

SUITE NÚM. 2 EN RE MENOR BWV 1008 DE J. S. BACH. PRELUDIO

Carles Guinovart *

Tonalidad y posición relativa de *re menor* en el violonchelo

Mientras el Preludio de la 1ª Suite se presenta como un continuo de semicorcheas y deben definirse los motivos por el ámbito y perfil de los diseños, en el Preludio de esta 2ª Suite¹ el ritmo diferenciativo puede jugar un magnífico papel de definición. Se diría que los planteamientos aquí son otros y la libertad formal que en principio presenta la idea misma de Preludio permite extraer, por ejemplo, lo más genuino de la tonalidad en su apariencia improvisativa. Si entendemos que las seis Suites pueden dividirse en dos grupos de tres y que la Suite central de cada grupo es menor –*re menor* en el primer grupo y *do menor* en el segundo– se puede comprender que a esta segunda Suite le corresponda, como al Adagio dentro de la sonata, o la zarabanda en el seno de la propia Suite, la función reflexiva y filosófica.

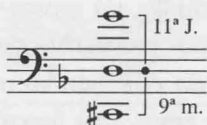
La tonalidad de *re* corresponde a una de las cuerdas al aire del violonchelo, como también corresponde la cuerda *sol* en la primera Suite. Pero mientras en aquélla la tónica *sol* ocupa una posición relativamente grave en el registro y puede organizar su plan y asentamiento tonal desde una posición –por tésitura– de bajo absoluto, la cuerda *re* lo hace desde otra situación, desde la perspectiva de un registro de tenor, tal vez más centrado en el registro general del instrumento, pero con otras propiedades. La elección de tonalidad, aunque pueda parecer algo intuitivo, es un gran condicionante organizativo. Para empezar, la posición inicial de la 2ª cuerda es mucho más elevada que la perspectiva de *sol*. La tónica está, por decirlo así, en la línea de flotación del flujo melódico, y en tanto que bajo profundo sólo aparecerá muy esporádicamente en la 4ª cuerda digitada, como sucede de hecho en el último acorde. *Re menor* podría pues entenderse como una exploración del instrumento en función de la tonalidad y de la espacialización hacia arriba y hacia abajo que la posición de tónica, como sonido de constante referencia, en principio le permite. Este concepto de la espacialización tiene su importancia, dado que el techo en el que

* Carles Guinovart ha sido profesor de los Cursos de Especialización del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

1. Véase la partitura del Preludio en las págs. 134 y 135

se mueve esta Suite es el mismo *sol* agudo que en la primera, lo cual hace que el registro se mantenga más esbelto, ya que mayoritariamente va a moverse, como mucho, una 11ª por encima de este *re* central. De aquí que las notas que sobrepasan la pauta (del *si*♭₂ hacia arriba) sean notas a destacar, como el *si*♭ o el *mi* del 2º y 3º compás, que por alguna razón son las notas más largas y de mayor significación.

Ejemplo 1



Bach, lógicamente, ha escrito muchas obras en *re menor*. Entre otras *El arte de la fuga*; obra sublime, póstuma, que dejó inconclusa, si bien la llegó a firmar con la musicalización de su nombre tomado como uno de los últimos temas. Pero es significativo, según hace constar Anner Bylsma², que la *Allemande* de la *Primera Suite francesa* para clave también en *re menor*, haya sido transcrita para violonchelo por el propio Bach, permitiendo ver en la confrontación de las dos versiones los giros violonchelísticos que responden a un pensamiento armónico-polifónico más elaborado y que debe quedar circunscrito en los márgenes de las posibilidades y tesitura chelística. La curvatura melódica explicita así con toda evidencia, como en la Suites que estamos considerando, el sentido armónico y multilineal de las frases.

Pero estamos hablando de *re menor* en relación con el tratamiento que hace Bach del instrumento solista, como ocurre con la *Segunda Partita para violín solo BWV 1004*. Es cierto que la tónica *re* del violín está situada en la tercera cuerda, en una tesitura relativa a la *Primera Suite para violonchelo* centrada también en la 3ª cuerda *sol* y con mucho mayor espacio superior que el *re menor*, 2ª cuerda, del violonchelo. Tal vez sea por esto que la *Suite n.º 6*, en *re mayor*, esté escrita para un violonchelo de cinco cuerdas (añadiendo sobre el *la* todavía una cuerda *mi*) y se mueva en registros agudísimos en relación a un violonchelo normal (dentro del ámbito propio de la clave de do en 4ª línea), como en el comienzo de su *Allemande*.

Claro que, en función de estas adaptaciones instrumentales, no todas las transcripciones conservan la misma tonalidad, como es el caso, por ejemplo, en la *Fuga* de la *Primera Sonata BWV 1001*, que aparece en *sol menor* cuando está escrita para violín solo, y en *re menor*. (tonalidad más centrada respecto a la tesitura general, pues no en vano es la nota central del sistema de quintas) en la versión para órgano BWV 539 ("*Fiddle Fugue*").

Volviendo al Preludio de la *Segunda Suite*, es posible que todo esto que decimos parezcan puras elucubraciones teóricas, pues evidentemente Bach no va a limitarse, a causa de la posición de su tónica, relativamente elevada, a utilizar sobre todo las dos cuerdas superiores en

2. Anner Bylsma, *Bach, the Fencing Master. Reading aloud from the first three Cello Suites*. Amsterdam, 1998.

detrimento de las dos cuerdas graves confiándoles solamente funciones de bajo armónico. Tengamos en cuenta que aunque podamos defender un cierto sentido de monotonalidad –o, lo que es lo mismo, sin dejar de tener como referente, aunque se module, la tónica original–, el cambio más o menos momentáneo de tonalidad beneficia otros registros. Es así que la aparición soterrada del elemento temático original en el tono relativo de *fa mayor*, c. 13, se escucha con una gravedad excepcional dentro del Preludio, un grosor severo, a pesar del modo mayor, que destaca por contraste, ya que se produce por debajo de lo que llamábamos *línea de flotación*, y que en este registro habían aparecido más bien las notas fundamentales de los arpeggios (acordes de séptima) y cumpliendo, por tanto, una función armónica. Ciertamente Bach no se privará de acceder a estos registros. Los necesita para explayar convenientemente su discurso, pero observemos que, en función de lo que se ha dicho, su tendencia es más bien la de aspirar hacia el agudo, y que la utilización del registro más grave es para destacar mejor el carácter de elevación de sus giros: el registro grave, tan noble y hermoso a su vez, ayuda a tersar el espacio, y muchos de los amplios arpeggios como los que se producen en acordes de séptima en los cc. 5, 7, 9, se me antojan lenguas de fuego que arrancan de abismos cada vez más profundos.

La escritura para violonchelo es una escritura depurada, en cierto modo idealizada. Así resulta tal vez un idioma esquematizado, esencial, cerrado –como mucho en esta época– en las dos octavas y media que van del *do*₁ de la 4ª cuerda hasta el *sol*₃ de sus momentos más elevados, excepcionalmente altos, registro, precioso pero limitado, donde cerrar la expresión de las voces masculinas de tenor y bajo. Es tal vez por ello que escuchamos los acentos y el carácter de una voz varonil, noblemente declamada en un espacio restringido pero con gran capacidad de proyección. Igual que la *Primera Suite Francesa*, ya comentada, del ejemplo de Bylsma podía condensarse en un amplio giro violonchelístico de semicorcheas, cada una de las partes de cualquiera de las Suites para chelo sugiere una proyección (tal vez por la sutil expansión de los sonidos armónicos) que rebasa el propio instrumento, cuya escritura puede entenderse casi como una síntesis, la síntesis de una polifonía altamente elaborada y perfectamente transcribible a otros medios por la magia de la reversibilidad instrumental.

