

J.S. BACH (1685-1750)

ANÁLISIS DE LA SUITE N.º 2 PARA CELLO SOLO BWV 1008 REALIZADO POR ISIDRO TEJEDOR MARBÁN PARA EL GRUPO DE TRABAJO “DESCUBRIENDO LA MÚSICA CLÁSICA: ESCUCHANDO DESDE DENTRO” (MODALIDAD B)

CENTRO EDUCATIVO: CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO.

COORDINADOR: CARLOS BLANCO RUIZ

La Suite Barroca

Con el término Suite (Fr., sucesión, siguiente) denominamos una colección o conjunto de piezas, a menudo danzas, agrupadas formando una sola obra. Existen otros términos equivalentes como *lessons*, *ordre*, *sonata da camera*, *partita* (Bach utiliza este término en dos sentidos: como sinónimo de Suite o como Variaciones).

Su origen tiene lugar en la música del Renacimiento donde los compositores solían agrupar las danzas por parejas contrastantes (por ejemplo, pavana y gallarda).

En el Barroco se va a producir un agrupamiento de cuatro danzas que será el denominador común en muchas suites (pero no en todas) compuestas para todo tipo de instrumentos solistas (teclado, cuerda, viento, etc.), agrupaciones camerísticas (sonata da camera, etc.), orquestales... Estas cuatro danzas son: *allemande* (alemanda), *courante* (courante), *sarabande* (zarabanda) y *gigue* (giga). A este conjunto de movimientos se podían añadir otros: preludio, minueto, *bourree*, *gavota*, *passapied*, *rigaudon*, siciliana, *loure*, etc.

En todos los ejemplos mencionados, se trata de danzas estilizadas, es decir, que no están destinadas directamente para ser bailadas sino para el disfrute personal del intérprete o del oyente.

Todos los movimientos basados en la danza tienen ciertas características distintivas (me centro brevemente en las 4 danzas básicas y comento algunas de las características propias más generales): la *allemande* (danza alemana) está en un movimiento moderado y en compás de 4/4 con anacrusa; la *courante* (danza francesa) es moderadamente rápida y en compás de 3/4 con anacrusa; la zarabanda (danza española) es lenta y en compás de 3/4, normalmente sin anacrusa; la giga (danza inglesa) está en compás de subdivisión ternaria (6/8), es rápida y suele tener anacrusa.

Normalmente, los movimientos de Suite tienen una forma binaria donde lo fundamental es el curso armónico: en general, cuando tenemos una pieza en modo mayor la primera sección nos llevará a la dominante (hay ejemplos más sencillos en donde esta primera sección permanece en tónica y acaba en una semicadencia) y la segunda sección regresará a tónica (en este camino de vuelta puede pasar por tonalidades vecinas); la pieza de suite en modo menor puede ir, en su primera sección, o bien a la dominante o

al relativo mayor (también puede, en ejemplos sencillos, permanecer en tónica y acabar en semicadencia) y la segunda sección vuelve a tónica pudiendo pasar por alguna tonalidad vecina.

En cuanto al tratamiento estructural de la forma binaria tenemos varios esquemas o variantes:

1) Forma binaria simple (*simple binary form*)

//: A ://: A':// ó //: A://:B://.

Ambos esquemas pueden desarrollar los siguientes movimientos de tonalidades:

//: T-D://:D-T://

//:t-Rt://:Rt-t://

//:t-d://:d-t://

2) Forma binaria reexpositiva equilibrada (*balanced binary form*):

//: AB://: C B://

//: I-V://:mod. I:// (mod. =modulaciones)

3) Forma binaria reexpositiva redonda (*rounded binary form*):

//: AB://: C A://

//: I-V://:mod. I://

Como curiosidad he de decir que si unimos los esquemas de forma binaria reexpositiva redonda y equilibrada nos resultará la forma sonata de muchos movimientos clásicos:

Expo Des Rec.

