



**Universidad Internacional de La Rioja
Máster Oficial en Investigación Musical**

Bach a través del violonchelo

**Interpretación comparativa de la Suite nº 2 para
violonchelo BWV 1008**

Trabajo fin de máster

presentado por: Francisco Pastor Bueno

Director/a: Francisco Alfonso Valdivia Sevilla

Ciudad
[Seleccionar fecha]
Firmado por:

Resumen

Este Trabajo Fin de Máster pretende realizar un análisis comparativo de la Suite nº 2 de J. S. Bach para violonchelo solo, BWV 1008, a través de la interpretación que de la misma nos han dejado cuatro grandes violonchelistas. En los instrumentos de cuerda frotada, la manera de utilizar las proporciones y el sentido del arco, junto a la digitación asignada a cada nota, influye en la sonoridad y en la expresividad de las interpretaciones, quizás de una manera más evidente que en cualquier otra familia instrumental.

Esto es debido a que el arco ha de convertirse en una prolongación exacta del brazo, casi en un apéndice natural del mismo, para que la intención expresiva del intérprete llegue a provocar la vibración de la cuerda con los exactos parámetros de acento, fuerza, duración, sutileza y expresividad que reflejen la intencionalidad musical que el compositor depositó en la partitura y que el intérprete ha de revivir tal cual con el añadido de su inteligibilidad del material sonoro, no exenta de su propia sensibilidad expresiva.

El estudio comparativo de esas partituras editadas por Anner Bylsma (1934), Pierre Fournier (1906-1986), Maurice Gendron (1920-1990) y Janos Starker (1924-2013) -y de sus grabaciones tanto en CD como en vídeo-, investigando las similitudes y diferencias interpretativas y expresivas entre cada uno de ellos para comprobar si tienen relación de causa-efecto con las diferentes proporciones y distribuciones de los arcos en la construcción de las líneas expresivas tanto melódicas como armónicas, nos aportará unos criterios performativos de los que aún hoy carecemos sobre la intencionalidad de J. S. Bach y su idoneidad formal sólo en los parámetros del barroco o, en su caso, su adaptabilidad –también conceptual- a cada momento y a cada época, en una especie de renacimiento perpetuo de una música de cuya excelsitud nunca ha cabido la menor duda.

Palabras Clave: violonchelo, barroco, arco, digitación, cuerda frotada.

Abstract

This Essay Master's Thesis intends to conduct a comparative analysis of J.S. Bach's Suite No. 2 for solo cello, BWV 1008, through the interpretation of it which four great cellists have left us. In the string instruments, how to use the proportions and sense of the bow, with fingering assigned to each note, influences the sound and expressiveness of interpretations, perhaps in a more obvious way than in any other instrumental family.

This is because the bow has become an exact extension of the arm, almost in a natural appendage of it, so that the expressive intention of the performer gets to cause vibration of the string with the exact parameters of stress, strength, duration, subtlety and expressiveness that reflect the musical intention that the composer deposited in the score and the interpreter has to revive as it is with the addition of its intelligibility of sound material, not without its own expressive sensitivity.

The comparative study of these scores edited by Anner Bylsma (1934), Pierre Fournier (1906-1986), Maurice Gendron (1920-1990) and Janos Starker (1924-2013) -and their recordings on CD and video - investigating the similarities and interpretive and expressive differences between each of them to see if they have cause-and-effect relationship with different proportions and distributions of the bows in the construction of both melodic expressive lines and harmonies, will provide a performative criteria which we still lack of JS Bach's intentionality and his formal suitability only in the parameters of the baroque or, where appropriate, adaptability, also conceptually at every moment and every age, in a kind of perpetual rebirth of a music whose sublimity has never been doubt of.

Keywords: cello, baroque, bow, fingering, string.

Índice de figuras

Figura 1.- Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor, de Bach	16
Figura 2.- Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor, de Bach	17
Figura 3.- Compases 1 a 4 Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Fournier	24
Figura 4.- Compases 1 a 4 Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Gendron	25
Figura 5.- Compases 1 a 4 Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Starker	25
Figura 6.- Compases 1 a 4 Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Manuscrito AMB-Bylsma	26
Figura 7.- Esquema unificado compases 1 a 4 Preludio 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor	26
Figura 8.- Compases 21-22 AMB-Bylsma	27
Figura 9.- Compases 21-22 Gendron	27
Figura 10.- Compases 21-22 Starker	27
Figura 11.- Compases 21-22 Fournier	27
Figura 12.- Compases 55-56 AMB-Bylsma	28
Figura 13.- Compases 55-56 Starker	28
Figura 14.- Compases 59-63 AMB	28
Figura 15.- Compases 59-63 Starker	28
Figura 16.- Compases 1 a 4 Allemande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Fournier	29
Figura 17.- Compases 1 a 4 Allemande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Gendron	30
Figura 18.- Compases 1 a 4 Allemande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Starker	30
Figura 19.- Compases 23 a 24 Allemande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Starker	31
Figura 20.- Compás 9 Allemande 2 ^a Suite	31
Figura 21.- Compases 1 a 4 Allemande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Manuscrito AMB-Bylsma	31
Figura 22.- Esquema rítmico unificado compases 1 a 4 Allemande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor	32
Figura 23.- Compases 1 a 9 Courante 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Fournier	33
Figura 24.- Compases 1 a 9 Courante 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Gendron	34
Figura 25.- Compases 1 a 9 Courante 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Starker	35
Figura 26.- Compases 1 a 9 Courante 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Manuscrito AMB-Bylsma	35
Figura 27.- Sarabande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Manuscrito AMB-Bylsma	36
Figura 28.- Sarabande 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Fournier	38
Figura 29.- Comparación compases 1 a 8 Menuet I. 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor	39
Figura 30.- Comparación compases 11 a 18 Menuet II. 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor	40
Figura 31.- Compases 33 a 39 Gigue 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Starker	41
Figura 32.- Compases 33 a 39 Gigue 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Gendron	41
Figura 33.- Compases 15 a 29 Gigue 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Manuscrito AMB-Bylsma	42
Figura 34.- Compases 15 a 29 Gigue 2 ^a <i>Suite chelo</i> Re menor. Edición Fournier	43
Figura 35.- Compases 30 a 32 Preludio 2 ^a Suite	45

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	3
Índice de figuras	4
1. Introducción	6
Justificación y problema	9
Objetivos generales y específicos	10
2. Marco Teórico	11
Estado de la cuestión	14
Fuentes consultadas	18
3. Marco Metodológico	19
Diseño	19
Criterios de elección de las Ediciones	19
4. Interpretación comparativa de la Suite nº 2 BWV 1008.	20
Encuadre temporal	20
Rasgos de su universo sonoro	21
Breve reseña biográfica de los intérpretes comparados	21
Interpretación comparativa	23
1.- Prelude:	24
2.- Allemande:	29
3.- Courante:	32
4.- Sarabande	36
5.- Menuet I y II:	39
6.- Gigue:	40
5. Discusión y Conclusiones	43
Discusión	43
Conclusiones	47
Prospectiva	51
6. Bibliografía	52

1. Introducción

Es una realidad asumida por todos (público, crítica, analistas, intérpretes y compositores) que cada interpretación de una obra por un artista determinado se distingue, incluso en aspectos conceptuales, de las interpretaciones anteriores o posteriores de cualquier otro concertista, e incluso esas diferencias se aplauden como una consecuencia o una necesidad inherente a la libertad interpretativa, sea cualquiera que sea el instrumento protagonista o la época en que se manifieste.

Esas diferencias obedecen a decisiones técnicas y artísticas, a veces arriesgadas y comprometidas, que el intérprete ha de tomar durante el proceso de estudio y de asimilación de la partitura, decisiones que van a evidenciar en primer lugar su concepción estilística y musical de lo escrito por el compositor, su comprensión de la época histórica en que fue escrita y su asertividad o no con todas las influencias pragmáticas que conlleva la herencia metódica y funcional de cualquier tipo de música.

La concepción actual del Análisis musical que, alejándose de la consideración de que la obra es exclusivamente la partitura y todo lo que contiene, entiende que la obra deberá ser esa misma partitura más todo lo que el intérprete sea capaz de descubrir en ella y de aportarlo en su interpretación pública, sitúa al instrumentista como el exponente de la realidad interpretativa de nuestros días.

La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) "artefacto" o "texto", sino "proceso" y "ente histórico". El análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual. (Nagore, 2004, p. 3)

Este modelo de análisis orientado a la interpretación, durante el cual los violonchelistas realizan el proceso de asignar las ligaduras de arco que mejor se adapten a su concepto expresivo de la obra, es también expresado por Rink (2006, citado en Roca Arencibia, 2011): “los intérpretes emplean continuamente un proceso de análisis, sólo que es diferente del que se emplea en los análisis escritos. Este tipo de análisis no es un proceso independiente que se aplica al acto de interpretar, sino más bien un componente del proceso interpretativo”.

El modelo tradicional de análisis de la partitura compite hoy –en inferioridad de condiciones– con el modelo de análisis para la interpretación, teorías enunciadas en el siglo XIX que nos llevan a pensar en aquel análisis más como crítica literaria que han sido puestas en entredicho por el nuevo paradigma. En estos tiempos con las nuevas herramientas que nos facilitan los avances tecnológicos

es posible repensar los métodos analíticos tradicionales y superar la noción exclusiva de música como *partitura*, recuperándola como el arte performativo que siempre ha sido (Moro Vallina, 2016).

Gustav Mahler (1860-1911) lo explicó con notable claridad al opinar que lo mejor de la música no puede hallarse en las notas, es decir que la interpretación no puede ni debe reducirse a reproducir sin más las indicaciones musicales que figuran en la partitura. Se plantea entonces la conveniencia de determinar qué parámetros técnicos, estéticos e intencionales ha de reunir la interpretación de una obra de entre todos los evidenciados en las distintas ejecuciones de los solistas, para formar con ellos unos criterios performativos que nos ayuden a descubrir la verdadera intencionalidad, ese universo mental y sonoro del compositor ínsito en los pentagramas de su obra.

Al enfrentarse al estudio y aplicación de la técnica instrumental a unos pentagramas en los que ya sabemos que no todo está en ellos y que tendremos que organizar las ideas escritas, la necesidad del intérprete de que “prevalezca el orden por encima del caos, de que se destaque la línea recta de nuestra operación entre el amontonamiento y confusión de posibilidades e indecisión de las ideas, supone una necesidad de un dogmatismo” (Strawinsky, 1977, p. 12).

El intérprete de violonchelo se encontrará habitualmente con que el compositor ha indicado en la partitura su fraseo musical intencional mediante unas ligaduras de expresión, ligaduras que a menos que el compositor fuera también violonchelista, no suelen encajar exactamente con la cantidad de notas que se pueden abarcar con los golpes de arco (cantidad de notas que el chelista puede ejecutar pasando el arco en un sentido u otro sin romper la línea de expresión¹), o que con otra distribución de las “arcadas” resaltarían mejor en su expresividad del pasaje musical escrito.

La necesidad de ajustar este fraseo musical mediante las ligaduras de arco viene también determinada por las distintas maneras de concebir la interpretación musical tal como ha ido cambiando a través de los tiempos. Anner Bylsma (2000) tras explicar que las indicaciones de “ligaduras eran poco frecuentes en la música solista del siglo XVII, en la que hay páginas enteras sin una sola ligadura”, mientras que en los tiempos actuales “sería más bien todo ligado, preferiblemente con el mismo número de notas en cada dirección del arco”, afirma que “toda ligadura tiene un sentido, por pequeña que sea. Es similar al de una sílaba” (p. 15).

La violonchelista Sarah Freiberg (2000) en sus reflexiones sobre las Suites de Bach tras comprobar que los cuatro manuscritos más antiguos varían de forma significativa en términos de

¹ *Cello Technique - Slurring Notes*. Doane, S. (2012). [Vídeo] YouTube.

articulación, afirma: “yo preferiría elegir mis propias articulaciones basadas en mi propia comparación de los manuscritos. Me imaginaba que otros violonchelistas sentían de la misma manera” (párr. 2) y precisamente para eso la nueva edición crítica de Bärenreiter Urtext preparada por Schwemer y Woodfull-Harris (2000) incorpora una partitura sin ligaduras para que cada chelista ponga las suyas.

Y para Tortelier (1984, citado en Janof, 2003) buscar las arcadas ideales para expresar cada pasaje dándole a la música su carácter, intencionalidad anímica, ambientación estética o adecuación histórica es un reto permanente para todos los chelistas.

Para resolver la cuestión el violonchelista coloca sobre esas ligaduras de expresión (cuando no las sustituye directamente) la ligaduras “de arco” junto con los signos de sentido del arco ▵ (arco abajo) ▼ (arco arriba), en una decisión de relevante importancia porque esos “golpes de arco” dibujarán unas líneas expresivas de la música que van a ser determinantes en la aceptación de su interpretación tanto por la crítica como por el propio compositor y el público, máxime cuando cada violonchelista antes que él, y los que aborden la obra después de él, van a realizar la misma operación, con lo que se establecerán criterios comparativos sobre la acertada dicción de la música por parte de cada uno de ellos: “en las Suites de Bach, por ejemplo, encontramos muy a menudo arcos arriba (▼) muy pesados que requieren de una especial atención para no hinchar falsamente notas que musicalmente no requieren mayor volumen de sonido” (Etxepare, 2011, p. 50).

Sobre la influencia que esa colocación personalizada de los arcos tiene sobre la interpretación de una misma obra por uno u otro chelista, Carlos García Amigo, violonchelista de la Real Orquesta Sinfónica de Galicia entrevistado para este trabajo, explica la trascendencia que el tema de los arcos en Bach ha tomado con el tiempo:

Hay intérpretes que ponen sus arcos enfatizando el carácter melódico de la música. Esto era característico de muchos violonchelistas sobre todo de escuelas violoncelísticas del Este hace décadas, si bien es cierto que en la actualidad se ha globalizado en gran medida la interpretación de las mismas dado el peso que han tomado las versiones historicistas que tratan de acudir a las fuentes más fidedignas, en el caso de las Suites es el manuscrito de Ana Magdalena Bach.²

² Pastor, F. (2016). Entrevista al violonchelista Carlos García Amigo.

Justificación y problema

Este es el problema de investigación que se plantea en este trabajo: la influencia de las diferentes maneras de asignar los arcos a las notas escritas y las posibilidades que ello tiene, importancia que es bien conocida no sólo por los violonchelistas, sino también por los directores de orquesta:

Tuve mucha suerte, también, por poder consultar a Jacqueline (Du Pré) sobre algunas de esas características que me interesaban muchísimo y, hasta el día de hoy, yo mismo anoto las indicaciones de arco en las particelas de la cuerda. Si hay dieciséis primeros violines, se supone que hay que hacer ocho copias de la música. Solía hacerlas yo mismo, y era una manera de aprender cada parte por separado. Si pensamos en lo complejo que es y el tiempo que hay que dedicar a anotar las indicaciones de arco de una sinfonía de Mozart, puede imaginar el lector el tiempo que dediqué a preparar nuevas indicaciones de arco para el ciclo de El anillo, en Bayreuth. He comprobado que, a veces, ni algunos instrumentistas de cuerda muy buenos, en orquestas o en orquestas de cámara, o ni siquiera solistas, piensan lo suficiente en el empleo del arco y en su velocidad. (Barenboim, 2002, pp. 177-178)

Este trabajo pretende realizar un análisis de la interpretación de la Suite nº 2 para violonchelo solo, BWV 1008 de Johann Sebastian Bach (1865 – 1750), a través de las versiones de distintos violonchelistas históricos en función de las indicaciones de arco que utilizaron en sus interpretaciones.

La importancia de esta técnica ha quedado puesta de relieve en las palabras antes citadas del maestro Daniel Barenboim (1942) para la interpretación artística de cualquier obra para instrumentos de cuerda frotada, pero poner de manifiesto la forma en que se distribuye el arco en las Suites para violonchelo de Bach afianzará en la mente de los estudiantes de chelo –también de algunos profesionales, según manifiesta Barenboim- la importancia expresiva de comenzar un pasaje arco arriba o arco abajo, la cantidad de notas que se ejecuten con cada golpe de arco, así como el punto de contacto del arco con la cuerda (talón, punta, centro) y la velocidad con la que se le desplace por la cuerda para motivar –también para matizar- su vibración.

El hecho de que las partituras manuscritas por Bach no hayan llegado a nuestro poder y que, por tanto, no tengamos conocimiento de las intenciones expresivas y dinámicas del compositor, es una excelente motivación para plantearnos cuáles serían los criterios performativos que se podrían tener como ciertos para su interpretación, dado que conocemos varias escuelas de interpretación de estas Suites que discrepan entre ellas precisamente en esos criterios expresivos.

Dado que el problema es la diferente manera en que cada violonchelista ha planteado la distribución de los arcos y que así lo ha dejado plasmado en las partituras que ha utilizado en sus

interpretaciones, se utilizará una metodología de investigación comparativa entre conductas distintas dentro de un paradigma interpretativo cualitativo.

Objetivos generales y específicos

El objetivo general de este trabajo es analizar la influencia que las distintas formas de distribución de los arcos en el violonchelo tienen sobre la expresividad de la música en las interpretaciones de diferentes violonchelistas históricos, tomando como punto de referencia la Suite nº 2 de Bach para violonchelo BWV 1008.

Los extraordinarios maestros del violonchelo que se analizarán en este trabajo hicieron un profundo análisis de las partituras de las Suites de Bach y publicaron ediciones revisadas, colocando los arcos en un clarificador diseño del fraseo con el que entendían que mejor se podía expresar cada fragmento musical, hasta llegar a la unidad conceptual de cada elemento de la Suite, para alcanzar luego la unidad final de cada una de ellas.

Los objetivos específicos son:

Comprobar las similitudes y diferencias interpretativas y expresivas entre cada uno de los violonchelistas históricos elegidos, para comprobar si tienen relación de causa-efecto con las diferentes proporciones y distribuciones de los arcos, en la construcción de las líneas expresivas tanto melódicas como armónicas.

Investigar cómo la manera de utilizar las proporciones y el sentido del arco en el violonchelo, junto a la digitación asignada a cada nota, influye en la sonoridad y en la expresividad de las interpretaciones quizás de una manera más evidente que en cualquier otra familia instrumental, debido a que el arco ha de convertirse en una prolongación exacta del brazo, casi en un apéndice natural del mismo, para que la intención expresiva del instrumentista llegue a provocar la vibración de la cuerda con los exactos parámetros de acento, fuerza, duración, sutileza y expresividad que reflejen la intencionalidad musical que el compositor depositó en la partitura.

Descubrir unos criterios performativos de los que aún hoy carecemos sobre la intencionalidad de J. S. Bach y su idoneidad formal sólo en los parámetros del barroco o, en su caso, su adaptabilidad –también conceptual– a cada momento y a cada época, en una especie de renacimiento perpetuo de una música de cuya excelsitud nunca ni a nadie le ha cabido la menor duda.

Estudiar sistemáticamente la Suite para violonchelo solo BWV 1008 desde su proceso compositivo perteneciente a épocas pasadas hasta las distintas concepciones expresivas que de la misma puedan extraerse, algunas claramente atemporales, mediante la elección y aplicación de las técnicas de arco diseñadas por diferentes escuelas pedagógicas de las cuales las ediciones de la partitura que servirán de soporte a este estudio son un claro ejemplo.

Explicar por qué el oyente (experimentado o no) asume un nivel de coherencia en que la interpretación de un artista se distinga, incluso en aspectos conceptuales, de la de otros concertistas, sin conocer cuál es su técnica interpretativa individual ni las técnicas de escritura particulares de la obra, para así descubrir qué aspectos estructurales fueron importantes para el compositor en la creación de la obra y enriquecer su interpretación.

2. Marco Teórico

En el arte de tocar un instrumento musical la técnica puede definirse como la costumbre de hacer bien una cosa. En el violonchelo la técnica de arco deberá ser la buena manera de frotar las cuerdas para provocar en ellas la vibración con los exactos parámetros de acento, fuerza, duración, sutileza y expresividad adecuados al fraseo musical con el que se quieran interpretar los distintos pasajes de una partitura.

En el hecho de producir la vibración en la cuerda del violonchelo interviene un elemento material, el arco (una vara compuesta de madera de Pernambuco y un mechón de cerdas de caballo) y otro componente fisiológico, la mano y el brazo del violonchelista. En su obra *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*, Duport (1806, citado en Zurita, 2010) afirma: “La variedad en la forma de tocar, las gradaciones del sonido y, consecuentemente, la expresividad, dependen del arco y son cuestiones de gusto y de sentimiento” (p. 5).

El arco ha de convertirse en una prolongación exacta del brazo, casi en un apéndice natural del mismo, para que el intérprete pueda provocar la vibración de la cuerda transmitiéndole con total naturalidad y sin sobreesfuerzo físico toda la intencionalidad expresiva.

Bunting (1983) afirma que “el arco debería convertirse hasta tal punto en parte de uno mismo y que al clavar una aguja en sus cerdas nos produjera un estremecimiento en el sistema nervioso” (p. 47). Esta afirmación nos conduce inmediatamente a deducir que no puede existir una única técnica de arco dado que la fisiología del brazo no es exactamente igual en todos los seres humanos que tocan el violonchelo. Distintas tendencias han discutido y discuten aún hoy sobre la mejor técnica para controlar el arco, citaré *ad exemplum*: la escuela francesa que pone el énfasis en las falanges

como motor de precisión del golpe de arco y la escuela alemana que se centra en la acción de todo el brazo que debe sentir que provoca físicamente el sonido (Fernández, 2012). En una y otra escuela notables maestros defienden sus postulados pero se utilice la que se utilice como dijo Pablo Casals (1876 – 1973, citado en Bunting, 1983) “Si la pensée est juste, tout vient” (p. 47).

En el plano puramente artístico, el arco y las diferentes técnicas y maneras de usarlo - habituales o potenciales- es un recurso interpretativo de primer orden y de gran interés cuyo empleo merece ser estudiado y expandido en las novedosas maneras que los compositores de música contemporánea y algunos directores de orquesta van requiriendo cada vez más: “A veces tienes que optar por una arcada difícil. George Szell solía imponer arcadas complicadísimas a la Orquesta de Cleveland, quería asegurar que la idea musical viera la luz y evitar posibles problemas” (Blum, 2000, p. 81).

Otro aspecto relevante que se debe considerar en la técnica de arco al interpretar las Suites para chelo de Bach es el instrumento para el que fueron compuestas y los instrumentos con los que hoy son interpretadas mayoritariamente. Aunque las dificultades que su interpretación conlleva y la agilidad de los golpes de arco que requiere, unido a que no han llegado a conocerse los manuscritos originales de Bach, han hecho pensar en la Viola da Gamba como destinataria de estas obras, en la transcripción que de ellas realizó Ana Magdalena Bach, que es la primera partitura que conocemos y a partir de la que se han realizado todas las ediciones y análisis críticos posteriores, se detalla claramente en su portada su asignación instrumental: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par J. S. Bach, Maitre de Chapelle.*³

El instrumento que Bach conoció era el violonchelo barroco cuyo uso preferente era hacer el continuo con nulas intervenciones como solista. La técnica de arco que se usaría entonces sería muy diferente a la que se utiliza hoy, con la consiguiente influencia sobre el fraseo y la tensión expresiva en la interpretación. Nuevamente influye en la determinación del fraseo y la expresividad pretendida por Bach la ausencia de sus originales manuscritos con las ligaduras de arco que el compositor les hubiera asignado, pero al transcribirlas a los instrumentos actuales habrá que tener muy en cuenta las diferencias existentes con el violonchelo barroco:

El instrumento ha cambiado muchísimo desde el siglo XVII hasta aquí. El chelo barroco no tenía puntal, se apoyaba entre las piernas y dejaba más lugar para moverse con el arco, tenía un espacio mayor entre el puente y el diapasón. Las cuerdas que se utilizaban en aquellos tiempos eran de tripa, vibraban mucho más que las actuales, que son enrolladas en metal. La tensión del instrumento cambió completamente. Las obras que se han encontrado en archivos son de un gran virtuosismo diferente al actual: hoy es necesario apoyarse en el

³ Bach, J. S. (2000). *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composees par J. S. Bach, Maitre de Chapelle.* (Ana Magdalena Bach, Cello score). Kassel: Bärenreiter.

instrumento con todo el peso del cuerpo. Antes la música era más relajada, la virtuosidad dependía de la mano izquierda mientras que la mano derecha se apoyaba con peso natural (Gabella, 2007, párr. 11).

Las diferencias entre interpretar las obras con la técnica de arco barroca y la técnica moderna han sido comprobadas, y lo siguen siendo cada día, por distintos artistas en función de su mayor o menor compromiso de fidelidad con el historicismo. No es tampoco inusual el cambio de modelo en un sentido u otro en un mismo artista. El chelista García Amigo nos explica que:

A día de hoy trato de tocar las Suites de memoria con la dificultad que conlleva para memorizar tantas sutilezas, con lo que normalmente opto por fórmulas intermedias: nunca arcos "melódicos" que escondan el contrapunto de las piezas; Bach usa mucho la memoria del oyente y del intérprete y para construir la polifonía los arcos deben ayudar. Y opto por arcos que además de hacer prevalecer el carácter polifónico antes citado ayuden también a extraer el movimiento agógico natural e inherente a esta maravillosa música.⁴

Al enfrentarnos al estudio de las Suites, sobre su fuente más fidedigna, que son los manuscritos de Ana Magdalena Bach, observamos la parquedad de indicaciones de ligaduras de arco que encuentra su explicación en que, siguiendo a Bylsma (2000), no existía una tradición alemana para los golpes de arco:

En la época de Bach, las tradiciones francesas e italianas de conducir el arco diferían mucho: los italianos conducían el arco 'como viene', mientras que el estilo francés exigía un tiro desde la primera nota de cada compás, que a menudo requiere tirar dos veces seguidas. En el estilo "italiano", no hace falta indicar los arcos: no hay una "regla para ello". El estilo francés parece más cercano a como se hace en la orquesta, se atiende más a la disciplina que a la fantasía de un solista. (Bylsma, 2000, p. 17)

La colocación de las ligaduras de arco está muy explicada en las fuentes de la teoría musical del siglo XVIII:

Entre los signos musicales la ligadura de arco no es de poca importancia, a pesar de que muchos presten poca atención a ella. Tiene la forma de un semicírculo que se dibuja por encima o por debajo de las notas. Las notas que están sobre o bajo el círculo, sean 2, 3, 4, o incluso más, todas deben tocarse juntas en un solo golpe de arco; no individualmente, sino unidas en un solo golpe, sin levantar el arco ni hacer ningún tipo de acento con él. (Leopoldo Mozart, 1756 citado en Schwemer y Woodfull-Harris, 2000, p. 25).

A principios del siglo XVIII, ciertas convenciones estaban en vigor que los músicos consideraban evidentes y que por lo tanto no requerían una mención especial. "El propio Bach supervisaba las interpretaciones de su música y presuponía que sus contemporáneos comprenderían sus intenciones. Por ello dejaba en sus partituras pocas indicaciones" (Blum, 2000, p. 149).

⁴ Pastor, F.: Entrevista a ... op. cit.

Por otra parte, los compositores, obviamente, sintieron que los arcos no requerían necesariamente su indicación en el papel y concedían mucho margen de maniobra a los artistas. Era probable afirmar que no había una y sólo una forma correcta de interpretar una pieza. Por ello, los compositores contaban por adelantado con una variedad de interpretaciones, todas ellas igualmente defendibles. (Schwemer y Woodfull-Harris, 2000, p. 26)

Diseñar las ligaduras de arco de una manera u otra conducirán la interpretación en una dirección expresiva propia y, en consecuencia, diferente a otras, hasta el punto que puede parecer en muchos sentidos una obra diferente. Tal es la importancia del modo de ejecución:

Cuando toqué las Suites para violonchelo por primera vez en Alemania, los puristas dijeron que aquello no era Bach, y el resto manifestó que era un verdadero descubrimiento. En aquella época se tocaba a Bach como un ejercicio sin verdadera significación musical. Tenían miedo a poner algo en él, verdadero miedo... Y todavía hoy, muchos artistas actuales tienen miedo a tocar a Bach, porque han aceptado la mala teoría de que la música de Bach es 'objetiva'. Se pensaba en Bach como en un profesor que conocía muy bien el contrapunto y la fuga, nada más. Esta forma tan pobre de explicar a Bach resulta tan triste... Bach, el 'Herr Professor', tiene todos los sentimientos: dulce, trágico, dramático, poético... siempre alma, corazón, expresión. ¡Cómo entra en lo más profundo de nosotros! Busquemos a este Bach. (Casals, s.f, citado en Blum, 2000, pp. 147-148)

Estado de la cuestión

La falta de una fuente primaria dado que no han llegado hasta nosotros los originales manuscritos que J. S. Bach hiciera para sus Suites para chelo, ha llevado que se hayan elaborado una gran cantidad de estudios, análisis y teorías sobre ellas, pero ninguna con el carácter de definitiva.

Teorías que han abarcado un gran campo de imaginación, como la sospecha concebida hace algunos años por Martin Jarvis –y reproducida en la película *Escrito por la señora Bach*⁵– de que las Suites para chelo fueron escritas en realidad por Ana Magdalena Bach (su segunda esposa), teoría o sospecha que ha sido rebatida por insignes violonchelistas, entre los cuales se encuentra Steven Isserlis (2014) que publicó un notable artículo echando por tierra tal posibilidad.

La necesidad de que cada violonchelista revise en profundidad el sentido y el carácter de estas Suites de chelo para ajustar las ligaduras y el sentido del arco que más se ajusten a su criterio interpretativo queda de manifiesto en estas palabras del chelista David Johnstone:

⁵ Bergmann, R. y Müsiggang, M. (Productor) y McCall, A. (Director). (2014). *Written by Mrs Bach* [Película] Alemania: Looksfilm

Descubrir el carácter de cada una de las Suites para violonchelo solo de J.S. Bach es una tarea personal. No tenemos una copia de las partituras hecha por la mano del compositor; la copia de su mujer Anna Magdalena Bach es la que es generalmente considerada más ‘auténtica’, pero también existen otras tres versiones del siglo XVIII -todas con numerosas dudas de cómo pensaba Bach realmente en la etapa de las composiciones- especialmente en cuestiones de fraseo y arcos. Así que siento personalmente que es la responsabilidad del intérprete (y los profesores de los conservatorios y las escuelas de música) investigar ese carácter, no de forma académica, sino para que la música suene interesante y viva, y para que cada movimiento tenga su voz propia dentro del ambiente general de cada suite. (Johnstone, 2016)

Todos esos estudios se realizan sobre la obra completa, sobre la integral de las Suites, ya que al estar todas formadas por una sucesión de danzas de ritmos contrastados, normalmente agrupadas en pares (rápidas, lentas) siguiendo el modelo tradicional y precedidas de un Preludio, en el que Bach se toma una mayor libertad para expresar sus convicciones y donde se muestra como un maestro incomparable (Bartman, 1999), la mayoría de los gestos técnicos, expresivos y de indicaciones dinámicas y agógicas, son aplicables a todas ellas. Por ello, en la literatura revisada que se expondrá unos textos estarán referidos a la Suite nº 2 –objeto de este estudio- y otros lo harán de forma genérica, subsumiéndola en la obra en general.

