

de ocasiones y Mattheson nos dice bien claramente que “una allemanda para danzar y una allemanda para tocar son tan diferentes como el cielo y la tierra”. Desde luego que nunca cielos y tierra fueron tan diferentes como cuando comparamos una danza coreográfica con cualquiera de las danzas de las suites para violonchelo de Bach: el entramado contrapuntístico, la textura armónica y, sobre todo, la hondura y trascendencia del pensamiento musical de Bach son tales que nos sentimos en las antípodas de la danza barroca, con su carga de convencionalismos y mundanidad; es precisamente en esta ambigüedad donde el oyente experimenta de nuevo el irresistible placer que supone el confundir apariencia y realidad.

Si después de Bach la literatura para violonchelo solo decae y si a lo largo del siglo XIX la que existe tiene casi siempre un carácter de estudio técnico, es indudable que el resurgir experimentado en el siglo XX tiene una relación directa con el redescubrimiento de las *Seis suites* bachianas, recreadas genialmente por Casals tras doce largos años de concentrado estudio y maduración. Es indudable que la modernidad asombrosa de las obras de Bach, probablemente en alguna medida incomprensible en su tiempo, fue el acicate de los nuevos creadores, y rara será la obra para violonchelo solo que, de un modo u otro, no denote el influjo del insuperable modelo dieciochesco. Sin ánimo alguno de exhaustividad, recordemos entre las obras destinadas al violonchelo solo las *Tres suites* de Max Reger (1915), la *Sonata* de Zoltán Kodály (1915), la *Sonata* de Paul Hindemith (1923), la *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* de Luigi Dallapiccola (1945), la *Sonata* de György Ligeti (1948/53), la *Serenata* de Hans Werner Henze (1949), la *Sonata* de Georg Crumb (1955), la *Sonata* de Bernd Alois Zimmermann (1960), las *Tres suites* de Benjamin Britten (1964 a 1971), *Nomos alpha* de Iannis Xenakis (1966) o el *Capriccio per Siegfried Palm* de Krzysztof Penderecki (1968), sin olvidar páginas de ilustres cellistas-compositores tales como las *Suites* de Cassadó o de Paul Tortelier.

La *Sonata Op. 25 n.º 3* de Hindemith fue escrita para el violonchelista Maurits Frank (violonchelista del Cuarteto Amar-Hindemith, que funcionó entre 1921 y 1929), quien la estrenó en Friburgo en 1923 (ese mismo año sería publicada por la Schott). La *Op. 25* se compone de una sonata para viola sola, de una sonata para viola de amor y piano y de la sonata para violonchelo solo que nos ocupa, todo lo cual refleja de algún modo el interés de Hindemith hacia la música barroca que por entonces comenzaba a resurgir en Alemania e Inglaterra. Compuesta en un estilo atonal respetuoso con los moldes formales tradicionales, dentro de una estructura rica en dobles cuerdas pero parca en acordes, que explota —eso sí— los registros extremos del instrumento, la *Sonata* se articula en cinco movimientos, de caracteres muy diversos: la solidez, de exaltación algo desesperada del primer movimiento contrasta con el sentido del humor, un poco grotesco, rico en guiños dieciochescos, del segundo. El tercer tiempo, *Langsam*, es el verdadero eje de la obra; con su desolada emoción y con su peculiar ensimismamiento recuerda en algo a las zarabandas de Bach. El cuarto movimiento, en ritmo que evoca una giga, funciona a modo de desenfadado y aéreo “scherzo”. El quinto, de nuevo cultiva el gusto por lo grotesco —aquello que es cómico y trágico al mismo tiempo— tan característico del momento histórico de la obra.

Fue la audición de las suites de Bach, interpretadas en esta ocasión por Rostropovich, las que dieron origen a las tres *Suites* para violonchelo solo de Benjamin Britten. Britten y Rostropovich se conocieron gracias a Shostakovich, con motivo de la interpretación del concierto para violonchelo de éste en Londres, en 1960. La fascinación provocada por el genial cellista ruso estimuló a Britten a volver a escribir música de cámara, género que tenía abandonado desde hacía un decenio. La amistad entre ambos músicos no sólo cristalizó en un célebre y espléndido