//:A B://:C AB://

//:I-V://:mod. I-I://

Cronología de las Suites para Cello solo de Bach

En principio, se considera que fue durante su estancia en Köthen entre 1717 y 1723 cuando Bach compuso casi exclusivamente obras instrumentales: música para orquesta, de cámara y clave. Y es aquí donde tenemos que ubicar históricamente la composición de las Suites para Cello solo de Bach.

Análisis de tres movimientos de la *Suite para cello solo BWV 1008*

Esta suite consta de los siguientes movimientos: *prélude*, *allemande*, *courante*, *sarabande*, *minuet* y *gigue*. Para el grupo de trabajo hemos seleccionado: *prélude*, *sarabande* y *gigue*.

Preludio (Prélude)

El preludio (del Lat. *Praeludere*, tocar con antelación) en este contexto de la Suite Barroca es un movimiento de introducción.

La estructura de este preludio está compuesta como forma en una parte, es decir, como un movimiento que transcurre en el tiempo conformando una unidad. Ahora bien, esa unidad está articulada mediante un curso tonal que desarrollan los elementos melódicos, rítmicos, armónicos, etc. Muchos alumnos/as piensan que este tipo de movimientos a una sola voz, muy común en los instrumentos melódicos o fundamentalmente melódicos (los instrumentos de cuerda, como el violoncello, pueden hacer sonar algunos acordes mediante cuerdas dobles, pero normalmente interpretan líneas melódicas), no se pueden analizar armónicamente y, por lo tanto, no existe un curso tonal. El objeto de este estudio es precisamente demostrar que es posible analizar esta pieza desde un punto de vista armónico que articula junto con la melodía y el ritmo un discurso tonal. Para ello vamos a utilizar una herramienta metodológica que consiste en entresacar del discurso aparentemente melódico de la partitura un bajo figurado o bajo cifrado que nos ayude a entender tanto los acordes como sus tonalidades correspondientes. El resultado sería el siguiente (ejemplo 1)

Preludio de la Suite BWV 1008

Bajo cifrado

J. S. Bach
Isidro Tejedor

Cello



7 #6 6 7 7 7 7 7

5

10

7 6 b5 7 #6 6 5 6 #6 6

5 6 5 #4 6 6 7 2 #7 5 b6 b5 5 6 6 5 6 6 5

2

29

5 6 6 5 7 2 6 #7 # 2 6 7

b6 4 b2

37

6 6 # 2 # 7 # 7

4

45

6 # b4 #4 7 6 6 #6 6 b7

4 2 2

53

5 6 #7 #6 6 b6 5 7 6 5 - #

4 3

Ejemplo 1. Bajo cifrado del *Preludio*

¿Cómo obtenemos este resultado? La idea es reducir en acordes (excluyendo las notas extrañas tipo nota de paso, bordadura, etc.) los diseños musicales de la obra produciéndose un ritmo armónico (puede ser varios compases, un compás, una fracción dentro del compás, etc.) Por ejemplo, todo el diseño musical (es decir, el conjunto de elementos que componen la música: melodía, ritmo, armonía, dinámicas, articulaciones, etc.) del compás 1 es claramente un acorde de tónica que está expandido melódicamente mediante un arpeggio ascendente (re-fa-la) y uno descendente (la-fa-re) que contiene una nota de paso descendente entre las notas fa y re (mi). En el compás 2 tenemos un acorde de séptima disminuida sobre un VII grado sensible: se inicia desde la fundamental del acorde ascendiendo por terceras (do#-mi-sol-sib) y una nota de paso ascendente (la) entre las notas sol y sib. Desde la séptima del acorde (sib) se inicia un movimiento descendente por grados conjuntos (con dos notas de paso la y fa) para llegar en el compás 3 a una nueva disposición del mismo acorde, es decir, ahora lo tenemos en primera inversión: VII #6/5. Y así podemos seguir el mismo proceso durante todo el movimiento.

A la vista del resultado del ejemplo 1, podemos ahora examinar el curso tonal de la obra. Bach comienza estableciendo claramente el tono principal de re menor en los cuatro primeros compases. El segundo tiempo del compás 4 le sirve de enlace para iniciar en el compás 5 un proceso modulante hacia la tonalidad del relativo mayor (FA). Este proceso está basado en uno de los procedimientos sintácticos típicos de la armonía barroca: el movimiento del bajo por cuartas ascendentes y quintas descendentes; en este caso, sib-mi-la-re-sol (esta nota está prolongada durante los compases 9 al 11)-do-fa. En el compás 13 se inicia un nuevo proceso que arranca con el motivo inicial del compás 1 pero ahora en FA. Pasando por sol menor (cc. 14-15) nos conduce a la menor que es la dominante menor del tono principal. (cc. 16-24). A partir del compás 24 se inicia un camino de vuelta al tono principal de re menor pasando por sol menor (cc. 25-26) y Sib (cc. 26-27). En el compás 28 con anacrusa tenemos ya establecido el tono principal de re menor y Bach ya no lo abandonará en lo que resta de movimiento. No obstante, va a utilizar nuevos diseños y armonías novedosas como el acorde de segunda napolitana de los compases 37 y 49.

Sarabande (Zarabanda)

Es la danza más lenta (entre el conjunto de 4 danzas antes mencionado). Está en compás de 3/4 y no tiene anacrusa.

Está estructurada según el modelo de la forma binaria reexpositiva equilibrada (*balanced binary form*) expuesta más arriba y mostrada en el musicograma preparado al respecto (ver musicograma 1).

Suite n.º 2 en re menor, BWV 1008 de J. S. Bach

Balanced binary form

Sarabande		a1.1	a1.2	b1.1	c1	c2	c3	b1.2	b1.3
A	re re→FA	1	5						
B	FA			9					
C	FA→sol FA-Mib re				13	17	19		
B'	re							22	24

Musicograma n.º 1. Sarabande

Es característico el *cantabile* tipo aria y el uso de cuerdas dobles lo cual va a originar pasajes polifónicos como el del comienzo del movimiento donde podemos apreciar claramente dos voces comenzando en unísono: la primera voz realiza un movimiento ascendente por grados conjuntos (re-mi-fa) y la segunda voz efectúa un proceso cadencial de i-V-i.

Siguiendo el musicograma, podemos observar que la primera parte del movimiento contiene dos secciones señaladas como A y B. La sección A contiene una idea musical articulada como un período de 4+4 (antecedente y consecuente). El antecedente (a.1.1) está en el tono principal de re menor. Se inicia con el diseño polifónico mencionado anteriormente y continúa con un diseño a una voz. El consecuente (a.1.2, compases 4 al 8) utiliza el diseño inicial polifónico en rem para iniciar un proceso modulante cuyo objetivo es el V del III (= V de FA) en el compás 8. En los compases 9 al 12 tenemos la segunda sección (B) en FA con una nueva idea musical (b.1.1) claramente polifónica. Esta idea va a ser determinante en la segunda sección para producir el esquema de forma binaria reexpositiva equilibrada como veremos.

La segunda parte contiene también dos secciones señaladas como C y B'. La primera sección (C) consta de ideas nuevas y un nuevo recorrido tonal. Comenzando en FA, Bach nos conduce a sol menor (compases 13-16). En los compases 17-18 tenemos una secuencia modulante: FA-Mib. A partir del compás 19 se inicia el camino de vuelta a re menor a través de su dominante. Pero... ¡sorpresa! En el compás 21 se produce un punto de articulación muy importante al comenzar la segunda sección (B'): por un lado, hay una cadencia rota que viene del compás anterior (V-VI) y, por otro, comienza la sección reexpositiva del movimiento al aparecer la idea b.1 (b.1.2) pero ahora (¡y esto es muy importante para la forma!) en el tono principal de rem. Todo este proceso finaliza en el compás 24 con una cadencia perfecta que viene del compás 23. Por si alguien no se ha "enterado", Bach vuelve a enunciar la idea b.1 (b.1.3) transformada en los compases 25-28. Esta transformación es muy interesante pues a diferencia de b.1.1 y b.1.2 no comienza, melódicamente hablando, con el primer grado de la escala de re menor sino

con el quinto grado lo cual conlleva también un nuevo proceso armónico (es este caso un movimiento cromático ascendente hacia la dominante: fa-fa#-sol-sol#-la).

