

## LAS SONATAS PARA VIOLÍN Y CLAVE OBLIGADO DE J. S. BACH

### UN CATÁLOGO DE LAS PASIONES HUMANAS

Es muy probable que Johann Sebastian Bach nunca se tuviera por un innovador como tal. Lo que de él sabemos –como aquella famosa anécdota en que afirma que «cualquiera podría ser tan buen compositor como yo si trabajara con el mismo empeño»– sugiere que consideraba la composición no tanto como una cuestión personal, sino como algo que se limita a actualizar potencialidades ya existentes. En otras palabras y como señala John Butt, es posible que participara de esa visión «antigua», anterior a la Ilustración, de que Dios es el único creador verdadero y de que todo lo que el artista puede hacer es revelar su genio. Las Sonatas BWV 1014-1019 constituyen una magnífica muestra de ese estilo compositivo de Bach. Al igual que sucede con *El arte de la fuga* o *El clave bien temperado*, ante ellas uno tiene la impresión de que, en lugar de haber creado estas obras *ex novo*, Bach se limita a revelar al oyente un conjunto de verdades preexistentes, como se dice de Miguel Ángel: que «reveló» la estatua del *David* que se encontraba ya dentro del bloque de mármol.

Para comprender el origen de la fascinación que este tipo de sonata ejerció sobre el compositor resulta interesante remitirse a los escritos musicales de su época. En las obras teóricas de la primera mitad del siglo XVIII la escritura en trío es elevada al rango de ideal de composición, hasta el punto de ser considerada síntesis perfecta entre la linealidad del contrapunto, el poder de la armonía y la expresión de la melodía. Ilustres teóricos como Mattheson, Quantz o Scheibe no dudaron en hacer de esa escritura en trío la piedra de toque para probar el talento de cualquier compositor digno de estima. Mattheson describe los requisitos del género en los siguientes términos: «[...] es necesario que cada una de las tres voces conduzca por separado una línea melódica elegante que encaje, en la medida de lo posible, en el marco armónico como si tal concordancia entre las voces se produjera de forma casual». Ningún contemporáneo logró ese ideal de forma más perfecta que Johann Sebastian Bach, cuyas sonatas para violín y clave *obbligato* todavía despertaban el entusiasmo de su hijo Carl Philipp Emanuel mucho tiempo después de haber sido compuestas. El 7 de octubre de 1774 escribe a Johann Nikolaus Forkel: «Los seis tríos para clave [...] se cuentan entre las mejores obras de mi querido y difunto padre. Aún hoy siguen sonando muy bien y proporcionan gran placer, pese a tener más de cincuenta años. Contienen unos cuantos adagios que no podrían ser escritos de manera más *cantabile* de haber sido compuestos hoy [...]». Como apunta Peter Wollny, esta declaración ilustra la profunda y duradera impresión que la música instrumental de Bach y, en concreto esta serie de seis sonatas, causó en sus contemporáneos, incluidos sus hijos. La afirmación de Carl Philipp también desmiente esa acusación, tantas veces repetida, de indiferencia por parte de los miembros más jóvenes de la familia Bach hacia la música de su padre. Ese gran aprecio por este ciclo de obras, aun tanto tiempo después de la muerte de su autor, puede deberse al hecho de que el principio del trío, tal y como se materializa en estas sonatas, no solo se corresponde con las ideas sobre la perfección armónica del propio Bach, sino que también hace justicia a la primacía que la nueva generación de sus hijos y alumnos, imbuida del culto a la

individualidad y la sensibilidad (*Empfindsamkeit*), otorgaba al sentimiento melódico.

La idea que Bach persigue con este y otros grupos de obras no es tanto un ciclo, en el sentido de una secuencia específica en que deban ser interpretadas, ni tan siquiera poner orden en su obra creativa, sino más bien la exploración sistemática de las muchas posibilidades musicales que pueden materializarse a partir de una sola categoría compositiva. Así es como estas obras individuales pasan a formar un todo, un conjunto más o menos cerrado. De haberse publicado, seguramente habrían constituido un «opus», como denominó Bach a la edición de sus seis *Partitas* para tecla impresa en 1731. Los factores que contribuyen en este caso a esa idea de conjunto cerrado son, en su mayoría, de naturaleza externa y radican en una instrumentación idéntica (violín y clave), un diseño formal homogéneo (estructura de sonata sobre un modelo dominante en cuatro movimientos) y la variedad de tonalidades exploradas (tres mayores y tres menores).

### *La forma de las sonatas*

Aunque J. S. Bach es tenido, con razón, por maestro de la tecla, no hay que olvidar que su padre lo introdujo en la música a través del violín. Así pues, es un compositor que domina la escritura para ese instrumento y está familiarizado con los diferentes estilos y géneros de sonata en uso en toda Europa. La densa escritura en contrapunto estricto –imitativo y también en estilo fugado– que presentan estas sonatas se inscribe en la gran tradición germánica, pero la vivacidad, el estilo *cantabile*, el encanto y la plasticidad de las líneas melódicas llevan el marchamo inconfundible del estilo italiano. Ello muestra hasta qué punto Bach había asimilado dicho estilo, contemporáneo de la escritura concertante, tras descubrir la música instrumental veneciana durante la década de 1710. Después de estudiarla en profundidad, Bach se aplicó con gran capacidad de síntesis a reunir los distintos estilos europeos, creando así una polifonía lírica única que combina el rigor del contrapunto del norte de Alemania con ese *cantabile* italiano.

Las cinco primeras sonatas, de inspiración corelliana, son prácticamente idénticas en las tres versiones que se conservan de la serie y adoptan la estructura de la *sonata da chiesa* en cuatro movimientos contrastados: lento-rápido-lento-rápido. El primero de ellos suele ser una introducción de carácter serio, un elegante recitativo, *arioso* o *aria* soñadores, con un acompañamiento riguroso que imprime un pulso regular. El segundo es, conforme a la tradición italiana, un *allegro* fugado cuya energía contrasta con el anterior. Así pues, los dos primeros movimientos se articulan como una suerte de prelude y fuga, al igual que sucede en las tres sonatas para violín solo. En el tercer movimiento Bach se aleja de la tradición que solía exigir una pieza en tres tiempos al estilo de una sarabanda, abandonándose a la meditación poética, con una escritura más decorativa y *cantabile*. En cuanto a los finales, permiten lucirse a los instrumentistas en páginas plenas de virtuosismo, que se dirían extraídas de algún concierto italiano.

La estructura de la sexta sonata, en cambio, difiere de la de las otras cinco y presenta un significativo grado de experimentación en su diseño formal, lo que desafía los límites del emergente género sonatístico. De las tres versiones que de ella se conservan, hoy se considera definitiva la que figura en el manuscrito más tardío: Bach se ciñe en ella al género de la *sonata da camera*

en cinco movimientos alternados –tres rápidos que enmarcan dos lentos– y simétricos que conforman un armonioso «arco».

El rasgo más importante del conjunto de sonatas radica en lo innovador de su instrumentación, novedad absoluta en su época y, en muchos sentidos, prototipo en que se basaría la sonata clásica para violín y piano. Aunque pueden encontrarse aún elementos tradicionales de la sonata en trío barroca para dos instrumentos y bajo continuo en diversos movimientos o secciones en los que el violín y la mano derecha del clave conforman un dúo sobre la base del bajo, la textura predominante de la parte del clave trasciende la convención del trío. Si bien el material melódico de los movimientos rápidos siempre es «obligado» (es decir, escrito con todas sus notas en las tres voces), Bach recurre ocasionalmente al bajo cifrado en los movimientos lentos. Pero no se contenta con esas dos formas de escritura y enriquece la panoplia, abandonando la forma contrapuntística de la sonata en trío para componer refinadas figuras arpegiadas en la parte del clave, siempre en rigurosa escritura a tres voces. Para nuestro autor, el trío no está en absoluto vinculado a un número predeterminado de intérpretes, sino que es un principio compositivo abstracto, cuya realización sonora dependía de las necesidades del momento.

Estas sonatas señalan, pues, una primera evolución respecto a la textura de la sonata en trío barroca. Con todo, Bach no borra todo rastro de ella: no en vano C. P. E. Bach se refiere a estas sonatas precisamente como *Clavirtrios*. Parte de su sofisticada composición radica en la innovadora forma con que Bach trata la parte del clave. El teclado no solo desempeña un papel predominante en estos «tríos» en los que la mano izquierda y la derecha se erigen en partes separadas. La instrumentación en trío prevalece en los movimientos rápidos, pero se disuelve casi por completo en los lentos, dando paso a una textura más homogénea que viene generada por los diferentes motivos.

### *Fuentes y datación*

Conocemos esta colección a través de diversas copias, ninguna de las cuales es de la propia mano de Bach. Como en tantos otros casos, el autógrafo ha desaparecido, por lo que siempre quedará la duda de si el propio autor previó una colección coherente y orgánica –como sucede con aquellas obras que llevó a la imprenta– y si dicha colección habría comprendido las seis sonatas que conocemos hoy.

La historia y, en particular, la fecha de composición de las sonatas siguen siendo en gran medida desconocidas. Sus primeros estadios datan de los años en que Bach prestó sus servicios en la corte de Cöthen. Ese es el período que Johann Nikolaus Forkel –primer biógrafo de nuestro autor– les asignó en su momento, si bien lo hizo cincuenta años tras la muerte del compositor. Los años de Bach allí fueron, en general, muy felices. Ostentó el título de *Capellmeister*, el más prestigioso de toda su carrera, compuso para uno de los mejores conjuntos de cámara de su tiempo y tuvo un mecenas –el príncipe Leopold– que fomentó todo tipo de intercambios musicales. Leopold mantenía una capilla de diecisiete músicos de primera categoría que habían sido contratados previamente (y luego despedidos) por Federico Guillermo I, rey de Prusia. El puesto de Bach en la capilla de esa corte calvinista también le hizo disponer de mucho tiempo para componer cantidades sin precedentes de música instrumental, ya que no estaba obligado a escribir cantatas religiosas

para la liturgia. Y hay muchas razones para creer que, como todas las demás obras de este periodo, estas sonatas estuvieron destinadas a los conciertos de los que Bach era responsable en el pequeño principado.

Hay otro acontecimiento relevante para estas sonatas que data de esa época: en marzo de 1719 y a instancias de Bach, Leopold accede a invertir una considerable suma de dinero en un nuevo clave de dos teclados salido del taller de Michael Mietke, constructor de la corte berlinesa. Este espléndido instrumento, típico híbrido alemán de elementos franceses y flamencos, se convertiría –como señala Kristian Bezuidenhout– en el paradigma de la «voz» compositiva de Bach en aquella época, erigiéndose en un elemento decisivo para la forma en que haría sonar el clave en sus obras de madurez. La adquisición de ese excelente clave (o tal vez el instrumento que, según parece, poseía el propio Bach –construido por su vecino de Turingia Johann Heinrich Harraß–) pudo servir de inspiración para toda una serie de obras en las que asume un novedoso papel concertante. En primer lugar, y sin mediar precedentes históricos, Bach eleva ese instrumento –hasta entonces relegado al papel de bajo continuo– a la condición de solista en el Concierto de Brandemburgo nº 5. La sofisticación del sonido de ese Mietke galvanizó a Bach y le abrió horizontes en cuanto a colores del teclado con los que antes ni siquiera había soñado. Básicamente tomó consciencia de que un sonido tan rico podía servir de base para un nuevo género musical en el que el clave se convirtiera en un auténtico par de un instrumento solista, como el violín. Así, ideó una nueva e ingeniosa estrategia –por ello Carl Philipp denomina a estas obras «tríos de tecla»– en la que el violín y las dos manos del clave tocan un contrapunto a tres voces. Pero para Johann Sebastian, explorador audaz, esta forma de sonata en trío es solo un punto de partida: la gran variedad de texturas, técnicas contrapuntísticas, sonoridades instrumentales, gestos, atmósferas y alusiones a las distintas formas de sonata es sencillamente asombrosa y hacen de esta colección una de las más variadas de este autor.

