

CICLO JOHANN SEBASTIAN BACH: ALFA Y OMEGA

Johann Sebastian

Bach

Sonatas y partitas para violín
(segunda parte)



Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid
19:30 horas

1
ABR
2023



Fundación BBVA

La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad. En un momento en el que se está intensificando la recuperación de los espacios públicos, entendidos como lugares que posibilitan la experiencia del conocimiento compartido y la interacción, la Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un renovado programa de Cultura en el que cobra una especial relevancia la actividad musical. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde el repertorio clásico y el descubrimiento de la música contemporánea caben por igual y que proponen líneas de conexión entre distintos compositores y periodos. Todos tienen en común, eso sí, el dar al público la oportunidad de escuchar en directo a solistas y grupos, españoles o extranjeros, reconocidos internacionalmente. Será también el escenario en el que se sucedan ciclos de conferencias sobre el mundo clásico, el arte de los siglos XX y XXI y la historia de las ideas.

El programa de Cultura de la Fundación BBVA se completa con alianzas con el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional del Prado y la Fundació Joan Miró de Barcelona, con los que hace posible exposiciones singulares; con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, con el que impulsa nuevas narrativas digitales; con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y ABAO Bilbao Opera, con los que colabora para presentar montajes de ópera en coproducción con los principales coliseos del mundo, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal.



Intérprete

Javier Comesaña

Violín

Programa

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita n.º 1 en si menor, BWV 1002 (19')

1. Allemande
2. Double
3. Courante
4. Double
5. Sarabande
6. Double
7. Tempo di Bourrée
8. Double

Sonata n.º 2 en la menor, BWV 1003 (18')

1. Grave
2. Fuga
3. Andante
4. Allegro

Partita n.º 2 en re menor, BWV 1004 (24')

1. Allemande
2. Courante
3. Sarabande
4. Gigue
5. Chaconne

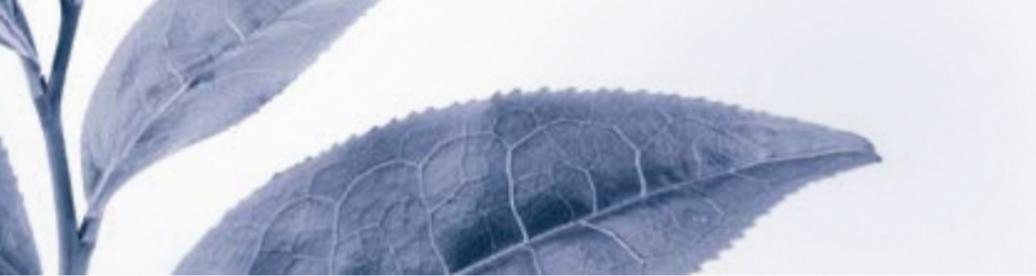
Notas al programa



Uno de los aspectos que mayor admiración genera entre los expertos en Johann Sebastian Bach es su amplio conocimiento de las tendencias internacionales en la composición de su época, a pesar de que nunca viajó más allá de la zona geográfica comprendida entre Leipzig y Hamburgo. En ese sentido, las *Sonatas y partitas para violín solo* de Bach no solo denotan su familiaridad con el instrumento, sino también que conocía bien la literatura para el violín y, en concreto, para el violín a solo, un formato inusual en una época en que lo habitual era la presencia siempre de un bajo acompañante. Existían, sin embargo, reseñables obras para el violín a solo a las que Bach probablemente tuvo acceso, entre ellas las escritas por Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Jakob Walther y, especialmente, Johann Paul von Westhoff y Johann Georg Pisendel. Si Westhoff y sus *Seis suites para violín solo* publicadas en 1696 pudieron ejercer una influencia temprana sobre Bach, se cree que fue Pisendel quien jugó un papel más determinante en la motivación para componer las *Sonatas y partitas para violín solo*, cuyas fechas exactas de composición y estreno nos son desconocidas.