Por supuesto, cada una de las partes tiene que ser repetida tal y como viene indicado en la obra. Una vez más, quiero hacer una pequeña defensa al respecto pues, lamentablemente, todavía existen muchos intérpretes (sobre todo en enseñanzas profesionales) que no hacen las repeticiones ni en la suite, ni en la sonata... estoy hablando en un contexto de concierto, grabación, etc. No me refiero al contexto de una clase donde estamos trabajando...

En primer lugar, quiero mencionar que en la praxis interpretativa dentro de la denominada música antigua o interpretación con instrumentos originales no conozco ninguna (insisto, ¡ninguna!) versión que omita las repeticiones, ni en los conciertos en directo ni en las grabaciones. Precisamente hace unas décadas y por razones comerciales se omitían las repeticiones en las grabaciones pues, obviamente, no son los mismos costes lanzar al mercado, por ejemplo, la grabación de la integral de las Suites para cello solo de Bach en un CD que en dos. Hoy en día si hay que grabar en dos se hace en dos y punto (por lo menos lo que yo he visto).

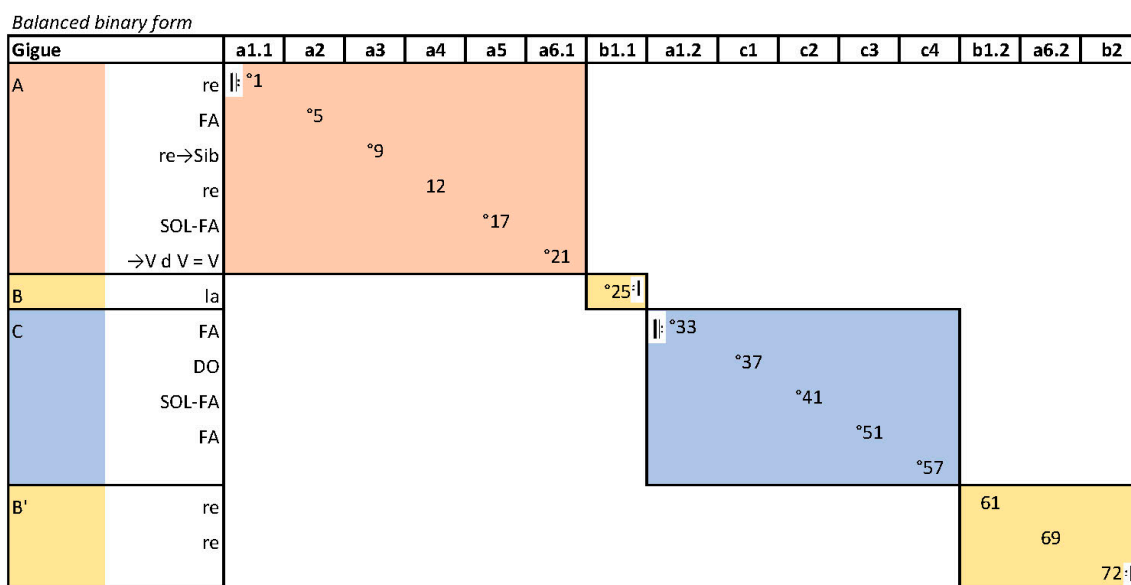
En segundo lugar, también hay razones compositivas al respecto, pero hay que ser sensibles a estos argumentos o de lo contrario entraremos en una dinámica relativista peligrosa (que puede afectar a otros elementos musicales como el tempo, articulaciones, dinámicas, etc. origen de ediciones que, afortunadamente, ya han desaparecido del mercado). En el caso concreto de esta zarabanda que nos ocupa, no es lo mismo escuchar el tono de partida de re menor desde cero, es decir, desde el silencio que inicia todo el movimiento que escucharlo una vez transcurrido un discurso musical que nos lleva, en este caso, al tono relativo: el hecho de repetir supone un nuevo comienzo porque ocurre desde una nueva perspectiva. Lo mismo sucede con la repetición de la segunda parte: no es lo mismo iniciar la segunda parte desde el tono de FA con el que ha finalizado la primera que volver a escuchar ese inicio desde la tonalidad de re menor con el que finaliza la segunda parte, ¡es un comienzo mucho más contrastante y luminoso!