Aunque es indudable que muchos de los movimientos individuales, y aun sonatas completas, pudieron haber sido escritos al final de la época de Cöthen, la fuente más antigua que conservamos de la serie en su conjunto data de ca.1725, tercer año de estancia de Bach en Leipzig. Dicho manuscrito perteneció a Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger, violinista de la corte de Brunswick-Wolfenbüttel y antiguo alumno de Bach. La parte del clave y la portada de esa fuente fueron copiadas por Johann Heinrich Bach, sobrino de Johann Sebastian, por aquel entonces alumno de la escuela de Santo Tomás de Leipzig. El hecho de que la mayor parte de esta copia sea de mano de Johann Heinrich prueba que las sonatas fueron compuestas en una fecha anterior; sin embargo, la repentina aparición de la mano del propio Bach en la parte del clave de los tres últimos movimientos de la sexta sonata sugiere que la colección en su conjunto pudo rematarse en aquel momento. En la portada de este autorizado manuscrito se lee: *Sei Suonate â Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace, Composte da Giov: Sebast: Bach*. Este título parece indicar que la serie de seis sonatas constituía efectivamente un conjunto. Y esta fuente temprana también refleja la conexión de las obras con la tradicional sonata en trío para dos voces y bajo continuo, ejecutado en este caso *ad libitum* por una viola da gamba, si bien el clave concertante hace que dicha práctica resulte superflua. La obra es revisada nuevamente en un manuscrito de Johann Friedrich Agricola (ca.1741), mientras que la copia realizada hacia 1750 por Johann Christoph Altnickol –quien acabaría convirtiéndose en yerno de Bach– revela un tercer estadio del ciclo. Esta última fuente presenta un título diferente y decididamente más moderno, añadido por una mano posterior: *Sechs Trios für Clavier und die*

*Violine Hm. Ad. Ed. Cm. Fm. Gd. von Johann Sebastian Bach.* Ambos títulos, uno italiano y otro alemán, ponen de manifiesto la doble filiación estética de estas obras. Este último manuscrito contiene las seis sonatas en una forma enteramente revisada que nos revela que Bach siguió encontrando formas de mejorar y pulir su composición durante décadas. De hecho, Johann Christoph Friedrich Bach, penúltimo de los hijos de Johann Sebastian, señala en cierta ocasión que su padre «había compuesto estos tríos poco antes de su muerte». Él no sabía que las seis sonatas procedían en realidad de una época muy anterior, pero por lo visto recordaba que su padre seguía trabajando en ellas en la década de 1740.

A partir de las fechas de las copias manuscritas conservadas de las seis sonatas (que abarcan de la década de 1720 a la de 1740) podemos deducir que Bach siguió interpretando y echando mano de estas obras durante más de veinte años. Ya hemos visto que, aunque no se conserve ningún autógrafo, miembros del círculo de Bach las copiaron repetidamente a lo largo de los años, documentando así las revisiones y alteraciones del compositor. Ello suscita inmediatamente la cuestión de la función de estas obras en una época en la que Bach se dedicaba casi exclusivamente a la composición semanal de cantatas. ¿Quién tenía en mente Bach para tocar esta música de tan extraña belleza? ¿Él mismo al clave con Joseph Spiess, primer violinista de la capilla de Cöthen, en un primer momento? ¿O quizás posteriormente Pisendel, con ocasión de alguna de sus visitas a Leipzig desde la cercana Dresde? ¿Acaso revisó esas páginas escritas en Cöthen, componiendo nuevos movimientos en Leipzig y reuniéndolos en una colección para las lecciones de su hijo Wilhelm Friedemann con Johann Gottlieb Graun en Merseburg? Es muy probable que también recurriera a ellas para los conciertos en el *Collegium Musicum* de Leipzig, donde Bach podría haber tocado el violín, mientras alguno de sus alumnos se aventuraba con la parte de clave. Sea como fuere, su presencia constante a lo largo de su vida y las revisiones periódicas que hizo de ellas atestiguan el gran aprecio que Bach sentía por estas páginas.

Resulta estimulante pensar en estas sonatas, con todos sus distintos estadios compositivos, como una ventana al trabajo diario de Bach. Como bien apunta K. Bezuidenhout, casi podemos imaginar cómo los detalles de este nuevo género van encajando en tiempo real, en un ambiente en el que se mezclan experimentación e interpretación, con Bach probando nuevas ideas al teclado e improvisando acompañamientos cada vez más osados sobre la línea del bajo.

### *Un universo de afectos*

Quizás el aspecto más enciclopédico de estas seis sonatas es la amplia gama de caracteres y afectos que despliegan: prácticamente todos los estados de ánimo tienen cabida. En ellas están representadas todas las emociones: la melancolía y la desesperación (si menor), lo pastoril y lo extrovertido (la mayor), la majestuosidad y el lamento (mi mayor), la nostalgia y el desenfreno (do menor), la alegría desbordante y la contención (sol mayor) o la abstracción intelectual y lo burlesco (fa menor).