Nacido en 1687, Pisendel estudió con Francesco Antonio Pistocchi y el famoso Giuseppe Torelli, que durante unos años había sido primer violín de la corte del margrave de Brandeburgo-Ansbach, Jorge Federico II. Pisendel estudió y trabajó allí con Torelli, antes de trasladarse por una breve temporada a Leipzig y más tarde a Dresde, donde a partir de 1712 asumió primero el puesto de concertino y luego el de director de la orquesta de la corte, de gran renombre en toda Europa. Pisendel era considerado el gran violinista alemán de su generación y se especula con que Bach escribió para él sus *Sonatas y partitas*, aunque no es el único candidato: Jean-Baptiste Volumier, un amigo cercano de Bach que ejerció como *Konzertmeister* en la corte de Dresde, y Joseph Spiess, *Kammermusik* en Köthen, se barajan también entre los posibles destinatarios de estas seis obras de imponente dificultad.

De camino a Leipzig, Pisendel paró en 1709 en Weimar y allí conoció a Bach, que ocupaba el puesto de organista de la corte desde un año antes. El musicólogo Christoph Wolff sugiere que Bach comenzó a escribir sus obras para violín solo tras la visita del virtuoso y que la *Sonata a violino solo senza basso* de Pisendel habría estado entre sus modelos, aunque una escucha comparada de ambas músicas nos revele inmediatamente que Bach



llegó mucho más lejos en su exploración del instrumento. En cualquier caso, la primera copia existente de las *Sonatas y partitas*, de puño y letra de Bach, está fechada en 1720 en Anhalt-Köthen, durante un periodo en el que el compositor pudo centrarse por completo en la escritura de música instrumental al estar al servicio del príncipe Leopoldo, quien no tenía el menor interés en la música religiosa.

La magnífica dificultad de las *Sonatas y partitas* nos hacen suponer que fueron escritas para alguno de los grandes intérpretes antes citados, pero no hay que olvidar que el propio Bach fue un hábil violinista. Su padre, Ambrosius, y más tarde su hermano, Christoph, fueron probablemente sus primeros maestros de violín, y continuó tocando el instrumento toda su vida aunque su renombre como intérprete e improvisador estuviera ligado al órgano y al clave. En 1784, uno de los hijos más prominentes de Bach, el también compositor Carl Philipp Emanuel Bach, relataría que su padre «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 que 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».

Aunque resulte difícil imaginar a Bach interpretando él mismo en público estas piezas, es indiscutible que las partituras de las *Sonatas y partitas* transmiten el más profundo conocimiento de las posibilidades del instrumento. En cierto modo, llevan al límite las posibilidades naturales del violín, explotando la totalidad de sus registros, el uso de cuerdas múltiples y al aire, así como las posibilidades polifónicas derivadas de ello. Carl Philipp Emanuel afirmaba que «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». Efectivamente, la variedad de recursos técnicos que emplea Bach en estas partituras es inagotable, llevando a menudo al intérprete al límite de sus posibilidades físicas pero manteniendo siempre una escritura perfectamente idiomática y «natural» para el instrumento.

Sin embargo, la verdadera magia de estas creaciones se esconde más allá de su escritura tan sumamente práctica. Los pentagramas tan solo indican al violinista dónde y cuándo producir cada sonido, pero durante la ejecución de cada danza de las *Partitas* y de cada movimiento de las *Sonatas* comienzan a aflorar nuevas dimensiones que estaban implícitas tras las notas y que solo toman forma definitiva a través de la memoria y la imaginación del intérprete y del público. Mediante el uso de múltiples cuerdas y de líneas melódicas cuidadosamente diseñadas, Bach logra proyectar sobre el instrumento a solo la ilusión de una elaborada polifonía.

Aunque la complejidad de la escritura para el violín es, en cierto modo, revolucionaria y marca un antes y un después en la literatura para el instrumento, Bach tomó como base modelos bien asentados y populares en su tiempo. En el caso de las tres *Partitas* se trata de la *sonata da camera* (sonata de cámara), que a pesar del término *sonata* es con propiedad una suite de danzas estilizadas. Todas las *Partitas* incluyen así bailes típicos del Barroco como la alemanda, la corrente, la zarabanda o la giga, y la *Partita n.º 2* alberga además una chacona de enorme extensión, que es una de las cumbres de la producción instrumental de Bach y una de las páginas violinísticas más importantes de la historia. Para las tres *Sonatas*, Bach se basó en la tradición italiana de la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), dividida en cuatro movimientos con el patrón lento-rápido-lento-rápido típico del periodo. Las de Bach, en concreto, suelen abrirse con un movimiento introductorio lento seguido de una fuga, posteriormente llega un movimiento más lírico y se cierran con una página veloz y virtuosística.

