

CAPÍTULO I

SUITE PARA VIOLONCHELO SOLO BWV 1007 EN SOL MAYOR, DE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750).

1. Origen de la Suite.

Al igual que una multitud de tipos de forma que tuvieron gran auge durante el período barroco, tales como: preludios, fantasías, variaciones y fugas, la forma suite está estrechamente relacionada con antiguas prácticas vocales e instrumentales, además de la tradición de adornar melodías con la finalidad de enriquecerlas o variarlas. En el caso particular de Bach, la suite está relacionada con las formas procedentes de la improvisación en el teclado o en los instrumentos polifónicos de cuerda como el laúd. Aunque la mayoría de las melodías bailables fueron de origen popular, la alta demanda social durante el Renacimiento y el Barroco contribuyeron a que la suite se convirtiera en una de las formas más importantes en el período estilístico Barroco¹.

Si bien el desarrollo y perfección de las formas ocurrió en diversas regiones, los nombres de los géneros pertenecen en su mayoría al país que los vio nacer. La suite entonces, aunque los elementos que la conforman son procedentes de toda Europa, es categóricamente francesa. Originalmente, la palabra suite no se refiere más que a una sucesión o serie de danzas y su disposición. En este punto surge el propósito principal de la composición de una suite: la danza, que junto con la canción o *canzone* formó la más importante fuente de la música instrumental que se venía creando desde el período

¹ Salazar, *op. cit.*, pág. 90.

Renacentista. Ambas cubrían de manera específica sus necesidades creativas basándose en diferentes tradiciones. La canción, por un lado, se basa en los procedimientos universales de composición establecidos por la música vocal ya sea sagrada o profana. La suite, por el otro, quedó al margen de esos procedimientos respetando su origen instrumental y teniendo como condición esencial la claridad de sus ritmos².

1.1 La suite antes de J. S. Bach.

La estructura formal de la suite en la época de Bach no es más que la culminación de una extraordinaria contribución internacional de danzas populares durante el siglo XVI que continuó enriqueciéndose durante décadas. El origen de las danzas data de épocas anteriores a la constitución formal de la suite. Las de origen español (*chacona, zarabanda*) eran comunes desde aquel siglo; las italianas (*pavana, gallarda*) y el *courante* francés son también de fecha antigua. Hay danzas italianas en España en el siglo XVI, no muy populares y muy probablemente difundidas en Italia en la época de la dominación española durante el Renacimiento. La *giga* inglesa procedente de la *jig* irlandesa del siglo XVI, se transformó de una manera en Italia y de otra en Francia al unirse durante el siglo siguiente con *allemandes* y *courantes*, además de otras danzas que pasaron a formar parte de la suite³.

La forma inicial de la suite es la combinación de dos danzas: una en compás binario y la otra, en ternario. Las primeras *allemandes* que se encuentran impresas en libros de *dancieries* pertenecen también al siglo XVI. La *allemande* era una danza "baja", es decir de movimientos pausados en la que no se levantaban apenas los pies, según era lo propio a las

² *Ibid.*, pág. 91.

³ *Ibid.*, pág. 91.

damas señoriales pomposamente ataviadas. En seguida se añadiría una *nachtanz*, danza posterior que contrastaría con aquella en ritmo y viveza de movimientos ("danza alta"). Tal alternación aparece durante toda la Edad Media; desde Italia, en donde el contraste se hace entre el *passamezzo* y el *saltarello*, hasta España, con la *zarabanda* y la *giga*. Los compositores franceses del siglo XVII se limitaron a imprimir sus danzas en grupos del mismo carácter (solo *allemandes*, por ejemplo). Sin embargo, en la práctica danzable o en la ejecución instrumental se seguía un orden determinado por lo conveniente en cada caso, pero no estaba establecido. Otra importante aportación francesa iniciada por *Francois Couperin* (1668-1733) en su trabajo para clavecín y harpsicordio alrededor de 1720, fue la de transformar el carácter estático de las danzas procedente del siglo XVI, añadiéndoles ese refinamiento barroco (como se puede notar particularmente en el *courante*) además de alargar el repertorio del grupo de danzas opcionales de la *suite*, que se mencionarán más adelante⁴.