Bach compuso las seis sonatas en tonalidades totalmente contrastantes. Además, como los movimientos lentos intermedios están cada uno en una tonalidad paralela, estamos ante un total de doce. Bach concede un significado capital a las tonalidades y su carácter, que van indisolublemente unidos. Menos de diez años antes de la composición de estas sonatas, el teórico musical Johann Mattheson formuló dicha relación para muchas de las

tonalidades en *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713). Escucharlas desde esta perspectiva revela enfoques nuevos y a veces inesperados. El capítulo segundo del libro, que lleva por título «De la calidad y efecto de las tonalidades musicales», nos servirá de guía a través del ciclo.

## SONATA EN SI MENOR, BWV 1014

*Si menor es extraña, morosa y melancólica,  
razón por la cual raramente se da [...].*

Al igual que en la primera parte de *El clave bien temperado*, a la que acababa de poner punto final, Bach hace gala en estas sonatas de su fina sensibilidad para el colorido afectivo de las distintas tonalidades. Cada una de ellas, cada movimiento parecen ofrecer un reflejo del alma humana. Así, en la admirable Sonata I atrae nuestra atención desde un primer momento el tono melancólico y bilioso de los movimientos lentos, así como la oscura energía de los rápidos. La melancolía es, pues, el tema principal en este caso.

Esta primera sonata de la serie se abre con un *Adagio* —sin duda uno de esos movimientos que tanto elogiaba C. P. E. Bach en 1774— que comienza con unos compases del clave a solo. La mano derecha procede por elegantes terceras y sextas a la italiana, a modo de suspiros, sobre una línea de bajo arpegiada. Tras entrar de modo casi imperceptible sobre una nota sostenida hasta el infinito, contra la que el clave perfila armonías cambiantes, el violín responde a las expresivas figuras iniciales del teclado también con terceras y sextas en dobles cuerdas. Esa «voz» sumamente expresiva del violín se ve acompañada por la figuración suspirante del clave, que a su vez recuerda el fraseo de la cuerda o el viento-madera de una aria expresiva. Esta sonata abre también la colección con un notable experimento: el expresivo lamento se convierte en un terreno de experimentación en el que, por momentos, las dobles cuerdas del violín y la escritura a tres voces de la parte del clave elevan a cinco el denso número de voces obligadas.

Al siguiente *Allegro*, escrito *alla breve*, podrían atribuírsele, en cambio, el desgarrar y la angustia. En él ambos instrumentos se lanzan violentamente a la acción. Este movimiento fugado es una invención a tres voces, que difiere del habitual trío sonata en que todas ellas se erigen en interlocutores melódicos de la conversación en pie de igualdad. Con la salvedad de unos pocos compases de continuo del clave en los *ritornelli* inicial y final, la sustancia de este movimiento podría catalogarse dentro de la serie de *Sinfonías* a tres voces.

El *Andante* en re mayor prefigura ya la brillantez de la siguiente sonata (*Re mayor es vehemente y obstinada por naturaleza [...], pero al mismo tiempo nadie negará que [...] el violín, cuando es protagonista en dicha tonalidad, puede inducir a delicadeza por su carácter amable y extraño*). Bach da pie sutilmente a la melodía recurriendo al denominado *style brisé*, una técnica de arpegiación derivada de la realización del bajo cifrado. Este hermoso movimiento, casi un dúo amoroso, sí se ajusta más convencionalmente al estilo de sonata en trío, con dos voces iguales que dialogan sobre una incesante línea de bajo. Al igual que en el movimiento inicial, el violín y la mano derecha del clave proceden a menudo por terceras paralelas, lo que genera un efecto de dulce consonancia. Cabe destacar el motivo afectuoso de la *suspiratio*, recurso expresivo típicamente barroco. Este movimiento ejemplifica también la eficacia con que las líneas melódicas del violín y el clave pueden entrelazarse como iguales aunque la forma en que cada cual produce su sonido sea tan diversa.

El *Allegro* conclusivo, a manera de *corrente* desenfrenada, se caracteriza por unas enérgicas figuras arpegiadas que contrastan con un tema que martillea con sus notas repetidas. Este fogoso movimiento, en forma binaria asimétrica, es casi fugado y se construye con tres voces independientes. Sus temas aparecen en contrapunto doble en el violín y la mano derecha del clave, lo que

da pie a un exhaustivo juego y a la exploración de las unidades rítmicas y melódicas que generan.



## SONATA EN LA MAYOR, BWV 1015

*La mayor es muy conmovedora, si bien brillante, y se inclina más a las pasiones lastimeras y tristes que a los divertimentos; se adapta particularmente bien al violín [...].*

De todas las sonatas, esta es –como señala Mattheson– la que resulta más idiomática para el violín y la que más profundamente explora las posibilidades técnicas de dicho instrumento. También es la más moderna de la serie desde el punto de vista estilístico y participa de muchos de los rasgos que caracterizan el estilo galante a la moda que Georg Philipp Telemann, buen amigo de Johann Sebastian y padrino de Carl Philipp Emanuel, cultivó con tanta fortuna en sus sonatas y conciertos. La obra cautiva por su lirismo juvenil; sin embargo, al escucharla en detalle se ve que esa ligereza de tono no implica en absoluto una simplificación de la técnica del contrapunto.

El inicio del *Dolce*, con sus sonoridades cuasi pastorales, anticipa el diálogo musical conjunto, en que la música mariposea y se enrosca sobre sí misma como las volutas del humo de la pipa de Bach. De carácter cálido y afectuoso, comienza con un tema enunciado en orden descendente por las tres voces en la tonalidad principal, lo que genera una exposición temática en esencia estática, en vez del más habitual esquema de entradas tónica-dominante-tónica que encontramos en la mayoría de las invenciones a tres voces y fugas. Esta sugerencia inicial de un juego canónico entre las voces superiores, si bien se abandona al poco, prepara al oyente para la exploración exhaustiva de esa «erudita» técnica que tiene lugar en el tercer movimiento, en el que las voces superiores dialogan en perfecto canon sobre las obstinadas semicorcheas del bajo.

