

# BACH EN KÖTHEN

CICLO DE MIÉRCOLES  
DEL 6 AL 20 DE OCTUBRE DE 2021



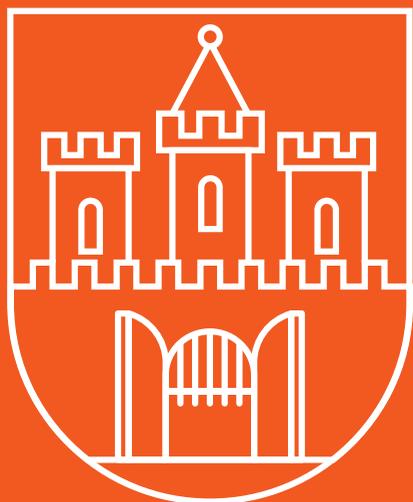
# BACH EN KÖTHEN

CICLO DE MIÉRCOLES  
DEL 6 AL 20 DE OCTUBRE DE 2021

FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

**E**ntre 1717 y 1723, Bach permaneció como Kapellmeister al servicio del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, quien, en palabras del propio compositor, amaba y entendía la música. Este contexto favorable le eximía de componer música religiosa de manera regular, al tiempo que le permitió centrarse en el repertorio instrumental de cámara. De estos años datan algunas de las cimas compositivas que dejarían huella indeleble en la historia de la música: las *Partitas para violín*, las *Suites para violonchelo*, las *Suites inglesas y francesas*, el primer volumen de *El clave bien temperado* y la *Fantasia cromática y fuga*, además de los *Conciertos de Brandeburgo*. También en esta ciudad sajona alcanzaría Bach la felicidad emocional al contraer nupcias con su segunda esposa Ana Magdalena el 3 de diciembre de 1721.

**Fundación Juan March**



## ÍNDICE

7

HASTA EL FIN DE SUS DÍAS:  
BACH EN KÖTHEN  
Luis Gago

20

Miércoles, 6 de octubre  
**Asier Polo**, violonchelo

29

Miércoles, 13 de octubre  
**Francesco Tristano**, piano

40

Miércoles, 20 de octubre  
**Alexander Melnikov**, clave  
**Olga Pashchenko**, clave

52

Autor de las notas al programa  
Selección bibliográfica



Retrato de Johann Sebastian Bach de Elias Gottlob Haussmann (versión de 1746). Bach-Archiv Museum (Leipzig).

## HASTA EL FIN DE SUS DÍAS: BACH EN KÖTHEN

Luis Gago

Ahora que está a punto de comenzar en la Fundación Juan March un ciclo concebido y construido a partir de las cartas de Mozart, el contraste entre estas y la exigua correspondencia de Bach que ha llegado hasta nosotros resulta, si cabe, aún más doloroso. La información casi enciclopédica que nos brindan sus misivas sobre la vida y la actividad creadora e interpretativa del salzburgués se sitúa en las antípodas de la selva de interrogantes que siguen suscitándonos la personalidad, la génesis y el alcance real de la producción del autor de *El arte de la fuga*. Podría incluso afirmarse que tanto sabemos de uno como ignoramos del otro y es por ello por lo que la única carta de carácter estrictamente personal de Bach, y con un contenido verdaderamente significativo, que se ha conservado, ha acabado por adquirir un estatus casi legendario. Se encuentra fechada el 28 de octubre de 1730 y está dirigida a Georg Erdmann, un antiguo compañero de colegio e instituto del compositor que trabajaba entonces en Danzig como diplomático al servicio de la

corte rusa. No se trata, por tanto, de un documento burocrático, ni administrativo, sino de una carta escrita a una persona con la que Bach intimó a esa edad en la que se forjan las amistades de por vida. Por eso es también tan importante lo que leemos en ella: porque no puede reflejar otra cosa que la verdad, expresada sin camuflajes ni circunloquios. En otra carta que Bach había enviado anteriormente a Erdmann el 28 de julio de 1726 (de ahí el “hará ahora casi cuatro años” de la que se transcribe a continuación), el compositor se refería a él y a su amigo como “antiguos compañeros de colegio [en Ohrdruf] y de viaje [a Luneburgo, donde ambos cursarían el bachillerato]”<sup>1</sup>, y en el encabezamiento inicial se atreve incluso a dirigirse a él, “en caso de que aún pudiera ser permitido”, como “estimadísimo Sr. Hermano”<sup>2</sup>. No fue hasta 1982, gracias a las investigaciones de Grigorij Pantijelev, cuando se descubrió esta primera carta a Erdmann, antecedente directo y complemento necesario de la que Bach escribiría poco más de cuatro años después.

1. “*ehemahligen SchulCammeraden und Reisegefährten*”, *Bach-Dokumente*, vol. 5, presentación de Hans-Joachim Schulze y Andreas Glockner, Kassel, Bärenreiter, 1963, núm. A 13.

2. “*so es noch erlaubt seÿn dörfte*” y “*Werthester Herr Bruder*”, *ibid.*

Hoch Wohlgebohrnen Herrn.

Leuz. Wohlgebohrnen. Unden einem alten braven  
Ihrer Hofkapellmeister, daß er sich die Frey-  
heit nimmt Ihnen mit diesen zu incom-  
moden. Da Unden wiederum fast 20 Jahre an-  
halten muß, da E. Wohlgebohrnen. auf mich an-  
sehen, absoluten mit einer gültigen Ent-  
scheid. beschließen, dann mich den auf-  
gehenden wegen meiner fatalitäten einige  
Mauszeit zu geben, so gar nicht verlangt  
wäre, als soll selbst hiervon gesprochen  
werden. Von diesem auch sind  
Ihre meine gute Hofkapellmeister, daß auf  
die mutation so mich als Kapellmeister  
nach Lützen zog. Infolgt hatte immer  
genügend die Musik so daß während der  
Kammermusik, bey denen mich von  
meiner meine Hofkapellmeister zu bestreben.  
Es müßte aber frey, daß selbst die  
Mitsamt sich mit einer Berenburger Hof-  
kapellmeister, da ich den auf-  
gehenden selbst, als ob die musikalischen

El contenido de esta segunda, y de cara a lo que aquí quiere contarse, merece sobradamente ser traducido en su integridad:

Muy Distinguido Señor,

Su Excelencia tendrá la amabilidad de excusar a este antiguo y fiel servidor, que se ha tomado la libertad de incomodaros con la presente. Hará ahora casi cuatro años que Su Excelencia me favoreciera bondadosamente contestando a un escrito mío; recordando que amablemente se me pedía daros alguna noticia de mis destinos, daré obedientemente cuenta de ellos a través de la presente. Os son perfectamente conocidos mis destinos desde mi juventud hasta mi promoción, cuando me desplazé como Capellmeister a Cöthen, donde tuve un príncipe clemente [Leopoldo] que amaba y conocía la música y con el que pensaba poner fin a mis días. Sucedió, sin embargo, que el mencionado Serenisísimo casó con una princesa de Berenburg [Friederica Henrietta] y como comenzase a dar la impresión de que la inclinación musical de dicho príncipe pudiera empezar a flaquear, máxime porque la nueva Señora parecía poco amiga de las artes, dispuso Dios que se convocase aquí el puesto de Director Musical y Cantor de la Escuela de Santo Tomás. A pesar de que al principio no me

pareciese decoroso convertirme de Capellmeister en Cantor, por lo que demoré durante tres meses mi decisión, se me describió el puesto de forma tan favorable que, finalmente y ya que mis hijos parecían además inclinados a los estudios universitarios, me atreví a ello con la ayuda de Dios, y, una vez desplazado a Leipzig, realicé la prueba y tomé posesión de la plaza; y aquí sigo todavía por la voluntad de Dios. Sin embargo, teniendo en cuenta que, (1) estimo que este servicio no es en absoluto tan notable como se me había descrito, (2) que muchos ingresos suplementarios de la plaza ya no se obtienen, (3) que es este un lugar muy caro y (4) que la autoridad es aquí caprichosa y poco afecta a la música, y, además, he de vivir en permanente disgusto, envidia y persecución, me estoy viendo obligado a buscar con la ayuda de Dios mi fortuna en otro lugar. Si se diera el caso de que Su Excelencia encontrase o supiera allí de algún puesto conveniente para un antiguo y fiel servidor, os ruego con todo respeto que me recomendéis con encarecimiento para el mismo. No faltará, por mi parte, la máxima diligencia en corresponder a tan alta recomendación e intercesión. Mi plaza actual reporta aproximadamente unos 700 táleros, y si hay algunos fallecimientos más que de ordinario ascienden proporcionalmente los ingresos suplementarios;

Reproducción facsímil de la carta de Johann Sebastian Bach a Georg Erdmann, Leipzig, 28 de octubre de 1730 [primera página], publicado en *Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke von Bach-Archiv Leipzig*, vol. 3, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1967.

si por el contrario se da un aire salubre entonces descienden estos, como pasó el año pasado, que vio una merma de más de 100 táleros en los ingresos de los entierros. En Turingia puedo vivir mejor con 400 táleros que aquí con el doble debido a la carestía excesiva de la vida. Finalmente, debo mencionar brevemente algo de mis circunstancias familiares. Estoy casado en segundas nupcias y mi primera mujer [Maria Barbara] murió en el Señor en Cöthen. De mi primer matrimonio viven tres hijos [Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Gottfried Bernhard] y una hija [Catharina Dorothea], a los que Su Excelencia amablemente recordará haber visto todavía en Weimar. Del segundo matrimonio viven un hijo [Gottfried Heinrich] y dos hijas [Elisabeth Juliana Friederica, Regina Johanna]. Mi hijo mayor es estudiante de Derecho, los otros dos van todavía a la escuela; el primero está en la primera y el otro en la segunda clase, y, además, la hija mayor todavía no se ha casado. Los niños del segundo matrimonio son todavía pequeños, y el primogénito tiene seis años. En conjunto, sin embargo, son músicos natos y le puedo asegurar que ya puedo formar con mi familia un conjunto vocal e instrumental, sobre todo teniendo en cuenta que mi actual esposa [Anna Magdalena] canta limpiamente la parte del tiple, y también mi hija mayor no lo hace nada mal. Mas temo abusar de la cortesía de Su Excelencia incomodándoos con estas cosas y por ello

me apresuro a terminar, quedando siempre con el respeto más sumiso como vuestro más humilde y obediente servidor,

Joh: Seb: Bach<sup>3</sup>

Estamos, como puede verse, ante lo más parecido a un tesoro en el ámbito de la investigación bachiana. La carta fue descubierta por Philipp Spitta en 1868 durante la preparación de su biografía pionera del músico. Había encargado a su amigo Oscar Arthur von Rieseemann, que vivía en Tallin, que indagara sobre la posible existencia de documentos relacionados con Georg Erdmann en los archivos de Moscú. Y fue allí, en el Archivo Estatal Central, donde apareció la carta, de la que nadie tenía noticia, casi ciento cuarenta años después de haber sido escrita. Posteriormente se dio por perdida, pero reapareció en 1950, también en Moscú, en cuyo Archivo Estatal Central de Antiguos Documentos se conserva en la actualidad. En esas dos hojas, escritas por las dos caras, se encuentra prácticamente compendiada, *in nuce*, la vida entera de Bach: la amistad adolescente de remitente y destinatario, los primeros destinos profesionales del músico (aunque no se especifiquen, porque Erdmann ya los conocía), sus dos matrimonios y el nacimiento de sus hijos, sus felices años de Köthen, su frustración y desapego crecientes en Leipzig, la ciudad que no lograría abandonar nunca y donde fallecería el 28 de julio de 1750. Lo que más nos interesa ahora, por supuesto, es la frase “Cöthen, donde tuve un príncipe clemente que amaba y conocía la música y con quien pensaba

3. Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*, trad. de Juan José Carreras, Madrid, Alianza, 2001, pp. 43-44.