Una vez que las danzas se convirtieron en piezas de música instrumental, restringieron la variedad de la expresión haciendo de sus caracteres simples normas, y de la espontaneidad de su primera función, fórmulas de composición. Cabía entonces la posibilidad de concebir a la *suite* como una *forma*, compuesta por la metodización de un cierto número de parejas de danzas⁵. Las suites del austriaco *Paul Peuerl* (1561-1656) acentúan tal propensión en los primeros años del siglo XVII al seguir un procedimiento ya conocido en el siglo anterior, según el cual una misma sucesión melódica podía transformarse en *allemandes*, *courantes*, *pavanas* o *gallardas*, por el hecho de ajustar simplemente sus intervalos melódicos a los ritmos de estas danzas. Vemos así una especie de suite que participa de lo propio a la

⁴ *Ibid.*, pág. 91.

⁵ *Ibid.*, pág. 92.

variación, sólo que ya no se trata de variación ornamental ni improvisada, sino un tipo nuevo de variación de carácter, esta vez basado en transformaciones rítmicas. La metodización de la suite progresa con los compositores alemanes⁶, aunque cada músico elegía el orden que le parecía mejor. Lo que sí es de tradición universal tanto en la suite como en las variaciones, es su igualdad tonal (aunque existan un par de casos en Bach en donde algunos movimientos aparecen en diferente tonalidad: como son: el segundo *menuet* de la cuarta *suite inglesa* y segunda *gavotte* en la *ouverture à la manière française*). Esta tradición procede de las necesidades del laúd, donde había que cambiar a veces de afinación para tocar en una tonalidad diferente, lo que indudablemente perjudicaría a la continuidad de la suite por el tiempo que se requería para afinar el instrumento al inicio de cada danza⁷.

2. J. S. Bach y el establecimiento de la forma suite.

2.1 La suite a partir de Bach.

Las suites alemanas que están más cerca de Bach son las de *Johann Krieger* (1649-1725) las cuales terminaban con una danza de libre elección que Bach prefiere incluir en penúltimo lugar entre la *zarabanda* y la *giga*⁸. Para ello recurre a multitud de tipos que todavía conservaban su carácter danzable, además de danzas de creación o divulgación más reciente y por lo tanto, de mayor novedad e interés que las tradicionales: el *menuet*, la *gavota*, el *bourrée*, *pasapié*, *rigodón* y *loure*, todas ellas de origen francés.

⁶ Samuel Scheidt (1587-1645), Johan Schein (1586-1630), y Jakob Froberger (1616-1630), compositores que contribuyeron enormemente a la entrada y difusión del estilo Barroco en Alemania (Enciclopedia Britannica *online*, 2002).

⁷ Salazar, *op. cit.*, pág. 93.

⁸ *Ibid.*, pág. 93.

La suite en la época de Bach estaba denominada también como *sonata*, *obertura* y *partita*. La *Sonata da Camera* de *Arcangelo Corelli* (1653-1713) por ejemplo, es prácticamente una suite que va precedida por un preludio libre de carácter. El nombre de *ouverture* dado por algunos compositores alemanes (incluido Bach) a series de danzas para orquesta, proviene de haber sustituido el preludio o *intrada*, (un tanto de carácter festivo y en aire de marcha) por un trozo de carácter más general. Las suites para orquesta y claves en la vida de Bach como compositor, representan un momento fructífero: alrededor de 20 suites (*ouvertures*) para oboes, fagotes, flautas, trompetas y tímboles, sin olvidar su trabajo para instrumentos de cuerda: las *partitas* (o suites) para violín solo y las 6 suites para violonchelo solo⁹.

2.2 Esquema estándar de la forma suite establecido por J.S. Bach.

El *preludio*, como pieza destinada a tocarse como introducción, fue empleado primeramente por *Louis Couperin* (Francia, 1626-1661) quien creó un estilo completamente libre en su ritmo y por tanto escrito sin los valores convencionales de las notas. La sucesión de danzas predeterminada por Bach es la siguiente:

Allemande: Danza de origen alemán, de *tempo* moderado y ritmo binario; su forma presenta por regla general dos partes con repeticiones e inicia con una *anacruza*.

⁹ *Ibid.*, pág. 94.

Courante: Danza francesa similar al *saltarello*, aunque con una textura generalmente más ligera lograda por la sucesión de figuras breves. Aunque existen dos tipos de *courante* (italiana y francesa) las danzas pertenecientes a las suites de Bach son del tipo francés: *tempo* moderado de 3/2 ó 6/4, con frecuente cambio de una de esas medidas a la otra creando una *hemiola*. Su textura es totalmente contrapuntística, en la cual el interés melódico cambia con frecuencia temporalmente de las partes superiores a las inferiores.

Sarabande: Danza española generalmente lenta y grave, a tres tiempos y de estructura binaria. Se caracteriza en su forma clásica por una acentuación sobre el segundo tiempo del primer compás. En las suites barrocas, la *sarabande* comienza con el tiempo fuerte; otras, sobre el levantamiento del segundo tiempo.

*Menuet*¹⁰: Danza aristocrática de origen francés de ritmo ternario y *tempo* más bien lento (no es una danza lenta, sino moderada; su nombre viene de la voz francesa *mener*, que se refiere a "llevar" al momento de bailar). Como baile de sociedad, el *menuet* conservó un primer plano durante todo el siglo XVIII. Fue la única danza de la suite retomada por los nuevos géneros (cuarteto, sonata, sinfonía). Inicialmente tenía dos partes; cada una de ellas repetida (A-A-B-B). También en principio iba seguido de un doble (más tarde llamado trí) que adoptaba el mismo corte (C-C-D-D), para luego retomar el *menuet* propiamente dicho, ejecutándose entonces cada parte sólo una vez, lo cual daba globalmente el esquema: A-A-B-B-C-C-D-D-A-B.

¹⁰ Danza opcional correspondiente a la suite no. 1.

Gigue: vocablo alemán adoptado en Irlanda e Inglaterra con el que se denominaba el instrumento por excelencia para acompañar bailes populares: *geige* o violón. Entre los ingleses, la *gigue* podía adoptar medidas binarias o ternarias. Sin embargo, en Francia generalmente el ritmo era con puntillo y se anotaba, o bien como 6/8 ó como 6/4. A menudo el tema se repetía en distintas voces y al inicio de la segunda sección de la forma binaria, se presentaba de forma invertida. En Italia, el *tempo* era claramente más rápido, pero no se utilizaban ni la imitación ni la inversión¹¹.

Este conjunto de danzas era precedido por un *prelude* (similar a un movimiento de *concerto grosso*), pieza destinada a tocarse como introducción de una ceremonia litúrgica o más comúnmente, de otra composición como una fuga o una suite, la cual en Bach, establece el carácter y tonalidad de la pieza¹².

Las danzas son invariablemente en forma binaria no necesariamente simétrica (en algunas ocasiones las extensiones de las partes A y B varían considerablemente). Estilísticamente, las danzas opcionales forman un contraste con las demás, con un estilo más simple y siempre sugiriendo tipos de baile. La razón primordial de esta diferencia es que la *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, son de origen mucho más antiguo (siglo XVI), además de que al momento de integrarse a la suite, perdieron su connotación de danza, creando nuevas formas, débiles rítmicamente pero más elaboradas en textura y estilo. Las danzas opcionales por otro lado, se originaron en los ballets franceses a fines del siglo XVII

¹¹ *Apel, op. cit., págs. 28, 211, 346, 531, 750.*

¹² *Ibid., pág. 692.*

reteniendo un carácterailable (principalmente con las aportaciones de *Jean Baptiste Lully* (1632-1687), compositor de la Corte de Luis XIV en 1653)¹³.

3. Importancia de las suites para violonchelo solo de J.S. Bach.

3.1 El uso del violonchelo antes y durante el período Barroco.

A finales del siglo XVI las funciones del violonchelo consistieron en acompañar primero a las voces y más adelante a los violines. Entonces servía de base a la orquesta para las sinfonías o para los *ritornelos* de ópera. En Italia asumió muy pronto el papel de la viola la cual se encargaba de hacer el bajo en los conjuntos. Esta función la llevaba a cabo en pequeños ensambles, como las *sonatas a tres*, el género más importante del siglo XVII. A menudo doblaba al clave, pero a veces llevaba a cabo algunos pasajes armónicos de improvisaciones.

A finales de dicho siglo, se encuentran ya los *ricercari* de *Domenico Gabrieli* (Italia, 1659-1690) y las sonatas de *Giuseppe Jacchini* (Bologna, 1670-1727), ambos reconocidos violonchelistas italianos de la época. En el siglo XVIII el repertorio se enriqueció con las sonatas de *Antonio Caldaro* (Venecia, 1670-1736) y *Luigi Boccherini* (Luca, 1743-1805) y los conciertos de *Leonardo Leo* (Italia, 1694-1744) y *Antonio Vivaldi* (Italia, 1678-1741) los cuales sumaban un total de veinte¹⁴. Al parecer fue *Luigi Boccherini* el primero en interesarse por las posibilidades técnicas del violonchelo. De 1756 a 1785 compuso 27 sonatas y 11 conciertos, que a diferencia del uso que hasta entonces se le había dado al instrumento en la

¹³ *Ibid.*, pág. 814.

¹⁴ *Argos-Vergara, op. cit.*, vol. IV, pág. 1245.

música de cámara, aumentaban su registro en la zona aguda, haciéndolo realmente virtuoso técnicamente y con una sonoridad hasta entonces desconocida¹⁵.

Bach se caracterizó no solamente como un músico genial sino además como pedagogo y físico de la misma talla. Logró resolver una serie de problemas de orden técnico, armónico-teórico e incluso acústico, cuya significación trascendental ha repercutido hasta los días presentes. A él se debe la fundamentación de la digitación moderna para teclado con utilización del pulgar, además de los primeros pasos de la implantación en el arte de la llamada "afinación templada". El repertorio para música instrumental realizado durante su estancia en la corte de *Köthen*¹⁶, además de inmenso fue novedoso. El hecho de usar el clave como cualquier otro instrumento, en lugar de relegarlo al bajo continuo, fue calificado como atrevido. Por otro lado, y como era común en la época de Bach, su producción musical se formó casi exclusivamente con obras ligadas a los puestos que ocupó. No creó formas ni géneros, pero retomó los legados de sus predecesores y los amplió considerablemente, tanto en el plano cultural como en el expresivo, llevándolos a un grado de perfección y universalidad desconocido anteriormente. Desde el punto de vista arquitectónico, su renovación fue incesante; todo su trabajo tiene construcciones distintas y su obra se distingue por un carácter netamente polifónico que, sin embargo, va a la par con la claridad y la abundancia melódica¹⁷.

El repertorio de Bach más importante y monumental de música polifónica en instrumentos de cuerda es, sin lugar a duda, las seis suites para violonchelo solo (equivalentes

¹⁵ *Ibid.*, pág. 1245.

¹⁶ Socialmente el punto más alto de prestigio alcanzado por Bach (1717-1723), en donde por cuestiones políticas, se vio por primera vez en la necesidad de componer música privada y de cámara de carácter profano (*Bukofzer, op. cit.*, pág. 290).

¹⁷ *Hammel & Mürlimann, op. cit.*, vol. I, pág. 183.

a las *partitas* para violín solo) las cuales nacieron en su época de Maestro de Capilla en la corte del príncipe *Leopold Anhalt Köthen* (Alemania) en la que debía procurar música para los conciertos en los que éste tocaba la Viola da Gamba. Su tremenda dificultad técnica, no solo requiere virtuosismo, sino un análisis más profundo que permita entender la complejidad de sus ideas musicales. Con el propósito de crear polifonía a cualquier costo, Bach parece ir más allá de las limitaciones técnicas del instrumento. Además, en dichas suites el instrumento adquiere una independencia y variedad de lenguaje, tanto armónico como textural y tímbrico que nunca antes se había escuchado.

Finalmente, aunque Bach no era violonchelista siempre tuvo un interés pedagógico por la música; poseía un conocimiento extraordinario del violonchelo, de tal manera que fue capaz de crear en un instrumento netamente melódico, sonoridades tanto de orquesta como de órgano¹⁸.

4. Forma y uso de la polifonía de la Suite No. 1 para violonchelo solo.

Sobre las suites de J.S. Bach, Mstislav Rostropovich ha escrito:

"...las suites representan un gran reto técnico, particularmente la sexta suite, la cual fue escrita para un violonchelo de 5 cuerdas. La primera suite puedo definirla como juvenil. Es la más corta y está en una tonalidad mayor (Sol mayor). La estructura de cada suite aumenta sucesivamente en complejidad. Los preludios también crecen

¹⁸ Bukofzer, *op. cit.*, pág. 289.

estructuralmente además de que cada vez son más extensos, culminando con el preludio de la suite No. 6, la cual veo como una sinfonía para cello solo. En mi opinión, el preludio es el movimiento más substancial de cada suite. Son muy variados y contienen las más profundas ideas en la música de J.S. Bach¹⁹.

La intención principal del orden de las danzas, es darle un aire contrastante: lento-rápido (*allemande-courante*), y al mismo tiempo, estrechar un lazo cíclico, lo que produce movimientos de danza contrarios unidos por una misma sustancia melódico-armónica. En otras palabras su intención fue producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente.

Las danzas de la suite presentan una estructura *binaria*. Sus dos secciones terminan con una barra de repetición, lo que conserva la simetría de la forma. El curso armónico de una danza en modo mayor, como es el caso de la suite No. 1, conduce de la Tónica a la Dominante en la primera sección, mientras que en la segunda regresa de Dominante a Tónica:

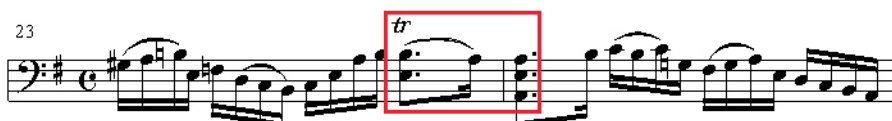


En la *allemande*, *courante*, *sarabande*, *menuet I* y *gigue*, se presenta este patrón sin variación. En la mayoría de las ocasiones, en la segunda parte al regresar, Bach amplía la

¹⁹ Extracto del CD: *EMI Classics, J.S. Bach. Cello- suites, 1995*. Mstislav Rostropovich, gran violonchelista y director de orquesta, quien hace un estudio profundo sobre timbre y el color de las seis suites para violonchelo solo de J.S. Bach.

armonía con una cadencia, generalmente a la relativa menor o hacia alguna tonalidad vecina. En el caso de la suite no. 1, las danzas no presentan ninguna modificación a este patrón, presentando cerca del final de la segunda parte una cadencia en una tonalidad menor como se muestra en los ejemplos a continuación²⁰:

ALLEMANDE (la menor)



COURANTE (mi menor)



SARABANDE (mi menor)



MENUET I (mi menor)



²⁰ *Bach Suites* © 1950 by Bärenreiter-verlag, Kassel.

GIGUE (mi menor)



El minuet que aparece en esta suite fue introducido por Bach a la suite dentro de la música instrumental ya antes presentada por *Jean Baptiste Lully* (S. XVII). Es de tipo *binario*, y tiene la misma estructura que el *minuet con trío*, sólo que en lugar de éste, presenta un segundo minuet en una tonalidad menor (en este caso, sol menor) conocido como *doble*. Al terminar el trío, o, en este caso, el segundo minuet, se encuentra la indicación "*Da Capo*", interpretándose el primer minuet sin repeticiones:

A	B	A
Menuet I (Sol mayor)	Menuet II (sol menor)	Menuet I (sin repeticiones)
: I -V :	: V -I :	: i -V :
	: V -i :	I -V
		V -I

De la misma manera que las otras danzas, presenta una estructura armónica ascendente a la Dominante en la primera parte, y descendente hacia la Tónica en la segunda.

En el aspecto motivico, la segunda sección inicia con la misma figura presentada en la primera. No se trata de una reexposición, sino de un esquema fragmentario que, aunque presenta diferentes ideas temáticas, no es más importante que la progresión armónica. Ésta es enfatizada por la inversión o modulación del motivo inicial de la frase:

Principio (A)

ALLEMANDE



Segunda Parte (B)

C. 17,18



Principio (A)

COURANTE C. 1, 2



Segunda Parte (B)

C. 19, 20



Principio (A)

MENUET I C. 1, 2



Segunda Parte (B)

C. 9, 10



Principio (A)

GIGUE C. 1, 2



Segunda Parte (B)

C. 13, 14



Rostropovich dice:

"... la estructura del prelude de la primera suite, puede compararse con la naturalidad y sencillez de la respiración de un ser humano. La frase genera energía (inhalación) hasta llegar a cierto punto en que es liberada (exhalación). Un proceso

de emerger y declinar. La belleza del concepto musical de Bach reside en el hecho de que ningún preludio utiliza una melodía. Es sólo textura, estructura y ritmo. Bach no necesitó una melodía; sus trabajos son escritos bajo un concepto de belleza: texturas claras y colorido tonal. Es tonto enfatizar el hecho de que no existe una melodía; Bach hubiera compuesto una infinidad de hermosas melodías si las hubiera necesitado. "...Puedes analizar la música de Bach por tiempo indefinido. Uno puede analizar cada nota, cada frase, armonía, melodía y polifonía... Lo que trato de hacer es concentrar la atención a pequeños detalles para explicar la profundidad de la idea de Bach, y mostrar la sencillez natural de esta música²¹"

El preludio, como pieza destinada a tocarse como introducción, fue empleado primeramente por *Louis Couperin*, quién creó un estilo completamente libre en su ritmo y, por tanto, escrito sin los valores convencionales de las notas²². Suele ser el movimiento más substancial de la suite, ya que establece la tonalidad, textura y el carácter de las danzas subsecuentes. En el primer compás del preludio de la suite no. 1, aparece una célula tanto rítmica como armónica que representa la base de la construcción de toda la suite:

PRÉLUDE

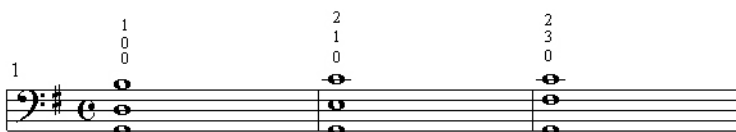


²¹ *EMI Classics, J.S. Bach. Cello-suiten.*

²² *Apel, op. cit., pág. 692.*

Los acordes, ya sean tocados como bloque o como arpeggios, aparecen por todo lo largo de las danzas de la suite. Estos acordes representan la polifonía característica del contrapunto en las obras de Bach; en este caso, se presenta a tres voces, cada una teniendo como base alguna de las cuatro cuerdas abiertas como lo muestra la digitación:

PRÉLUDE

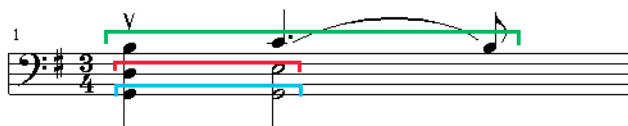


Sin embargo, las voces no siempre pueden distinguirse por la cuerda en la que se toca la nota, por lo que se debe analizar desde el punto de vista polifónico el rango, secuencia y línea en la que aparecen las notas para poder crear una línea melódica congruente:

PRÉLUDE



SARABANDE



Aunque en nuestros tiempos pareciera sencillo o común el tratamiento armónico de las suites para violonchelo solo, Bach fue el primero en “atreverse” a incluir en las obras para instrumentos de cuerda, acorde no arpegiados, es decir, cada nota tocada al unísono, lo que dio un giro importante a las posibilidades técnicas y sobretodo armónicas de este instrumento. Yendo más allá de sólo acompañamiento, bajo continuo e incluso, duplicación de la mano izquierda del teclado, fue como poco a poco el violonchelo fue adquiriendo la importancia que merece un instrumento solista, con personalidad propia y con capacidades de ejecución hasta entonces privilegio de ejecutantes del violín o el tan afamado teclado.

Las seis suites para violonchelo solo, tienen más importancia pedagógica que de alguna otra índole. Tratados de armonía, contrapunto y forma, podemos encontrar miles sólo en el trabajo de J.S. Bach, además de las aportaciones de otros muchos compositores de la época. Llama la atención, entonces, que Bach fuera el primer músico no violonchelista interesado en ir más lejos de lo hasta entonces visto dentro del contexto técnico del instrumento. Y el hecho de que durante mucho tiempo después de su composición las suites fueran vistas como ejercicios o, peor aún, como simples curiosidades, nos ubica en el contexto instrumental de la época, dentro del cual existían privilegios y, por otro lado, discriminación hacia diversas familias y tipos de instrumentos musicales.