La sonata es muy concertante en su concepción. En el *Allegro* esa lucha entre voces se materializa en pasajes técnicos deslumbrantes que continúan en el *Presto* final con sus entradas en *stretto*. Ese segundo *Allegro* es anunciado por un alegre tema del violín que abarca una octava ascendente y que las otras dos voces imitan en estilo fugado. Sigue una breve sección de desarrollo en la que el clave alterna ambos teclados *forte* y *piano* –lo que sugiere que Bach tenía en mente un clave con dos manuales–, apareciendo material temático secundario en la mano izquierda del clave. El movimiento culmina con un largo pedal sobre la dominante que el violín aprovecha para desplegar brillantes arpeggios antes de concluir con una sencilla reafirmación del *ritornello* inicial.

El tercer movimiento, que lleva la indicación *Andante un poco*, es uno de los más bellos e ingeniosos de esta colección: las dos líneas melódicas se alternan conduciendo un estricto canon al unísono, con el violín como *dux* en la primera mitad y *comes* en la segunda, mientras pasan de puntillas las semicorcheas del bajo, que llevan la indicación *staccato sempre*. («*Fa sostenido menor, aunque conlleva una gran aflicción, es más lánguida y amorosa que letal; por lo demás, este tono tiene algo de abandonado, singular y misántropo*»). Reina una sensación de desconcierto, de cierta pasión insatisfecha, en la que las voces se persiguen sin llegar nunca a reunirse. El canon, en el que las voces se suceden a la distancia de un compás, termina en forma circular con los compases iniciales reexpuestos exactamente y concluyendo en una semicadencia.

Dicha semicadencia da pie al optimista *Presto* final *alla breve*: otra invención a tres voces en forma binaria con el material temático distribuido por igual entre todas las partes. Cabe destacar el abundante uso del *stretto* (superposición del material temático) entre las voces superiores en la

recapitulación y de nuevo en la conclusión, como ingenioso y «erudito» recurso final.

## SONATA EN MI MAYOR, BWV 1016

*Mi mayor expresa incomparablemente bien una tristeza desesperada e incluso mortal; resulta apropiada ante la impotencia y la desesperanza extremas, y en determinadas circunstancias posee una cualidad tan tajante, incisiva, doliente y penetrante que puede compararse con una separación fatal entre cuerpo y alma.*

De todos los tesoros que encierran estas seis obras maestras ninguno supera al majestuoso *Adagio* que abre la tercera sonata, con sus potentes figuras de acompañamiento que apuntalan el carácter recitativo de los delicados ornamentos del violín. Bach abandona aquí la estructura del trío. Estamos ante una vertiginosa obertura *Adagio*, italianizante en su extravagancia ornamental, con profusión de figuración que Bach acompaña con una opulenta textura a cuatro voces que recuerda los acompañamientos de la cuerda de las sinfonías de sus cantatas. De hecho, este movimiento es el que más se asemeja a una transcripción para violín y clave de algún movimiento de concierto para instrumento melódico. Solo en las sinfonías de las cantatas o los movimientos lentos de algunos conciertos de Bach puede hallarse algo comparable a esta pieza. En ella el violín asume el papel de auténtico solista. La sonata comienza en un mi mayor opulento y el violín arqueándose y elevándose por encima de *ostinati* rítmicos y armonías que van variando lentamente, floreciendo en elocuentes líneas de recitativo: su melodía, construida sobre un sencillo arpeggio ascendente seguido de una fluida figuración en fusas a la italiana, se eleva sobre la reducción al teclado de un acompañamiento de cuerda a cuatro voces. En contraste, esas partes «orquestales» proporcionan un marco rítmico y tonal constante e invariable. En esta reducción de «concierto», hasta el bajo de 16 pies de la orquesta se traslada al teclado, con la mano izquierda duplicando octavas durante todo el movimiento.

El siguiente *Allegro* es otro movimiento en forma de invención a tres voces. Tras el tema inicial —una sencilla melodía de tipo folclórico, casi infantil, pero en absoluto trivial— se introducen episodios contrastantes más elaborados, que posteriormente se combinarán con el resto del material temático. En él somos conscientes una vez más de la extraordinaria economía de materiales de Bach en virtud de la interacción sumamente controlada entre sus diversos temas y contratemas. No hay ningún material superfluo en su ingenioso plan contrapuntístico.

El *Adagio ma non tanto* adopta la forma de una obsesiva *passacaglia* en la sombría tonalidad de do sostenido menor, cuyo bajo descendente le confiere carácter de lamento. En él —otro de esos movimientos sublimes que apoyan plenamente la valoración de C. P. E. Bach de estas obras como insuperables—, Bach vuelve al formato de sonata en trío, con un dúo para violín y clave sobre una línea de bajo autónoma. Las dos voces superiores entablan un diálogo celestial, con el conjunto de cuatro compases iniciales del clave a modo de *ostinato* que se repite en diversos momentos. Este *Adagio* guarda bastantes similitudes con el movimiento central del concierto para violín en mi mayor en cuanto a métrica, atmósfera general y tonalidad: ambos fijan el esquema rítmico del acompañamiento antes de que el violín dé comienzo a su línea, libremente expresiva; esos acordes repetidos de los primeros compases son una reminiscencia de la función más habitual del teclado como «continuo»... aunque en este caso pronto se invierten los papeles: el violín pasa a ser «acompañamiento» (en dobles cuerdas) mientras el clave se queda con la «melodía». De pronto, los dos instrumentos adquieren idéntica importancia y el

concepto de diálogo va mucho más allá del mero intercambio de líneas similares.