Tenemos que valorar, apreciar... más el tiempo (no sólo el tempo) musical con todas sus "irisaciones"; a diferencia de los tiempos modernos donde, en general, todo transcurre deprisa, cuando interpretamos/escuchamos (también es importante educar al público al respecto) una obra musical tenemos que respetar las indicaciones de repetición dadas por el autor/a (al igual que hacemos con otros elementos de la partitura como la altura, la duración, la dinámica, la agógica, etc.) y que no son caprichosas: no se trata de acabar cuanto antes, que es la impresión que me produce algunos intérpretes ("es que, si no se hace muy largo", suele ser su único argumento para no hacer las repeticiones). Los peregrinos que hacen el camino de Santiago lo tienen muy claro: lo importante no es sólo la meta sino, quizás mucho más, el camino. Más adelante, en la giga, veremos nuevos argumentos compositivos sobre la importancia de realizar las repeticiones.

Gigue (Giga)

Es la danza más rápida de la serie y además está en compás de subdivisión ternaria (es este caso de 3/8) lo cual lo otorga un interés rítmico especial.

También está estructurada según el modelo de la forma binaria reexpositiva equilibrada (*balanced binary form*) expuesta más arriba y mostrada en el musicograma preparado al respecto (ver musicograma 2).



Musicograma n.º 2. *Gigue*

La primera parte consta de dos secciones (A y B). La sección A comienza con una primera idea musical (a.1.1.) en re menor y que es un ejemplo paradigmático de *melodía compuesta*, es decir, que bajo la apariencia de una línea melódica única en realidad hay dos: una línea del bajo con las notas re negra (compás 1)-do# negra (compás 2)-re negra (compás 4) y una línea melódica conformada por el resto de notas entre los compases 1 con anacrusa y 4. Este tipo de diseños musicales son muy habituales en la obra de Bach, en particular, y de muchos autores en general.

En el compás 5 con anacrusa se inicia un nuevo diseño (a.2) que desemboca en una cadencia en FA (tono relativo de re menor). A continuación (compás 9 con anacrusa) tenemos una secuencia modulante (a.3) que transcurre por re menor y Sib mayor para volver en el compás 13 con anacrusa (a.4) a re menor. Una nueva secuencia modulante comienza en el compás 17 con anacrusa que discurre por sol menor y FA mayor para abordar en el compás 21 con anacrusa una nota pedal (a.6.1) que nos llevará al V del v (compás 24).

En el compás 25 con anacrusa comienza la sección B de esta primera parte de la giga en la tonalidad de la menor y sólo contiene una idea musical (b.1.1) que nos llevará hasta la doble barra de repetición del compás 32 y finalizando con una tercera de picardía que convierte el acorde final de la en acorde perfecto mayor que funciona como dominante de re menor en la repetición: ¡si no se hace la repetición esta función y su progresión correspondiente desaparece del discurso musical del movimiento y nos cargamos un acontecimiento importante!, es decir, este último acorde de la mayor tiene **dos** continuaciones para Bach (¡y también debería serlo para nosotros!): la primera es resolver en re menor mediante la doble barra de repetición, lo cual suena como una cadencia perfecta en una retro modulación (primera función importante) y la segunda, muy diferente, continuar la segunda parte de la pieza en FA mayor y sonando como un nuevo comienzo (segunda función también importante).

La segunda parte consta también de dos secciones (C y B´). La sección C comienza con la idea inicial a.1 pero ahora en la tonalidad de FA mayor (a.1.2): este procedimiento es habitual en muchos movimientos (no todos) de Suite Barroca y también pasará a la Sonata Clásica donde muchos desarrollos comienzan con la primera idea del tema A, pero en otra tonalidad. El hecho de escuchar un tema en modo menor y luego en modo mayor sirve para realzar su importancia, así como sus posibilidades sonoras intrínsecas. Además, en este caso, aparece ubicado en dos puntos estructurales importantes de la composición: el inicio de la primera parte de la giga en modo menor y el comienzo de la segunda parte en modo mayor; el compositor sabe perfectamente lo que quiere y así nos lo hace “ver” a intérpretes y oyentes.

