrito por Bach— ejemplifica la escritura de bariolage, de influencia italiana, que en este caso deja de ser exhibición virtuosística para convertirse en medio de expresión de un contenido musical. Lleno de juegos sonoros producidos por el sonido de las cuerdas al aire, el ímpetu vital y arrabatado no decae en un instante.

Tras el preludio, buena parte de la partita —en medida incomparablemente mayor a las otras dos— está dominada por el gusto francés. Primero con la *loure*, de carácter «tendrement» y ritmos pointés; luego con la formidable *gavota* en rondó, con su arrebatadora elegancia y esa «alegría que no pierde jamás el dominio de sí misma», de que habla Harnoncourt. Los encantadores minuetos —el segundo es una deliciosa y afrancesada *museta*— preceden a la enérgica e italianizante *bourrée*. Una *giga* no menos italiana pone exultante punto final a la obra.

CUARTO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Sonatas para viola de gamba y clave, BWV 1027-1029

Tres son las sonatas para viola de gamba y clave de Bach que han llegado hasta nosotros. Su autenticidad está fuera de dudas. No sabemos si fueron compuestas de manera independiente, o si forman parte de una serie más extensa.

Habitualmente se supone que estas obras fueron compuestas en Cöthen, no sólo porque este período vio nacer la mayor parte de la música de cámara bachiana, sino también porque el príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen era intérprete aficionado de este instrumento, y porque el gran virtuoso Christian Ferdinand Abel formaba parte de la orquesta de Cöthen y habría podido ser un intérprete privilegiado de estas obras. Sin embargo Christophe Wolff afirma, no sin parte de razón, que esta suposición no tiene ninguna base ya que la sonata BWV 1027 se conserva en un autógrafo de fines de la década de 1730 (la época en que Bach trabajaba con el Collegium Musicum de Leipzig), mientras que las fuentes más antiguas en que nos han llegado las otras dos sonatas (BWV 1028 y 1029), se deben a la mano de Christina Friedrich Penzel, prefecto de Santo Tomás, y están datadas en 1753.

La sonata BWV 1027 existe en una versión, presumiblemente anterior —probablemente compuesta en Cöthen hacia 1720—, para dos flautas traveseras y bajo continuo (BWV 1039). Esto y algunos rasgos de las otras dos sonatas ha hecho suponer con bastante certeza que las tres sonatas para viola de gamba y clave proceden de otras tantas sonatas para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, de las cuales sólo una ha llegado hasta nosotros (8).

El proceso de la metamorfosis de una sonata para dos flautas (o dos violines, o dos instrumentos cualesquiera) y bajo continuo, en una sonata para un solo instrumento melódico y clave obligado es simple, y lo tenemos a la vista en el caso de la BWV 1039 y su transcripción BWV 1027: en ambos casos la música está escrita a tres voces reales, pero la música correspondiente a la primera flauta en al BWV 1039 ha pa-

sado a la mano derecha del clavecinista, mientras que la parte de la segunda flauta es tocada una octava más baja por la viola de gamba. Mediante este sencillísimo procedimiento, podemos pasar de una escritura de bajo continuo (en la que el compositor ha escrito tan sólo la línea de bajo, para la mano izquierda del clavecinista, dejando la «realización» para la mano derecha al libre albedrío del clavecinista) a una escritura de clave obligado (en la que todas las notas que deben sonar están escritas).

Por ello, no es del todo exacta la afirmación de que Bach apenas compuso sonatas en trío. Lo es si entendemos por tal sonatas para dos instrumentos melódicos y continuo; pero si entendemos por sonata en trío «sonata escrita a tres partes armónicas», entonces hemos de añadir a este apartado todas las sonatas para viola de gamba y clave, violín y clave o flauta y clave, así como las sonatas en trío para órgano.

Una vez más en el caso de las sonatas para viola de gamba y clave parece como si Bach quisiera llevar la contraria a toda tradición: ha compuesto seis suites (forma francesa) para violoncello (instrumento fundamentalmente italiano), en una escritura absolutamente armónica (propia de la viola de gamba francesa). Ahora, escribe sonatas (italianas) para viola de gamba (el instrumento francés por excelencia) y, salvo en algún acorde final, sin recurrir a las dobles cuerdas ni a los acordes, sino empleando una escritura a una sola voz (apropiada en ese momento para el violoncello pero no para la viola de gamba). De nuevo la reunión de *goüts* es absoluta.

Es muy posible que la no utilización de acordes por parte de la viola de gamba se deba al origen de estas obras en sonatas en trío anteriores, pero a pesar de eso se trata de páginas difícilísimas que exigen manos virtuosas para interpretarlas satisfactoriamente.