El estudio analítico más relevante y de consulta obligada por todos los chelistas que abordan la preparación de las Suites de Bach, es el realizado por Schwemer y Woodfull-Harris para la nueva edición crítica de Bärenreiter Urtext (Schwemer y Woodfull-Harris, 2000). En él, tras comparar las indicaciones teóricas sobre las ligaduras de arco dadas por Mozart, Tartini y Quantz y plantearse su posible aplicación a estas Suites, concluyen que la única regla claramente formulada es que las notas más cercanas han de ser recogidas en una misma ligadura de arco, mientras que las más alejadas entre sí habrán de ejecutarse en arcadas distintas, “más allá de eso... la decisión de cuándo usar legato se deja al gusto del intérprete y debe basarse en el carácter y el tempo de la pieza en cuestión” (p. 26).

De gran importancia, pero origen de grandes discusiones también, es el estudio de las tres primeras Suites (BWV 1007, 1008 y 1009) realizado por Bylsma (2000) aportando su convencimiento de que la copia manuscrita realizada por Ana Magdalena Bach responde de manera fidedigna a lo escrito por Bach. Defiende que todas las ligaduras de arco irregulares que aparecen en la misma no son casuales sino que obedecen al deseo de Bach de explorar sugerentes golpes de arco irregulares para concluir que estudiar el manuscrito de Anna Magdalena es la única manera de entender al menos parcialmente esta prodigiosa experiencia musical.

Para la seguridad de que al colocar las ligaduras de arco en las Suites cualquier intérprete esté eligiendo la manera que más se aproxima a la idea del compositor, nos encontramos con el obstáculo de la falta de la fuente manuscrita:

Pocas tareas son más desalentadoras que intentar discernir y transmitir las intenciones precisas de J. S. Bach para sus Suites para chelo. Una interpretación verdadera y significativa de las Suites requiere un modelo heurístico totalmente diferente a las de nuestro restante repertorio. Esto es debido a que el original manuscrito de las Suites se ha perdido, y sólo nos quedan varias copias defectuosas e inconsistentes. Puesto que no hay fuente original, todo, desde las notas a los ritmos de fraseos, debe ser cuestionado. (Battey, 2007, párr. 1)

Y defiende que ningún artista tiene una idea más directa de las intenciones originales de Bach que cualquier otro, rechazando la teoría de Bylsma anteriormente expuesta dado que es imposible debido a la ambigüedad frecuente, por no decir ilegibilidad, del manuscrito de Ana Magdalena Bach.

Casals (s.f, citado en Blum, 2000) afirma: “Lo primero que debemos entender al tocar las Suites para violonchelo es que, como en las partitas para violín y teclado, el preludio da carácter a toda la obra” (p. 148). El preludio asienta la tonalidad a la que se someterán todas las siguientes danzas, en palabras de Rostropovich:

La belleza del concepto musical de Bach reside en el hecho de que ningún preludio utiliza una melodía. Es sólo textura, estructura y ritmo. Bach no necesitó una melodía; sus trabajos son escritos bajo un concepto de belleza: texturas claras y colorido tonal. (Rostropovich, 1995 citado en Ruque, 2014)

Ninguna voz más autorizada que la del violonchelista español Pablo Casals para desentrañar la belleza propia de cada una de las Suites para chelo de Bach. A él le debemos la recuperación y puesta en valor de esta obra, desde que a los trece años de edad descubrió en una tienda de la Rambla de Barcelona su partitura en una edición revisada por el chelista alemán Friedrich Grütmacher (1832-1903); una obra desconocida para él y de la que nunca le habían hablado sus profesores y cuya grandeza Casals intuyó rápidamente.

David Blum (2000) recogió el análisis y las decisiones interpretativas de Casals en el transcurso de innumerables ensayos y clases magistrales a las que asistió. “Un arco iris tras otro; casi toda la música es así. Sólo con observar eso ya tenemos una guía” (Casals, s.f., citado en Blum, 2000, p. 37) y muestra sobre los primeros cuatro compases del Preludio de la Suite nº 2 cómo cada uno de esos arcos son diferentes y expresan la arquitectura innata de la frase, regulando dinámicas y espacio con verdadero sentido de la proporción:



Figura 1. Preludio 2^a Suite chelo Re menor, de Bach

o la importancia de los acentos agógicos prolongando las notas del compás y dotando de amplitud expresiva el comienzo de la obra:

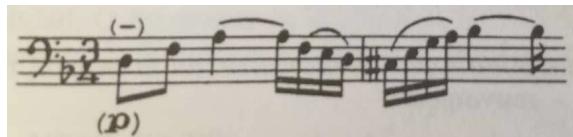


Figura 2. Preludio 2^a Suite chelo Re menor, de Bach

A pesar de que el reconocimiento del público y de los concertistas no empezó a llegarle a estas Suites hasta los alrededores del año 1900, tras haber sido profundamente estudiadas y ofrecidas en concierto por Casals, en la actualidad es una de las obras más apreciadas de Bach que habitualmente forma parte de cualquier análisis o estudio de las obras del Kantor de Leipzig. Han sido analizadas no sólo desde la perspectiva musical –estructura, armonía, etc.- sino también desde un enfoque hermenéutico e incluso matemático:

1.- Desde una perspectiva hermenéutica, para explicar las relaciones entre la obra y el contexto en que interviene, Martínez-Lombó (2008) analiza las recepción de las suites en el siglo XX desde su incorporación como BSO en diferentes películas, como fuente de inspiración para otras disciplinas artísticas –pictóricas, escultóricas o danza- e incluso en musicoterapia para relajación, concentración, estabilidad emocional y desarrollo intelectual:

El carácter sublime de las *Suites para violonchelo solo* de Bach trasciende la dimensión puramente estética de la música, llegando al interior del oyente y tocando su fibra más sensible. Son obras que permiten una amplia gama de percepciones, lo que motiva la gran cantidad de grabaciones existente y permite que cada uno reciba y emita su propio mensaje de las *Suites*, atendiendo a la subjetividad individual. (Martínez-Lombó, 2008, p. 61)

2.- Desde el enfoque de las matemáticas, Harlan J. Brothers (2007) destaca, pese a que Bach no construyera su música de manera algorítmica ni se hubiera definido aún el término fractal⁶, la presencia de un patrón fractal en la construcción estructural de la Bourré I de la Suite BWV 1009: “la escala estructural que se encuentra en la primera Bourrée de la Suite No. 3 sugiere una innata construcción jerárquica. El patrón de este escalamiento satisface una relación fácilmente medible de ley potencial y puede ser vista desde una perspectiva fractal” (p. 91).

⁶ La palabra fractal, referida a conjuntos matemáticos, apareció por primera vez en el año 1977 cuando Benoit Mandelbrot la utilizó para referirse a ciertos conjuntos, con todas o algunas de las siguientes propiedades: presentan detalles a todas las escalas, son autosemejantes y tienen una descripción algorítmica simple.

3.- Desde una perspectiva histórica, dado que Bach no era violonchelista –aunque tocaba el violín con destreza-, la importancia de las Suites en su contexto temporal ha sido puesta de manifiesto por el violonchelista y maestro argentino Viola (2000) destacando el gigantesco esfuerzo intelectual que supuso el crear obras para instrumentos monódicos con la obligación de hacer el bajo continuo conjuntamente con el entramado armónico. (p. 2)

4.- La ancestral relación entre la música como arte acústico y la arquitectura como arte visual, cimentada en la idea de la proporción áurea⁷, que tuvo su primera enunciación en el año 15 a.C. en el tratado *De architectura* escrito por Marcus V. Pollio Vitruvio, ha sido encontrada también entre la Plaza de San Pedro del Vaticano, obra de Bernini, y el Preludio de la Suite para chelo nº 1 de Bach que “asemeja el recorrido tonal y la vuelta al tono principal de la pieza con la forma circular de la plaza, comparando la característica rítmica del Preludio con la gran columnata del “abrazo a San Pedro” (Echevarría, 2012, párr. 6-7).

Fuentes consultadas

Dada la naturaleza esencialmente controvertible del problema estudiado, las fuentes consultadas no van todas en una misma dirección, por lo que una consulta cada vez más numerosa nos ofrecerá más numerosos caminos por los que transitar con la cuestión de la mejor o más correcta definición de las ligaduras de arco en las Suites para chelo de Bach.

La falta del documento original elaborado por el propio Bach nos priva de la fuente primaria, por lo que todas las fuentes consultadas son secundarias.

En el terreno teórico o analítico no se le puede asignar a ningún estudio la condición de definitivo, por cuanto falta la ineludible concordancia con la voluntad no expresada por el compositor.

En el plano práctico la facilidad de disponer de las partituras bien editadas por numerosas editoriales que han contado con la revisión técnica de acreditados chelistas, junto a la abundancia de grabaciones en CD y en vídeo, ofrece un buen campo de juego para avanzar en el estudio pretendido de interpretaciones comparativas.

⁷ Proporción que aparece entre los segmentos de una recta al dividir ésta en media y extrema razón. Toledo, Y. (2013). Sección áurea en arte, arquitectura y música.mRecuperado el 25 de mayo de 2016 de http://matematicas.uclm.es/ita-cr/web_matematicas/trabajos/240/La_seccion_aurea_en%20arte.pdf

3. Marco Metodológico

El fin pretendido con este trabajo es analizar la interpretación que de la Suite nº 2 para violonchelo solo, BWV 1008 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), han realizado cuatro violonchelistas históricos en función de las indicaciones de arco que utilizaron en sus interpretaciones.

Las similitudes y diferencias observadas en la distribución de las ligaduras de arco y su repercusión sobre la adecuación estilística de la obra y sobre la expresividad artística de la música, reflejarán el conocimiento de la partitura, su adecuado encuadre temporal y la conformidad o discrepancia del intérprete respecto a las versiones anteriores y posteriores.

Diseño

Sobre la base de las partituras de la Suite nº 2 tal como fueron estudiadas por Pierre Fournier, Maurice Gendron, Anner Bylsma y Janos Starker, que dejaron editadas en distintas épocas y distintas editoriales, y de cuya manera de concebir su interpretación realizaron también registros fonográficos, se utilizará una metodología de investigación comparativa entre conductas distintas dentro de un paradigma interpretativo cualitativo, con un diseño no experimental con finalidad práctica.

Criterios de elección de las Ediciones

Las 6 Suites de Bach son obras de estudio imprescindible para todos los violonchelistas, y piezas de concierto obligadas para cualquier concertista. Según la metodología de estudio e interpretación inherente a estos instrumentistas expuesta *ab initio*, sería posible realizar tantas ediciones distintas de las Suites como violonchelistas existieran.

Han llegado a publicarse más de 90 ediciones (Freiberg, 2000) desde la primera realizada en París en 1824 por Janet et Cotelle. De ellas hemos tenido acceso para realizar este trabajo a 21 ediciones.

El objetivo propuesto es analizar comparativamente la interpretación artística entre distintos violonchelistas, motivo por el que se han suprimido aquellas ediciones que estén más orientadas al uso educativo, como la edición de Wilhelm Jeral para Universal Edition A.G., en las que las ligaduras de los arcos se han agregado libremente buscando un diseño muy sonoro, reproducible y con estilo.

Con un criterio intencional se han elegido cuatro ediciones de las partituras que reunieran las características de corresponder a violoncellistas históricos, que hayan creado o desarrollado un enfoque artístico distinto y distante entre sí y al que podrían adscribirse todos los demás intérpretes. Las ediciones elegidas son:

- Pierre Fournier⁸
- Anner Bylsma⁹
- Maurice Gendron¹⁰
- Janos Starker¹¹

4. Interpretación comparativa de la Suite nº 2 BWV 1008.

Encuadre temporal

La fecha de composición de la Suite nº 2 en Re menor para violonchelo solo BWV 1008 es aún desconocida dado que la falta del manuscrito original de Johann Sebastian Bach no ha permitido establecerla, así como también la ausencia de alguna referencia a ella en documentos de la época o posteriores. La copia de la partitura más antigua que se conoce es la que realizó Ana Magdalena Bach –su segunda esposa- datada en algún momento de finales del año 1720. (Battey, 2007, párr. 10)

Las seis Suites para chelo fueron compuestas entre 1717 y 1723 en los años en los que Bach estuvo en Cöthen trabajando para el príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen:

⁸ Bach, J.S. (1972). *Six Suites* (Pierre Fournier, cello). New York: International Music Company

⁹ Bylsma defiende la autenticidad del manuscrito de Ana Magdalena Bach como la verdadera voluntad de Bach y como tal las toca habitualmente y las ha llevado al disco. Publicó en el año 2000 el libro *The Fencing Master* en el que aclara y hace un análisis de las disposiciones de las ligaduras de arco con bastantes anotaciones de su puño y letra. Será ese manuscrito de Ana Magdalena y las anotaciones de Bylsma en el citado libro el que se utilizará en este estudio comparativo.

¹⁰ Bach, J.S. (1982). *Sechs Suiten* (Maurice Gendron, violoncello). Tokyo: ZEN-ON Music Company

¹¹ Bach, J.S. (1971). *Six Suites*. (Janos Starker, violoncello). New York: Peer International Corporation

Aquí verán la luz obras capitales como los *Conciertos de Brandenburgo*, las *Sonatas y Partitas* para violín solo, las *Suites* para violonchelo o la primera parte del *Clave bien temperado*. Alejado casi por completo de la música religiosa, Bach puede dar rienda suelta a su ferocidad creativa, que se asienta por igual en una fantasía desbordante como en un exhaustivo conocimiento de las posibilidades expresivas y técnicas de los medios musicales (voces, instrumentos) que tenía a su disposición. (Gago, 1995, p. 25)

Rasgos de su universo sonoro

De las seis Suites que Bach compuso para el violonchelo, únicamente dos están en modo menor: la quinta en Do menor y la segunda en Re menor. En las Tonalidades de los afectos (Andrés, 2012) a Re menor se le atribuye un ambiente de tranquilidad y recogimiento capaz de contribuir a la devoción y la paz interior.