El *Finale* es un brillante *Allegro* a tres voces en estilo concertante, compuesto una vez más en contrapunto imitativo a tres voces, que adopta la forma de un enérgico *perpetuum mobile* con reminiscencias vivaldianas. Tras el *ritornello* inicial, el violín introduce un tema contrastante en tresillos, algo más pausados, contra un bajo algo más funcional y menos melódico. Esa yuxtaposición de un ritmo pastoral con la brillantez de las semicorcheas iniciales recuerda pasajes similares de muchos de los conciertos a la moda de Telemann. El constante tira y afloja entre ambos ritmos —la eléctrica figuración en semicorcheas del inicio y los tresillos del episodio, más calmados— es lo que confiere a este movimiento buena parte de su bravura. Como la mayoría de los finales de concierto, termina con una repetición literal del *ritornello* inicial.

## SONATA EN DO MENOR, BWV 1017

*Do menor es una tonalidad sumamente encantadora, pero también triste, mas como la primera cualidad parece querer prevalecer en ella y uno puede cansarse fácilmente de la dulzura, no está mal tratar de estimularla con un movimiento algo más vivo y animado, pues su suavidad podría, de lo contrario, llegar a adormecer.*

A tenor de lo afirmado por Mattheson, no parece casual que Bach dote a los dos movimientos lentos en do menor de una figura de acompañamiento con un patrón rítmico cinético constante. En este primer movimiento *Largo* la mano derecha del clave ejecuta un motivo regular en semicorcheas, mientras la izquierda toca acordes arpegiados de tres notas en corcheas, lo que permite al violín desgranar un expresivo lamento sobre tan gran profusión sonora. El movimiento, en forma bipartita, suerte de nostálgica ensoñación en aire de *siciliana*, nos transporta inmediatamente al evocador universo del aria para contralto con violín *obbligato* «*Erbarne dich, mein Gott*» de la *Pasión según San Mateo*. Si en los allegros la escritura imitativa evidencia una cierta analogía en el proceder rítmico de ambos instrumentos, en estos movimientos lentos o «afectuosos» violín y clave parecen querer recuperar las características peculiares que les son propias.

El *Allegro* que sigue es un gigantesco compendio de ideas musicales, todas ellas integradas en uno de los movimientos fugados más intensos y plenos de carácter que Bach haya escrito jamás. Comienza con un dilatado sujeto que se diría sacado de un concierto vivaldiano, enunciado por el clave sobre uno de los dos contrasujetos. La interacción de estos temas da forma a la mayor parte de la exposición fugada con que se inicia el movimiento. Sigue luego un episodio contrastante (con su propio sujeto y contrasujeto melódicamente invertidos) sobre una línea cromática del bajo. La alternancia de ideas tan diversas pero complementarias ocupa el grueso de la pieza. Un largo pedal sobre la dominante supone el clímax previo al enunciado final del material inicial. Luego, a modo de cierre, el contrasujeto cromático del episodio anterior aparece inteligentemente invertido y combinado con el tema principal, justo antes de la conclusión del movimiento.

En el Adagio («*Mi bemol mayor [...] tiene mucho de patético; no aspira sino a cosas graves y a un tiempo quejumbrosas, y también es, por así decir, reacio a toda opulencia [...]*») el clave despliega una urdimbre de tresillos sobre la que el violín teje su propia trama de ideas. Este *Adagio*, otro movimiento cantabile

por excelencia, habita el mismo mundo que algunos de los movimientos «pastorales» más célebres de Bach (en particular, el preludio en la misma tonalidad del segundo volumen de *El clave bien temperado*). Al igual que en la sección central del *Allegro* final de la sonata anterior, existe una aparente anomalía rítmica entre las voces superiores y las inferiores, pues la figuración arpegiada del clave se despliega en tresillos contra las unidades rítmicas con puntillo del violín y las negras del bajo.

El *Finale*, vehemente danza, un tanto ruda, con aire de *bourrée* o *rigaudon* desenfrenados, retoma el estilo de invención a tres partes en contrapunto imitativo que reaparece periódicamente a lo largo de las sonatas, con todas las voces contribuyendo por igual al discurso. Las sutiles indicaciones de fraseo que incluye Bach engendran acentos que contradicen la regularidad métrica, dando lugar a interesantes e inesperados ritmos cruzados.

## SONATA EN FA MENOR, BWV 1018

*Fa menor parece presentar un carácter templado y sereno, aunque al mismo tiempo profundo y pesante, va asociada a una cierta desesperación, una angustia de corazón mortal, y es sumamente conmovedora. Expresa de maravilla una melancolía negra e impotente y a veces pretende provocar en el oyente el horror o el escalofrío.*

Parafraseando a Wanda Landowska al referirse a la 25ª de las *Variaciones Goldberg*, esta gran sonata es la «perla negra» de la serie: una obra profundamente intensa y misteriosa. La tonalidad de fa menor suscita en Bach algunos de sus pensamientos musicales más profundos: la *Sinfonía* nº 9, los preludios y fugas de *El clave bien temperado* en ese tono y ciertas secciones particularmente oscuras de las Pasiones según San Juan y San Mateo están compuestas en lo que por aquel entonces se tenía por una tonalidad inusualmente seria y trágica. El temperamento desigual del clave (Werckmeister III) por el que optamos en esta grabación subraya la naturaleza disonante y «perturbada» de esta tonalidad.