Se puede decir que es precisamente en la combinación de la textura contrapuntística más bien italiana —o germánica— con la sonoridad de la viola —tan evocadora de la música francesa— donde reside el inefable atractivo de estas obras.

Sonata n.º 1 en Sol mayor, BWV 1027

Como hemos dicho arriba, es la única cuya versión original de sonata en trío ha llegado hasta nosotros. Sigue el esquema da *chiesa* (lento-rápido-lento-

rápido). La versión de viola de gamba mejora indudablemente la de dos flautas, de sonoridad un tanto borrosa y tímbrica menos refinada.

El carácter dulce, amable y somnoliento de los tiempos lentos contrasta con el talante un poco rústico de los temas de los tiempos rápidos. Toda la obra está dominada por una cierta ingenuidad galante que no deja de evocarnos la patria de Marin Marais o de Caix d'Hervelois.

Sonata n.º 2 en Re mayor, BWV 1028

De nuevo la misma estructura de *sonata da chiesa* en cuatro tiempos. En esta obra comienza a percibirse algo que será evidente en la tercera sonata: la fusión de la escritura propia de la sonata con la estructura propia de concierto italiano, que no ha de extrañarnos en un compositor que ha transcrito —y escrito— conciertos para órgano solo y para clave solo. El *adagio* inicial tiene un enorme atractivo debido al lirismo de la melodía de la viola, cuya agógica es resaltada por la línea ondulante del bajo. Pero la sorpresa surge en el *allegro*, con su comienzo homofónico, sin limitación entre los dos instrumentos. El andante es una bellísima siciliana de andadura noble y melancólica. El *allegro* final, con su escritura homofónica, con sus abundantes pasajes en terceras y sextas paralelas, con los pasajes virtuosísticos —concertísticos— del clave, mientras la viola esboza un leve acompañamiento, posee un delicioso tono superficial, gracioso y juguetón que nos trae a la memoria el comentario de Telemann a propósito de la música francesa: todo corre, se hace espuma y chisporrotea *como un vino de Champagne*.

Sonata n.º 3 en Sol menor, BWV 1029

Creo que no es aventurado decir que estamos ante una de las más bellas sonatas escritas por Bach. Para estar aún más cerca del concierto, tan sólo tres movimientos (rápido-lento-rápido). Las conexiones son tantas que ha llegado a pensarse —como en el caso de la sonata para flauta en *Si menor* (BWV 1030) que la sonata sea una refundición de un auténtico concierto. La semejanza del primer tiempo con el tercer concierto de Brandeburgo es evidente. El impulso infatigable, energético al tiempo que emotivo, del primer tiempo no

decae en un solo momento gracias a la combinación de dos motivos temáticos, uno rítmico y otro melódico (no estamos lejos ya de la sonata bitemática). El entretendido diálogo de ambos instrumentos, los «tutti», los «solos» —en los que uno de los instrumentos se convierte en mero acompañante—, la densidad de la escritura, la belleza tímbrica, todo, en fin, hacen de este primer movimiento una auténtica joya.

El *adagio* no ofrece el ansiado momento de reposo aportado por la bellísima y ondulante andadura de la viola, en la que el intérprete tiene ocasión de expresar al máximo las posibilidades dinámicas de su instrumento con el fin de dar a los ornamentos el carácter que les es propio. No pensemos sin embargo que este movimiento es impropio de un concierto y supone una vuelta al género sonata, porque cumple justamente la función típica del movimiento central de los conciertos «venecianos».

El *allegro* final nos remite de nuevo a la contraposición de «solo» y «tutti», a una estructura que nos evoca la de los «ritornelli» de los conciertos italianos, dentro de un incontenible ritmo de 6/8 interrumpido por exultantes hemiolias.

El conjunto es de una fuerza, una originalidad y un equilibrio absolutamente prodigiosos que nos obliga a plantearnos seriamente la posibilidad de que se trate de una obra más tardía, de la época en que —como en el Concierto *Italiano*— Bach está de vuelta de esta forma y juega con ella con la más increíble libertad.

QUINTO Y SEXTO CONCIERTOS

NOTAS AL PROGRAMA

Seis sonatas para violín y clave, BWV 1014-1019

«Seis sonatas para clave con acompañamiento de violín obligado. Fueron compuestas en Cóthen y deben ser incluidas entre las primeras obras maestras de Bach en este género. Son fugadas desde el principio hasta el fin; tienen también algunos cánones entre el clave y el violín que son sumamente cantables y llenos de carácter. La parte de violín requiere un verdadero maestro. Bach conocía las posibilidades de ese instrumento y las escatimaba tan poco como hacía con el clave».