Retrato de Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728), Anónimo. Óleo sobre lienzo, c. 1725. Castillo de Köthen.

poner fin a mis días”<sup>4</sup> (la cursiva es nuestra). ¿Cabe una expresión más sincera de la felicidad profesional y, podríamos deducir, también personal? Bach habría vivido de buena gana, hasta que le llegara la muerte, trabajando para el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (Leopold von Anhalt-Köthen). La hipotética realidad habría sido luego bien diferente, ya que el soberano murió el 19 de noviembre de 1728, por lo que, de no haberse trasladado a Leipzig en 1723, Bach habría tenido que buscar muy probablemente un nuevo destino profesional cinco años después: recordemos que el último de sus hijos, el vigésimo, Regina Susanna, nació en 1742, por lo que el músico vivió siempre acuciado por una necesidad perentoria de ingresos.

El 5 de agosto de 1717, Bach fue nombrado Hofkapellmeister en Köthen, es decir, máximo responsable de la música que se hacía en la corte de Leopoldo, aunque no se instalaría en la ciudad hasta el mes de diciembre de ese mismo año, después de ser liberado del mes de arresto que le habían impuesto en Weimar, justamente por haber cambiado de destino sin la aquiescencia de sus entonces patrones, los duques de Weimar, y “por su terca manifestación para forzar su cese”<sup>5</sup>. Tras pasar por Leipzig, donde inspeccionó el órgano recién reconstruido de la Iglesia de la Universidad el 16 de diciembre y firmó el informe como “Joh: Seb: Bach. Kapellmeister del príncipe de Anhalt-Köthen”, debió de asentarse definitivamente en su nuevo destino, donde ya lo

aguardaban su mujer, Maria Barbara, y sus cuatro hijos. Köthen era una ciudad cuya población rondaba entonces alrededor de los tres mil habitantes y era la capital de un principado en la parte septentrional de Sajonia que triplicaba esa población. Leopoldo era nueve años más joven que Bach y había accedido al trono, tras la regencia de su madre, en diciembre de 1715, cuando cumplió veintiún años.

Es posible que músico y príncipe se conocieran –las piezas encajan– en enero de 1716 en Nienburg, en la boda de la hermana del segundo, Eleonore Wilhelmine, con el duque de Weimar, Ernst August, a cuyo servicio trabajaba entonces el compositor. Cabe imaginar que debió de surgir una corriente de simpatía recíproca e inmediata entre ambos, sobre todo porque Leopoldo era un apasionado amante de la música, que cantaba con voz de bajo y tocaba el violín, el clave y la viola da gamba. Durante tres años, antes de acceder al trono, estuvo viajando por Europa, con estancias en Holanda, Inglaterra, Francia, Italia (donde estuvo acompañado por Johann David Heinichen), Viena y Praga, asistiendo con frecuencia a representaciones de ópera y adquiriendo una valiosa colección de partituras francesas e italianas. Que doblara el sueldo de Bach con respecto al que había tenido su predecesor en el mismo cargo, Augustin Reinhard Stricker, da también una idea de las grandes esperanzas que el príncipe tenía depositadas en su nuevo *Kapellmeister*.

El 15 de noviembre de 1718 nació el primero de los hijos de Bach en Köthen. Le puso por nombre, significativamente, Leopold Augustus, y fue el propio soberano quien hizo también las veces de padrino en el bautizo. Cuando sus destinos ya se habían separado, Bach compuso para sus exequias fúnebres, celebradas en Köthen el 24 de marzo de 1729, una *Trauermusik*, o música fúnebre, *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt [Todo el mundo lo lamenta, hijos]*, de la que solo han llegado hasta nosotros los textos, pero parte de cuya música debió de proceder de la *Pasión según san Mateo*, de ahí su catalogación como BWV 244a. Anna Magdalena, la segunda mujer de Bach, cantó en aquellas exequias fúnebres y es posible que la viola da gamba, el instrumento de Leopoldo, la tocara Christian Ferdinand Abel, que había sido contratado por el príncipe para formar parte de su capilla musical un año antes de la llegada de Bach. La propia Anna Magdalena fue probablemente la última de las incorporaciones a la institución musical de Leopoldo en Köthen. Bach la había conocido en Weißenfels, ya que era la hija del trompetista de la corte, Johann Caspar Wilcke. Se incorporó a su puesto en la primavera de 1721, cuando tenía tan solo diecinueve años, y su generoso salario (trescientos táleros, frente a los cuatrocientos que ganaba Bach) apunta a su gran talento como soprano. Durante una estancia de Leopoldo en Karlsbad en el verano de 1720, con Bach formando parte de su séquito, Maria Barbara murió por causas que no conocemos. El compositor no supo de su muerte hasta su regreso a Köthen, el 7 de julio, cuando ya había sido enterrada. Johann Sebastian y Anna Magdalena contrajeron matrimonio (en

su casa, no en una iglesia, como mandaba la tradición cuando uno de los contrayentes acababa de enviudar) el 3 de diciembre del año siguiente, tan solo nueve días antes de la boda del propio príncipe con su *amusa* (que es como la califica Bach en la carta a Erdmann), la princesa Friederica Henrietta. La primera unión reportaría al músico trece hijos y una aparente felicidad hasta su muerte; la segunda acabaría provocando su decisión de abandonar Köthen.

Él mismo, y por los motivos que ya sabemos gracias a la carta, puso fin a esta etapa profesional al postularse en diciembre de 1722 para el puesto vacante de cantor de la Thomasschule de Leipzig. El 7 de abril de 1723 interpretó allí las dos cantatas que hoy conocemos como BWV 22 y 23 como parte de las pruebas de admisión y seis días después solicitó formalmente dejar su puesto de Köthen. El hecho de que no solo fuera aceptada su petición, sino que se le permitiera conservar, ya que no tuvo sucesor, el título de *Kapellmeister* de Anhalt-Cöthen, dice mucho de las buenas relaciones que seguía manteniendo con su príncipe. De hecho, casi siempre en compañía de Anna Magdalena, regresó varias veces a Köthen para hacer música: en julio de 1724, en diciembre de 1725 (el cumpleaños de Leopoldo era el 10 de diciembre) y en enero de 1728 (quizá para la tradicional cantata de Año Nuevo). Es posible que también estuviera presente el 30 de noviembre de 1725 o 1726 en la interpretación de *Steigt freudig in die Luft BWV 36a*, una cantata que celebraba el cumpleaños de la segunda esposa del príncipe, Carlota Federica Guillermina (Charlotte Friederike Wilhelmine). Y el último gesto significativo de la estrecha relación entre

4. “nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen”, *Bach-Dokumente*, vol. 1, presentación de Werner Neumann y Hans-Joachim Schulze, Kassel, Bärenreiter, 1963, núm. 23.

5. Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach...*, p. 77.

Clavier Übung  
bestehend in  
Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,  
Menuetten, und andern Galanterien;  
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt  
von  
Johann Sebastian Bach  
Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischen Würcklichen Capellmeistern  
und  
Directore Chori Musici Lipsiensis.  
OPUS I.  
In Verlegung der Autoris.  
1731.

Mus. 2405-T-46

(614)

el compositor y su patrón, aun después de que se rompiera su vínculo profesional, es la copia manuscrita de la *Partita BWV 825* que dedicó al primer hijo de la pareja en septiembre de 1726. No se trataba de cualquier obra, sino de la primera composición que Bach decidió autopublicarse, futura integrante en 1731, junto a otras cinco partitas, de su *Op. 1*, la primera parte de su *Clavier-Übung*, que se dio a conocer “en edición del autor”. De ahí que, en su dedicatoria, Bach se refiriera a los movimientos que integraban la partita, emparentando ambas criaturas, como sus “pequeños primogénitos musicales” [*geringe Musicalische Erstlinge*].

Leopoldo profesaba la fe calvinista, lo que quiere decir –y con ello abordamos una cuestión crucial– que en los servicios religiosos de su corte no se interpretaba música. Por eso, las únicas obras vocales de Bach que nos han llegado de su etapa en Köthen son serenatas celebratorias de los cumpleaños del príncipe y cantatas conmemorativas de la llegada del Año Nuevo. Y ello explica asimismo que la producción musical del compositor durante estos años se concentrara casi en exclusiva en las piezas instrumentales, algunas de las cuales escucharemos justamente en este ciclo. Bach y su familia siguieron practicando su fe luterana en



Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung I*,  
Leipzig, in Verlegung des Autoris, 1731.  
Portada y primera página de la *Partita en Si bemol mayor BWV 825*.

la pequeña iglesia local que había hecho construir precisamente Gisela Inés de Rath (Gisela Agnes von Rath), la madre de Leopoldo, porque ella mantuvo personalmente sus creencias luteranas, con la aquiescencia de su hijo, que, aunque calvinista, defendía la libertad de culto. Consagrada en 1699, eligió el nombre de Agnus-Kirche por las resonancias de su propio nombre: santa Agnes –santa Inés en español– suele representarse junto a un cordero (*agnus* en latín) y, desde hace siglos, en su festividad, el 21 de enero, se bendice la lana de los corderos que se utiliza en el palio que visten los nuevos arzobispos. En términos prácticos, esta

circunstancia, por primera vez en la carrera de Bach, deslindaba su ámbito profesional del personal, ya que hasta entonces siempre había tocado y compuesto en entornos luteranos.

Köthen es, por tanto, un destino crucial en el devenir creativo de Bach por varios motivos: allí perdió a su primera mujer, Maria Barbara, y allí contrajo matrimonio con la segunda, Anna Magdalena; allí disfrutó de una comunión espiritual con su patrón que no había conocido anteriormente y que no experimentaría en ningún momento en Leipzig; y allí satisfizo sus ambiciones profesionales completamente desligado de la música sacra, que habría de convertirse, al menos durante su primera década en su nuevo destino lipsiense, en el centro mismo de su actividad. Sin embargo, la ya citada y monumental biografía de Philipp Spitta (concluida en 1880) había conformado una imagen muy distinta del compositor, hija irrenunciable de la época, que estaba viendo surgir a la moderna y unificada Alemania. El biógrafo puso por ello un especial énfasis en la condición de Bach como músico al servicio de la causa luterana, en su entroncamiento en la gran tradición germana representada por Heinrich Schütz o Dieterich Buxtehude. Sus años de Leipzig quedaban así como la culminación de su carrera y una buena parte de los mismos aparecían ligados a la incesante producción de cantatas en lo que Spitta vio como un constante camino de perfección. En esta línea encaja la muy desafortunada definición de Bach, debida al teólogo sueco Nathan Söderblom, como “el Quinto Evangelista”, un apela-

tivo que hace no demasiados años pudo aún leerse como título de un reportaje sobre las ciudades en que vivió Bach aparecido en la prensa española: muchos se empeñan en seguir apegados a esta idea trasnochada e indefendible, perpetuando así la confusión entre sus lectores.

Cuando la supuesta cronología de las cantatas aventurada por el propio Spitta cayó hecha añicos a partir de la década de 1950 gracias a las investigaciones de expertos como Georg von Dadelsen y Alfred Dürr, ¿cómo era posible seguir sosteniendo semejante tesis tras el sobrecogedor silencio en que quedó sumida la producción sacra de Bach durante los casi veinte últimos años de su vida? El mítico editor de la gran enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume, lo expresó con toda claridad y contundencia ya en 1962 en Maguncia: “¿Sentía Bach una especial predilección por la música sacra? ¿Era una necesidad espiritual para él? Probablemente no. No contamos, en cualquier caso, con ninguna prueba de que fuera así. Bach el supremo Cantor, el siervo creador de la Palabra de Dios, el luterano acérrimo, es una leyenda”<sup>6</sup>. Muchos seguirían rasgándose hoy las vestiduras ante semejantes afirmaciones y las atribuirían a la fuerte carga ideológica que impregnó la labor de muchos musicólogos en la Alemania dividida de la posguerra (las tesis de Blume fueron, como es lógico, acogidas calurosamente en la República Democrática Alemana, feliz de despojar al músico de esa aura de religiosidad y cuasimisticismo con que venía presentándose desde hacía décadas). Pero lo cierto es que hoy no puede ya sos-

tenerse con pruebas o argumentos de peso que la composición de música sacra fuera el auténtico norte de la actividad compositiva de Bach, por grandiosos que fueran sus logros en esta parcela. En su película *Chronik der Anna Magdalena Bach*, un auténtico ejercicio desmitificador rodado en 1967, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet apuntaron también, siquiera tácitamente,

en esta misma dirección. Sin la carta que escribió a Georg Erdmann, y sin los años pasados en Köthen, podríamos albergar alguna duda. Pero con una y otros hay que rendirse ante las pocas evidencias con que contamos sobre el compositor alemán. Y ahora, tras haber trazado este breve marco biográfico y conceptual, demos paso a la música.

6. Friedrich Blume, “Umriss eines neuen Bach-Bildes: Vortrag für das Bachfest der internationalen Bach-Gesellschaft in Mainz, 1. Juni 1962; Vorabdruck”, *Musica*, nº 16 (1962), pp. 169-176 (172).



---

MIÉRCOLES 6 DE OCTUBRE DE 2021, 18:30

---

**Asier Polo, violonchelo**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I**

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Suite para violonchelo nº 3 en Do mayor BWV 1009

*Prélude*

*Allemande*

*Courante*

*Sarabande*

*Bourrée*

*Bourrée*

*Gigue*

Suite para violonchelo nº 4 en Mi bemol mayor BWV 1010

*Prélude*

*Allemande*

*Courante*

*Sarabande*

*Bourrée I*

*Bourrée II*

*Gigue*

---

**II**

Suite para violonchelo nº 5 en Do menor BWV 1011

*Prélude*

*Allemande*

*Courante*

*Sarabande*

*Gavotte*

*Gavotte*

*Gigue*

En el imaginario mental de todos los amantes de la música, el nombre de Johann Sebastian Bach va asociado indefectiblemente al clave, el órgano, el clavicordio o cualesquiera otros instrumentos de teclado. Sin embargo, si algo muestran los manuscritos de sus *Sonatas y Partitas para violín solo* o de sus *Suites para violonchelo* es que se trata de composiciones escritas, sin ninguna duda, por un perfecto conocedor de uno y otro instrumento, y con el conocimiento directo que proporciona la práctica de tocarlos, de sentir las cuerdas bajo tus dedos. Bucearemos en vano en los documentos bachianos en busca de testimonios directos de la relación de Bach con los instrumentos de cuerda. El único más o menos fehaciente que ha llegado hasta nosotros es un pasaje de una carta escrita por su hijo Carl Philipp Emanuel al futuro biógrafo de su padre, Johann Nikolaus Forkel, en diciembre de 1784, en la que podemos leer lo siguiente:

Podía oír la más nimia nota errónea aun en la textura más rica. Como el mayor conocedor y juez de la armonía, lo que más le gustaba era tocar la viola, con la fortaleza o con la suavidad adecuadas. Desde su juventud y hasta una edad bastante avanzada, tocó el violín de manera

diestra y penetrante, y así podía mantener a una orquesta en mejor orden de como podría haberlo conseguido desde el clave. Comprendía las posibilidades de todos los instrumentos de cuerda a la perfección. Así se muestra en sus *Soli* para violín y para violonchelo sin bajo. Uno de los mayores violinistas me dijo en cierta ocasión que no había visto nunca nada más perfecto para llegar a ser un buen violinista, y que tampoco podía sugerir nada mejor para alguien deseoso de aprender que los arriba mencionados *Soli* para violín sin bajo.<sup>1</sup>

¿Quién podría ser ese “uno de los mayores violinistas” citado por Carl Philipp Emanuel? Muy posiblemente, Johann Georg Pisendel. Pero, mejor que hacer cábalas sobre este dato ahora secundario, detengámonos en algo mucho más sustancial al final mismo de la cita: “ohne Baß”, idénticos preposición y sustantivo que los que encontramos un par de líneas más arriba y, en lo que más nos interesa, también en la portada de ambos manuscritos, conservados en la Staatsbibliothek zu Berlin con las signaturas P 967 (*Sonatas y Partitas*) y P 269 (*Suites*). En ambos casos lo leemos en su traducción italiana, “senza basso”, tanto en un contexto puramente italiano (*Sei Solo. á Violino senza Basso accom-*

*pagnato. Libro Primo. da Joh. Seb. Bach. aó 1720*) como, al menos parcialmente, francés (*6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach. Maitre de Chapelle*). Esta insistencia de padre e hijo en la ausencia de bajo solo parece poder tener una explicación: esta música, así concebida, era una rareza, una extravagancia, un tipo de composición tan insólitamente singular que por eso su autor se cuidó de recalcar la ausencia de bajo continuo (“senza Basso”) no solo en el título global de la colección, sino también en el encabezamiento de todas y cada una de las seis obras que la integraban (...*á Violino Solo senza Basso*), como si se tratara de una proeza a la que no hay que acostumbrarse ni dar por sentada, sino que, al contrario, hay que incidir en ella a cada paso.

El gran violonchelista holandés Anner Bylsma (que pasó los últimos años de su vida en una silla de ruedas e imposibilitado para tocar, pero cuya mente ágil, fresca y lúcida se dedicó a desentrañar ambas colecciones, no solo la dedicada a su instrumento) ha expresado esta idea de manera mucho más personal y humorística:

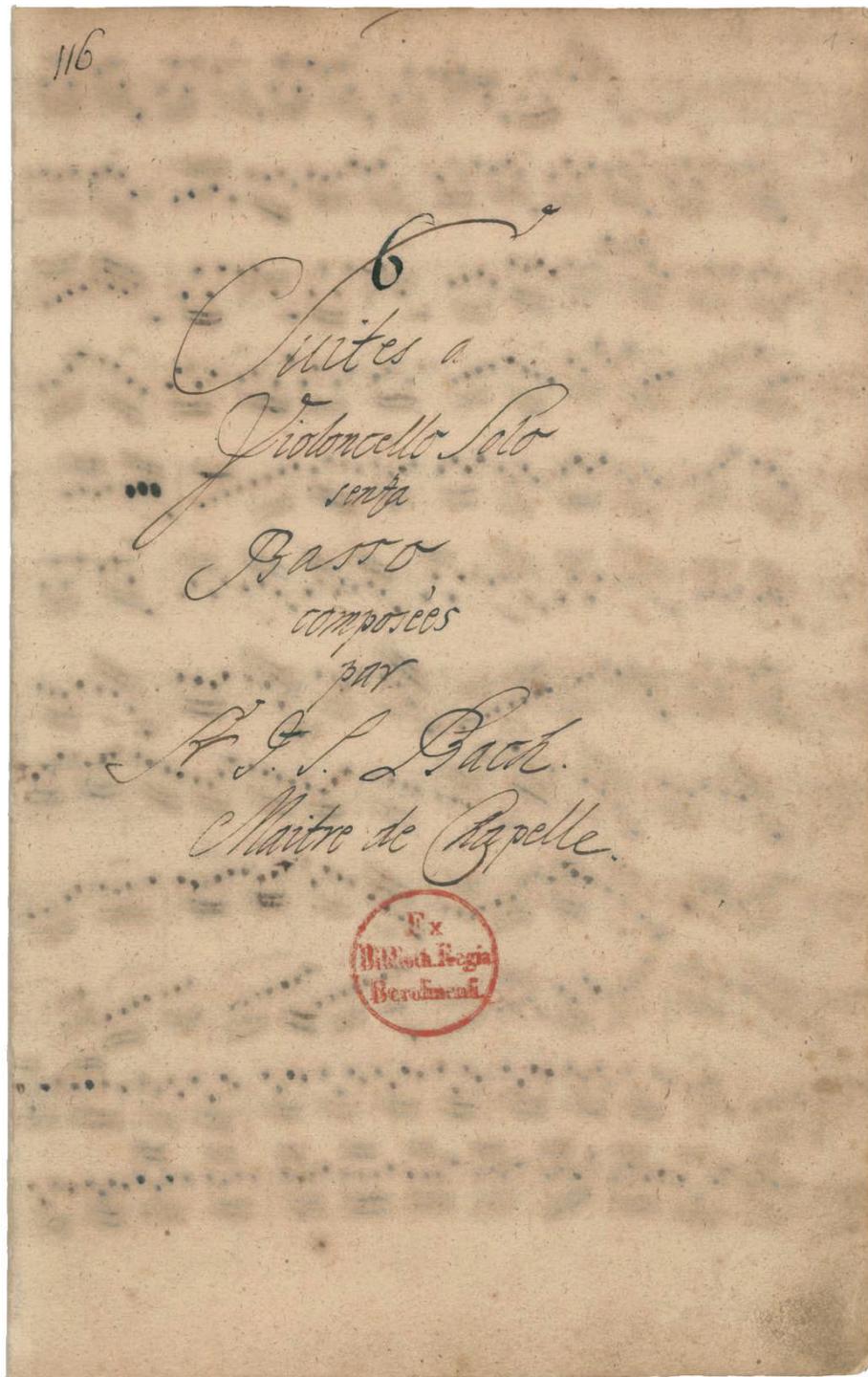
Al principio, uno piensa que este “Senza Basso” se menciona en la portada para evitar que el intérprete se ponga a buscar una parte de bajo. Más tarde, uno supone que el violonchelista tocará él mismo el bajo con dobles cuerdas y, en realidad, eso acaba sucediendo (“Minueto II” y “Sarabande III”). Pero sucede raramente. Casi siempre lo único que hay es una nota del bajo aquí y allá, y se invita al oyente a que conforme él mismo la línea del bajo

en conjunción lógica con esas pocas y claras notas del bajo, o incluso con sucedáneos de estas. También hay pasajes en los que la música suena como auténtica “música de violinistas”, como las voces de soprano o contralto a que tiene que enfrentarse el violinista mientras está estudiando su parte. Bach habrá experimentado su pequeña dosis de placer con este “sonido en el piso de arriba” (sin “sótano”), como ha tenido que pasarle con todos los demás tipos de música. Aquí he mencionado al menos tres aspectos del caso “bajo”, pero hay muchos más. Puede que aparezca otra voz con la nota correcta en la octava equivocada o que se sugiera la función de bajo con otra nota del acorde que corresponda. Todas estas “maneras” de bajo pueden alternarse a toda velocidad y en muchas ocasiones.<sup>2</sup>

El porqué de la composición de estas seis obras (o el significado real de esa mención explícita a un *Libro Primo*: ¿son acaso entonces las seis *Suites para violonchelo solo*, de nuevo *senza Basso*, un hipotético *Libro Secondo*?) sigue constituyendo una incógnita, como desconocida y esquiva nos resultará décadas después la circunstancia –última y esencial, no contingente– que haría nacer la gestación de la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga* o de tantas obras de Bach que nadan, por así decirlo, contra la corriente de su propio tiempo, lo que nos obliga a especular, más que a explicar, a fin de ahondar en la razón de ser de estas músicas. Todas las composiciones recién citadas tienen un indudable componente de reto, de desafío de la convención, bien por abordar experi-

1. “Er hörte die geringste falsche Note bey der stärcksten Besetzung. Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärcke u. Schwäche. In seiner Jugend biz zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um einer guter Geiger zu werden, gesehen hätte u. nichts beßeres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsolo ohne Baß”, *Bach-Dokumente*, vol. 4, editado por Werner Neumann, Kassel, Bärenreiter, 1963, n° 801.

2. Anner Bylsma, *Bach, the Fencing Master*, Ámsterdam, The Fencing Mail, 2001, p. 30.



mentos de una entidad hasta entonces desconocida, bien por adentrarse en caminos que, para entonces, parecían ya olvidados por todos.

Bach, en las dos colecciones para violín y violonchelo solo, decidió partir, pues, de una aparente negación: la imposibilidad de ambos instrumentos para hacer música autónoma por sí solos. En su época, el violín y, en menor medida, el violonchelo, ya habían iniciado su marcha triunfal por entre la poblada jungla de los instrumentos barrocos, regida también por la ley del más fuerte y no exenta ni de predadores ni de víctimas. Pero ambos parecían condenados ora a la agrupación con sus congéneres, ora a la compañía de instrumentos polifónicos capaces de tejer el entramado armónico que ellos, en principio, no podían crear por sí mismos. Con más audacia en las obras violinísticas y más desnudez en las escritas para violonchelo, Bach escribió partituras que en muchos casos parecen revelar un universo mayoritariamente homofónico pero que, agazapado entre las líneas, esconden un entramado en el que se asoman, o adivinan, otras voces. De “melodía polifónica” se ha tildado el procedimiento utilizado con frecuencia por Bach en estas obras, ya que una sola línea se construye a partir de retazos de varias voces a menudo tan solo implícitas. Estaríamos así ante lo que, retomando un adjetivo utilizado por los renacentistas para denominar la semi-

Portada de Johann Sebastian Bach, *6 Violoncello-Suiten*, manuscrito, ca. 1727-1731, Mus.ms. Bach P 269. Staatsbibliothek (Berlín).

tonía (alteraciones accidentales) que no estaba escrita, pero que debía ser tenida en cuenta por los cantores, podríamos denominar polifonía *subintellecta*. Buena prueba de que esas otras voces (“voces distantes”, como en la película de Terence Davies, una de las más musicales que recuerda el cine) yacen escondidas en alguna parte bajo los pentagramas son las transcripciones que el propio Bach realizó para clave y laúd de algunas de estas obras. Estos arreglos nos muestran algo que el alemán “sobreentendió”, pero que no llegó a escribir, casi siempre porque las características del instrumento se lo impedían.

La *Neue Bach Ausgabe*, que publica la editorial Bärenreiter y una suerte de biblia bachiana, se ocupó especialmente en 1991 de las seis *Suites para violonchelo solo*. Su editor, el musicólogo Hans Eppstein, publicó un facsímil reducido que recoge el manuscrito que hasta ahora se tenía como referencia obligada, el realizado por la esposa del compositor, Anna Magdalena, y cuya portada fue redactada por Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger. No nos ha llegado ningún manuscrito del compositor y el copiado por Anna Magdalena es el ya citado que se conserva en Berlín y que puede fecharse en torno a 1728, pero existan también otras tres copias mucho menos conocidas. La primera, debida a Johann Peter Kellner, fechada en la primera mitad de 1726 en Gräfenroder; una segunda, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII en el círculo berlinés de Johann Philipp Kirnberger, uno de los discípulos del compositor; y una tercera, que se encuentra actualmente

en Viena y cuya autoría y origen no han podido ser establecidos.

Son pocas las diferencias entre las cuatro (aunque la contemplación conjunta es apasionante), y estas afectan fundamentalmente a los adornos y las ligaduras, esto es, al número de notas que deben ser ejecutadas en el mismo golpe de arco: cuestión baladí para el profano, pero trascendental para el intérprete y muy sensible para el musicólogo. No es este el lugar, sin embargo, para ocuparnos ni de este ni de otros detalles técnicos difíciles de comprender para quienes desconozcan los secretos de la frotación de un arco por cuatro solitarias y traicioneras cuerdas. Pero sí que conviene recordar que el violonchelo no era aún, en las primeras décadas del siglo XVIII, un instrumento con rango de solista, sino que su cometido fundamental consistía en traducir la línea del bajo continuo (el sustento armónico básico de toda la música barroca), bien en un grupo instrumental de grandes dimensiones, bien en un pequeño conjunto camerístico.

Que Bach, sin apenas precedentes, decidiera escribir para el violonchelo un ciclo de esta envergadura refleja bien a las claras su afán de superación, su amor por los retos (de hecho, sus secuelas tardarían aún mucho tiempo en llegar y solo nuestro siglo fue capaz de recoger el testigo de una colección que quedó durante décadas anclada en el tiempo). Las suites renuncian a la tradicional división entre sonatas “*da chiesa*” y sonatas “*da camera*”, y no hay ningún movimiento de las dimensiones o el alcance conceptual de la *Ciaccona* de la *Partita n.º 2 para violín solo*, pero, examinadas en términos re-

lativos, revelan también un inmenso salto hacia delante. De hecho, a casi tres siglos de su nacimiento, unas y otras ocupan una posición muy similar en el repertorio de violinistas y violonchelistas: quienes sean capaces de sortear no solo sus incontables escollos técnicos, sino también de solventar sus altísimas exigencias musicales, pueden considerarse en justicia unos instrumentistas de excepción.

Por lo que respecta a su estructura, Bach se sirve en todas las suites de los cuatro componentes tradicionales de la suite barroca (alemanda, courante, zarabanda y giga) y los arroja con un preludio inicial y con un par de danzas (minueto, bourrée o gavota) que coloca sistemáticamente entre la zarabanda y la giga. Se trata de un procedimiento muy similar al que utilizará poco después en la composición de las *Suites inglesas* o de las *Partitas para clave*. Estas parejas de danzas le permiten explotar el principio del contraste y la variación, mientras que los preludios abrían la puerta a la investigación de las posibilidades de distintos tipos de escritura para el instrumento, como esa secuencia constante de arpeggios partidos que da lugar a un entramado tanto armónico como melódico en la *Suite n.º 4* o la obertura francesa, fuga incluida, de la *Suite n.º 5*, la única en la que Bach prescribe al comienzo una *scordatura*, o afinación diferente de la convencional por quintas, ya que la primera cuerda debe afinarse como un Sol (en vez de un La), con el fin de poder ejecutar acordes que, de otro modo, no serían viables técnicamente.

Sería un error, sin embargo, pensar que todo el peso de la recreación y el

disfrute de estas obras, que no visitaron la imprenta hasta 1825 en Leipzig, más de un siglo después de haber sido compuestas, recae únicamente sobre el intérprete. El oyente no puede permanecer sin más al margen, recluido en una cómoda pero perniciosa escucha pasiva. Nadie ha explicado esto mejor que Anner Bylsma. El holandés analiza la grafía de Bach en las *Sonatas* y *Partitas* (pero el razonamiento es extensible a las *Suites*) como una especie de “código, de mensaje cifrado o secreto de un violinista (Bach) a otro”, rebosante de informaciones y donde nada tampoco es lo que parece. El autógrafo –remacha– es “exacto, perfecto, no podría mejorarse y dice [a su intérprete] qué hacer y qué no hacer”: menos es más. Del primer pentagrama de la primera *Sonata*, por ejemplo, escribe el holandés con gran perspicacia: “seguramente no está pensado para tocarse tal y como está escrito, sino para que quede registrado en la mente del oyente tal y como está escrito”<sup>3</sup>. En cuanto a las Suites en concreto, ha sugerido que Bach pare-

ce estar planteándose el problema de cuántas notas son prescindibles para que el oyente conserve la idea de una suite completa, armonía y contrapunto incluidos, sin olvidar las numerosas disonancias y síncopas que solo existen en la memoria del público que las escucha. Una suerte de economía de medios que en las lecturas con un instrumento barroco –con el propio Bylsma, un pionero, a la cabeza– se manifiesta en toda su desnudez. Por tanto, el oyente tiene que escuchar con mucha atención y aliarse de alguna manera con el intérprete: solo así percibirá las armonías esbozadas, completará el tejido polifónico y escuchará, por supuesto, todos los bajos que no están escritos, pero que sí están presentes. Es el oyente, casi más que el intérprete, quien tiene que imaginar –y escuchar– estas creaciones únicas *col Basso*, no *senza Basso*. En estas obras, tan importante es, pues, tocar bien (y Asier Polo es toda una garantía en este sentido) como escuchar, si cabe, mejor.

**Luis Gago**

3. Anner Bylsma, *Bach senza Basso*, Ámsterdam, The Fencing Mail, 2012, p. 7

## Asier Polo, *violonchelo*



Considerado el chelista español más destacado de su generación y Premio Nacional de Música 2019, Asier Polo ha colaborado con las principales orquestas españolas e internacionales, destacando la Philharmonia Orchestra, la Orchestra Sinfónica Nazionale della RAI, la Orquesta de París, las filarmónicas de Israel, Dresde y Bergen, las sinfónicas Nacional de México, del Estado de São Paulo y de Basilea bajo la dirección de destacados maestros como Frühbeck de Burgos, Claus Peter Flor, Juanjo Mena, Pinchas Steinberg, Antoni Wit, Anne Manson o Carlos Miguel Prieto, entre otros. Recientes y futuros compromisos le llevarán a tocar con la Filarmónica de la BBC, la Orquesta Nacional des Pays de la Loire, las filarmónicas de Malasia, Minas Gerais, Buffalo o Louisiana, las sinfónicas Nacional Danesa y de Puerto Rico y las principales orquestas

españolas así como en la Biennale di Venezia o la Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore. Asier Polo es actualmente profesor en el Conservatorio della Svizzera italiana, en el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) y es director artístico del Forum Musikae. Sus últimos trabajos discográficos, *Brahms Cello Sonatas* junto a Eldar Nebolsin y *Bach Cello Suites* han sido distinguidos con el “Melómano de Oro” de la revista *Melómano Digital*. Asier Polo toca un violonchelo Francesco Rugieri (Cremona, 1689) adquirido con la colaboración de la Fundación Banco Santander.

---

MIÉRCOLES 13 DE OCTUBRE DE 2021, 18:30

---

**Francesco Tristano, piano**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I****Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Suite inglesa nº 1 en La mayor BWV 806

*Prelude**Allemande**Courante I**Courante II**Double I**Double II**Sarabande**Bourée I and II**Gigue*

Suite inglesa nº 2 en La menor BWV 807

*Prélude**Allemande**Courante**Sarabande**Les agréments de la même Sarabande**Bourrée I alternativement**Bourrée II**Gigue*

Suite inglesa nº 3 en Sol menor BWV 808

*Prélude**Allemande**Courante**Sarabande**Gavotte I**Gavotte II ou Musette**Gigue*

---

**II****Johann Sebastian Bach**

Suite inglesa nº 4 en Fa mayor BWV 809

*Prelude**Allemande**Courante**Sarabande**Menuet I**Menuet II**Gigue*

Suite inglesa nº 5 en Mi menor BWV 810

*Prélude**Allemande**Courante**Sarabande**Passepied I**Passepied II**Gigue*

Suite inglesa nº 6 en Re menor BWV 811

*Prelude**Allemande**Courante**Sarabande**Double**Gavotte I**Gavotte II (Musette)**Gigue*

U e b e r  
J o h a n n S e b a s t i a n B a c h s

L e b e n, K u n s t u n d K u n s t w e r k e.

---

F ü r  
p a t r i o t i s c h e V e r e h r e r  
e c h t e r m u s i k a l i s c h e r K u n s t

V o n  
J. N. F o r k e l.

---

Mit B a c h s B i l d n i s s u n d K u p f e r t a f e l n.

---

L e i p z i g,  
b e y H o f f m e i s t e r u n d K ü h n e l.  
(Bureau de Musique.)

1 8 0 2.

No contamos con ninguna prueba fehaciente de que las conocidas como *Suites inglesas* fueran compuestas, en todo o en parte, en los años que Bach pasó en Köthen, pero tampoco puede demostrarse con argumentos concluyentes que no lo fueran. No ha llegado hasta nosotros ningún manuscrito del compositor y las copias posteriores no permiten una datación precisa de ese original bachiano que tuvo que ser el alfa del que partieron todas o al menos alguna de las copias. Tampoco cuentan con ningún sostén documental los nombres con que suelen conocerse tanto esta colección como la que contiene las llamadas *Suites francesas*. En una copia de la *Suite BWV 806* realizada en torno a mediados del siglo XVIII, podemos leer: “*Suite I. avec Prelude [sic] pour le Clavecin. A #. composeé [sic]. par. Jean Sebastian Bach*” (“A #” significa La mayor). El copista fue Johann Nathanael Bammler y justo debajo, con una caligrafía diferente, se añade: “*Fait pour les Anglois. pp Jean Chretien Bach*”. Se trata, por tanto, de una copia que perteneció en su día a Johann Christian Bach, y así quiso dejar constancia de ello el hijo del compositor, y que se encuentra depositada actualmente en la Staatsbibliothek de Berlín (con la signatura D-B N.Mus.ms. 365). La mención específica del “Preludio”, que se repite en la cubierta de cada una de las seis *Suites*, apunta a la importancia del movimiento inicial en el conjunto de la obra. Así sucede en los seis casos, en

Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst.* Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802. Portada.

términos tanto de extensión como de sustancia musical, con todos los movimientos excepto justamente el de la *Suite n° 1* (más cercano quizás al prototipo del *prélude non mesuré* francés o a la invención a tres voces) fuertemente influidos por el estilo virtuosístico del concierto italiano, aunque el “Preludio” de la *Suite n° 6* se asemeja también a una toccata en 9/8, con una primera sección improvisatoria que finaliza en un breve reposo cadencial marcado “Adagio” antes de iniciarse una sección fugada con episodios de figuración libre. La complejidad y la ambición formal son tales que este “Preludio” de la sexta y última *Suite* se convierte en el movimiento más extenso de la colección y, quizá por ello, Bach decidió situarlo precisamente al final de la misma.

Otro “Preludio” merecedor de una mención individualizada es el de la *Suite n° 3*, que Laurence Dreyfus, en un estudio clásico sobre los procedimientos compositivos de Bach, define como el ejemplo de “lo más que se acercó nunca Bach a explorar las posibilidades de una fuga concertada”. De hecho, el comienzo pseudofugado, con entradas imitativas de las cuatro voces separadas tan solo por tres corcheas, es parte del ritornelo tripartito que escucharemos más o menos modificado en otras cuatro ocasiones. Dreyfus habla de “fogosas escalas y una emocionante acumulación de voces ficticias”, todo ello con la intención de otorgar una solución al problema de escribir un movimiento concertado fugado para un único instrumento. La unión de esos dos elementos en apariencia dispares se consigue, según el violagambista y musicólogo estadounidense-

Suite I.  
avec  
Prelude  
pour le Clavecin.  
A. composé.  
par.

Jean Sebastian Bach.  
Fait pour les Anglois.  
pp Jean Christian Bach.



Prelude.

Página anterior: Johann Sebastian Bach, *5 Suites [Englishche Suiten BWV 806-808, 810-811]*, copia manuscrita ca. 1735-1750. N. Mus. ms. 365. Staatsbibliothek (Berlín). Portada (izquierda) y primera página (derecha) de la *Suite inglesa en La mayor BWV 806*, firmada en la portada por Johann Christian Bach.

se, manteniendo el nivel de invención armónica que tendría un concierto y haciendo referencia a la fuga únicamente por medio de “los más exiguos hilos significantes”<sup>1</sup>, y ese *stretto* inicial (la segunda voz expone el sujeto de fuga antes de que haya terminado de exponerlo la primera, y así sucesivamente). No estamos muy lejos, como puede verse, de esas voces imaginarias de las *Sonatas y Partitas para violín* y las *Suites para violonchelo*.

Mientras que en las *Suites inglesas* la denominación de estos primeros movimientos se mantiene inalterada (“Prélude” en todos los casos), en las posteriores *Partitas* de la primera parte del *Clavier-Übung*, Bach optó por valerse de seis nombres diferentes para lo que serían, asimismo, los sustanciales movimientos iniciales: “Praeludium”,

“Sinfonia”, “Fantasia”, “Ouverture”, “Praelambulum”, “Toccatà”. La explicación es clara: en un caso el compositor estaba compilando piezas con un marcado carácter didáctico, mientras que en su *Op. 1* estaba mostrando al mundo la magnitud de sus poderes y, sobre todo, estaba aventurándose por primera vez en una empresa editorial con un insoslayable carácter comercial. Esta fue, por así decirlo, su presentación en sociedad como compositor. Las *Suites inglesas* se mantienen aún, en cambio, en el ámbito privado, bien el de las interpretaciones o de la pedagogía domésticas.

Tampoco arroja mucha luz sobre las *Suites inglesas*, sino todo lo contrario, la breve mención a estas obras por parte de Johann Nikolaus Forkel en el noveno capítulo de su biografía pionera publicada en 1802:

Seis grandes Suites, consistentes en Preludios, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gigas etc. Se conocen con el nombre de Suites inglesas porque el compositor las hizo para un noble inglés (Fig. 5). Tienen un gran valor como obras de arte; pero algunas piezas concretas entre ellas, por ejemplo, las Gigas de la quinta y la sexta suites, han de considerarse supremas obras maestras de una melodía y armonía originales (Fig. 6 y 7).<sup>2</sup>

En la Figura 5, Forkel reproduce el incipit de cada una de las *Suites*, mientras que las Figuras 6 y 7 contienen los primeros compases de las dos últimas gigas. Por último, en otra copia de la primera *Suite en La mayor*, en este caso datable entre 1714 y 1717, y cuyo copista es Johann Gottfried Walther (signatura P 803, de nuevo de la Staatsbibliothek berlinese), la portada reza: “*Prelude [sic] avec les Svites, composeé [sic] par Giov: Bast: Bach*”, otra extraña combinación de francés e italiano. Se trata probablemente de una versión temprana, anterior a la redacción definitiva, ya que omite tanto una de las dos “Doubles” posteriores a la “Courante II” como la “Bourrée II”. Como Walther fue colega y amigo de Bach en sus años de Weimar, la copia debe de datar de algún momento previo a 1717, aunque esta suposición puede aplicarse únicamente a esta suite y, en ningún caso, al resto de la colección. El hecho, por ejemplo, de que las portadas de los *Conciertos de Brandeburgo* y del primer libro de *El clave bien temperado* aparezcan fechadas en 1721 y 1722, respectivamente, en pleno periodo de Köthen, no tiene por qué hacernos pensar que sus seis conciertos o sus veinticuatro preludios y fugas se gestaran allí, ni tampoco ordenadamente, sino que, como era habitual en Bach, ambas colecciones fueron naciendo a buen seguro de una forma escalonada, y ajena al orden definitivo, hasta completarse y adquirir la fisonomía con que fue refrendada por el compositor.

