XXVIII Música Antigua Aranjuez

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conciertos de Brandeburgo

SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Alfonso Sebastián, clave y dirección

Programa

Overture a 4 en Sol m., BWV 1070
para cuerdas y continuo
Larghetto – Torneo – Aria. Adagio – Menuetto/Trio – Capriccio

Concierto de Brandeburgo No. 5 en Re M., BWV 1050
a une Traversiere, une Violino Principale,
une Violino è una Viola in ripieno, Violoncello, Violone è Cembalo concertato
Allegro – Affettuoso – Allegro
Clave: Alfonso Sebastián | **Flauta:** Rafael Ruibérriz de Torres | **Violín principal:** Leo Rossi

Suite orquestal No. 2 en Si m., BWV 1067
para flauta, cuerdas y continuo
Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourée I & II – Polonaise. Double – Menuet – Badinerie
Flauta: Rafael Ruibérriz de Torres

Concierto de Brandeburgo No. 4 en Sol M., BWV 1049
a Violino Principale, 2 Flauti d'Echo,
2 Violini, una Viola è Violone in ripieno, Violoncello è Continuo
Allegro – Andante – Presto
Violín solista: Leo Rossi
Flautas de pico: David Antich, Alberto Domínguez

Duración: 70 min. de música

Concierto en una parte (85 min.)

Plantilla

Violines: Leo Rossi, Miguel Romero, Valentín Sánchez
Viola: Elvira Martínez
Violonchelo: Mercedes Ruiz
Contrabajo: Ventura Rico
Flautas de pico: David Antich, Alberto Domínguez
Flauta: Rafael Ruibérriz de Torres

Clave y dirección: Alfonso Sebastián

Sinopsis

Conciertos tres veces centenarios

Pablo J. Vayón

Fue en 1721 cuando Bach, con su pulcra y regular caligrafía, pasó a limpio los seis conciertos que supuestamente dos años antes le había encargado Christian Ludwig, margrave de Brandeburgo-Schwedt, a quien estaban dedicados. Son obras emblemáticas no sólo de su autor, sino del universo barroco por el uso personalísimo que el compositor hizo de las diferentes formas del concierto italiano con las que llevaba años experimentando. Desde 1717, Bach trabajaba como maestro de capilla en la corte calvinista del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen. En ausencia de música para la liturgia, el compositor pudo dar rienda suelta a su creatividad en el ámbito instrumental y así nacieron no sólo los *Brandeburgos*, sino la inmensa mayoría de sus obras orquestales y camerísticas, incluidas las suites, otro ámbito de experimentación, este con la música francesa, de enorme impacto en el desarrollo internacional de los estilos.

Notas al programa

El músico sabio y su primogénito

Pablo J. Vayón

Desde muy joven Bach fue instruido en el conocimiento de los principales géneros y estilos de su tiempo. Conoció las formas y las herramientas necesarias para ejercer su oficio tanto desde la tribuna del órgano de una iglesia como en las cortes seculares de la Alemania del tiempo. Formas que en algunos casos habían tenido un desarrollo autónomo en Centroeuropa, pero que en esencia derivaban de los dos grandes estilos dominantes, el italiano y el francés. Cuando en 1717 Bach se convirtió en maestro de capilla del príncipe de Anhalt-Cöthen, cuya corte calvinista no precisaba de música litúrgica, sabía que podría emplear todo su tiempo en profundizar en el repertorio para solistas y conjuntos instrumentales, y así lo hizo, experimentando tanto con los conciertos y sonatas de origen italiano como con las suites, de naturaleza francesa.

Entre toda la música nacida en aquellos seis años de Cöthen (1717-23), los seis ***Conciertos de Brandeburgo*** ocupan un lugar especial, ya que de ellos ha quedado un manuscrito autógrafo, que Bach dató en 1721 y tituló *Concerts avec plusieurs instruments*. Dos años antes, el compositor había ido a Berlín para negociar con el lutier Michael Mietke la compra de un clave de dos teclados. Fue entonces cuando conoció a Christian Ludwig, un oficial prusiano, hijo del elector berlinés y a la sazón margrave de Brandeburgo, quien quizás le encargó las obras que dos años después Bach le dedicaba y le mandaba, con su título en francés, ya que era consciente del gusto del aristócrata berlinés por la música compuesta en ese estilo.

Lo que más llama la atención de estos seis conciertos, de naturaleza y estructura plenamente italianas, es la extraordinaria variedad de sus instrumentaciones y de sus formas. Es cierto que Vivaldi (gran modelo del género concertístico, cuyas obras Bach llevaba estudiando al menos desde sus años de Weimar) había escrito ya conciertos *per molti istromenti*, pero Bach va incluso más allá que el gran maestro veneciano, con combinaciones tímbricas muy originales, incluso insólitas. Se ha sugerido que la variedad instrumental tiene que ver con la amplia orquesta que Bach tenía a su disposición en Cöthen, pues los Brandeburgo no son sino la recopilación de obras nacidas en esos años en circunstancias diversas, y por consiguiente, adaptados a las posibilidades de la corte para la que el músico trabajaba. Dominan en las obras los rasgos del *concerto grosso*, es decir aquel en el que un pequeño conjunto instrumental (llamado *concertino*) dialoga con un conjunto mayor (conocido como *tutti*, *ripieno* o *grosso*), pero también hay elementos del concierto con solista o del concierto *ripieno* (esto es, el escrito para cuerdas sin partes solistas).

El ***Concierto IV***, en sol mayor, ha planteado tradicionalmente algunas incertidumbres interpretativas, ya que el concertino lo forman un violín y dos flautas *d'echo*, instrumentos que no han podido ser identificados, aunque la elección dominante de los grupos es la de dos flautas dulces contralto (entre otras cosas porque a finales de la década de 1730 Bach las escogería cuando convirtió este concierto en uno de esos conciertos para clave que él mismo solía interpretar en las sesiones que el Collegium musicum de Leipzig celebraba en el Café de Gottfried Zimmermann). En cualquier caso, es el violín el que domina de forma virtuosística la obra, con las flautas ejerciendo de meros acompañantes, salvo en el movimiento central, escrito en ritmo de zarabanda, en el que las tres partes solistas parecen igualarse. El tipo de escritura escogido por Bach para este movimiento puede justificar el nombre otorgado a las flautas, que tocan en eco. Aunque la obra parece más ligera en el tratamiento contrapuntístico, el final Presto está primorosamente elaborado en forma de fuga.

El ***Concierto V***, en re mayor, ha sobrevivido en muy diversas variantes. En las primeras versiones, el traverso, el violín y el clave solistas apuntan, por el equilibrio del tratamiento, al modelo más puro de *concerto grosso*, pero en la

última, el dominio del clave es tal (la cadencia del primer movimiento pasa de los 19 compases iniciales a 65) que justifica que a veces haya sido designado como el primer concierto para teclado de la historia. Se piensa que esta versión definitiva tiene que ver con la llegada a Cöthen del clave de Mietke adquirido en Berlín por Bach, quien habría decidido explotar al máximo sus posibilidades. En esa enorme cadencia para el clave del primer movimiento ("Solo senza stromenti", escribe Bach), que parece desequilibrar la forma, se contiene una vez más el afán experimentador del compositor, que lleva a su solista por parajes armónicos y rítmicos por completo insólitos. El Affetuoso central está escrito sólo para los solistas, a cuatro voces (dos en las manos del clavecinista), pero Bach le otorga la forma típica del *ritornello* (estribillo) que, por norma, debería definir sólo a los movimientos extremos de la obra. Para el final Bach vuelve a recurrir a un ritmo de giga y a la escritura fugada.