La música de la segunda Suite muestra una oscura línea melódica preñada de momentos de un claro dramatismo e incluye la Sarabande más triste de todas las Suites, el ardor de la intensa soledad: “Esta Suite tiene una zarabanda bellísima, probablemente la más triste de todas las Suites. Es particularmente sincera y candorosa, vulnerable en lo musical, como un ser absorto en la oración. Esta música no se toca para el público sino para uno mismo.” (Rostropovich, 1995)

Para Johnstone (2016) la segunda Suite se caracteriza por su profundidad e introspección y Rostropovich percibe en ella un color y un carácter otoñal, que quedan admirablemente definidos ya con las tres primeras notas del Preludio, Re, Fa, La:

Estas tres notas bastan para definir el color de Re menor. La música está empapada del carácter de esta tonalidad, Re, Fa, La. Una vez definido este intervalo de quinta la melodía desciende un semitono, alcanzando un do sostenido. Esto genera la energía necesaria para rebasar en un semitono la nota más aguda anterior, alcanzando un Si bemol. Ahora cae en picado, acumulando la energía suficiente para el salto de octava de Mi a Mi; a partir de ahí se disipa gradualmente la energía y, después de un pequeño bucle, la melodía inicia su descenso. (Rostropovich, 1995)

Un sentimiento trágico que es patente a lo largo de toda la Suite: “Ese Re menor de Bach maravilloso; qué expresivo, no hay nunca una nota fría” (Casals, s.f citado en Blum, 2000, p. 148).

Breve reseña biográfica de los intérpretes comparados

Este breve relato biográfico y de adscripción a las distintas escuelas violoncelísticas de los cuatro intérpretes objeto de estudio en este trabajo dará un encuadre de los modelos interpretativos de la Suite estudiada:

PIERRE FOURNIER

Perteneciente a la Escuela francesa, nació en París en 1906 y murió en Ginebra en 1986. Estudió en el Conservatorio de Música de París con Paul Bazelaire y Antón Hekking, obteniendo el Primer premio en 1923. En el año 1941 fue nombrado profesor de dicho Conservatorio.

En el año 1925 inició una brillante carrera internacional en la que ha destacado por la profundidad de sus interpretaciones y la pureza de su sonido.

Publicó su edición de las partituras de las Suites de Bach para chelo en el año 1972 y las grabó para el sello Archiv Production en diciembre de 1960 en la Beethovensaal de Hannover con un violonchelo Charles Adolphe Maucotel de 1849.

ANNER BYLSMA

Representante de la Escuela Barroca holandesa nació en La Haya en 1934. Estudió en el Conservatorio de La Haya con Carel Van Leeuwen Boomkamp y obtuvo el Premio de Excelencia en 1957.

Tras ocupar la plaza de solista de violonchelo en la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam desde 1962 a 1968, comienza su carrera internacional como solista interpretando el violonchelo moderno y el barroco.

Ha escrito el libro *The Fencing Master* (Lectura en voz alta de las tres primeras Suites para violonchelo). En el año 1992 realizó su segunda grabación de las Suites de Bach para el sello Seon con el violoncello Stradivarius 'Servais' sobre el manuscrito de Ana Magdalena Bach.

MAURICE GENDRON

Adscrito a la escuela francesa nació en Niza en 1920 y murió en 1990 en Grez-sur-Loing. Estudió en el Conservatorio de Niza con Gérard Hekking obteniendo el Primer Premio en 1940. Fue Profesor del Conservatorio de París desde 1970 a 1990.

Terminada la Segunda Guerra mundial inició una brillante carrera internacional como solista de violonchelo.

Publicó su edición de las partituras de las Suites de Bach para chelo en el año 1982 y las grabó para el sello Decca en 1964 con un violonchelo Stradivarius del siglo XVII conocido con el sobrenombre de ex-Gendron. Su grabación de las Suites para chelo de Bach es una referencia de pureza de estilo, refinamiento estético y elegancia. (Arizcuren, 1992, p. 56)

JANOS STARKER

Nació en Budapest en 1924 y murió en Bloomington en 2013. Estudió en la Academia Franz Liszt de Budapest, haciendo su debut profesional a los 14 años de edad y convirtiéndose tras la Segunda Guerra Mundial en violonchelista principal de la Ópera de Budapest y la Orquesta Filarmónica de Budapest.

En 1948 emigró a los Estados Unidos donde ocupó la plaza de violonchelo principal en la Sinfónica de Dallas, Metropolitan Ópera de Nueva York y la Sinfónica de Chicago.

Inició su carrera de concertista internacional en 1956. Su quinta grabación discográfica de las Suites de Bach en 1992 para el sello RCA Red Seal Records con un violonchelo Matteo Goffriller de 1705 le valió un premio Grammy.

Estos artistas, según la clasificación de Battey (2007, párr. 19) representan la quintaesencia de la mayor parte de las cualidades interpretativas de las Suites:

Fournier: por el sonido más cuidado y hermoso del violonchelo y lujosamente romántico de la interpretación.

Bylsma: por la realización más creativa, peculiar e interpretación historicista.

Starker: por la más perfecta técnica, impulso rítmico y más agudos detalles.

El cuarto artista en esa clasificación es Pablo Casals (1876-1973) pero dado que nunca produjo una edición para su publicación y, por tanto, no es posible establecer comparación con los tres restantes, se ha elegido a Gendrón, que aporta una visión menos romántica y más viva que contrasta adecuadamente con las tres anteriores.

Interpretación comparativa

Al ser el propósito de este trabajo encontrar las diferencias y similitudes entre distintas interpretaciones de la Suite nº 2, que nos permitan comprobar si las distintas proporciones y distribuciones de los arcos tienen relación de causa-efecto con la construcción de las líneas expresivas tanto melódicas como armónicas, no se profundizará aquí en el análisis estructural ni estilístico de la partitura en sí misma considerada, sino que se buscará siempre un análisis orientado a la interpretación desde posiciones pragmáticas y artísticas.

1.- **Prelude:**

Escrito en compás simple (sin subdivisión) de $\frac{3}{4}$ y ritmo ternario. Se compone de un total de 63 compases sin repeticiones. Conforme se recoge en el manuscrito de Ana Magdalena Bach, ninguna de las partituras analizadas lleva indicación de *tempo* ni dinámica, salvo en la partitura editada por Pierre Fournier que recomienda negra¹² = ca. 60 y unos pocos reguladores de matiz.

Carece también de cualquier indicación de carácter, que habrá de deducirse del propio sentido de la música, ya que el título *Preludio* no aporta significación genérica para este tipo de música. Por tanto, serán el tono y el modo (Re menor) junto a la agógica y dinámica que cada intérprete vaya decidiendo en su interpretación las mejores guías en este camino, además de las referencias historicistas en la dicción de la música barroca.

El Preludio se inicia con una afirmación de la tonalidad mediante tres notas que bastan para definir el color de Re menor y el carácter de esta tonalidad a través de su intervalo de quinta Re, Fa, La. Simultáneamente, el primer compás revela el patrón rítmico de dos corcheas y una negra ligada a cuatro semicorcheas que, con leves variaciones (sustitución de las dos corcheas por cuatro semicorcheas o de la negra por corchea con puntillo más semicorchea), irán levantando la estructura de todo el Preludio.

Los cuatro primeros compases ya determinan de manera clara la intención del intérprete en el tratamiento de las arcadas y muestran significativas diferencias en el tratamiento temático y expresivo.

Figura 3. Compases 1 a 4 del Preludio 2^a Suite chelo Re menor. Edición Fournier

¹² ♩ = ca. 60

Pierre Fournier utiliza como se ha expuesto anteriormente un *tempo* de negra = ca. 60. Su visión destaca por alejarse significativamente de la corriente historicista para realizar la interpretación con más carácter romántico de las cuatro objeto de este estudio comparativo. Su articulación en las ligaduras del arco (aunque no sigue literalmente el manuscrito de Ana Magdalena Bach) no se distancia en demasiado de su concepto, si bien no recurre a tantas semicorcheas *non legato* como expresa el manuscrito. De interés interpretativo es también la segunda mitad del compás 4 con un *tenuto legato* en las tres últimas corcheas en dirección arco arriba que propicia una transición suave hacia la segunda frase. Sin llegar a utilizar arcos melódicos, emplea arcos más largos en las dos últimas partes del compás resaltando las líneas descendentes de las notas con una clara incidencia dinámica en la interpretación aún cuando no lo explicita en la partitura con los correspondientes reguladores.

Figura 4. Compases 1 a 4 del Preludio 2^a Suite chelo Re menor. Edición Gendron

Maurice Gendron utiliza un *tempo* de negra = 60-63 en su grabación discográfica de 1964. Plantea unas arcadas por grupos de cada 4 semicorcheas más acordes con la dinámica barroca que con las románticas. Su ritmo es algo más vivo y constante, resaltando el enlace entre la primera y segunda frase (compás 4) que lo resuelve con un arco *legato* para las cuatro corcheas arco arriba. Aunque como el propio Gendron indica en el Prefacio a su edición “en la obra de Bach no hay crescendo o diminuendo”, en su grabación discográfica va modulando la agógica con un perfecto sentido del fraseo ideal para cada momento de la música.

Figura 5. Compases 1 a 4 del Preludio 2^a Suite chelo Re menor. Edición Starker

Janos Starker utiliza también un *tempo* de negra = ca. 60 en su grabación discográfica de 1992. Su interpretación destaca porque enuncia las dos primeras corcheas con *tenuto* alargándolas de manera sutil para compensar su importancia en el acorde de quinta con la dominante La que tiene duración de negra más semicorchea. De esta manera afirma la tonalidad y el color, señalando ya el

carácter de dramática introspección que atesora esta obra. Su articulación en las ligaduras del arco, aunque no sigue literalmente el manuscrito de Ana Magdalena Bach, no se distancia en demasiado de su concepto, si bien no recurre a tantas semicorcheas *non legato* como expresa el manuscrito. De interés interpretativo es también la segunda mitad del compás 4 con tres corcheas *non legato* en dirección arco arriba que no permite la relajación de la frase en el diminuendo natural de la dicción y mantiene la tensión dramática. En este inicio del Preludio Starker utiliza arcadas cortas con intención de marcar la estructura musical.

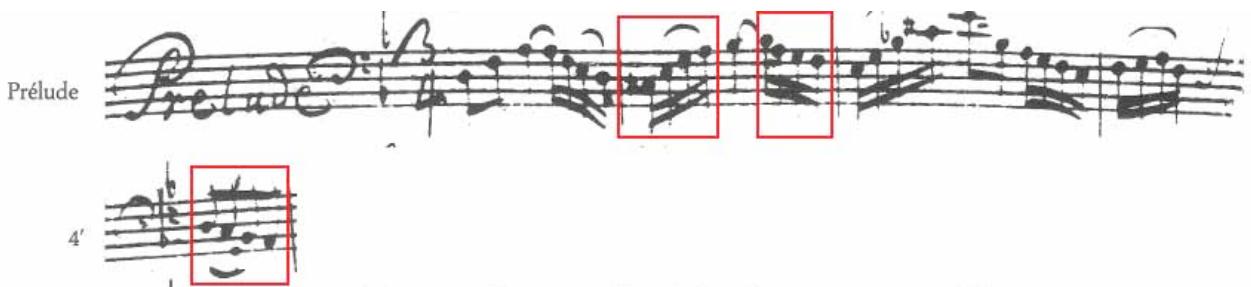


Figura 6. Compases 1 a 4 del Preludio 2^a Suite chelo Re menor. Manuscrito de Ana Magdalena, seguido por Bylsma

Anner Bylsma utiliza un *tempo* de negra = 58-60 en su grabación discográfica de 1992. Su versión se ajusta al criterio historicista y sigue fielmente el manuscrito de Ana Magdalena Bach, realizando todas las ligaduras de arco que en él se indican y consiguiendo un fraseo prácticamente único. Utiliza arcadas muy cortas y muy escasas, conforme figuran en el manuscrito, y un arco muy lento con lo que consigue que la música respire con total naturalidad.

Figura 7. Esquema unificado compases 1 a 4 del Preludio 2^a Suite chelo Re menor.

En el esquema anterior quedan bien reflejadas las similitudes y diferencias entre cada intérprete en su tratamiento de las ligaduras de arco, que tienen reflejo en su expresión musical. Se observa una mayor similitud entre las arcadas de Gendron y de Starker, así como la distinta

concepción entre la versión romántica de Fournier y la historicista de Bylsma basada en el manuscrito de Ana Magdalena Bach.

La manera de separar los planos sonoros del bajo continuo y del entramado armónico la realizan los intérpretes analizados con diferentes tratamientos del arco según muestran los compases 21 a 22:



Figura 8. Compases 21-22 AMB-Bylsma.

Figura 9. Compases 21-22 Gendron.

Bylsma (siguiendo el manuscrito AMG) y Gendron, optan por separar la primera nota del grupo de cuatro semicorcheas que corresponden al bajo y ligar con una misma arcada las tres restantes lo que produce un leve acento (no escrito) que marca simultáneamente el bajo y la estructura rítmica y armónica del Preludio.



Figura 10. Compases 21-22 Starker.

Figura 11. Compases 21-22 Fournier.

Starker establece una arcada para cada grupo de cuatro semicorcheas, con lo que mantiene “casi” una línea melódica alternando arco arriba y arco abajo en todo el pasaje y estableciendo una leve jerarquía de las partes fuertes del compás. Fournier por su parte mantiene su línea de arcos *cantabiles* enlazando la primera nota de cada grupo con las tres últimas del grupo anterior, aunque destaca el bajo mediante un acento (escrito en la partitura) en las partes fuertes del compás, todo muy en línea con su visión romántica de esta obra muy distante del estilo que Bach utilizaba.

Pese a que Bach fue muy parco al indicar en sus Suites las ligaduras de arco, en el manuscrito de Ana Magdalena quedan reflejadas algunas ligaduras muy interesantes que se inician en parte débil de la estructura del compás. Ocurre entre los compases 54 a 56 de la coda:



Figura 12. Compases 55-56 AMB-Bylsma.

Figura 13. Compases 55-56 Starker.

El diseño del manuscrito en estos compases es seguido fielmente por Bylsma, Fournier y Gendron. Esos movimientos de arco desde la segunda parte del compás remarcán el carácter y la expresión del pasaje pues al tomarse esas escalas arco arriba (V) cobran menor sonoridad y contrasta la parte débil del compás con la progresión armónica ascendente en los siguientes compases (Re-La-Re-Sol). Starker, en cambio, opta por respetar ese diseño de arco en el compás 54 pero alterarlo en los 55-56, emitiendo las tres últimas semicorcheas de cada compás en arco arriba *non legato* infiriéndoles un leve acento por presión del arco para mantener la tensión dramática hasta el final de la coda.

Los cinco compases conclusivos del Preludio muestran también la distinta concepción interpretativa de los violonchelistas comparados:

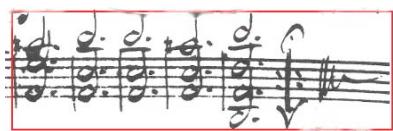


Figura 14. Compases 59-63 AMB.

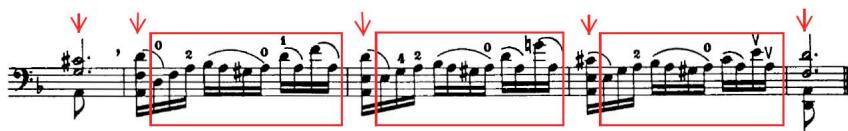


Figura 15. Compases 59-63 Starker

Fournier y Gendron los interpretan tal como se muestran en el manuscrito AMB, cinco acordes de blanca con puntillo, uno para cada compás.

Aunque Bach no era partidario de que en las interpretaciones de su música se añadieran ornamentaciones por parte de los intérpretes, según era costumbre en el barroco, e incluso llegó a señalar en sus partituras cuáles eran los adornos que se debían realizar, Bylsma ejecuta los cinco compases finales añadiendo una ornamentación acorde con la interpretación historicista que plantea, tal vez considerando –como expone Gendron en el Prefacio de su edición– que una rígida aceptación de lo escrito nunca debe ir en detrimento de la musicalidad.

Por su parte, Starker, va incluso más allá y deja escrita en su edición de la partitura la ornamentación que él ejecuta para esos últimos cinco compases, tras emitir el acorde inicial de cada compás en figuración de semicorchea.

2.- Allemande:

Escrita en compás cuaternario simple y precedida normalmente por una anacrusa, esta danza de origen alemán iniciaba –tras el Preludio- las Suites desde el siglo XVI.

Una danza renacentista y barroca que se cultivó como una pieza instrumental independiente ca. 1580-1750. Se convirtió en el primero de los cuatro movimientos centrales de la suite a solo. En su forma barroca madura (ca. 1660-1750), sus características tenían más que ver con una escritura musical idiomática que con los ritmos de danza. En la música a solo para clave, laúd y viola, está escrita en compás cuaternario y forma binaria, comenzando con una o más anacrusas y encaminándose hacia cadencias sobre partes fuertes en frases de longitud irregular. Su textura está impregnada de imitaciones y figuras en style brisé que oscurecen una sensación de frases melódicas claramente delineadas; su carácter es serio y su *tempo*, moderadamente lento. (Diccionario Harvard de Música, citado en Clásica2, 2010)

La Allemande de esta segunda Suite consta de 24 compases divididos en dos secciones de 12 compases con repetición cada una de ellas. Su estructura es AABB.

En cuanto a las indicaciones agógicas y dinámicas sigue la misma pauta expuesta en el Preludio.

Las ligaduras de arco que se reflejan en las cuatro ediciones comparadas se diferencian entre sí fundamentalmente en la intencionalidad de los intérpretes de poner énfasis en el ritmo subyacente en la pieza o en asociar los distintos grupos de notas para recrear otro ambiente distinto al propio de la danza.

El carácter general de la pieza mantiene la sensación de dramatismo que ya enfatizó el Preludio, remarcada en este caso con un frecuente recurso a las dobles cuerdas y al uso del rubato en algunas de las versiones.

El análisis comparativo del tratamiento de los arcos en los cuatro primeros compases muestra el tratamiento rítmico e incluso la intención melódica pretendida por cada artista.

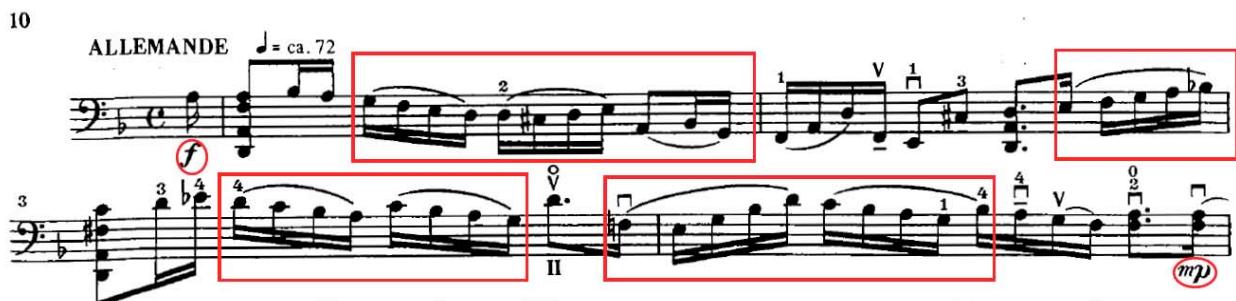


Figura 16. Compases 1 a 4 de la Allemande 2^a Suite chelo Re menor. Edición Fournier

Pierre Fournier utiliza el *tempo* más rápido de las cuatro versiones que se comparan (negra = ca. 72). Se decanta inmediatamente por una expresión romántica que pone de relieve una línea melódica a través de arcos lentos con una clara intención *cantabile*. Sólo al final de la frase (tercer tiempo del compás cuarto) articula la célula rítmica que impulsa el aire de danza (dos semicorcheas ligadas). De interés interpretativo es el tratamiento de las dinámicas que dosifica con sentido del fraseo, aplicando un leve *rubato* en el acorde sobre la tónica en el tercer tiempo del segundo compás, dejando respirar el arco antes de iniciar la segunda semifrase que concluye de manera muy atractiva con un sutil diminuendo sobre la nota Re tomada en armónico sobre la segunda cuerda del instrumento, para encarar de nuevo el final de la frase con la rotunda sonoridad del arco abajo (♩) en un sentido de gran *legato*.

ALLEMANDE

Figura 17. Compases 1 a 4 de la Allemande 2^a Suite chelo Re menor. Edición Gendron

Maurice Gendron utiliza también un *tempo vivo* de negra = ca. 67. Plantea su interpretación desde una compensada mezcla de respeto al estilo historicista y a las técnicas del violonchelo moderno. En el Prefacio a su edición de la Suite expone que tocar esta obra “depende en gran medida de un fraseo juicioso, que sólo puede ser expresado con el uso correcto del arco”. Y para hacerlo utiliza arcos rápidos y cortos predominando las ligaduras en las corcheas de dos en dos, con un breve acento en la primera, resaltando el carácter y la elegancia de danza cortesana inherente a la pieza y no utiliza el *rubato* para no interrumpir el sentido rítmico.

Figura 18. Compases 1 a 4 de la Allemande 2^a Suite chelo Re menor. Edición Starker

Janos Starker escoge el *tempo* más lento de los cuatro con negra = ca. 60. Su interpretación destaca por alejarse de cualquier intento de plasmar un aire de danza y opta por enmarcar la música en el carácter introspectivo y dramático que envuelve toda la Suite. Para ello utiliza de manera general arcadas para cada grupo de cuatro semicorcheas para enunciar cada semifrase con un innato sentido agógico, desde un acento idealizado en las dobles cuerdas hasta un sutil diminuendo tras las arcadas más largas.

Tan sólo concede relevancia a la célula rítmica de la danza en los dos compases finales de la Allemande (c. 23-24) empleando arcos rápidos para ligar las semicorcheas de dos en dos en el bellísimo pasaje conclusivo:



Figura 19. Compases 23 a 24 de la Allemande 2^a Suite chelo Re menor. Edición Starker

Starker coincide en la interpretación de la Allemande en la opinión expuesta por Janof (2003) de que aquí Bach se aparta de la forma danza al insertar un diseño atípico en el compás 9, que resulta muy efectista, pero que no viene nada bien para el baile (Fig. 20):



Figura 20. Compás 9 de la Allemande 2^a Suite

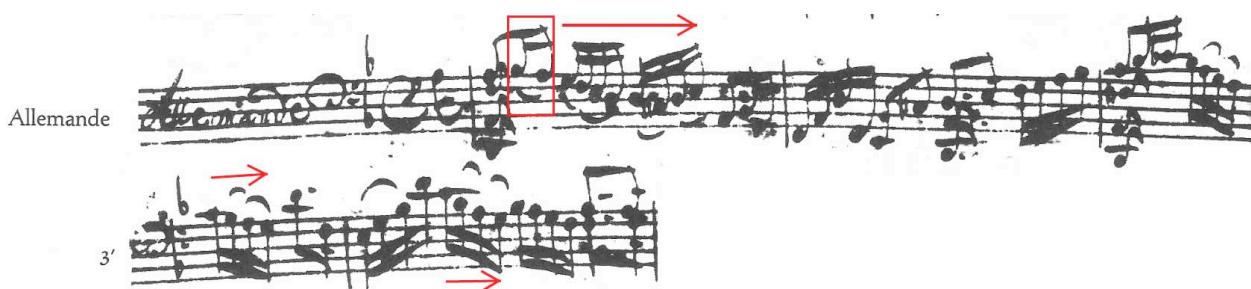


Figura 21. Compases 1 a 4 de la Allemande 2^a Suite chelo Re menor. Manuscrito de Ana Magdalena, seguido por Bylsma

Anner Bylsma utiliza un *tempo* de negra = ca. 63. Su arco se ajusta literalmente al ritmo de la música respetando las pocas indicaciones de ligaduras reflejadas en el manuscrito AMB para cada

dos semicorcheas. De esta manera refleja el aire de danza cortesana con respeto a los criterios historicistas. Sus arcadas, en consecuencia, son muy cortas y muy escasas, aunque dejan fluir la música con una respiración muy natural, conforme figuran en el manuscrito, y arcos cortos pero cuidando de separar cada grupo de arcadas de las del siguiente compás (incluso acortando levemente cuando es necesario el valor de la última nota), con lo que consigue claridad de dicción y que la música respire con total naturalidad.

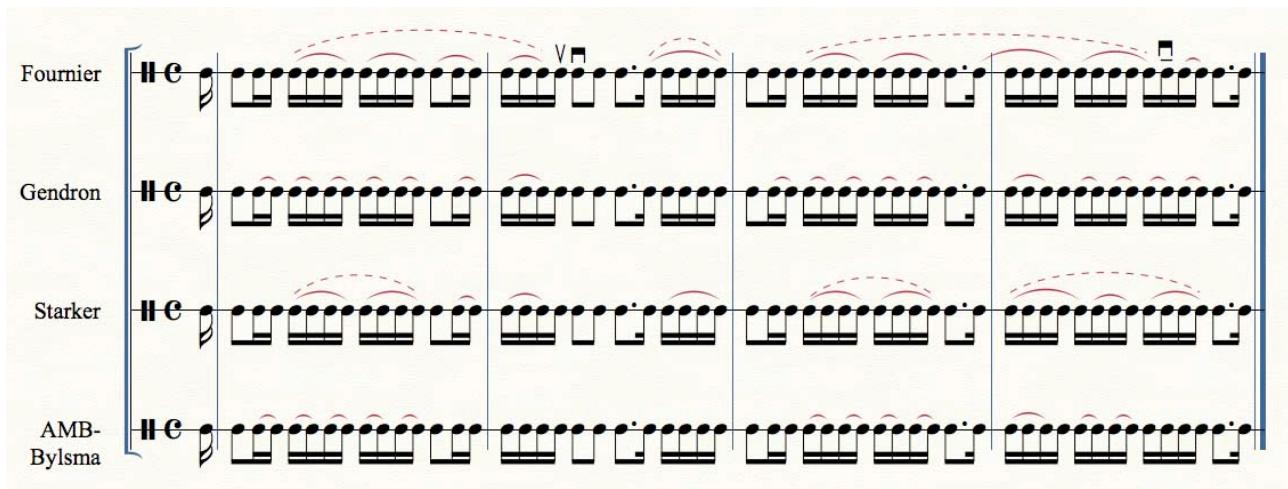


Figura 22. Esquema rítmico unificado compases 1 a 4 de la Allemande 2^a Suite chelo Re menor.

En el esquema rítmico se observa la notable diferencia entre la interpretación de Fournier y la de Bylsma; de nuevo las dos caras opuestas: romanticismo vs. historicismo. La escueta dinámica de Bylsma muestra la elegancia del paso de baile cortesano, con impulsos cortos y solemnes. En Fournier, en cambio, interesa más aflorar el tratamiento melódico que existe en la pieza, pudiéndose observar la idea de Casals anteriormente citada “un arco iris tras otro; casi toda la música es así. Sólo con observar eso ya tenemos una guía” (Casals, s.f. citado en Blum, 2000, p. 37). En Gendron se respetan también las indicaciones del arco del manuscrito aunque las lleva a niveles más remarcables rítmicamente. Starker por su parte, sin llegar a dibujar “un arco iris tras otro”, recoge la parte de la idea que le interesa buscando siempre el componente dramático antes que el rítmico.

3.- **Courante:**

La segunda de las Danzas que se incluyen en la Suite es de origen francés, compás ternario y ritmo rápido, según la alternancia lento-rápido que era normal en este tipo de obras. Los cuatro violonchelistas comparados utilizan aquí un *tempo* bastante rápido de negra = ca. 92.

Se compone de 32 compases divididos en dos secciones: la primera con 16 compases, con repetición; y la segunda con otros 16 compases más su repetición. Su estructura, por lo tanto, es AABB.

Según explica García Bonilla (2011) “En tiempos de Bach no era obligatorio hacer todas las repeticiones; ahora, en un concierto en vivo tampoco es necesario. Hoy, en general las Suites para chelo de Bach sólo se tocan íntegramente en las grabaciones” (p. 308). No obstante, los cuatro artistas que analizamos las realizan en sus grabaciones tal como están escritas en sus partituras.

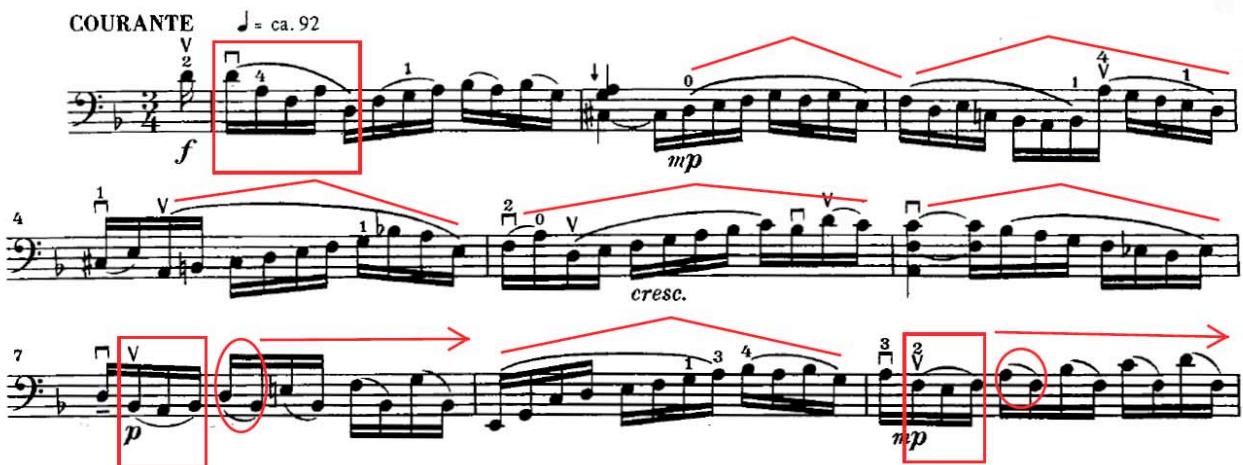


Figura 23. Compases 1 a 9 de la Courante 2^a Suite chelo Re menor. Edición Fournier

Pierre Fournier comienza recogiendo el acorde de Re menor inicial en una misma arcada para, seguidamente, emplear arcos lentos y absolutamente cantables, en la más pura línea romántica, e interpretando toda la pieza con un notable sentido del *legato*.

En los compases 7 y 9 remarca con un acento dinámico arco abajo (■) las notas del bajo para contrastarlas con el contrapunto expresado con arcos rápidos de tres y dos notas por arcada, aflorando al mismo tiempo el ritmo danzable del pasaje.

