



 *Conservatori Superior*
de Música de les Illes Balears

Interpretando Bach a la viola

Carlos Rabadán Salas
Grado Superior en Interpretación. Especialidad: Viola
Convocatoria ordinaria mayo 2022
Tutor: Nigel Carter

Agradecimientos

Este trabajo surge a raíz de mi interés casi arqueológico de investigar cómo sonaba algo que nunca podremos escuchar. La primera persona que me transmitió este entusiasmo por el estudio de los criterios históricos en la interpretación fue mi pianista acompañante Isabel Félix, así que muchas gracias por acompañarme todos estos años. También me gustaría agradecer a Nigel, mi tutor de TFE, pues si no fuera por su perseverancia y trabajo semanal no estaríais leyendo esto.

Abstract

En el presente trabajo se realizará una aproximación a la interpretación historicista: se expondrá brevemente la cuestión organológica (¿cómo eran los instrumentos del siglo XVIII?) y se estudiarán las convenciones musicales que existían en la interpretación de este siglo. A partir de dicha investigación, se propondrán unas pautas interpretativas para la transcripción para viola de la Quinta Suite para violoncello de J. S. Bach, BWV 1011.

Palabras clave

J. S. Bach - viola - interpretación historicista - Quinta Suite - violonchelo - BWV 1011

Summary

In the following text, the reader will find an approach to Historically Informed Performance, seen from an organological standpoint (what were the instruments of the XVIII century really like?), and also taking into account the musical conventions that existed in the performance of that period. As a result of this research, and in accordance with the established criteria, a detailed proposal for performance of the transcription for viola of Bach's Fifth Cello Suite will be offered.

Key words

J. S. Bach - viola - Historically Informed Performance - Fifth Suite - cello - BWV 1011

Índice

1.	Introducción	p. 5
2.	El instrumento	p. 7
3.	Criterios interpretativos	p. 11
	3.1 Estudio del ritmo	p. 11
	3.2 El tempo en Bach	p. 14
	3.3 La articulación	p. 20
	3.4 Las dinámicas	p. 23
	3.5 Otras consideraciones	p. 25
4.	Análisis	p. 27
	4.1 Manuscritos	p. 27
	4.2 Prélude	p. 27
	4.3 Allemande	p. 32
	4.4 Courante	p. 33
	4.5 Sarabande	p. 34
	4.6 Gavotte I y II	p. 34
	4.7 Gigue	p. 35

5.	Propuesta interpretativa	p. 36
5.1	Prélude	p. 36
5.2	Allemande	p. 39
5.3	Courante	p. 40
5.4	Sarabande	p. 41
5.5	Gavotte I y II	p. 42
5.6	Gigue	p. 43
6.	Conclusión	p. 44
7.	Bibliografía	p. 45
8.	Anexo	p. 48

1. Introducción

Las seis suites para *violoncello solo* de Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750) y sus transcripciones para viola son obras fundamentales en el repertorio de ambos instrumentos, ya que permiten explorar las capacidades y posibilidades instrumentales de una forma progresiva (hay una clara diferencia de dificultad entre la primera y la última). Pese a su popularidad, ciertamente parece no haber un acuerdo respecto a la manera en la que deberían ser interpretadas (aunque tampoco existe la necesidad de dicho acuerdo, al tratarse de un medio artístico); tras escuchar diversas grabaciones, se descubre que cada músico tiene su propia idea del tempo, la articulación, la sonoridad, etc.. Cada artista elige los parámetros que quiere seguir para fundamentar su propia interpretación: gusto personal, seguir una tradición interpretativa, seguir o no criterios históricos, etc.

Entonces, ¿cómo se deberían interpretar las suites? La pregunta es capciosa, pues claramente no existe una sola forma definitiva de interpretar una pieza. Sin embargo, en este trabajo se intentará esclarecer cómo fundamentar, de manera crítica e informada, una interpretación de este tipo de repertorio. Hay que tener en cuenta que las suites fueron compuestas hace casi trescientos años para un instrumento distinto, con todo lo que esto implica a nivel interpretativo y notacional: la notación barroca era mucho menos detallada que la actual (se incluían pocas indicaciones dinámicas, de articulación, de tempo, etc.), y se presuponía que el intérprete era conocedor de una serie de convenciones y técnicas que permitían una ejecución correcta en un contexto musical determinado (como así lo indican en sus famosos tratados Leopold Mozart o Johann Joachim Quantz).

Bajo la premisa de buscar una interpretación acorde con las intenciones musicales e intelectuales de Bach, en este trabajo se realizará una investigación acerca de la cuestión organológica (conocer el instrumento para el cual fueron compuestas las suites) y se estudiarán algunas de las convenciones

interpretativas barrocas que hoy en día posiblemente no sean tan conocidas, teniendo en cuenta los siguientes parámetros: ritmo, *tempo*, articulación y dinámicas. También se indagará en la danza barroca, y su importancia o influencia dentro de las suites (no se puede olvidar que estas son una compilación de danzas).

A continuación, el trabajo se centrará en la *Suite núm. 5 para violoncello solo*, BWV 1011. Se realizará un análisis formal de cada movimiento y se ofrecerá una propuesta de interpretación para viola, utilizando toda la información obtenida durante la investigación. Como resultado final, se incluirá en el Anexo un documento con los arcos y digitaciones propuestos.

Existe una amplia bibliografía acerca de criterios interpretativos históricos, y una multitud de propuestas de interpretaciones de las obras de Bach, especialmente de cellistas y violinistas (dentro del ámbito de la cuerda frotada), pero hay mucha menos información aplicada específicamente a la viola.

2. El instrumento

Antes de proceder al análisis de la suite en sí, es necesario estudiar el instrumento para el que fue escrita. La pieza fue compuesta para el *violoncello* de la época (siglo XVIII), teniendo en cuenta sus capacidades, características y sonoridad. Así lo indica el título del manuscrito de la que fue segunda esposa de Bach, Anna Magdalena: *Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach maître de chapelle*¹. Observando las características y posibilidades del *violoncello* barroco, el intérprete podrá intentar emular esta sonoridad en su propio instrumento - en el caso de este trabajo, la viola - e incluso intentar modificar su técnica para adecuarla al estilo.

La quinta suite fue acabada en 1723: en 1710, Stradivarius ya había inventado la forma B piccola del *violoncello* (una de las múltiples formas diseñadas por el luthier italiano), cuyo cuerpo acabaría convirtiéndose en el modelo estándar en la fabricación del instrumento (aún vigente hoy en día)². El *violoncello* es una evolución del violín bajo que se popularizó en Italia en el siglo XVIII, más pequeño, y por tanto, con más capacidad como instrumento solista, al ofrecer mayor proyección sonora. Como era normal en la época, el tamaño y el número de cuerdas era variable (cuatro o cinco). Los cellos Stradivarius rondaban los 75,5 cm de largo, y tenían cuatro cuerdas.³ La principal diferencia entre el cello barroco y el moderno es que este tiene una pica que ancla el instrumento en el suelo, y el barroco, no: se sujetaba entre las pantorrillas del intérprete. El puente y el diapasón eran más bajos⁴: por lo tanto, las cuerdas estaban a menos presión que los instrumentos modernos (eso se traduce en menor proyección y brillantez, pero más calidez). Estas cualidades sonoras se veían acrecentadas por el uso de cuerdas de tripa.⁵ En la figura 1.1 se puede observar que la forma del *violoncello* barroco era prácticamente idéntica al *violoncello* moderno.

¹ Anna Magdalena Bach. Manuscrito, n.d.(ca.1727-31). Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): [Mus.ms. Bach P 269](#)

² Marianne Dumas. The Baroque Cello. *J S Bach Cello Suites* <https://jsbachcellosuites.com/baroque-setup.html#lvb0WY6e> (consultado el 10 marzo de 2021)

³ Marianne Dumas., *Ibid*

⁴ Manze, Andrew (2002). Strings. En Anthony, Burton. *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music. Pág. 68.

⁵ Luise Buchberger (2018). Orchestra of the Age of Enlightenment. Introducing the Baroque Cello. <https://www.youtube.com/watch?v=ZO88Ydj-S9k> (consultado el 16 de marzo de 2021)



fig. 1.1: *Violoncello "Davidoff"*, Antonio Stradivari, Cremona, 1712

Al principio, el arco no tenía aún botón para regular la tensión de las cerdas, sino que estas estaban sujetas por un clip en el talón. El botón se empezó a implementar a mediados del siglo XVIII. Su forma era distinta al arco actual, con una curvatura de forma convexa (fig. 1.2). Su sonido era más pesado en el talón y más débil a la punta, lo cual influía en la sonoridad del arco arriba y del arco abajo: era común que coincidiera arco abajo con las pulsaciones fuertes. Esta descompensación del sonido es propia de la sonoridad barroca, al contrario que la música y los arcos del siglo XIX, que buscan mantener el mismo volumen e intensidad.⁶



fig. 1.2: Arco barroco

Desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, coexistían dos técnicas de arco: sujetándolo con la mano por encima (como en el cello moderno) o por

⁶ Luise Buchberger. *bid*

debajo (técnica muy común en la *viola da gamba*).⁷ En este trabajo se analizará la obra teniendo en cuenta la técnica propia del cello (mano por encima del arco), pues es la que más se parece a la de la viola, facilitando así la tarea de proponer y comparar golpes de arco.

Sin embargo, esta estandarización de *violoncello* barroco aquí propuesta es bastante irreal. La problemática del instrumento en las suites de Bach es bastante más compleja. A partir del s. XIX, cada instrumento adquiere unas características muy concretas (fruto del pensamiento positivista⁸, la tecnificación y especificación propias de la Revolución Industrial, que se conservan hasta hoy), pero este tipo de limitaciones eran impensables en el Barroco. Como indica Marc Vanscheeuwijck (cellista barroco y profesor de musicología en la Universidad de Oregon) en su artículo “Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”⁹, el término *violoncello* podía variar de ciudad en ciudad: no había una diferencia clara entre el *violoncello*, la *viola da spalla* y la *viola de basso*. El número de cuerdas y la relación interválica entre ellas era variable dependiendo del repertorio. A lo único que responde el término *violoncello* es a que es un violín bajo pequeño, pero no se puede saber si el instrumento en esta suite de Bach se tocaba *da gamba* (entre las piernas), *da spalla* (en el hombro, sujetado por una correa) o *da braccio* (como el violín o la viola).

¿De qué forma el instrumentista puede aplicar estos conocimientos en su interpretación de una obra barroca? Existen muchas opciones, sin que ninguna sea más válida que otra. Estas se podrían dividir en tres categorías:

- 1) Usar el instrumento sin ningún tipo de alteración. Esta sería la opción más sencilla. El intérprete se limitaría a imitar o emular la sonoridad barroca utilizando una técnica y un instrumento moderno, pues son los recursos que tiene más a mano y que mejor

⁷ Marianne Dumas.. Baroque Bow and Bow-Holds. *J S Bach Cello Suites* . <https://jsbachcellosuites.com/bowhold.html#NUfEKYj> (consultado el 10 marzo de 2021)

⁸ El positivismo es una corriente filosófica que únicamente acepta como real lo que demuestra la evidencia científica. Esta forma de pensar cambió la ciencia a como la conocemos hoy en día y causó grandes desarrollos tecnológicos.

⁹ Marc Vanscheeuwijck (2010). Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach. *Early Music* 38(2). Págs.181-192

puede controlar. Ahora bien, hay formas de barroquizar el instrumento que pueden ser útiles para explorar la música del siglo XVIII sin la necesidad de adquirir un instrumento barroco.

- 2) Utilizar el instrumento de forma distinta. En la época no existían ni la barbada (inventada en el siglo XIX por Louis Spohr) ni la almohadilla (invento de mediados del siglo XX)¹⁰. Quizá pueda resultar un desafío técnico (o incluso deficiente a nivel mecánico, dependiendo de la fisonomía del intérprete), pero prescindir de estos dos elementos puede resultar interesante, aunque sea sólo durante determinados momentos durante el estudio¹¹. Al haber un mayor contacto del cuerpo con el instrumento, se percibe la vibración (y, por tanto, la afinación) de forma distinta. Para notar la descompensación del peso propio del arco barroco, se puede sujetar el arco por la parte del cuero (más alejado del talón), como recomienda el violinista Francisco Fullana.¹²
- 3) Adquirir elementos específicos para la interpretación historicista. Esto incluye probar cuerdas de tripa, o cuerdas menos brillantes, o probar solamente cambiando la cuerda *la* - ya que es la que más brilla en la viola -, o cualquier otro tipo de combinación). También se pueden adquirir réplicas modernas de arcos barrocos.

¹⁰ Gwilt, Richard. Holding the Baroque Violin Part I. *Tradition of Baroque Violin Playing*. <http://www.baroque-violin.info/vhold1.html> (consultado el 4 de junio de 2021)

¹¹ Manze, Andrew (2002). *Ibid* Pág. 73

¹² Francisco Fullana (2021). How to play on gut strings for the first time. *The Strad*. <https://www.thestrads.com/playing-and-teaching/how-to-play-on-gut-strings-for-the-first-time/12614.article> (consultado el 4 de junio de 2021)

3. Criterios interpretativos

En el siguiente punto se realizará un estudio de los diferentes parámetros a tener en cuenta en la interpretación de una pieza musical (ritmo, tempo, articulación dinámica, etc.) bajo los criterios que pudieran existir durante el siglo XVIII.

3.1 Estudio del ritmo

La música barroca se caracteriza por una uniformidad rítmica constante que pocas veces es interrumpida, a diferencia del periodo clásico, en el que solía haber abundantes contrastes entre los diferentes motivos. Esto otorga a la música barroca una fluidez excepcional.¹³

¿De qué forma debemos interpretar el ritmo? ¿Es estricto o flexible? Podemos comprobar tanto por los manuales interpretativos (por ejemplo, el de Quantz), como por las cintas de organillo mecánico que se conservan, que el ritmo era bastante estricto. Mantener un ritmo uniforme se consideraba una virtud de un buen músico. No eran común los ritardandos, e incluso los ritardandos finales eran mucho menos pronunciados que hoy en día.¹⁴

Esta noción de lo estricto era muy distinta a lo que entendemos hoy en día. Había unos pilares uniformes (mayoritariamente los ritmos fuertes), pero entre estos pilares había una gran libertad rítmica, con todo tipo de *rubatos*, cortes, pausas de respiración, etc. Las 'pausas de respiración' solían encontrarse entre la primera y la segunda nota si se trata de un pasaje de ritmo constante (como por ejemplo de semicorcheas o tresillos); otras pausas mayores que alterasen el ritmo con ciertos *ritardandi* eran permitidas para dividir secciones.¹⁵

Esta uniformidad del ritmo obviamente dependía también de la naturaleza de la obra. En el caso de las danzas, el ritmo sería estable, pero en el de las piezas de carácter más improvisatorio (como la *toccatà*, la fantasía o el preludio) era necesaria una mayor libertad rítmica. En este tipo de piezas más

¹³ Paul Badura-Skoda (2002). *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Oxford University Press. Pág. 15

¹⁴ Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 16-17

¹⁵ Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 17-18

improvisatorias, suele haber pasajes recitativos en los que se usa esta libertad como herramienta agógica: hay que respetar, sin embargo, la diferencia entre los valores (no se podía tocar igual de rápido una corchea que una semicorchea).¹⁶

La desigualdad entre las notas se conoce como *notes inégales* según la tradición interpretativa francesa: es imposible saber con certeza la desigualdad exacta que se pretendía en cada pieza, ya que depende de la función melódica y armónica de cada nota y del gusto del músico¹⁷.

Con respecto a la declamación, es importante tener en cuenta los tiempos ‘fuertes’ y ‘débiles’ (*schlecht* y *schlicht* en la terminología alemana) en función de la indicación de compás. Si es un 3/4, el primer tiempo de cada compás será más fuerte que los otros dos, y si es un 4/4, el primer tiempo será fuerte, el segundo débil, el tercero fuerte (pero menos que el primero) y el cuarto débil. Esta declamación también se aplica a las subdivisiones de ritmo (por ejemplo, si en un 4/4 hubiera semicorcheas, la primera de cada cuatro será más ‘fuerte’ que las otras tres).¹⁸ Estas acentuaciones en la música vocal corresponden con las sílabas tónicas, y en las danzas, con los apoyos.

Los tiempos fuertes se suelen tocar más largos y acentuados, y los débiles más cortos y ligeros, sobre todo en instrumentos como el clave o el órgano que no tienen casi variación dinámica; en otros instrumentos (como en nuestro caso, la viola), basta con hacer un énfasis en la mayoría de situaciones.¹⁹ Estos énfasis o impulsos son de especial importancia al principio de la pieza para dejar claro a la audiencia el tipo de compás en el que nos encontramos. Las acentuaciones también varían según las tradiciones interpretativas de cada danza (en la sarabanda, por ejemplo, hay un segundo impulso de menor intensidad en el segundo tiempo de cada compás)²⁰.

¹⁶ Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 18

¹⁷ Moelants, Dirk (2011) “The Performance of Notes Inégales: The Influence of Tempo, Musical Structure, and Individual Performance Style on Expressive Timing. *Music Perception* 28 (5), p. 449–460

¹⁸ Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 19-20

¹⁹ Paul Badura-Skoda (2002) *Ibid.* Pág. 21

²⁰ Richard Hudson i Meredith Ellis Little. (2001). Sarabande. Grove Music Online

Sin embargo, en la música de Bach encontramos casos de ambigüedad musical, hemiolias y otras desviaciones del compás en el que esta norma de fuerte-débil se modifica. Ciertos perfiles melódico-rítmicos y cambios de armonía que parecen no encajar con el compás de la pieza no son más que desviaciones conscientes del compás (ya sea para añadir tensión, inestabilidad o por cualquier otro motivo); es la tarea del intérprete descubrir estas modificaciones y utilizar una acentuación adecuada.²¹ Actualmente, este tipo de desviaciones se escribirían cambiando momentáneamente la indicación de compás, pero en el barroco las líneas divisorias de compás siempre eran regulares y cumplían una función organizativa o de alineación, y no tenían porqué marcar dónde se encuentran las acentuaciones en cada momento.²²

Estas acentuaciones son muy claras en las danzas, pero en obras de carácter polifónico, cada voz normalmente tendrá acentuaciones en *ictus* diferentes, dependiendo de su perfil melódico y sus características rítmicas.²³ En el caso de la suite, no hay ninguna obra polifónica como tal, pero mediante los cambios de registro se pueden distinguir diferentes voces con independencia propia (especialmente en la segunda parte del Preludio).

Una cuestión a tener en cuenta también es el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea. Según Quantz, la ejecución de este ritmo debería ser mucho más corta, es decir, como si hubiera escrito un doble o triple puntillo en la corchea (hay que tener en cuenta que no existía el doble puntillo en la notación de Bach). Sin embargo, los puntillos en las negras o blancas sí que deberían interpretarse más estrictamente.²⁴

Como conclusión, se puede decir que, por una parte, encontramos un ritmo muy estable y estricto, con mínimas variaciones en el pulso y con acentuaciones cíclicas marcando el *ictus* del compás, pero que dentro de cada

21 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 22

22 Holman, Peter (2002), Notation and Interpretation. En Anthony Burton *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music, London. Pág. 25.

23 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 32

24 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 58

pulso encontramos una amplia libertad, una irregularidad rítmica consciente entre las notas (*rubati*, dobles puntillos, etc.) y la presencia de las hemiolias.

3.2 El tempo en Bach

El metrónomo no se inventó hasta 1812;²⁵ por lo tanto, Bach no escribió ninguna indicación numérica acerca del *tempo*. Debido a esto, podemos encontrar interpretaciones a velocidades muy distintas, por ejemplo: el Preludio, interpretado por Rostropovich²⁶, apenas está a 38 la negra, mientras que Bylsma lo toca a negra 70²⁷ - casi el doble.

Según el primer biógrafo de Bach, J. N. Forkel, “*he usually adopted a very lively tempo*”²⁸ [normalmente escogía tempos vivos]. ¿Pero cuán vivo?

El único de los contemporáneos de Bach que intenta racionalizar los *tempi* es Quantz en su tratado de flauta. Toma como referencia la frecuencia cardíaca de una persona sana.

Según Quantz, hay muchas indicaciones de tempo distintas, pero todas ellas se pueden agrupar en cuatro categorías: 1) *Allegro assai*, 2) *Allegretto*, 3) *Adagio cantabile* y 4) *Adagio Assai*. La relación de estos *tempi* con el pulso es la siguiente:

In common time:

In an *Allegro assai*, the time of a pulse beat for each minim;

In an *Allegretto*, a pulse beat for each crotchet;

In an *Adagio cantabile*, a pulse beat for each quaver;

And in an *Adagio assai*, two pulse beats for each quaver.

[En tiempos normales:

En *Allegro assai*, el tiempo de una pulsación por cada blanca;

En un *Allegretto*, una pulsación por cada negra;

En un *Adagio cantabile*, una pulsación por cada corchea;

Y en un *Adagio assai*, dos pulsaciones por cada corchea.]

²⁵ Fallows, David (2001). Metronome. Grove Music Online

²⁶ Hoca, Bahadır (2007). *Rostropovich plays the Prelude from Bach's Cello Suite No. 5*, <https://www.youtube.com/watch?v=QF1LVIAGANU> (consultado el 11 de noviembre de 2021)

²⁷ Bylsma, Anner (1979). *Bach Cello Suites, Vol. 2. Pista 7*. Sony Classical. <https://open.spotify.com/track/3j3LTPyrvGCSw7UOpjijl?si=12f5b4cd79ba44a3>

²⁸ Forkel, Johann Nikolaus (1802) *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, traducción inglesa p. 312

In *alla breve* time there is:
In an *Allegro*, a pulse beat for each semibreve;
In an *Allegretto*, a pulse beat for each minim;
In an *Adagio cantabile*, a pulse beat for each crotchet;
And in an *Adagio assai*, two pulse beats for each crotchet.
[En tiempos *alla breve* es:
En un *Allegro*, una pulsación por redonda;
En un *Allegretto*, una pulsación por cada blanca;
En un *Adagio cantabile*, una pulsación por cada negra;
Y en un *Adagio assai*, dos pulsaciones por cada negra.]²⁹

Sin embargo, esta racionalización de Quantz a veces puede ser demasiado artificiosa, pues las anotaciones de *tempo* de la época no tenían tanto la función de asignar una velocidad determinada, sino los afectos que debieran provocar en el oyente.³⁰ Bach, como la mayoría de compositores de su época, adoptó las anotaciones de *tempo* italianas (*allegro*, *andante*, etc.).

Las indicaciones más comunes en Bach son *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro*, *Vivace* y *Presto*. Incluía muchas veces la indicación de *assai* o *ma non*, lo cual demuestra su interés por diferenciar los distintos *tempi*. En la mayoría de casos, Bach no incluye ninguna indicación y asume que el intérprete sabrá elegir un *tempo* adecuado, teniendo en cuenta la indicación de compás,³¹ como es el caso de las *suites*.

Para conocer el *tempo*, deberemos tener en cuenta la indicación de compás, la notación del valor de las notas y los títulos de los movimientos (obertura, giga, sarabanda, etc.). Cada tipo de compás tendrá su *tempo giusto*. La elección de los valores rítmicos será clave para saber si se trata de movimientos más lentos o más rápidos.³² Los movimientos que sean *alla breve* (por ejemplo: 3/2) serán más pesados que los que estén escritos a negra (p. ej.: 3/4), y serán aún más rápidos los que tengan valores aún menores (p. ej.: 3/8 o 12/16)³³. Dependiendo del tipo de danza, estos parámetros se pueden ver modificados por su carácter.

29 Quantz, Johann Joachim Bach (1752), *On Playing the Flute*. New York: Schirmer Books, 1975, p. 285-286

30 Paul Badura-Skoda (2002). Pág. 76

31 Paul Badura-Skoda (2002). Págs. 77-80

32 Holman, Peter (2002). *Ibid.* Pág. 28

33 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 83

Es también muy importante reconocer la velocidad armónica, es decir, cada cuanto tiempo cambia la armonía. Las piezas cuyos movimientos sean armónicamente más densos necesitarán de una velocidad más pausada para ser comprendidos (por ejemplo, si los acordes cambian cada corchea), pero si el movimiento armónico fuera menor; el tempo debería ser mayor.³⁴

Una buena fuente para conocer la naturaleza de las danzas en Bach es un prefacio que escribe Griepenkerl³⁵ (que pertenece a la línea de discípulos de Bach) para la primera edición Peters de las *Partitas* de Bach. Se incluye a continuación la descripción de las danzas que coincidan con las de la *suite* en la que está basada este trabajo:

Das **Prélude** sagt im kleinen, was die Ouverture eine Oper im großen. Es macht das Gemüt des Zuhörers auf die spätere Darstellung der Situation und Stimmungen aufmerksam und bereitet es auf ihr Verstehen und Genießen vor. Wie die folgenden Stücke im Charakter verschieden sind, so auch die vorbereitenden Préludes.

[El prelude es a pequeña escala lo que es la obertura de ópera a gran escala. Prepara la mente de los oyentes para la comprensión y el disfrute de la representación y los estados de ánimo que se interpretarán. Los preludios pueden ser de carácter variable, igual que las piezas que lo siguen.]

[...]

Die **Allemande** hat einen ersten deutschen Charakter. Sie wird im 4/4 Takt geschrieben, meist mit $\frac{1}{4}$ Auftakt, und hat zwei Teile, die wiederholt werden. Sie ist reich an ernsthafte wohl ausgearbeiteter Harmonik, Melodik und Rhythmik, die nach Mattheson das Bild eines zufriedenen Gemütes zeichnen, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzt. Ihr tempo kommt unsern *allegro moderato* am nächsten. Ihr Vortrag ist gebunden, gewichtig und ernst, doch nicht schleppend. Dies gilt erster Linie von den deutschen Allemanden, die Franzosen und Italiener trafen selten ihren eigentlichen Charakter.

[La *allemande* tiene un carácter alemán importante. Generalmente está escrito en 4/4, con una anacrusa de negra, y tiene dos partes que se repiten. Es rica en su armonía, melodía y ritmos bien trabajados; según Mattheson, refleja una mente contenta que goza de orden y de calma. El *tempo* más próximo es *allegro moderato*. Su declamación es controlada, pesada y seria, pero no lenta. Todo esto es así en la *allemande* alemana, los franceses e italianos rara vez acertaron su carácter.]

34 Holman, Peter (2002), *Ibid.* Pág. 28

35 Friedrich Konrad Griepenkerl (1782 – 1849) era un filólogo, pedagogo, musicólogo y director alemán. Estudió teología, pedagogía y filología en Göttingen y piano, órgano y teoría musical en Suiza con J. N. Forkel. Forkel es el mayor estudioso de la obra y vida de J. S. Bach de su época; publicó una biografía acerca de su vida y mantuvo correspondencia con varios de los hijos del célebre compositor.

Die **Courante** (Corrente) hat als wirklicher Tanz französischer Herkunft sehr strenge Regeln; als stilisiertem, also lediglich gespielter gestattet man ihr größere Freiheiten, nur daß sie durch ununterbrochenes Laufwerk ihren Namen Recht geben muß. Sie wird im ungraden, meist 3/2 Takt geschrieben, doch weichen die Komponisten auch oft genug davon ab, wie denn die Courante in der fünften Partita des gegenwärtigen Bandes in 3/8 Takt steht. Sie hat zwei Teile, die beide wiederholt werden. Ein rasches allegro steht ihr trotz ihres sehnsüchtigen Charakters sehr wohl an, denn es liegt auch die sichere Erwartung eines Erlangens des Ersehnten darin. Mattheson sagt: „Die Courante hat etwas Herzhaftes, Verlangendes Erfreuliches, welches alles sich bei der Hoffnung findet.“

[La *courante* (corrente) es una danza de origen genuinamente francés y que tiene reglas muy estrictas; es estilizada, pero cuando es solamente tocada (no bailada), se permite una mayor libertad, manteniendo sin embargo siempre un pulso ininterrumpido. Está escrito en tiempo impar, en su mayoría 3/2, pero muchas veces son otros tipos de compás, como en la quinta *partita* de este volumen, en 3/8. Tiene dos partes, las cuales se repiten. El *tempo* adecuado es un *allegro* rápido, a pesar de tener un carácter anhelante, porque existe la expectativa certera de conseguir lo que se anhela. Mattheson dijo: “La *courante* contiene generosidad, anhelo y alegría, basado todo esto en la esperanza.”]

Die Couranten von J. S. Bach zeigen manchmal eigentümliche und reizende Veränderungen des Taktakzents, besonders in den englischen Suiten (Band 8 meiner Revision), auf die der Spieler achten muß.

[Las *courantes* de J. S. Bach muestran cambios exquisitos y peculiares de la acentuación del compás que el intérprete debería de tener en cuenta, especialmente en las *suites* inglesas (volumen 8 de esta revisión).]

[...]

Die **Sarabande**, ein ursprünglich spanischer Tanz, wird im 3/4 oder 3/2 Takt geschrieben, fängt mit dem Niederschlag an und hat zwei Teile, jeder gewöhnlich von acht Takten, die beide wiederholt werden. Sie fordert eine langsame Bewegung, Adagio oder Lento, je nach den Umständen. Ihr Charakter zeigt eine gewisse Grandezza im Ausdruck aller tieferen Gefühle des Erhabenen, Würdigen und Majestätischen. Manchen Sarabanden von J. S. Bach könnte man sogar religiöse Worte unterlegen. Alles Kleinliche muß in ihr sorgfältig vermieden werden; deshalb verträgt sie auch keinen Reichtum an kurzen Noten oder Koloraturen. Dem Komponisten steht in ihr der Gebrauch reichster Harmonie zu Gebote, und der Vortrag findet hier eine vielseitige Anwendung aller seiner ersten Mittel.

[La zarabanda, una danza originaria de España, está escrita en 3/4 o 3/2; empieza a *tempo* (sin anacrusa) y tiene dos partes, generalmente de ocho compases cada una, que se repiten. Es de velocidad pausada, *Adagio* o *Lento*, según las circunstancias. En su carácter se muestra cierta grandeza que pretende expresar en profundidad los sentimientos de majestuosidad, dignidad y lo sublime. A algunas zarabandas de J. S. Bach incluso se les podría añadir textos religiosos. Hay que tener especial cuidado con evitar todo lo insignificante, por lo tanto, no se puede tolerar una abundancia de notas cortas ni coloratura. El compositor hará uso de una armonía muy rica, la interpretación tendrá que ser versátil y el músico deberá usar todos sus recursos.]

[...]

Die **Gavotte** hat zwei Teile, jeden von acht Takten, die beide wiederholt werden; doch bindet man sich nicht genau an diese Länge, wenn die Gavotte nur zum Spielen bestimmt ist. Sie wird im 4/4 Takt *alla breve* (♩) geschrieben, es werden also beim Dirigieren nur zwei Zählseiten markiert. Sie fängt im Auftakt mit dem dritten Viertel an und hat Abschnitte von zwei Takten, folglich immer mitten im dritten Takt. Die schnellsten Noten sind Achtel. Ihre Bewegung ist mäßig geschwind, ihr Charakter freudig bewegt. Sie hat ein hüpfendes, nicht laufendes Wesen. Die zweite Gavotte (Trio) heißt gewöhnlich auch *Musette*. Sie erscheint oft im 6/8 Takt *alla breve* gesetzt. Sie kann mit der zweiten Hälfte des Taktes oder auch mit dem Niederschlag anfangen und geht nicht so schnell wie die *Gigue*; die Achtel, die in ihr vorkommen, müssen geschleift, nicht gestoßen werden. Ein ausgehaltener oder stets wiederkehrender Baßton liegt ihr zugrunde, wie auf dem Dudelsack oder der Leier. Sanfter, schmeichelnder Gesang mit ländlich naiver Einfachheit ist ihre Weise. Edle Schäfercharaktere und niedrige Bauernart stellt sie dar; doch kommen in den Suiten gewöhnlich nur die ersteren vor.

[La gavota tiene dos partes de ocho compases cada una, las cuales se repiten, aunque esta longitud no tiene porqué ser así si es solamente tocada. Está escrita en 4/4 *alla breve* (♩), por lo tanto se marca a dos. Empieza con anacrusa de dos negras y se divide en secciones de dos compases, que siempre empiezan en el tercer tiempo del compás. Las notas más rápidas son corcheas. Su velocidad es moderadamente rápida y su carácter es de alegría exultante. Salta, no camina. A la segunda gavota (*trio*) también se la llama *Musette*. Normalmente está escrita en 6/8 *alla breve*. puede empezar con anacrusa de dos tiempos o en el primer tiempo del compás, no avanza tan rápido como la *gigue*; las corcheas que aparecen deben ir ligadas, no sueltas. Se suele basar en una nota de bajo, continua o recurrente, como si de una gaita o zanfona se tratara. Es de canto suave y halagador, de naturaleza rústica. Puede representar personajes como un noble pastor o un campesino vulgar, pero en las Suites normalmente se representa al primero.]

[...]

Die **Gigue** (Giga) ist als Musik zum Tanzen ein kleines, muntres Tonstück meist im 6/8, 12/8, oder 12/16 Takt. Sie hat zwei Teile, die wiederholt werden; jeder besteht aus acht Takten, und die Noten sind in ihnen ziemlich alle von gleicher Geltung. In den *Giguen*, die nur zum Spielen bestimmt sind, weicht man von diesen Gesetzen bedeutend ab. So findet man in den Suiten von J. S. Bach *Giguen* in 9/16, 4/2, 4/4 und 3/8 Takt, nur daß die *Gigue* in der ersten Suite des gegenwärtigen Bandes eigentlich im 12/8 Takt geschrieben ist, wenngleich C vorgezeichnet wurde. Mattheson nimmt vier Arten von *Giguen* an und charakterisiert sie folgendermaßen:

[La *gigue* (giga) es una pieza corta y animada para bailar, normalmente en tiempos de 6/8, 12/8 o 12/16. Tiene dos partes que se repiten, cada una de ocho compases; las notas que contienen suelen ser del mismo valor. Las *gigues* destinadas únicamente a ser tocadas se suelen desviar de estos parámetros. En las *suites* de Bach podemos encontrar *gigues* en 9/16, 4/2, 4/4 y 3/8. La *gigue* de la primera *suite* del presente volumen está en 12/8, a pesar de que esté escrito como una C partida (♩). Mattheson distingue entre cuatro tipos de *gigue*:]

- 1) die gewöhnlichen englischen *Giguen* haben einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergeht;

[las *gigues* inglesas normales contienen un fervor ardiente y fugaz, una pasión que se desvanece rápido;]

- 2) die Loures oder langsamen un punktierten Giguen haben em stolzes un aufgeblasenes Wesen, weshalb sie die spanier lieben;

[los *loures* o *gigues* lentas tienen un carácter orgulloso y presuntuoso, por eso los aman los españoles]

- 3) die canarischen („Canaries“) müssen große begierde un Hurtigkeit mit sich führen und dabei ein wenig einfältig klingen; und

[las canarias son rápidas y entusiastas, pero a la vez deben sonar un poco simplonas, y]

- 4) die italienischen Giguen, welche zum Geigen, gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äußersten Schnelligkeit und Flüchtigkeit, doch auf eine fließende Strompfeil eine Baches.

[las *gigues* italianas, tocadas en violín, son obligadamente rápidas y fugaces, pero no furiosas, sino como el rápido fluir de un arroyo.]³⁶

También se incluye la descripción de la obertura francesa, pues el Preludio corresponde a este género por su estructura y estilo³⁷:

Die **französische Ouverture** hatte eine eigentümliche, charakteristische Form, die sehr anspruch und nie ganz aus der Mode kam. Ihr Reiz bewog die komponisten, sie nicht nur zur Eröffnung einer großen musikalischen Darstellung zu gebrauchen, sondern auch in die Mitte zwischen anderen voraufgehenden und nachfolgenden Formen einzuschieben, wie sie denn unter den Großen Golden-Variationen von J. S. Bach die sechzehnte ist.

[La obertura francesa tiene una forma muy peculiar y característica, muy atrayente y que nunca pasa de moda. Su encanto no solo animó a los compositores a usarlo como introducción en una obra musical importante, sino también como movimiento intermedio entre otros dos, como ocurre en la décimo-sexta de las grandes Variaciones Goldberg de J. S. Bach.]

³⁶ Griepenkerl, F. C (1835). *Klavierwerke von J. S. Bach, vol. viii* (Leipzig) C.F. Peters, No.205, n.d. Plate 9792. Págs. 2-4

³⁷ Prindle, Daniel (2011) The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 - February 2014*. University of Massachusetts Amherst.

Sie beginnt mit einem Ernsthaften Stück von feurigem Charakter 4/4 Takt. In dieser ersten Abteilung herrscht ein stolzer, langsamer Schritt, der aber aufs mannigfaltigste durch rasche Läufe und Manieren verziert ist, die feurig vorzutragen sind. Punktierte Noten finden sich häufig in ihr; sie müssen den länger gehalten werden, als sie geschrieben sind, damit die kurzen Noten um so reißender und entschiedener den folgenden längeren angeschlossen werden können. Zuweilen erscheinen weiche, schmeichelnde Zwischensätze, die piano vorgetragen werden und durch ihren Kontrast mit den vorangegangenen und nachfolgenden Abschnitten den Reiz erhöhen. Auf diese erste Abteilung der Ouverture folgt eine mehr oder weniger streng gearbeitete Fuge mit glänzenden Figuren und in rascher Bewegung, die aber im Ausdruck vollkommen edel bleiben muß, denn Mattheson sagt: „Edelmut ist der Charakter der Ouverture.“ Meist erscheint nach der Fuge noch eine kurze Wiederholung der ersten Abteilung, namentlich wenn der Komponist im Hinblick auf den Charakter der zunächst folgenden Stücker an die frühere Würde und Hoheit wieder zu erinnern wünscht. - Lully schrieb zuerst solche Ouvertüren; die Deutschen griffen sie auf und stellten sie an die Spitze ihrer bald nur Ouvertüren genannten Orchester- und übrigen Suiten.

[Empieza con una sección seria de carácter fogoso en 4/4. En esta primera parte predomina un ritmo orgulloso y pausado, que, sin embargo, está adornado por escalas rápidas y bordaduras, que deben empujar el ritmo con fuerza. Suelen encontrarse notas con puntillo; deben mantenerse más tiempo del que está anotado, de manera que las notas breves se puedan conectar de forma nítida y decisiva con las notas largas que las siguen. A veces pueden aparecer secciones intermedias suaves y halagadoras, que deben interpretarse en *piano* para que contrasten con el resto del movimiento. A esta primera parte le sigue una fuga más o menos trabajada con figuras brillantes de movimiento rápido, que, sin embargo, debe permanecer completamente noble en su expresión, pues Mattheson dijo: “El carácter de la obertura es la nobleza”. Por lo general, la primera parte se repite, especialmente si el compositor quiere reiterar la nobleza y majestuosidad, contrastante con los siguientes movimientos. Lully fue el primero en escribir estas oberturas -los alemanes las tomaron y las usaron en sus piezas orquestales- y *suites*.]³⁸

Toda esta información será útil no solo para definir los *tempi*, sino también para establecer los caracteres propios de cada danza.

3.3 La articulación

La articulación es una de las cuestiones más importantes de la interpretación. El propio C. P. E. Bach dijo: “Hay algunos que tocan demasiado *pesante*, como si tuvieran pegamento entre los dedos. Su sonido es letárgico; sostienen las notas demasiado. Otros, intentando subsanar lo anterior, abandonan las teclas rápidamente, como si estuvieran ardiendo. Ambos están

38 Griepenkerl, F. C (1835). *Ibid.* Pág. 4

equivocados.”³⁹ Hoy en día también nos encontramos versiones con articulaciones muy diversas: un ejemplo serían las conocidas grabaciones del pianista Glenn Gould (1932-82), en las que desarrolla un *staccato* puntillista muy personal.

Bach no anotaba en la mayoría de casos la articulación, y cuando lo hacía, con bastante frecuencia carece de claridad, pues escribía unas ligaduras pequeñas encima de grupos de notas que, en muchas ocasiones, resulta difícil definir con precisión.

Se podría pensar que la música del siglo XVIII debe articularse generalmente *staccato*, debido a la sonoridad de los instrumentos de la época (como el clavecín, ya que su mecanismo tiene dificultades para sostener una nota en el tiempo). Sin embargo, el autor, pianista y musicólogo austríaco Paul Badura-Skoda (1927 - 2019) afirma que la articulación barroca era muy rica y variada, y concretamente que Bach es un compositor en el que encontramos constantemente largas y fluidas líneas melódicas, tanto en su música vocal como instrumental⁴⁰. El *legato*, sin embargo, no será el mismo que el que podríamos escuchar en música del siglo diecinueve (notas sostenidas, intentado evitar acentos), pues la propia naturaleza del arco barroco hace que cada golpe de arco sea un impulso decreciente (se suele definir esta sonoridad como ‘acampanada’, por la semejanza de su sonido con el que produce una campana cuando es golpeada)⁴¹. Esta aparente limitación mecánica no tiene porque impedir al intérprete cantar y ligar líneas melódicas.

De acuerdo con Badura-Skoda, hay una serie de normas generales de articulación que se pueden deducir de los manuscritos de Bach:

1) Las notas por grados conjuntos suelen declamarse en *legato*, y las que están separadas por intervalos tienden a no ir unidas: el mismo Bach parece tener en cuenta esta norma a la hora de escribir ligaduras;

39 C. P. E. Bach en Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 92

40 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 117

41 Manze, Andrew (2002). *Ibid.* Pág 76

2) Las disonancias suelen ir ligadas con su resolución, y

3) Las notas separadas por octava rara vez van ligadas; las que están separadas por una tercera suelen declamarse *non-legato* o *staccato*, especialmente en pasajes *allegro*.⁴²

La articulación debería servir también para esclarecer el paradigma métrico y rítmico de la obra. Por ejemplo, las anacrusas deberían ir separadas e interpretadas de forma ligera para que no se confundan con un tiempo fuerte, especialmente al principio de la pieza, donde hay que dejar claro al oyente en qué tipo de compás está la música. De la misma forma, la articulación servirá para destacar las hemiolias y desviaciones del compás.

Los *walking bass* (bajo que se mueve de forma constante, normalmente a corchea), propios de movimientos *andante*, deben tocarse *détaché*, es decir, *non-legato* sin ser demasiado corto.⁴³

La articulación también dependerá del carácter de la pieza. Los movimientos enérgicos serán más *staccato*, y piezas más lentas, como el *adagio*, más *legato*. Por ejemplo, el ritmo corchea y dos semicorcheas () en movimientos rápidos y enérgicos será, en la mayoría de casos, *stacatto* (todo en arcos separados), y en movimientos más lentos y *cantabiles*, las dos semicorcheas irán ligadas en un arco⁴⁴.

Dentro de un mismo movimiento - o incluso dentro de una misma frase - puede haber variaciones de articulación. Será tarea del intérprete distinguir los fragmentos de naturaleza más lírica o los más instrumentales. Por norma general, los líricos se moverán por grados conjuntos, mientras que los instrumentales serán más arpegiados. Los fragmentos *cantabile* también incluyen recursos figurativos, como por ejemplo los 'suspiros' (notas ligadas de dos en dos: normalmente la primera es una disonancia que resuelve en la segunda nota); estos 'suspiros' se articularán con un ligero énfasis en la primera

42 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 96

43 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 98

44 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 101

nota, y la segunda más ligera.⁴⁵

Todos los parámetros anteriores tienen un mismo objetivo: la inteligibilidad del discurso musical. En la educación del siglo XVIII era esencial el conocimiento de las normas de la retórica clásica y su aplicación en composiciones literarias y charlas públicas; estos mismos conceptos fueron aplicados también a la música.⁴⁶ Entonces, todas las decisiones tomadas respecto a la interpretación musical se realizaban bajo un solo criterio: la declamación correcta y elocuente del discurso musical para que fuera comprendida por el oyente.

3.4 Las dinámicas

Al intérprete moderno le puede resultar sorprendente comprobar que en todas las *Suites* no se encuentra ni una sola indicación dinámica. Sin embargo, la variación dinámica en esta música es muy importante, tanto para declamar una melodía como para ofrecer una coherencia estructural, así como también para expresar el carácter de la pieza. Instrumentos como el clavecín y el órgano no tenían más que un solo volumen (tenían que hacer uso de adición de voces, de adornos, cambios de registro o rubatos), pero el cello sí poseía - y aún posee - una gran cantidad de matices sonoros de los cuales se puede hacer uso.

Como ya se expuso en el apartado anterior, es necesario declamar la pieza musical como un orador declamaría un texto; por lo tanto, no son aconsejables cambios de dinámica arbitrarios o repentinos. Es más recomendable pensar en las dinámicas dentro de una misma frase; por ejemplo, los pasajes ascendientes o descendientes irán acompañados de un aumento o disminución del volumen.⁴⁷

A nivel rítmico, se debe tener en cuenta que los tiempos fuertes serán más *forte* que los débiles, y que las notas más cortas serán más ligeras y *piano* que las

⁴⁵ Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 110

⁴⁶ Holman, Peter (2002). *Ibid.* Pág. 32

⁴⁷ Holman, Peter (2002). *Ibid.* Pág. 33

largas. En cuanto a la armonía, las tensiones deberán ser enfatizadas, y sus resoluciones, más débiles.⁴⁸

A nivel melódico, lo más recomendado es imitar el canto, ya que las melodías se basaban originalmente en la transmisión de los afectos de un texto determinado. Aunque no haya texto en estas piezas instrumentales, es muy útil imitar la voz para encontrar y desarrollar un gusto en la declamación⁴⁹. Las notas agudas (debido a la tensión de las cuerdas vocales) son más intensas y fuertes que las graves; una melodía suele empezar y acabar en cierto estado de reposo y alcanzar su punto climático por la mitad. Esta forma de pensar también ayuda a que los *rubato* sean más naturales y a que haya pausas de respiración que ayuden a estructurar las líneas melódicas, y no un continuo monótono de notas. Es común también que en las notas largas se realice una *mesa di voce* - un crescendo gentil seguido de un decrescendo - imitando el estilo del canto italiano.⁵⁰

En la época, era común el efecto de 'eco', donde un fragmento de medio compás o de un compás se repetía, esta segunda vez interpretado más suavemente. Sin embargo, en la música de Bach es difícil encontrar este tipo de efectos, pues su estilo optaba más por un constante fluir: una repetición literal interrumpiría la naturaleza de la pieza. No obstante, en algunas progresiones podemos encontrar ciertas repeticiones (no idénticas) en las que podemos usar este tipo de variación dinámica.

48 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 130

49 Paul Badura-Skoda (2002). *Ibid.* Pág. 131

50 Holman, Peter (2002). *Ibid.* Pág. 33

3.5 Otras consideraciones

En este apartado se tratarán el resto de cuestiones y problemáticas que puedan surgir en la interpretación que no se hayan tratado en los anteriores puntos; concretamente, el vibrato, digitación, acordes y trinos.

3.5.1 El vibrato

El *vibrato* era un recurso muy común, ya que es una forma de imitar la emotividad de la voz humana, así que no es incorrecto usarlo en pasajes líricos solistas. Hay mucho debate acerca de cómo y cuánto se usaba el *vibrato* durante el barroco: es difícil de definir, pues en muchos casos dependía del gusto del intérprete y de la moda que pudiera haber en una región en una época determinada.⁵¹

Sin embargo, se conoce con bastante certeza que el vibrato no se usaba como el que existe hoy en día: no era un vibrato continuo que se tuviera que aplicar en todas las notas de una pieza, sino que cumplía la función de ornamento, como pudiera ser un trino o una apoyatura⁵². Las Suites no tienen fragmentos excesivamente líricos; son más bien instrumentales, dancísticos (o incluso fugales, como en el preludio), así que el vibrato no deberá estar especialmente presente: se usará mayoritariamente como ornamento en notas largas.

3.5.2 Digitación

No es común encontrar digitaciones escritas en las partituras del barroco, sin embargo podemos intuir que se usaba mayoritariamente la primera posición, ya que el diapasón era más corto (no se podían alcanzar posiciones muy altas) y realizar cambios de posición era en algunos momentos más complicado que en un instrumento moderno, pues se tocaba sin almohadilla ni barbada. En instrumentos modernos, es común tocar en posiciones altas para encontrar una

51 Manze, Andrew (2002). *Ibid.* Pág. 74

52 Manze, Andrew (2002). *Ibid.* Pág. 74

sonoridad más *dolce* en contraposición a la brillantez de las cuerdas de metal, pero en instrumentos barrocos con cuerdas de tripa, no es necesario; incluso en algunos pasajes, ciertos cambios de cuerda en primera posición con sus distintos timbres pueden ayudar a generar una sensación de polifonía.⁵³

3.5.3 Acordes

En las Suites se encuentran múltiples acordes de tres o cuatro notas. Tanto en el cello como en la viola es complicado - por no decir imposible - tocar cuatro notas simultáneamente con un buen sonido, así que hay que buscar otras formas de ejecutar estos acordes. Dos aspectos importantes son que la nota del bajo esté en el tiempo fuerte y que se escuche correctamente, y que la nota superior es la que debe ser mantenida (a menos que la partitura indique lo contrario). Teniendo estos dos factores indispensables en cuenta, podremos ejecutar los acordes de diversas maneras: arpegiados (con dobles cuerdas o no), o realizando la nota del bajo, y después, el resto del acorde⁵⁴. No existe una forma estandarizada: dependerá de la pieza y del gusto del intérprete. La manera de realizar un acorde es también un recurso expresivo.

3.5.4 Trinos

Existe en la actualidad la falsa creencia de que los trinos en el barroco deben interpretarse siempre empezando por la nota superior: sin embargo, esta norma no está recogida en ningún tratado de la época. No hay normas estrictas para la interpretación del trino (como tampoco las hay en ninguno de los parámetros estudiados), pero por norma general el trino se deberá empezar por la nota que provoque la mayor disonancia en la armonía, siempre que esto no dificulte comprender de qué acorde se trata⁵⁵. En muchos casos será la nota superior la que provoque una mayor tensión, pero no siempre.

⁵³ Manze, Andrew (2002). *Ibid.* Pág. 75

⁵⁴ Manze, Andrew (2002) *Ibid.* Pág. 76

⁵⁵ Vanscheeuwijck, Marc (2009). Book review: Carrington, Jerome. *Trills in the Bach Cello Suites. A Handbook for Performers.* Foreword by Lynn Harrell. Norman: University of Oklahoma Press., Pág. 3

4. Análisis

4.1 Manuscritos

Lo primero que debe entender el lector, antes de adentrarse en el análisis de las Suites de Bach, es la cuestión de los manuscritos. No se conserva ningún manuscrito original de J. S. Bach de estas suites, pero se suelen tomar como referencia los cuatro manuscritos que se conservan del s. XVIII: 1) por A. Magdalena Bach, primera mitad de siglo; 2) por J. Peter Kellner (discípulo de Bach), primera mitad de siglo (el más antiguo); 3) por dos autores anónimos, mitad del siglo y 4) por autor anónimo, a finales de siglo.⁵⁶ Los manuscritos difieren en algunas ligaduras y anotaciones, por eso es importante cotejarlos de una forma crítica para extraer conclusiones. También existe una transcripción, esta vez sí a manos de Bach, de la *suite* nº 5 para laúd, llamada *Pièces pour la luth à Monsieur Schouster* BWV 995. Esta transcripción es muy útil también para comparar con el resto, pues las anotaciones son originales del autor.

En este trabajo se usará como referencia la edición *urtext* de Shin-Itchiro Yokoyama, disponible en IMSLP y basada principalmente en el manuscrito de A. M. Bach, el de P. Kellner, y la transcripción para laúd. Esta partitura respeta la notación original, que tiene en cuenta la *scordatura*, de ahí que las notas correspondientes a la cuerda *la* (ahora bajada un tono a *sol*) estén escritas un tono por encima, para facilitar la interpretación.

4.2 Preludio

Empieza la *suite* con una obertura francesa: de hecho, todos los movimientos se pueden considerar de estilo francés por la constante presencia del ritmo corchea con puntillo y semicorchea⁵⁷.

La obertura francesa, como se explica en el punto 3.2, se divide en dos partes, una más lenta (pero con mucha dirección) que resuelve en la dominante, y una segunda más rápida, de carácter fugado, que resuelve en la tónica. En

⁵⁶ Marianne Dumas. History. Manuscripts. *J S Bach Cello Suites*. <https://jsbachcellosuites.com/bowhold.html#rNUfEKYj> (consultado el 1 de diciembre de 2021)

⁵⁷ Prindle, Daniel (2011) The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 - February 2014*. University of Massachusetts Amherst.

nuestro caso, las dos secciones son muy claras: a simple vista se puede observar que incluso hay un cambio de compás (de C a 3/8). Entonces la primera sección, la introducción lenta, sería hasta el compás 27, y el resto de la pieza, la fuga.

4.2.1 Introducción lenta

La introducción se puede dividir en dos partes, la primera en *do* menor, y la segunda, a partir del c. 10, en la dominante menor (*sol*). En toda la primera parte hay un pedal de la cuerda *do* al aire que aparece en siete de los nueve compases. En el compás 4 modula a *fa* menor hasta el c. 8; sin embargo, el pedal de *do* se mantiene constante. Este pedal en el c. 10 pasa a ser de *sol* (dura hasta el c. 14), indicando la llegada de la nueva tonalidad.

La segunda parte tiene una armonía mucho menos estable y es mucho más cromática, pasando por varias tonalidades. En el c. 14 el *sol* pasa a ser la tercera de un acorde de *mi* natural disminuido que resuelve en *fa* menor en el c. 15. En el c. 17, modula a *mi* bemol mayor, pasando en el c. 18 por *do* menor, y, en el siguiente, Bach introduce un bajo de *fa*# que nos devuelve a *sol* menor. El último acorde parece intencionadamente ambiguo, pues no hay ninguna tercera, siendo a la vez la resolución de esta sección en *sol* menor y una semicadencia en un acorde de *sol* mayor que une la introducción lenta con la fuga en *do* menor.

Es destacable en esta parte la diferenciación que hay entre el bajo y los fragmentos melódicos. Hay una polifonía intrínseca por la forma en la que está escrita. También es importante explicar que, a partir del c. 15, el bajo deja de basarse en pedales; hay mucho más movimiento (generalmente por compás), aumentando así la tensión: en el c. 23 deja de haber bajo, y hay un movimiento constante de semicorcheas que no cesa hasta el proceso cadencial del c. 25.

4.2.2 Fuga

Esta segunda sección no es una fuga como tal, pues es imposible escribir una fuga para un instrumento monofónico. Sin embargo, debido a los constantes saltos melódicos, se pueden intuir varias voces - un tema y un contratema - que se van entrelazando. Esto, sumado a que el sujeto va apareciendo en diferentes tonalidades a lo largo de la pieza (un total de diez veces), nos hace pensar

irremediabilmente en que es una fuga, o que por lo menos posee intenciones fugales.

El compás en esta segunda sección (3/8) es contrastante con la introducción anterior. Se puede intuir una articulación más ligera y una velocidad más rápida, ya que ahora el compás va a corchea y no a blanca. Hay un ritmo constante de corcheas o semicorcheas (únicamente se interrumpe en los compases 109, 217, 219 y 223).

El sujeto empieza en el compás 28 con anacrusa y acaba en la caída del c. 35 (ocho compases de duración). Como se ha especificado antes, debido a los cambios de registro se pueden intuir dos voces dialogantes, como si un sujeto y un contrasujeto sonaran a la vez.

Este sujeto va cambiando a lo largo del movimiento. El comienzo de cada entrada acostumbra a ser igual, pero encontramos múltiples variaciones, sobre todo a partir del cuarto compás (aunque a veces encontramos adornos en los primeros compases también). Las respuestas del sujeto son reales (no tonales), ya que se repiten transpuestas a la tonalidad de la dominante.

La fuga se puede dividir en tres secciones. La exposición, en la que se presenta el sujeto y su respuesta dos veces, como si se tratara de una fuga a cuatro voces, del c. 28 al 61; las entradas intermedias y episodios (c. 62-175) y la entrada final y *coda* (del c. 176 al final).

Dentro de la exposición (c. 28 - 61) encontramos el sujeto (c. 28 - 35), la respuesta (c. 36 - 43), un breve episodio (c. 43 - 47), la segunda aparición del sujeto (c. 48 - 55) y su respuesta correspondiente (c. 56 - 63).

El primer sujeto está en la tonalidad principal, *do* menor. La respuesta está en *sol* menor (la dominante menor); es una transposición real, aunque cambia la anacrusa del inicio (que en vez de corchea es de tres semicorcheas) y los compases 40 y 41; la armonía intrínseca es la misma. En el episodio nos encontramos una secuencia de tres compases (en ella aparecen células de tres notas, que podrían ser una reducción del contrasujeto: *do-re-mi*); a

continuación, nos encontramos con una escala ascendente seguida por otra descendente que sirve como anacrusa para la vuelta del tema. El segundo sujeto está en la tonalidad principal, pero una octava más baja: los compases 53 y 54 son distintos al original. La respuesta, también en la dominante menor, explora nuevos registros (más graves que la primera respuesta) y acaba en un acorde de *sol* menor, donde empieza la siguiente sección.

En esta sección intermedia, nos encontramos con una sucesión de episodios y entradas del sujeto, con un mayor desarrollo.

Del c. 63 al 71 encontramos un episodio. Los cuatro primeros compases son una secuencia en círculo de quintas basada en escalas ascendentes, y los cuatro compases siguientes son escalas descendentes. En el c. 72 entra el sujeto en *mi* bemol mayor, ahora más adornado, con dobles bordaduras y notas de paso, y al final encontramos la primera hemiolia de la pieza (c. 77 y 78), dando la sensación de un compás de 3/4 en vez de dos de 3/8. Después, parece que viene la respuesta, pero es una entrada falsa; en este momento empieza un episodio con diversas entradas falsas que dan la sensación de *stretto* (entradas: c. 80, 82, 84). Del c. 84 al 86, aparece tres veces la célula de tres notas ascendentes. Tras este *stretto*, vuelve a aparecer el sujeto en la tonalidad principal, pero ornamentado y con variaciones (hay una hemiolia en los compases 92 y 93). En el c. 94, que debería ser la resolución a *do* menor, sirve como modelo para una secuencia moduladora de tres compases. En el c. 102 entra el sujeto en *sol* menor; en el c. 110 comienza una nueva sección, pues en el compás anterior se detiene por primera vez el ritmo constante de corcheas o semicorcheas, y además empieza con un nuevo material temático (proveniente de la inversión del sujeto) que aparecerá en lo que queda de movimiento. Hay una estructura de cuatro compases que se repite una vez, y el último compás (c. 117) sirve como modelo de una secuencia que dura hasta el c. 125 que va modulando por varias tonalidades. Después de tres compases de escalas ascendentes y dos de hemiolia, hay una nueva entrada del sujeto en *fa* menor, en el c. 130, ornamentado y con hemiolias. En el c. 138 empieza una nueva estructura de cuatro compases parecida a la del c. 110, la cual se repite dos veces en diferentes

tonalidades, estando la última - la más tensa - en *sol* mayor. Tras este *sol* mayor con séptima aparece de nuevo el sujeto en *do* menor en el c. 150. En el c. 157 empieza una secuencia que se repite cada dos compases. Del compás 166 al 170 se repite el mismo compás cinco veces, únicamente cambiando la primera nota y aumentando así la tensión de los acordes. Toda esta tensión resuelve en un pedal de *sol*, donde da la impresión de que vaya a empezar un fragmento como el del c. 110, pero en esta ocasión se queda en el pedal de *sol* con un motivo obstinado hasta la última entrada del sujeto, en el c. 176.

En el compás 176, el inicio de la sección final, aparece por última vez el sujeto, en su tonalidad original: los dos últimos compases son distintos, habiendo una hemiolía y una resolución. A continuación, comienza una secuencia con un modelo de dos compases basado en escalas descendentes, hasta el c. 188; a partir de entonces, empieza otra secuencia con un modelo distinto, hasta el c. 197. Aquí hay una sección de *stretto* con un seguido de falsas entradas cada dos compases. Entre el c. 203 y 208 hay un proceso cadencial que resuelve en *do*. En el c. 209 empieza una sección basada en el material del c. 110 con pedal de *do*. A partir del c. 214 el bajo se mueve de forma cromática (exceptuando los dos primeros compases): *do - re - mi♭ - mi♮ - fa - fa# - sol*, creando un aumento de la tensión que acaba en la dominante en el compás 220, la cual resuelve en el último compás a la tónica con tercera de picardía⁵⁸. Cabe destacar de estos últimos compases el uso de acordes (c. 117, 119, 222 y 223), que hasta ahora únicamente se habían usado en los compases 63 y 79.

58 Una tercera de picardía es un recurso expresivo-armónico que consiste en acabar con un acorde de tónica mayor en una tonalidad menor.

4.3 Allemande

Esta *allemande* presenta dos peculiaridades a destacar: 1) una escritura especialmente polifónica, por su constante uso de dobles cuerdas y saltos interválicos (se podría decir que existe una armonía intrínseca de cuatro voces, debido a la aparición regular de acordes de cuatro notas a lo largo del movimiento⁵⁹), y 2) la presencia constante del ritmo francés de corchea con puntillo y semicorchea, que aparece por primera vez en la introducción del primer movimiento.

En la primera parte, podemos encontrar dos secciones: la primera, de cinco compases en *do* menor, y una segunda de once compases; en esta, hay varias cadencias en tonos cercanos debido a la presencia de dominantes secundarias, y acaba modulando y resolviendo en *sol* menor con tercera de picardía. En general, el ritmo armónico es de blanca o redonda, pero en los compases 9 y 10 se encuentra un pasaje más cadencial donde no cambia la armonía (*fa* menor).

El arpeggio en *sol* mayor del compás 18 pasa a ser un acorde dominante en el siguiente compás para volver a la tonalidad principal (*do* menor). En esta segunda parte, la armonía se aleja más del tono principal: pasa por *si* bemol mayor (c. 23), *mi* bemol mayor (c. 25) y *fa* menor con tercera de picardía (c. 29). En el compás 31 vuelve a la tonalidad principal.

A nivel temático-rítmico, esta segunda parte comparte muchos elementos con la primera, pero no parece haber un patrón que se repita dentro de las diferentes frases; se van repitiendo los diversos ritmos característicos (corchea con puntillo y semicorchea, grupos de semicorcheas, fusas que sirven como bordaduras u otros adornos) de forma arbitraria, difícil de predecir. Las únicas similitudes a nivel estructural que parecen haber son: 1) ambas partes empiezan rítmicamente igual, y 2) las dos acaban con un arpeggio descendente.

59 Konkol, Samuel, (2021). Johann Sebastian Bach and his Cello Suites II and V: An Audio and Visual Analysis of Cello Suites II and V. *Honors Program Theses*. Pág.134.

4.4 Courante

Esta courante es la única en todas las Suites en compás de 3/2: el resto está en 3/4. Se trata de un movimiento muy enérgico, vivaz y que hace uso de recursos polifónicos (aunque esta vez parece haber solo dos voces, la línea principal y el bajo).

La primera sección empieza con una frase en *do* menor que acaba en el compás 5, en la cual hay un movimiento de bajo diatónico ascendente (*do - re - mi - fa - sol - do*); se mueve por compás, exceptuando la cadencia del final. En la segunda frase, hasta la doble barra, pasa brevemente por el relativo mayor (*mi* bemol mayor, compases 6 y 7) y tras volver a la tonalidad principal en la cadencia del compás 10, acaba en la dominante menor (*sol* menor). La cadencia del compás 10 es el punto más climático de esta sección por dos razones: hay mayor movimiento del bajo, y se alcanza la nota más aguda de la sección.

La segunda sección empieza con la dominante de *do* menor, la cual resuelve en el compás 15. A partir de este compás, hay una serie de modulaciones: en el compás 17, resuelve en *fa* menor (la subdominante de la tonalidad principal); en los compases 18 -19 hay una cadencia en *la* bemol mayor (el relativo mayor de *fa* menor); en el compás siguiente modula a *mi* bemol mayor (la dominante de *la* bemol), y en el compás 22 vuelve a la tonalidad principal. En esta sección encontramos mayor ritmo y complejidad armónica. También encontramos ciertas progresiones donde se repiten células, como en los compases 15 y 18, donde se repiten dos veces la negra con puntillo y corchea como recurso cadencial. Es importante destacar también que entre el c. 15 y la caída del 19, parece haber una hemiolía, tanto por su armonía como por su estructura melódica: en este fragmento hay seis compases de 2/2 en vez de cuatro de 3/2.

4.5 Sarabande

La sarabanda destaca por la presencia constante de disonancias. Es un movimiento muy contrastante con los demás, pues no existen acordes y mantiene un pulso lento estable.

La armonía acostumbra a ser de acorde por compás (excepto antes de las cadencias). Encontramos una línea melódica arpegiada (con cromatismos y disonancias) y, en el tercer tiempo de cada compás, un bajo. Este bajo, en diversos compases (1, 2, 9 y 10), es especialmente disonante debido a que la nota pertenece a la armonía del siguiente compás.

En la primera sección, podemos encontrar dos partes: la primera resuelve en *do* menor en el compás 4, y la segunda, que modula a *mi* bemol mayor (relativo mayor), hasta el c. 8.

En la segunda sección modula a *fa* menor (resuelve en el compás 12) y tras ello vuelve a la tonalidad principal.

4.6 Gavotte I y II

La primera parte de la primera gavota tiene dos fases: la primera, de cuatro compases, y la segunda, hasta la doble barra. El primer tema en *do* menor tiene una anacrusa de dos negras y su estructura rítmica se basa en la repetición de una negra y dos corcheas (no aparece en ningún movimiento previo). La segunda frase parece en su inicio una variación del primer tema, ya que es similar a nivel armónico, pero manteniendo un ritmo constante de corcheas que se interrumpe en el compás nueve para volver a la estructura rítmica del principio. Esta segunda frase pasa por *mi* bemol mayor, *si* bemol mayor y acaba en *sol* menor.

En la segunda parte de la primera gavota hay dos secciones claras: la primera, hasta el c. 24 (que empieza en *fa* menor y modula a *mi* bemol mayor) y la segunda, hasta el final, que vuelve a la tonalidad principal. Entre los compases 28 y 32 se encuentra una progresión que va descendiendo diatónicamente cada blanca.

En esta gavota podemos encontrar una cadencia y un cambio significativo de la estructura rítmica cada cuatro compases; esta regularidad hace que sea el movimiento más claro a nivel estructural.

La segunda gavota tiene estructura de rondó, como bien se indica en la partitura (*en rondeaux*). Como explicaba Griepenkerl (ver sección 3.2), la segunda gavota suele tener un carácter rústico y está basada en la repetición de una nota recurrente: en este caso, sin duda alguna, la nota principal es el *sol*, que cumple la función de pedal de dominante.

El tema del rondó (los primeros cuatro compases) se escucha un total de tres veces (cuatro, si se realiza la primera repetición). Está en *do* menor, siendo la armonía en este movimiento más simple: parece moverse únicamente entre dominante y tónica. Esta sencillez, y la repetición de una misma nota a lo largo del movimiento, es quizá lo que hace que el movimiento pueda considerarse de influencia tradicional. El ritmo (como la anterior gavota) también parece contrastar con el resto de danzas de la *suite*.

Tras la doble barra empieza en *mi* bemol mayor y modula a *sol* para volver a repetir el tema principal en el compás 9. A partir del compás 13 la armonía es más inestable: modula a *fa* menor y encontramos diversas dominantes secundarias; parece haber mayor movimiento del bajo entre los compases 15 y 17. En el c. 18 vuelve a *do* menor, y en los últimos compases repite por última vez la parte final del tema.

4.7 Gigue

En la giga se vuelve a encontrar el ritmo francés tan característico de esta Suite. Hasta el compás 8 podemos encontrar una presentación de los materiales de este movimiento, en *do* menor. En el c. 15 modula a *mi* bemol mayor, y permanece en esta tonalidad hasta el fin de la primera parte.

La segunda parte se puede dividir en dos secciones. La primera empieza en *mi* bemol mayor y acaba en *sol* menor. La segunda sección empieza con una secuencia de cuatro compases que va sufriendo una disminución cada vez que se repite (4 + 3 + 2 + 2 + 1 + 1 + 1). Todo este proceso sirve para modular de vuelta a *do* menor.

5. Propuesta interpretativa

En la siguiente sección se ofrecerá una propuesta de interpretación (incluyendo arcos y digitaciones, así como también dinámicas, tempo, carácter, articulación, etc.) de la Quinta Suite de Bach transcrita para viola. Esta propuesta estará fundamentada en toda la investigación expuesta anteriormente. En el anexo se encuentran las partituras con las anotaciones correspondientes.

5.1 Prélude

5.1.1 Introducción lenta

Según Griepenkerl, en la introducción predomina un carácter “serio y pausado”. El movimiento ha de ser lento, pero aún así tiene que haber la suficiente dirección y movimiento para que pueda ser pensado a blanca. Es importante destacar el primer y tercer tiempo de cada compás, pues está escrito en C . Podría existir la duda a que, al tratarse de un movimiento lento, deba interpretarse pensándolo a la negra (pese a la indicación de compás), pero si se presta atención, se puede comprobar que es en el primer y tercer tiempo donde ocurren cambios armónicos, resoluciones de apoyaturas y la aparición de acordes.

Un buen *tempo* para la propuesta sería blanca a 46 BPM⁶⁰. Esta velocidad es lo suficientemente lenta para que tenga el carácter adecuado pero también es lo suficientemente rápida para que no se disocien los dos ictus importantes de cada compás.

Es importante que, pese a que se debe seguir un ritmo estable, pueda haber desigualdad entre las notas; por ejemplo, en el primer compás se podría realizar un *rallentando* y un *accelerando* en las últimas notas; en el segundo compás, las corcheas del tercer y cuarto tiempo pueden ser brevemente más largas, y las semicorcheas llegar ligeramente más tarde y rápidas, y ejemplos parecidos en toda la obra.

Cada vez que aparece el ritmo característico de corchea con puntillo y semicorchea, no deberá ser medido: la semicorchea debe interpretarse más

⁶⁰Beats per minute, pulsaciones por minuto.

corta de lo habitual (aproximándose más al doble puntillo que a lo que está escrito).

En los pasajes en los que no hay acordes y solo se encuentran un seguido de semicorcheas (entre los compases 22 y 25), el ritmo puede ser mucho más libre, al tratarse de un pasaje cadencial propio de los preludios donde no es necesaria la estabilidad métrica; aquí el intérprete podrá realizar *ritardandi*, *scherzandi*, y otras desviaciones del *tempo* a su gusto. Para este pasaje en concreto, se podría hacer una respiración tras el *do* del tercer tiempo del c. 22, empezar *meno tempo* esta nueva progresión, realizar un *scherzando* progresivo hasta el *re* del tercer tiempo del c. 24 (nota importante que deberá ser mantenida ligeramente más de su duración ordinaria) y un *calando* antes de llegar al *mi* del tercer tiempo del c. 25.

Con respecto a la articulación, las agrupaciones de semicorcheas (por ejemplo: primer compás, c. 10, etc.) irán ligadas en un solo arco para así facilitar la declamación del compás. En este movimiento se encuentran muchos acordes y notas largas; estas no deben ser *tenuto*, sino de sonido acampanado (aunque no debe desaparecer el sonido demasiado rápido: ha de ser un *diminuendo* progresivo, como el de un piano). Se puede usar *vibrato* al final de las notas largas si esto favorece la resonancia del instrumento. Los acordes pueden realizarse arpegiados, o en bloques de dos y dos cuerdas (siempre manteniendo la nota superior, a menos de que indique lo contrario), pero en cualquier caso es especialmente importante en este movimiento hacer uso de dobles cuerdas debido a la constante presencia de disonancias en los acordes que deben de ser destacadas.

En toda esta sección los trinos empiezan por la nota superior, excepto el último, cuya nota superior ya viene preparada en el tiempo anterior en forma de apoyatura.

Respecto a la dinámica, el movimiento en general, pese a ser pausado, es enérgico, y por lo tanto su dinámica general debe ser *forte*. Como ya se ha explicado anteriormente, en este movimiento se encuentran bastantes acordes

disonantes; estas disonancias por norma general deberán ser más intensas en dinámica que sus resoluciones correspondientes.

5.1.2 Fuga

“A esta primera parte le sigue una fuga más o menos trabajada con figuras brillantes de movimiento rápido, que, sin embargo, debe permanecer completamente noble en su expresión.” (Griepenkerl, ver 3.2) Entonces el *tempo* ha de ser rápido y contrastante con la introducción, pero no ha de perder por ello la nobleza y pomposidad característica de la obertura. Una velocidad que podría resultar adecuada sería por ejemplo 62 BPM el compás.

En este movimiento es importante expresar claramente las diferentes voces (en muchos pasajes coexisten dos voces independientes). Esto se logrará mediante la articulación (dejar espacio entre intervalos grandes, que es donde suele encontrarse el cambio de voz) y las dinámicas, por ejemplo, la voz más aguda, más *forte* (*sol la, sol fa sol mi fa*) y la más grave, más *piano* (*do re mi, la si do*).

Las primeras cinco notas de la fuga son probablemente el material más importante de la fuga, pues es el que da inicio al sujeto, y porque aparece múltiples veces durante el movimiento en disminución (en semicorcheas en vez de corcheas), por ejemplo: c. 34, c. 42, c. 62, etc. Es importante destacar este material cada vez que sale y dejar clara su articulación (2 + 3); para ello, podría ser útil ligar las dos primeras notas y las tres siguientes, y el propio cambio de arco provocará un sutil acento que permitirá al intérprete declamar correctamente esta idea. También se puede ligar cada vez que aparecen tres semicorcheas consecutivas (por ejemplo: c. 112, c. 92, ...), ascendentes o descendentes (inversión), pues podrían ser un remanente de esta idea musical del sujeto.

Hay momentos en los que el sujeto aparece ornamentado, y es importante dejar claras estas entradas para el oyente: se puede interpretar más *forte* y más articuladas. En los sujetos en los que haya semicorcheas en vez de corcheas, se

pueden ligar de dos en dos para destacar la subida diatónica (por ejemplo, en el c. 72).

Es destacable en este movimiento también la presencia de hemiolias, por ejemplo: en el compás 92, c. 127, etc. Las hemiolias que aparecen son en todos los casos tres compases de 2/8 en dos de 3/8. La forma más fácil de destacar estas desviaciones del compás es ligando cada cuatro semicorcheas y que el propio cambio de arco acentúe cada compás de 2/8.

A nivel dinámico debería ser en un principio menos intenso que la introducción, un *mezzopiano* o *mezzoforte* como dinámica base. La dinámica debería servirnos como herramienta para estructurar las diferentes partes de la fuga (entradas del sujeto fuertes y clara, inicio de episodios o secuencias más *piano* y realizar un *crescendo*, etc.). La dinámica a lo largo del movimiento se va intensificando, siendo el final un momento climático con la aparición de acordes y de constantes dobles cuerdas.

Los últimos cuatro compases parecen ser de naturaleza cadencial, puede el intérprete en este momento tomarse tiempo en las apoyaturas y realizar un *accelerando* hasta los dos últimos acordes, que pueden ser más retenidos.

5.2 Allemande

El *tempo* adecuado para la *allemande* es *allegro moderato*. Su carácter destaca por el “orden y la calma” (Griepenkerl). Una posible indicación de metrónomo sería una velocidad 60 BPM la negra. Aún así la música debería pensarse a la blanca, pues así está estructurada la música (tanto melódicamente como armónicamente).

Un recurso que puede ayudar a que la pieza no sea demasiado lenta pese a ser *moderato* es ligar los grupos de semicorcheas; así habrá una mayor dirección a los *ictus* importantes del compás. También sería adecuado hacer los grupos de corchea con puntillo y semicorchea en un mismo arco (sin perder la articulación

tan característica de este ritmo), para que su ejecución resulte más ágil sin necesidad de recuperar o de hacer la semicorchea con demasiado arco.

Debido al carácter de esta danza y su velocidad algo pausada, los acordes podrían interpretarse de forma mucho más arpegiada, tomando el tiempo necesario para que se escuche cada nota de este (a diferencia del primer movimiento, que debido a su intensidad armónica necesitaba de una mayor velocidad de ejecución y del uso de dobles cuerdas).

Con respecto a los trinos, todos deberían interpretarse empezando por su nota real (pues o bien la nota viene preparada de antes, o es necesario para definir la armonía), exceptuando el del compás 22.

Los compases 9, 10 y 33, son de naturaleza mucho más libre o cadencial, pues tienen un seguido de semicorcheas que no son interrumpidas por ningún acorde. El intérprete puede en estos casos tocar como si se tratase de un *recitativo, ad libitum*.

La dinámica debería ser *mezzopiano* o *mezzoforte*, por su carácter serio pero pausado. La segunda parte, sin embargo, es más compleja debido a sus adornos y armonías, así que puede ser un poco más intensa.

5.3 Courante

La *courante* es una danza enérgica y rápida (el *tempo* correspondiente sería un *allegro* rápido). Teniendo en cuenta que este movimiento también es *alla breve*, una buena indicación de *tempo* podría ser 82 BPM la blanca.

Igual que en el anterior movimiento se ligaban las semicorcheas, en este se pueden ligar los grupos de corcheas, ya que puede ayudar a expresar la dirección de la música.

Los acordes aquí también pueden ser arpegiados, pero su ejecución ha de ser rápida y vivaz. Hay que destacar especialmente la nota inferior, pues el bajo

realiza un movimiento ascendente diatónico que no se encuentra en ninguno de los otros movimientos.

Con respecto a las desviaciones del compás, se encuentra una hemiolia entre los compases 15 y 19. Hay seis compases de 2/2 en cuatro de 3/2: es necesario destacar esta particularidad mediante la acentuación adecuada de los *ictus* importantes.

Todos los trinos deberían empezar por la nota real, exceptuando el del compas 21.

Debido a la vivacidad de este movimiento, la dinámica base debería ser *forte*.

5.4 Sarabande

La *sarabande* es una danza profunda que pretende expresar lo sublime: debería interpretarse en *adagio* o *lento* (una velocidad adecuada podría ser 53 BPM). En este caso el movimiento es a negra.

En las zarabandas, era común una pequeña acentuación en el segundo tiempo del compás; esto se refuerza con el hecho de que en todos los segundos tiempos de cada compás nos encontramos con una apoyatura (ya sea ascendente o descendente). Para dejar clara esta estructura rítmica, podría ser conveniente ligar las dos corcheas del segundo tiempo de cada compás.

Este movimiento es 'profundo', estático, oscuro incluso. Para conseguir esta sonoridad no debemos vaciar en exceso las notas. Aunque sí que es verdad que se deberían seguir ejecutando de forma 'acampanada', las corcheas de la melodía deberían interpretarse siguiendo una continuidad, incluso dando la sensación de *legato*.

La dinámica debería ser débil (*mezzopiano*), pues este movimiento posee una gran introversión: no es un movimiento brillante, como la *courante* o las gavotas. El intérprete deberá prestar atención a las disonancias de la melodía e ir ascendiendo en consecuencia.

5.5 Gavotte I y II

La velocidad de las gavotas, como se ha mencionado en anteriores puntos, es moderadamente rápida (sin ser más rápida que la giga), y su carácter desprende una alegría exultante. En la primera gavota, teniendo en cuenta que hay acordes continuamente que deben ser claramente articulados, no puede tocarse excesivamente rápido: podría interpretarse, por ejemplo, a una velocidad de 80 BPM la blanca.

Con respecto a la articulación, tiene que ser bastante saltado, como así lo indica Griepenkerl (“salta, no camina”), en contraste con la zarabanda que acabamos de escuchar. Hay pasajes que cambian constantemente de cuerda que inevitablemente sugieren el uso del bariolage (compases 4-8, 17-19): para destacar la voz de cada cuerda es necesario ligar cada dos corcheas. Los otros grupos de dos corcheas (como por ejemplo en el primer compás) también pueden ser ligados, con el objetivo de realizar los acordes arco abajo.

Es importante también para la articulación dejar claro los inicios de frase. Es un hecho característico de la gavota, según las palabras de Griepenkerl, empezar la frase a mitad de compás (con una anacrusa de blanca): el intérprete deberá realizar una pequeña respiración antes del inicio de cada frase.

Los acordes en este caso deberían realizarse lo más rápido posible, pues la ligereza de este movimiento no permite que el intérprete se tome tiempo en explicar detalladamente los acordes mediante arpeggios.

Si se dijo que la zarabanda era un movimiento introvertido, la gavota es lo contrario. Deberá interpretarse *forte* para acertar en su carácter.

La segunda gavota podría interpretarse ligeramente más lenta, ya que la subdivisión es ternaria (75 BPM, por ejemplo). Esta gavota parece caracterizarse por el constante fluir de corcheas de tresillo: para expresar correctamente esta continuidad - tanto melódica como rítmica - quizá sería conveniente ligar cada tresillo.

La segunda gavota suele ser un movimiento de origen rústico, de manera que, pese a que se haya decidido ligar los tresillos en pos de la continuidad melódica, no sería incorrecto hacer cada cambio de arco articulado, creando pequeños acentos apropiados con el carácter.

Dinámicamente, también debería ser *forte*, pero puede haber muchas variaciones del volumen para que el movimiento no se haga repetitivo y para dejar claras las diferentes secciones.

Después de la segunda gavota debe repetirse la primera sin repeticiones.

5.6 Gigue

Hay diferentes tipos de gigas, pero todas (excepto las *loures*) destacan por ser danzas rápidas. En este caso, ya que debe ser de velocidad superior a las gavotas, podría interpretarse a 87 BPM el compás.

Esta danza parece ser rápida y ligera, debido a la indicación de compás (3/8) y al uso de un ritmo constante que en ningún momento se ve interrumpido por acordes (como ocurre en la mayoría de anteriores movimientos). En este ritmo constante que se repite, encontramos el ritmo francés que aparece en todos los movimientos, menos en la gavota. Todo debe ser articulado y ligero, únicamente ligando los grupos de semicorcheas, que suelen cumplir la función de notas de paso o bordaduras dobles.

La dinámica base podría ser *mezzoforte*, pues este movimiento no es especialmente exultante, sino ágil y liviano. Sin embargo, en la segunda parte, la intensidad va en aumento hasta alcanzar el clímax en el c. 57 (es la nota más alta del movimiento, la armonía es más compleja, hay una disminución de la secuencia dando la sensación de *stretto*). Tras este clímax la intensidad descende; aún así, es el final de la Suite y por lo tanto es conveniente mantener la dinámica en *forte* para garantizar la sensación de final.

6. Conclusión

En este trabajo se ha realizado una aproximación a la música del siglo XVIII, la cual ha servido como base para justificar y proponer una interpretación de la Quinta Suite para violoncelo de J. S. Bach, transcrita para viola.

Tras hablar acerca de los instrumentos del barroco, se han desgranado los distintos criterios interpretativos de la época, dividiéndolos en cinco parámetros: ritmo, tempo, articulación, dinámica y otras consideraciones (esta última centrada en técnicas más propias de la cuerda frotada). Pese a que es imposible conocer con exactitud cómo sonaba la música hace trescientos años, hay muchos puntos en los que parece haber bastante consenso; estos criterios no son tan difusos como se pudiera imaginar. Así, pues, la interpretación historicista no es una mera quimera, ya que existe una gran cantidad de información que el intérprete puede utilizar.

A continuación se ha realizado un análisis armónico y estructural de la Suite. Este punto también es de gran importancia, pues el análisis permite al intérprete conocer en mayor profundidad la obra musical. Gran parte de las decisiones tomadas en la propuesta son fruto directo del conocimiento de los materiales temáticos, a la estructura del movimiento y a reconocer las armonías y modulaciones.

En conclusión, este documento no pretende ofrecer la propuesta de arcos definitiva, sino documentar una investigación sobre un estilo determinado y cómo fundamentar una interpretación personal de una obra. El intérprete podrá hacer uso de las herramientas, metodología e información aquí presentadas, aunque luego tome decisiones distintas (pues al final influyen diversos factores como el gusto personal, las diferentes tradiciones interpretativas, e incluso la acústica de la sala).

Pese a todos los intentos por reproducir de la manera más fiel el estilo interpretativo de la época del gran maestro, no parece probable que se llegue a saber nunca con absoluta certeza cómo sonaban las suites en aquel tiempo. Sin embargo, no deja de ser fascinante este afán por encontrar la mejor versión de las obras de Bach. Es un extraordinario interés en personas de todo el mundo por una música de hace casi tres siglos, una música que pese a su genialidad podría haber caído en el olvido como la de tantos otros compositores.

7. Bibliografía

- Bach, Anna Magdalena. Manuscrito, n.d.(ca.1727-31). Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): [Mus.ms. Bach P 269](#)
- Badura-Skoda, Paul (2002). *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Oxford University Press
- Dumas, Marianne. The Baroque Cello. *J. S. Bach Cello Suites*. <https://jsbachcellosuites.com/baroquesetup.html#lvb0WY6e> (consultado el 10 marzo de 2021)
- Dumas, Marianne. Baroque Bow and Bow Holds. *J. S. Bach Cello Suites*. <https://jsbachcellosuites.com/bowhold.html#rNUfEKYj> (consultado el 10 marzo de 2021)
- Fallows, David (2001). Metronome. Grove Music Online (consultado el 11 de noviembre de 2021)
- Forkel, Johann Nikolaus (1802) .*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Berlín 1968, traducción inglesa.
- Fullana, Francisco (2021).How to play on gut strings for the first time. *The Strad*. <https://www.thestrads.com/playing-and-teaching/how-to-play-on-gut-strings-for-the-first-time/12614.article> (consultado el 4 de junio de 2021)
- Griepenkerl, F. C. (1835). *Klavierwerke von J. S. Bach, vol. viii* (Leipzig) [C.F. Peters](#), No.205, n.d. Plate 9792 .Págs. 2-4
- Gwilt, Richard. Holding the Baroque Violin Part I. *Tradition of Baroque Violin Playing*. <http://www.baroque-violin.info/vhold1.html> (consultado el 4 de junio de 2021)
- Holman, Peter (2002), Notation and Interpretation. En Anthony Burton, *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music, London. Pág. 25.
- Konkol, Samuel (2021). Johann Sebastian Bach and his Cello Suites II and V: An Audio and Visual Analysis of Cello Suites II and V. *Honors Program Theses*. Pág. 134.

Manze, Andrew (2002). Strings. En An Anthony Burton, *A Performance's Guide to the Music of the Baroque Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Moelants, Dirk (2011) The Performance of Notes Inégales: The Influence of Tempo, Musical Structure, and Individual Performance Style on Expressive Timing. *Music Perception* 28 (5): 449–460

Prindle, Daniel (2011) The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 - February 2014*. University of Massachusetts Amherst, pág. 62

Quantz, Johann Joachim (1752). *On Playing the Flute*. New York: Schirmer Books, 1975, p. 285-286

Vanscheeuwijck, Marc (2009) Book review: Carrington, Jerome. *Trills in the Bach Cello Suites. A Handbook for Performers. Foreword by Lynn Harrell*. Norman: University of Oklahoma Press.

Vanscheeuwijck, Marc (2010). *Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach*. *Early Music* 38 (2): 181-192

Veilhan, Van Claude (1977). *The Rules of Musical Interpretation In The Baroque Era (17th - 18th centuries)*. Alphonse Leduc, Paris.

Vídeos:

Hoca, Bahadır (2007) Rostropovich plays the Prelude from Bach's Cello Suite No. 5, <https://www.youtube.com/watch?v=QFILVIA6ANU> (consultado el 11 de noviembre de 2021)

Buchberger, Luise (2008). Orchestra of the Age of Enlightenment. Introducing the Baroque Cello. <https://www.youtube.com/watch?v=ZO88Ydj-S9k> (consultado el 16 de marzo de 2021)

Audios:

Bylsma, Anner (1979) Bach Cello Suites, Vol. 2. Pista 7, Sony Classical.

[https://open.spotify.com/track/3j3LTPyrvGCSw7UOpjyilj?](https://open.spotify.com/track/3j3LTPyrvGCSw7UOpjyilj?si=12f5b4cd79ba44a3)

[si=12f5b4cd79ba44a3](https://open.spotify.com/track/3j3LTPyrvGCSw7UOpjyilj?si=12f5b4cd79ba44a3)

Imágenes:

fig. 1.1: “Antonio Stradivari, Cremona, 1712, the *Davidoff*” Tarisio. Jacques Français Rare Violins, Inc. Photographic Archive and Business Records, 1844-1998, [Archives Center, National](#)

fig. 1.2: Dumas, Marianne. J S Bach Cello Suites. Baroque Bow and Bow Holds <https://jsbachcellosuites.com/bowhold.html#rNUfEKYj> (consultado el 10 marzo de 2021)

8. Anexo

A continuación se presenta un documento con los arcos y digitaciones propuestos en base a la sección 5. Se ha utilizado como base la edición *urtext* de la Yokoyama Shin-Itchiro's Sheet Music Library.

Suite discordable accord *Prelude*

2

6

9

12

15

18

21

23

26

32

(tr. viol.)

4 1 4 4

38

44

50

56

62

68

74

80

86

92

98

104

The musical score is written in 3/8 time and consists of ten staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 4. There are also dynamic markings such as 'v' (forte) and 'n' (piano). The score is numbered at the beginning of each staff: 38, 44, 50, 56, 62, 68, 74, 80, 86, 92, 98, and 104. At the top of the first staff, the numbers '4 1 4 4' are written above the notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are also some triplet markings (e.g., '3' over a group of notes) and accents (e.g., 'v' over a note).

Volti Subito

110 *n* *v*

116

121

126

132 *v* *v*

138 *n* *v*

144 *n* *v*

150

156

161 1 4 3 2

166 1 2 2 1 3

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for a bass clef instrument. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 110, 116, 121, 126, 132, 138, 144, 150, 156, and 161 are indicated at the start of their respective staves. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Dynamic markings include accents (*n*) and accents with breath marks (*v*). The piece concludes with a double bar line and the Roman numeral II.

171

Musical staff 171: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). A fermata is placed over the first measure, and a 'v' marking is above the second measure.

176

Musical staff 176: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

183

Musical staff 183: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

187

Musical staff 187: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

192

Musical staff 192: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

197

Musical staff 197: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

203

Musical staff 203: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

209

Musical staff 209: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

214

Musical staff 214: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

220

Musical staff 220: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs, ending with a double bar line and a fermata.

Allemande 3/8 bB

3
6
9
12
15
18
21
24
27
30

32

34

Musical notation for measures 32-35. The piece is in 3/8 time and B-flat major. Measures 32-33 show a melodic line with slurs and accents. Measure 34 features a triplet of eighth notes. Measure 35 ends with a double bar line and repeat sign.

Courante

Musical notation for measures 36-37. The tempo is marked '3/8' and the time signature changes to 3/4. The melody continues with slurs and accents.

3

Musical notation for measures 38-39. Measure 38 has a triplet of eighth notes. Measure 39 features a slur and an accent.

6

Musical notation for measures 40-41. Measure 40 has a slur and an accent. Measure 41 features a slur and an accent.

9

Musical notation for measures 42-43. Measure 42 has a triplet of eighth notes. Measure 43 features a slur and an accent.

12

Musical notation for measures 44-45. Measure 44 has a slur and an accent. Measure 45 features a slur and an accent.

14

Musical notation for measures 46-47. Measure 46 has a slur and an accent. Measure 47 features a slur and an accent.

17

Musical notation for measures 48-49. Measure 48 has a triplet of eighth notes. Measure 49 features a slur and an accent.

20

Musical notation for measures 50-51. Measure 50 has a slur and an accent. Measure 51 features a slur and an accent.

23

Musical notation for measures 52-53. Measure 52 has a slur and an accent. Measure 53 features a slur and an accent.

Sarabande $\text{B}\flat$ $\frac{3}{4}$

5

11

16

Gavotte $\text{B}\flat$ C

1^{re}

4

8

12

16

20

24

28

32

Gavotte
2de
(en Rondeaux)

3

6

9

12

15

17/

20

Gavotte Da
1re Capo

Sigue

Musical score for "Sigue" in 3/8 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of ten staves of music, with measure numbers 7, 14, 21, 28, 34, 41, 47, 53, 60, and 67 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *tr*. There are also performance instructions like *rit.* and *Fine*. Above the first staff, there are handwritten annotations: "n vn v". Above the second staff, "n nv". Above the third staff, "1" and "4". Above the fourth staff, "n". Above the fifth staff, "n". Above the sixth staff, "n n". Above the seventh staff, "3" and "3". Above the eighth staff, "n n". Above the ninth staff, "n". Above the tenth staff, "n". The piece concludes with a double bar line and the word "Fine" with a fermata over the final note.