J. N. Forkel: Sobre la vida, el arte y las obras de J. S. Bach. Leipzig, 1802.

Una vez más encontramos una colección de seis obras que constituyen un todo coherente, organizado y planificado, un nuevo intento de exprimir al máximo las posibilidades de una determinada forma musical. En esta ocasión el conjunto no puede ser más homogéneo: seis sonatas para clave obligado y violín, que siguen el modelo *da chiesa* en cuatro tiempos —con la única excepción de la sonata n.º 6 cuyo caso analizaremos más adelante— y que obedecen a una planificación tonal coherente y organizada. En resumen, una colección que constituye una especie de «opus» y que muy bien habría podido ostentar —después de las obras para violín solo y violoncello solo— el título de «Libro tercero» en el panorama camerístico bachiano.

Recordemos que no termina con esta colección de seis sonatas la música para violín y clave de Bach, y que hay una larga serie de obras sueltas para violín y clave y para violín y continuo que muy rara vez se interpretan y cuya autenticidad, si muchas veces es dudosísima, en otras ocasiones está asegurada (9).

La génesis de las sonatas BWV 1014-1019 no debió ser simple. Tenemos datos suficientes para pensar que son obras que se mantuvieron durante tres decenios en el repertorio de Bach, que fueron interpretadas muchas veces por él, sus hijos, discípulos y colegas, y que fueron objeto de sucesivas revisiones si no de refundicio-

nes (como en el caso de la quinta sonata y sobre todo la sexta).

Aunque en algunos casos podría pensarse que proceden de sonatas en trío anteriores, en muchos otros parece evidente que las sonatas han sido concebidas desde el principio como obras para violín y clave obligado. Se suele aceptar la posibilidad de que las obras más antiguas —las 1019 y 1015— vieran la luz durante los años de Weimar (1708-1717), pero no debieron agruparse en una serie hasta los años de Cothen, concretamente entre 1720 y 1723.

Desde el punto de vista instrumental, estas obras son de una gran modernidad. La fuente más antigua en que nos ha llegado la colección (10) reza en su título: «Sei Suonate á cémbalo certado e Violino solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace...». En este breve encabezamiento se encierran algunos datos importantes. Por un lado que la escritura de clave obligado pone al instrumento de teclado en primer plano, y por ello es nombrado en segundo lugar el violín, exactamente del modo que lo harán los compositores del clasicismo y muchos románticos: las jerarquías propias de la sonata barroca con continuo se han invertido. Pero hay una segunda parte no menos importante: que si se quiere, se puede tocar con viola de gamba, naturalmente reforzando el bajo. Esto sería absolutamente normal en el caso de que se tratara de bajo continuo, pero no puede ser más heterodoxo en el caso de clave concertado. Curiosamente, Bach —no podemos pensar que se trata de una «morcilla» del copista— está sugiriendo un tipo de sonoridad enormemente próxima a la de los primeros tríos para clave (o piano-forte), violín y violoncello del clasicismo, en los que la parte del violoncello apenas se distingue de la parte más grave del instrumento de teclado.

En cualquier caso, la interpretación sin viola de gamba es al menos tan satisfactoria como la versión en trío, pero no debemos pasar por alto el hecho de que Bach está intuyendo dos formas fundamentales para el futuro clasicismo: la «sonata para clave acompañada» y el «trío para clave, violín y cello».

Desde el punto de vista formal la serie que nos ocupa se inclina clarísimamente por el esquema de *Sonata da chiesa* en cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido), salvo la sexta sonata (BWV 1019), que tras complejos avatares terminó con un esquema poco etiquetable. Como es usual, por lo menos desde la Op. 5 de Corelli, el esquema *da chiesa* no pasa de ser eso, un

esquema, y de vez en cuando se deslizan aires de danza, como el *siciliano* que abre la sonata 4 o la giga (aunque no lleve este título no puede negar su condición) que cierra la sonata 6.

Quizá lo más interesante e innovador de las sonatas es la libertad y variedad de la relación existente entre el clave y el violín. Creo que debía ser esta relación, con lo que tenía de premonición, lo que hacía valorar muy especialmente estas sonatas a C. Ph. E. Bach, que escribía a Forkel en 1774: Los seis tríos *para teclado* —seguramente se refiere a nuestras sonatas— *están entre las mejores obras de mi di/unto padre. Suenan todavía hoy muy bien y me producen un gran placer, aunque tengan más de cincuenta años. Hay en ellas algunos adagios que no se podrían componer hoy de manera más cantable.*

Es inútil analizar el detalle de esta relación, porque ofrece todas las variantes posibles, desde la escritura más tradicional, con fragmentos de «bajo cifrado» para el clave —que parecen provenir de una vieja «sonata en trío»— hasta la escritura más libre y avanzada. A veces la escritura básica a tres voces se amplía a cuatro o cinco, o bien el acompañamiento pasa de la mano derecha del clave a la parte de violín, o la melodía se quiebra, pasando de un instrumento a otro... En fin, una combinación de todas las posibilidades imaginables que demuestra una concepción de la sonata muy alejada ya del elemental esquema de «melodía acompañada».