Ninguna pista nos conduce, sin embargo, a ese real o hipotético “noble inglés”, del mismo modo que desconocemos cuál fue la fuente que

llevó a Forkel a realizar semejante afirmación. Aunque no acaban de encajar las piezas de la hipótesis, se ha apuntado la posible conexión de las *Suites inglesas* con las *Six Suittes De Clavecin Divisées en Ouvertures, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gavottes, Menuetts, Rondeaux & Gigues*, de François Dieupart, publicadas en Ámsterdam por Estienne Roger en 1701 con una dedicatoria a la condesa de Sandwich. Bach conocía estas composiciones y realizó él mismo una copia manuscrita de ellas, quizá durante sus años de Weimar, pero no nos consta si sabía que el músico francés había decidido establecerse en Inglaterra a partir de 1703. La mención a Dieupart en el *Musicalisches Lexicon* (1732), de Johann Gottfried Walther, que Bach sí tenía en su biblioteca, lo presenta simplemente como “*ein Frantzösischer Componist*”, sin referencias al dilatado tramo inglés de su carrera. En todo caso, el hilo, como se ve, es demasiado fino y, salvo en la muy remota posibilidad de que algún día salga a la luz el manuscrito del compositor, y contuviera una explicación plausible, todo apunta a que se trata de un título espurio y, muy probablemente, inventado, surgido de la nota manuscrita de Johann Christian o concebido como un sencillo elemento identificador de una colección desprovista de él.

Todas las danzas posteriores a los “Preludios” son de un marcado carácter francés, pero con numerosos momentos de gran densidad polifónica y contrapuntística, como es característico del Bach maduro, que aquí ya lo es, aunque debía de rondar o superar por poco la treintena cuando compuso

1. Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 130.

2. “Sechs große Suiten, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen etc. Sie sind unter dem Namen der Englischen Suiten bekannt, weil sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat. (Fig. 5.) Sie sind alle von großem Kunstwerth; aber einige einzelne Stücke derselben, z.B. die Giquen der 5ten und 6ten Suite sind als höchste Meisterstücke origineller Melodie und Harmonie zu betrachten. (Fig. 6. und 7.)”. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Berlín, Henschel, 2000, pp. 110-111.

estas obras. Las “Gigas” de las últimas cuatro suites, por ejemplo, se conciben como fugas a tres voces y en su segunda mitad el sujeto se invierte (los intervalos ascendentes pasan a ser descendentes y viceversa). También aquí es la “Giga” de la *Suite n° 6* la que lleva hasta el límite este procedimiento compositivo, con inversiones tanto verticales como horizontales en las que una mitad funciona como una perfecta imagen refleja de la otra, un procedimiento que Bach retomaría en varios *contrapuncti* de *El arte de la fuga*.

En las *Suites inglesas* encontramos, por tanto, una fusión perfecta de los tres grandes estilos nacionales en los comienzos del siglo XVIII (y el inglés no era uno de ellos): el refinamiento y la estilización de las danzas francesas, el virtuosismo y la brillantez de la escritura concertante italiana; y la severidad de las texturas contrapuntísticas alemanas, que pueden ser tan complejas

como las de la “Allemande” de la *Suite n° 5*. No puede causar extrañeza que el propio Bach interpretara esas obras en recitales privados o en veladas musicales en la corte, pero si sus alumnos eran capaces de sortear las constantes dificultades de esta música, cuya finalidad al menos en parte pedagógica parece evidente, ello diría mucho de su virtuosismo y su capacidad para asimilar el lenguaje bachiano, más complejo y exigente que el de cualquiera de sus contemporáneos. Las seis *Suites* hubieron de circular en copias manuscritas hasta la primera edición, que no llegó hasta 1881, como parte de la *Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, el primer intento sistemático de reunir la *opera omnia* del compositor. Que la empresa se dilatara durante nada menos que medio siglo da una idea del inmenso trabajo que había por hacer.

**Luis Gago**

## Francesco Tristano, *piano*



“La música es la música”. Esto es lo que Alban Berg respondió a George Gershwin en París en la primavera de 1928, para enfatizar que no había distinción entre lo que consideramos música culta y música popular. Durante la última década, el pianista, compositor, músico de jazz y electrónica Francesco Tristano ha respaldado esta afirmación con su trabajo: combina piano y sintetizador y partituras de Johann Sebastian Bach (y también Frescobaldi, Berio, Buxtehude, Stravinsky o Gershwin) y las últimas técnicas de secuenciación en su repertorio, llegando a convertirse en una figura de referencia en el nuevo movimiento que explora la intersección entre la música clásica y la electrónica, uniendo al público de los dos mundos en su particular universo. Tristano colabora con

reputados artistas en ambos géneros incluyendo Carl Craig y Michel Portal. Tristano se formó durante cinco años en la Juilliard School de Nueva York y fue en esta ciudad donde comenzó a trabajar con música dance y electrónica al tiempo que completaba su formación con clases magistrales de con Rosalyn Tureck, especialista en la interpretación de la música de Johann Sebastian Bach. En 2004, Tristano obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de Piano de Orléans y desde su éxito con A Soft Shell Groove, sigue lanzando sus propias composiciones.

**Alexander Melnikov, clave**  
**Olga Pashchenko, clave**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I** **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)  
Suite francesa nº 6 en Mi mayor BWV 817  
*Allemande*  
*Courante*  
*Sarabande*  
*Gavotte*  
*Polonaise (Menuet polonais)*  
*Bourrée*  
*Gigue*  
*Menuet (Petit Menuet)*

Concierto para dos claves en Do menor BWV 1060  
*Allegro*  
*Adagio*  
*Allegro*

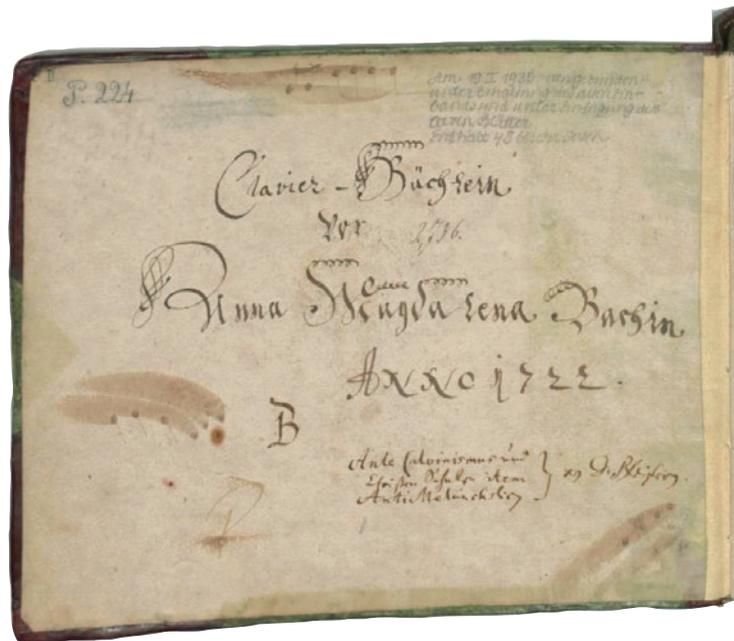
---

**II** Suite francesa nº 5 en Sol mayor BWV 816  
*Allemande*  
*Courante*  
*Sarabande*  
*Gavotte*  
*Bourrée*  
*Loure*  
*Gigue*

Concierto para dos claves en Do mayor BWV 1061  
*[Sin indicación de tempo]*  
*Adagio ovvero Largo*  
*Fuga. Vivace*

Para este concierto se usará un clave franco-flamenco de Keith Hill (2009), según modelo original de Ruckers-Taskin (1646-1780) y un clave franco-flamenco de Titus Crijnen (2002), según modelo original de Ioannes Ruckers (1578-1642).

Johann Sebastian Bach,  
*Klavierbüchlein für Anna  
 Magdalena Bach* (1722),  
 manuscrito, 1722-1724,  
 Mus.ms. Bach P. 224.  
 Staatsbibliothek (Berlín).  
 Portada y “Allemanda”  
 de la *Suite francesa n.º 5*  
 BWV 816.



Tiene algo, o mucho, de paradójico que las *Suites francesas* se llamen así únicamente para diferenciarse de las conocidas como *Suites inglesas*, a pesar de que, como acaba de verse, se trata asimismo de un título espurio sin ninguna conexión aparente con su contenido. La diferencia más evidente entre ambas colecciones, más o menos coetáneas, es que las *Suites francesas* se inician todas, sin preámbulo alguno, con la “Allemande”, la primera de la secuencia cuatripartita básica de danzas, lo cual hace que se entienda mejor ese añadido explícito (“avec Prelude”) que encontramos en las cubiertas de las seis *Suites inglesas* en la copia realizada por Johann Nathanael Bammler. Son esos preludios los que otorgan no solo mayor entidad a las obras, sino también los que atribuyen desde el principio una personalidad propia a cada una de ellas. En la lista de composiciones incluidas en el *Nekrolog* redactado por Carl Philipp Emanuel tras la muerte de su padre, se refiere simplemente a ambas colecciones como “Seis suites para el mismo [instrumento de teclado]” y “Seis más del mismo, algo más breves”. Sin asomo alguno de adjetivos, por tanto.

