



22 d'AGOST, 22 h

LES MUFFATTI

Orquestra Barroca de Brusselles

Frank THEUNS, traverso barroc

Sophie GENT, violí

Violaine COCHARD, clave



PROGRAMA

Concert de Brandenburg n. 5 en re major, BWV 1050

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Allegro

Affettuoso

Allegro

Obertura de la suite orquestral n. 2 en si menor, BWV 1067

Johann Sebastian Bach

*** pausa ***

Suite orquestral n. 3 en re major, BWV 1068a

Johann Sebastian Bach

Ouverture

Air

Gavotte I / II

Bourrée

Gigue

Triple concert: Concert per a clavicèmbal, flauta, violí, cordes i baix continu en la menor, BWV 1044

Johann Sebastian Bach

Allegro

Adagio, ma non tanto, e dolce

Allabreve

NOTES AL PROGRAMA

Vitalitat italiana, elegància francesa: música instrumental de Bach

Bàrbara Duran Bordoy

Musicòloga i escriptora

Quan es parla de la figura de Johann Sebastian Bach, la magnitud de la seva herència musical presideix qualsevol consideració. Les seves Passions, la *Missa en si menor* o el conjunt de Cantates han deixat una petjada que és difícil mesurar. Ara bé, quasi mai es pensa en les condicions en les quals les va compondre, i el perquè, en determinats moments de la seva vida, es va decantar per uns tipus de composicions i no unes altres.

Poca gent sap que Bach, durant els seus anys a Leipzig (1723-1750), no podia sortir de la ciutat sense demanar permís al batle; que el consistori intentava controlar l'estil de la seva música, i que a més, havia d'ensenyar, fins i tot, llatí gramatical als nins cantors (cosa que odiava). La demanda de peces per a l'any litúrgic era aclaparadora, i l'obligava a compondre sota una pressió constant. Però el prestigi del càrrec, com a Thomaskantor, era indubtable en tota l'Alemanya protestant, i va influir per a deixar la cort de Köthen (1717-1723) i afincar-se a Leipzig. Així, va passar de compondre música instrumental i cortesana a, gairebé de manera exclusiva, música sacra.

Sota el mecenatge del príncep Leopold, Köthen tenia una excel·lent orquestra, un fet que permeté a Bach compondre i experimentar formes instrumentals de manera continuada. És dins aquest context on neixen les suites orquestrals, com també bona part dels *concerts de Brandenburg*. Aquest factor es va sumar a una descoberta que havia fet durant la seva etapa a la cort de Weimar (1708-1717), just abans del període de Köthen: les darreres tendències de la música italiana. Hom pot estar ben segur —no és una quimera ni una elucubració— que l'alegria i vivacitat de la música de Vivaldi van impactar en l'esperit luterà (potser una mica massa seriós) de Bach. Sinó, perquè molestar-se en transcriure bona part dels seus concerts, com va fer? El nebot del duc de Weimar, el

príncep Johann Ernst, havia tornat el 1713 d'un viatge amb una col·lecció de partitures italianes; entre elles *L'Estro Armonico* de Vivaldi, i ben aviat Bach ja les va adaptar. D'alguna manera, la vitalitat de la música italiana havia arribat a l'Alemanya protestant per a capgirar —encara que fos una mica— la mentalitat creativa de mestre Bach.

El *concert de Brandenburg n° 5* fou acabat el 1721, quan Bach va signar aquest conjunt de concerts per a enviar al marcgravi de Brandenburg (que no va fer ni cas). Està escrit per a un conjunt instrumental de cambra amb un petit grup de solistes (concertante): un violí, un traverso i el clavicèmbal. Exactament la mateixa formació que el triple *Concert BWV 1044*. En aquest sentit, el programa d'avui vespre és cap i cua: comença i acaba amb la mateixa formació instrumental i el mateix concepte estructural.

Ambdós concerts presenten un primer moviment amb forma ritornello (una secció que torna un i altre cop, a vegades modulant) i breus diàlegs entre el violí, la flauta i el clavicèmbal, alternats amb els *tutti* orquestrals. Bach introdueix breus passatges de solo per al teclat, que no solament està a càrrec de liderar el baix continu, sinó que també actua de solista: és a l'Allegro d'aquest *concert de Brandenburg* on té lloc el primer solo elaborat de la història dels concerts per a tecla.

El segon temps del *concert de Brandenburg* és d'una expressivitat continguda, fluïda i tenyida d'una certa malenconia. Aquí, l'orquestra calla i solament queden els tres solistes, dialogant entre si. Exactament com en el triple *concert BWV 1044*, encara que el tercer temps d'aquest darrer és de textura més densa que la del Brandenburg, molt treballada i cuidada, on s'alternen les seccions imitatives entre el violí, la flauta i l'orquestra (concertante i tutti), breus solos del clavicèmbal i seccions de pizzicato a les cordes acompanyants.

Els italians, però, no poden presumir massa de la seva influència sobre Bach: ell també estava molt atent a la moda francesa. Així, les Suites orquestrals comencen amb una gran "Overture", i inclouen danses que s'havien popularitzat a la cort francesa de Versalles. El pols marcat, els ritmes puntejats i l'elegància melòdica presideixen un conjunt de composicions que fan competència directa a l'expressivitat i vitalitat italianes.

NOTAS AL PROGRAMA

Vitalidad italiana, elegancia francesa: música instrumental de Bach

Bàrbara Duran Bordoy

Musicòloga y escritora

Cuando se habla de la figura de Johann Sebastian Bach, la magnitud de su herencia musical preside cualquier consideración. Sus Pasiones, la *Misa en si menor* o el conjunto de Cantatas han dejado una huella que es difícil medir.

Ahora bien, casi nunca se piensa en las condiciones en las que las compuso y el porqué, en determinados momentos de su vida, se decantó por unos tipos de composiciones y no por otras.

Poca gente sabe que Bach, durante sus años en Leipzig (1723–1750), no podía salir de la ciudad sin pedir permiso al alcalde; que el consistorio intentaba controlar el estilo de su música, y que además, debía enseñar, incluso, latín gramatical a los niños cantores (cosa que odiaba). La demanda de piezas para el año litúrgico era abrumadora, obligándole a componer bajo una presión constante. Pero el prestigio del cargo, como Thomaskantor, era indudable en toda la Alemania protestante, e influyó para dejar la corte de Köthen (1717–1723) y afincarse en Leipzig. Así, pasó de componer música instrumental y cortesana a, casi de forma exclusiva, música sacra.

Bajo el mecenazgo del príncipe Leopoldo, Köthen tenía una excelente orquesta, permitiendo a Bach componer y experimentar formas instrumentales de forma continuada. Es en este contexto donde nacen las suites orquestales, así como buena parte de los *Conciertos de Brandeburgo*. Este factor se sumó a un descubrimiento que había hecho durante su etapa en la corte de Weimar (1708–1717), justo antes del período de Köthen: las últimas tendencias de la música italiana. No cabe duda —no se trata de una quimera ni de una mera elucubración— de que la alegría y vitalidad de la música de Vivaldi dejaron una profunda huella en el espíritu luterano de Bach, quizá demasiado serio. Si no, ¿por qué molestarse en transcribir buena parte de sus conciertos, como hizo? En 1713, el príncipe Johann Ernst —sobrino del duque de Weimar— regresó de un viaje con una colección de partituras italianas (entre ellas, *L'Estro Armonico* de Vivaldi) que Bach no tardó en adaptar. De alguna manera, la vitalidad de la música italiana había llegado a la Alemania protestante para alterar —aunque fuera un poco— a la mentalidad creativa del maestro Bach.

El *Concierto de Brandeburgo n.º 5* fue terminado en 1721, cuando Bach firmó este conjunto de conciertos para enviar al Margraviato de Brandeburgo (que no hizo ni caso). Está escrito para un conjunto instrumental de cámara con un pequeño grupo de solistas (concertante): un violín, un traverso y el clavicémbalo. Exactamente la misma formación que el Triple *concierto BWV 1044*. En este sentido, el programa de esta noche está perfectamente enmarcado: comienza y acaba con la misma formación instrumental y el mismo concepto estructural.

Ambos conciertos presentan un primer movimiento con forma de ritornello (una sección que vuelve una y otra vez, a veces modulante) y breves diálogos entre el violín, la flauta y el clavicémbalo, alternados con los *tutti* orquestales. Bach introduce breves pasajes de solo para el teclado, que no solo está a cargo de liderar el bajo continuo, sino que también actúa de solista: es en el Allegro de este *Concierto de Brandeburgo* donde tiene lugar el primer solo elaborado de la historia de los conciertos para tecla.

El segundo tiempo del *Concierto de Brandeburgo* es de una expresividad contenida, fluida y teñida de cierta melancolía. Aquí, la orquesta calla y solo quedan los tres solistas, dialogando entre sí. Exactamente como en el Triple *concierto BWV 1044*, aunque el tercer movimiento de este último presenta una textura más densa que la del Brandeburgo. Se trata de una escritura muy

elaborada y minuciosa, donde se alternan secciones imitativas entre el violín, la flauta y la orquesta (concertante y tutti), breves solos del clavecín y pasajes en pizzicato de las cuerdas acompañantes

Sin embargo, los italianos no pueden presumir demasiado de su influencia sobre Bach: él también estaba muy atento a la moda francesa. Así, las Suites orquestales comienzan con una gran «Ouverture» e incluyen danzas que se habían popularizado en la corte francesa de Versalles. El pulso marcado, los ritmos punteados y la elegancia melódica presiden un conjunto de composiciones que compiten directamente con la expresividad y vitalidad italianas.

PROGRAM NOTES

Italian vitality, french elegance:

Bach's instrumental music

Bàrbara Duran Bordoy

Musicologist and writer

When discussing the figure of Johann Sebastian Bach, the magnitude of his musical legacy overshadows all other considerations. His Passions, the *Mass in B minor* or the set of Cantatas have left a mark that is difficult to measure. However, we rarely consider the conditions under which he composed them, or why he chose specific genres at certain moments in his life.

Few people know that Bach, during his years in Leipzig (1723–1750), could not leave the city without asking permission from the mayor; that the council tried to control the style of his music, and that, in addition, he even had to teach grammatical Latin to the boy singers (something he hated). The demand for pieces for the liturgical year was overwhelming, forcing him to compose under constant pressure. But the prestige of the position, as Thomaskantor, was unquestionable throughout Protestant Germany, and influenced him to leave the court of Köthen (1717–1723) and settle in Leipzig. Thus, he moved from composing instrumental and court music to, almost exclusively, sacred music.

Prince Leopold's patronage enabled Köthen to maintain an exceptional orchestra, allowing Bach to continually innovate and experiment with new instrumental forms. It is in this context that the orchestral suites were born, as well as much of the *Brandenburg Concertos*. This factor was added to a revelation he had experienced during his time at the court of Weimar (1708–1717), just before the Köthen period: the latest trends in Italian music. There is no doubt—this is neither myth nor mere speculation—that the joy and liveliness of Vivaldi's music profoundly impacted Bach's otherwise solemn Lutheran spirit. Otherwise, why bother transcribing a good part of his concertos, as

he did? In 1713, Prince Johann Ernst—the nephew of the Duke of Weimar—returned from a trip with a collection of Italian scores, including Vivaldi's *L'Estro Armonico*, which Bach eagerly set about transcribing and studying. In a way, the vitality of Italian music had reached Protestant Germany, reshaping the creative mindset of Master Bach.

The Brandenburg Concerto No. 5 was finished in 1721, when Bach signed this set of concerts for the Margraviate of Brandenburg (who paid no attention). It is written for a chamber ensemble with a small group of soloists (concertante): a violin, a traverso and the harpsichord. The same exact formation as the triple *Concerto BWV 1044*. In this sense, tonight's program is perfectly bookended: it begins and ends with the same instrumental lineup and the same structural concept.

Both concertos feature a first movement in ritornello form—characterised by a recurring, occasionally modulating theme—and brief dialogues between the violin, flute, and harpsichord, alternating with orchestral *tutti* sections. Bach introduces brief solo passages for the keyboard—this goes beyond its role of driving the basso continuo to act as a true soloist; indeed, it is in the Allegro of this *Brandenburg Concerto* that the first elaborate solo in the history of the keyboard concerto takes place.

The *Brandenburg Concerto's* second movement possesses a restrained, fluid lyricism, shaded with a touch of melancholy. At this point, the orchestra falls silent, leaving only the three soloists to engage in dialogue with one another. This mirrors the Triple *Concerto BWV 1044*, although the latter's third movement is denser in texture than the *Brandenburg's*. It features a highly intricate, meticulous structure where imitative sections alternate between the violin, flute, and orchestra (concertante and tutti), punctuated by brief harpsichord solos and pizzicato passages in the accompanying strings.

The Italians, however, cannot boast too much of their influence on Bach: he was also very attentive to French fashion. Thus, the orchestral Suites begin with a great "Overture", and include dances that had become popular at the French court of Versailles. The marked pulse, dotted rhythms and melodic elegance preside over a set of compositions that directly compete with Italian expressiveness and vitality.

PRÒXIM CONCERT



30 d'AGOST, 22 h

ORQUESTRA de la COMUNITAT VALENCIANA

titular del PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA

Sir Mark ELDER, director titular

OFICINA DEL FESTIVAL DE POLLENÇA

Convent de Sant Domingo

c/ de Pere J. Canaves Salas, s/n. - Pollença, Mallorca

info@festivalpollenca.com / Tel +34 674 935 302

ORGANITZA I PATROCINA



AMB EL SUPORT DE



COLLABOREN



MITJÀ DE
COMUNICACIÓ
OFICIAL