El extenso *Adagio* inicial está compuesto de principio a fin a cuatro voces. Comienza con un enunciado inicial del tema en la mano derecha del clave, inmediatamente contestado a la octava inferior. El violín, que no entra hasta pasados seis compases, proporciona apoyo armónico a la textura a tres voces del teclado. Este movimiento es el que mejor ejemplifica el modelo tardodieciochesco de sonata para tecla con acompañamiento de violín: este desempeña un papel de sostén de la estructura y suele asumir alguna de las voces interiores, por lo que su tesitura rara vez se eleva sobre la del clave; de hecho, solo toca la melodía principal una vez en todo el movimiento. El efecto general es oscuro y ominoso, y recuerda en muchos aspectos al de la sonata en si menor, pues el clave también comienza aquí con elegíacos movimientos descendentes. El violín avanza como a tientes, replegado sobre sí mismo y uniéndose a la cantilena del clave solo al final. Se percibe una profunda desesperación, una «melancolía impotente» en esta suerte de discurso moral o sermón sin palabras. Este movimiento, de inusuales proporciones para los estándares del Barroco, entrelaza admirablemente los dos procedimientos expresivos independientes que adoptan ambos instrumentos, en los que cada uno porfia obstinadamente en su propio discurso (contrapuntístico-especulativo en el caso del clave, melódico-afectuoso en el del violín) en una perfecta convivencia retórica entre *peroratio in rebus* y *peroratio in affectibus*, como señala Ottavio Dantone.

El tono elegíaco se ve interrumpido por una semicadencia que desemboca en el impetuoso primer *Allegro*, una franca y decidida invención a tres voces en forma binaria que recuerda en sus temas a la *Inventio* XIII. El movimiento es de estilo fugado, aunque sujeto y respuesta van acompañados a dúo por una línea previa a la introducción del sujeto por parte del bajo. La segunda mitad comienza con una imitación en *stretto* entre ambos instrumentos, recurso que reaparece a lo largo del movimiento.

El siguiente *Adagio*, en la tonalidad de do menor, de un abandono grave y conmovedor, es quizás la pieza más enigmática de toda la serie. Tanto el clave como el violín tocan lo que en principio parece ser un acompañamiento (que recuerda mucho a los ariosos de las Pasiones). Sin embargo, el solista no llega a personarse nunca: lo que en un primer momento percibimos como acompañamiento es en realidad toda la sustancia de la música. Es como un encefalograma que nos permitiera contemplar la mente de un Bach absorto en sus ensoñaciones, que divaga entre nebulosas, asociando libremente las distintas tonalidades. El violín procede por acordes en dobles cuerdas que en el transcurso de la pieza revelan texturas imitativas ocultas, mientras el clave, con maravillosos y variados arpeggios, se funde con él, envolviéndolo, creando juntos un *perpetuum mobile* de hipnótica fascinación y notable impacto emocional. Justo cuando el movimiento se prepara para concluir en la tonalidad inicial de do menor, un último quiebro armónico lo conduce inopinadamente a una cadencia en la bemol mayor.

Esto allana el camino para el inusual y extravagante *Vivace* en fa menor que concluye la obra y que es el polo opuesto de la atmósfera anterior. Fuga estricta a tres partes, el implacable ritmo de este movimiento recuerda al del *passepied*. Tras la planicie nos adentramos en un mundo de excesos: la primera mitad del tema consiste en una figura cromática ascendente sincopada a la que responde una escala descendente que abarca más de dos octavas y que proporciona el material con los que el movimiento discurrirá. La segunda mitad de esa extraña melodía aparece a lo largo de la obra, tanto en forma original como invertida, produciendo una serie de arrolladoras frases que, junto a la síncopa de la figura inicial, terminan por dislocar el pulso y la regularidad danzante del ritmo de *passepied*. Este *Vivace* introduce un nuevo estilo en la colección, ya que nos encontramos ante una danza característica, un poco a la manera de la Burlesca o el Scherzo que el compositor escribió por la misma época para su *Partita* III.

## SONATA EN SOL MAYOR, BWV 1019

*Sol mayor es en sí misma de carácter insinuante y elocuente;  
brilla no poco y es adecuada tanto para las cosas serias como alegres:  
Kircher la califica de [...] amorosa y voluptuosa.  
Y en otro lugar también [...] de honesta guardiana  
de la moderación, que son cosas muy distintas [...].  
Muestra inclinación por las cosas alegres y amorosas [...].*

La historia de la composición de la sonata en sol mayor es la más compeja de las seis y permite conocer uno de los hábitos de trabajo habituales de Bach (y de muchos otros compositores del siglo XVIII): la transcripción libre de material de un medio a otro. No estamos ante una mera alteración de detalles de los distintos movimientos, sino ante la modificación total de la estructura y el rediseño de toda la obra por parte de Bach en el curso de dos grandes revisiones. Dichas alteraciones conllevan incluso la eliminación de movimientos enteros (algunos de los cuales encontrarían su lugar en obras

compuestas para medios completamente diferentes, como cantatas o la *Partita* VI para clave solo) y su sustitución por otras piezas compuestas ex profeso. La sonata que presentamos en esta grabación constituye la versión final de Bach, que rompe en pedazos los estrechos límites del género, no solo por su división en cinco movimientos, sino también por la integración deliberada de elementos concertantes. Podría decirse que es la más ambiciosa del conjunto. En su última encarnación, su estructura en cinco movimientos (rápido-lento-rápido-lento-rápido) supone acaso el alejamiento más notorio del resto y permite al compositor crear un escenario musical para unos auténticos fuegos de artificio contrapuntísticos.

En su forma definitiva, la sonata es la única en cinco movimientos y presenta un brillante solo para clave en su centro. Así, es la única que se abre con un *Allegro*. En la versión aquí grabada, este movimiento inicial (que recuerda en espíritu y carácter temático al preludio para órgano, BWV 541 en la misma tonalidad) comienza con un tema festivo enunciado por el violín contra un simple contrasujeto del clave sobre un bajo consistente en unos breves pedales de tónica y dominante. Las fanfarrias ascendentes del inicio evocan a la trompeta y su carácter recuerda el del segundo movimiento de la Sonata II. Este inicio, caracterizado por su brillantez y sus permanentes *passaggi* de semicorcheas, se asemeja al *ritornello* de un concierto y, como tal, se repite textualmente al final del movimiento: este recurso a la forma *da capo* explica sus vastas dimensiones. Así pues, este movimiento tiene algo de la retórica extrovertida del concierto y un sentido de la estructura del *ritornello*, pero lleva aparejada también una forma general *da capo* (recurso común en los movimientos iniciales de sonata), así como dos exposiciones fugadas que hacen las veces de episodios: aquí la fuga ocupa un lugar subordinado, como si fuera el «relleno» en unos momentos de la forma donde normalmente esperaríamos una música más ligera e intrascendente.