La diferencia –imposible de saber al escuchar ambas colecciones– es que de las *Suites francesas* sí que contamos con una partitura manuscrita, aunque incompleta, del propio Bach, ya que las cinco primeras se encuentran incluidas, con omisiones puntuales, en el bautizado como *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin ANNO 1722* (signatura P 224 de la Staatsbibliothek de Berlín). Fue la mujer del compositor quien escribió el título en la portada, pero la caligrafía de las cinco *Suites francesas*

que incluye este “librito para instrumento de teclado” (no identificadas como tales ni tampoco numeradas) es inequívocamente de Johann Sebastian. El manuscrito puede datarse hacia 1722, el mismo año en que Bach preparó su copia en limpio de la primera parte de *El clave bien temperado*. La fuente más antigua para la *Suite n.º 6*, una de las que escucharemos esta tarde, es una copia realizada por Johann Christoph Altnickol hacia mediados de siglo y conservada en la Library of Congress de Washington, adonde llegó en 1924. El título, *Six Suites bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, Bourréeen & andere Galantr. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Anhalt. Cöthnisch. würd. Capellmeister und Directore Chori Musici Lipsiensis*, es casi un calco del texto que escribió Bach para la cubierta de la primera parte de la *Clavier-Übung*. Tan solo después de la identificada como *Suite I*, Altnickol añade: “pour le Clavessin”. Y en torno a esos mismos años, o un par de décadas después, la copia realizada por Carl Friedrich Christian Fasch, perteneciente al círculo berlinés de Carl Philipp Emanuel Bach, incluye por fin explícitamente el adjetivo “francesas” en su título: *Sechs Suiten für das Clavir, Von Johann Sebastian Bach, die französischen Suiten, genannt*. Nada hay realmente más francés en comparación con la colección homóloga y, paradójicamente, es aquí donde, en la *Suite n.º 3*, encontramos como cuarta danza una “Anglaise”. Por último, si las *Suites inglesas* estaban siempre integradas por un total de seis piezas, en las *Suites francesas* el espectro oscila entre las cinco de la *Suite n.º 1* y las

ocho de la *Suite n° 6*, con seis en tres de las suites centrales (las números 2-4) y siete en la *Suite n° 5*, la única que contiene una “Loure”. La progresión tonal, con tres tonalidades menores (Re, Do, Si) seguidas de tres mayores (Mi bemol, Sol, Mi) no tiene tampoco nada que ver con la secuencia de las *Suites inglesas*, en las que aparecen intercalados los modos mayor y menor, con una inusual preponderancia de este último (cuatro frente a dos).

Hoy escucharemos la más frecuentada de la colección, la *Suite n° 5*, cuya “Allemande” inicial demuestra que, sin apenas nada, Bach podía construir una música –tan solo veinticuatro compases– que se queda anclada firmemente en la memoria. Pero, en un examen más detallado, nada es sencillo ni convencional. Laurence Dreyfus ha llamado la atención, por ejemplo, sobre el efímero pasaje cromático que aparece en ambas secciones justo antes de la cadencia (compases 10-11 y 22-23). Para el musicólogo estadounidense, este “desvío cromático sin preparación” constituye un “extraño desacato de las convenciones francesas”. Y va incluso más allá: “podríamos llamarlo incluso una pifia, una muestra impermisible de un capricho personal”, al tiempo que una “impresionante muestra de audacia en medio de tanta inocencia y encanto”. Este choque repentino entre los “discursos” diatónico y cromático, casi inapreciable salvo para el oído atento, provoca en Dreyfus una cascada de metáforas: “La ingeniosa estrategia de Bach es, además, enteramente comprensible:

una fachada elegante y aristocrática se ve tentada por una palidez sorprendentemente trágica que luego recupera su compostura, fingiendo una suerte de amnesia sobre el doloroso hecho. La amnesia, sin embargo, lleva aparejada un cierto coste, ya que deja tras de sí un desagradable ‘tic’ de una torpe conducción de voces que suscita una atención no deseada hacia sí misma”. Pero se trata, claro está, de una torpeza tan solo aparente: “Bach se siente abiertamente orgulloso de este pasaje: de hecho, le gusta tanto que vuelve a exhibirlo al final de la reexposición, reflejando su costumbre habitual de alardear de sus invenciones más originales, independientemente de su corrección”<sup>1</sup>.

La *Suite n° 6* debió de tener una gestación más tardía que sus compañeras, de ahí su ausencia en el primer *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin*. Las *Suites BWV 812 y 813*, en versiones retocadas en detalles diversos, serían copiadas por la propia Anna Magdalena en su segundo *Clavier-Büchlein*, de 1725 (conservado con la signatura P 225 en la Staatsbibliothek de Berlín), que incluye además numerosas piezas de carácter didáctico, lo que invita a pensar que tanto ella como, probablemente, los hijos mayores del primer matrimonio de Bach debieron de encontrarse entre los primeros intérpretes domésticos de estas piezas. Al igual que la tercera y última de las *Partitas para violín solo*, está en la tonalidad de Mi mayor y exhibe un carácter más ligero que sus compañeras, hasta el punto de que tres de sus danzas intermedias (“Gavotte”,

“Polonaise”, “Menuett”) parecen casi livianas para lo que suele ser el sello distintivo de Bach. Pero la explicación puede radicar precisamente en que fueron concebidas para ser tocadas por manos no especialmente avezadas. La “Courante” es, en cambio, un dechado de delicadeza y su naturaleza casi monofónica en algunos tramos la asemeja a la escritura para instrumentos de cuerda a solo. La ligereza es aplicable incluso a la “Gigue”, en la que Bach no renuncia a la imitación a la octava entre ambas manos, pero sí a las respuestas fugadas y los juegos contrapuntísticos en espejo de muchas de las gigas de las dos colecciones. Años después, Johann Philip Kirnberger citaría esta “Gigue” como un ejemplo de cómo componer el movimiento de una sonata concebido como la variación de una pieza ya existente.

Bach, amén de un creador supremo de nueva música, fue un constante reciclador o adaptador de piezas ya compuestas. Hay casos extremos de metamorfosis, como la “Sinfonía” inicial de la *Cantata BWV 29*, construida toda ella a partir del “Preludio” de la *Partita n° 3* para violín solo, que cumple las veces de célula a cuyo alrededor va creciendo el tejido orquestal. En el ánimo de Bach debían de pesar tanto consideraciones puramente prácticas, o la simple premura de tiempo para terminar una composición a tiempo, como el aprecio que sentía por páginas concretas y que, por tanto, no quería relegar al olvido. Hay que tener siempre muy presente que, en vida del compositor, solo se imprimió una parte ínfima de su producción, por lo que muchas de sus partituras nacían condenadas a inter-

pretaciones casi siempre únicas o coyunturales. Pensemos, por ejemplo, en los *Conciertos de Brandeburgo*, uno de los frutos señeros de sus años de Köthen. El primer movimiento del *Concierto n° 1* lo reencontramos, con leves modificaciones, haciendo las veces de la “Sinfonía” inicial de la *Cantata BWV 52, Falsche Welt, dir trau ich nicht*, mientras que el tercer movimiento se transforma no ya en una página instrumental, sino en sendos e imponentes coros de dos cantatas profanas, *Vereignite Zwietracht der wechselnden Saiten BWV 207* y *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten BWV 207a*. El “Allegro” inicial del *Concierto n° 3* reaparece, asimismo, como la “Sinfonía” inicial de la *Cantata BWV 174, Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, ahora con una instrumentación enriquecida con dos trompas, tres oboes y fagot. George Frideric Handel también fue un maestro de este tipo de autorreciclaje, practicado en mayor o menor medida por muchos compositores barrocos.

Si en las dos colecciones de suites resultaba palpable la influencia de la música para teclado francesa, en sus conciertos, Bach demuestra su conocimiento de lo que fue, en esencia, una creación italiana y de la que se empapó, tocando y transcribiendo, durante sus años de Weimar y Köthen. También en este ámbito Bach transformó las partes solistas de muchos conciertos y reconstruir hipotéticos originales perdidos ha sido el pasatiempo de los musicólogos. El *Concierto BWV 1060*, que ha llegado hasta nosotros en una versión para dos claves, debió de tener un avatar anterior para violín y oboe, probablemente de los años de Köthen, aunque debió de estar

1. Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 40-41.

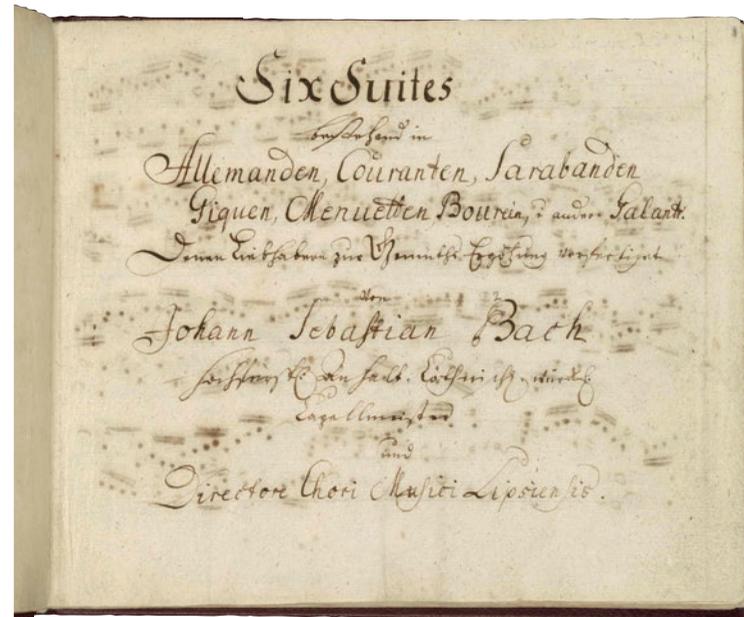
en una tonalidad diferente de Re menor, en la que suele tocarse, ya que ni la tesitura del oboe ni los bariolages del violín se ajustan a los patrones de Bach. Y el *Concierto BWV 1061* tiene asimismo una doble existencia, con y sin acompañamiento de los instrumentos de cuerda, una posibilidad ya apuntada por Forkel en su biografía cuando se refiere a ambos en su lista de obras del compositor: “Dos conciertos para dos instrumentos de teclado, con acompañamiento de dos violines, viola y violonchelo (Fig. 11 y 12) [que contienen el íncipit de ambas obras]. El primero es muy antiguo, pero el segundo es tan nuevo como si se hubiera compuesto ayer. Puede tocarse íntegramente sin los instrumentos de cuerda y posee entonces un efecto absolutamente magnífico. El último ‘Allegro’ es una fuga excelente y elaborada de forma estricta”<sup>2</sup>. De hecho, es más que posible que el *Concierto BWV 1061* naciera tal como lo vamos a escuchar hoy, esto es, sin *ripieno* y estrictamente con los dos instrumentos solistas, un caso único, por tanto, entre los conciertos para clave, precedentes como regla de versiones anteriores para instrumentos melódicos.

Con la misma tónica, Do, pero en modos contrapuestos (menor y mayor), Bach adopta en ambos casos el modelo tripartito vivaldiano. El movimiento lento introductorio que se encuentra en los *concerti da chiesa* italianos, y que fue

adoptado con frecuencia por Telemann, por ejemplo, se halla enteramente ausente del catálogo de Bach. El modo delimita también el carácter contrastante de ambas obras. El *Concierto BWV 1060* es una obra menos ambiciosa formalmente y en la que resulta muy patente la huella de los instrumentos melódicos que inspiraron originalmente su creación. El *Concierto en Do mayor*, por el contrario, se caracteriza por una escritura mucho más virtuosística y, sobre todo, marcadamente antifonal entre los dos instrumentos solistas (que es muy diferente de la alternancia y el contraste entre *solo* y *ripieno*). Un plácido “Adagio” en la tonalidad relativa, La menor, en el que aun en la versión con instrumentos de cuerda estos se mantienen en silencio de principio a fin, da paso a una fuga casi efervescente marcada “Vivace”, con un sujeto largo y anguloso, que parece ir ganando fuerza e impulso conforme va avanzando, como un río irrefrenable, hacia su final. No todo el contrapunto imitativo de Bach es adusto, solemne o, como el de sus últimos años, melancólico. Hasta donde podemos saber, en sus dichos años de Köthen aún no había hecho su aparición esa “melancolía de la capacidad” que aventuró, doscientos años después de la muerte de Bach, su compatriota y ferviente admirador Paul Hindemith.

