

KÖTHEN (1717 – 1723). LA EXCELENCIA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL DE BACH Y EL LEGADO DE LAS SUITES PARA VIOLONCHELO SOLO.

Entre los años 1717 y 1723, Johann Sebastian Bach inicia y cierra en Köthen una etapa decisiva de su vida y de su producción musical. En ella irán sucediéndose, como un torbellino, una serie de acontecimientos que forjarán su presente y su futuro. Algunos superarán ampliamente sus expectativas y otros abrirán algunas incógnitas por ocurrir inesperadamente. Todos estarán íntimamente ligados a su relación de amistad con el príncipe Leopold, a su espectacular trabajo compositivo centrado en la música instrumental, a la muerte de su primera esposa Bárbara, al casamiento con su segunda esposa Anna Magdalena y al final de la etapa que marcará su destino definitivo en Leipzig.

Las seis *Suites de Bach para Violonchelo solo* (BWV 1007–1012), compuestas durante estos años, constituyen la cima de la música escrita para violonchelo del período Barroco y un paradigma de interpretación que ha generado una inusitada recepción en los grandes violonchelistas a partir de Pau Casals.

KÖTHEN

El 5 de agosto de 1717 Johann Sebastian Bach, cuando contaba con 32 años, fue nombrado *Hofkapellmeister* en Köthen, es decir el máximo responsable de la música de la corte del príncipe Leopold Anhalt-Köthen. Sin embargo, no se instalaría en la ciudad hasta el mes de diciembre de ese mismo año, después de ser liberado de un injusto encarcelamiento impuesto por el duque Wilhelm Ernst de Weimar, su patrón hasta ese momento, por haber cambiado de destino sin su consentimiento y por su “terca” manifestación para forzar su cese.

Klaus Eidam cita en su libro a uno de sus biógrafos, Karl Geringer para referirse al acta manuscrita de Weimar en la que se le declaraba su libertad:

“...el hasta ahora concertino y organista de la corte, Bach, ha sido arrestado en la celda del juzgado a causa de su manifiesta terquedad y por exigir su despido y, finalmente, el 2 de diciembre, con el precedente disfavor, se le ha anunciado el despido por el secretario de la corte y liberado de su arresto...”¹

¹ Eidam Klaus, *La verdadera Historia de Johann Sebastian Bach*, Editorial Siglo XXI de España Editores, 1999

Así pues, el 16 de diciembre Bach llegó a Köthen tras haber sufrido la vergüenza de compartir prisión con mendigos y vagabundos. Firmó como *Kapellmeister* del príncipe de Anhalt-Köthen y se instaló en su nuevo destino, donde ya lo aguardaban su mujer, María bárbara, y sus cuatro hijos. Köthen, entonces, era una ciudad cuya población rondaba los tres mil habitantes.²

Su nuevo mecenas, el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, tenía un carácter y una forma de ser totalmente contraria a la del distante e intratable duque de Weimar. Era un apasionado amante de la música. Cantaba con voz de bajo y tocaba el violín, el clave y la viola da gamba. Leopold pagó a su nuevo maestro de capilla los cuatro meses que Bach estuvo ausente en su puesto debido a su encarcelamiento y directamente dobló su sueldo con respecto a su predecesor. Eso da cierta idea de las grandes esperanzas que el príncipe tenía depositadas en su nuevo *Kapellmeister*.

Bach además iba a contar con una excelente capilla en Köthen. El príncipe Leopold contrató a 17 músicos, algunos de los cuales procedían de la banda del rey prusiano Federico Guillermo I, que se había disuelto en 1713. Ocho de los instrumentistas, tenían calidad de solista y rango de músico de cámara, entre ellos estaba Christian Ferdinand Abel.³

El príncipe la equipó con buenos instrumentos e incluso envió a Bach a Berlín en 1719 para comprar un nuevo clavicémbalo. Allí Bach probablemente conoció al margrave Christian Ludwig, amante de la música y de las artes, a quien en 1721 dedicó los *Six Concerts Avec plusieurs Instruments*, que más tarde se convertirían en *los Conciertos de Brandemburgo* (BWV 1046-1051).

La dedicatoria (en francés) de Bach al margrave data del 24 de marzo de 1721 y su primer párrafo dice así:

“Como he tenido la suerte hace unos años de ser escuchado por su Alteza Real, a las órdenes de Su Alteza, y como me percaté entonces de que Su Alteza tuvo algún placer en los pequeños talentos que Dios me ha dado para la música, y como al despedirse Su Alteza Real se dignó honrarme con la orden de enviar a su Alteza algunas piezas de mi composición: De conformidad con las órdenes más corteses de su Alteza he tomado la libertad de hacer mi más humilde deber a Su Alteza Real con los presentes Conciertos, que he adaptado a diversos instrumentos; rogando humildemente a su Alteza que no juzgue su imperfección con el rigor de ese gusto exigente y sensible, que todo el mundo sabe que Él tiene para las obras musicales,

² Anhalt-Köthen en tiempos de J. S. Bach, era un principado situado en el noreste de Alemania que formaba parte del Sacro Imperio Romano Germánico. La capital del Estado fue la ciudad de Köthen. Actualmente Köthen es capital de distrito del estado federado de Sajonia-Anhalt y tiene unos 25.000 habitantes.

³ *Ferdinand Abel* (Hannover, 1682 - Köthen, 3 de abril de 1761) fue un compositor alemán del barroco, virtuoso del violonchelo y de la viola da gamba

sino que más bien tome en benigna consideración el profundo respeto y la más humilde obediencia que yo así trato de mostrarle”.⁴

Bach mantuvo siempre una muy estrecha relación personal con el príncipe, que continuó incluso años después de su marcha a Leipzig. Leopold apadrinó a su primer hijo nacido en Köthen, Leopold Augustus. De manera recíproca, Bach dedicó al Príncipe y a su segunda esposa Carlota Federica Guillermina una copia manuscrita de la *Partita BWV 825* con motivo del nacimiento de su primer hijo. Cuando Bach tuvo que abandonar Köthen para irse a su nuevo destino Leipzig, el príncipe le conservó el título de *Kapellmeister de Anhalt-Köthen*.

En 1729 Leopold murió y Bach compuso en Leipzig para su funeral una *Trauermusik*, (música fúnebre), *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt* (BWV 244a).

El príncipe era calvinista, por lo que en los servicios religiosos de su corte no se interpretaba música. Por eso, las únicas obras vocales de Bach que nos han llegado de su etapa en Köthen son serenatas de celebración de los cumpleaños del príncipe y cantatas conmemorativas de la llegada del Año Nuevo.

Esta circunstancia, por primera vez en la carrera de Bach, era totalmente nueva y le abría nuevas perspectivas de ilusión en la creación y en la interpretación de la música instrumental, ya que hasta entonces siempre había desarrollado su profesión en un entorno religioso luterano. Köthen se convertirá así en un destino crucial en el que el compositor pudo satisfacer sus ambiciones profesionales completamente desligado de la música sacra, a la que posteriormente volverá en los años de Leipzig.

Esta nueva etapa comenzó llena de expectativas, hasta que el destino le golpeó de manera terrible. Durante una estancia de Leopoldo en Karlsbad⁵ en el verano de 1720, con Bach y su orquesta formando parte de su séquito, su esposa María Bárbara murió por causas que no conocemos. El compositor no supo de su muerte hasta su regreso a Köthen el 7 de julio, cuando ya había sido enterrada.

La muerte de María Bárbara supuso un duro golpe en la vida de Bach. Estuvo incluso a punto de encontrar una alternativa de trabajo como organista de la Iglesia de Sankt Jacobi en Hamburgo, tentado probablemente para huir del desconsuelo, pero al final Bach seguiría en Köthen refugiándose en su labor musical.

⁴ Camba, Arturo R, (2016) *brandenburgos*, Editorial Rodri Artes Gráficas.

⁵ Selva negra, suroeste de Alemania,

Klaus Eidam se refiere en su libro al famoso retrato que pintó Johann Jakob Ihle en Köthen:

“La gran pena y la inmensa tristeza están grabadas profundamente en el rostro...”⁶

El 3 de diciembre de 1721 Johann Sebastian da un nuevo giro a su vida. Contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wilcke. Anna Magdalena era la hija del trompetista de la corte, Johann Caspar Wilcke y se había incorporado como cantante en la corte ese mismo año, con solo diecinueve años, demostrando un gran talento como soprano.

Hasta esos momentos, además de su obra instrumental conocida, Bach escribiría un número considerable de conciertos y otras composiciones instrumentales para la corte, que se han perdido o sobreviven en arreglos posteriores como conciertos para clavecín o movimientos de cantata.

Hubo un momento en que, por razones que no están del todo claras, el príncipe Leopold pareció dar la espalda cada vez más a la música de conjunto de Bach, lo que le llevó a buscar definitivamente un nuevo destino. Bach especuló con que este alejamiento fue causado por la esposa del príncipe, Friederike Henriette von Anhalt-Bernburg, con quien se había casado en 1721.

En una carta de Bach, dirigida a un antiguo compañero de la Escuela de San Miguel en Lüneburg que trabajaba como diplomático al servicio de la corte rusa, se refiere a ello. La carta fue descubierta por Philipp Spitta en 1868 durante la preparación de su importantísima biografía sobre el compositor:

“... tuve un príncipe clemente que amaba y conocía la música y con el que pensaba poner fin a mis días. Sucedió, sin embargo, que el mencionado Serenísimo casó con una princesa de Berenburg [Friederica Henrietta] y como comenzase a dar la impresión de que la inclinación musical de dicho príncipe pudiera empezar a flaquear, máxime porque la nueva Señora parecía poco amiga de las artes, dispuso Dios que se convocase aquí el puesto de Director Musical y Cantor de la Escuela de Santo Tomás...”⁷

Además de esta cuestión, se dieron otros factores que pudieron influir en su marcha a Leipzig. El príncipe Leopold a partir de 1722, se vio obligado a reducir el presupuesto en la corte debido a la anexión militar a Prusia y a los conflictos de la casa principesca. Además, se acrecentaron las disputas entre calvinistas y luteranos en las cuales anduvo

⁶Eidam Klaus, *La verdadera Historia de Johann Sebastian Bach*, Editorial Siglo XXI de España Editores, 1999.

⁷ J. S. Bach, *Documentos sobre su vida y su obra*, trad. de Juan José Carreras, Madrid, Alianza, 2001, pp. 43-44

inmerso y la administración de la escuela de latín, en la que estudiaban sus hijos, iba de mal en peor.

De sus seis años en Köthen, estas son las composiciones instrumentales que pueden fecharse con certeza de acuerdo con los manuscritos originales:

- *Sonatas y Partitas para violín solo* (BWV 1001-1006). Bach escribió la copia en limpio en 1720. En la actualidad, la teoría general está de acuerdo con que al menos algunas de las primeras versiones se escribieron en Weimar (de 1708 a 1717).⁸
- *Klavierbüchlein para Wilhelm Friedemann*. El 22 de enero de 1720 lo comenzó a escribir para su hijo mayor. Contiene, entre otras piezas, las *Invenções* (BWV 772 – 786) en dos partes, las *Sinfonías* (BWV 787 – 801) en tres partes, y los 24 preludios de *El clave bien temperado I* (BWV 846-893).⁹
- *Conciertos de Brandemburgo* (BWV 1046-1051) (24 de marzo de 1721). Escritos para el margrave Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt.
- *Klavierbüchlein de Anna Magdalena Bach (Pequeño libro de Anna Magdalena Bach)*, de 1722. Contiene las primeras cinco *Suites francesas*, (BWV 812 -816), algunas piezas incompletas, y otras atribuidas a la propia Anna Magdalena. Se conservan 25 páginas de 48 escritas.¹⁰

⁸ “Se comprenden cuando se ve en Bach al genio de la polifonía. Algo que casi nunca sucede en Bach es la melodía con acompañamiento, cultivada más tarde por los clásicos de Viena y los representantes de la Escuela vienesa. Pero alguien que llevaba tan profundamente dentro de sí la polifonía, tenía que sacar partido necesariamente también de los instrumentos hechos para una sola voz, como el violín, el chelo o el laúd. Bach pudo escribir sus sonatas y partitas para instrumento solista porque tenía una muy estrecha familiaridad con el violín tras muchos años de práctica. Fue un compositor que disponía de la más extraordinaria habilidad contrapuntística a la vez que era capaz de lograr una expresividad musical profundamente conmovedora”. (Eidam Klaus, *La verdadera Historia de Johann Sebastian Bach*, Editorial Siglo XXI de España Editores, 1999.

⁹ ... estos veinticuatro preludios y fugas, que van de una a otra tonalidad y cierran el círculo completo de quintas, onstituyen una genial demostración práctica del uso de las tonalidades sometidas a la afinación temperada. Nadie en esos momentos manejaba con tanto dominio los pasos de una tonalidad a otra, de un acorde a otro... (Ibid)

¹⁰ El *Pequeño libro de Anna Magdalena Bach* consta de dos cuadernos manuscritos que el compositor regaló a su segunda esposa Anna Magdalena. Los cuadernos están compuestos por anotaciones musicales de diferentes géneros, como: música para clavicordio, minuetos, rondós, polonesas, sonatas, preludios corales, marchas y algunas piezas vocales en forma de aria. Aquí está referido el primero de ellos.

- Cantatas de felicitación para el cumpleaños del príncipe Leopold, y para el año nuevo. (BWV 66a, 134a, Anh. 6, Anh. 7, 184a, 173a y Anh. 8) ¹¹
- Cantatas *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*, (BWV 23) y *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, (BWV 22) interpretadas el 7 de febrero de 1723 en Leipzig.

LAS SUITES PARA VIOLONCHELO SOLO (BWV 1007–1012)

Aunque no sabemos la fecha exacta en las que se compusieron, ya que no nos ha llegado el manuscrito original del compositor, todo apunta a que éstas fueron escritas en una fecha cercana a la composición de las *Sonatas y Partitas para Violín solo*.

Las ediciones actuales de partituras se basan principalmente en la copia realizada por Anna Magdalena Bach entre 1727 y 1731 que se conserva en Berlín, y en la que no hay escrita, ni indicada ninguna articulación.

Existen también otras tres copias mucho menos conocidas. La primera, la más antigua, es una copia realizada por Johann Peter Kellner¹² alrededor de 1726. Dado que el propio Kellner no tocaba un instrumento de cuerda, probablemente hizo la copia por motivos de estudio. Una segunda, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII en el círculo berlinés, por Johann Philipp Kirnberger, uno de los discípulos del compositor. Y una tercera, que se encuentra actualmente en Viena, y cuya autoría y origen no han podido ser establecidos. Son pocas las diferencias entre las cuatro y éstas afectan fundamentalmente a los adornos y a las ligaduras de las notas que deben ser ejecutadas en el mismo golpe de arco.

La estructura compositiva de las *Suites* está íntimamente emparentada con las *Sonatas y Partitas para violín solo*. En la portada del manuscrito original se encuentra la nota: *Libro Primo*. A menudo se ha especulado por ello que las *Suites para violonchelo* formaron el segundo libro de una colección de dos partes.¹³

¹¹ Publicadas en la *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, volúmenes 35 al 40

¹² Johann Peter Kellner (1705 –1772) fue un organista y compositor alemán Conoció a Johann Sebastian Bach, aunque no se sabe si llegó a ser su alumno. Kellner jugó un papel importante en la difusión de la música de Johann Sebastian Bach, a través de las numerosas copias manuscritas hechas por él.

¹³ Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach*. 2ª edición. S. Fischer, Fráncfort del Meno 2007, ISBN 978-3-596-16739-5 , página 536, nota 108.

Al no contar con el manuscrito original del compositor, *las Suites para violonchelo solo* pueden fecharse únicamente según criterios estilísticos. En este sentido, las seis composiciones, como se menciona más abajo, siguen la estricta forma de *suite alemana*, que Bach abandonó más tarde en sus *Suites para orquesta* (BWV 1066-1069), y también en la *Partita en mi mayor para violín solo*. Esto podría sugerir que la composición de las *Suites para violonchelo solo* fue anterior a las *Sonatas y partitas para violín*, escritas en marzo de 1719.¹⁴

Los manuscritos nos presentan seis *suites* con movimientos individuales de carácter de danza. Formalmente, tienen todas, una estructura uniforme: comienzan con un *Preludio*, al que le sigue el esquema de movimientos de *suite alemana*: *Allemande – Courante – Sarabande – Gigue*, insertando dos danzas por pares antes del último movimiento: dos *Minuetos*, dos *Bourrées*, o dos *Gavotas*.

Sobre ello, se refiere Luis Gago en un artículo para la fundación Juan March:

“Estas parejas de danzas le permiten explotar el principio del contraste y la variación, mientras que los preludios abrían la puerta a la investigación de las posibilidades de distintos tipos de escritura para el instrumento, como esa secuencia constante de arpeggios partidos que da lugar a un entramado tanto armónico como melódico en la *Suite nº4 o la obertura francesa*, fuga incluida, de la *Suite nº5*, la única en la que Bach prescribe al comienzo una *scordatura*, o afinación diferente de la convencional por quintas, ya que la primera cuerda debe afinarse como un Sol (en vez de un La), con el fin de poder ejecutar acordes que, de otro modo, no serían viables técnicamente.”¹⁵

Las seis piezas imponen grandes exigencias al intérprete como defiende Christoph Wolff en su biografía:

“...Las composiciones de Bach para violín solo y violonchelo solo representan el más alto virtuosismo, y esto, especialmente en vista de su singularidad, incluso más que sus obras para teclado, que tienen exigencias técnicas similares”¹⁶

Tras la primera edición impresa del manuscrito de Anna Magdalena en 1824 y una edición de interpretación de Friedrich Dotzauer al año siguiente, la primera edición crítica de las *Suites* se publicó en 1879 en la edición completa de la *Sociedad Bach de Leipzig*. En 1991, *La Neue Bach Ausgabe*, de la editorial *Bärenreiter*, siendo el editor el musicólogo Hans Eppstein, publicó un facsímil reducido que recoge el manuscrito de

¹⁴ Eppstein, Hans, *Problemas de cronología en las suites para instrumento solista de Johann Sebastian Bach*, Editorial: Bach Yearbook 62. 1976, pp. 42, 47

¹⁵ Gago, Luis, *Hasta el fin de sus días, Bach en Köthen*, (6 - 20 de octubre de 2011) Fundación Juan March. www.march.es

¹⁶ Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach*. 2ª edición. S. Fischer, Frankfurt del Meno 2007, ISBN 978-3-596-16739-5 , página 253.

referencia obligada hasta ahora, el realizado por la esposa del compositor, Anna Magdalena, y cuya portada fue redactada por Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger. Andrew Talle hizo una revisión de esta edición en 2016 debido a la aparición de nuevas fuentes.

Prácticamente relegadas a una mera función didáctica hasta su "redescubrimiento" por parte de Pau Casals a finales del siglo XIX, hoy forman parte del repertorio habitual y de referencia para los violonchelistas, además de convertirse en la composición más interpretada y versionada dentro de su género.

Ya que no existe en los manuscritos como hemos apuntado, ninguna anotación técnica, ni de matices, ni de articulación y la originalidad y complejidad de la escritura de las *suites* no permiten una fácil comparación con otros modelos de la época, los violonchelistas están obligados en la interpretación, a decidir de forma independiente sobre cuestiones técnicas, la articulación de los arcos y la dinámica de la obra. Las decisiones evidencian la actitud interpretativa, las concepciones estético musicales del intérprete ejecutante y su idea de cómo pretendía Bach que fueran tocadas estas piezas. Por este motivo, como apunta Lambert¹⁷, muchos violonchelistas se acercan a esta obra con gran respeto, a veces con temor, y el resultado es enormemente diverso. De hecho, las interpretaciones pueden diferir significativamente unas de otras.

Las diversas formas de interpretar *las suites* oscilan entre los siguientes enfoques:¹⁸

- Ejecuciones en las que se busca la mayor intensidad posible de la expresión. El ejemplo universalmente aceptado de este planteamiento es Pau Casals.
"Humanidad más profunda, la franqueza brusca de expresión y la alegría".
- Ejecuciones inspiradas en la práctica histórica con una interpretación historicista. El representante más significativo es Anner Bylisma. En este grupo podríamos diferenciar entre interpretaciones fuertemente expresivas: Anner Bylisma, y otras más objetivas: Vito Paternoster, y Christophe Coin.
"Realización más creativa, peculiar e históricamente informada".
- Ejecuciones en las que se busca la mayor perfección técnica posible: Janos Starker.

¹⁷ Smit, Lambert, *Hacia una visión más coherente e histórica del violonchelo de Bach*, Editorial Chelys, vol. 32, 2004.

¹⁸ Batty, Robert. (16 de Enero de 2013) *Bach Suites and You*. Cellobello.

<https://www.cellobello.org/cello-blog/artistic-vision/bach-suites-and-you/>

“Acabado técnico más perfecto, la conducción rítmica y los detalles más nítidos”.

- Ejecuciones en las que se busca el cuidado del sonido: Pierre Fournier.
“Los sonidos de violonchelo más sensualmente hermosos y una interpretación lujosamente romántica”.

PAU CASALS (1876-1973) REDESCUBRIMIENTO Y RECEPCIÓN POSTERIOR DE LAS SUITES PARA VIOLONCHELO SOLO

Pau Casals, violonchelista, director de orquesta, compositor, humanista, y uno de los nombres más universales de la música del siglo XX. Entre sus contribuciones más importantes en relación a la interpretación del violonchelo moderno, destaca el haber aportado a la técnica de ejecución del instrumento una visión mucho más natural, alejada de la rigidez y del uso indiscriminado de los *glissandi* típicos de la escuela del siglo XIX, introduciendo nuevas posibilidades técnicas y expresivas.

“Casals es uno de los de los primeros músicos que en el siglo XIX contribuye al reconocimiento del patrimonio antiguo. Hay dos grandes músicos que marcaron un momento histórico importante en el siglo XIX. Uno fue Félix Mendelssohn y otro fue Pablo Casals a finales del siglo XIX, cuando presentó al mundo *las 6 Suites para violonchelo solo* y las tocó en todas las partes del mundo”.¹⁹

Así se refiere el músico y director Jordi Savall a la figura de Pau Casals y al papel protagonista que éste ejerció en el redescubrimiento de *las Suites para violonchelo solo*. Casals se erigió desde entonces en embajador de las *Suites* por todo el mundo, se convirtió en el primer violonchelista de la historia en grabar su integral, y en la referencia para todo aquél que a partir de entonces quisiera interpretarlas.

A finales del XIX, *Las Suites para violonchelo solo* estaban ya publicadas y editadas. Circulaban por toda Europa, pero como obras de estudio y de complejos ejercicios técnicos. Raras veces se interpretaban en público. Siempre se hacían parcialmente y normalmente acompañadas por piano. Así, por ejemplo, Schumann, había escrito una versión para violonchelo y piano que enmascaraba precisamente lo que hoy consideramos como el gran valor de las *Suites*: su riqueza polifónica, su musicalidad y su profunda emoción²⁰.

¹⁹ Intervención de Jordi Savall en el documental *Pau Casals, la Música por la Paz*.

Dufreche, Laurent, (2011) *Pau Casals, la Música por la Paz*. Documental, Nais Producciones. S.L

²⁰ Referencias en: Baliñas, Maruxa, (17 de agosto de 2010) *La versión original, ¿por qué no?*, mundoclasico.com

<https://www.mundoclasico.com/articulo/14835/La-versi%C3%B3n-original-por-qu%C3%A9-no#>

“De *melodía polifónica* se ha tildado el procedimiento utilizado con frecuencia por Bach en estas obras, ya que una sola línea se construye a partir de retazos de varias voces a menudo tan solo implícitas. Estaríamos así ante lo que, retomando un adjetivo utilizado por los renacentistas para denominar la *semitonía* (alteraciones accidentales) que no estaba escrita, pero que debía ser tenida en cuenta por los cantores, podríamos denominar polifonía *subintellecta*. Buena prueba de que esas otras voces “voces distantes”, yacen escondidas en alguna parte bajo los pentagramas son las transcripciones que el propio Bach realizó para clave y laúd de algunas de estas obras. Estos arreglos nos muestran algo que el alemán *sobreentendió*, pero que no llegó a escribir, casi siempre porque las características del instrumento se lo impedían.”²¹