Partita n.º 1 en si menor, BWV 1002

La *Partita n.º 1* es una obra peculiar dentro del ciclo de *Sonatas y partitas* por poner su foco de manera explícita en la técnica de la variación. En cierto modo, todas las danzas de las *Partitas* de Bach llevan la variación implícita, ya que están presentadas en dos secciones que se repiten con el objetivo de invitar al intérprete a realizar sus propias inflexiones sobre el material que ya se ha escuchado antes. La *Partita n.º 1*, sin embargo, se interna explícitamente en el terreno de la variación a través de los movimientos titulados *Double* que siguen a cada una de las cuatro danzas. Los *Double* no son réplicas literales de sus correspondientes danzas sino que proponen versiones alternativas partiendo del mismo esquema armónico.

En 1732, el teórico de la música Johann Walther describió los *Double* como «una segunda estrofa de un aria, variada o presentada en notas más cortas», o bien como «una duplicación, una variación, que se da generalmente en alemandas y correntes». Estos dos bailes son, precisamente, los que abren la *Partita n.º 1*. Según el propio Walther, la ceremoniosa *Alemanda* que se oye en primer lugar, con sus ritmos punteados, es la que marca el tono general de la obra y de la que fluyen los movimientos posteriores.

La *Corrente*, con su *Double* que transmite a la perfección la sensación de «correr» que se halla en la etimología de la palabra, da paso a una noble *Sarabanda* y, finalmente, a un *Tempo di Borea* (o de *bourrée*) de animado espíritu que culmina con un *Double* escrito íntegramente en corcheas, que van generando múltiples planos contrapuntísticos mediante la alternancia de los registros del violín.



Sonata n.º 2 en la menor, BWV 1003

Como veremos más tarde con motivo de la *Chacona* de la *Partita n.º 2*, Bach introdujo algunos materiales y reflexiones extramusicales en el seno de estas partituras para violín solo. Por ejemplo, y según defiende el violinista Christian Tetzlaff, el *Grave* que da inicio a la *Sonata n.º 2* establece una relación directa con una cantata relacionada con la Pasión, en la que los intervalos de tritono y los amplios gestos representan a Jesús durante su atormentada estancia en el huerto de Getsemaní.

Llega a continuación una *Fuga* de considerable dificultad por su intensivo uso de cuerdas cuádruples, que simulan las diversas voces contrapuntísticas y que deben ser expresadas con fluidez hasta llegar a la breve *cadenza* con la que culmina el movimiento.

El *Andante* posterior presenta un reto considerable, ya que el persistente ritmo de corcheas repetidas en la segunda voz hace francamente difícil expresar debidamente las características rítmicas del compás de 3/4 en el que está escrito. Más allá de estas complejidades técnicas, el material melódico y armónico es delicioso y Bach logra con la mayor perfección que un violín solo suene como si fueran dos.

El último movimiento, un *Allegro* con la indicación de *alla breve*, es un brillante *moto perpetuo* de semicorcheas como los que encontramos en otros finales del ciclo de *Sonatas y partitas*.

Partita n.º 2 en re menor, BWV 1004

La *Partita n.º 2* es la más famosa entre las seis obras para violín solo de Bach y su *Chacona* final, en concreto, es una de las creaciones bachianas más admiradas de todos los tiempos. En una carta a Clara Schumann, Johannes Brahms, que estuvo muy implicado con la recuperación de la música de Bach a mediados del siglo XIX, escribió que «la *Chacona* es para mí una de las piezas musicales más maravillosas e incomprensibles. En un pentagrama, para un pequeño instrumento, el hombre escribe todo un mundo de los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si hubiera imaginado que yo podría haber creado, incluso concebido, una pieza como esta, estoy bastante seguro de que el exceso de emoción y la experiencia trascendental me habrían vuelto loco».