Luis Gago

2. “Zwey Concerte für zwey Claviere, mit Begleitung zweyer Violinen, der Bratsche und des Violoncells. (Fig. 11. und 12.) Das erste ist sehr alt, das zweite aber so neu, als wenn es erst gestern componirt worden wäre. Es kann ganz ohne Begleitung der Bogeninstrumente bestehen, und nimmt sich sodann ganz vortrefflich aus. Das letzte Allegro ist eine streng und Prachtvoll gearbeitete Fuge”. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Berlin, Henschel, 2000, pp. 114-115.



Johann Sebastian Bach, *Suites francesas*, copia manuscrita de Johann Christoph Altnickol ca. 1750. US-Wc ML96. B186 Case. Library of Congress (Washington).



## Alexander Melnikov, *clave*



Reconocido por sus inusuales programas, Alexander Melnikov ha desarrollado su interés por la interpretación históricamente informada a partir de su trabajo con Andreas Staier y Alexei Lubimov. Actúa regularmente con importantes grupos de música antigua, como la Orquesta Barroca de Friburgo, el ensemble Musica Aeterna o la Akademie für Alte Musik Berlin. Como solista, ha actuado con orquestas como la Royal Concertgebouw, la Gewandhaus de Leipzig, la Orquesta de los Champs-Élysées, la Sinfónica de la NDR o las filarmónicas de Múnich, Róterdam o la BBC bajo la dirección de Mijaíl Pletnev, Teodor Currentzis, Charles Dutoit, Paavo Järvi y Valeri Guérguiev. Melnikov grabó junto a Andreas Staier un monográfico de

Schubert a cuatro manos y entre sus compañeros camerísticos más relevantes destaca el violonchelista Jean-Guihen Queyras. Su asociación con el sello harmonia mundo llega a través de su colaboración con músicos como la violinista Isabelle Faust y su integral de las Sonatas para violín y piano de Beethoven de 2010, que recibió un Gramophone Award y fue nominado a los Grammy, y nuevos álbumes con sonatas de Brahms y Mozart. Durante la temporada 2021-2022, Melnikov llevará a cabo su proyecto “Many Pianos”, tocando a solo en diferentes instrumentos históricos el repertorio a ellos destinado.

## Olga Pashchenko, *clave*



Una de las intérpretes de instrumentos de teclado más versátiles de la actualidad, Olga Pashchenko abarca un repertorio de Bach y Beethoven en instrumentos históricos como el clave o el fortepiano a Ligeti en el piano moderno. Su carrera como solista, recitalista y músico de cámara la ha llevado a actuar en importantes festivales como el Festival de Música Antigua de Utrecht, el Festival de Radio France en Montpellier, el Festival Musi'3 de Bruselas, el Maggio Musicale de Florencia, el AMUZ de Amberes, el Concertgebouw de Brujas, la Cité de la Musique de París o los festivales y ciclo de fortepiano de Ámsterdam, Milán y Padua. Como solista de concierto, Olga ha actuado con la Orchestra of the Eighteenth Century, la

Amsterdam Sinfonietta con Aleksei Lubimov, el Collegium 1704 bajo la dirección de Vaclav Luks en el Festival Chopin de Varsovia o con la Orquesta Barroca de Finlandia en el Festival de la Radio de Helsinki. Entre sus colaboradores camerísticos destacan Alexander Melnikov, Evgeny Sviridov, Dmitry Sinkovsky y Erik Bosgraaf y recientemente ha debutado en los festivales de Berlín y Salzburgo con Georg Nigl.



Luis Gago,  
*crítico musical*  
*y traductor*



Ha sido subdirector y jefe de programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, coordinador de la Orquesta Sinfónica RTVE y editor del Teatro Real. Ha traducido, entre otros libros, *Notas para piano y Música y sentimiento* de Charles Rosen; *Johann Sebastian Bach. Una herencia obligatoria* de Paul Hindemith; *El ruido eterno, Escucha esto y Wagnerismo* de Alex Ross; *Apuntes biográficos sobre Joseph Haydn* de Georg August Griesinger; *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach* de John Eliot Gardiner; *Viaje de invierno de Schubert. Anatomía de una obsesión* de Ian Bostridge y el *Diccionario Harvard de Música*. Prepara habitualmente los subtítulos en español para la Royal Opera House

de Londres y el Digital Concert Hall de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Ha sido director artístico del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid (2006-2014), comisario de la exposición conmemorativa del 25º aniversario del Auditorio Nacional de Música, editor de *Revista de Libros* y codirector, junto con Tabea Zimmermann, de la Beethoven-Woche en la Beethoven-Haus de Bonn (2015-2020). Es crítico musical de *El País* y en el verano de 2019 fue nombrado Miembro de honor de la Beethoven-Haus de Bonn.

## Selección bibliográfica

Anner Bylsma, Bach, *The Fencing Master*, Amsterdam, The Fencing Mail, 2001.

Anner Bylsma, *Bach senza Basso*, Amsterdam, The Fencing Mail, 2012

Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*, Barcelona, Acantilado, 2015. Traducción de Luis Gago.

Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Una herencia obligatoria*, Madrid, Tres Hermanas, 2020. Traducción de Luis Gago.

Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Berlín, Henschel, 2000.

Martin Geck, *Bach. Leben und Werk*, Reinbeck, Rowohlt, 2002.

Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*, Madrid, Alianza, 2001. Traducción de Juan José Carreras.

Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlín, Christlicher Zeitschriftenverlag, 1951.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Nueva York, Norton, 2000.

## CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en [march.es/musica/audios](http://march.es/musica/audios)

© Luis Gago  
© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, octubre 2021  
DL: M-30498-2009

### Diseño

Guillermo Nagore

### Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

### Director

Miguel Ángel Marín

### Coordinadores

Constana Aguado del Hoyo  
Sonia Gonzalo Delgado  
Alberto Hernández Mateos  
Josep Martínez Reinoso

### Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

### Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "Bach en Köthen (1717-1723)", octubre de 2021 [notas al programa de Luis Gago]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

56 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, octubre 2021).

Programas de los conciertos: [I] "Obras de J. S. Bach", por Asier Polo, violonchelo; [II] "Obras de J. S. Bach", por Francesco Tristano, piano; [III] "Obras de J. S. Bach", por Alexander Melnikov y Olga Pashchenko, claves, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 6, 13 y 20 de octubre de 2021.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Música para violonchelo - S. XVIII.- 2. Suites (Violonchelo) - S. XVIII.- 3. Música para piano - S. XVIII.- 4. Suites (Piano) - S. XVIII.- 5. Música para clave - S. XVIII.- 6. Música para clave (Claves (2)) - S. XVIII.- 7. Suites (Clave) - S. XVIII.- 8. Programas de conciertos.- 9. Fundación Juan March - Conciertos

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una **temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en [march.es](http://march.es), en directo y en diferido)**. En su mayoría, **estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.**

### ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en [march.es/invitaciones](http://march.es/invitaciones).

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

### RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En [march.es](http://march.es) se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís  
Salvador Bacarisse  
Agustín Bertomeu  
Pedro Blanco  
Delfín Colomé  
Antonio Fernández-Cid  
Julio Gómez  
Ernesto Halffter  
Juan José Mantecón  
Ángel Martín Pompey  
Antonia Mercé "La Argentina"  
Gonzalo de Olavide  
Elena Romero  
Joaquín Turina  
Dúo Uriarte-Mrongovius  
Joaquín Villatoro Medina

## PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/](http://march.es/musica/)

## CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en [march.es/boletines](http://march.es/boletines).

Síganos en redes sociales



La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

---

### ROSSINI Y ESPAÑA

27 DE OCTUBRE

ISABEL COLBRAN, LA MUSA

**Orquesta Titular del Teatro Real.** **Olga Syniakova**, mezzosoprano. **Lucía Marín**, dirección  
Obras de W. A. Mozart, G. Rossini, J. C. Arriaga y S. Mercadante

3 DE NOVIEMBRE

MI LAGNERÒ TACENDO

**Cristina Faus**, soprano y **José Antonio Domené**, arpa  
Obras de I. Colbran, G. Rossini, M. García y F.-J. Naderman

10 DE NOVIEMBRE

LA AMISTAD CON MANUEL GARCÍA

**Airam Hernández**, tenor y **Rubén Sánchez**, piano  
Obras de P. Viardot, M. García y G. Rossini

17 DE NOVIEMBRE

STABAT MATER, VERSIÓN DE MADRID

**Coro RTVE** y solistas. **Josep Vila** dirección  
*Stabat Mater* de G. Rossini

Notas al programa de **Gian Giacomo Stiffoni**

*En paralelo a la presentación de La Cenerentola de Rossini en el Teatro Real*

---

### PAULINE VIARDOT Y LA CULTURA MUSICAL COSMOPOLITA

24 DE NOVIEMBRE

UNA SOIRÉE AUTOBIOGRÁFICA

**Mariam Batsashvili**, piano y **Aura Garrido**, narración. **Paco Azorín**, dramaturgia  
Obras de C. Franck, S. Thalberg, F. Liszt y F. Chopin

1 DE DICIEMBRE

LA IMPRONTA ESPAÑOLA

**Natalia Labourdette**, soprano y **Helena Resurreiçãõ**, mezzosoprano. **Francisco Soriano**, piano  
Obras de P. Viardot y F. Chopin

8 DE DICIEMBRE

ARTISTA COSMOPOLITA

**Ina Kancheva**, soprano y **Ludmil Angelov**, piano  
Obras de G. Meyerbeer, P. Viardot, F. Chopin, C. W. Gluck, G. Sgambati,  
F. Liszt, G. Rossini y P. I. Tchaikovsky

Notas al programa de **Nicholas Žekulin**

---



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por anticipado. Conciertos en directo por **Canal March** (web, AndroidTV y AppleTV) y **YouTube**. Los de miércoles, también por **Radio Clásica**. Boletín de música en [march.es/boletines](http://march.es/boletines). Más información en [march.es/musica](http://march.es/musica) y [musica@march.es](mailto:musica@march.es).

TEMPORADA 2021-2022