Es muy posible que las versiones más antiguas de las **Suites orquestales** nacieran también en Cöthen, aunque han llegado a nosotros en fuentes diversas y mucho más tardías, vinculadas a la interpretación de este repertorio en los conciertos dominicales del café Zimmermann. Las fuentes no son además tan indiscutibles como el manuscrito de los Brandeburgo, ya que sólo algunas (y parcialmente) corresponden a autógrafos bachianos. Bach enfrenta aquí el género francés por excelencia. Los franceses escribieron centenares de suites para instrumentos solistas (laúd, clave, viola *da gamba*, principalmente), pero en Alemania se hicieron especialistas en escribirlas para orquesta. Eran obras que se abrían con una gran obertura (a la francesa) antes de una sucesión de danzas, a menudo combinadas con movimientos más o menos libres, pues en su versión orquestal el género siempre fue usado con menor sujeción a las convenciones.

La ***Suite II***, en si menor, es de todos modos una obra singular, ya que la presencia del traverso como instrumento solista la convierten en un híbrido, un cruce entre la suite y el concierto. La flauta dobla por norma al primer violín, pero tiene asignadas funciones concertantes en una parte de la Obertura, en uno de los episodios del Rondeau, en la Bourrée II, en la *double* de la Polonesa y en la Badinerie de cierre.

Independientemente de si la obra nació a principios de la década de 1720 (acaso, como se ha sugerido, para el violín como instrumento solista) o a finales de la siguiente, la obertura a la francesa era ya una forma sólidamente establecida. Se componía de un arranque lento y solemne en ritmo con puntillos, una extensa sección rápida y fugada en el centro, y la repetición de la sección inicial. Bach utiliza la sección fugada para incluir algún pasaje solista de la flauta, lo que le da un notable sabor a concierto, con sus *ritornelli* y sus episodios intermedios, pero lo más sorprendente viene al final, cuando elude la repetición del inicio y en lugar de volver al ritmo binario escribe una variación más lenta, pero en ¾.

En el resto de movimientos de la suite, todos en forma binaria salvo el Rondeau, Bach encuentra también ocasiones para innovar, como en el tratamiento contrapuntístico de la Sarabande o como cuando en la Double de la Polonaise la voz superior migra al bajo, mientras la flauta añade por encima una atractiva figuración.

Se han conservado cuatro suites orquestales de Bach, aunque hay una ***5ª***, catalogada como **BWV 1070**, que nos ha llegado en una copia de 1753 hecha por uno de sus alumnos, Christian Friedrich Penzel, pero la obra es casi con toda seguridad de **Wilhelm Friedemann Bach**, el primogénito del Cantor. Se trata de una composición en cinco movimientos en la que el central de ellos rompe una regla fundamental del género, ya que está escrito en una tonalidad diferente a la del resto (mi bemol mayor en lugar de sol menor). El estilo de la obra se aparta además del típico contrapunto del padre, acercándose más a los estilos preclásicos que se desarrollaron en Alemania en las décadas centrales del siglo. La obra de Friedemann se sustenta en la ligereza del estilo galante, aunque la tonalidad menor y las típicas figuras de suspiro del Larghetto de arranque apuntan al *Empfindsamer Stil* (estilo sentimental o sensible) que tanto iba a caracterizar buena parte de la música de su hermano Carl Philipp Emanuel. La fuga que sigue es típica de las que, un poco por compromiso, se escribían en obras galantes y se aleja notablemente del tratamiento contrapuntístico que caracterizan a las fugas incluidas en las oberturas de Bach padre.

El breve *Torneo*, en forma binaria, parece responder a un género que también fue muy francés en el siglo XVII, el

de los ballets a caballo, que solían celebrarse al aire libre con músicas de trompetas (en Versalles había incluso un conjunto de músicos destinado a esta función, los de *La Grand Écurie*). Aparte de su tonalidad ajena al resto de la Suite, el *Aria* central no tiene nada que ver con el carácter melodioso de la conocida aria de la *Suite nº3* del padre, sino que está hecha de una serie de progresiones cromáticas que apuntan también al estilo sensible. No faltan síncopas ni figuras de suspiros en el *Minueto*, que en lugar de presentarse de forma alternante con una segunda danza (como era habitual en las suites de la época) incluye un trío intermedio (una marca muy moderna), en el que se recrea la sonoridad de las gaitas pastoriles. El *Capriccio* final se construye formalmente como una doble fuga en la que las reglas más severas del contrapunto son transgredidas en un juego continuo con las expectativas del oyente.