El movimiento inicial encuentra su continuación en un dramático *Largo*, suerte de lamento declamado por el violín en valores con puntillo a la francesa, que se encadena sin solución de continuidad con un vasto solo para tecla. Ambos están en mi menor. («*Difícilmente puede atribuirse a mi menor algo alegre, aunque suela hacerse, pues incita a ponerse muy pensativo y meditabundo, apenado y triste, si bien de tal manera que uno todavía espera encontrar consuelo en ella [...]*»). Esta descripción se ajusta ciertamente al expresivo *Largo*, que comienza como un movimiento convencional de trío sonata, con las voces agudas dialogando sobre un bajo independiente; sin embargo, el violín pasa a un segundo plano en el momento en que se añade una voz más a la parte del clave y el bajo asume un papel activo en la conversación contrapuntística. Esa textura a cuatro voces continúa hasta el final del movimiento. El *Largo* sirve de preludio a la pieza central de la sonata: un enérgico y dilatado *Allegro* para clave solo, en forma binaria, que deambula libremente entre la armonía a dos, tres y cuatro voces, y que nos sumerge musicalmente en el universo de las partitas del primer libro de la *Clavier-Übung*; además, pasa por ser la última obra para tecla escrita por el compositor.

El *Adagio* que sigue está en si menor y evoca una última vez, poco antes de su conclusión, la atmósfera melancólica con que se abre el ciclo. Está impregnado de un ensueño extático: sus cromatismos, reforzados por el uso de síncopas, y el rigor de su escritura contrapuntística a tres voces prefiguran los cánones de *El arte de la fuga*. Este movimiento reestablece el equilibrio instrumental al reponer al violín en igualdad de condiciones con el clave. Con su densísimo contrapunto, la música adopta un carácter grave y muy serio, reforzado por los meandros de la línea cromática, que contrasta fuertemente

con el contexto diatónico en el que se inserta. Tras el regreso a la tónica, el movimiento termina con una breve coda que nos transporta a re mayor, dominante del *Allegro* final.

Este es una robusta giga en sol mayor que utiliza en gran parte la misma figuración que el aria para soprano «Phœbus eilt mit schnellen Pferden» de la cantata nupcial *Weichet nur betrübte Schatten*, BWV 202. Un tema secundario de carácter ornamental que introduce el clave tras el *ritornello* inicial y es retomado por el violín, tiene su desarrollo en la sección central, combinado con el tema principal del primer *ritornello*, al que se yuxtapone. Justo antes de la recapitulación el flujo se detiene bruscamente cuatro veces, llegando finalmente a una cadencia en si menor. Desde ahí el movimiento concluye con la repetición del *ritornello* inicial. Este final es un híbrido *da capo* que combina la fuga *tutti* y el *allegro* de concierto y presenta esa variedad de texturas que tanto caracteriza a la serie en su conjunto. En todo caso, la alegría del movimiento inicial encuentra su reflejo final en la brillante fuga conclusiva, donde el arte del contrapunto lleva aparejado un irresistible placer de tocar.

\*

### *Últimos pensamientos*

Encontrar el equilibrio entre rigor y libertad es acaso el mayor reto que plantean estas obras: un trabajo delicado que se nutre de una base común. El clave se inspira en el sonido cantabile y la multitud de colores y matices del violín. Por su parte, el violín —tercera voz en pie de igualdad— debe sentirse en perfecto equilibrio en el seno del marco armónico y melódico. A su manera, estas seis sonatas son un microcosmos de colores barrocos, solo concebible en la combinación de estos dos instrumentos.

Es una música ciertamente difícil y que plantea desafíos constantes: ¿cómo aunar dos instrumentos tan diferentes sin que se anulen mutuamente? ¿Qué poner de relieve de ese universo único que se nos ofrece en cada sonata? Las estructuras armónicas y melódicas son muy densas, pero nunca deben sonar pesadas. Hay que buscar siempre la ligereza y la simplicidad, sin poner en ningún momento de manifiesto el esfuerzo que ello pueda requerir: es la plasmación más perfecta del concepto de *sprezzatura*, fraguado en el *seicento* italiano.

El musicólogo y filósofo Peter Kivy propone en su libro *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Cornell University Press: Itaca, 1995) cuatro pruebas de autenticidad: la primera es la fidelidad a las intenciones del compositor —objetivo noble, pero por razones obvias imposible de verificar en este caso—. La segunda es la fidelidad a los usos interpretativos vigentes en la época del compositor, que viene definida como contextualización —y a la que Andoni y yo pretendemos ceñirnos—. La tercera es la fidelidad al tipo de sonido que el compositor habría escuchado. Por último, la cuarta prueba es la fidelidad a uno mismo y pretende lograr una interpretación personal y única, que no derive de otras ni las imite. Esperamos haberlo logrado.

En todo caso, tras un tiempo tocando regularmente en concierto estas sonatas, nos pareció que era llegado el momento de embarcarnos en la aventura de esta grabación como testimonio de nuestro amor incondicional por esta música, nuestra pasión por el universo sonoro de Bach y nuestro respeto por este arte que ilumina nuestras vidas... Y, admitámoslo, también como la forma más hermosa de celebrar los treinta años que hace que Andoni



y yo coincidimos por primera vez sobre un escenario, treinta años de una maravillosa amistad, de las que alimentan toda una vida.

Alfonso Sebastián Alegre  
Salamanca, Zaragoza y Sevilla, 2022