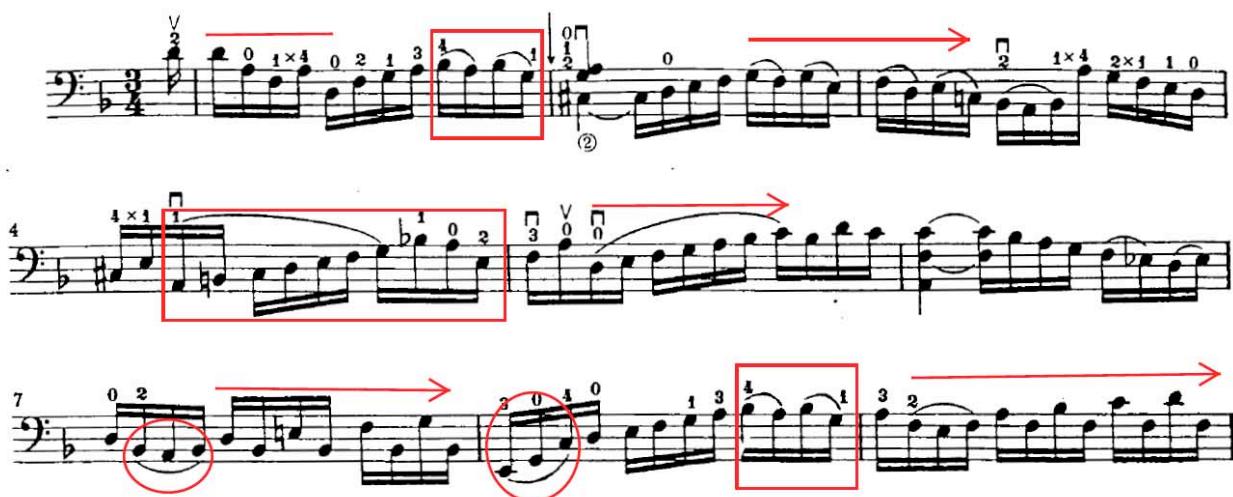


Figura 24. Compases 1 a 9 de la Courante 2^a Suite chelo Re menor. Edición Gendron

Maurice Gendron utiliza golpes de arco muy breves para resolver la agilidad rítmica de la Courante, lo que le lleva a realizar la interpretación más rápida de las cuatro grabaciones discográficas consultadas. Destaca una línea melódica desde el Re anacrusa para continuar con las notas descendentes ligadas de dos en dos; entretanto emite el acorde triada de Re menor que inicia el primer compás en *non legato* aplicando un ataque de arco para cada nota, acción que continúa en las notas del contrapunto.

En los compases 4 a 6 asigna amplias ligaduras a las escalas ascendentes separándolas de la línea melódica que construye con las notas sueltas.

De interés es el tratamiento de las ligaduras de arco en los compases 7 a 9 en los que resalta el bajo continuo (primer Re en semicorchea) ligando las tres semicorcheas restantes y, a partir de ahí, no ligando las ocho semicorcheas siguientes para destacar la escala ascendente de cuatro notas (Re, Mi, Fa, Sol) para que las otras cuatro notas (Si) tomadas todas arco arriba resuenen como una nota pedal en el bajo. La misma técnica la repite en el compás 9 con las semicorcheas La, Si, Do, Re y las cuatro Fa resonando de nuevo a la manera de nota pedal.



Figura 25. Compases 1 a 9 de la Courante 2^a Suite chelo Re menor. Edición Starker

Janos Starker adopta una línea híbrida entre las dos anteriores, empleando arcos melódicos para dibujar los “arco iris” de los que hablaba Casals y recreando una sonoridad a medio camino entre el exceso romántico y la parquedad histórica, con un sonido muy bello merced a sus arcos lentos.

En los compases 7 a 9 su intencionalidad es la misma que se ha visto en Gendron, pero emplea su portentosa técnica del arco moderno para hacer el mismo dibujo en las notas pedal del bajo, al tiempo que resalta la progresión armónica de cada acorde resultante al ligar las semicorcheas dos a dos.



Figura 26. Compases 1 a 9 de la Courante 2^a Suite chelo Re menor. Manuscrito de Ana Magdalena, seguido por Bylsma

Anner Bylsma aplica en su grabación las escasas indicaciones de arco que figuran en el manuscrito de Ana Magdalena, pero con sus ataques de arco va destacando claramente la línea melódica (notas más agudas) del contrapunto (acordes triada) y del bajo. Su dicción y la sonoridad que obtiene con los arcos cortos y rápidos es claramente historicista.

En medio de ese tratamiento barroco en el manejo del arco, Bach introduce dos arcadas (compases 4 y 5) totalmente inusuales para la época en que fue escrita la Courante, dos amplias ligaduras de arco ocupando la parte débil de la estructura del compás, que proporcionan el único respiro en el ritmo trepidante de la danza.

En los tres últimos compases, utiliza ligaduras sobre las tres últimas semicorcheas del grupo inicial de cada compás, para resaltar con un acento enfático la primera semicorchea con la que va construyendo la línea del bajo.

4.- Sarabande

Esta danza, que es la tercera en cada Suite, puede calificarse como majestuosa y elegante. Su origen hispano-morisco representa un carácter apasionado y erótico (Viola, 2000).

Escrita en compás de $\frac{3}{4}$, consta de 28 compases repartidos en dos secciones con repetición cada una de ellas: la sección primera la forman 12 compases y la sección segunda 16 compases. Sigue también la estructura AABB.

The musical score for the Sarabande of the Second Cello Suite in G minor (BWV 1008) is shown in five staves. The title 'Sarabande' is written at the top left. The score consists of 28 measures. Measures 1-12 form the first section (AABB), and measures 13-28 form the second section (AABB). The score is in 3/4 time and uses bass clef. Several measures are highlighted with red boxes and arrows to illustrate performance techniques:

- Measures 4-5: A large red box highlights the first two measures of the second section, which are described as having two large bows (arcadas) in the text.
- Measure 11: A red box highlights the first measure of the third section, and a red arrow points to the second measure, which is circled in red.
- Measure 17: A red box highlights the first measure of the fourth section.
- Measure 22: A red box highlights the first measure of the fifth section, and a red arrow points to the second measure.
- Measure 26: A red box highlights the first measure of the sixth section.

Figura 27. Sarabande 2^a Suite chelo Re menor. Manuscrito de Ana Magdalena, seguido por Bylsma

Esa concepción galante y majestuosa es la que ofrece Anner Bylsma en su interpretación ajustada a las indicaciones del manuscrito. El propio Bylsma (2000) expresa: “Una sarabande es una danza, no un canto” (p. 85)

Con un *tempo* de corchea¹³ = ca. 100, establece una clara distinción entre los grupos de notas ligadas en una misma arcada, que las emite con un *legato* suave, de las notas no ligadas que las emite enfatizando levemente cada una de ellas y separándola claramente de la nota siguiente, estableciendo un ritmo de cierta majestuosidad totalmente adecuado al ambiente barroco de la danza y dejando que la música respire con naturalidad.

Es interesante el ataque de arco en los compases en los que Bach escribe el bajo (dos compases llevan incorporados el bajo –compases 1 y 2- y los dos siguientes no lo llevan –compases 3 y 4- en una alternancia que se seguirá en toda la Sarabande). En ellos Bylsma aumenta la presión en el ataque de la nota del bajo para que su resonancia quede en la memoria del oyente mientras emite el resto de notas.

Sin embargo, siendo ese el carácter normal de la Sarabande en las Suites, no es el que Bach le reserva en ésta, dado que el aire general de profundidad dramática y tristeza introspectiva de toda la obra parece concentrarse y potenciarse en esta Sarabande.

Al referirse a esta Sarabande, Rostropovich (1995) decía que expresa el ardor de la intensa soledad y que él la tocaba con frecuencia para los que se sienten tristes. Y tanto él, como Mischa Maisky o como los otros tres chelistas comparados en este trabajo, se acogen a esa interpretación dramática y triste de esta música, en la que resaltan el canto en vez de la danza, en la posición opuesta a la de Bylsma.

¹³ ♩ = ca. 100

Figura 28. Sarabande 2^a Suite chelo Re menor. Edición Fournier

Utilizaremos sólo la figura de la partitura editada por Fournier ya que, con tan sólo unas mínimas variaciones de arco, es la interpretación seguida también por Starker y Gendron. La primera gran diferencia respecto a la versión historicista de Bylsma la encontramos en el *tempo*, ya que tanto Fournier como Starker, Gendron o Rostropovich y Maisky cuyas grabaciones discográficas han sido tambien consultadas, utilizan un metrónomo de corchea = ca. 76 frente a los ca. 100 de Bylsma.

Esta referencia ya nos marca un carácter mucho más lento, recogido, introspectivo y triste, que se ve remarcado por la división de cada compás en dos arcadas distintas, una para cada ligadura dibujada en el pentagrama, que se ejecuta con el arco entero de talón a punta o viceversa, o un arco entero para los acordes de negra con puntillo y otro para las notas ligadas que le siguen en el compás.

En el Prefacio a su edición Fournier aclara que ha tenido en cuenta la moderna técnica del chelo, especialmente la técnica del arco que, en su opinión, es un factor esencial en el fraseo musical y el equilibrio rítmico de la interpretación. En todo caso, siempre son arcos melódicos, lentos y con intención *cantabile* y dicción muy serena, permitiendo respiraciones tras cada semifrase y frase, con abundante recurso al *rubato* para acentuar el doloroso avance de la música

hasta su compás conclusivo.

Las pequeñas diferencias de ligaduras entre uno y otro chelista se realizan en las notas ligadas de dos en dos (bien dos corcheas, bien cuatro semicorcheas dos a dos) pero sin incidencia apreciable en la lectura de la música.

5.- Menuet I y II:

El Menuet es una danza de ballet originaria de Francia. Su inclusión en las Suites es opcional. Bach la incluye en las Suites 1 y 2 mientras que en las otras cuatro opta por otros tipos de danzas: la Bourrée (Suites 3 y 4) y la Gavotte (Suites 5 y 6).

Tienen la particularidad de que el segundo Menuet está escrito siempre en la tonalidad homónima¹⁴ del primero: en esta Suite al estar el primer Menuet escrito en la tonalidad de Re menor, el segundo lo está en la de Re mayor.

Ambos están escritos en compás ternario de 3/4. Con una extensión de 24 compases cada uno estructurado en una primera sección de 8 compases con repetición y una segunda sección de 16 compases con repetición. A los que se añade la interpretación del primer Menuet pero esta vez sin realizarle las repeticiones intermedias. Su duración total es de 3 min. 22 seg. A un *tempo* de negra = ca. 100.

Figura 29. Comparación compases 1 a 8 Menuet I. 2^a Suite chelo Re menor.

Las diferencias de ligaduras de arco entre los cuatro chelistas no son grandes, dado que en este primer Menuet predominan los acordes y la importante presencia de un bajo de sonoridad notable que perdura en una voz mientras en la otra el arco puede moverse con bastante libertad. Así lo

¹⁴ La tonalidad homónima de una tonalidad mayor es la tonalidad menor que conserva la misma tónica. Del mismo modo, la homónima de una tonalidad menor es la tonalidad mayor que tiene la misma tónica.

aplica Bylsma y lo explica en su libro *The Fencing Master* (pp. 93-94). Las diferencias estilísticas entre las cuatro interpretaciones responden más a los golpes de arco y direcciones de los mismos, con la diferente enfatización entre arco arriba y arco abajo que se observan con claridad en el cuadro comparativo de la Figura 29.

Figura 30. Comparación compases 11 a 18 Menuet II. 2ª Suite chelo Re menor.

En el Menuet II las arcadas son ya más ricas dado el carácter más *cantabile* y más luminoso que le aporta la tonalidad de Re mayor, siendo el único momento en toda la Suite en que se abandona el ambiente dramático e introspectivo. Aquí se opta por arcos lentos cubriendo prácticamente un compás por arcada, contrastando el diferente tratamiento de Fournier y Bylsma pues mientras el segundo opta por destacar el bajo en la primera nota del compás mientras liga las demás, Fournier une esa primera nota a la arcada del compás anterior restándole influencia.

De interés es la doble ligadura que Starker asigna al compás 16 en el que, mientras utiliza un mismo arco para emitir las 6 corcheas, propone enfatizarlas dos a dos a modo de tres sub-arcadas dentro de la arcada general.

6.- *Gigue:*

De origen inglés, esta danza cierra de forma virtuosística la Suite. El *tempo* al que se interpreta es rápido, negra con puntillo¹⁵ = ca. 66.

Se estructura en dos secciones con repetición cada una de ellas. La primera sección compuesta de 32 compases en la tonalidad de Re menor, y la sección segunda 44 compases en la tonalidad relativa mayor (Fa).

¹⁵ = ca. 66

Está escrita en compás ternario de 3/8 muy común en la música barroca, con una figura larga (negra) y otra corta (corchea), comenzando en anacrusa, y recayendo sobre la figura corta (corchea) el acento enfático que otorga el particular ritmo danzable alegre y conclusivo a la pieza.

Dos maneras muy atractivas de realizar ese énfasis las realizan Starker y Gendron mediante los golpes de arco que aplican:



Figura 31. Compases 33 a 39 de la Gigue 2^a Suite chelo Re menor. Edición Starker

Starker ataca el inicio de la segunda sección (en Fa Mayor) tocando tanto la anacrusa como el tercer tiempo del compás 33 con el talón del arco abajo, enfatizando la nota en todo su valor y marcando el ritmo danzable.

A partir del compás 37 marca las dos primeras semicorcheas con una misma ligadura, tocando *non legato* las cuatro siguientes (continua marcando el ritmo de danza), mientras que el compás 39 lo recoge en una misma arcada con lo que dulcifica el ritmo dejando respirar a la música con un contraste muy galante.



Figura 32. Compases 33 a 39 de la Gigue 2^a Suite chelo Re menor. Edición Gendron

Por su parte, Gendron opta por tomar la anacrusa (y la corchea del tercer tiempo de los compases siguientes) con un golpe de arco arriba, acortando brevemente el valor de la nota y separándola del compás siguiente, aportando gracia al ritmo de danza.

Entre los compases 37 a 39 recurre a ligaduras de arco para cada tres semicorcheas, dando la sensación de estar tocando a dos, en vez de a tres, como un claro modelo de hemiolía¹⁶.

¹⁶ Figura rítmica o melódica de compás binario que entra en conflicto con un compás ternario.

En el manuscrito de Ana Magdalena Bach, en los compases a dos voces, figuran unas ligaduras de arco muy extrañas que no pueden ser ejecutadas tal como pintan:



Figura 33. Compases 15 a 29 de la Gigue 2^a Suite chelo Re menor. Manuscrito de Ana Magdalena seguido por Bylsma.

En los compases 15, 17 y 19 la voz inferior toca una negra con puntillo –figura que llena todo el compás con el arco en una misma dirección (arco abajo, marcado con un recuadro rojo)- mientras que las semicorcheas de la voz superior piden cambio de la dirección de arco en las dos primeras, mientras se toman con una misma ligadura desde la tercera a la quinta (señaladas con una flecha roja).

Igualmente, en los compases 26 a 29 las dos primeras semicorcheas de la voz superior se enlazan en arcadas con diferentes direcciones, en tanto que la corchea de la voz inferior debe decidir qué dirección tomar, pues es imposible que tome ambas.

Es posible que ello obedezca a un error de transcripción e incluso es probable que encierran en sí misma alguna originalidad de arco que no podemos apreciar. Por ello, en la edición de Fournier se han corregido esas ligaduras de arco para fijar una manera lógica y posible de interpretar esos compases, a la vez que se consigue una dicción más clara de la armonía planteada por Bach.