En la composición de estas Suites, y aunque haya en ellas una gran riqueza polifónica, como hemos ido diciendo tal vez hasta la saciedad, se hace patente un pensamiento armónico genuino. La técnica del bajo continuo, aunque muy elaborada, emerge de los diseños y del claro asentamiento de las notas del bajo, particularmente, cuando éstas son las fundamentales, como en las caídas de los cc. 5 a 10, de los acordes (lo veremos en su momento en los gráficos 3a y 3d).

* * *

Del compás 1 al compás 4

Veamos sin embargo lo que sucede desde el comienzo.

Ejemplo 2

Tal como sucede en el Preludio de la *Primera Suite*, también aquí hay reencuentro con la tónica en el c. 4. Parece ser que el reencuentro en este punto marca las coordenadas de asentamiento tonal y modal desde donde proseguir con firmeza. Este esquema introductorio lo encontramos como frontispicio en la mayoría de Preludios, como factor de identificación tonal. Mientras en otros casos el 2º compás cumple una función amplificativa de subdominante (1º Preludio del *C.B.T.*) y el 3º, de dominante (aunque sea en 1ª inversión) aquí se complace Bach en ofrecernos de inmediato el intenso cromatismo del acorde de 7ª disminuida con su gran poder expresivo. Marcada inestabilidad que se prolonga todavía, extendiéndola en registro y tersura espacial, durante el tercer compás, antes de encontrar su resolución, como hemos dicho, en el c. 4. Además, tal como señala el gráfico, lo hace en sentido inverso a lo que había sido el comienzo: las tres notas iniciales ascendentes en corcheas encuentran su réplica contraria, en tanto que *re menor*, en el arpeggio descendente de tónica del c. 4. Si en el Preludio de la *Primera Suite* la única figuración era el continuo de semicorcheas y los diseños y motivos dependían solamente del perfil de las figuras, aquí, aunque siga dominando el continuo de semicorcheas, aparece, por lo menos de vez en cuando, algún valor distintivo que carga de significación las notas más largas y sobre todo las prolongadas (sean ligadas o punteadas). El arpeggio de arranque en corcheas del acorde de tónica, cuando apenas habrá corcheas en el Preludio, y que lo haga en sentido ascendente, no deja de ser todo un dato rítmico-motívico de excepción. Hemos dicho anteriormente que el Preludio parece tener un sentido de aspiración hacia arriba, un ansia de elevación que, tal vez, como en las figuras estilizadas del gran pintor El Greco, pueda corresponderse con un misticismo espiritual. Comprobemos en todo caso que todos los arranques de compás hasta el c. 10

inclusive son arranques ascendentes en generosos arpegios. Sólo el c. 4 se desmarca de lo que decimos porque cumple, como hemos señalado, la misión de cerrar el periodo. Es interesante la manera cómo lo hace, no sólo por el carácter de reversibilidad que hemos comentado, sino porque lo hace de soslayo, evitando que le venga a la caída de compás -puesto que de este modo resultaría excesivamente afirmativo- pero volviendo al asentamiento de las corcheas (en calidad de soldadura) una vez alcanzada la nota *re*. Hemos dicho que el ritmo ayudaba a destacar significativamente algunas notas y también que la música parecía mostrar un ansia de elevación: no deja de ser revelador en este sentido que las notas más altas, las pequeñas cúspides progresivas, aquéllas que son puntos de llegada y que forman ángulo en el diseño, sean al mismo tiempo las notas más largas ya desde el primer compás y dentro de lo que hemos denominado primer periodo (*si*_{b2}, c. 2; *mi*₃, c. 3), pero observando la totalidad del Preludio a vista de pájaro, comprobamos que es un rasgo inequívoco y absoluto (cc. 5, 7, 9, 18, 19, 20, etc.), un rasgo del cual pueden sacarse consecuencias como si de auténtica levitación se tratara.

* * *

Del compás 5 a la caída del compás 13

Las tres notas ascendentes en corcheas del motivo inicial cobran un valor "*per se*", ya que es un rasgo que se da en momentos muy concretos: como en la presentación temática del tono relativo, en otro registro, que ya se ha comentado, sucede en el c. 13 y en la amplia extensión de los cc. 40 y 42 (no hay otras corcheas en todo el Preludio que no sean en tal caso punteadas). Pero atendiendo todavía a los cuatro primeros compases del tema principal descubrimos en ellos aspectos de diseño que encontrarán consecuencia en el desarrollo posterior. Me refiero, por ejemplo, al carácter progresivo, de expansión de ámbito, en el arpeggio ascendente a la caída de compás. Si el comienzo está demarcado por el intervalo de 5ª justa que configura en todo el compás el acorde de tónica, y en el segundo compás ya son cinco las notas (aunque el *la* sea nota de paso) que delimitan la 7ª disminuida, en el tercer compás crecemos hasta la 8ª, intervalo que nos lleva hasta un punto relativamente alto, y seguimos progresando en el 5º con una extensión de 10ª Mayor (desde el *si*_{b2} al *re*₃) (ej. 3). No es de extrañar pues, y aún cuando en estas Suites el violonchelo no exceda determinadas tesituras, que las corcheas impositivas de los cc. 40 y 42 nos ofrezcan un generoso intervalo de 12ª disminuida, como sucede también en las expresivas triples cuerdas de los cc. 48 y 54.

Ejemplo 3

El ejemplo anterior nos ofrece una gran cantidad de información no sólo en el proceso armónico que va a conducirnos en el c. 13 al tono relativo *fa mayor*, con la exposición temática de las tres corcheas ascendentes ya comentadas, sino muy particularmente en la progresión lineal de las voces extremas en paralelo descendente (5-7-9). Mediante la expansión de ámbito que hemos comentado, alcanzamos la nota *mi* en el segundo tiempo del tercer compás, las nota más alta de esta sección. Es significativo que, rítmicamente, todas las notas altas, como se deduce del ejemplo 3a caigan en el segundo tiempo del compás después del impulso de las cuatro semicorcheas que las preceden. Estas notas altas conducirán, de forma gradual y con regularidad cada dos compases, la línea estructural superior de grados conjuntos. Aún cuando parece que partimos de *mi*, este *mi* no es sino una nota vecina del *re* posterior (entendida como apoyatura melódica o tal vez bordadura por cambio de registro desde el *re* inicial). Véase el ejemplo 3c.

Ejemplo 3c

A su vez el bajo, una vez cerrada la primera idea en el *re*, segundo tiempo del c. 4, conduce al *si*♭ del c. 5 a través del *do*♮ en calidad de nota de paso. Desde aquí va a formarse el modelo para un juego secuencial de enlace por quintas entre los cc. 5 a 9 con el consabido 10-7-10-7-10, como muestra el ejemplo 3d.

Ejemplo 3d

The musical notation shows a bass line on a single staff. It consists of three measures labeled 5, 7, and 9. Measure 5 starts with a bass clef and a key signature of one flat. The notes are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 7 has notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 9 has notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the notes, intervals of 10th and 7th are indicated with dashed lines. Below the staff, chords are labeled: VI⁷ under measure 5, II⁷ under measure 7, V⁷ under measure 9, I⁷ under measure 7, and IV⁷ under measure 9. The sequence is divided into three parts: 'Modelo' (measures 5-7), '1ª secuencia' (measures 7-9), and '2ª secuencia' (measures 9-11).

Todo este tramo, constituido solamente por acordes de 7^a, no contiene ningún tipo de alteración accidental; es decir, el acorde de *la* (c. 7) no ostenta la sensible, ni el acorde de tónica, al ser disonante (con 7^a), se escucha como tal, lo cual quiere decir que todo este pasaje aparece como transitivo hacia el tono relativo, tono de *fa* en el c. 13 -momento que resurgirá, aunque en modo mayor, el elemento temático principal. Entretanto los cc. 10 y 11 vienen a ser como una extensión de este proceso transitivo, una síntesis armónica de los cc. 7-8-9 con pequeñas variantes que se intercalan entre el acorde de *sol* 7^a del c. 9 y el acorde de *do* del c. 12 (un acorde de *do*, sin embargo, en cuanto al ritmo, no demasiado contundente).

La verdad es que desde el c. 3 no había aparecido ningún *do*♯, con lo cual todo este largo fragmento sin alteraciones (recuérdese que procedemos del modo menor), con un sentido tonal mas bien ambiguo, podría haberse entendido en tono de *fa* ya desde el c. 5, cosa que hubiera justificado mejor el acorde de *la* (c. 7) sin el *do*♯, pero que en esencia no hubiera cambiado demasiado las cosas.

En el fragmento complementario de los cc. 10-11 hay, sin embargo, pequeños detalles dignos de mención. El acorde de *la* 7^a del c. 10 aparece por sorpresa, como interponiéndose en la regularidad del discurso secuencial y rompiendo el engranaje por quintas con el acorde del compás anterior. El hecho, sin embargo, de comenzar con el mismo diseño pero un tono más alto, actúa como de paréntesis al retrotraernos al acorde del c. 7 siguiendo luego el mismo proceso, aunque más concentrado (véase el gráfico en el ejemplo 3b).

El acorde *la* III^o de *fa* mayor resuelve en el 3^{er} tiempo del c. 10, acorde breve de *re* (VI^o), y éste cae en la primera inversión del acorde *sol* (II), ese mismo acorde de *sol*, al fin y al cabo, del c. 9, y parece reforzar sus poderes antes de que surja la función, tan largamente evitada de dominante de *fa* (c. 12).

Hay un delicioso detalle, además, que justifica la interpolación de estos dos compases paréntesis; es la aparición, desde el *sol* estructural del c. 9 en el bajo, de una pequeña ramificación ascendente que de *sol* nos llevará a *do* por una suave conducción de grados conjuntos (que será cromática entre *la* y *do*):

Ejemplo 3e

Creo que en función de todo ésto que hemos dicho, el acorde de *la* del c. 10 puede imponerse interpretativamente un tanto (lógicamente sin exageración) ya que, como hemos dicho, rompe una inercia.

* * *

Del compás 13 al compás 17

Las tres notas ascendentes del acorde de *fa* en el c. 13 nos conducen de nuevo a la idea temática del comienzo, momento éste formal, modal y temáticamente importante. Pero también el timbre profundo de este registro invita a la expresividad. Es un registro nuevo que destaca y se contrapone al *re menor* central, explorando nuevas sensaciones. Aún cuando desde aquel *re* inicial y de reencuentro en el c. 4 haya habido la progresiva bajada hasta el *fa* durante los ocho compases ampliamente comentados en las páginas anteriores (Ejs. 3a, b, c, d y e), no había tenido lugar todavía una nota tan grave como este *fa* de la cuarta cuerda.

Sin embargo el tema toma ahora otra orientación, conduciendo la voz grave compás por compás un cromatismo ascendente;

Ejemplo 4

un cromatismo que va de *fa* a su tercera *la* (c. 17), desde la cual proseguirá en espectacular ascensión diatónica hasta la nota *mi* del c. 21, siempre en la tonalidad de *la menor*.

Poco había de durar, sin embargo, esta clara llegada a *fa mayor* del c. 13, ya que inmediatamente inicia un proceso modulante hacia *sol menor*, proceso cromático que sirve de modelo para una secuencia imitativa un tono más alto, tal como muestra el ejemplo 4a y b. Hay algo, no obstante, que ya se ha dicho, pero sobre lo cual convendría tal vez insistir, y es el aspecto de la oposición de registro: en la frase de los cuatro primeros compases, la nota más grave era el *re*₂ (2ª cuerda) bordeada por un *do*♯. Poco a poco se fue luego llegando hasta el *fa*₁. Si el *re*, (2ª cuerda), en tanto que tónica, es una nota de constante referencia que actúa de frontera, el motivo modelo de dos compases (13-14 y caída) queda por debajo de este *re* (salvo tres notas del final del c. 14) con lo cual no sólo se produce una oposición modal, que de menor pasa a mayor, sino que a esta oposición o contraste contribuye de manera muy elocuente el cambio de registro que se identifica plenamente con un cambio de color, auténtico cambio instrumental que ayuda a destacarlo y ponerlo en evidencia. No es raro pues que, de las notas graves, desde el c. 5 en que comienza la transición, esta corchea que recae en el *fa* del c. 13 sea una nota significativa, en tanto que corchea y recomienzo del motivo, pero que lo sea, además, porque es final de un primer trayecto y comienzo, a su vez, de una nueva orientación. Todo este registro soterrado del instrumento, ayudado incluso con el *re* y el *mi* profundos, como dominantes aplicadas, servirá a buen seguro para mejor empujar la estructura hacia arriba, y será como un gesto de retroceso para subir con más impulso.

Para mantenerse en este punto ha utilizado Bach un juego de vaivén, un dibujo simétrico como el que utiliza en el Preludio en *re mayor* (I) del *C.B.T.*, destacando aquí el segundo tiempo (cc. 14 y 16) como nota más grave en lugar del énfasis habitual que se daba en este lugar a la más aguda.

Por su parte, el *fa*♯ agudo, emergente en el 3º tiempo del c. 14, encuentra satisfacción en la resolución del *fa*♯ grave; en otras palabras, el sentimiento de tónica momentánea del compás siguiente hace que esta nota resuelva en el *sol* más grave. Es curiosa la función de dominante de este c. 14 que incluye un *mi*♭ con poderes de 9ª menor, un *mi*♭ que si bien resuelve inmediatamente, engullido por la propia función de dominante, permite dar mayor significación al *re* prolongado del motivo siguiente. Claro que este *fa*♯, que aunque sea 8ª del *fa*♯ grave, igual que sucede con el *sol*♯ dos compases más allá, genera un perfil octavado que a través del *sol*♯ encuentra resolución también en el 3º tiempo *la* del c. 17 (véase el ejemplo 4c).

Ejemplo 4 (cont.)

* * *

Del compás 17 al compás 24

Como ya hemos dicho, desde el cromatismo que arranca del *fa* del c. 13 hay una voluntad de subir progresivamente desde el bajo. Así, alcanzado el *la* del c. 17 (aunque a esas tónicas, como el *sol* anterior, se llegue de soslayo), se sigue subiendo grado por grado a cada compás, viniendo, ahora sí desde el c. 18, de manera franca en las caídas.

Tal vez sorprenda armónicamente el cifrado del esperado *la* del c. 17 con 6, es decir con el *fa*[♯] que venía de la relación de 9ª del compás anterior (véase todavía ej. 4c), pero parece ser que Bach pretende proyectar todavía esta tonalidad de *la menor* hasta el c. 24, y por ello le interesa no cerrar todavía con un acorde de tónica en un *la menor* de pleno derecho. Observemos que, cuando lo hace, como sucederá en el c. 24, cambiará entonces inmediatamente de tonalidad.

Ejemplo 5

El diseño general que se ha ido configurando desde el principio, ha sido el de arranque en arpeggio a la caída de cada compás (cc. 1, 2, 3 y particularmente desde el c. 5 al 10) y la bajada suave en escala, dentro del compás, como planeando desde las alturas del segundo tiempo. Este gesto se sigue produciendo como un rasgo propio del Preludio también desde el c. 18, y si bien el trazo desinencial por grados conjuntos descendente ha sufrido muchas variantes, algunas propias del ajuste tonal, la característica propia del cohete que se eleva rápidamente para caer luego con indolencia no deja de ser un rasgo insistente que define en sí mismo el diseño de la pieza.

En este c. 18 persiste el ámbito de 10^a , visto en los cc. 5 y siguientes, en empuje general o movimiento paralelo (sólo hay que ver las voces extremas en el gráfico del ejemplo anterior [5a y b] hasta el punto culminante fa_3 en el c. 20, en la parte aguda, y mi_2 en el c. 21, como nota más elevada de la parte grave). A pesar de los grandes arqueos del diseño, al arrancar linealmente de la parte soterrada del c. 13, este punto elevado (cc. 20-21) logra así más evidencia; tanto más cuanto que si hubo 9 compases para subir (cc. 13 a 21) ahora sólo hay tres para bajar y asentar la cadencia en *la menor* (tonalidad presente desde el c. 16) en el c. 24.

Hay ciertos detalles, dentro de este pasaje de subida a la dominante de *la menor* (c. 21) y bajada a la tónica (c. 24), dignos de ser tomados en cuenta:

- El diseño del c. 18, parecido al del c. 5, que sirve de modelo secuencial a los dos compases siguientes, presenta una sólida vertebración interválica. El mismo intervalo de tercera de la parte inferior corona la cúpula con las mismas notas a la 8ª alta (véase ejemplo 5c).

Ejemplo 5c



Este octavado, cuyo arpeggio va de la nota más grave a la más aguda dentro del compás, no es un detalle sólo de buena instrumentación, sino que el trazo vertebra y afianza la ejecución misma en un momento tan crucial como la llegada a uno de los puntos altos.

- La bajada desde el *mi*, nota más alta de la voz inferior (c. 21), que parece que va a proceder al comienzo, por paralelismo de 6ªs, acelera el ritmo armónico y se recoge en un ámbito mínimo al final del compás siguiente. Como sea que este momento de concentración esencial de 3ª menor *re-fa* (notas, al fin y al cabo, de la tónica original) al final del c. 22 se corresponden con las notas de mayor expansión -10ª menor-, en el c. 20 se establece entre ellas una sutil conexión, tanto más cuanto que ambas proceden en rigor de un mismo intervalo de 3ª menor (*si-re*) que se mueve en sentido divergente, como muestra el ejemplo 5d.

Ejemplo 5d

Estos puntos de recogimiento cadencioso también se habían dado en el *sol menor* del c. 15 y en el *la menor* del c. 17 (véase gráfico 4b), todos ellos grados importantes -obsérvese- en la perspectiva general de *re menor*. Este nuevo *re-fa* de final del c. 22 queda, pues, fijado integrando parte del acorde de 7ª disminuida en el compás siguiente que nos conducirá finalmente en su resolución al acorde de *la menor* [c. 24] (véase el trayecto de voces conductoras al final del gráfico 5b).

* * *

Simetrías

(Interludio)

a) En este Preludio hay varias formas ocultas -aunque también explícitas- de simetría. Excepto el compás en *fa mayor* (tono relativo) en el punto estratégico del c. 13, después de un trayecto un tanto ambiguo, las únicas tonalidades por las que ha pasado y pasará el Preludio son las correspondientes a la subdominante, *sol menor* (cc. 14-15), y a la dominante *la menor* (cc. 16-24), tonalidades situadas, como se sabe, a un lado y otro, en relación de quinta, de la tónica. En otras palabras: la tónica está flanqueada a derecha e izquierda por las dos funciones principales que, centrándola, son su razón de ser, el punto de equilibrio sobre el que se asienta el concepto mismo de tonalidad. Como que ya no va a volver el modo mayor, éste es un Preludio (en *re menor*, en *sol menor* y en *la menor*), eminentemente menor, con todas las implicaciones de carácter reflexivo propias de esta modalidad. Además *re*, es por antonomasia, la nota central del sistema.

b) Uno de los diseños simétricos más significativos que van a jugar una función equilibrante en todo el proceso, es el que aparece por primera vez (como desarrollo del motivo inicial en *fa mayor*), en el c. 14, en la nueva tonalidad de *sol menor*, aplicando un juego palindrómico que centra precisamente el primer *re* grave (la nota central del sistema de quintas). Este diseño reaparece no solamente en la secuencia inmediata del c. 16 sino también en la cadencia a *la menor* en el c. 23 (véase ej. 5e). Esto se produce después de haber alcanzado el recogimiento del *re menor* (c. 22), con las notas que integran el acorde de séptima disminuida (en el c. 23). Dos simetrías paralelas en las dos cadencias de *la menor* (cc. 16-17 y cc. 23-24) cuyas funciones de dominante o sensible, con el *sol*♯ en el bajo parecen reencontrarse o corresponderse, aunque en el c. 23 la simetría dibuja una cúpula perfecta, cúpula o arcada que se va a reproducir con sentido de asentamiento a lo largo del c. 24 en ese *la menor*, tantas veces comentado, y que vuelve a tener -obsérvese- la vertebración del paralelo octavado de 3ª conjunta. No es, pues, solamente el sentido tonal el que confiere carácter resolutivo al acorde de la *menor*, sino también el equilibrio del diseño.

Ejemplo 5e

c) Todavía cabría plantearse como simetría camuflada el diseño del primer compás.

Ejemplo 5f

Aquí podemos apreciar los poderes de simulación del ritmo, presentando las notas de regreso en las partes más débiles de la métrica. Claro que Bach ya nos ha mostrado que hace resoluciones de soslayo cuando le interesa no ser demasiado contundente a favor de otra cadencia posterior, como es el caso de los cc. 15 y 17 ya comentados, en contraposición con el afirmativo *la menor*, por ejemplo, del c. 24. Pero esta ambigüedad del primer compás parece hablarnos sutilmente, desde un perfil vagamente simétrico del acorde de *re menor*, de un sentido compensativo que pretende jugar a uno u otro nivel con elementos de simetría. Algo de esto encontramos también en el Preludio en *re mayor* -número 5 del *C.B.T.*, libro Iº- y uno se pregunta si tendrá algo que ver la posición central de la nota *re* dentro del sistema tonal para que surjan, tal vez espontáneamente, estos factores de equilibrio...

* * *

Del compás 25 al compás 36

(del compás 25 al compás 30)

Llegamos así al comienzo de un nuevo tramo (c. 25) que parte del *fa*♯ como nota sensible del acorde de 7ª disminuida, un acorde muy expresivo por su alto grado cromático. Este tramo plantea inicialmente un nuevo trayecto de elevación, una mayor extensión de la tesitura que el anterior, y un número menor de compases: 5 en vez de los 9 utilizados anteriormente. Esto quiere decir que la amplitud armónico-temporal que utilizaba prácticamente un acorde por compás en los cc. 13 a 21, se verá ahora modificada con una mayor intensificación armónica hasta el c. 29: desde el c. 26, con dos acordes por compás. Son estos factores de intensificación del ritmo armónico los que hacen que una pieza sin forma preestablecida, como sucede en principio con la noción de Preludio en general, no decaiga y mantenga el interés, porque el tiempo se comprime y hay una tersura formal, una aspiración espacial que lo empuja hacia adelante.

Desde el *fa* \sharp_1 del c. 25 (veamos que arrancamos ahora un semitono por encima de aquel *fa* \flat del c. 13) accedemos escalísticamente -en la línea del bajo- hasta el *sol*₂ del c. 29, subiendo grado por grado (dos en un compás) en un trayecto de 9ª menor. Claro que el punto al cual se aspira es, en realidad, el *la* del c. 30 que aparece en otro registro y que actuará sutilmente como pedal hasta el c. 35 antes de cadenciar claramente en el *re* del c. 36.