En el compás 37 con anacrusa comienza un nuevo diseño (c.1) que nos lleva a DO. En el compás 41 con anacrusa Bach modula a sol menor (subdominante del tono principal) con la idea c.2. En el compás 49 con anacrusa tenemos una nueva secuencia (c.3) toda ella en FA mayor, es decir, que, a diferencia de otras que han aparecido, no es modulante. Con la idea musical c.4 Bach nos devuelve al tono principal de re menor y nos conduce a la sección reexpositiva B´.

En el compás 61 tenemos la idea b.1 (b.1.2) pero ahora en re menor a diferencia de la primera sección que estaba en Fa mayor. Me resulta curioso el hecho de que las dos ideas más importantes del movimiento suenan tanto en modo mayor como en modo menor (¡qué manera tan interesante de realzar su importancia!): a.1 comienza la primera sección en re menor y luego inicia la segunda en FA mayor; b1 suena en FA mayor al final de la primera sección y después en re menor casi al final de la segunda sección.

En el compás 69 vuelve a aparecer la idea a.6 (a.6.2) pero ahora conteniendo un acorde de segunda napolitana para conducirnos al acorde con función dominante del compás 72. Este diseño musical a.6 también suena dos veces en el movimiento, pero con funciones distintas: en la primera sección tiene una función de transición para llevarnos al acorde de dominante de la menor y donde se produce la muy conocida

transformación de V del v=V; con su aparición en la segunda sección esta idea vienes después del cierre en re menor con lo cual suena como una prolongación del mismo con ese nuevo colorido de la napolitana.

Bach termina la sección con un diseño descendente y cadencial (b.2) a partir del compás 73 con anacrusa que nos conduce al acorde de tónica en los compases 75-76 tras el cual se produce la repetición de la misma y con ello finalizaría tanto esta bellísima Giga como toda la Suite dado que la Giga es su último movimiento.

Sensaciones finales

Tras escuchar toda la Suite (no sólo los tres movimientos en los que he centrado mi análisis) uno puede apreciar una técnica compositiva impecable al servicio de una Belleza sonora articulada en movimientos de pequeñas dimensiones (¡como un collar de perlas!). Desde el inicio, Bach nos sumerge en un tiempo musical diferente del tiempo físico/cronológico (aunque se desarrolle en él dado que la música es un arte temporal): es un tiempo que tiene sus propias proporciones, su propio entramado, su particular desarrollo... que nos hace “perder” la sensación (para mí maravillosa) de que ha transcurrido el otro tiempo (el cronológico). Estamos ante una Belleza delicada pero profunda, como ese tono de re menor que suena en todos sus movimientos y que será el ethos emocional preferido de muchos réquiems (del latín, *requiem*, “descanso”). Y, precisamente, cuando hablamos de descanso (me refiero al descanso terrenal porque también podríamos pensar en el descanso eterno al que se suele asociar el término Réquiem por la tradición que conlleva, pero ese es otro cantar...) y lo sentimos en nosotros (con su bienestar...) uno se olvida del tiempo...

BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, Roy: *Léxico de Música*. Akal diccionarios, 2003.
- Burkholder, J.P.-Grout, D.J y Palisca, Cl.V: *Historia de la música occidental*. Alianza Música (9ª edición, 2019)
- Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado del s. XIV al XIX*. Alianza Música, 2003
- Hill, John Walter: *La música barroca*. Akal Música, 2008
- Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Edit. Labor, 1992.
- Ledbetter, David: *Unaccompanied Bach. Performing the solo works*. Yale University press, 2009.
- Michels, Ulrich: *Atlas de música I y II*. Alianza editorial, 1982
- Randel, Don Michael (ed): *Diccionario Harvard de Música*. Alianza Editorial, 1997.
- Vogt, Hans: *La música de cámara de Johann Sebastian Bach*. Edit Labor, 1993