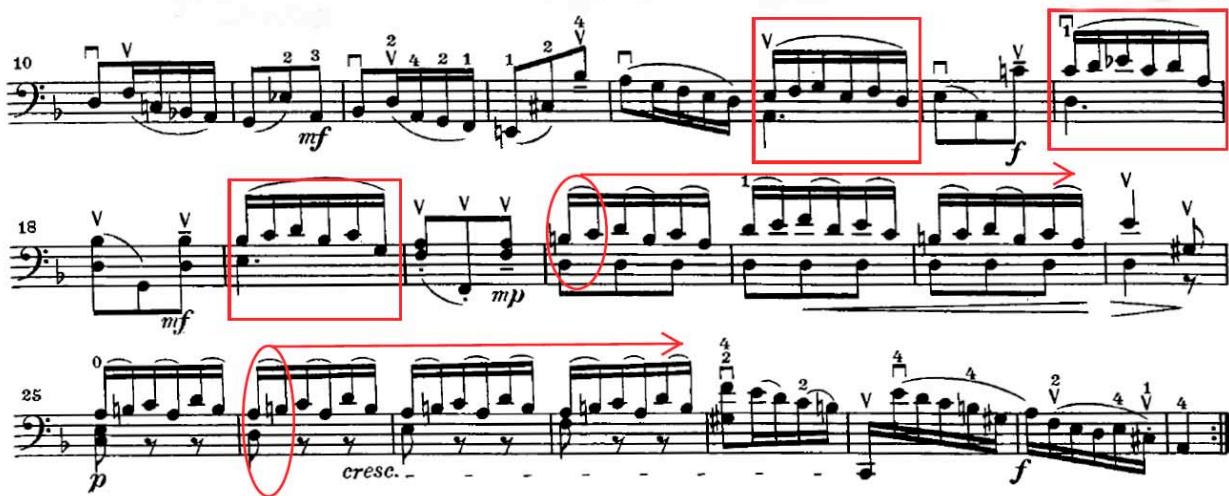


Figura 34. Compases 15 a 29 de la Gigue 2^a Suite chelo Re menor. Edición Fournier

El propio Bylsma (2000), que ha realizado la interpretación de esta Suite con fidelidad al manuscrito, espera que algún día, después de un laborioso estudio, algún chelista pueda cambiar esas ligaduras de arco de una manera que le hubiera gustado al maestro Bach.

5. Discusión y Conclusiones

Discusión

Este trabajo ha tratado de profundizar en la influencia que la técnica de arco tiene en la producción del sonido del violonchelo, y de qué manera afecta a la dicción expresiva interpretar los pasajes de la partitura con una u otra distribución del arco y la velocidad con la que se mueva:

Cada parte del arco tiene ventajas sobre otras partes para determinados tipos de articulación. Un ataque con el arco hacia abajo (♩), comenzando con el talón, tiene un peso natural, pero también resulta muy fácil comenzar una nota con la punta, moviendo el arco hacia arriba (♪), porque así resulta más fácil controlar el comienzo del sonido. Es importante saber cómo dividirlo: una, dos o cinco notas antes de cambiar la dirección del arco, pero, ¿cuándo cambia el arco y de qué manera? (Barenboim, 2002, pp. 176-177)

Esa última pregunta del maestro Barenboim es el *quid* de la cuestión de este trabajo sobre la interpretación comparativa de la Suite nº 2 para violonchelo solo BWV 1008 de J. S. Bach. ¿Cuándo cambia el arco y de qué manera?

La respuesta habrá de ser buscada no en la comodidad del chelista, ni en agotar la longitud del arco en cada pasada hasta que ya no le quepan más notas. La respuesta se encontrará en

fundamentos expresivos, como ha quedado demostrado en el análisis realizado. Serán las exigencias de un fraseo lógico, de una expresión fundamentada de la música acorde con los planteamientos históricos, románticos, o la inteligencia de distinguir cada una de las voces –línea melódica, armonía, bajo continuo- que el Gran Cantor quiso dejar bien plantadas en esta Suite.

Esa pregunta ha sido recurrente desde que Casals descubrió al mundo esta partitura, dos siglos después de que fuera compuesta, hasta hoy mismo cuando un nuevo violonchelista se enfrenta a ella por vez primera, e incluso en violonchelistas reconocidos que recurren una y otra vez a su estudio y a su nueva grabación discográfica (cinco realizó Janos Starker) porque el paso del tiempo les hace también pensar en nuevas (mejores o distintas) posibilidades expresivas de esta música, pero siempre a través de cambios en las ligaduras de arco.

Junto a la comprobación de si las similitudes y diferencias interpretativas y expresivas tienen relación de causa-efecto con las diferentes proporciones y distribuciones de los arcos en la interpretación de la Suite, también era motivo de este trabajo la posibilidad de obtener unos criterios performativos sobre la intencionalidad de J. S. Bach, que anclara esta música sólo en los parámetros del barroco o que permitiera afirmar su adaptabilidad –también conceptual- a cada momento y a cada época.

La Suite para violonchelo en Re menor es una obra paradigmática dentro del catálogo de Bach, por su importancia histórica y por su relevancia musical. Comparte con las otras cinco Suites un cierto halo de misterio dado que, al no haber aparecido aún las partituras autógrafas de Bach, no sabemos a ciencia cierta cuándo fue compuesta.

Según López-Caló (1981) fue escrita para Christian Bernhard Linke (1673-1751) cuando ambos eran músicos en la corte de Köthen, pero sin que se pueda precisar más la fecha de su composición. Ni siquiera se puede afirmar que Bach la compusiera en segundo lugar (cronológicamente) o que fuera ese el orden que decidió finalmente establecer. Es la copia manuscrita que nos legó Ana Magdalena (ca. 1720) la que ofrece el orden generalmente aceptado.

Su importancia histórica deviene de que, aún cuando en la época de Bach se escribió alguna otra obra para violoncello por C.B. Degli Antonii o D. Gabrielli (Johnstone, 2016), ninguna estuvo a la altura de esta obra, por su creatividad, por la conjunción en un instrumento hasta entonces homofónico de hasta tres voces –melodía, contrapunto y bajo- y por la maestría con la que despliega el entramado armónico, valiéndose de la gran sonoridad del chelo para incitar al oyente a que complete mentalmente las notas que no se emiten, o a que aprecie disonancias emitiendo las notas en compases sucesivos:

Todo el mundo entiende que para llevar a cabo una disonancia, se necesitan al menos dos notas. Se enfrentan la una a la otra. Sin embargo, considerar el compás 32 del Preludio de la Suite 2^a - mejor examinarlo en el contexto de los compases 30-32:



Figura 35. Compases 30 a 32 Preludio 2^a Suite

¡El “Sol sostenido” al principio del compás 32 es sin lugar a dudas una verdadera disonancia! Pero ¿dónde está el segundo grado? Nos encontramos con el “La” en el segundo tiempo del compás 30. Al parecer, el oyente lo ha guardado en la memoria. (Bylsma, 2000, p. 52)

Por su tonalidad, Re menor, destaca poderosamente por su carácter dramático, intimista y profundo, inusual hasta entonces en un instrumento a solo de estas características. Posteriormente, si se otorga carta de naturaleza al orden establecido por Ana Magdalena, sólo la quinta Suite, en Do menor, se acerca al soberbio carácter de la segunda Suite, pero se queda en un ambiente “grave” sin alcanzar el mismo punto de dramatismo y tristeza.

En alguna medida Bach anuncia ya en su segunda Suite el ambiente de trágica emotividad que tanto lucirá en el romanticismo. La Sarabande, que los intérpretes comparados en este trabajo interpretan mayoritariamente en forma de canto y no de danza, utilizando una técnica de arco moderna, expresiva y *cantabile*, ha mostrado una gran diacronía¹⁷ pues el paso del tiempo ha propiciado una evolución de esta Sarabande que se adapta a los requerimientos expresivos de cada momento histórico.

La importancia histórica de esta Suite es la misma importancia histórica del Cantor de Santo Tomás, fue innovadora en su tiempo y sigue siendo innovadora en el nuestro pues, como aseveró el crítico musical Shaw (1890, citado en Blum, 2000): “Bach no pertenece al pasado sino al futuro”.

Como paradigma musical ocupa un nivel de privilegio en el repertorio de todos los violonchelistas que siempre intentan hacer de ella la mejor versión y expresar a través de sus muchas posibilidades expresivas no sólo las ideas musicales contenidas en la obra sino, especialmente, las reflexiones musicalmente emotivas de cada intérprete. Y lo demuestran volviendo una y otra vez a su estudio a lo largo de su vida profesional, modificando arcadas y modos de interpretación, que algún tiempo antes les habrían parecido irrefutables, e incluso recurriendo a regrabar discográficamente la obra porque ya no se reconocían en la grabación que realizaron algunos años antes.

¹⁷ Criterio que permite valorar la evolución histórica.

El primer paso al frente en esta reinvención de la Suite lo dio Pablo Casals cuando a principios del siglo XX la presentó en concierto por primera vez y su modo de ejecutarlas fue considerado revolucionario (Blum, 2000). Fue entonces la de Casals una versión plenamente romántica que aún hoy sigue ejerciendo una notable influencia sobre los chelistas que se proponen interpretarlas. (Siblin, 2009)

A partir de los años 90, con el auge de la corriente que conocemos como “Música Antigua”, surge un interés historicista que reclama interpretar la música barroca con instrumentos de época y con los modos interpretativos y expresivos de entonces, planteándose un interesante campo de discusión historicismo vs. modernismo:

Vinieron disputas entre “los puristas” y los que piensan con carácter “evolutivo” de las artes. Los puristas ejecutan las obras con instrumentos de la época y los textos tal cual fueron escritos. Los de carácter evolutivo, piensan en agregar todo cuanto sea posible en el manejo técnico y sonoro en los instrumentos de hoy para realizar una interpretación más profunda y ennoblecadora. (Viola, 2000)

Los más destacados defensores de la corriente historicista van creando escuela y proponiendo conciertos y grabaciones discográficas. Así, Bylsma (2000), cuya interpretación ha sido analizada en este trabajo, afirma que el manuscrito de Ana Magdalena es infalible, que debe ser tratado como un autógrafo del propio Bach y que la Suite ha de ser interpretada con las exactas ligaduras de fraseo que contiene y que no son sino muestras del ingenio de Johann Sebastian.

En la misma línea, el violonchelista holandés Wispelwey (citado en Martínez-Lombó, 2008) afirma su convencimiento de que la obra hay que interpretarla con estricta sujeción a los aspectos propios de la época en que fue compuesta, porque si se aplica la moderna técnica chelística el resultado obtenido no sería Bach.

Pero tanto de las ediciones de la partitura comparadas en este trabajo, como de las interpretaciones que han dejado registradas los cuatro violonchelistas objeto de este estudio, así como otros grandes intérpretes cuyos registros discográficos han sido también consultados como elementos de confirmación o refutación (Casals, Rostropovich, Maisky), se concluye que no hay una versión ideal de esta Suite, sino que cada intérprete puede y debe hacer la suya propia a través de un estudio heurístico en el que todo, desde los ritmos hasta las ligaduras de arco (fraseos) deben ser cuestionados. (Battey, 2007)

Johnstone (2016) afirma en esa misma línea que cada chelista debe descubrir personalmente el carácter de la Suite no de una manera académica sino para que la música suene interesante y viva.

Incluso se produce el hecho de intérpretes que con el paso del tiempo evolucionan desde el criterio historicista al modernista: “La visión de Anner Bylsma me influyó notoriamente, pero a día

de hoy trato de tocar la Suite de memoria, con lo que normalmente opto por fórmulas intermedias: para construir la polifonía los arcos deben ayudar¹⁸.

Y Battey finalmente se opone a la teoría de Bylsma calificándola como imposible debido a la ambigüedad e ilegibilidad del manuscrito de Ana Magdalena que crea mucha incertidumbre entre los violonchelistas.

Conclusiones

El estudio de la interpretación comparativa que se ha realizado sobre las versiones y ediciones de Pierre Fournier, Maurice Gendron, Janos Starker y Anner Bylsma, presenta cuatro realidades de la Suite que abarcan todo el espectro de posibilidades expresivas, y tienen su origen, todas, en las similitudes y diferencias observadas en la manera de aplicar las ligaduras de arco a las líneas melódicas o a las transiciones armónicas, junto al uso de criterios expresivos de distintas concepciones musicológicas.

Las conclusiones que se obtienen de dicha interpretación comparativa son:

1.- Expresividad: Cuatro maneras distintas y distantes de comunicar la expresividad musical a través de tratamientos personalizados de las ligaduras de arco. Una misma música dicha de cuatro maneras diferentes: las mayores similitudes se encuentran en las concepciones estéticas de Gendron y Starker, mientras que las diferencias más acentuadas enfrentan a las versiones de Fournier y Bylsma.

Pierre Fournier utiliza arcos lentos, con arcadas muy melódicas y un notable sentido del *legato*. Resalta la expresión natural en las dinámicas aún cuando no estén reflejadas simbólicamente en la partitura, hace un uso muy natural del portamento y levemente del *rubato*. Fruto de todo ello su expresividad de esta Suite es romántica, muy de la estética del siglo XX y completamente alejada de criterios historicistas.

Maurice Gendron opta por arco rápidos y cortos, cada cuatro semicorcheas o cada dos corcheas, muy acordes con los modos barrocos. Realiza modulaciones dinámicas que no están expresadas en la partitura y realza de manera muy elocuente la línea del bajo en contraste con las arcadas posteriores y no utiliza el *rubato* para mantener en toda la obra un claro sentido del ritmo.

¹⁸ Pastor, F.: Entrevista a ... op. cit.

De sus decisiones sobre las ligaduras de arco resulta una expresividad mixta para la que combina la dinámica barroca con los avances técnicos e interpretativos.

Janos Starker hace un mayor uso de las arcadas cortas para remarcar la estructura de la obra. Utiliza con libertad el *rubato* y emplea el *tenuto* para alterar valores de notas y contrastarlas con la modulación armónica del pasaje. Busca en toda la obra una línea “casi” melódica alternando las direcciones de las arcadas y enfatizando con ellas las partes fuertes de la estructura del compás. Construye un fraseo de expresividad muy técnica, que muestra su visión de la obra más como canto que como danza, y para lograrlo suaviza la escasez de indicaciones de arco del manuscrito.

Anner Bylsma sigue fielmente las indicaciones del manuscrito de Ana Magdalena Bach, aplicando a su interpretación arcos cortos y muy escasos e incidiendo más en un estilo galante y solemne. Distingue enfáticamente la voz del bajo separándola con pequeñas ligaduras de arco por grupos de tres semicorcheas. Evita totalmente el portamento y realiza ornamentaciones propias según la costumbre del barroco. Su expresividad es barroca, fiel al criterio historicista, con un fraseo único y gran claridad expositiva mediante un uso brillante de la respiración entre notas.

2.- Atemporalidad estética: La esencia estética de la Suite BWV 1008 destaca entre las obras del catálogo de Bach y del ambiente expresivo de la época en que fue compuesta. Quizá le siga a poca distancia la Suite 5^a para chelo en Do menor, por su componente trágico, pero el universo sonoro dramático, profundo, inaprehensible de la Suite en Re menor, su tratamiento armónico e indefinición melódica se regenera y transmuta en el sentimiento estético de cada época que transcurre.