Ejemplo 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two staves, (a) and (b). Staff (a) contains a melodic line with sixteenth-note patterns. Staff (b) contains a bass line with longer note values and rests. Above the staves, there are brackets and labels: 'modelo' (measures 25-26), '1ª secuencia' (measures 27-28), '2ª secuencia' (measures 29-30), and '3ª secuencia' (measures 31-32). Measure numbers 25 and 30 are circled. In staff (b), notes are labeled: 'Sol m.' (measure 26), '(Si b)' (measure 27), '(re m.)' (measure 28), '(Fa)' (measure 29), and 're m.' (measure 30). Roman numerals 'IV' and 'V7' are placed below the bass line. There are also some symbols like '7' and '6' above notes in staff (b).

Una vez resuelto el *fa* \sharp en el segundo tiempo del c. 26 en *sol menor* se origina el modelo para una secuencia que se repetirá varias veces. Es interesante lo que plantea este modelo que se inicia sistemáticamente en la segunda semicorchea del segundo tiempo, generando una armonía inestable de acorde de sensible que encuentra su resolución en el siguiente compás, entre el 1º y 2º tiempo.

El siguiente gráfico (ejemplo 6 c, d y e) puede explicitar perfectamente el juego resolutivo, por etapas, dentro de los perfiles lineales. El *mi* \flat , primera y última nota de la simetría en que está cerrada la armonía inestable ($\frac{7}{5}$ ó $\frac{7}{3}$) guarda siempre relación de 5ª disminuida con la nota central *la*, cosa que le confiere calidad de nota sensible con necesidad de resolver. Tal como vemos en la letra d del fragmento extraído del ejemplo 6 (c. 26, 27), el *mi* \flat inicial, recuperado al final del compás, resuelve inmediatamente en *re* a la caída del siguiente compás, 3ª de *si* \flat , mientras que en el segundo tiempo lo hace la fundamental *si* \flat . A su vez, en el ejemplo 6e observamos la 7ª, que es el punto alto de la simetría, y que resuelve en la misma

Ejemplo 6 (cont.)

The image shows three staves, (c), (d), and (e), illustrating musical resolutions. Staff (c) is labeled 'c. 27' and shows a melodic line. Staff (d) shows a resolution from a note labeled 'la 5ª' to another note. Staff (e) shows a resolution from a note labeled 'la 7ª' to another note, with the interval between them labeled '5ª justa'. There are some symbols like '7' and '6' above notes in staff (e).

4ª semicorchea como 5ª de *si*♭. Vemos pues que la configuración melódica engendra y perfila las armonías, sus disonancias; las conduce y resuelve por tiempos. A la caída del c. 27 resuelve primero la 3ª, procedente del *mi*♭, y luego, en el 2º tiempo, como si de una desinencia femenina se tratara, la fundamental, procedente del *la*, caída del último tiempo del compás anterior. Por su parte el hecho de que el *fa* aparezca en la última semicorchea del primer tiempo como resolución de la 7ª *sol* del compás anterior hace escuchar una relación de 5ª justa que estabiliza aún más el sentido resolutivo de la nota fundamental. Entretanto se ha infiltrado un elemento conductivo en escala (tal como muestra *e*) que acaba de trabar el engranaje. Tenemos pues un factor de simetría en la 1ª y última notas del acorde inestable de 7ª, un efecto resolutivo que se produce lógicamente en sucesión (por tiempos), y un trazado lineal que acaba de explicitar el entramado; sobre todo ahora que hay dos acordes por compás, lo cual permite que la ascensión desde el bajo sea más rápida.

Efectivamente, hablamos de ascensión, puesto que van a producirse varias secuencias progresivas (como muestra el ejemplo 6a y b) de repetición de este modelo, dejando constancia del diseño simetría así como del resto de sus atributos.

(del compás 30 al compás 36)

En el c. 30 recuperamos la amplia armonía de dominante de *re menor* con la sensible *do*♯ en la parte alta del diseño, y el *la* fundamental en la parte grave. Lo cierto es que este *la*, a pesar de sus apariciones intermitentes como nota del bajo (cc. 30, 32, 33, 35), cumple una extensa función de pedal de dominante que no resuelve propiamente más que en el c. 36. A pesar de resoluciones parciales, puede decirse que el acorde de 7ª de dominante del c. 30 va a encontrar su verdadera resolución, después del pedal de *la*, en el c. 36. Pero lo más curioso es que, comparando ambos compases (ejemplo 7), descubrimos que hay una función compensatoria refleja del diseño: si en el c. 30 el diseño ofrecía una configuración cóncava, a la vez que rigurosamente simétrica, su resolución (en el c. 36), la presenta en forma convexa.

Ejemplo 7



Estos juegos de correspondencias desde la música misma y estos factores de compensación son los que -de una manera podría decirse que instintiva- crean la periodización natural por tramos lógicos sin que la música decaiga, y establecen correspondencias a distancia. Sin dejar el continuo de semicorcheas, hemos asistido desde el c. 26 a un trayecto armónico y lineal más acelerado, de dos acordes por compás, hasta el c. 29 que nos ha conducido a una plataforma más asentada de dominante de *re menor* y que irá del c. 30 a su resolución en el c. 36. Entendemos así de qué manera la armonía y el diseño son configurativos de la forma y conducen el discurso musical. Durante este tramo, de mayor asentamiento, volvemos a recuperar un acorde por compás.

Cabe preguntarse realmente si el violonchelo no será tal vez uno de los instrumentos más idóneos para la realización, a través de sus diseños, de una auténtica geometría. O si, en rigor, de lo que verdaderamente estamos hablando es, con toda propiedad, de geometría: dibujos simétricos y correspondientes imitativos que se producen en un magnífico entramado dentro de un espacio dado. Que existe una voluntad de simetría es evidente (sólo hay que observar el ejemplo 7a), una simetría que acabamos de comentar con respecto al periodo anterior y que se ha ido haciendo explícita desde el c. 14; pero uno se pregunta por qué, cual es su auténtica función, si es que existe una relación entre este juego equilibrado del dibujo y las zonas de mayor asentamiento, como es el caso de este ejemplo sobre una nota pedal intermitente... En otras palabras, si la noción de simetría del dibujo puede guardar relación con la función estabilizadora de la armonía (aunque a veces tenga proyección resolutive, como el caso de largos pedales de dominante).

Ejemplo 7 (cont.)

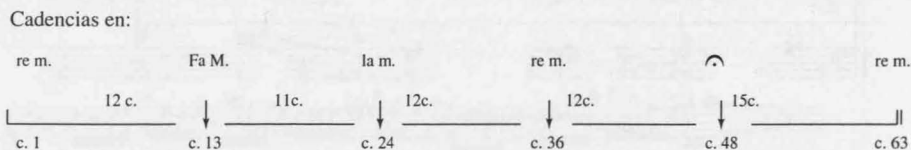
puede quedar más unificado el fragmento. A fin de cuentas el siguiente compás sólo añade a éste el *sol*#, nota muy significativa -es verdad- como sensible ocasional de *la*, y que abre un paréntesis de dos compases en una inflexión de registro, antes de recuperar la posición del c. 31 en el c. 34. Este paso del c. 31 al c. 32 se hace de la manera más suave posible con las notas *re(mi)-fa* comunes (y que son las mismas que ya habían aparecido en los cc. 22-23). Aun cuando el *re menor* del c. 34 pueda entenderse todavía desde la perspectiva del *la* pedal como $\frac{6}{4}$, el sólo hecho de que la nota *re* incida a la caída del 3^{er} tiempo le da mayor solidez, y podría tal vez considerarse como resolución anticipada del acorde de *re* al cual apunta. Sin embargo, en sí mismo se materializa en una 1^a inversión. Existe pues una diferencia todavía entre este compás y el que se produce con pleno sentido, al incidir en estado fundamental, a la caída del c. 36, tanto más cuanto que este c. 34 sigue el modelo secuencial como diseño del compás anterior. Por su parte, el c. 36 reencuentra la 3^a en la parte aguda y en la parte grave, tal como había sucedido en la cadencia del c. 24, ampliamente comentada en el ejemplo 5c.

* * *

2º Interludio: regularidad en la forma

Hemos podido comprobar hasta ahora que se han producido cadencias en el c. 13 (después de 12 compases) sobre *fa mayor*, el tono relativo principal; en el c. 24, sobre *la menor*, tonalidad de la dominante; en el c. 36, tono de la tónica, *re menor*, proyectándose el siguiente tramo hasta el calderón del c. 48. Puede decirse pues que no sólo hay en el Preludio un factor de equilibrio y simetría (como ya hemos visto, sugerida tal vez por la centralidad misma de la nota *re*), sino también de regularidad periódica casi perfecta.

Figura 1



* * *

Cuarto tramo: del compás 37 al compás 48

Después de la gran arcada del arpeggio de *re* en el c. 36, las tres notas que siguen desde *do* \flat parecen tener que ver con las tres notas finales del primer compás, por diseño y situación métrica:

Ejemplo 7e



Se sigue además con el juego de simetrías y curvas contrapuestas como muestra este ejemplo 7e.

En el gráfico general de este nuevo periodo, que vemos como ejemplo 8, podemos constatar un primer segmento que nos lleva al motivo rítmico inicial en el c. 40, motivo que no había aparecido desde el c. 13 y que va a repetirse en el c. 42, nuevamente en secuencia, a la 5ª alta. Luego seguirá un último ascenso que conducirá al punto más alto del Preludio, a ese *sol* extremo (c. 44) que sobrepasa el *fa* agudo del acorde de tónica, final del tramo anterior, c. 36. Desde aquí bajaremos gradualmente hasta el calderón disonante, con el *do* \sharp en la cúpula, c. 48, y gran respiración en los silencios antes de continuar.

Ejemplo 8

Ejemplo 8 (cont.)

Figura 2

El c. 37 forma un diseño modelo que se repetirá a la segunda baja en el c. 38 y algo variado en el c. 39. Este diseño se asienta en este primer compás inicialmente sobre la armonía de *sol menor* (IV) que derivará en 6ª napolitana al destacar un *mi* agudo aislado del contexto. Es ésta una expresión armónicamente intensa, ya que no se ha perdido la sensación tonal de *re menor* en la tónica del compás anterior y posterior. Lo sorprendente es que, después de la suavidad de estos tres compases en secuencia conjunta, se descienda a las profundidades del *do* grave con gran fuerza expresiva para tersar en corcheas el motivo principal, aunque en función de dominante, de manera inesperada. Esta caída a la sensible en el bajo profundo, como la nota más grave del Preludio, y la gran extensión motívica que logra un extraordinario relieve hasta alcanzar, en la imitación, la nota más alta *fa* en el c. 42, son factores de gran intensidad expresiva que mantienen vivo el interés formal en un momento tan estratégico y delicado como es este cuarto periodo. La verdad es que está desarrollado con un dominio tal de medios que no puede más que maravillarnos. Veámoslo con más detalle:

En cuatro compases iremos de la nota más grave, *do* (c. 40) a la más aguda, *sol* (c. 44), con grandes desplazamientos de registro, dentro de lo que podría entenderse como el más puro estilo expresionista.

La elasticidad con la que hace mover los diseños dentro del espacio sonoro del violonchelo (al fin y al cabo un espacio restringido, limitado) es simplemente magistral. A la gran amplitud de la propuesta del c. 40 responde con el recogimiento mínimo, de una 3ª menor, en el c. 41, desde donde se extiende hasta el *re* superior del tercer tiempo. En dos compases

Ejemplo 8b

The image shows a musical score for Example 8b, which is a bass line from the Suite No. 2 in D minor, BWV 1008. The main score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Annotations include 're m.' (re menor) and 'la m. (resonancia)' (la menor, resonance). Two circled numbers, 40 and 44, mark specific measures. Below the main score are three detailed views: 'c)' shows a close-up of a passage with slurs and ties; 'd)' shows another passage with slurs and ties; and 'e)' shows a passage with slurs and ties, including a fermata over a note.

despliega, pues, un ámbito de más de dos octavas. Y lo mismo sucede en los cc. 42-43, si bien el c. 43 va a tomar otra derivación aunque sin perder el ansia de su aspiración a subir. Si en el c. 41 se alcanzaba la primera cumbre en arpeggio desde donde caer casi en picado a través del acorde de *re menor* hasta el *sol*[#] grave describiendo unas inmensas olas, en el c. 43 va a proceder por grados conjuntos para alcanzar a la caída del c. 44 la nota más alta de la pieza (*sol*₃). Esta última subida, auténtica ascensión al Everest, se ha hecho también conservando todavía los conceptos de equilibrio y simetría, ya que a la bajada precipitada de *fa*₃ a *la*₂ en semicorcheas (cc. 42-43) responde la subida más pausada, en corcheas desde *do*[#], hasta la meta, subida más pausada que se corresponde con el esfuerzo de alcanzar un ideal elevado. La curva palindrómica nos lleva desde *fa*₃ hasta el *sol*₃ como punto culminante pero impulsándose como si de un auténtico tobogán se tratara, rápido en la bajada y aprovechando la energía del impulso para la subida. Es sintomático a este respecto que *la*, *si* y *do*[#], las tres primeras notas de subida, sean todavía semicorcheas y que sea en el *do*[#] (al fin y al cabo la sensible en esta amplia función de dominante) donde se empieza a encontrar resistencia. La sensación que produce alcanzar este *sol* debiera ser de pureza, de algo límpido, diáfano; una sonoridad que, por registro, puede hacer pensar en una pureza similar a la de los sonidos armónicos.

Veamos todavía el arpeggio de *re menor* del c. 41 según se desprende del ejemplo 8c. Se forma un doble empuje y una doble cúpula. Después de la pronunciada bajada, y por el efecto "tobogán" ya comentado, iniciamos la gran subida desde *re-mi-fa* (de la cual el *la-si-do*[#] posterior será consecuencia) hasta el *re* agudo; pero a su vez, en las partes débiles de las semicorcheas encontramos otra arcada (*re-fa-la-fa-re*)³ que sirve de soporte a la más alta y estabiliza arquitectónicamente el diseño (ejemplo 8c).

3. Esta arcada de las partes débiles parece ser el propio tema inicial.

Se habla de los cc. 40 y 42 como del motivo rítmico inicial, aunque de hecho se trata del tema principal. Desde el c. 13 no había vuelto a aparecer el arpeggio ascendente en corcheas, síncopa y descenso compensatorio que son las características del dibujo temático. Salvo las esporádicas notas punteadas en la parte aguda (cc. 18, 19, 20 y 25), puede decirse que no ha habido más que un continuo de semicorcheas. Es por tanto esta llegada al motivo en los cc. 40 y 42 un gesto de gran relieve, dada la escasez de sus apariciones.

Que el motivo es reconocible, a pesar de que su función tonal no se corresponde, lo muestran las características similares del diseño, sólo que aquí aparece expandido en relación al c. 1 y al c. 13.

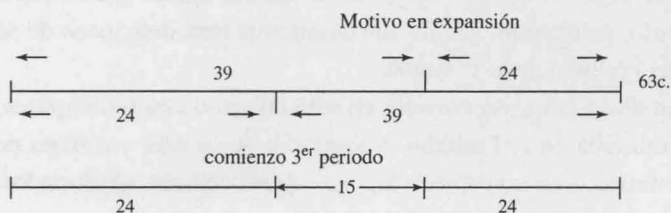
Ejemplo 8f

Los ingredientes son prácticamente los mismos. Véase si no el intervalo inicial de 5ª justa, ampliado en el c. 40 en tanto que 12ª, si bien aquí disminuida. El tetracordo del motivo inicial que perfila una 4ª disminuida se compensa en el segundo caso por una 4ª justa hasta el *fa* de la caída de compás que actúa de resolución del largo *sol* (síncopa). El *re*, tónica, que nos llevaba, abriendo el motivo, a la sensible en el c. 2 conduce en los cc. 40-41 de la sensible a la tónica en una enfática ampliación del semitono (9ª m.), dando un carácter resolutivo que cierra el motivo. Hay por tanto un juego compensatorio que crea, a nivel temático y armónico, un nuevo equilibrio, y que actúa de réplica del tema inicial. También el intervalo de 6ª menor que iba de *la* a *do* # en el original, se reproduce en los cc. 40-41 de *si* b a *re*. Incluso, aunque no venga ahora tal vez al caso, el *mi* b que había aparecido expresivamente en el c. 37 como 6ª napolitana quedaba equidistante del *re* inicial entendido como eje respecto al *do* # grave del c. 40. Son, pues, toda una serie de factores que se dan cita para crear equilibrio y asentamiento formal.

Estética de las proporciones como 3^{er} interludio

Insistiendo todavía en el motivo enfático del c. 40, hay que valorar también lo estratégico de su posición respecto a la estética de las proporciones. El inicio, desde la nota más grave, a la caída del c. 40 se produce después de los 39 compases que le anteceden. Estos 39 compases en relación a los 63 de que consta el Preludio sitúan la entrada del motivo en la proporción áurea de $39:63 = 0,61904\dots$, un punto éste estratégico desde la óptica de una ley de crecimiento que nos da la naturaleza.

Figura 3



Considerando que éste es un momento crucial de la obra, si tomamos los 39 compases que conducen a este punto (caída del c. 40) y los multiplicamos por el número representativo de la sección áurea, que es 0,618

$$39 \times 0,618 = 24,102$$

nos sitúa después del c. 24, es decir al comienzo del 3^{er} periodo, precisamente después de la cadencia en *la menor* que generaba una gran curva de asentamiento. Lo curioso es que este punto (c. 25) invierte el orden de la sección áurea, fenómeno que está considerado, con el sector corto primero y el largo después, como sección áurea secundaria.⁴

Es decir, que, tal como muestra el gráfico anterior (figura 3), invierte los valores de $39/24$ por $24/39$ y, a su vez, engendra una nueva simetría de $24+15+24$ compases.

* * *

Como se desprende del ejemplo 8, visto anteriormente, la nota más grave del c. 41, como resolución del compás anterior, es la tónica *re*. En consecuencia con el mismo, dos compases más allá nos situamos, a una 5^a más alta, sobre la nota *la* que actúa nuevamente, en

4. Es interesante ver que en la edición "versificada" de esta Suites realizada por Marcel Bitsch (Ed. Alphonse Leduc, 1984) cada uno de los periodos expresados anteriormente comience, después de la cadencia, una nueva línea, es decir: c. 13, 25, (30), y el c. 40 tan importante en lugar del c. 36, así como el c. 49 después del calderón en el c. 48.

tanto que dominante, como nota pedal. Este pedal, la_2 , es en tanto que registro agudo del bajo la nota más alta de la parte grave, con lo cual aquella aspiración hacia lo alto que sugerían los diseños iniciales, encuentra en esta plataforma elevada su realización. Podría decirse tal vez que no es nuevamente un pedal de dominante sino el pedal idealizado por la altura de su registro grave desde el cual es fácil alcanzar el cielo, es decir el techo de la pieza en el *sol* agudo del c. 44. Todo esto es más efectivo, más plástico quizás, por el hecho de que, como ya hemos dicho, procedemos, del abismo, de la mayor profundidad. Gracias a estos contrastes quedan, mucho más nítidos, más aislados, tanto el amplio tema que arranca de lo más grave de la cuarta cuerda como el margen estrecho de ámbito agudo que se permite trabajar desde el c. 43 en adelante, resultando uno de los momentos más deliciosos de sonoridad (también sucedía al final del Preludio de la 1ª Suite).

Del c. 40 al 43-44 hemos recorrido, en sólo cuatro o cinco compases, toda la extensión del violonchelo utilizada en el Preludio, nuevamente este *alfa* y *omega* nos sitúan ante una dialéctica del contraste, ante un espíritu fogoso y místicamente apasionado.

Ejemplo 8g

Diagram illustrating the musical score for Example 8g, showing measures 44 to 48. The score is in bass clef with a key signature of one flat. A dashed line labeled "pedal" indicates a sustained note in the lower register. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure 48 has a fermata.

Extrayendo ahora solamente el gráfico de los cinco últimos compases que aparecen en el ejemplo 8g (del c. 44 al 48), observamos el sentido conductivo de la voz superior que va bajando suavemente, de compás en compás, desde el *sol* agudo (c. 44) al *do* # (c. 48). Como el diseño del c. 43 había subido en corcheas-*bariolage* desde el *do* # por grados conjuntos hasta el *sol*, se establece una nueva simetría a nivel estructural cada vez en una nueva dilatación de valores. Este oleaje a estas alturas parece una especie de "montañas rusas" (véase el ejemplo 8h).

Ejemplo 8h

Diagram illustrating the musical score for Example 8h, showing measures 43 to 48. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern in the upper voice and a more melodic line in the lower voice. Arrows indicate the relationship between the two voices.

Lo sorprendente es que después de la estabilización que había representado el estadio en la dominante *la*, el calderón (c. 48) se produzca sobre un acorde inquietante, una formación disonante o en todo caso inestable que deja el aliento en suspenso, a la expectativa, con unas pausas tras el calderón que son más interrogante que reposo e invitan a buscar una nueva resolución.

Ésto se ha producido a través de lo que podría entenderse como un cambio de disposición del acorde, tomando el *sol* grave todas las características de la nota disonante. Lo llamativo del caso es que lo haga a distancia de una 9ª inferior, desmarcándose el registro respecto del *la* pedal mencionado.

* * *

Quinto tramo: del compás 49 al compás 55

Ante el interrogante que representa este acorde, ¿cómo continuar?... Nuevamente Bach vuelve a sorprendernos comenzando, después de la pausa, esta parte final con un acorde en apariencia ajeno al contexto: una armonía de *mi bemol mayor*, con simetría parcial en el centro del compás, una “napolitana” (II grado rebajado) que hace pensar en lo que comentamos sobre el c. 37, tanto más cuanto que se origina una relación de 3ª disminuida en la parte baja con el *do*♯ del compás siguiente [cc. 49-50] (véase el ejemplo 9). Que la intensidad expresiva de este intervalo ha interesado a Bach lo demuestra no sólo el hecho de que le haga coronar la parte final del Preludio en los cc. 58-59 sino sobre todo el que repita este mismo compás de conducción cromática a *do*♯ (compás que había recibido toda la fuerza expectante después de las únicas pausas de la pieza) en el registro inferior (cc. 53-54), llevándonos nuevamente, aunque ahora del modo más suave posible, al *do*♯ profundo que habíamos encontrado en el c. 40 como punto crucial motivico y formal.

Junto con la triple cuerda del c. 48 y la cuádruple del acorde final, ésta del c. 54 es el otro gran momento en el que se produce esta extensión simultánea sobre el acorde clasificado de máxima intensidad cromática: el acorde de 7ª disminuida. Este reencuentro con la nota más grave, destacada por la triple cuerda y figura punteada viene esta vez inmediatamente resuelta en el compás siguiente (c. 55), momento de sensación resolutiva desde donde se construye una *Coda* con un diseño similar al del c. 5, y que evoluciona sin complicaciones, con la máxima naturalidad.

Ejemplo 9

The image displays two systems of musical notation, labeled 'a)' and 'b)', corresponding to measures 49 and 53 respectively. System 'a)' shows a complex melodic line with various ornaments and fingerings (7, 6, 6, 1, 7). System 'b)' shows a similar melodic line with a '3ª dis.' (third diminished) marking and a 'n.p.' (no pedale) marking. Vertical dashed lines connect the two systems to show vertical correspondence.

Observemos todavía el paralelismo, en relación de octava, entre el c. 49, que iniciaba después de la pausa esta última parte y, cuatro compases más tarde, el c. 53 conducente al acorde-síntesis, triple cuerda, del c. 54. Esta repetición, significativa, que explora todavía por primera vez en el Preludio de forma melódica el registro oscuro de la cuarta cuerda para destacar el *do* # grave del acorde disminuido, no es solamente un rasgo de color instrumental, sino una confirmación estructural, un punto crucial que desemboca en el acorde triple cuerda, acorde que acumula en un gesto postrero toda la tensión del Preludio. En el gráfico del ejemplo 9 hemos situado el c. 53 debajo del c. 49, para mejor visualizar lo que decimos en correspondencia vertical.

Si hemos hablado de *acorde-síntesis* al referirnos a esta importante triple cuerda del c. 54, es porque en sí mismo el acorde sintetiza la interválica de 7ª disminuida del c. 42. Sin embargo, es con el motivo del c. 40, y a pesar de esta leve diferencia (un *si* b en lugar de un *la*), con el que verdaderamente conecta, como también lo hace, por identificación armónica y funcional, con el acorde expectante del c. 48.

Estos tres puntos de gran relieve e inestabilidad [cc. 40, 48 y 54] (véase ejemplos 9c, d y e) no encontrarán su auténtico punto de resolución hasta la llegada del *re* grave del c. 55, tónica a la cual se llega después de una gran bajada en escala atravesando toda la pauta en un gesto direccional contundente y definitivo.

Ejemplo 9 (cont.)

The image displays musical notation for Example 9 (cont.) across three systems. The first system shows measure 40 (c) in bass clef, measure 48 (d) in treble clef, and measure 54 (e) in bass clef. Dotted lines connect the end of measure 40 to the start of measure 48, and the end of measure 48 to the start of measure 54. The second system shows measure 55 (D) in bass clef, with a dotted line connecting it to measure 56 (5) in the third system. Arrows indicate melodic lines and phrasing across the measures.

La súbita aparición del *sol*₂ en la síntesis vertical del c. 54 tiene que ver con el *sol* grave que actuaba de eje en el compás anterior, eje que a su vez se corresponde con el *sol* medio del c. 49 que inauguraba este periodo final. De este modo se establecen las conexiones que dan sentido a la música, a través desde luego de la funcionalidad armónica y tonal, pero también de modo altamente definitorio a través de la coherencia y del diseño, gestualidad y función estructural.

La resolución de este acorde de alta tensión expresiva (observemos que, en rigor, es el mismo acorde, funcionalmente hablando, del segundo compás) se produce entre el c. 54 y 55, tal como muestran los ejemplos 9e y f, con absoluta corrección académica, esto es destensando todos los resortes del modo más efectivo y natural: el *do*♯ concluyendo semitonalmente en el punto métricamente más sólido del compás (*re*, caída del c. 55); el *sol* agudo, nota más alta del acorde, resolviendo en el *fa* agudo del siguiente compás (caída del 2º tiempo); y el *si*♭, 7ª disminuida, en el *la* (3º tiempo del c. 54) que luego se convierte en 5ª del acorde.

* * *

Coda final: del compás 55 al compás 63

Este acorde resolutivo que ha satisfecho ya todas las descargas, puede entenderse como un primer punto final, dado que el acorde de tónica se manifiesta, desde el sólido *re* grave y en la parte fuerte del compás, con toda su potencialidad. Lo que sigue por tanto, después de esta satisfacción y reencuentro con la tónica, no es más que un complemento final en el que ya no cabe demasiada substancialidad. El diseño recuerda sin embargo el pasaje transitorio del c. 5 y siguientes, en el que se empujaba desde la nota inferior un arpeggio ascendente que llegaba hasta el segundo tiempo desde donde, tras una breve suspensión de corchea pun-

teada, daba paso a una escala descendente planeando en suave declive. Es éste el mismo rasgo de los cc. 55 y 56, sólo que aquí no encontramos la figura punteada y la escala tiene un trayecto más largo, (véase ejemplo 10).

Armónicamente cumple con el enlace más convencional (acorde-compás) de una subida por grados conjuntos de la tónica a la dominante: re_5 , mi_{+6} , fa_6 , sol_5-b_6 (6^a napolitana) y, finalmente, cuatro compases de dominante antes del acorde final, único acorde en cuádruple cuerda.

Ejemplo 10

(55)

La inercia de todo este juego de curvas en arpeggio y escala se rompe con la variación de diseño del c. 57 que remonta el ascenso en dos impulsos hasta alcanzar el re agudo, situándose así en una perspectiva de mayor amplitud que le permita perfilar mejor la línea superior y finalizar pletóricamente, por el milagro de los estratos de la multilinealidad, en la única cuádruple cuerda del Preludio. Este nuevo re_3 del c. 57 (que no se escuchaba desde el c. 51) permite ahora dibujar, hacer emerger en la parte superior aquella 3^a disminuida soterrada de los cc. 49-50 y confirmada en los cc. 53-54; 3^a disminuida que es uno de los intervallos más expresivos en su intenso cromatismo de la tonalidad y uno de los trazos esenciales en este lenguaje, que se ha manifestado, como acabamos de ver, en tres registros distintos.

Llegamos así a los cinco acordes de la cadencia propiamente dicha, cinco acordes enigmáticos en su lacónica grafía, simplemente apuntados en triples cuerdas, pero que puede ser una invitación a improvisar el diseño dentro del marco armónico, dejado a la pericia o voluntad del intérprete.

Conclusión

El libro ya citado de Anner Bylsma viene acompañado de un curioso folleto de Gé Bartman, discípulo suyo, en el que plantea para los Preludios de las tres primeras Suites el delicado tema del posible pensamiento cabalístico y numerológico de J. S. Bach. El tema sería fascinante -y algo de verdad debe haber en ello- si no fuera a menudo tan rebuscado y hasta forzado para acabar siendo verdaderamente creíble.

Bartman relaciona este preludio con el Salmo núm. 7 de David. Para ello extrae argumentaciones numerológicas que le llevan a considerar el núm. 7 (el primer compás, contando la nota ligada, tiene 7 notas) y el 18, por un proceso de disección de los 63 compases de la pieza, como sustanciales. El Salmo de David en la Biblia es el núm. 7 y consta de 18 versos. Para él, "el Preludio es un Salmo 'sin palabras'; un Salmo de David, el gran salmista que se acompañaba en el arpa y que reforzaba la completa convicción bachiana de que la música es el medio más directo de rendir culto a la gloria de Dios."

Veamos como detalle más curioso, entre muchas otras cosas, y siguiendo siempre la argumentación del discípulo de Bylsma, cómo relaciona los cinco misteriosos acordes placados, escritos sin figuración (aunque ésta pueda ser supuesta), con las cinco letras del nombre de David o, todavía mejor, las cuatro notas en vertical del último acorde, como muestra el siguiente ejemplo:

Ejemplo 11

D A V I D

└──────────┬──────────┬──────────┬──────────┬──────────┘

cinco letras, cinco acordes

D
VI
A
D ↑

"A través de dos octavas se constituye el nombre de David D-A-VI (=sexta letra del alfabeto: F) -D.

De este modo Cristo, el Hijo de David, encabezaría esta 2ª Suite, ocupando el segundo lugar de la Santísima Trinidad del grupo de las tres primeras Suites".

Sea como fuere, es evidente que en Bach encontramos posibles relaciones que conectan siempre con la mayor concentración y el más alto nivel espiritual. ■

SUITE II
BWV 1008

Preludio

5

9

13

17

20

23

27

30

SUITE NÚM. 2 EN RE MENOR BWV 1008

33

36

39

42

45

49

52

55

58