

Festival de Música Renacentista y Barroca de Vélez Blanco

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conciertos de Brandeburgo

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Afonso Sebastián, clave y dirección

Programa

Concierto de Brandeburgo No. 3 en Sol M., BWV 1048
a 3 Violini, 3 Viole, è 3 Violoncelli col Basso per il Cembalo
[] – Adagio – Allegro

Violines: Leo Rossi, Miguel Romero, Valentín Sánchez
Violas: José Manuel Navarro, Marta Sampere, Elvira Martínez
Violonchelos: Mercedes Ruiz, Aldo Mata, Carlos García

Suite orquestal No. 2 en Si m., BWV 1067
para flauta, cuerdas y continuo

Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourée I & II – Polonaise. Double – Menuet – Badinerie

Violines: Leo Rossi, Valentín Sánchez | **Viola:** José Manuel Navarro | **Violonchelo:** Mercedes Ruiz |
Contrabajo: Ventura Rico | **Clave:** Afonso Sebastián | **Flauta:** Rafael Ruibérriz de Torres

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: Afonso Sebastián | **Flauta:** Rafael Ruibérriz de Torres | **Violín principal:** Leo Rossi

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 I: Leo Rossi, Miguel Romero, Elvira Martínez, Rafael Muñoz-Torrero

Violines II: Valentín Sánchez, Raquel Batalloso, Nacho Ábalos

Violas: José Manuel Navarro, Marta Sampere, Elvira Martínez

Violonchelo: Mercedes Ruíz, Aldo Mata, Carlos García

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

Los conciertos del Marqués

Pablo J. Vayón

Bach llevaba tiempo experimentando con las formas del concierto italiano cuando en 1717 se convirtió en maestro de capilla del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen. Durante sus años de trabajo en Weimar (1708-1717), el compositor había arreglado para el teclado obras de Vivaldi, Marcello y otros maestros. Ahora, en una corte calvinista, sin necesidades de producir música litúrgica (ni vocal ni para el órgano), pudo emplear todo su tiempo en profundizar en la música para solistas y conjuntos instrumentales, lo que incluía no sólo las formas italianas de la sonata y el concierto, sino también las francesas de la suite de danzas. Son por tanto estos seis años de permanencia en Cöthen (1717-1723) los que hicieron de Bach el gran maestro de la música instrumental barroca que hoy todo el mundo reconoce y admira.

En 1719, Bach 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 (es decir, marqués) de Brandeburgo. No sabemos con certeza si el marqués le encargó específicamente una colección de conciertos o si, vuelto a Cöthen, Bach decidió obsequiarlo con la idea de ganarse su aprecio con vistas a opciones laborales de futuro. De cualquier forma, en 1721 preparó un manuscrito que envió y dedicó al marqués con el título de *Concerts avec plusieurs instruments*, así, en francés, conector del gusto del dedicatario por la música en ese estilo. No obstante, la colección es de naturaleza fundamentalmente italiana, aunque en el primero de los seis conciertos Bach añadió un movimiento a los tres habituales de la forma concertística con una pequeña suite de danzas, otro guiño al aristócrata berlinés.

Lo que más llama la atención de estos seis conciertos (que la historia ha consagrado con la denominación de *Conciertos de Brandeburgo*) es la extraordinaria variedad de sus instrumentaciones y de sus formas. Es cierto que Vivaldi (¡gran modelo del género concertístico!) había escrito ya conciertos *per molti istromenti*, pero Bach va incluso más allá que el gran maestro veneciano. 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). De todo ello puede encontrarse en los tres que se incluyen en el recital de hoy.

El **Concierto III**, en sol mayor, es en apariencia un ejemplo de *concerto ripieno*, escrito sin solistas, para tres violines, tres violas, tres violonchelos y el bajo continuo, aunque en realidad Bach lo usa para explorar todas las posibilidades texturales que le permite esa fórmula, con partes de carácter puramente orquestal y otras con los instrumentos ejerciendo funciones de solistas en diferentes combinaciones. La experimentación bachiana en este tipo de obras se aprecia ya desde el movimiento inicial, que tiene la estructura armónica característica de un aria *da capo*, pero al final, en la recapitulación de la primera sección, el músico se mueve por zonas tonales inexploradas y prueba incluso a acompañar el *ritornello* con un tema por completo nuevo. En el segundo movimiento Bach dejó escritos sólo dos compases de enlace, que posiblemente estaban pensados para la improvisación de algún instrumentista, presumiblemente, el primer violín. El tercer movimiento es una giga frenética, escrita en una forma binaria asimétrica, ya que la segunda sección es mucho más extensa que la primera.

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; esta versión está catalogada como BWV 1057). 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 traveso, 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* 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.

También del período de Cöthen parecen ser las primeras versiones de las cuatro suites orquestales que han sobrevivido al paso del tiempo, aunque las fuentes en las que se han conservado datan de los años 30 y no todas son manuscritos bachianos, lo que genera dudas sobre sus fechas reales de escritura (por ejemplo, hay quien sugiere los años 1738-39 para la 2ª). La suite, en esencia una asociación de danzas en la misma tonalidad, fue tan cultivada en la Francia del siglo XVII que se convirtió en el género dominante asociado al estilo francés. Pero si los franceses escribieron centenares de suites para instrumentos solistas (laúd, clave, viola *da gamba*, principalmente), en Alemania, donde la suite entró con fuerza gracias entre otros a la música para teclado de Froberger, se hicieron especialistas en escribirlas para orquesta. Eran obras que se abrían con una gran obertura a la francesa antes de la 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. Es ese el caso de las suites bachianas.

La **Suite II**, en si menor, es de todos modos una obra singular, ya que la presencia del traveso como instrumento solista la convierte 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 $\frac{3}{4}$.

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. El impacto en el oyente es enorme. Es imposible salir de un concierto que se cierre con esta obra sin tararear esa melodía o la de la sugerente, virtuosística y enigmática Badinerie, utilizada infinidad de veces por músicos de otros ámbitos, incluido el pop.