Sin duda es esto, y la lógica del planteamiento tonal de toda la serie, lo que le otorga su enorme variedad, a pesar de la uniformidad del modelo formal; variedad que sin traicionar por un instante la cohesión del conjunto permite que su audición completa sea un auténtica delicia.

Sonata n.º 1 en Si menor, BWV 1014

El *adagio* con que comienza esta sonata es uno de los movimientos más originales de la serie, con una integración absoluta de las voces, que se entretajan y cambian de función constantemente. Sería muy difícil determinar dónde está la melodía y donde el acompañamiento en cada instante: ni el menor rastro de bajo continuo, ni de sonata en trío: la música funciona por sí misma sin respetar las jerarquías y cometidos asignados por la tradición.

El *allegro* nos lleva a un clima más próximo al de la sonata en trío, con los cuatro primeros compases del clave con bajo cifrado. El *andante* nos sugiere una sonata en trío sobre un bajo continuo, en la que la parte de violín y la parte superior del clave se mueven y entrelazan en un paño de absoluta igualdad.

La sonata termina con un segundo *allegro* escrito con total libertad, en el que cada idea, cada diseño, cada célula, pasa de una voz a otra con una libertad y una incisividad que nos evoca la escritura del tercer concierto de Brandeburgo.

Sonata n.º 2 en La mayor, BWV 1015

Parece ser, con la sonata 6, la más antigua de la serie, escrita posiblemente en una primera redacción en los años de Weimar, no es imposible que en forma de sonata en trío. La influencia del concierto italiano —la nueva forma que causa estragos en toda Europa— es clara en el *allegro assai*, con su tema «fácilmente recordable» derivado de la escala de *La mayor*, las evocaciones de «solos» y «tuttis», los pasajes virtuosísticos que van del bajo al violín o a la voz intermedia, el breve unísono final, etc..

El andante un poco, sobre el «pizzicato» del bajo y la coquetería galante de la parte del violín, contestado en cánon por la mano derecha del clave, tiene un encanto indecible, interrumpido por la fogosidad del presto final.

Sonata n.º 3 en Mi mayor, BWV 1016

Ni el menor rastro de sonata en trío en el *adagio* inicial. Estamos ante una sonata a solo, no poco corelliana, en la que el violín despliega grandes ornamentos que se desgranán llenos de emotividad y tensión del modo más italiano que se pueda imaginar. Pero lo que en Italia sería un simple continuo aquí es una espléndida parte de clave concertado, basada en un diseño de corcheas, que se mueven en terceras y sextas con una voluntaria torpeza que contrasta deliciosamente con el arrebató de los diseños en *legato* del violín.

Tras un encantador *allegro* cuya exacta andadura contrapuntística contrasta con la pasión del primer movimiento, el *adagio ma non tanto* constituye uno de

los momentos de mayor originalidad de la serie. Los acordes en corcheas con que comienza la mano derecha del clave nos trae a la memoria inmediatamente las luces de un atardecer en el Adriático de un concierto de Vivaldi o Marcello. El instrumento solista comienza a desgranar una escalofriante melodía que combina genialmente los ritmos de tresillo con los de grupos de cuatro semicorcheas; peor Bach ha hurgado^ya demasiado en los conciertos italianos como para respetar su sencillo mecanismo, y he aquí que esa preciosa melodía pasa a la mano derecha del clave mientras el violín se convierte en orquesta y la acompaña en dobles cuerdas; y así, una y otra vez, melodía y acompañamiento pasan de un instrumento a otro ante la imperturbable marca del bajo.

La sonata termina con un espléndido *allegro* que de nuevo juega con los ritmos ternarios y binarios y en el que las tres voces se mueven en un increíble plano de igualdad.

Sonata n.º 4 en Do menor, BWV 1017

Con el *siciliano* que abre esta sonata aparece por primera vez un ritmo de danza que —como la «pastoral» de un oratorio— es recibido por el oyente con verdadera gratitud. Se trata de una siciliana con todo su carácter, acompañada por el clave en corcheas para la mano izquierda y semicorcheas para la derecha y con la melodía encomendada siempre al violín. No estamos lejos, sin duda, de la siciliana de la *sonata en Mi bemol, BWV 1031* para flauta en la que acaso Carlos Felipe ha intentado imitar la maestría de su padre en esta sonata para violín.