Las cuatro danzas previas a la *Chacona* —una *Alemanda*, una *Corrente*, una *Sarabanda* y una *Giga*— son quizá menos voluptuosas y más sencillas de ejecutar que sus equivalentes de otras *Partitas*, como si Bach estuviera reservando aquí las energías y preparando el terreno para el gran despliegue técnico y expresivo que se producirá en la *Chacona*, con sus 64 variaciones y más de quince minutos de duración. En ellas, y sin desprenderse nunca del esquema armónico repetitivo que es característico de la chacona, la imaginación y el talento de Bach vuelan sin límites. Aunque han corrido ríos de tinta sobre esta pieza, tal y como afirma el musicólogo David Ledbetter en su estudio de las obras para violín solo de Bach, ante una creación artística de esta magnitud «no tiene sentido tratar de igualarla por medio de palabras».

La *Chacona* no es solamente una partitura única desde el punto de vista compositivo y del uso del instrumento: posee una amplitud emocional asombrosa. Además, en 1994 la violinista y musicóloga Helga Thoene publicó un famoso artículo en el que defendía que la *Chacona* está basada en distintos corales sobre los que la composición se asienta en su totalidad y que dotarían a la pieza de un componente programático directamente ligado con



el fallecimiento de la primera esposa de Bach, Maria Barbara. La muerte de la madre de los primeros siete hijos del compositor se produjo inesperadamente en 1720, cuando Bach pasaba unos meses en Karlsbad con su empleador, el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Al regresar a casa, encontró que su querida esposa de 35 años, a quien había dejado en buen estado de salud, había muerto por causas desconocidas y llevaba varios días enterrada.

Thoene defiende que la *Chacona* es un epitafio musical, y en su análisis de la partitura muestra que contiene citas o referencias a textos de corales en los que se alaba a Dios, se suplica su ayuda y paciencia, o expresan fe y confianza. Pero algunas de las citas más relevantes están relacionadas con la muerte: por ejemplo, las frases iniciales y finales de la melodía del coral *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4 (Cristo yacía amortajado), estarían presentes en forma de notas lentas en el interior de la *Chacona*. Aunque las teorías de Thoene no han podido ser confirmadas de forma indiscutible, sus hipótesis añaden una desgarradora dimensión biográfica a esta *Chacona*, haciéndola aún más fascinante.

Mikel Chamizo

Javier Comesaña
Violín



Es el ganador del VI International Jascha Heifetz Competition for Violinists de Vilnius y del Prinz von Hessen-Preis, otorgado por la Kronberg Academy (Alemania) en junio de 2021. Además, ostenta el título de laureado del Joseph Joachim International Violin Competition de Hannover.

Se ha formado con los profesores Yuri Managadze y Sergey Teslya, y se ha graduado con el título superior en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, bajo la supervisión del maestro italiano Marco Rizzi. En 2019 y 2021, recibió la distinción de alumno más sobresaliente de su cátedra de manos de Su Majestad la Reina Doña Sofía. Actualmente, cursa el Máster de interpretación en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín, con la profesora Antje Weithaas. Además, ha asistido a clases magistrales lideradas por Mihaela Martin, Miriam Fried, Silvia Marcovici y Christoph Poppen, entre otros.

Como músico de cámara, se forma con los profesores Heime Müller y Márta Gulyás. Ha tocado en diversas formaciones, en escenarios como el Auditorio Nacional de Música, Teatro Real y Real Casino de Madrid, y ha sido invitado a participar en numerosos festivales, tanto nacionales como europeos.

Como solista, ha actuado bajo la dirección de maestros tan destacados como Pablo González, David Afkham, Andrew Manze o Álvaro Albiach, y junto a distintas orquestas del panorama español e internacional como la Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta Nacional de España, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, NDR Radiophilharmonie de Hannover, Orquesta Sinfónica Nacional de Lituania, Camerata Bern, Stuttgarter Kammerorchester o Brandenburger Symphoniker.

Actualmente, toca un violín construido por Giovanni Battista Guadagnini en el año 1765, perteneciente a su etapa en Parma, cedido generosamente por la Fritz Behrens-Stiftung.

www.javiercomesana.com

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información
sobre el concierto:

