

NOTAS AL PROGRAMA

Situarnos, de entrada, en las postrimerías del siglo XIX puede ser un buen recurso para comprender la "expresión" del programa que se nos propone. A ello nos obliga cierta cronología pero no menos una forma de comprensión musical que afecta, como veremos, incluso a las obras más alejadas de aquellos años. A la *Suite* de Bach, pues su conocimiento es consecuencia de sucesos ocurridos entonces; también a la obrita de Vieux ya que el maestro francés, conocido por sus obras didácticas, fue hombre que revivió los logros instrumentales de aquella.

Comencemos, en la Barcelona de 1889. Es entonces cuando un joven Pablo Casals (1876-1973), de tan sólo trece años, recorre, en compañía de su padre las tiendas de música en busca de partituras. Parece ahora algo mágico lo que entonces debió ser mera casualidad: el que rebuscando en una librería de viejo llegara hasta sus manos la colección de *suites* para violonchelo de Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685-Leipzig, 1750). Estudios, en realidad, para violonchelo, tal y como venían publicándose desde la primera edición vienesa de 1825 (*Six Sonates ou Etudes pour le violoncello solo*). Así debió ser, pues el propio Casals contaría años después que eran desconocidos hasta por su profesor, aquel José García de la Escuela Municipal de Barcelona, notable violonchelista, aunque imbuido por la técnica en uso, aquella que "obligaba a mantener el brazo rígido, y nos enseñaba a tocar con un libro debajo del sobaco." Curioso método desautorizado y reformado por un Casals empapado de inconformismo y que al tiempo que se empeñaba en "despegar los brazos del cuerpo" dedicaba horas de estudio a aquellas partituras. Doce años después interpretaría en público una de ellas "con todas las repeticiones" hazaña nunca realizada por ningún violonchelista moderno. Tras el maestro de El Vendrell llegarían muchos otros que han explicado la obra con más o menos rigor, tratando de revelar la esencia de su escritura o mostrándola

con otros medios (por ejemplo, utilizando una viola como en este concierto), pero que poco nos han dicho sobre las todavía desconocidas razones de su existencia.

Tal vez el aspecto más desconcertante de la historia de las *suites* para violonchelo, BWV 1007-1012 sea la ausencia de un modelo previo. Ni los solitarios *Ricercari per violonchelo solo* (hacia 1675) de Domenico Gabrieli ni los *Trattenimiento* (hacia 1691) de Domenico Galli, tantas veces citados, parecen ser una referencia ya que es dudoso que su existencia fuera conocida por Bach. Explicaciones como la de alguna adaptación al violonchelo de la forma de trabajar la viola de gamba son tan inconsistentes a tenor de la escritura como dudoso es su destino ya fuera para el violagambista Christian Ferdinand Abel (1683-1737), el violonchelista de la orquesta de Cöthen Christian Bernhard Linigke (1673-1751) o cualquier otro. El violonchelo como instrumento en desarrollo aún tenía un uso casi restringido al continuo, nada que ver con la ambiciosa y arriesgada escritura de las *suites*. Acrecienta el misterio el hecho de que sólo haya perdurado una copia manuscrita de mano de su segunda esposa Ana Magdalena Bach a partir de un original posiblemente fechado en Cöthen alrededor de 1720 y que podría haber sido *Libro secondo* de las *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. 1720*. Sea como fuere, las *suites* son coherentes con el quehacer de Bach. Por ejemplo, con el de las *Suites inglesas, BWV 806-811* para clave, escritas según un esquema similar "que consta de Praeludie, Allemande, Courante, Sarabande, Menuett y otras Galanterías", tal y como reza el título de la primera parte de ese otro cosmos de composiciones que es el *Clavier-Übung*.

Nos importa, en cualquier caso, de las *suites* bachianas la trascendencia de su escritura bajo la que se encierra un mundo expresivo tan puramente musical como profundamente abstracto. Nada que ver con el relax evocador al que nos conduce el programa y las