Tras un *allegro* de hermoso estilo imitativo, el *adagio ma non tanto* plantea el problema de la simultaneidad de tresillos y puntillos que constituye uno de los más peligrosos escollos de la ambigua grafía rítmica barroca. Pocos intérpretes optan por la solución que el propio Bach —como Quantz— enseñaba a sus discípulos, como recoge Agrícola: la interpretación no simultánea de la semicorchea que sigue puntillo y la tercera corchea del tresillo. El resultado musical es entonces de una sorprendente belleza que se pierde por completo en la interpretación en tresillos. ¿Se puede pensar además que un hombre tan preocupado por la exactitud en la grafía como Bach no hubiera solucionado la

duda escribiendo en compás de 9/8 si eso fuera lo que hubiera querido que sonara?

Un elaborado *allegro assai* de expresiva exactitud pone fin a la sonata.

Sonata n.º 5 en Fa menor, BWV 1018

El primer movimiento (sin indicación de tiempo) parece, en mayor medida que en ningún otro, una sonata para clave que al modo preclásico puede tocarse con violín, como las *Piezas para clavecín en conciertos* de Rameau. Efectivamente, la parte de clave es autosuficiente, y el violín, cuya escritura es rica en notas muy largas, no hace más que subrayar de un modo un tanto impresionista las intenciones del clave. ¡Cómo tenía que entusiasmar este movimiento a Cari Philipp Emanuel Bach!

El *allegro*, sobre un tema muy concertístico, establece el justo contraste entre el primer tiempo y el originalísimo *adagio* que sigue. Sabemos que en un primer estadio la parte de clave estaba escrita en semicorcheas y que más tarde Bach la reescribió en fusas. El resultado es maravilloso y produce un efecto impresionista: sobre una fórmula rítmica repetida una y otra vez —¡como le gustaba al viejo Bach atarse de manos para poner a prueba su genio!— el violín en dobles cuerdas desgrana... ¿su melodía? más bien su acompañamiento. Parece como si violín y clave realizaran sendos acompañamientos a una melodía inexistente. ¡Sería normal un par de siglos más tarde, pero no tanto en la década de 1720!

La sonata se cierra con un bellissimo movimiento en 3/8 basado en un tema cromático ascendente y sincopado, que produce todo género de combinaciones rítmicas inhabituales y que pone un broche de oro a esta sonata soberbia.

Sonata n.º 6 en Sol mayor, BWV 1019

La sexta sonata tuvo una larga y compleja gestación, y es posible que no sea el único caso dentro de la serie, aunque sí el único cuya historia conocemos.

La sonata BWV 1019 tuvo al menos tres redacciones diferentes que vamos a intentar esquematizar:

Primera redacción: Constaba de cinco movimientos, pero el quinto era un repetición (sin ninguna variante)

del primer tiempo, según un gusto por la simetría que aparece en algunas obras de Bach.

La disposición de los movimientos era:

a) Presto (Sol M). b) Largo (Mi m/Si M). c) Cantabile (Sol M). d) Adagio (Si m). a') Presto (Sol M) (repetición de a).

Segunda redacción: El *cantabile* de la primera redacción es suprimido (Bach lo rehará en forma de aria en la cantata BWV 120). Bach introduce un solo de clave y un solo de violín con continuo. El presto, que sigue repitiéndose al final de la sonata, es titulado aquí *vivace*.

El *adagio* de la primera versión se mantiene pero ahora modula a Re mayor.

La disposición queda del siguiente modo:

a) Vivace (Sol M). b) Largo (Mi m/Si M). c) Solo de clavecín (Mi m). d) Adagio (Si m/Re M). f) Solo de violín y continuo (Sol m). a') Vivace (Sol M) (repetición de a).

Tercera redacción: Bach conserva los dos primeros movimientos. El solo de clavecín (c) se convierte en la *courante* de la Partita para clave en Mi menor. El solo de violín (f) se convierte en la gavota de la misma partita. La repetición del vivace (a') es suprimida. Bach escribe para la tercera redacción (la definitiva, que se interpreta habitualmente) un nuevo solo de clave (en 4/4) y un allegro final (en 6/8).

La disposición queda del siguiente modo:

a) Allegro (Sol M). b) Largo (Mi m/Si M). c) Solo de clave (Mi m) en 4/4 (nuevo), d) Adagio (Si m/Re M). e) Allegro (Sol M) en 6/8 (nuevo) (11).

