

Fundación
BBVA

Variaciones Goldberg



Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid
19:00 horas

21
FEB
2025



Fundación BBVA

La Fundación BBVA, cuyo sello distintivo es el impulso al conocimiento y a la creación cultural de excelencia, dedica especial atención a la música. A través del apoyo directo a la composición, grabación, interpretación y difusión de esta, su actividad parte de una visión humanista que defiende tanto el disfrute de las Bellas Artes como la necesidad intelectual de significarse a través de ellas.

Así, las Becas Leonardo en la categoría de Música y Ópera reflejan el compromiso de la Fundación BBVA con creadores e intérpretes cuyas ideas más personales destacan por su originalidad. Además, la Fundación BBVA promueve la difusión de estas obras por medio de grabaciones y de ciclos de música en directo, en los que los beneficiarios de estas ayudas tienen un papel protagonista.

La Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un programa de Cultura en el que la actividad musical tiene una especial relevancia. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde los repertorios barroco, clásico y romántico conviven con el descubrimiento de la música contemporánea, incluso en propuestas revisitadas que la acercan a otros estilos, como el *jazz*.

El programa de Música de la Fundación BBVA se completa por medio de alianzas con algunas de las instituciones más emblemáticas de este país, como son 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, además de con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal, o la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde apoya la Cátedra de Viola.



Intérprete

Ignacio Prego, clave

Programa

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Variaciones Goldberg, BWV 988 (79 min)

Aria

Variatio 1. a 1 Clav.

Variatio 2. a 1 Clav.

Variatio 3. Canone all'Unisuono. a 1 Clav.

Variatio 4. a 1 Clav.

Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.

Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga

Variatio 8. a 2 Clav.

Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.

Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.

Variatio 11. a 2 Clav.

Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav. in moto contrario

Variatio 13. a 2 Clav.

Variatio 14. a 2 Clav.

Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.: Andante

Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.

Variatio 17. a 2 Clav.

Variatio 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.

Variatio 19. a 1 Clav.

Variatio 20. a 2 Clav.

Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav.

Variatio 22. a 1 Clav. alla breve

Variatio 23. a 2 Clav.

Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.

Variatio 25. a 2 Clav.: Adagio

Variatio 26. a 2 Clav.

Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.

Variatio 28. a 2 Clav.

Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet

Aria da Capo



Notas al programa

En algún momento de la década de 1740, Johann Sebastian Bach interpretó en Leipzig una cantata de iglesia para cinco voces e instrumentos con motivo de la festividad de san Juan Bautista. No se trataba de nada inusual, ya que Bach había estado componiendo y dirigiendo cantatas de iglesia en Leipzig desde 1723. Pero aquellas creaciones normalmente requerían cuatro voces, y esta que nos ocupa, además, ni siquiera era una composición propia, sino de Johann Gottlieb Goldberg, nacido en Dánzig en 1727 y, aparentemente, alumno de Bach —o, posiblemente, del hijo de Bach, Wilhelm Friedemann—.

Goldberg era un niño prodigio del teclado (al igual que su hermana, Constantia Renata) y, además de dos impresionantes obras vocales, se sabe que compuso música para teclado, incluyendo un conjunto de doce variaciones sobre un minueto y una sonata a trío, esta última lo suficientemente buena como para haber sido atribuida erróneamente a Bach. En la década de 1740, Goldberg trabajaba para el amigo y mecenas de Bach, Carl von Keyserlingk, embajador ruso en Dresde (Sajonia).

Se conjetura a menudo que fue este Goldberg para quien Bach compuso el famoso conjunto de variaciones que llevan su nombre. Según el primer biógrafo de Bach, Forkel, Goldberg tocaba las variaciones para Keyserlingk durante sus noches de insomnio. Presumiblemente, su intención no era ayudar a dormir al diplomático, sino mantener su mente ocupada mientras permanecía despierto, pues ningún oyente atento podría cansarse rápidamente de la infinita variedad e inigualable inventiva de la composición de Bach.

El nombre de Goldberg se ha vinculado inextricablemente a las variaciones de Bach. Pero su título original, tal como se publicó en 1741, era simplemente *Aria con diferentes variaciones para clavicémbalo con dos manuales*. La obra era una continuación de la modestamente titulada *Ejercicios para teclado* (Clavier-Übung) de Bach, una serie de publicaciones extraordinarias para clavecín y órgano que había estado presentando desde 1726.



Las variaciones, tanto las basadas en temas nuevos como en ya existentes, eran una forma musical favorita de la Europa del siglo XVIII. Händel y Rameau, entre otros, habían publicado conjuntos de variaciones durante las décadas anteriores. Bach probablemente las conoció, al igual que ejemplos previos de autores como Frescobaldi o Pachelbel (de quien podría haber tomado el término «aria» para el movimiento inicial). Bach había mostrado poco interés en las variaciones, ya que solo había compuesto unos pocos ejemplos en los inicios de su carrera. Sin embargo, cuando regresó a la forma al final de su vida, parecía estar decidido a superar a todos los compositores anteriores.

Probablemente, Bach sabía que algunos de sus predecesores habían compuesto largos conjuntos de variaciones como una manera de demostrar su dominio de las formas compositivas y las técnicas de interpretación de su época. Y con el conjunto de las *Goldberg*, Bach hizo eso mismo, creando una obra que superaba a todas en ingenio, dificultad y extensión. Y al crear un conjunto trascendental de variaciones para teclado, proporcionó un modelo a los futuros compositores, entre ellos Beethoven, Liszt y, en nuestros días, Frederic Rzewski.

Al igual que algunos conjuntos anteriores de variaciones, las *Goldberg* no se basan en un tema melódico sino en una línea de bajo. La melodía del *Aria* con la que se abre y cierra la obra nunca se repite dentro de las treinta variaciones posteriores. Estas se construyen, en cambio, sobre el bajo subyacente y la progresión de acordes o armonías que dicho bajo implica. También es común a las variaciones la simetría del *Aria*. Esta comprende treinta y dos compases que se dividen en dos mitades iguales, y Bach pide que se repitan ambas. Este diseño se replica en los treinta y dos movimientos (contando tanto las variaciones como la repetición final del *Aria* que dicta Bach).



Bach organiza las variaciones en grupos de tres. En general, cada tercera variación es un dúo en el que las dos manos tocan líneas melódicas independientes. Bach pide al intérprete ejecutar la mayoría de los dúos en los dos teclados de un clavecín de dos manuales, con una mano en cada teclado. Esto permite que las manos se crucen continuamente una sobre la otra, produciendo un entrelazado caleidoscópico de los sonidos contrastantes de los dos teclados.

Cada dúo es precedido por lo que se puede llamar una variación «libre», una interpretación imaginativa de una de las formas musicales convencionales de la época. Así, la *Variación 7* es una danza, la *Variación 10* es una pequeña fuga o *fughetta*, y así sucesivamente. Y cada grupo de tres concluye con un canon, la forma contrapuntística más estricta. Aquí, una línea melódica repite o imita exactamente a otra, como en una ronda. Pero a diferencia de una simple ronda, como la canción infantil *Tres ratones ciegos*, todos los cánones de las *Goldberg*, excepto el último, también incluyen una línea de bajo derivada de la del *Aria*. Y en cada canon después del primero, la voz imitadora comienza una nota más alta que en el anterior, produciendo lo que los músicos llaman cánones a la segunda, a la tercera, y así sucesivamente. De esta forma, la serie de nueve cánones presenta una fisonomía musical en constante cambio.

Esta planificación tan compleja podría haber producido algo árido, de mero interés técnico. Pero cada canon y dúo son únicos y prácticamente sin precedentes. Incluso las variaciones «libres», extraídas de prototipos convencionales, suenan muy diferentes a sus modelos. Aunque la idea de los estudios de cruce de manos podría haber sido sugerida por los *Essercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti, publicados alrededor de 1738, nadie había escrito dúos para teclado que fueran a la vez tan rigurosos en su diseño y tan imaginativos en su ejecución.



Por otro lado, esta no fue la primera obra para teclado de Bach inspirada, en parte, por consideraciones de «ejercitarse al teclado». Sus *Invenções* y muchas de sus piezas para órgano también surgieron de ideas en torno a patrones de digitación en el teclado, útiles para ejercitar tanto la mano como la mente.

Se suele asumir que Bach escribió las *Goldberg* poco antes de su publicación. Pero un conjunto de variaciones compuesto en 1735 por su hijo Carl Philipp Emanuel parece basarse en ellas, lo que sugiere una fecha algo anterior para las *Goldberg*. Aunque Bach tendía a escribir sus obras vocales rápidamente, tomaba más tiempo en sus composiciones instrumentales, volviendo a ellas repetidamente para revisarlas. Podría haber trabajado en las *Goldberg* durante un período prolongado, dando gradualmente con su diseño tripartito, que solo emerge después de las primeras variaciones. Se ha sugerido que compuso primero las variaciones canónicas y luego insertó otras alrededor de ellas, pero este es solo uno de los escenarios imaginables.

Nada de lo anterior transmite el carácter especial de las *Variaciones Goldberg*, que son únicas incluso dentro de la extraordinaria producción de Bach. La mayoría de la música barroca, incluida la de Bach, sigue lo que en su época eran directrices estilísticas bien establecidas. Los ritmos de danza franceses, las fórmulas ornamentales italianas y otros recursos convencionales hacían que la mayoría de las composiciones barrocas fueran accesibles para los intérpretes y los oyentes, al menos a un nivel superficial. Compositores anteriores, como Froberger o el propio Bach, habían incluido danzas fácilmente reconocibles en sus conjuntos de variaciones. Pero en las *Goldberg*, incluso las variaciones aparentemente tradicionales, como la *fughetta* de la *Variación 10* o la *overture* de la *Variación 16*, difieren de los modelos habituales de estos géneros, que, por ejemplo, casi nunca tienen dos mitades iguales. Los intérpretes que han trabajado largas horas para aprender las *Variaciones Goldberg*, o los oyentes que escuchan la obra regularmente, pueden llegar a olvidar que incluso el *Aria* inicial es diferente a cualquier otra cosa.



Se asemeja a una zarabanda francesa, pero su estilo abigarrado no es el de Couperin, Rameau, ni siquiera el del propio Bach en otras zarabandas. Cambia hacia el final, volviéndose más fluida, pero, por lo demás, es una combinación singular de gestos barrocos franceses con ideas tomadas del nuevo estilo galante de los contemporáneos más jóvenes de Bach, como Quantz o sus propios hijos.

El ciclo tripartito de las variaciones comienza con la *Variación 3*, el primer canon. Este es precedido por la *Variación 1*, un dúo bullicioso de cruce de manos tocado en un solo teclado, y la *Variación 2*, que imita el tipo de sonata a trío que Bach podría haber escrito para dos violines y continuo (violonchelo y clavecín). Con la *Variación 3*, el oyente se enfrenta al problema de que el contrapunto puede ser difícil de seguir cuando se toca en un solo instrumento de teclado. Esto es especialmente cierto tratándose de un «canon al unísono», como Bach llama a esta variación, ya que las dos líneas melódicas entrecruzadas son tocadas por la mano derecha mientras la izquierda añade un bajo persistente. Sin embargo, aunque esta música es demasiado compleja como para entender cada detalle en la primera audición, las líneas fluidas de este primer canon transmiten fácilmente la idea de una escritura melódica exquisita y siempre variada.

Aquí y en los cánones subsiguientes, el uso por parte de Bach de un recurso contrapuntístico especial no debería suponer ninguna implicación para el estilo musical. Sin embargo, las líneas angulares de las melodías canónicas se retuercen y giran de maneras que van en contra de las convenciones de la música del siglo XVIII. Esto es particularmente cierto en los dos cánones por inversión de las *Variaciones 12* y *15*. En ellos, la línea melódica se invierte cuando se imita, de modo que cada paso ascendente se convierte en uno descendente, y viceversa. La *Variación 15* es también la primera de tres variaciones en modo menor, que se destacan oscuramente contra el brillante sol mayor de los otros movimientos.



Los dúos a veces se llaman «arabescos», utilizando un término que podría describir la delicada filigrana de las *Variaciones 8, 11 o 17*. Pero incluso estos arabescos están compuestos con una sólida lógica que deriva cada momento de cada variación de una o dos ideas musicales simples (una escala, un arpeggio...) que pueden ser intercambiadas entre las dos manos e invertidas en la segunda mitad. Los dúos se vuelven más bulliciosos a medida que avanza la serie, incorporando saltos atléticos de una mano sobre la otra en las *Variaciones 14 y 20*, y alcanzan un clímax con lo que Rameau llamó «baterías» en las *Variaciones 23 y 29*, donde las dos manos se alternan rápidamente para producir una sola línea de acordes. La más notable es la *Variación 26*, donde una mano toca una zarabanda francesa entrecortada y la otra una fluida figuración italiana. La combinación de dos líneas en estilos distintos, incluso con diferentes métricas o tempos, sería redescubierta por Mozart en el final del primer acto de *Don Giovanni* y en el siglo XX por Elliott Carter.

Naturalmente, las variaciones libres forman el grupo más diverso y varias de ellas pueden servir como puntos de referencia al recorrer el conjunto. En el centro está la *Variación 16*, que abre la segunda mitad de la obra y marca un nuevo comienzo después de la oscura *Variación 15*. Modelada en las oberturas de la ópera barroca francesa, la *Variación 16* se abre en el solemne estilo «punteado» y su segunda mitad es una fuga. Dos variaciones anteriores constituyen puntos de referencia dentro de la primera mitad del conjunto. El ritmo saltarín de la *Variación 7* la configura como una giga francesa del tipo conocido como *canarie*. La *Variación 10*, la *fughetta*, es una elaboración a cuatro voces de un tema animado (marcado por un trino) que la mano izquierda enuncia sola al principio.

En la segunda mitad, Bach alude a otro tipo de fuga con la *Variación 22*, marcada *alla breve* en referencia a un tipo de motete vocal que se remonta al Renacimiento. Pero lo que hace que esta variación destaque es la calidad luminosa de su tonalidad en sol mayor, justo después del cromatismo irregular de la variación canónica anterior, la *número 21*, en sol menor.



La serie alcanza su expresión más profunda en la última de las variaciones en modo menor, la número 25. Aquí, Bach escribió la indicación de tempo «adagio» en su propia copia de la edición impresa, aunque el término italiano significase no tanto una velocidad lenta como la necesidad de libertad expresiva a la hora de ejecutar la línea melódica, altamente ornamentada. También es crucial para el efecto de este movimiento la armonía cromática, que se mueve inexorablemente hacia tonalidades tan remotas como si bemol y mi bemol menor, justo antes de una recapitulación milagrosa de la frase inicial.

A partir de ese punto, las variaciones se vuelven más libres, la imaginación de Bach aún más desenfrenada. El diseño tripartito se evapora, y la *Variación 28*, ostensiblemente el último de los dúos, se disuelve en trinos. El título de la variación final, *Quodlibet* (literalmente «Lo que uno quiera»), la conecta con una composición para cuatro voces que Bach había escrito cuando era joven. Esa pieza temprana cuasidramática es muy diferente de esta, pero ambas citan melodías populares, haciéndose eco de lo que Forkel describió como *quodlibets* improvisados que se cantaban en las reuniones familiares de Bach.

Así, las variaciones terminan con los acordes de melodías populares simples como *Kraut und Rüben* (Col y remolachas). Pero Bach pide al intérprete repetir el *Aria* antes de terminar, y esto sirve como un recordatorio de que todo lo escuchado durante la última hora ha surgido de la misma línea de bajo. La idea abstracta representada por ella se ha encarnado en cada variación a través de una misteriosa combinación de lógica clara y fantasía desenfrenada.

David Schulenberg

Traducción: Mikel Chamizo

Ignacio Prego
Clave



Descrito por la prensa internacional como uno de los clavecinistas más importantes de su generación, Ignacio Prego ha logrado establecer una intensa carrera profesional a ambos lados del Atlántico, con conciertos en las ciudades más importantes de Norteamérica, Asia y en la inmensa mayoría de países de Europa y Sudamérica.

En verano de 2023, debuta como solista en el Festival Oude Muziek Utrecht tras pasar por el Festival Internacional de Santander, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival internacional de Música Antiga i Barroca de Peníscola, etc. Ha actuado además en salas como Alice Tully Hall del Lincoln Center, Metropolitan Museum of Art y The Frick Collection de Nueva York, National Gallery of Art de Washington D.C., Benaroya Hall de Seattle, National Centre for the Performing Arts de Pekín, Esplanade de Singapur, Palacio Euskalduna de Bilbao o Teatros del Canal y Auditorio Nacional de Música de Madrid; y en festivales como los de Berkeley, Boston, Sevilla (FeMÀS), Vancouver, Chiquitos (Bolivia), los ciclos del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), Quincena Musical de San Sebastián, FIAS de Madrid, etc.

Madrileño de nacimiento, Prego es director y fundador de Tiento Nuovo, y colabora habitualmente con músicos como Steven Isserlis, Monica Huggett, Nic McGegan, Harry Bicket, Núria Rial, Hiro Kurosaki o Maurice Steger, incluyendo actuaciones como solista con The English Concert en Nueva York y con la Portland Baroque Orchestra en el Oregon Bach Festival. Ha actuado además con directores como William Christie, Jordi Savall, Lars Ulrik Mortensen o Masaaki Suzuki, entre otros.

Tras sus grabaciones dedicadas a J. S. Bach, *Chromatic Fantasy* (2012) y *The French Suites BWV 812-817* (2014), premiadas por la prensa especializada, publica a finales de 2016 *Goldberg Variations* (Glossa). A mediados de 2022, publica su cuarta grabación a solo dedicada al genio alemán, *Partitas Nos. 3 and 5 & English Suite No. 3* (Glossa).

Ganador del primer premio en la Westfield International Harpsichord Competition de 2012, fue galardonado con la Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2023 de la Fundación BBVA para la grabación de un nuevo disco con Tiento Nuovo.

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información sobre
la Temporada de Música:

