



TEATRO
REAL

**IX CICLO DE
CAMARAY
POLIFONIA**

TEMPORADA 1986/87

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

IX CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA

Director:
VÍCTOR MARTÍN

«Conciertos para dos, tres y cuatro claves de J. S. Bach»

I

JUAN SEBASTIÁN BACH
(1685-1750)

Concierto para dos claves y cuerda en Do menor, BWV 1.062

Allegro
Adagio
Allegro

Piano 1: MARTA MARIBONA
Piano 2: ALFONSO MARIBONA

Concierto para dos claves y cuerda en Do Menor, BWV 1.060

Allegro
Adagio
Allegro

Piano 1: JOAQUÍN SORIANO
Piano 2: JORGE GUTIÉRREZ MARCET

II

JUAN SEBASTIÁN BACH
(1685-1750)

Concierto para tres claves y cuerda en Re menor, BWV 1.063

Allegro
Alla siciliana
Allegro

Piano 1: JOAQUÍN SORIANO
Piano 2: DIEGO CAYUELAS
Piano 3: SILVIA TORÁN

IX CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

Concierto para tres claves y cuerda en Do mayor, BWV 1.064

Allegro
Adagio
Allegro

Piano 1: JOAQUÍN SORIANO
Piano 2: DIEGO CAYUELAS
Piano 3: JORGE GUTIÉRREZ MARCET

Concierto para cuatro claves y cuerda en La menor, BWV 1.065

Allegro
Largo
Allegro

Piano 1: JOAQUÍN SORIANO
Piano 2: DIEGO CAYUELAS
Piano 3: IGNACIO MARÍN
Piano 4: SILVIA TORÁN

ABONO D

MARTES 31 DE MARZO DE 1987
19.30 HORAS

Los conciertos para dos, tres y cuatro claves de Bach forman parte de la producción surgida en torno a los conciertos del Collegium Musicum. Junto a sus compañeros para un clave solista, estos conciertos han jugado un papel fundamental en el origen del concierto para piano, tanto por el lugar asignado al teclado solista como por el carácter público de las actividades del Collegium. Sin embargo, a pesar de su importancia, estos conciertos para varios claves siempre han producido una cierta desorientación; su carácter de transcripciones (de música propia y ajena), algunas dudas de autoría, en fin, empañan algo la fascinación de un conjunto de teclados solistas, una disposición instrumental tan sugerente que está muy lejos de haber agotado su influencia. Hay varios aspectos que nos pueden ayudar a entender mejor los propósitos de estos conciertos para clave: en primer lugar, la naturaleza de la actividad musical en el período que Bach culmina; en segundo lugar, las características de la actividad del Collegium Musicum, y, por último, los medios humanos de que dispone el cantor —el taller Bach— en aquellos momentos. La cultura musical del barroco se caracteriza por una sólida unidad. El principio del contrapunto permite alcanzar lo complejo a partir de lo más simple; la armonía, ampliada por el temperamento igual, pero contenida por el principio de los tonos relativos, es el complemento adecuado para que la coherencia musical quede establecida en cualquiera de sus proyecciones, horizontal o verticalmente. La variación permite llevar este tejido musical a cualquier contingencia expresiva. Se puede decir que en vida de Bach alcanza su cima una cultura musical portentosa, capaz de abarcar todos los registros de la expresión humana, de la devoción metafísica a la sana alegría. Es hasta cierto punto lógico que el gran heredero de esta cultura, que era Bach, se sintiera con capacidad para intervenir en cualquier aspecto de la actividad musical; o, dicho de otra manera, que creyera en la capacidad de la «música» para batirse en cualquier terreno sin romper su unidad. Por otra parte, en su época las formas musicales aún no se habían convertido en géneros óseos, eran elementos vivos y elásticos, estados de tensión entre las necesidades de la unidad musical y la tradición cultural. Reina entre ellas la fuga, soberana de las formas contrapuntísticas.