Todo esto nos da una idea de la manera de componer de Bach, del constante rehacer y revisar sus obras hasta dar con la forma definitiva. Hay quien ha observado que las seis sonatas suman exactamente 2.400 y dada la pasión de Bach por el simbolismo de los números (y 2.400 es muy bonito, como múltiplo de 3, de 6 y de 12) se ha pensado que los cambios de la última sonata estén encaminados en parte a obtener un número redondo, aunque hemos de tener en cuenta que a veces el azar hace milagros.

La sonata BWV 1019 comienza con un *allegro* que denota bastante la influencia de la escritura propia de la sonata en trío, y que incluye algún pasaje de bajo cifrado. El *largo* que sigue tiene un carácter marcadamente francés, con ornamentos muy concisos y ritmos de puntillos. A continuación Bach tiene una ocurrencia absolutamente genial: insertar un allegro para clave

solo, que produce un efecto sumamente sorprendente; se trata de una deliciosa invención a tres voces de límpida escritura y talante luminoso y señorial. El *adagio* que sigue parece estar totalmente inspirado por el ritmo sincopado: sínkopas de todo tipo aparecen en todas las voces, lo que unido a ciertos pasajes cromáticos producen un clima peculiarísimo, de algún modo próximo al de la *Ofrenda Musical*. Para terminar, un *allegro* en 6/8, con ritmo de giga, que nos evoca el final del tercer concierto de Brandeburgo en su habilidad para hacer que el foco de la música se desplace de una voz a otra constantemente produciendo una impresión de máxima vitalidad.

Alvaro Marías

NOTAS

(1) En el caso de la viola de gamba la literatura sin acompañamiento era muy abundante. Baste recordar los casos de W. Corkine, Alfonso Ferrabosco, Christopher Simpson o Tobias Hume en Inglaterra, de Demachy en Francia o de Johann Schenk en Alemania; esta tradición continuaría con ejemplos tan ilustres como los de Telemann y Abel. En cualquier caso, el empleo armónico —más que contrapuntístico— de la viola de gamba estaba muy desarrollado.

(2) Los *ricercar*]’ per *violoncello solo...* (1689) de Domenico Gabrielli (h. 1659-1690) y las *ricercate* de Giovanni Battista degli Antoni (h. 1660-h. 1700), ambos boloñeses, no hacían apenas uso polifónico del violoncello, aparte de que no parece probable que Bach los conociera.

(3) Gustav Leonhardt ha realizado transcripciones clavecinísticas de las obras para violín y violoncello solo de Bach, siguiendo el ejemplo del propio cantor de Leipzig.

(4) En la sonata para flauta, violín y b.c. en Sol mayor BWV 1038.

(5) Violoncellistas de la actualidad como Anner Bijlsma y Christophe Coin han empleado con éxito el violoncello *piccolo* para interpretar la suite BWV 1012. El resultado tímbrico es excelente y con él se evitan los problemas que esta obra presenta cuando es tocada en un violoncello normal a causa de la tesitura excesivamente aguda.

(6) Los más importantes precedentes de las *sonatas y partitas* son la *Passacaglia* en Sol menor (1674) decimosexta de las «Sonatas del Rosario» de Biber (1644-1740) que constituye el más importante precedente de la *Chacona* de Bach, y la *Suite* en La mayor (1682) de Johann Paul von Westhoff (1656-1705).

Es tradicional citar a Thomas Baltzar (1630-1663), Niccolò Matteis (s. XVII), J. J. Walther (1650-1717) y J. H. Schmelzer (1623-1680) como predecesores de Bach en el empleo polifónico del violín.

La *Sonata* para violín solo de J. G. Pisendel (1687-1755) no está datada, pero probablemente es posterior a las obras de Bach ya que presenta rasgos propios del estilo galante.

Las obras para violín solo de F. Geminiani (*Sonata en Si bemol mayor*), de J. Ph. Telemann (12 *Fantasías*, de 1735), F. Benda (*Preludios*), G. Tartini (*Sonatas*), etc. son posteriores a las obras de Bach.

(7) Violinista de origen holandés, konzertmeister en la Corte de Dresde, que al parecer tuvo cordiales relaciones con Bach. Fue el promotor de la célebre y frustrada competición entre Bach y Marchand.

(8) Se trata de un caso similar al de los conciertos para clave, que se supone son en su totalidad refundiciones de conciertos para violín o instrumentos melódicos, aunque tan sólo tres de los originales hayan llegado hasta nosotros.

(9) Según Christoph Wolff, es segura —o casi— la autenticidad de las sonatas BWV 1021 y 1023 para violín y clave. La sonata BWV 1024 para violín y continuo puede ser obra de Pisendel. Dudosa también es la autenticidad de la sonata para violín y continuo BWV Anh. 153. La sonata para violín y clave BWV 1020 posiblemente es de C. Ph. E. Bach, aunque puede haber sido compuesta bajo la vigilancia paterna. La sonata para violín y clave BWV 1022 está seguramente en una situación similar y podría ser un estudio de composición supervisado por Bach.

El manuscrito de la suite para violín y clave BWV 1025 muestra la escritura de J. S. Bach y de su hijo J. Ch. F. Bach y podría ser una obra del penúltimo hijo de Bach supervisada por su padre. La autenticidad de la *fuga* en *Sol* menor para violín y clave BWV 1026 está fuera de dudas, pero seguramente es un fragmento de una obra más larga.

(10) Una copia hecha por el sobrino de Bach, Johann Heinrich Bach, entre 1724 y 1727 (primeros años de Leipzig), con algunas intervenciones de la mano de Bach.

La otra fuente fundamental es una copia hecha en los años 1740 (sin título) por el alumno y futuro yerno de Bach J. Ch. Altnikol.

(11) Este allegro, en ritmo de giga, está emparentado temáticamente con el aria «Phoebus eilt mil schellen Pferden» de la Cantata Nupcial BWV 202.

Transcripciones y diferentes versiones de las obras interpretadas.

Suites para violoncello

La Suite N.º 5 en Do menor, BWV 1011 completa aparece transcrita para laúd en *la tonalidd* de Sol menor (BWV 995). Se *conserva* manuscrito *autógrafo* (datado habitualmente *entre el otoño* de 1727 y *el invierno* de 1731) y *dedicado* a un tal «Monsieur Schouster» del que no se tiene *noticia*. Algunos músicos, como el laudista E. Müller-Dombois, apuntan la posibilidad de que esta obra sea anterior a la suite de violoncello, hipótesis que nos parece poco probable.

Sonatas y partitas para violín

La Fuga de la Sonata N.º 1 en Sol menor BWV 1001 coincide con la *fuga del* Preludio y fuga en Re menor para órgano BWV 539. La misma *fuga* aparece en versión de fuga para laúd BWV 1000, en Sol menor, en tablatura de *laúd del* amigo de Bach y laudista Johann Christian Weyrauch.

Sonata N.º 2 en La menor BWV, 1003 completa aparece como Sonata para clave en Re menor, BWV 964.

Adagio inicial de Sonata 3 en Do mayor, BWV 1005 aparece como adagio para clave en Sol M, BWV 968 (*de autenticidad* dudosa).

Preludio de Partita N.º 3 en Mi mayor, BWV 1006 aparece en versión de órgano y orquesta en las sinfonías introductoria de las cantatas BWV 29 y BWV 120a.

Partita N.º 3 en Mi mayor, BWV 1006 completa *aparece en un* arreglo modesto como Suite en Mi mayor, BWV 1006a. *La* transcripción suele datarse entre 1735 y 1740. Se ha pensado que se *trate de una* transcripción para *teclado* o, más probablemente, para laúd o *arpa*.

Sonatas para viola de gamba y clave

Sonata N.º 1 en Sol mayor, BWV 1027 coincide con *la* Sonata en trío en Sol mayor para dos flautas y continuo, BWV 1039.

Los movimientos 1, 2 y 4 de la Sonata N.º 1 en Sol mayor, BWV 1027 *aparecen en* versión de Trío para órgano en Sol mayor, BWV 1027a (*tal vez* escrito para clave con pedalera).

PARTICIPANTES



LUÍS LEGUÍA

Nació en Hollywood. Comienza sus estudios de cello con Arthur van den Bogaerde y posteriormente con Kurt Reher, primer cellista de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles.

Trabajó con Pablo Casals en Prades, en París con André Navarra y con Gaspar Cassadó en Siena. Ha participado en el Festival de Berlín y dado conciertos por Europa, América del Norte y del Sur. Ha grabado para la Norddeutscher Rundfunk en Hamburgo y Hannover, la BBC de Londres y la CBC de Montreal.

Ha colaborado con numerosos compositores cuyas obras ha tocado, entre los que destacan D. Martino, G. Schuller, W. Pistón, E. Carter, Z. Kodaly y R. Parris.

Ha dado clases en la Brown University y en el Conservatorio de Boston. También ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Houston, posteriormente profesor de la National Symphony of Washington y de la Metropolitan Opera Orchestra de Nueva York, y desde 1963 forma parte de la Boston Symphony Orchestra.

GONZALO COMELLAS

Nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Estudió en Barcelona con Juan Massiá, y más tarde asiste a cursos de interpretación con los maestros Bela Katona y Enric Casals.

Como concertista ha tocado en toda Europa, Israel y América, colaborando con importantes directores y orquestas, como la Royal Philharmonic, New Philharmonia, Menuhin Festival Orchestra, Sinfónica de Hamburgo, Scottish National, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París, National de Bélgica, colaborando con Menuhin, Victoria de los Angeles, Gendron, Istomin, Yepes, Rampal.

En 1972, en el Concurso Internacional de Violín y Viola *Cari Fiesch*, consiguió el Primer Premio de Violín y el Audience Price. Ha sido galardonado en los Concursos Internacionales *Jacques Thibaud* en París, *Reina Elisabeth* en Bruselas y *Viña del Mar*.

Ha grabado entre otras obras la edición completa de las Sonatas y Partitas de Bach.

PERE ROS

Después de su formación básica en la Escolanía de Montserrat, estudió Viola da gamba en la Schola Cantorum Basiliensis en Suiza.

En la mayor parte de los países europeos ha actuado como solista y como acompañante, entre otros, de Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Nigel Rogers, Louis Devos, Kurt Widmer, Hans Martin Linde, Renata Hildebrand.

Varios conjuntos han solicitado su colaboración ya sea para grabaciones discográficas como para conciertos, y realiza a menudo grabaciones del repertorio de Viola da Gamba sola para la radio alemana.

Su principal interés es la Viola de Gamba, desde sus inicios a principios del siglo XVI hasta la extinción de este instrumento a finales del siglo XVIII; posee una colección de instrumentos tantos originales como copias fidedignas.

Repetidamente invitado a numerosas academias de verano, en la actualidad es profesor de Viola de Gamba en el Conservatorio de Hamburgo en Alemania.

PABLO CANO

Nació en Barcelona en 1950. Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Oriol Martorell (sobre Dirección Coral), Edith Picht Axenfeld y Alan Curtis. Perfecciona sus estudios con Bob van Asperen, junto al que ha colaborado interpretando en concierto el 2.º clave de las Fugas «en espejo» de El Arte de la Fuga, de J. S. Bach.

Ha actuado en España, EE.UU., Canadá, Inglaterra, Francia, Italia, Irlanda, Bélgica y los Países Nórdicos. Ha participado en el Festival Internacional de Música de Cambrils, formando parte de la Orquesta de dicho Festival, bajo la dirección de Antonio Janigro. Igualmente ha tomado parte en los Cursos y Festivales de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, Semana Mozart de Barcelona, así como en las Jornadas de Música Antigua de Calatañazor, de las que ha sido organizador.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, entre ellas, la Orquesta de Cámara de Munich dirigida por Hans Staldmair, y la Orquesta Melante 81, dirigida por Bob van Asperen. Ha grabado diversos programas para R.N.E. y T.V.E. Como solista tiene grabados los si-

guientes discos: *Le Siècle d'Or du Clavier Espagnol; Sonatas de Sebastián de Albero*, en primera grabación mundial (Premio Nacional del Disco 1980); *Danzas anónimas españolas del siglo XVII; el Cuaderno de notas de Londres*, de W. A. Mozart; *Sonatas españolas del siglo XVIII*.

Ha sido profesor de clave en el Curso de Música Barroca y Renacentista de Mijas. Colabora en la revista «Ritmo». Es Licenciado en Derecho.

INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

ALVARO MARIAS

Nació en Madrid en 1954. Es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid.

Paralelamente a su actividad como concertista de flauta, Alvaro Marías viene realizando desde 1977 numerosas actividades de índole teórica. Como tal ha dictado cursos y conferencias de iniciación musical, ha realizado crítica musical en el diario «El País» y discográfica en ABC y Radio Nacional. Es autor de diferentes ensayos sobre música barroca y ha comentado infinidad de programas de conciertos para instituciones como la Orquesta Nacional, Orquesta de RTVE, Festival de Granada, Semana de Música de Cámara de Segovia. Fundación Juan March, Ciclo de Música de Cámara y Polifonía y Festivales de Ibermúsica.

Especializado en música de la era barroca, tanto desde el punto de vista práctico como teórico, ha realizado programas monográficos para Radio Nacional de España sobre temas como «Los instrumentos barrocos», «El barroco y sus formas musicales», «Antonio Vivaldi», «El padre Soler», «Georg Philipp Telemann». Asimismo, colabora en la organización del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial.

Ad libitum.

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff includes a 'p' (piano) dynamic marking. The third staff features a 'p' marking and a '3' (triple) marking. The fourth staff has a 'p' marking and a '3' marking. The fifth staff concludes with a double bar line. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

Depòsito Legal: M-33346-1984
Fotocomposició: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid
Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid



FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid-6

Entrada libre