Casals encontró la partitura de las *Suites* a los 13 años, en 1889, de manera casual en una tienda de música de Barcelona. No conocía entonces la existencia de esta obra, que estaba todavía lejos de ser popular. La edición que descubrió era la realizada por el violonchelista y compositor alemán F. Grützmacher, basada en el manuscrito de Anna Magdalena Bach. Su fascinación por la obra fue inmediata y a partir de ese momento, Casals mostró siempre una pasión constante por ella. Comenzó desde entonces a estudiarla y a tocarla diariamente, compromiso que no abandonará durante toda su vida.²²

Pau Casals tardó casi doce años en atreverse a tocarlas en público. La primera interpretación de una *suite* completa fue en la *Beethoven-Saal* de Berlín entre 1900 y 1902. A partir de entonces, Casals incorporará *las Suites* en el repertorio de sus conciertos, primero en España y posteriormente en sus giras mundiales en Londres, París, Rotterdam, Utrecht, Nueva York, Montevideo y Río de Janeiro.

Su principal aportación en las interpretaciones de estos recitales fue el dotar a las *Suites* de un aire de emoción y de danza. Desde entonces, y sobre todo tras la aparición de la corriente historicista, esta visión fue muy cuestionada, pero al mismo tiempo se manifestó como fuente de fascinación sonora para muchos intérpretes.

Avanzados los años 30, en una coyuntura europea muy poco propicia, Casals fue invitado por el director de la EMI, Fred Gaisberg para grabar la integral de las *Suites*.

²¹ Gago, Luis, *Hasta el fin de sus días, Bach en Köthen*, (6 - 20 de octubre de 2011) Fundación Juan March. www.march.es

²² Referencias en: Rubio, José Ramón, *Pau Casals. Un músico y una actitud*, (1979), Tiempo de Historia, Madrid, Ediciones Pléyades S.A, Nº 25.

En Europa entonces se respiraba un ambiente de desánimo, tristeza y desesperanza, marcado por la Guerra civil española en plena contienda, y por una sensación prebélica que se vivía en el resto de los países europeos. Las posibilidades de tocar eran cada vez menores y además, Casals se había negado a dar conciertos en los países de regímenes autoritarios. Alemania, Rusia, Italia y España estaban pues descartados.

Al principio se mostró reacio a realizar las grabaciones. Sería la primera vez y tenía muchas dudas del resultado, pues no creía que una grabación sonora pudiera hacerles justicia.

Al final, grabó las *Suites* en los años 1936, (*Suites 2 y 3*), 1938 (*Suite 1 y 6*) y 1939, (*Suites 4 y 5*), cada una de las veces en una sola sesión.

5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Grove Music Online. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Stanley Sadie y John Tyrrel (London, 2001)
- Smend, Friedrich, *Bach in Köthen*, Editorial Concordia Pub House, 1986
- Eidam Klaus, *La verdadera Historia de Johann Sebastian Bach*, Editorial Siglo XXI de España Editores, 1999
- Eppstein, Hans, *Problemas de cronología en las suites para instrumento solista de Johann Sebastian Bach*, Editorial: Bach Yearbook
- Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach*. 2ª edición. S. Fischer, Frankfurt del Meno 2007
- Smit, Lambert, *Hacia una visión más coherente e histórica del violonchelo de Bach*, Editorial Chelys
- Rubio, José Ramón, *Pau Casals. Un músico y una actitud*, (1979), Tiempo de Historia, Madrid, Ediciones Pléyades S.A, Nº 25
- Gago, Luis, *Hasta el fin de sus días, Bach en Köthen*, (6 - 20 de octubre de 2011) Fundación Juan March. www.march.es
- Batty, Robert. (16 de Enero de 2013) *Bach Suites and You*. Cellobello. <https://www.cellobello.org/cello-blog/artistic-vision/bach-suites-and-you/>
- Baliñas, Maruxa, (17 de agosto de 2010) *La versión original, ¿por qué no?*, mundoclasico.com <https://www.mundoclasico.com/articulo/14835/La-versi%C3%B3n-original-por-qu%C3%A9-no#>
- Dufreche, Laurent, *Pau Casals, la Música por la Paz*. Documental, Nais Producciones. S.L., 2011