Se han comparado aquí cuatro visiones paradigmáticas, cuatro reelaboraciones mentales y sentimentales de diferentes espacios temporales y de escuelas diferentes y en cada una de ellas reconocemos una misma música pero con otra voz; cambian nuestros oídos, nuestra forma de entender el arte y la Suite en Re menor cambia también. Avanzan las técnicas de interpretación instrumentales, se enriquecen las posibilidades expresivas, y con ellas también lo hace esta música sublime.

¿Cambia con nosotros la Suite nº 2 para violonchelo de Bach o es tan mágica que es ella la que nos cambia a nosotros en el momento en que penetra en nuestro ser a través del oído para introducirnos en su universo sonoro único? Pablo Casals (citado en Blum, 2000) comentó que en la Sarabande en Do menor (Suite 5^a) él veía una representación del *vía crucis*. Al analizar y escuchar detenidamente en este trabajo la Sarabande de la 2^a Suite en Re menor, con su *tempo* calmo, su aire profundamente triste y su recogimiento introspectivo, hemos recordado y revivido el mismo universo sonoro que Beethoven creó en los ocho primeros compases del tercer movimiento *Marcia*

funebre de su Tercera Sinfonía. Beethoven inició con esta obra el romanticismo musical, curiosamente la Suite en re menor de Bach ya encerraba los fundamentos de su universo sonoro.

3.- Musicalidad: Los intérprete que incorporen a su repertorio esta Suite la verán desde una óptica muy personal y prepararán para ella una surtida colección de golpes de arco y ligaduras de expresión. Y lo harán desde perspectivas diferentes: unos optarán por el virtuosismo técnico, que les haga lucir como plenamente dominadores de los secretos del instrumento; otros pondrán el acento en el contexto histórico de la Suite y recrearán con ella ambientes históricamente adaptados; unos terceros preferirán dar rienda suelta a su libertad expresiva e interpretarla en cada momento según su estado anímico o con adecuación al receptor (acto y lugar) de su trabajo.

La interpretación comparativa de los cuatro insignes chelistas que han conformado el material de este estudio, ha revelado que esta música es inmune a cuantos cambios se realicen en su transmisión al público, luce igual de majestuosa, brillante, expresiva y comunicativa en un estilo o en otro, y ello es debido a que lo trascendente en esta obra es la musicalidad que atesora, por encima de la técnica con que se la adorne.

La Suite BWV 1008 es una partitura maravillosamente bien escrita para el violonchelo, pero con una musicalidad tan poderosa que no puede quedar constreñida entre las cuatro cuerdas del instrumento, sino que lo excede en gran medida.

Muestra elocuente de ello son las innumerables adaptaciones y transcripciones que de ella se han hecho para una ingente variedad de instrumentos (todos los de cuerda frotada, guitarra, marimba, incluso Schumann escribió un acompañamiento pianístico para ella).

Si la técnica puede definirse como la costumbre de hacer bien una cosa, no debe ser utilizada como un recurso artificioso para decir cosas mucho más sencillas que lucen más con mucho menos. Esta manera meramente virtuosística de afrontar la interpretación de la Suite no es bien entendida por eminentes artistas, entre ellos el chelista gallego García Amigo quien nos ha manifestado no comprender que al enfrentarse al violoncello se tenga como objetivo prioritario la excelencia técnica cuando lo importante es otra cosa. O el propio Pablo Casals que afirmó : “¡Imagínese! Dicen que soy un gran violonchelista. Yo no soy un violonchelista: soy un músico. Es mucho más importante”. (s.f., citado en Blum, 2000)

En la expresividad de la Suite nº 2 también, como decía Casals, la musicalidad es mucho más importante que los recursos técnicos instrumentales.

4.- Performatividad: Intención de este trabajo era también la búsqueda de unos criterios performativos que posibilitaran aunar en un único modelo interpretativo todos los parámetros

expresivos desplegados por los intérpretes de violonchelo (particularmente los cuatro cuyos trabajos han sido comparados en este estudio), para establecer con ellos la manera ideal de trasladar esta música desde la intención –aún hoy no totalmente conocida, sino meramente intuída por criterios de sincronía¹⁹- del compositor, a la capacidad cognoscitiva del oyente.

Este intento de análisis performativo se basaba en superar la obsesión de que la música es sólo lo que se dice en la partitura, para recuperarla como el arte performativo que siempre fue. Aflorar lo audible aunque no visible. (Moro Vallina, 2016)

Sin embargo, cada paso que se avanzaba en el estudio, cada nuevo elemento interpretativo que surgía, cada recurso expresivo desplegado por los chelistas comparados, iban sentando la idea de que en cada interpretación de esta Suite nº 2 ha de producirse y esperarse una recreación novedosa y primeriza. No es posible una única concepción interpretativa ni expresiva de ella.

Se han expuesto las diferencias y las similitudes encontradas en la interpretación comparada de cuatro insignes intérpretes, y se ha alcanzado la certeza de que con cada diferencia y con cada similitud será posible encontrar coincidencias en otros distintos chelistas que analicemos y comparemos. Se podría, en consecuencia, recurrir a un criterio estadístico de medias y mayorías para concluir que la Suite debería reunir en su interpretación aquellos parámetros expresivos más frecuentemente observados.

Pero ello conduciría a descontextualizar toda interpretación por cuanto se aplicarían esos parámetros coincidentes aislandolos de los parámetros anteriores y posteriores que no se ajustaran a la general coincidencia. Equivaldría a automatizar toda interpretación, con lo que igual daría que esta música fuese ofrecida por un ser humano que por una sofisticada máquina.

No sería lícito aplicar a la expresión de un sentimiento (musical) una regla de porcentajes y de lugares comunes. Y no lo sería porque la interpretación musical, la entrega de la propia expresividad, no puede ser cosa de mayorías, sino que ha de quedar en el ámbito unipersonal, de cada intérprete que se entregue a sentirla y expresarla y de cada oyente –individualmente considerado- que la recibe, la interioriza, la siente y la hace suya con niveles sensitivos y vivenciales distintos de los del oyente que se sienta en la butaca de al lado.

¹⁹ Criterio que permite valorar la pertenencia a un estilo o autor por comparación histórica.

La mejor manera de entender e interpretar esta Suite de Bach tal vez no haya sido aún encontrada. El camino a seguir requerirá mucho amor, mucha entrega y una gran identificación mental y emotiva hacia la música del Cantor de Leipzig.

Pero como guía, como faro en lontananza que nos vaya alejando de visiones erróneas e interpretaciones tan espectaculares como vacuas, queden las palabras del gran chelista Paul Tortelier (s.f. citado en Viola, 2000): “Cantando, leyendo y respetando el texto, prestando atención a la música, melodía, ritmo, modulación y tocando brillantemente, poéticamente, religiosamente, estamos seguros del buen camino elegido”.

Prospectiva

El estudio de la influencia que sobre la interpretación al violonchelo de esta Suite nº 2 BWV 1008 tienen las diferentes maneras de diseñar las ligaduras de arco, así como la transformación expresiva que experimenta esta música al servicio del pensamiento musical y de la adecuación temporal o histórica que cada intérprete entienda como más adecuada a su propio pálpito sensitivo, encontrará un amplio campo de trabajo al aplicarlo sobre la totalidad de las seis Suites BWV 1007-1012 que Johann Sebastian Bach legó al violonchelo.

Los diferentes universos sonoros que se concitan en cada una de ellas, debido a la variedad de las tonalidades utilizadas por Bach y al diferente carácter ambiental que emana de cada una de ellas merced a las tonalidades de los afectos, podrán ser también gráficamente comprobadas, apreciadas y discutidas mediante las herramientas de análisis de Sonic Visualiser²⁰, a través de la comparación de sus representaciones en la línea de tiempo y en la del espectro²¹.

Uno de los aspectos más atractivos del Análisis Musical es el estudio del diseño melódico de las voces. Si trazamos una línea continua que une todas las notas de una melodía veríamos su contorno o perfil melódico. El diseño melódico se define como la línea o dirección que siguen las notas de una melodía con las distintas alturas del sonido. Una tercera línea de trabajo que se puede

²⁰ Sonic Visualiser es una aplicación de análisis de sonido desarrollada en Queen Mary, University of London y diseñada específicamente para el análisis de grabaciones enfocado al uso en Musicología.

²¹ Representación de una señal en el dominio de la frecuencia.

llevar a cabo como continuación de este estudio es utilizar Music21²² y su Módulo de Contour (única herramienta disponible para el análisis de contorno que puede ayudar en la aplicación de la Teoría del Contorno), para realizar el análisis del comportamiento melódico de las voces en las Suites para chelo de Bach, mediante diferentes algoritmos que permiten fijar, comparar y establecer similitudes y diferencias entre ellas.

6. **Bibliografía**

- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Editorial Acan-tilado
- Arizcuren, E. (1992). *El Violoncelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona: Editorial Labor
- Bach, J. S. (2000). *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composees par J. S. Bach, Maitre de Chapelle*. (Ana Magdalena Bach, Cello score). Kassel: Bärenreiter.
- Bach, J.S. (1961). *Cello Suites* [Grabado por Pierre Fournier, violonchelo]. [CD]. Hamburg: Deustche Grammophon.
- Bach, J.S. (1964). *The 6 Cello Suites* [Grabado por Maurice Gendron, violonchelo]. [CD]. Germany: Decca Classics Production.
- Bach, J.S. (1971). *Six Suites*. (Janos Starker, unaccompanied violoncello). New York: Peer Interna-tional Corporation
- Bach, J.S. (1972). *Six Suites*. (Pierre Fournier, cello solo). New York: International Music Company
- Bach, J.S. (1979). *6 Suites a Violoncello solo senza Basso* [Grabado por Anner Bylsma, violonchelo]. [Record]. Bavaria: RCA-SEON.
- Bach, J.S. (1982). *Sechs Suiten*. (Maurice Gendron, violoncello solo). Tokyo: ZEN-ON Music Com-pany
- Bach, J.S. (1992). *Suites for Solo Cello* [Grabado por Janos Starker, violonchelo]. [CD]. New York: RCA Red Seal Records.

²² Music21 es una librería de Python que facilita el cálculo sobre elementos de partituras musicales.

Bach, J.S. (1995). *Cello Suites*. [Grabado por Mstislav Rostropovich, cello]. [DVD]. Vézelay: EMI Classics.

Barenboim, D. (2002). *Mi vida en la música*. Madrid: La esfera de los libros.

Bartman, G. (1999). Symbolique dans les trios premiers preludes des six Suites pour violoncelle seul de Jean Sébastien Bach. Basilea: Edition Reinhard München

Battey, R. (2007). Bach Suites and you. Recuperado el 29 de mayo de 2016 de <http://www.cello.org/newsletter/articles/bachsuitesandyou.htm>

Bergmann, R. y Müssiggang, M. (Productor) y McCall, A. (Director). (2014). *Written by Mrs Bach* [Película] Alemania: Looksfilm.

Blum, D. (2000). *CASALS y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books, S.A.

Blum, D. (2000). *El arte del Cuarteto de Cuerda*. Barcelona: Idea Books, S.A.

Bunting, C. (1983). *El arte del tocar el violoncello*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Bylsma, A. (2000). *Bach, The Fencing Master*. Basilea: Bylsma Fencing Mail.

Cello Technique - Slurring Notes. Doane, S. (2012). [Vídeo] YouTube.

De la Fuente, S. (2007). Entrevista a Sol Gabetta. *Revista N*. Recuperado el 8 de mayo de 2016 de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/03/24/u-00203.htm>

Echeverría, U. (2012). *Arquitectura-Mundo*. Recuperado el 27 de mayo de 2016 de <http://arquitectura-mundo.blogspot.com.es/2012/09/la-arquitectura-y-la-musica.html?m=1>

Etxepare, I. (2011). *Pedagogía del Violoncello*. Barcelona: Editorial de Música BOILEAU, S. L.

Fernández, J. (2012). *Deviolines*. Recuperado el 8 de mayo de 2016 de <http://www.deviolines.com/los-golpes-de-arco/>

Freiberg, S. (2000). Reflections on the new Barenreiter Bach. Recuperado el 16 de mayo de 2016 de http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach_frei.htm

Gago, L. (1995). *Bach*. Madrid: Alianza Editorial.

García Bonilla, R. (2011). *Visiones Sonoras: Entrevistas con Compositores, Solistas y Directores*. México: Siglo XXI.

Harlan, J. Brothers. (2007). Structural Scaling in Bach's Cello Suite nº 3, *Fractals*, 17, 4, 537–545.
Recuperado el 6 de enero de 2016 de http://www.academia.edu/6540021/STRUCTURAL_SCALING_IN_BACHS_CELLO_SUITE_NO_3

Isserlis, S. (2014, 29 de Octubre). Suite scandal: why Bach's wife cannot take credit for his cello masterwork. *The Guardian. Edición digital*.

Janof, T. (2003). *Baroque Dance and the Bach Cello Suites*. Recuperado el 10 de junio de 2016 de <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/mansbridge/mansbridge.htm>

Janof, T. (2003). Interpretational Angst and the Bach Cello Suites. Recuperado el 3 de junio de 2016 de <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/angst.htm>

Johnstone, D. (2016). Una breve introducción a las Suites para Violoncello Solo de Johann Sebastian Bach. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de http://www.j-music.es/articulos_violoncello/violoncello/609/vlco8-articulo-una-breve-introduccion-a-las-suites-para-violoncello-solo-de-js-bach/

López-Benito, M. (2010, 19 de marzo). Danzas de la Suite Barroca: La Allemande. *Clásica2. Revista de Ópera y Música Clásica*.

López-Calo, J. (1981). *Los grandes compositores*. Pamplona: Salvat, S. A.

Martínez-Lombo, M. J. (2008). La recepción de las suites para violonchelo solo: Utilización en el siglo XX. *Resonancias*, 4, 55-61.

Moro Vallina, D. (2016). Tema 5: *La Música como arte performativo*. Material no publicado.

Nagore, M. (2004). El Análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*. Recuperado el 17 de mayo de 2016 de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

Roca, D. (2011). Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos. *Quodlibet*, 49, 3-21.

Ruque, A. (2014). *La Mujer y el sonido del Violonchelo*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Cuenca. Recuperada de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/20489/1/Tesis%20pdf.pdf>

Schwemer, B y Woodfull-Harris, D. (2000) Bach, J. S. 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. *BWV 1007-1012*. Kassel: Bärenreiter.

Siblin, E. (2009). *Las Suites para violonchelo*. Madrid: Turner Publicaciones, S. L.

Strawinsky, I. (1997). *Poética Musical*. Madrid: Taurus.

Toledo, Y. (2013). Sección áurea en arte, arquitectura y música. Recuperado el 25 de mayo de 2016 de http://matematicas.uclm.es/ita-cr/web_matematicas/trabajos/240/La_seccion_aurea_en%20arte.pdf

Universidad Internacional de la Rioja. (2015). *Tema 3: Algoritmos avanzados en música*. Material no publicado.

Viola, L. (2000). *Argencello*. Recuperado el 2 de junio de 2016 de <http://argencello.com.ar/2012/05/26/sobre-bach-y-sus-seis-suites-para-cello-solo/>

Zurita, T, (2010). Las escuelas de violonchelo italiana, francesa y rusa. Aportaciones al desarrollo de la técnica y de la pedagogía del instrumento. *Temas para la Educación*, número 10. Recuperado de <http://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7445.pdf>