Desde la fuga —menos abstracta de lo que creemos ahora, pero abstracta al fin y al cabo— hasta las formas más mundanas, las del «concerto», por ejemplo, que viene de Italia y que Bach estudia y asimila con una humildad de auténtico servidor de la música, nada le es ajeno. Bach, sin embargo, va a ser testigo y víctima de algo: la ruptura de esa unidad musical a través de modas reduccionistas, exigencias de sencillez y claridad melódicas como cobertura de una pereza mental que reclama sus derechos en la cultura musical. Quién sabe si, paradojas de la Historia, su gran obra naciera esencialmente motivada por esta presión. En todo caso, el músico más grande de la dinastía musical más grande de la Historia se sitúa resueltamente en contra, y su obra es el resultado de esa lucha. Si en el campo de la música religiosa Bach realiza una labor gigantesca, no por ello olvida ningún otro aspecto musical, el instrumental, el pedagógico y, en general, el mundano hasta, al menos, los diez últimos años de su vida, en los que, aislado, ofrece al mundo el testimonio más importante de la potencia de la música: sus grandes sumas contrapuntísticas sabiamente enmarcadas en nombres tan humildes como *La ofrenda musical*, *Variaciones Goldberg*, *Variaciones canónicas* o *El arte de la fuga*. Los conciertos para claves forman parte de uno de los últimos episodios en los que Bach aún aspira a convencer al público, tanto de su propia valía (y la de sus colaboradores) como de la vigencia de la cultura musical que él representa. En la distancia se ve como un combate heroico, en su momento sólo parecería un episodio más para completar el siempre escaso estipendio económico, gracias a los conciertos del Collegium Musicum. Estas asociaciones empezaban a proliferar por Alemania y habían sido creadas para ofrecer conciertos públicos para afiliados, sin ninguna relación con entidades religiosas o universitarias, que era donde se centraban sus obligaciones en Leipzig. Se trataba, por tanto, del germen del concierto burgués que florecería en el siglo siguiente. Sabido es que en Leipzig se le juntaron todos los sinsabores: entre el año 1723, que es nombrado cantor de Santo Tomás de Leipzig, hasta el año 1729 se concentra en la música para el culto, culminando ese período con la monumental *Pasión según San Mateo*, que se estrena el Viernes Santo de ese año, 1729; todo ello ante la

indiferencia de sus superiores. Ese mismo año pasa a dirigir uno de los dos Collegia Musica de Leipzig, el que había fundado Telemann quince años antes. Esta institución ofrecía conciertos en el café Zimmermann con grupos de jóvenes y entusiastas intérpretes reclutados entre los estudiantes, a los que retrató así la poetisa Mariane von Ziegler: «La mayor parte de los oyentes parecían pensar que estos hijos de las Musas improvisaban su música; la compensación era verdaderamente pobre...», aunque, como señala Geiringer, éste no debía ser el caso de Bach, «que no habría dirigido este grupo durante tantos años sin recibir adecuada compensación económica», por parte, sin duda, del propio Zimmermann, dueño del afortunado establecimiento. Para estos conciertos de marcado carácter festivo, Bach buscó y rebuscó entre su producción de música instrumental, compuso también algunas de sus deliciosas cantatas profanas, y en ellos probó, además, la capacidad de su taller —sus hijos mayores, fundamentalmente—, así como la posibilidad de ampliar un reconocimiento público, tan necesario para defenderse de los ataques de la burocracia de la que dependía como cantor de Santo Tomás. Por otra parte, en esta década, 1730 en adelante, Bach pasa de los cuarenta y cinco años y sus hijos mayores ya están en edad de merecer y hacerse un nombre: Wilhelm Friedemann nace en 1710; Carl Philip Emanuel, en 1714, y Johan Gottfried Bernhard, en 1715. Ellos, y el propio Johann Sebastian, son los destinatarios lógicos de sus conciertos para varios claves. En todas estas obras, el principio parece ser el mismo: transcripciones de obras anteriores para instrumentos solistas, especialmente violinísticas. Los conciertos de los que se conserva el original transcrito ofrecen un ejemplo excelente de su forma de hacer. Por lo general, sitúa la línea solista en la mano derecha, mientras que la izquierda enriquece el tejido polifónico, a veces a partir del bajo continuo, con esa milagrosa capacidad suya para generar maravillas. La tonalidad es ajustada al nuevo registro instrumental. El resultado es siempre el de una sólida parte solista para clave, un instrumento que inicia con estos trabajos el ascenso desde su función de continuo a las más altas cotas de la jerarquía solista, desde donde desembocaría en el piano. Ocurre, a veces, sobre todo en los conciertos a más de un clave, que los teclados

Concierto para tres claves y cuerda en Re menor, BWV 1.063

emparenta, en el grado más elevado, con la fuga y, en el más popular, con el rondó. El segundo movimiento es una auténtica revelación, un «Adagio» magnífico en el que la adecuación de los teclados con el acompañamiento de la cuerda en «pizzicati» crea una concordancia tímbrica fluida y donde adquiere todo su esplendor ese sentimiento poético que raras veces le falla al cantor en sus movimientos lentos. Los dos únicos momentos en los que la cuerda toca con arco son un detalle tan simple en su concepción como magistral en su resultado. El movimiento que cierra este concierto, un «vivo» en todos los sentidos, es un digno colofón de una de las piezas concertísticas más brillantes de las que Bach ofreció para el Collegium Musicum poniendo a los claves como solistas. Si los buenos clientes del café Zimmermann no elevaban su ánimo con piezas como ésta es que no merecía la pena hacer mucho por ellos.

En líneas generales, los conciertos para tres claves han sido los que más desorientación han producido dentro de este ciclo. Hay en ellos algunas rigideces a las que Bach no nos tiene acostumbrados. De hecho, algún especialista (Schreyer) llegó a poner en duda su autoría, aunque sin presentar argumentos convincentes. Donde sí parece que nos hallamos en el ámbito de, al menos, la familia Bach es en el extraordinario tratamiento dado a los claves; nos encontramos aquí con partes de auténtico lucimiento, muy apropiadas para mostrar las calidades interpretativas de todo el clan. El concierto en Re menor parece derivar de otro anterior para flauta, violín y oboe. El comienzo es ya enigmático para ser de Bach: 14 compases en riguroso unísono (y octavas) de los tres claves y toda la cuerda parecen demasiados para un alquimista infatigable como él. Cuando los claves se calientan, un elevado virtuosismo se apodera de toda la obra, en la que destaca el papel del primer clave (presumiblemente confiado al propio Johann Sebastian) y un equilibrado turno de lucimiento para los otros dos claves a partir del tercer movimiento. Su segundo movimiento, «Alla siciliana», tampoco alcanza, al decir de Geiringer, «la ternura tradicional en este tipo de movimientos, sino que respira austeridad».

Concierto para tres claves y cuerda en Do mayor, BWV 1.064

Algo más festivo que el anterior, también dominan en él los problemas técnicos de operar con tres claves solistas. El concierto se considera transcripción de otro para tres violines, del que tampoco tenemos noticia. Estructuralmente es muy similar al 1.063, en éste en Do mayor juega la orquesta un papel más destacado; presenta, además, un equilibrio casi simétrico en cuanto a los roles virtuosísticos de los tres claves. Los dos conciertos para tres claves quedan, pues, como demasiado buenos para no haber pasado, al menos, por la mirada de Bach, pero algo ausentes de la trascendencia que sabía dar a cada nota que componía. En realidad no sería demasiado raro imaginar un trabajo compartido dentro del taller Bach. Todo ello cuadra, además, con las características de los conciertos preparados para el Collegium Musicum. Se podría resumir la cuestión diciendo que no resulta fácil adjudicárselos totalmente ni, por otra parte, dejarlo de lado, como indica el citado Geiringer: «Si Bach no fue su autor, por lo menos debió contribuir en gran medida a la conformación definitiva».

Concierto para cuatro claves y cuerda en La menor, BWV 1.065

El último concierto de este ciclo no ofrece ninguna duda, el original es un concierto para cuatro violines de Vivaldi que figura como número 10 en su colección del opus 3. De esta serie, Bach ya había adaptado tres obras para clave y dos más para órgano. Esta obra, en la que el color y el calor de Vivaldi están muy presentes, fue transcrita por Bach para cuatro claves con fidelidad conmovedora. Con ello quizá buscaba concentrarse en los problemas de operar con cuatro claves solistas y ofrecerles el trabajo a sus hijos y a sus alumnos. Pero quizá también les quisiera ofrecer una lección de humildad: que la música está siempre por encima de los personalismos. Quizá se tratara simplemente de conectar mejor con el público ofreciéndole esa brisa italiana que a él tanto le refrescó en los tiempos de su formación o quizá se trataba de todo un poco. En todo caso, frente a un gigante, todo es una lección.

* * *

El resultado de este desigual combate por imponer su concepción musical entre el nuevo público parece saldarse con el fracaso tras más de diez años de

actividad con el Collegium Musicum. El ataque que recibió en un periódico el año 1737, a cargo de Scheibe, definiéndole como un músico abstruso y pasado de época, condensa las opiniones generales de las que ni sus propios hijos se librarían (especialmente el pragmático y triunfador Carl Philip Emanuel). Al decir de Geiringer, «Bach debió sentir que, a pesar de sus intentos por establecer relaciones amistosas con los universitarios y de ganar la consideración del público, el abismo entre él y la joven generación de aficionados a la música se ampliaba en lugar de reducirse». De su derrota vivimos nosotros todavía.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA