



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al programa

**Opción de tesis que para obtener
el título de Licenciada en piano**

Presenta

Sandra Isabel Martínez Pardo



Cátedra de piano: Profr. Paolo Mello Grand Picco

Asesora de opción de tesis: Profra. Eunice Padilla León

México, D. F.

Septiembre 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Santísima Trinidad

Gracias por todo lo que haz realizado para mi bien: la fe renovada, la fortaleza, los milagros, la liberación, la salud recuperada y la victoria sobre el maligno y la muerte.

A Ti, oh Dios, toda honra, gloria y alabanza, en Jesucristo salvador, por la intercesión de la Virgen María, mediante el Espíritu Santo.

Con especial cariño y agradecimiento al maestro Paolo Mello

Quien me dio los conocimientos necesarios para luchar y seguir adelante en la vida a través de sus enseñanzas y ejemplo. Gracias por todos sus sabios consejos, tiempo, preocupación, dedicación, guía, empeño y apoyo. Lo admiro y respeto, pero sobre todo lo quiero muchísimo.

A la maestra Eunice Padilla

Por todo su tiempo, dedicación, apoyo, paciencia y comprensión que constantemente me ha obsequiado. Gracias a su ayuda siempre tan desinteresada logré hacer este trabajo.

En memoria de la maestra Carmen Valdez

Quien con tanto empeño y sapiencia me dirigió hacia el camino de la música. Descanse en paz.

A la maestra Patricia Arenas

Su ejemplo me mostró como triunfa un músico fuera de una sala de concierto y sus enseñanzas me despertaron el interés, inclinación y gusto por la educación musical.

Al maestro Aurelio León

Sus enseñanzas alimentaron y nutrieron mi carrera como pianista, ellas son de tal importancia en la vida que hasta la fecha no pasa un día sin dejar de aplicar los conocimientos que me dio. Gracias por todo su interés, apoyo y paciencia.

Al maestro Gonzalo Ruiz Esparza

Por ser un excelente maestro, sus enseñanzas han sido fundamentales, perduran y se fortalecen en mí a través del tiempo. Gracias por el empeño y dedicación que me brindó a lo largo de mis estudios.

Al maestro Francisco Viesca

Por enseñarme con su ejemplo el amor al arte, la ética profesional y los grandes valores que puedo tener como músico y persona. Gracias a la seguridad y confianza que sembró en mí, logré iniciar y terminar este trabajo.

A la doctora Patricia Galnares

Quien logró hacerme sentir bien conmigo misma y me apoyó en la constante lucha por salir adelante y realizar mis metas. Eres admirable y valiosa ¡Dios te bendiga!

Al doctor Carlos Argüelles

Por brindarme su mano cuando me sentía desfallecer, haciéndome recobrar la salud gracias a su sabiduría, entereza, dedicación y entrega. Con respeto, admiración y cariño.

Al padre Juanito

En él encontré no solo un gran sacerdote sino también un formidable amigo. Sus consejos y ejemplo me dieron la fortaleza espiritual y la fe necesaria para superar el momento más difícil de mi vida. Lo llevo siempre en mi corazón.

Al padre Francisco

Que con tanto amor, preocupación e interés, me brindó todo su apoyo, tiempo y consejos. Gracias por estar a mi lado cuando más lo necesité. Lo admiro y respeto muchísimo.

A mis padres, Isaac y Lupita

Por ser dos maravillosas bendiciones en mi vida, gracias por ayudarme a realizar mis metas y sueños con todo su amor y apoyo incondicional, los quiero muchísimo.

A mi hermano Isaac

Quien desde niño siempre ha sido un gran apoyo y mi defensor incondicional. Te quiero mucho Manis.

A Noé

Por darme el amor, la fortaleza, el sentido y la alegría para seguir adelante, gracias por estar a mi lado en los buenos momentos, pero sobre todo, en los más duros y difíciles de la vida. Te amo con todo mi corazón.

CONTENIDO

Programa para el examen profesional	II
Introducción	III
Contexto Histórico Social	1
- El pensamiento intelectual del siglo XVIII.....	3
- La época de Bach.....	4
- La Ilustración.....	5
- El Barroco musical.....	7
La suite	8
Suite francesa No. 2 en do menor, BWV 813	
- El ámbito musical.....	11
- Bach en Cöthen.....	12
- Las <i>suites francesas</i> de Bach.....	14
Partita No. 1, en si bemol mayor, BWV 825 y	
Partita No. 3, en la menor, BWV827	
- Contexto histórico musical.....	16
- Bach en Santo Tomás. (Leipzig).....	17
- Las <i>seis partitas</i> para clave de Bach.....	19
Contexto histórico y análisis musical de las partes de la suite	
- Alemanda.....	22
- Corrente/Courante.....	27
- Zarabanda.....	36
- Giga.....	45
- Minué.....	51
- Preludio.....	55
- Fantasía.....	59
- Aria.....	65
- Burlesca.....	67
- Scherzo.....	70
Conclusiones	72
Fuentes consultadas	75
Síntesis para el programa de mano	79

INTRODUCCIÓN

Mi gusto por la música de Juan Sebastián Bach, surgió desde la primera vez que interpreté una de sus obras (Minué en Sol mayor del libro de Ana Magdalena Bach). Posteriormente la inculcación de respeto hacia este compositor dada por mi maestro de piano Paolo Mello y los cursos, conferencias y clases que tomé a lo largo de toda mi carrera con los profesores Aurelio León, Luisa Durón y Eunice Padilla entre otros, hicieron darme cuenta de la genialidad, importancia, reto como intérprete y fundamento desde un punto de vista didáctico que representa la figura y música de Juan Sebastián Bach, por lo cuál decidí hacer mi proyecto de titulación respecto a él y algunas de sus composiciones.

Este músico compone tres grandes ciclos de Suites para teclado: Seis francesas, Seis inglesas y Seis alemanas, llamadas Partitas. En el presente trabajo seleccioné una del primer grupo y dos del tercero, para representar el principio y el final de su desarrollo como compositor. Por una parte, las Suites francesas son las más cortas y menos complejas, pero no por ello dejan de ser importantes, ya que marcan el arranque hacia las monumentales Partitas. Igualmente me pareció interesante comparar las diferencias que presentan todas entre si, dentro de un mismo estilo y autor.

La vida J. S. Bach se desarrolla entre los siglos XVII y XVIII, época de grandes reformas en toda Europa, alimentadas principalmente por el protestantismo alemán y el Renacimiento italiano. Los principios de la ciencia llevados a la práctica así como de la Ilustración, basada en el rechazo a lo tradicional y en la exaltación del individualismo forman parte de los cambios sociales vividos por este compositor; sin embargo, también experimentó las secuelas de la Guerra de los treinta años. La religión era un elemento central en la vida social de aquel tiempo: la Reforma de Lutero, además de consolidar la identidad cultural de Alemania e influir en su formación política, tuvo repercusiones decisivas en la música, pues se reconocía la importancia de ésta para las ceremonias religiosas y la virtud y perfección del espíritu; en ellas, los fieles cantaban corales protestantes basados en melodías del folklore alemán, en

antiguos himnos cristianos o bien en obras compuestas especialmente para los servicios religiosos. Es así como Lutero aporta en 1524, un primer libro de adaptaciones musicales de textos alemanes destinados al culto cuya influencia derivará directamente en las obras vocales de H. Schütz, S. Scheidt y J. H. Schein y posteriormente en las obras de J. S. Bach.

Leipzig (lugar donde vive la mayor parte de su vida) va a experimentar un intercambio cultural muy grande debido al desarrollo del comercio con otros lugares de Alemania y países de Europa. Adicionalmente, la música sale de los palacios para hacerse pública, destacando la ópera, la sonata y el concierto como las formas musicales más representativas de esta época. Los músicos tendrán oportunidad de comerciar con sus obras entre la burguesía naciente, además de contar con el patronazgo de la iglesia y de la nobleza.

Alrededor de todo este panorama musical, político y social, Bach compone la Suite francesa No.2 en el período de Cöthen, y las Partitas Nos. 1 y 3 en su estancia en Leipzig.

Ambas etapas son contrastantes, una bajo la protección del príncipe Leopoldo Anhalt y otra obedeciendo las órdenes del cabildo de la iglesia. Bach llama "los mejores años de mi vida" a la etapa en Cöthen, debido a la amistad y protección del príncipe de esta corte; ahí tenía el cargo de kapellmeister trabajando en la capilla y en una iglesia cercana, además realizaba viajes a diferentes partes de Alemania, daba recitales en el palacio, componía trabajos que le solicitaban así como obras didácticas como el Clave bien temperado.

En cambio, en Leipzig, Bach no se sentía a su gusto debido a los conflictos con sus superiores, la multitud de actividades que tenía que realizar como cantor de la Iglesia de Sto. Tomás, las malas condiciones del lugar y el bajo rendimiento de sus alumnos. Sin embargo logra seguir realizando viajes para estar en contacto con otros músicos y a pesar de todo, es aquí donde crea las obras de mayor magnificencia de su vida, como las cantatas (una por semana) y las Pasiones según San Juan, San Marcos y sobre toda la monumental de San Mateo.

Tenemos ahora un panorama general del que surgieron obras tan magníficas, llenas de complejidad estructural y riqueza polifónica que se desarrollarán en el

trabajo presente. Así mismo, deseo en una forma clara, sencilla y compacta dar a conocer parte del trabajo que el compositor realizó sobre la forma musical Suite, serie de danzas que se siguen unas a otras basadas en la estructura que Froberger nos deja: alemanda, corriente/courante, zarabanda y giga. Este modelo Bach lo enriquece y lo varía de diferentes maneras.

Con este escrito y los recitales didácticos que he organizado, espero contribuir en una forma modesta a mantener viva la obra musical de este gran hombre que a pesar del paso del tiempo, la tecnología y los medios de comunicación de nuestra época, siempre prevalecerá como patrimonio de la humanidad.

Solo me queda decir que los datos que se encuentran aquí, están basados en el trabajo de musicólogos e historiadores que a lo largo de la historia han recopilado la vida y obra de Juan Sebastián Bach, considerando como autores fundamentales a Forkel (primer biógrafo del compositor), Spitta y otros autores con investigaciones más actuales mencionados con precisión en la bibliografía.

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

La Reforma en el s. XVI en Europa cambió el orden religioso basado en la obediencia de las iglesias de cada nación al Papado de Roma, dando lugar, ya en el s. XVII a la división entre países protestantes y países católicos,¹ mismos que se enfrentarán en guerras no sólo por sus diferencias religiosas sino por la dominación de territorios entre uno y otro estado. Ejemplo de ello es la Guerra de los Treinta Años, surgida a partir del rechazo que los habitantes de la Bohemia tenían al rey que los gobernaba, Fernando II (1618), quien era católico y no era del agrado de un pueblo protestante como éste. El conflicto se extendió a países como Dinamarca, Francia, Suecia y Holanda.

Esta guerra terminó con el tratado de Paz de Westfalia (1648) donde se redistribuyeron los territorios por los cuales combatían las naciones, se le reconocía la independencia de España a Holanda y Suecia y se admitía el derecho de los estados alemanes a ejercer su propia política exterior, así como el derecho a los gobernantes de cambiar la religión.²

En el siglo XVIII el régimen político de Europa fue el Absolutismo, (aunque ya en Inglaterra se habían venido gestando cambios en este sistema).³ Los monarcas absolutos introdujeron en sus países reformas que favorecieron la consolidación de su poder que consistieron en:

- La protección de la agricultura con la construcción de canales e introducción de nuevos cultivos.

¹ Ubicados en el Norte de Alemania, otros como Escocia, los Países Bajos y el oriente de Hungría. Tomado de: González Blackaller, Ciro y Guevara Ramírez, Luis. *Síntesis de Historia Universal*, pp.199-203.

² *Paz de Westfalia*. [Documento www] consultado en: http://es.wikipedia.org/wiki/Paz_de_Westfalia.

³ En 1648, al morir Isabel I de la dinastía de los Tudor, el trono inglés fue ocupado por Jacobo I de la dinastía de los Estuardo quien quiso gobernar sin el Parlamento. Los inconformes con esta decisión formaron un nuevo Parlamento dirigido por Oliverio Cromwell, quien más tarde se convertiría en dictador. En 1688 sube al trono Carlos II continuando con el absolutismo y le sucede Jacobo II. Pero Guillermo de Orange interviene en su gobierno que también era una dictadura, se convierte en el rey y es obligado por el Parlamento a firmar la Declaración de Derechos donde se establece que: todos los hombres son libres por derecho natural, iguales ante la ley y tiene derecho a la propiedad así como a que el gobierno les asegure tales garantías. Tomado de: González Blackaller, Ciro y Luis Ramírez Guevara. op. cit. p. 261.

- Urbanización y modernización de las ciudades (como Carlos III de España).
- Introducción de reformas judiciales y supresión de la tortura como forma de investigación.
- La creación de centros educativos (Academias y Universidades).⁴

En Prusia, la familia de los Hohenzollern se propuso un plan de unificación política que fue el objetivo de los reinados de Federico Guillermo, Federico Guillermo I y II.

Con Federico Guillermo (1640-1688), se logra un reforzamiento del poder gracias a las alianzas políticas de este rey con los Países Bajos. La corte de Prusia estará bajo el mando de Federico Guillermo I en 1713; el rey fue protector de las artes y letras y contribuyó a su difusión mediante la obligatoriedad de la enseñanza.

⁴ *El despotismo Ilustrado* [Documento www] consultado: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0314-01/despotis.htm>

El pensamiento intelectual en el siglo XVIII

Durante el siglo XVII en Inglaterra ocurrieron una serie de reformas⁵ en el gobierno en las que se reflejaban nuevas ideas políticas, como la libertad de pensamiento y acción de los ciudadanos y la idea de que el poder del rey no era divino ni absoluto, ideas que más tarde se extenderían al resto de Europa. Lo anterior constituyó una forma nueva de pensamiento intelectual que florecería en todo el continente a lo largo del siguiente siglo, al cual se conoce como “el siglo de las luces”.

El siglo XVIII estuvo marcado por el gusto por la ciencia y la búsqueda de la aplicación práctica de sus principios; en el terreno político y social se destacaron las ideas de John Locke sobre los derechos de libertad, igualdad y propiedad.

Los escritores franceses⁶ se preocuparon de la difusión de estas formas de pensamiento, procurando hacerlo por todos los medios posibles. Entre ellos y entre los intelectuales de los otros países de Europa, se comparte la idea de que las obras científicas y artísticas debían tener un propósito didáctico y servir para inculcar entre otras cuestiones, la idea de que la ciencia era el camino más seguro para encontrar la verdad y entender la realidad mientras que en lo artístico, predominaba la tendencia a abogar por un mundo renovado a través de la sencillez y la razón.

⁵ Las reformas que se dieron en Inglaterra fueron las siguientes:

- a) Oliverio Cromwell en 1651 abolió la Cámara de los Lores y la dignidad real, nombrando en su lugar un Consejo de Estado que él mismo dirigió.
- b) Cromwell promulgó en la misma época el Acta de navegación, por medio de la cual las mercancías provenientes de Asia, África o América sólo podían ser transportadas a Inglaterra en buques pertenecientes a ingleses o tripulados por ingleses, lo cual favoreció la creación de una numerosa flota mercante.
- c) Después de 1660, en el reinado de Carlos II se promulgó la ley de Habens, que estableció que ninguna persona podía ser detenida, acusada o condenada sin haber causa.
- d) Guillermo de Orange, después de 1688, es obligado a jurar la Declaración de Derechos por el Parlamento, donde se decía que el rey no podía suspender las leyes, cobrar impuestos ni organizar ejércitos sin que el Parlamento lo aprobara.
- e) En el mismo reinado de Guillermo de Orange fue publicada también El Acta de Tolerancia, por la cual se daba libertad religiosa, los impuestos debían ser aprobados cada año y los miembros del Parlamento removidos cada tres años.

Tomado de: González Blackaller, Ciro y Luis Guevara Ramírez. op cit. p.201.

⁶ Montesquieu, Voltaire, Rosseau, Diderot, Turgot.

La época de Bach

Bach nació cuando gobernaba Federico Guillermo (1685) y vivirá bajo el reinado de Federico Guillermo I hasta 1740 cuando subirá al trono Federico Guillermo II.

Durante siglos, la única forma para los artistas de obtener ingresos económicos fue el patronazgo, y esto no fue distinto en el s. XVIII. Sin embargo, en este mismo siglo nacerá un nuevo medio de obtener ganancias: el comercio que con las obras de arte realizará la burguesía cuando éstas son demandadas por los “consumidores” de estos bienes culturales.

El patronazgo era ejercido por la nobleza y la iglesia. Bach trabajó para ambos grupos, como ejemplo de ello citamos su estancia en la corte de Cöthen (1717-1723) y su establecimiento en la escuela de Sto. Tomás en Leipzig (1723-1750).

Los ámbitos artísticos del patrocinio de los monarcas van a ser la arquitectura y la música, cuyos servicios se consideraban de alto costo. De manera general, los reyes recurrían a toda clase de artistas cuando tenían fiestas, querían embellecer sus palacios o conmemorar acontecimientos importantes como coronaciones, matrimonios o nacimientos.

Por otro lado, la construcción de edificios, será un signo de la importancia y magnificencia de las casas reinantes. Los reyes correrán con los gastos de teatros y óperas públicas y harán frente a los costos de mejora de los planos urbanísticos de las ciudades.⁷

La protección de los patronos a los artistas era producto de una intrincada red de relaciones sociales que recibe el nombre de clientelismo.⁸ En esta estructura se tiene a un personaje o familia notable que ayuda a personas de otras capas sociales o de la propia a obtener la asistencia o protección de reyes o

⁷ Un ejemplo de ello es el teatro de la Scala de Milán, mandado a construir por el archiduque Fernando I de Austria en 1776. Tomado de: González Blackaller, Ciro y Luis Guevara Ramírez. *op. cit.* p.247.

⁸ El clientelismo político es un sistema extraoficial de intercambio de favores. En un sistema de clientelismo, el poder sobre las decisiones del aparato administrativo del Estado se utiliza para obtener beneficio privado; el patrón —sea directamente un funcionario él mismo, u otra persona dotada de suficiente poder como para influir sobre los funcionarios— toma decisiones que favorecen a sus clientes, y que éstos compensan con la perpetuación en el poder del funcionario implicado o de su entorno. Tomado de: *Clientelismo*. [Documento www] Consultado: <http://es.wikipedia.org/wiki/Clientelismo>.

nobles a través de recomendaciones o intervenciones ante las autoridades políticas, consiguiendo oficios, cargos o beneficios eclesiásticos.

Para ejemplificar lo anterior, podríamos pensar de nuevo en Bach, esta vez como ese personaje que debido a su posición reconocida, procuraba beneficios a algunas personas. Favorecidos por sus intervenciones, varios de sus alumnos de talento ingresaron a trabajar como organistas, tal es el caso de Johann Schneider que en 1730 Bach “logra colocar en el puesto de organista de la iglesia de San Nicolás”⁹ (Leipzig), el de Johann Tobias Krebs a quien colocó, no como organista sino como clavecinista en la orquesta de la Asociación musical de los estudiantes de Leipzig, “lo recomendó al profesor Gottsched como maestro de música de su esposa y medió incluso, para que fueran editadas sus composiciones”¹⁰ y el de Johann Christoph Altkinol, que obtuvo en 1748, por recomendación de Bach, la plaza de organista de la iglesia de San Wenceslao en Naumburgo.¹¹

La Ilustración

A la vez que Bach trabaja para la iglesia, otros músicos y artistas en otros ámbitos, van debilitando sus vínculos con el clero y las cortes. Spitta¹² nos habla de que Bach enfrentó la deserción de alumnos en la escuela de Sto. Tomás debido a que éstos eran atraídos por la Ópera y recibían ofertas de las compañías para trabajar como cantantes; considerando este caso, es posible hablar del ejercicio de una profesión que dependía de un público más amplio, no reducido a los nobles y formado también por la burguesía.

La burguesía era un grupo social que pertenecía oficialmente a la clase jerárquicamente inferior a la del clero y nobles: la del tercer estado o estado general; pero su papel en la sociedad del s. XVIII será muy importante en cuanto al fortalecimiento del comercio. Intelectualmente, será la portavoz del pensamiento ilustrado, ideología que se opone a la falta de libertad política existente durante los

⁹ Spitta, Philipp. *Johann Sebastián Bach. Su vida, su obra, su época*, p. 239.

¹⁰ *Ibidem*, p. 374.

¹¹ *Ibidem*, p. 378.

¹² *Ibidem*, pp. 190 -191.

reinados de monarcas absolutos. Las ideas más importantes en que se fundamenta la Ilustración son:

- El hombre puede comprenderlo todo a través de su inteligencia.
- Sólo es real lo que puede ser entendido por la razón.
- Dios existe, pero el hombre no puede entrar en contacto con la divinidad.
- La felicidad debe basarse en la propiedad privada, la libertad y la igualdad.
- El hombre es bueno por naturaleza y
- Con el transcurso de los siglos logrará construir la sociedad perfecta.¹³

Entre los representantes de este movimiento cultural e intelectual tenemos a filósofos como Montesquieu, Voltaire, Rousseau, escritores como Defoe, Swift, y economistas, Turgot y Quesnay.

Las ideas de la Ilustración se propagarán principalmente a través de los libros, que se escribirán en las lenguas nacionales y tendrán una finalidad didáctica, antes que de distracción, proponiendo modelos morales a ser imitados social e individualmente. Por eso, la escritura debe cuidar el lenguaje en extremo para que sirva a tal fin. Con el propósito de asegurarse de ello, se crean las Academias de la Lengua como las de Francia, Berlín, Madrid y Rusia. Algunas obras destacadas de este siglo son las fábulas de La Fontaine, las de Iriarte, *Los viajes de Gulliver* (de Jonathan Swift), el *Emilio* de Rousseau, *Robinson Crusoe* de Defoe y *Frankenstein* de Mary Shelley.

La música, por su parte, se convierte poco a poco en un espectáculo cuyas creaciones serán acogidas cada vez más por los burgueses, que asisten regularmente a la ópera y a los cafés, como el Café Zimmerman, donde el Collegium Musicum¹⁴ de Leipzig compuesto por estudiantes de la universidad, actuaba una o dos veces por semana para el placer de los melómanos.

¹³ *Características generales de la Ilustración*. [Documento www] Consultado: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0314-01/ilustra.htm>

¹⁴ Dirigido por Bach de 1729 a 1739. Tomado de: Spitta, Philipp. op. cit. p. 205.

El Barroco musical

El Barroco musical, según Egon Friedler¹⁵, se inicia en 1600 y abarca hasta 1740. Comienza con el surgimiento de la monodía, la ópera, el oratorio, la cantata y el recitativo, y culmina en el periodo clásico con Haydn, Mozart y Beethoven.

Las características del Barroco musical son:

- **Dinamismo:** el artista desea crear la sensación constante de movimiento.
- **Teatralidad:** el artista intenta conmocionar al espectador.
- **Decorativismo y suntuosidad:** minuciosidad en la composición de pequeños detalles y gusto por la ornamentación.
- **Contraste:** ideal de acoger en una misma composición visiones distintas y hasta antagónicas de un mismo tema.

En la música para órgano, el barroco alemán tuvo dos figuras de primer nivel en Johann Pachelbel (1653-1706) y D. Buxtehude (1633-1707), más tarde encontraremos a Bach, Haendel y Telemann.

En Francia un compositor destacado fue Jean Baptiste Lully (1632 -1687), fundador de la escuela francesa de ópera. La música instrumental de cámara estuvo representada por Francois Couperin (1668 -1733) y Rameau (1683 -1764) y Karl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788).

La creación barroca más representativa surgió en Italia en el s. XVII con la música de Arcangelo Corelli (1653-1713), Francesco Geminiani (1687-1762), Giuseppe Tartini (1692-1770), y Pietro Locatelli (1695-1764) en cuyo repertorio instrumental destaca la sonata con bajo continuo y el concierto con solista. Domenico Scarlatti (1685-1757) compuso una vasta obra para clave y se le puede considerar el padre de la moderna técnica para teclado, mientras que Antonio

¹⁵ Friedler, Egon. *El Barroco Musical*. [Documento www] consultado en: <http://www.chasque.apc.org/frontpage/relación/0010/barroco.htm>

Vivaldi (1675-1741) enriqueció considerablemente los recursos del diálogo entre la orquesta y los instrumentos solistas.

Al mismo tiempo que el Barroco llega a su punto culminante en las artes a mediados del siglo XVIII, nuevos pensamientos comienzan a propagarse en la filosofía, campo en el cual los alemanes adoptarán de Francia el espíritu crítico para ponerlo al servicio del nacionalismo que será la base del arte clásico alemán de fines del s. XVIII.

LA SUITE.

El nombre de *suite* proveniente del francés *suivre* (sucesión), describe una forma musical donde diferentes danzas instrumentales de carácter contrastante se siguen unas a otras, alternándose entre lentas y rápidas, compás ternario y binario, carácter expresivo y brillante y ritmos propios de cada danza.¹⁶

Dentro de toda suite, las danzas están en forma binaria y aparecen escritas regularmente en la misma tonalidad. La primera parte va de la tónica a la dominante (o relativo menor) y la segunda parte, de la dominante a la tónica.

A menudo, la suite ha sido nombrada como *ordre*, *obertura*, *partita* y *sonata*. Esto fue común en Italia, antes de que el término estuviera reservado a una forma musical diferente y específica.¹⁷ Algunos ejemplos de lo anterior son:

- a) Kusser, en 1682 utiliza "Obertura" para nombrar unas suites.
- b) Sonatas de Corelli para violín.
- c) *Ouverture* en Fa mayor BWV 820 de J. S. Bach.

Schweitzer nos dice que en tiempos de Bach el orden y las danzas miembros de la *suite* eran los siguientes:¹⁸ *Alemanda*, *Corriente*, *Zarabanda* y *Giga*.

¹⁶ Mello, Paolo. Notas al programa *Seis suites francesas de J. S. Bach*, ENM, Sala Xochipilli, 1998.

¹⁷ *La suite de danzas*. (2006) [Documento www] Consultado en: http://fr.wikipedia.org/wiki/Suite_de_dances

¹⁸ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. El músico - poeta*. p.150.

Vivaldi (1675-1741) enriqueció considerablemente los recursos del diálogo entre la orquesta y los instrumentos solistas.

Al mismo tiempo que el Barroco llega a su punto culminante en las artes a mediados del siglo XVIII, nuevos pensamientos comienzan a propagarse en la filosofía, campo en el cual los alemanes adoptarán de Francia el espíritu crítico para ponerlo al servicio del nacionalismo que será la base del arte clásico alemán de fines del s. XVIII.

LA SUITE.

El nombre de *suite* proveniente del francés *suivre* (sucesión), describe una forma musical donde diferentes danzas instrumentales de carácter contrastante se siguen unas a otras, alternándose entre lentas y rápidas, compás ternario y binario, carácter expresivo y brillante y ritmos propios de cada danza.¹⁶

Dentro de toda suite, las danzas están en forma binaria y aparecen escritas regularmente en la misma tonalidad. La primera parte va de la tónica a la dominante (o relativo menor) y la segunda parte, de la dominante a la tónica.

A menudo, la suite ha sido nombrada como *ordre*, *obertura*, *partita* y *sonata*. Esto fue común en Italia, antes de que el término estuviera reservado a una forma musical diferente y específica.¹⁷ Algunos ejemplos de lo anterior son:

- a) Kusser, en 1682 utiliza "Obertura" para nombrar unas suites.
- b) Sonatas de Corelli para violín.
- c) *Ouverture* en Fa mayor BWV 820 de J. S. Bach.

Schweitzer nos dice que en tiempos de Bach el orden y las danzas miembros de la *suite* eran los siguientes:¹⁸ *Alemanda*, *Corriente*, *Zarabanda* y *Giga*.

¹⁶ Mello, Paolo. Notas al programa *Seis suites francesas de J. S. Bach*, ENM, Sala Xochipilli, 1998.

¹⁷ *La suite de danzas*. (2006) [Documento www] Consultado en: http://fr.wikipedia.org/wiki/Suite_de_dances

¹⁸ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. El músico - poeta*. p.150.

Frecuentemente se designa a Froberger como el creador de este orden estándar, porque fue “el primer compositor que agrupa de manera sistemática estas cuatro danzas”.¹⁹ Antes que él, se observa en manuscritos de Chambonnières y Louis Couperin, una reunión de piezas hecha por géneros o sin orden bien definido. Sin embargo, la estructura de Froberger no es del todo fija y la mayoría de los compositores introducen variantes. De éstas, las más frecuentes son las que siguen:

1. Un preludio o una obertura, al principio de la *suite*.
2. Una *Chaconne* o *Passacaille*, al final.
3. Diversas danzas, *gavotte*, *minuet*, *bourrée*, *passepied*, *rigaudon*, *tambourin*, *loure*, etc. entre la zarabanda y la giga.
4. “Dobles” que varían el tema.
5. Arias.
6. Toccatas.
7. Fugas.
8. Fantasías.
9. Allegros.
10. Andantes.
11. Largos, etc.

Fuller²⁰, hace una diferenciación entre la suite clásica y otra a la que llama no clásica. Este autor se basa en la idea de que “las categorías y tipos de suite, su historia y morfología estaban determinados por circunstancias externas” y dependían más de cómo se aplicaban que de cómo se construían. Para Fuller es un “hecho curioso que exceptuando a la suite clásica y la suite de danzas, nunca emergió un orden convencional para este tipo de obra”. La suite clásica de acuerdo con este investigador, parece ser aquella en donde el orden de las danzas es el que utilizaba Froberger. La suite no clásica resulta ser entonces la suite cuyas danzas no siguen tal orden. Para explicar lo anterior, el escritor dice

¹⁹ *La suite de danzas*. (2006) [Documento www] Consultado: http://fr.wikipedia.org/wiki/Suite_de_dances

²⁰ Fuller, David: 'Non-classical suites of the high Baroque', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

que “el punto medio entre la suite clásica y la no clásica se encuentra en aquellas suites de los laudistas franceses, que contenían preludios, alemandas, courantes, zarabandas, gigas y otras piezas, pero en una secuencia arbitraria y siempre cambiante. La mayoría del resto del repertorio de la suite no clásica del Barroco Medio se deriva de una u otra forma del Ballet”.

De acuerdo con Fuller, la historia de la suite clásica alemana para teclado, presenta problemas de fechas y autenticidad. No obstante, este autor señala que es en los trabajos de Kuhnau, Böhm y Buxtehude, junto con las primeras publicaciones de Froberger “*en meilleur ordre*” donde puede decirse que se ha seguido y afirmado la <norma clásica>.

SUITE FRANCESA NO. 2 EN DO MENOR, BWV 813

El ámbito musical

De 1700 a 1800 la música ya no sólo se escucha en los ámbitos privados de la iglesia y el palacio, sino que comienza a hacerse pública. Por otra parte, el hecho de conocer la música se vuelve sinónimo de “buena educación” entre los burgueses de la época.

El público, ya no en su mayoría perteneciente a la nobleza, se integraba por ésta y por la burguesía, para la cual la música era un entretenimiento y representaba algo muy importante dentro de la vida social, porque era una actividad con la que los burgueses, como público, se ponían a la altura de la gente noble. Los miembros de la burguesía se convirtieron en los mejores clientes de los fabricantes de instrumentos de música y en los principales suscriptores de las publicaciones musicales periódicas.²¹

La ópera nace en Italia a fines del s. XVI y a partir de 1700 va adquiriendo cada vez más importancia social debido a su carácter público. Las primeras ejecuciones musicales de ópera en Francia datan de 1671 y en Alemania (Hamburgo) de 1678.

La sonata en el s. XVII se convertirá en la forma musical que Arcangelo Corelli tomará como punto de partida para la creación de sus conciertos.²² Él y Vivaldi crearon los primeros conciertos para violín, aunque el segundo los haría

²¹ “El maestro de música fiel”, a cargo de Telemann, durante 1728 -1729.

“Crítica Musical”, a cargo de Mattheson durante 1722 -1725.

“Colecciones para conocedores y aficionados”, a cargo de C.P.E. Bach durante 1779 -1787. Tomado de: Sanguino, Arias (Dir). “ Sociedad en el siglo XVII”. Base de datos online de *La Historia y sus Protagonistas*, CD-ROM (Madrid; Ed. Dolmen; 2001).

²² Este punto de partida es la sonata para trío protagonizada por dos instrumentos y continuo. Era común en el s. XVIII que se hablara de transformar una sonata para trío en un *concerto grosso* añadiendo en determinados lugares las palabras *tutti* y *solí*. A finales del siglo van desapareciendo las formas que reciben los apellidos *grosso* y *ripieno* y el concierto se convierte en una expresión de virtuosismo. Tomado de: *Ibidem*.

también para oboe, flauta, por mencionar algunos, mientras que Bach compuso conciertos para clave, entre otros.

Aunque la música del s. XVIII tuvo su centro en Italia, dos de sus figuras representativas van a ser alemanas: J. S. Bach y Frederich Händel. De éste último encontramos óperas (*Almira, Rinaldo, Julio César, Alcina*), oratorios (*Deborah, El Mesías, Sansón, Athalie*) y dos famosas suites para orquesta: "Música Acuática" y "Fuegos artificiales". El primero, debido en gran medida a que casi siempre trabajó para la iglesia, escribió una gran cantidad de cantatas y piezas litúrgicas, tres pasiones, así como suites, sonatas y conciertos.

Bach en Cöthen

De 1717 a 1723 Bach trabaja en la corte de Cöthen para el príncipe Leopold de Anhalt.

En general, durante el siglo XVIII casi todas las cortes de Europa tenían su propia orquesta y sus propios compositores,²³ Spitta relata que en octubre de 1707, el príncipe de la corte de Cöthen contrató a tres músicos para trabajar en palacio. Hacia 1716, la corte contaba con 18 de ellos y Augustin Reinhard Stricker ocupaba el cargo de *Kapellmeister*, pero renuncia en 1717, año en el que Bach ocupará su puesto.²⁴

Como parte de su educación, el príncipe Leopold Anhalt aprendió a tocar el violín, la viola, el clave y a cantar (tenía voz de bajo) posiblemente con Augustin Reinhard Stricker y orientado en un principio por Johann David Heinichen.

Spitta²⁵ menciona que probablemente el príncipe tomaba parte en la música de cámara de la corte, género musical que según este mismo autor, era el más importante en el palacio, y que fue este gusto del príncipe por la música lo que dio lugar a una buena relación entre él y Bach.

²³ Stanley, Sadie y John Tyrrel: 'Johann Sebastian Bach. Cöthen'. *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁴ Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach. Su vida, su obra, su época*, p. 133.

²⁵ *Ibidem*, pp. 132 - 133.

Bach tomaba parte como compositor y director musical en los acontecimientos importantes de la capilla de la corte y de los de la iglesia luterana de St. Agnus ubicada también en Cöthen. Tales acontecimientos eran los bautizos, entierros y matrimonios, entre otros, y para los cuales Bach escribía obras, aunque en realidad, no tenía tareas oficiales en ninguna de estas dos iglesias.

En otras ocasiones se le solicitaba algún trabajo especial como el de los Conciertos de Brandeburgo, que fueron compuestos a petición del príncipe Christian Ludwig en 1719 y que entregó en 1721, y las Suites Inglesas, que de acuerdo con Forkel²⁶, le fueron encargadas por un noble inglés.

En la época de Cöthen, Bach también se dedicó a escribir obras de tipo didáctico, como el *Cuaderno para clave* que hizo para su hijo Wilhelm Friedemann en 1720 (*Klavierbüchlein*), el que elaboró en 1722 para que su segunda esposa, Anna Magdalena practicara (de éste existen actualmente 25 hojas, aproximadamente un tercio del documento original), y que contiene las cinco *Suites francesas* y el *Clave bien temperado*, que data del mismo año pero cuyo contenido aparecía en parte esbozado ya en el cuaderno para Wilhelm Friedemann.

Otra de las actividades de Bach dentro de la corte era la interpretación de obras en el salón de música del palacio. A veces, lo hacía frente a personajes que no pertenecían a ella como el conde Heinrich XI de Schleiz, ante el cual tocó en 1721.²⁷

Los viajes eran parte de las ocupaciones de Bach. En 1718 acompañó, junto con otros cinco músicos, al príncipe Leopold a Carlsbad y en la ocasión que se le piden los Conciertos de Brandeburgo ya mencionados, Bach se encontraba de viaje en Berlín, negociando la adquisición de un nuevo clavecín para la corte de Cöthen.

²⁶ J. N. Forkel. *Juan Sebastián Bach*. p. 122.

²⁷ Sadie, Stanley y John Tyrrel: 'Johann Sebastian Bach. Cöthen'. *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Para Spitta, estos viajes permitían al compositor el contacto con un público más extenso que el del palacio, aumentaban su fama como artista y lo ponían en contacto con otros músicos de distintos lugares de Alemania, tal es el caso de su encuentro con Johann Adolph Hasse, quien en Dresde (1731) formó parte del público que escuchó una audición de órgano ofrecida por Bach en la iglesia de Santa Sofía.²⁸

Bach deja Cöthen en 1723. Existen tres posibles motivos por los que pudo haberse separado de la corte. El primero, explica que la muerte de su primera esposa, María Bárbara, en 1720, le causó una turbación que lo hizo pensar, ya desde ese año, en volver a trabajar para la iglesia; el segundo, nos habla de sus intenciones de ir a trabajar a Hamburgo, atraído por el órgano que allí había,²⁹ y el tercero presupone la ruptura de la relación en el aspecto musical con el príncipe Leopold debido al casamiento con su prima Friderica Anhalt, a quien no le gustaba la música. Esto llevaría a Bach a dejar el palacio, no obstante vemos que en vez de dirigirse a Hamburgo, lugar que supuestamente le atraía para ir a trabajar, solicita y gana el puesto de *Kantor* en la escuela de Sto. Tomás en Leipzig, donde trabajará hasta sus últimos años.

Las suites francesas de Bach

Bach compuso para clavecín tres grupos de 6 suites cada uno: las *Suites inglesas*, las *Suites francesas* y las *Partitas*.

El título original de estas últimas es *Suites pour le clavecin*. Sólo más tarde se les denominó “*francesas*”, para distinguirlas de las inglesas, respecto a las cuales difieren debido a que no tienen prelude introductorio.

Todas las suites y partitas de Bach presentan otras danzas, llamadas “galanterías”, entre la zarabanda y la giga, como *menuets*, *airs*, *gavottes*, *bourrées*, por citar algunas. Tres de estas suites están en modo menor y tres en modo mayor. Fuller observó que los temas de las piezas que integran las seis

²⁸ Spitta, Philipp. *op. cit.* pp. 134, 357 - 361.

²⁹ Un órgano con 60 registros.

Suites francesas “no se vinculan de forma obvia”, sin embargo menciona que autores como Beck y Pearl sí perciben ciertos nexos, al menos entre las piezas de la *Suite francesa* no. 1 y las de la no. 3 respectivamente.³⁰

Estas suites reflejan el estilo francés que seguramente tuvo un impacto en Bach cuando estudió a maestros como Grigny y Dieupart, así como de la misma influencia francesa que Froberger había traído a Alemania.³¹

El tratamiento de las suites en Bach se caracteriza porque están hechas de tal manera que en cada una el ejecutante hace algo distinto o, en palabras de Fuller, “lo mismo de forma diferente”. El manejo de la suite de Bach alcanza su punto culminante en las Seis partitas para clave, las cuales presentan progresiones armónicas parecidas y contornos melódicos similares.³²

Schweitzer explica que las Suites francesas, así como el resto del conjunto de obras para clave de la época de Cöthen, no se editó en ese entonces. Tal vez, supone, debido a que esto implicaba un gasto que Bach no consideró hacer. Este autor concluye que, al parecer, Bach prefirió dar a conocer sus obras a un público más restringido por medio de copias realizadas por sus alumnos. Por ello es posible afirmar que las creaciones de este periodo no permanecieron de modo alguno anónimas para la Alemania del s. XVIII, aunque tal vez no fueron ampliamente difundidas en su momento.³³

³⁰ Fuller, David: 'Non-classical suites of the high Baroque', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

³¹ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. El músico - poeta*. p.150.

³² Fuller, David. *op. cit.*

³³ Schweitzer, Albert. *op. cit.*, p.149.

**PARTITA NO. 1, EN SI BEMOL MAYOR, BWV825
Y PARTITA NO. 3, EN LA MENOR, BWV 827**

Contexto histórico musical.

En el siglo XVII, Leipzig era una ciudad portuaria donde existía una gran actividad comercial con otros países y con otros lugares de Alemania. Debido a esta actividad, surgió un intercambio cultural con otros países a través de los libros. Algunos de éstos, procedentes de otros países de Europa, eran traídos aquí para su venta y los libros alemanes se daban a conocer fuera de este país también a través del comercio.

Los viajeros llegaban a Leipzig con el fin de conocer nuevos lugares, los artistas (principalmente italianos) acudían a esta ciudad para trabajar gracias al patrocinio de reyes, nobles o de la iglesia.

En lo que respecta a la música, la influencia de países como Francia (la música de Lully) e Italia (la ópera) será la precursora de ideas nuevas, como la de la preferencia entre los jóvenes por la música operística y la que habla de la melodía como el elemento más importante de toda la música, entre otras. Estas ideas serán promovidas por compositores como Telemann, Mattheson, Quantz, Scheibe y Wilhelm Friedemann Bach, por mencionar algunos.

Por otro lado, el gusto por la ópera entre compositores alemanes como Telemann y Mattheson, surgió de forma paralela al florecimiento de música religiosa, como las cantatas y oratorios (obras que servían para consolidar el espíritu de la Reforma llevada a cabo anteriormente por Lutero).

Este tipo de música constituía el eje principal de la vida en Sto. Tomás, en Leipzig, lugar en el que Bach vivirá a partir de 1723 y hasta su deceso en 1750.

Bach en Santo Tomás. (Leipzig)

El 5 de junio de 1722 muere J. Kuhnau, el Cantor³⁴ de la escuela de Sto. Tomás en Leipzig, el Cabildo de esta institución anuncia entonces la vacante del puesto y varios compositores acuden, entre ellos Fasch, Role y Telemann, a quien se le dio preferencia. Sin embargo, no pudo aceptar el cargo porque en la corte de Hamburgo, donde trabajaba como director de orquesta y cantor, no se le otorgó el permiso para retirarse, e incluso, para retenerlo, se le proporcionó un aumento en sus ingresos.³⁵

Se lanza una nueva convocatoria en 1723 en la cual se presentan Graupner y Bach; el primero, maestro de capilla en Darmstadt, se encontró en la misma situación que Telemann, así que el Cabildo elige a Bach, quien asume su puesto de Cantor en abril de ese año.

Para Bach, este cargo representaba estar bajo el mando de numerosos superiores (El Cabildo y el Consistorio, organismo de inspección del Estado) en lugar de estar sólo bajo el mando de uno (como en Cöthen con el príncipe Leopold) y plantearse la cuestión de su prestigio profesional, pues en ese tiempo era más apreciada la posición de Director musical que la de Cantor.

A pesar de ello, Bach se ve animado a trabajar en Sto. Tomás por la oportunidad de establecerse en donde pudiera dar mejor educación a sus hijos y estar en una instancia que le permitiera hacer aportaciones a la música eclesiástica.

Para el Cabildo lo más importante no era que Bach hiciera aportaciones a la música eclesiástica sino que llevara a cabo las labores pedagógicas que el Cantor debía desempeñar: el cultivo de la música religiosa y la instrucción de niños pobres.

³⁴ Las actividades del Cantor eran dar instrucción en el canto y enseñar latín a los alumnos, así como proveer semanalmente de música a las dos iglesias que había en Leipzig (Sto. Tomás y St. Agnus).

Tomado de: *Bach*. [Documento www] Consultado:

http://en.wikipedia.org/wiki/Bach#Leipzig_.281723.E2.80.9350.29.

³⁵ Wolff, Christoph: 'J. S .Bach. Cothen'. *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006),

<<http://www.grovemusic.com>>

Entre los deberes del Cantor se encontraban:

- La enseñanza del canto y la música instrumental.
- Señalar los cantos eclesiásticos y motetes a ejecutarse en el servicio religioso.
- Asistir a los bautizos, bodas y entierros, ordenando lo que se había de cantar y dirigir el motete.
- Dirigir el coro de la iglesia. (La escuela era parte de la iglesia de Sto. Tomás y había otra iglesia, la de S. Nicolás, en donde el Cantor, junto con los alumnos prestaban sus servicios también).
- Supervisar a los organistas adscritos a las iglesias de la ciudad y a los músicos municipales y violinistas que tomaban parte en las ejecuciones de música sacra.
- Ejecutar una cantata cada domingo en el servicio religioso.

Sin embargo, la escuela de Sto. Tomás presentaba algunos problemas que impedían el cumplimiento eficaz de las labores del Cantor. Esos problemas eran la falta de higiene, el reducido espacio para albergar a los alumnos, las fricciones entre el profesorado y la indisciplina de los alumnos, quienes tenían por deber cubrir las necesidades del culto, tanto en la iglesia de Sto. Tomás como en la de S. Nicolás y, además, recolectar mediante actuaciones en funerales, bautizos, bodas, así como en recorridos cantando por las calles de Leipzig, fondos para la iglesia, lo cual hacían muchas veces bajo malas condiciones climáticas, por tal causa, enfermaban, y su desempeño en cuestiones musicales era bajo.

Lo anterior planteó a Bach el problema de que el coro no pudiera cantar obras de categoría artística sería, al menos por un tiempo. Por otro lado, los alumnos se veían atraídos por la música de la Ópera y algunos desertaban de Sto. Tomás para dedicarse a la misma. A esto se aunaron muchos otros conflictos con las autoridades debido a decisiones tomadas por Bach respecto a cuestiones musicales, peticiones no aceptadas y por su evasión a la impartición de clases de latín, que aún habiendo pagado Bach a un sustituto para ello, causó desagrado al

Cabildo por el mal desempeño de ese profesor. Tales situaciones dejaron de ocurrir cuando al morir el viejo rector Ernesti, llegó otro, Johann Mathias Gesner, que era amigo de Bach (1730).

Entre la carga de trabajo y los problemas que se suscitaron en su primer periodo en Leipzig, Bach encontró la oportunidad de salir de esa ciudad en algunas ocasiones, pues había mantenido su puesto de maestro de capilla de la corte de Cöthen y viajaba a ese lugar para llevar allí composiciones musicales. Asimismo, visitaba a su hijo mayor en Dresde, lugar donde a razón de haber donado algunos conciertos se había hecho famoso. Otra ciudad que visitó fue Hamburgo, donde vivía Telemann, quien era su amigo y desde antes de 1705 había fundado en Leipzig una asociación musical donde se tocaba música de corte operístico por estudiantes de la universidad para los melómanos. Este lugar fue dirigido por Bach de 1729 a 1739, mismo al que alejó un poco de la música operística para llevarlo hacia la música sacra. Después, Bach realizó en sus últimos años un viaje a Postdam habiendo sido llamado a tocar para Federico el Grande.

Las seis partitas para clave de Bach

Bach escribió catorce obras que llevan el título de *Partita*, tres partitas corales para órgano, tres para violín, una para flauta transversa, una en Si menor y seis para el clave que constituyen la primera parte de su *Clavier-Übung I*, publicado en 1731 bajo el título de *Ejercicios para clave consistentes en preludios, alemandas, corrientes, zarabandas, gigas, minuets y otras galanterías, compuestas para deleitar el alma de los amantes de la música, por J. S. Bach. Opus 1*. No obstante, cada una de estas seis partitas habían sido publicadas anteriormente, una por año, de 1726 a 1731 durante las ferias anuales de los editores que se realizaban en Leipzig, y en un principio, el nombre propuesto para ellas fue el de Suites Alemanas, pero tal nombre no prosperó.

Partita proviene del italiano y significa “composición en partes” y originalmente designa a una sola pieza musical instrumental (s. XVI y XVII), pero

Johann Kuhnau y compositores alemanes posteriores, entre ellos Bach, emplearon el término para denominar a varias piezas musicales como sinónimo de *Suite*.

La Partita no. 1 compuesta por Bach en 1726, tiene su origen en el homenaje rendido por el compositor al primogénito nacido en segundas nupcias del príncipe Leopoldo Anhalt; está escrita en si bemol mayor y va acompañada de un poema de la autoría de Bach, en ella se utiliza la técnica del cruce de manos en la Giga y es, en opinión de Alain³⁶ la más melodiosa de todas puesto que constituye un homenaje a la infancia.

De la Partita no. 3 sabemos que fue compuesta en 1728, pero aparece junto con la sexta partita (de manera todavía no definitiva) en el *Cuaderno de teclado para Anna Magdalena Bach* en 1725. En esa época este compositor lidiaba con sus superiores en un conflicto con el predicador Glauditz, debido a que dejó de tocar ciertos corales designados por éste para el servicio religioso sin ningún aviso previo, al mismo tiempo, componía seis sonatas en trío para órgano.

Las Seis Partitas para clave son las más exigentes técnicamente de entre las Suites Francesas y las Inglesas. En contraste con éstas últimas, las cuales comienzan todas con un preludio, las Partitas inician con piezas que llevan diferentes títulos: preludio, sinfonía, fantasía, ouverture, preambulum y tocata.³⁷

Los preludios en general son importantes en la época de Bach porque en las iglesias las personas se iban negando poco a poco a cantar durante la liturgia y los organistas, ante esta situación, se veían obligados a recurrir a estas formas musicales para “disimular” la falta de canto en las partes de la ceremonia que así lo demandaban.³⁸

Otras características de estas partitas se refieren a la inserción en dos de ellas (cuarta y sexta respectivamente) de un aria entre la corriente y la zarabanda, así como de algunas galanterías: *minuets*, *rondeaux*, *scherzi*, *passepieds* y *gavottes*.

³⁶ Alain, Olivier. *Bach*, pág. 63.

³⁷ *Partita*. (2006) [Documento www] Consultado: <http://en.wikipedia.org/wiki/Partita>

³⁸ Pitrou, Robert. *Juan Sebastián Bach*, p. 107.

Continuando bajo este orden de ideas podemos añadir también que estas partitas, en opinión de Rostand³⁹, tienen menos marcado el carácter de danza en sus movimientos por lo que se vuelven más abstractas y se acercan más a lo que este mismo autor llama música pura.

En torno al resto de la creación de Bach, no sólo en Leipzig sino a lo largo de su vida, podemos decir que la devoción de éste hacia la liturgia luterana, inevitablemente colocó a la música sacra al centro de su repertorio, mientras que su interés musical lo llevó a vigorizar las formas musicales existentes antes que descartarlas y perseguir innovaciones, por ello, Rostand asume que en él se resumen musicalmente la Edad Media, la Reforma y el Barroco mientras que Telemann y Mattheson representan el movimiento renovador hacia el futuro Clasicismo.⁴⁰

Entre otras muchas obras que Bach compuso en Leipzig, destacan: *Fantasia y Fuga en Do menor* (1738), *El arte de la fuga* (1749-1750), obras vocales: *Pasiones* (según San Juan y San Mateo), *Magnificat*, *Oratorio de Navidad* y la *Misa en si menor*, más cinco ciclos de sesenta cantatas cada uno.

³⁹ Rostand, Claude. *La música alemana*, p. 29.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PARTES DE LA SUITE.

Alemanda

Contexto histórico.

De origen alemán y conocida en otros países como Inglaterra y Francia desde el siglo XVI, la alemanda se origina en una danza medieval antigua designada según referencias inglesas y francesas, (respectivamente) como: *alman*, *almain* o *almayne* y *allemande*.

Las alemandas más antiguas de acuerdo con Horst,⁴¹ son las citadas por Mohr⁴² y aparecen en la siguiente tabla:

PIEZA	AUTOR	LUGAR DE PUBLICACION	AÑO
Una alemanda corta de ocho compases	Phalese, Peter	Lyon	1546
Siete alemandas	Susato, Tielman	Amberes	1551
Cuatro alemandas	Gervaise, Claude (<i>Troisième livre de danseries</i>)	París	1556
Nueve alemandas	Phalese, Meter	Amberes	1571

A las composiciones anteriores también podemos agregar los trabajos de virginalistas ingleses y la colección de danzas a cuatro partes instrumentales de

⁴¹ Horst, Louis. Formas preclásicas de la danza, p. 38.

⁴² Mohr, Ernst. *Die allemande; eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel*. Citado por: Horst, Louis. *op. cit.*, p. 36.

Pierre Phalèse, impresa en 1583, donde figuran una serie de piezas que llevan dicho título, acompañadas de las correspondientes variaciones. En la No. 30 de dicha colección es como sigue (la melodía en la soprano):

Alemana "Poussinghe"

The musical notation for 'Alemana "Poussinghe"' consists of four staves of music in a single system, all in treble clef and common time (C). The first staff begins with a first ending bracket labeled '1ª' over measures 4, 5, and 6, with measure counts (2), (4), and (8) below. The second staff starts with a second ending bracket labeled '2ª' over measures 1, 2, and 3, with measure counts (2), (6), and (8) below. The third staff contains two first ending brackets labeled '1ª' over measures 1-2 and 3-4, with measure counts (2) and (4) below. The fourth staff contains two first ending brackets labeled '1ª' over measures 1-4 and 5-8, with measure counts (8) and (8) below. The piece concludes with the text 'etc.' at the end of the fourth staff.

Saltarello (mas movido)

The musical notation for 'Saltarello (mas movido)' is a single staff in treble clef and 8/8 time. It begins with a first ending bracket labeled '1ª' over measures 1-4, with a measure count (8) below. The piece concludes with the text 'etc.' at the end of the staff.

En su forma primitiva, la alemanda es una danza lenta y fluida, pero una vez que se introduce en la corte francesa (1700) se vuelve más graciosa y sentimental, a la vez que se conserva simple.

La alemanda se bailaba en parejas que, unidas de las manos realizaban evoluciones propias a la danza, las cuales siguiendo a Mace,⁴³ permitían "quitarle a cada joven su damisela, a su vez que el que era desposeído de su pareja, trataba de robar la de otro bailarín".

Hacia el siglo XVII la alemanda viene a sustituir a la pavana como movimiento de apertura en las grandes suites del periodo clásico tomando el lugar del prelude o colocándose después de éste. Entre la segunda mitad de este siglo y la primera del XVIII es cuando también Rameau y Haendel escriben este tipo de danza. Bach por su

⁴³ Mace, Thomas. *Musick's Monument*. Citado por: Horst, Louis. *Formas preclásicas de la danza*. p. 32.

parte, tituló con este nombre a treinta y siete piezas musicales que están escritas para ser ejecutadas por un solista. Hallaremos estas alemandas en sus Suites para teclado, dos en las Partitas para solo de violín y seis en las Suites para cello.⁴⁴

Alemanda de las Piezas para clavecín basadas en la colección publicada en 1724 y
revisada en 1731 J. P. Rameau

⁴⁴ Little Meredith y Suzanne G. Cusick: 'Solo allemandes for keyboard and lute', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 de mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Suite en D menor

G. F. Haendel

Allemande.

Las características de la Alemanda son: cada parte tiene una breve coda y aproximadamente la misma extensión. Generalmente comienza con anacrusa de corchea o semicrochea, su compás es binario, usualmente 4/4, no es muy rápida, en conjunto su movimiento es caminado y tiene mucha fluidez. El manejo armónico de las alemandas es muy rico y lleno, así como la influencia (según Riemann)⁴⁵ del estilo de Couperin, que es muy ornamentado.

Análisis musical (cuadro comparativo).

Nota. En el análisis musical de cada obra se usarán las siguientes abreviaturas:

c. = compás; cc.= compases; M = mayor; m = menor.

ALEMANDA			
	Partita 1	Partita 3	Suite Francesa 2
Fórmulas rítmico melódicas	La voz superior tiene una melodía muy expresiva con características violinísticas y rítmicas que se repiten	Tiene una ornamentación melódica muy interesante y al igual	Tiene muchos retardos de 9 ^a que van a la 8 ^a y de 4 ^a a la 3 ^a .

⁴⁵ Riemann, Hugo. *Composición musical*, p. 365.

	con frecuencia, acompañada por un bajo que casi siempre tiene un papel melódico ornamentado con semicorcheas, la otra voz tiene función de pedal o refuerza la armonía.	que todas las Alemandas, ésta presenta su inicio con una anacrusa, solo que aquí no es de ¼ de tiempo e igual sonido que la siguiente, sino que es mas prolongada.	
Fórmulas cadenciales y secciones principales	<p>PRIMERA PARTE:</p> <p>cc.</p> <p>1-4 Si b M</p> <p>5-7 Sol m, con su cadencia reforzada para cuatro voces.</p> <p>7-19 Fa M.</p> <p>9-12 Progresión de retardos de 7ª que termina en V de Fa M.</p> <p>14-16 Progresión ornamentada por disminuidos concluyendo en V de Fa M.</p> <p>SEGUNDA PARTE:</p> <p>cc.</p> <p>19-20 Fa M.</p> <p>21-23 Sol m.</p> <p>24-27 Progresión de séptimas que desemboca en el V de Do m.</p> <p>27-31 Do m, con su cadencia.</p> <p>31-33 Progresión pequeña de enlaces activos.</p> <p>33-38 Si b M.</p>	<p>PRIMERA PARTE:</p> <p>cc.</p> <p>1-2 La m.</p> <p>2-4 Progresión por grados conjuntos.</p> <p>4 Cadencia en I (La m)</p> <p>5 Incursión al V del relativo M. 6-8Mi M.</p> <p>SEGUNDA PARTE:</p> <p>8-11 Mi M.</p> <p>12-13 Re m.</p> <p>14 Mi M.</p> <p>15 La m.</p> <p>14-15 Pedal de Do.</p>	<p>PRIMERA PARTE:</p> <p>1-5 Do m.</p> <p>6 Cadencia a Mi b M.</p> <p>7-8 Sol M.</p> <p>SEGUNDA PARTE:</p> <p>9-11 Sol M.</p> <p>12-13 Progresión que desemboca en Fa m.</p> <p>14-15 Progresión diáfana, ornamentada que termina en V de Do m.</p> <p>16-18 Do m.</p>
Marcha armónica	La marcha armónica parece rápida debido al fluir de las semicorcheas, pero es en realidad lenta, por mitades. En cambio dentro de las progresiones que presenta esta pieza, los cambios armónicos son rápidos.	Armonía menos disonante y más directa con cambios armónicos lentos.	Su marcha armónica está en un movimiento de ♩ y ♪ y sus progresiones son muy ornamentadas.
Textura	Tiene dos voces que se complementan y un bajo que conforme va avanzando la pieza, tiene un	Posee tres voces con una importancia igual cada una.	Es como una sonata en trío, tiene un bajo muy definido y dos voces que se complementan y su

	papel cada vez mas melódico que armónico.		escritura es más sencilla y menos compleja que las otras alemandas.
Particularidades	Es una danza simétrica, no hay un tema, está formada mas bien por acordes quebrados con movimiento continuo en semicocheas que le dan fluidez a la pieza.	No tiene anacrusa de $\frac{1}{4}$ de tiempo e igual sonido que la siguiente. Las dos partes de esta pieza son muy homogéneas, simétricas y equilibradas. Las progresiones armónicas no son tan ricas como en la Alemanda de la partita 1 y aunque también presenta un fluir de semicorcheas como en dicha danza, tiene más puntos de reposo.	

La corrente y la courante

Contexto histórico.

La corrente era una danza que se bailaba en las cortes de Italia, Inglaterra y otras partes de Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII, su carácter era informal y de entretenimiento. En Francia se le llamó *courante* y a diferencia de la corrente italiana que era alegre, en este país fue una danza más formal, descrita como seria y solemne (Dupont, Masson, Walter), noble y grande (P. Rameau, Compan), esperanzadora (Mattheson), majestuosa (Quantz), grave (Turk) y menos rápida, en compases más grandes (generalmente de $\frac{3}{2}$ ó $\frac{6}{4}$), textura rítmica más compleja y más polifónica que homofónica. La courante fue una de las primeras danzas de corte que surgieron.

A principios y mediados del siglo XVII floreció en la corte francesa de Luis XIII y la corte inglesa de Carlos II, en este tiempo era una danza muy famosa entre los aristócratas, motivo por el cual encontramos gran cantidad de courantes escritas para laúd y clavecín. En el siglo XVIII ya no era una danza tan popular en

Francia pero en Alemania se consideraba una de las más importantes con la que se abrían los bailes formales.

Por su parte la corrente es una danza llena de vivacidad, carácter enérgico, brillante, aire rápido y efecto ligero que contrasta con la danza anterior (alemanda). Está escrita en compás ternario, comunmente 3/4 ó 6/4, y consta de dos partes, textura sencilla, con movimiento perpetuo en corcheas iguales. Algunas tienen ornamentación dispersa y otras la presentan en abundancia, es frecuente el uso de hemiolas, anacrusa de una o tres corcheas, puntos de imitación en las frases y a veces dos partes combinadas en una sola línea.

Algunas veces la diferencia entre las dos es muy sutil y ambigua, haciendo difícil la distinción entre ambas. En la edición original de las partitas para clave, Bach llama claramente a sus danzas corrente o courante respectivamente, sin embargo varios editores las usan indistintamente, sin poder distinguir entonces, a cual de las dos se refiere.

La corrente

Michael Praetorius menciona estas composiciones en su *Sintagma Musicum* y Cesare Negri lo hace en su manual de danza *Nuove inventioni di balli* de 1604. Ambos coinciden en que la *corrente* era una danza donde se daban brinco. Existen dos patrones de danza comúnmente usados en estas pieza, el primero recibe el nombre de *Seguito Ordinario con saltino* (secuencia de pasos con pequeño brinco) y ha sido descrito por Putnam Aldrich como sigue:

1. Permanezca con el pie izquierdo hacia delante.
2. Brinque con el pie derecho.
3. Dé un paso hacia adelante en punta con la pierna izquierda.
4. Brinque con el pie derecho.
5. Dé un paso hacia delante en punta con la pierna derecha.
6. Brinque con el pie derecho.
7. Avance con el pie izquierdo hacia delante, ya no en punta.

8. Apóyese en el piso con el pie derecho.
9. Dé un paso hacia delante con todo el pie izquierdo.⁴⁶

El segundo patrón utilizado en esta danza se refiere al uso de varios *sottopiedi*. En este patrón cada tiempo corresponde a la ejecución de un paso largo de *corrente* y la forma rítmica del patrón es ATAT (A=ársico, T=tético); algunas indicaciones para su ejecución son:

1. Salte de lado hacia la izquierda, levantando el pie derecho hacia atrás.
2. Apoye la punta derecha atrás del talón izquierdo, proyectando el pie izquierdo hacia delante.⁴⁷

Musica y danza, *correnti* de principios del siglo XVII; danza de pasos interpolados de Cesare Negri, *Nuove Inventioni di Balli* (Milan, 1604). a. Vincenzo Calestani, *Madrigali et Arie* (Venice, 1617); b. Antonio Brunelli, *Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali, Libro Terzo* (Venice, 1616):

a.

A A T A A T

Salto I Salto D Salto I D I Salto I Salto D Salto I

1 2 3 4 1 2 3 4

b.

A T A T A T A T

I D I D | I D I D | I D I D | I D I D

2 Sottopiedi hacia la izquierda 2 Sottopiedi hacia la derecha

⁴⁶ Little Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*. p. 132.

⁴⁷ *Ibidem* p. 133.

Podemos añadir que, independientemente del uso de estos dos patrones, existía un patrón básico de pasos que duraba cuatro tiempos. Un número variado de tales patrones básicos de cuatro tiempos daban lugar a una frase y dos o más frases -cada una de las cuales se repetía- formaban la danza completa.⁴⁸

El acompañamiento de la corriente era de subdivisión ternaria, se agrupaban de varias formas incluyendo ATAT y AATT y era habitual que apareciera una unidad troqueada.⁴⁹

⁴⁸ Little Meredith y Suzanne: 'Cusick G. Courant.Corrente', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

⁴⁹ Little Meredith y Natalie Jenne. *op. cit.* p. 132.

Primer tema de dos correntes de Girolamo Frescobaldi, *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi D'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et Altre Partite* (Rome, 1637). a. Corrente Prima; b. Corrente Seconda.

a.

b.

La *corrente* fue adoptada en Alemania como una de las danzas que formaban la estructura básica de la suite propuesta por Froberger. Bach escribió *correnti*, algunas se encuentran en su *Clavier-Übung I* donde se integran a las *Partitas para teclado* 1, 3, 5 y 6 y a las *Suites francesas* 2, 4, 5 y 6, así como la primera y segunda *Partitas para violín*.

Haendel, por su parte, insertó en sus *Suites para teclado* movimientos que tituló como *courantes*, que en realidad son *correnti* pues todas están en $\frac{3}{4}$, comparten una textura sencilla, una tendencia al movimiento rápido en la parte superior y la forma binaria de las *correnti* de sus contemporáneos.

COURANTE

HÆNDEL

The image displays a musical score for a piece titled "COURANTE" by HÆNDEL. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce.* marking. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system features a *dim.* (diminuendo) marking. The score is characterized by flowing sixteenth-note patterns in the upper voice and a steady accompaniment in the lower voice.

Análisis musical (cuadro comparativo)

CORRENTE			
	Partita 1	Partita 3	Suite Francesa 2
Fórmulas rítmico melódicas	Movimiento melódico protagónico del bajo y efecto rápido producido por la melodía hecha de tresillos de octavos, en acordes arpegiados con bordados.	A lo largo de toda la pieza presenta semicorcheas en grados conjuntos y consta de varios pedales.	Melodía basada en acordes quebrados, en el primer apartado el bajo ornamentado juega primordialmente un papel armónico, en cambio, en la segunda división, es más melódico y en forma de arpeggios.
Fórmulas cadenciales y secciones principales	<p>En las cadencias se presentan pedales (Do en función de V/V en la primera parte y Fa en empleo de V en el segundo apartado).</p> <p>PRIMERA PARTE cc. 1-8 Si b M. 9-12 Re m, periodo de transición con progresión d 6ª hacia la nueva tonalidad. 13-28 Fa M. 13-17 Pedal de V/V (Do) 18-28 Melodía en el bajo utilizando acordes quebrados. Voz superior igual a la del c. 1. 26-28 Cadencia a Fa M.</p>	<p>En el primer segmento, las cadencias no son muy claras y las que se perciben son oscuras y están en tiempos débiles, el segundo apartado por el contrario, tiene puntos cadenciales más claros.</p> <p>PRIMERA PARTE: cc. 1-4 La m. 5 Cadencia que parece irse al relativo mayor pero no lo hace. 6-9 Progresión oscura de enlaces activos. 13 cadencia a Mi M. 14-20 Mi M. 18-20I Incluye otra voz armónica (tres voces).</p>	<p>Existe una simetría entre las fórmulas cadenciales de las dos secciones, ya que ambas presentan el mismo movimiento en el bajo, un anticipo de 9ª, las funciones que las componen son las mismas (IV, V, I) y recurren a la hemiola.</p> <p>PRIMERA PARTE: cc. 1-6 Do m. 7 Empieza a aparecer la tonalidad del relativo mayor con una dominante de Mi b M. 9-13 Progresión de 6ª con una escala ornamentada en el bajo. 14-16 Cadencia a Mi b M con hemiolas. 17-19 Pequeña inflexión a Do m. 20-24 Sol m con cadencia manejando hemiolas.</p>

	<p>SEGUNDA PARTE: cc. 29-31 Fa M. 32-36 Sol m, progresión de enlaces activos. 37-41 Mi b M. 42-46 Sol m. 45-46 Cadencia a Sol m. 48-60 Si b M. 51-54 Pedal de dominante. Cadencia a Si b M.</p>	<p>SEGUNDA PARTE: cc. 21-24 Mi M. 25-33 Do M. Relativo mayor. 34-36 Pedal de dominante. 37-39 Progresión melódica por terceras para llegar al V. 40-42 Do M con su cadencia. 42-56 Mi M. 51-52 Pedal de V.</p>	<p>SEGUNDA PARTE: cc. 25-26 Sol m. 27-28 Cadencia a Do m. 29-35 Tres voces. 36-38 Cadencia a Fa m presentando hemiolas. 39-51 Región de la subdominante (Fa m) 52- 57 Modulación a la tónica (dom) con hemiolas.</p>
Marcha armónica	A pesar del carácter brillante y rápido de la danza, los cambios armónicos son lentos con inversiones internas, debido al movimiento del bajo.	Igual que las otras corrientes, ésta presenta su marcha armónica lenta, solo que aquí los cambios armónicos intermedios son mas difíciles de detectar, posee una ambigüedad armónica a causa de los grados conjuntos en dieciseisavos.	Lenta.
Textura	Movimiento polifónico de dos voces.	La forman dos voces con la misma importancia cada una.	Casi siempre tiene un movimiento polifónico a dos voces, con excepción de los cc. 28-36 donde hay una línea melódica combinada, que hace que sean tres.
Particularidades	Corrente más elaborada.	No hay hemiolas.	Recorre constantemente a la hemiola.

La zarabanda.

Contexto histórico.

La palabra “zarabanda” en vocablos árabes-persas expresa diferentes significados como:

1. Serbend, que significa “canto”.
2. Sarband, que significa “cinta para el tocado de una dama”, (entendemos que asocia “zarabanda” a lo femenino).

También encontramos un vocablo moro: “zarabanda”, cuyo significado es “ruido” y otros que son españoles, de éstos tenemos:

1. Sara, según Pedrell⁵¹, mujer sevillana <<endiablada y tentadora>> (carácter de la danza).
2. Saras, (de Sevilla), que quiere decir, “baile”.
3. Sarao, que es “entretenimiento, danza” y ,
4. Zaranda, Zarandillo, Ciranda, las cuales se refieren a una “criba o harnero”, que hace alusión a la siembra y recolección de grano.

Autores como Sobrino⁵², Zamacois⁵³, Horst⁵⁴ y Pedrell⁵⁵ coinciden en que la zarabanda, nacida en el siglo XII, aparece en España alrededor del siglo XVI, si bien no todos indican esta fecha u otros no mencionan fecha alguna, la mayoría la concibe como una danza “ordinaria” que se practica en dicha región y siglo. Después de esta época, existirá un abandono y olvido de la zarabanda en España, pero comenzará a difundirse en otros lugares de Europa, como Francia e Italia (en esta última, aparece en el s. XVII).

⁵¹ Pedrell, Felipe. *Las formas pianísticas*, p. 161.

⁵² Sobrino, José. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, pp. 416 - 417.

⁵³ Zamacois, Joaquín. *Curso de las formas musicales*, p. 156.

⁵⁴ Horst, Louis. *op. cit.* p. 49.

⁵⁵ Pedrell. *op.cit.*, p.160.

De acuerdo con Horst, aunque esta danza aparece o se registra en España, su creación se adjudica a los árabes (s. XII): “la mayoría de las autoridades la suponen de origen árabe”.⁵⁶ Recordemos que ya desde el siglo VIII D.C. los musulmanes, siguiendo las prédicas de Mahoma, se habían adueñado de muchos territorios, incluyendo la Península Ibérica, lo cual, como es natural, permitió la filtración de la cultura árabe en la española. Por lo tanto, deducimos con obvedad la existencia de una influencia musical que introdujera cierto tipo de danzas a España, entre ellas la zarabanda.

Presentamos a continuación una de las más antiguas zarabandas que se conocen, sacada de la Suite en Re menor, para cinco instrumentos de cuerda y continuo, de J. Chr. Neubauer (1649, manusc. De Cassel):

Sarabanda

A la vez, es probable que la zarabanda se haya dado a conocer a los habitantes americanos por los españoles durante el siglo XVI cuando se lleva a cabo la conquista de algunos territorios de este continente. En la literatura existen referencias a esta danza provenientes de Latinoamérica, por ejemplo, aparece mencionada en un poema de Fernando Guzmán perteneciente a un manuscrito

⁵⁶ Horst menciona que en las memorias de un viejo pisaverde inglés se descubre el siguiente pasaje esclarecedor del origen de la zarabanda: “Recuerdo que estando en Inglaterra, Hamet Ben Hadji, embajador de Marruecos, mi madre bailó en su presencia una zarabanda, con un par de castañuelas en cada mano. Su Excelencia se deleitó tanto con su interpretación, que no bien hubo terminado, corrió hacia ella, la tomó en sus brazos y la besó, exclamando que casi le había hecho creer que se encontraba en su propio país”.

panameño de 1539⁵⁷ y también se hace alusión a ella en la *Historia de las Indias de la Nueva España* de Diego Durán (1579).

La zarabanda era de carácter vivo, picaresco y rápido, y se ejecutaba con acompañamiento de castañuelas y rasgueos de guitarra, a veces también formaba parte de ella un texto escrito en verso.

Por otro lado, lo que representa la danza, según Joan Amades,⁵⁸ es “un rito de fertilidad en el que las mujeres tienen un papel predominante”. Esto no es particular de una sola cultura; tal significación, facilita la asimilación de la danza en casi cualquier lugar donde la fertilidad haya sido evocada en formas femeninas.

En 1583 la ejecución de la pieza como baile fue prohibida en España debido a que se le atribuían cualidades “obscenas”, sin embargo autores como Cervantes y Lope de Vega continuaron mencionándola en sus escritos. Finalmente, hacia 1610 la zarabanda va perdiendo fuerza en España y se observará suplantada en ocasiones por la *chacóna*.⁵⁹ Dos guitarristas españoles que escribieron zarabandas fueron Gaspar Sanz (1640-1710) y Lucas Ruiz de Ribayaz (1626-1677).

La zarabanda en Italia y Francia

En Italia encontramos datos de la zarabanda desde 1606 en las tablaturas para guitarra española de la obra *Nuova Inventione d'intavolatura* cuyo autor es Girolamo Montesardo. Se observa que estas danzas en Italia no van acompañadas de un texto en verso como sucedía en España. Las zarabandas italianas son obras para solistas, se escribían generalmente en compases de tres (3/2, 3/4 y 3/8), la estructura que presentan es de una sola frase o de dos frases de longitud variable; éstas últimas fueron llamadas zarabandas españolas y eran las más comunes en Italia. En 1615 surge un nuevo tipo de zarabanda llamada francesa, de la que aparecen ejemplos en el *Bentivoglio lutebook* del mismo año.

⁵⁷ Gallardo, B.J. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Citado por: Stanley, Sadie y John Tyrrel. 'Sarabande. I. Early development to c.1640.', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

⁵⁸ Michel, François (Dir.) *Enciclopedia Salvat de la música*, p. 592.

⁵⁹ Stanley Sadie y John Tyrrel. 'Sarabande. I. Early development to c.1640'. op. cit.

Zarabanda



La posición de la zarabanda era, como en Inglaterra,⁶⁰ el último movimiento de la suite de danzas, después de una pieza introductoria, una *alemanda* o *balletto* y una *corrente* o una *giga* (o las dos). Algunos compositores ingleses como Tomlinson (*The Art of Dancing*, 1735) anotaban la palabra “lenta” para indicar el tempo de zarabandas escritas en 3/4 o 3/2.

Tanto en Francia como en Italia, la zarabanda era una pieza musical para instrumentos solistas (laúd, violín, clavecín, viola y guitarra) y formaba parte de la suite de danzas pero el carácter de la zarabanda francesa es más serio. Las primeras datan de principios del s. XVII dentro del *ballet de cour* (*Terpsichore* de Praetorius), hacia 1630, el ritmo de 3/4 y 6/4 comienza a convertirse en una cuestión característica de la danza y los compositores exploran en sus zarabandas las posibilidades idiomáticas y contrapuntísticas del laúd y el clave (François de Chancy, Jacques de Belleville, T. Chevallier y Bouvier).

La estructura musical que se usó para tales danzas fue de dos o más secciones de longitud variable con repeticiones (de forma amplia podríamos decir que tenía una estructura bipartita AABB), también es posible encontrar a la zarabanda escrita en una estructura similar a la del rondó o la variación, así como hallar un ritmo sincopado que proporciona un efecto dramático a la danza.

La zarabanda bailable

Como baile, la zarabanda tenía una longitud de ocho compases cada uno con ritornelo, los pasos que se utilizaban, entre otros, eran el *temps de courante*, el *pas de bourrée* y el *coupé* así como movimientos elegantes de las piernas

⁶⁰ La zarabanda aparece en Inglaterra a principios del s. XVII, algunos compositores que escribieron este tipo de danzas fueron John Jenkins, Mace, Purcell y Croft.

(*battements* y *pirouettes*). En el apéndice del diccionario de francés y latín de Pomey (Lyon, 1671) se cita una descripción de un solo de zarabanda como sigue:

Primero, él [el danzante] bailaba con una gracia totalmente encantadora, con un aire serio y circunspecto, a un ritmo parejo y lento [cadencia] y con una tal nobleza, hermosura, libertad y fácil porte que tenía la majestad de un rey,[...] Entonces, manteniéndose más alto y asertivo y levantando los brazos a la mitad, sosteniéndolos parcialmente extendidos, ejecutaba los más hermosos pasos que alguna vez se inventaran para la danza.

Algunas veces se deslizaba imperceptiblemente, sin aparente movimiento de sus pies y piernas, y parecía deslizarse más que caminar. En otras, con la más hermosa suavidad del mundo, se quedaba suspendido, inmóvil y medio inclinado del lado con un pie en el aire; y entonces se presentaba más precipitada, casi volaba, tan rápido era su movimiento.

En otro momento, avanzaba con pequeños saltos por instantes, caía hacia atrás con largos pasos que, a pesar de estar planeados con cuidado, parecían estar hechos espontáneamente, ¡tan bien disimulaba su arte lleno de habilidad!

En ocasiones, para placer de cada uno de los presentes, volteaba a la derecha, y en otro momento a la izquierda; y cuando alcanzaba el centro, hacía piruetas tan rápido que el ojo no podía seguirlas.

A veces lanzaba vistazos lánguidos y apasionados a lo largo de una lánguida unidad de tiempo; y entonces, como si estuviera fatigado de esta obligación, entrecerraba los ojos como si hubiera deseado esconder su pasión; y con un movimiento más precipitado, arrebatava el regalo que había ofrecido.

Una y otra vez expresaba furia y pesar con ímpetu y turbulencia; y entonces, evocando una pasión más dulce con movimientos más moderados, suspiraba, desmayaba, dejando que sus ojos se desviaran lánguidamente; y ciertos movimientos sinuosos de los brazos y del cuerpo, desunidos y apasionados, lo hacían aparecer tan admirable y encantador que a través de esta danza encantada se ganaba tantos corazones como atraía espectadores.⁶¹

Como podemos ver, existen varios aspectos que el baile de la zarabanda resalta. Por un lado, los gestos corporales del bailarín nos dan la idea de un

⁶¹ Meredith Little y Nathalie Jenne. op. cit. pp. 93 - 94.

coqueteo con el público y muestran otros estados de ánimo como el pesar, que hacen de la danza una especie de mosaico de gestos sin perder el carácter de nobleza que viene dado por los pasos que son elegantes y la actitud teatral perfeccionada del bailarín.

Es debido a todo lo anterior que compositores como Rémond de Saint Mard, Mattheson y Talbot concluyen que esta danza era ceremoniosa, melancólica y “apta para mover las pasiones y turbar la tranquilidad de la mente”.⁶²

Bach y la zarabanda

Es la pieza más lenta de la suite, usualmente de compás ternario simple, por lo general 3/4. Aire pausado, en ocasiones de movimiento moderado, es solemne y tiene carácter de gravedad, orgullo y nobleza. Mattheson menciona que mantiene su aire de grandeza y seriedad con firmeza y rigidez.

Presenta una melodía expresiva, donde son raras las notas breves, en cambio, se hace uso de valores largos, pasajes con escalas y figuraciones rítmicas, trinos, grupetos, mordentes, y elaboraciones ornamentales.

Se caracteriza por su frecuente acento en el segundo tiempo y por su escritura muy sencilla que interesa principalmente por el aspecto armónico (acordes de cuatro y más notas).

Asimismo, contiene progresiones armónicas más sencillas y lentas, y frecuentes terminaciones femeninas en donde predominan generalmente las siguientes fórmulas rítmicas:



La primera con una prolongación del segundo tiempo por medio de un puntillo o por fusión del tercero, se usa cuando el comienzo es tético. La

⁶² Meredith Little y Natalie Jenne. op. cit.

característica peculiar de la zarabanda es el inicio de la danza en el tiempo fuerte, pero Bach hace excepciones en las zarabandas de las partitas 3, 5 y 6.

Bach escribió zarabandas para instrumentos solistas como el teclado, laúd, violín, chelo y flauta. Están presentes en sus seis *Suites Inglesas*, en las seis *Suites Francesas*, en las *Suites en Mi mayor y la menor* para teclado, en las partitas 1 y 2 para solo de violín, las seis *Suites para cello*, las seis para teclado, la *Obertura al estilo francés* y la *Partita en Do menor* para laúd. Además escribió una zarabanda en la *Suite en si menor para orquesta*. En otros casos las zarabandas están implícitas en otros trabajos, por ejemplo, se les puede identificar en el aria a las *Variaciones de Goldberg* y en el coro final de *La Pasión según San Mateo*.

Análisis musical. (cuadro comparativo).

ZARABANDA			
	Partita 1	Partita 3	Suite Francesa 2
Fórmulas rítmico melódicas	Contiene con frecuencia la figura rítmica  , presenta muchas apoyaturas y fórmulas melódicas.	El tema principal es  y se presenta a lo largo de toda la zarabanda, tiene además muchos tresillos de dieciseisavos en todo el trozo musical y el bajo posee pedales en algunas ocasiones y en otras participa melódicamente.	Tiene ornamentos de grados conjuntos, bordados y apoyaturas dobles, insiste en los retardos y disonancias, el tema que se presenta a lo largo de toda esta danza es:  y cada vez que aparece lo hace con un bajo distinto e intervalos diferentes.

Fórmulas cadenciales y secciones principales	<p>PRIMERA SECCIÓN: cc. 8-12 Región de la dominante.</p> <p>SEGUNDA SECCIÓN: cc. 16 Cad. a Si b M. 20 Cad. a Do m. 23-28 Si b M.</p>	<p>PRIMERA SECCIÓN: cc. 7-11 Do M.</p> <p>SEGUNDA SECCIÓN: cc. 14 Cad. a Sol M. 15-20 Progresión a la subdominante con su cadencia a Re m. 21- 22 Cad. a Do M. 27-28 Cad. a La m.</p>	<p>PRIMERA SECCIÓN: cc. 7-8 Cad. a la dominate.</p> <p>SEGUNDA SECCIÓN: cc. 13-16 Transición a la dominante (Sol M) 17-20 Transición a la subdominante. 23-24 Cad. a la tónica Si b M.</p>
Marcha armónica	Es lenta, por mitades o compás y posee una armonía muy llena; ya que presenta una voz violinística reforzada por acordes de cuatro o más notas en casi toda la danza.	Lenta. Maneja mucho los acordes en segunda inversión.	Lenta con cambios cada compás, además, la multitud de notas de paso, ornamentos y apoyaturas, crean una ambigüedad armónica.
Textura	Voz violinística acompañada con acordes, solo en los cc. 15 y 16, encontramos dos voces con un bajo armónico, éste adquiere un desempeño melódico en los últimos 8 cc. pero generalmente tiene la tarea de reforzar la armonía durante toda la pieza.	Tres voces.	Polifonía a tres voces.
Particularidades	Existe una simetría entre los dos segmentos que la comprenden.	Existe una simetría entre las dos partes y tiene un carácter meditativo, contemplativo y de ensueño a manera de fantasía.	

La giga

Contexto histórico.

La palabra “giga” encuentra, en al menos cuatro países de Europa (Inglaterra, Francia, Alemania e Italia) vocablos que son afines entre sí en cuanto se refieren ya sea a un instrumento de cuerda o a una danza rápida. Según Horst,⁶³ de Italia datan la mención más antigua a la giga, que hacía referencia a un instrumento de cuerdas.

En el caso de Alemania y Francia, las palabras “geige”⁶⁴ (instrumento de arco de caja abombada) y “guiger”⁶⁵ (bailar) pertenecientes a cada una de estas nacionalidades respectivamente, datan del siglo XII. Bajo esta última acepción de “bailar” (Francia), la referencia más interesante en lo que se refiere al origen de la giga se encuentra en Inglaterra (s. XVI), donde el término de “jig” designaba una danza de ritmo liviano e irreverente que era común ejecutar al final de las obras de teatro e iba acompañada de un conjunto de versos libres.⁶⁶

Ya desde 1650, Tomás Mace describiría a la giga como “satírica, adecuada solo para gente de cabeza fantásticamente ligera”. Por su parte, Shakespeare se refiere a ella como “excitante y precipitada”. Con una giga se pueden expresar cuatro emociones principales: furia o pasión, orgullo, simple ansiedad y temperamento artificial.⁶⁷

La giga logró su mayor notoriedad en Inglaterra, Escocia e Irlanda. Como danza popular, sigue siendo actual en estos dos últimos países, donde se ejecuta *a solo* o bien con varios participantes, con movimientos rápidos de los pies, alternando punta y talón y dejando inmóvil el tronco del cuerpo.

Como pieza musical la giga se difundió en Europa hasta la primera mitad del siglo XVII con Froberger en Alemania y Chambonnières en Francia, y vino a ser un movimiento de la suite instrumental.

⁶³ Horst Louis. *op. cit.* p. 59.

⁶⁴ Sobrino, José. *op. cit.* pp.186 -187.

⁶⁵ Michel, Francois (Dir.). *Enciclopedia Salvat de la música*, p.120.

⁶⁶ Horst, Louis. *op. cit.* p. 62.

⁶⁷ Horst, Louis. *op. cit.* p. 57.

En la corte de Francia a fines del siglo XVII esta danza recibió el nombre de “gigue” se bailaba por parejas y su duración era de dos repeticiones de ocho compases cada una. Por otro lado, para los campesinos del centro de Francia, “girar” y “bailar la gigue” se convirtieron en expresiones sinónimas de bailar y saltar.

Little ⁶⁸ atribuye a Jacques Gautier la introducción de formas de la *jig* inglesa en Francia, puesto que él trabajó para la corte de Inglaterra de 1617 a 1640. Para el siglo XVII se observa que la nitidez de las frases y la textura que se daba en la *jig* inglesa, en Francia comienza a perderse, se va moldeando una gigue de frases de longitud variable (irregulares), tomando el motivo de apertura del primer tema e invirtiéndolo para construir el motivo de apertura del segundo, hemiolas, síncopas, y se comienza a utilizar el *fugato* y el *style brisé*, esto último en las obras para laúd principalmente.

Por otra parte, Lully y Chambonnières, escriben giges en varios de sus trabajos, estos son un ejemplo de la típica gigue francesa, algunas de sus características son: el tema se compone de una frase de cuatro compases con cadencias no conclusivas seguida de una frase de cinco compases, la frase de 9 compases que se forma resulta desequilibrada y posee una textura imitativa y contrapuntística.

⁶⁸ Little Meredith: 'Gigue (i) 3. French Gigue', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Primer tema de “Gigue Bruscanbille” de Jacques Chambonnières (mediados del siglo XVII).



Es posible que leamos de la *gigue* francesa que tenía un tempo rápido, Little⁶⁹ explica que lo anterior se dice de una *gigue* que está siendo comparada con otras danzas francesas de la época, de entre ellas la que pudiéramos designar como más rápida se encontraría en un tempo moderado según los estándares modernos; por lo tanto el *tempo* de la *gigue* francesa sería, tomando en cuenta lo anterior, no tan rápido como el de otro tipo de esta danza, por ejemplo, la italiana, de la que hablaremos a continuación.

La palabra para designar a la *gigue* en Italia será *giga*, ésta, a pesar de que cuando se ejecutaba sonaba mucho más rápido que la danza francesa, tenía un ritmo armónico más lento, estaba marcada con la leyenda *presto* y escrita generalmente en 12/8. Las frases que la componían eran frases balanceadas de cuatro compases y su textura homofónica.

Hacia 1690 las *gigues* y *gigas* se definen marcadamente como piezas para solistas que usaban una variedad de técnicas compositivas.

⁶⁹ Little Meredith y Natalie Jenne. op. cit. p.146.

Sonata IV

Allegro. *Giga.* A. Corelli

The image shows a musical score for Sonata IV by A. Corelli. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Allegro.' and the second and third systems are marked 'Giga.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Ahora dirijamos nuestra atención a Alemania, donde se adoptan dos estilos de *gigue*; por un lado, en el sur tendremos la tendencia a elaborar piezas al estilo francés de Gaultier y Chambonnières, tendencia que según Little⁷⁰ pudo ser introducida por Froberger y se relaciona con la forma de trabajo de los laudistas franceses. Por otra parte, los músicos del centro y norte de Alemania acogerán en sus obras el estilo de Lully, donde son más evidentes las formas imitativas y contrapuntísticas vinculadas en este caso a los clavecinistas galos. Un ejemplo de las primeras gigas que surgen en Alemania en el siglo XVII es la que lleva por título *Aria 36 modis variata for lute de Ebner* (1648).

Es la más rápida y precipitada de todas las danzas antiguas, estas características se deben a su base melódica, que generalmente está formada por

⁷⁰ Little Meredith: 'Gigue (i) 3. French Gigue', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

grupos de tres notas en movimiento rápido, vivo y brillante para lograr el sentido de galope, ya que adopta la nota con puntillo como fundamental.

A menudo, la giga está escrita en 3/8, 6/8, 9/8, o 12/8 (compás ternario). Con frecuencia las antiguas *gigues* inglesas se escribían también en un vivo compás de 4/4 o de 2/4.

Riemann⁷¹ afirma que el primitivo ritmo de la giga era 6/8; pero Sobrino⁷², dice que el ritmo original era 9/8 con una corchea con puntillo en el primer tiempo ternario de cada compás y que luego este compás se modificó convirtiéndose en 6/8, 12/8, 6/4 y también en 3/4 y 3/8.

Bach utiliza el contrapunto, en estilo fugado o imitativo libre. En la segunda parte el tema principal se encuentra en la dominante (o en el relativo mayor cuando está en modo menor) y generalmente está invertido, además esta danza de efectos vivificantes y alegres con carácter rápido, tiene como ritmo fundamental la nota con puntillo, y es la última danza de la suite y de los conciertos primitivos donde el solista lucía sus habilidades de virtuoso.

Análisis musical (cuadro comparativo).

GIGA			
	Partita 1	Partita 3	Suite Francesa 2
Fórmulas rítmico melódicas	Presenta muchos cruzamientos de mano a la manera de Scarlatti, donde hay un diálogo entre una voz superior e inferior con un acompañamiento de: 	El tema principal es anacrúsico con duración de dos compases y de carácter enérgico y decidido. Su desarrollo melódico se presenta en grados conjuntos ornamentados.	Presenta un tema muy pequeño de tiempo y medio con la figura rítmica:  de carácter saltante, que se presenta a lo largo de toda la danza. Tiene muchos ornateos que provocan que se vuelva pesada. Su pulso es ternario, en tres octavos y su rítmica es fuerte y dura.

⁷¹ Riemann Hugo. *op. cit.* p. 398.

⁷² Sobrino José. *op. cit.* p. 219.

Fórmulas cadenciales y secciones principales	<p>cc. 1-5 Si b M. 6 Sugiere Fa M. 10 Sugiere Fa m. 15-16 Cad a Fa M. 17-20 Región de la domiante. 21-26 Insinúa Sol m. 27-28 Cad. a Sol M. 29-33 Progresión de enlaces activos. 34-41 Progresión de disminuidos. que desemboca en el primer grado, homónimo menor de Sib M. 42-46 Progresión de enlaces activos. 47-48 Cadencia a sib M.</p>	<p>cc. 1- 4, 8-9, 13-15, 20-21 Sujeto. 25-28, 34-35, 41-47 Sujeto en movimiento contrario. 3-4, 8-9, 13-14, 46-47 Contrasujeto. 5-7, 10-13, 16-19, 22-24, 29-33, 36- 41 Progresión de enlaces activos. 24 Cad. al V, Mi M 35 Cad. a La m. 49-50 Cad. a La M, tercera de picardía.</p>	<p>Las cadencias son muy claras</p> <p>cc. 4-7 Cad. a Do m. 21-23 Cad. a Mib M. 30-32 Cad. a Sol M. 39-40 Cad. a Fa m. 54-56 Cad. evitada a dom, va al V (Sol M). 73-75 Cad. rota. 82-84 Cad. a Do m.</p>
Marcha armónica		Transparente y muy clara.	Lenta por compás.
Textura		Escrita a tres voces.	Sencilla a dos voces.
Particularidades	<p>Tiene un carácter ligero, no imitativo en estilo italiano. Su compás es de 4/4, tiempo binario muy poco usual en la suite, pero a pesar de ser extraño también lo encontramos en las gigas de la Partita No. 6 (8/4) y la Suite Francesa No. 1 (♩).</p>	<p>Estilo imitativo a manera de fuga,. Su triplicidad a nivel del pulso dan un movimiento rápido, carácter de brillantez y de galope. A si mismo el tema principal se encuentra unido siempre por progresiones de enlaces activos.</p>	<p>Tiene un tiempo discretamente más rápido.</p>

El minué

Contexto histórico.

El minué era una de las danzas de la aristocracia francesa de mediados del siglo XVII, si bien su origen, según Horst⁷³ se encuentra en un baile de los campesinos de la región del Poitou. Su nombre quiere decir “baile menudo” porque se bailaba precisamente con pasos pequeños.

El nombre italiano para minué fue minueto; en este país dicha danza se encontraba como una de las partes de un drama o de una ópera, su intención era satírica y en palabras de Horst, “proporcionaba un alivio cómico tipificando todo lo que era ridículamente romántico o afectadamente noble y magnífico”.⁷⁴

Sin duda, fue en Francia donde esta pieza parece haber sido más representativa porque reflejaba la característica principal de la vida de la corte en el s. XVII, que era la artificiosidad.⁷⁵

Los minués se insertaban en las suites de danzas entre la zarabanda y la giga, debido a ello se les nombró *intermezzi*, nombre que también recibían los rigodon, bourrées y passepieds. También observamos minués insertados en la sonata (generalmente en segunda posición o como movimiento final) y en la sinfonía (donde era la última pieza). Lully escribió uno de los primeros minués en 1653 (en Re menor), otros autores que también compusieron este tipo de música fueron Haydn y Mozart.

⁷³ Horst, Louis. *op. cit.* p. 68.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem* p. 66.



EL MINUÉ MÁS ANTIGUO (1653)

J. B. Lully (1633-1687).

De acuerdo con Little, el carácter de un minué era moderado como el de la *gavotte*, sin embargo, Brossard afirma que si comparamos el carácter del minué con el que tenía la *courante*, podríamos considerar al primero como “muy alegre”.

76

Sin embargo, siguiendo el análisis de esta investigadora, muchos teóricos de la música de este periodo describen al minué como rápido, entre ellos están Bacilly, George Muffat, Kuhnau y Brossard. Un ejemplo que ilustra la apreciación de esta danza como rápida es el de Borin, quien describe cinco grados de movimiento posible para danzas con un compás ternario, como el minué, al que coloca en el grado “rápido” según la siguiente escala:

Grado 1. Muy Grave

Grado 2. Grave (Zarabanda, Courante, Passacaille)

Grado 3. Ligero (Chaconne)

Grado 4. Rápido (Minué)

Grado 5. Muy rápido (Passepied)⁷⁷

⁷⁶ Little Meredith y Natalie Jenne. op. cit. p. 66.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 69.

En los trabajos de Louis Couperin, Henri D'Anglebert, Marin Marais y Gaspard Le Roux, los minués eran, en ocasiones, piezas independientes de la suite o tomaban el carácter de música de conjunto.

El minué se bailaba por varias parejas separadas y dispuestas en filas, lo primero que hacían era una reverencia ante el rey y entre ellas. A continuación realizaban una serie de evoluciones formando primero la figura de un 8, luego una S, después un 2 y finalmente, ya hacia el s. XVIII se acostumbraba formar una Z.

El paso básico en el baile consistía de dos *demi-coupés* y dos pasos en puntas, pero había otros pasos que se usaban, como el *pas de menuet* (dos *demi-coupés* y dos *pas de marché* a pie plano), el *pas de menuet a trois mouvements* (dos *demi-coupés*, dos pasos a pie plano y un salto) y el *contretemps de menuet* (tres saltos alternados comenzando con el pie derecho).

Scott,⁷⁸ en su obra *The art of Dancing*, menciona algunas de las actitudes propias a los bailarines del minué, entre las que hallamos: mirada lánguida, boca sonriente, aire imponente, manos inocentes y pies ambiciosos.

Fontaine⁷⁹ opina que los pasos utilizados en la danza hacían que fuera graciosa, elegante y poco apresurada.

Bach escribió minués para flauta, violín, cello, laúd, teclado y ensamble instrumental, sus obras de este tipo mostraban las cualidades de calma, nobleza y simplicidad melódica. Cuando titulaba una pieza como Minué, aparecían dos (Minué 1 y Minué 2) que contrastaban entre sí en estilo, textura, instrumentación, modo o tonalidad.

Otro alemán que trabajó esta danza de forma amplia fue Mattheson, la obra que lo ejemplifica es *Das Neu-eröffnete Orchestre* y entre los compositores que utilizaron el minué en sus obras durante los siglos XIX y XX están Debussy, Bartók, Ravel y Jean Francaix.

⁷⁸ Horst, Louis. *op. cit.* p. 68.

⁷⁹ Fontaine, Paul. *Basic formal structures in music*, p. 84.

Análisis musical (cuadro comparativo).

MINUÉ			
	Partita 1, Minue 1	Partita 1, Minue 2	Suite Francesa 2
Fórmulas rítmico melódicas	<p>Aparenta tener varios saltos que en realidad son grados conjuntos con muchas notas de adorno que confunden la dirección melódica de las dos voces. Bajo con grados conjuntos en octavos.</p>	<p>Mucho movimiento de las voces superiores con un bajo que se presenta más pasivo, dando la sensación de un pedal de tónica al estilo de una mussette.</p>	<p>Manejo de grados conjuntos combinado con lugares donde existen acordes quebrados, por ejemplo en las cadencias.</p>
Fórmulas cadenciales y secciones principales	<p>cc. 1-12 Región de Sib M. 15-16 Cad. a Fa M. 19-21 Cad. a Do m. 22-23 Inflexión a Sol m. 25-29 Región de la subdominante. 32-33 Cad. al relativo menor. 37-38 Cad. a Sib M.</p>	<p>Es poco conclusivo, no utiliza en sus cadencias V/V sino llega por vía de la subdominante. cc. 7-8 Cad. a Fa M. 11-12 Cad. a Sol m. 15-15 Cad. a Sib M.</p>	<p>cc. 6-8 Cad. a Mib M. 14-16 Cad. a Fa m 17-25 Progresión de enlaces activos que desemboca en una semicadencia a Do m. 31-32 Cad. a Do m.</p>
Marcha armónica	<p>Lenta, acelerándose un poco hacia las cadencias. Posee armonías de transición debido a que el bajo maneja muchas notas del acorde.</p>	<p>Rápida en la primera parte y más lenta en la segunda, donde los cambios son por compás. Armonías llenas poco cadenciales con un bajo armónicamente, poco contundente.</p>	<p>Lenta.</p>
Textura	<p>A pesar de dar la sensación de más voces por su escritura violinística, presenta solo dos. El bajo tiene algunas participaciones melódicas con grados conjuntos en octavos, pero generalmente tiene un papel armónico.</p>	<p>Coral muy elaborado a cuatro voces.</p>	<p>Muy cristalina a dos voces, donde el bajo es mas cadencial y poco protagónico melódicamente.</p>
Particularidades		<p>Dentro de la misma tonalidad de sib M, existe un manejo distinto y contrastante a los otros minués.</p>	<p>Usa constantemente grados conjuntos en las dos voces.</p>

Preludio.

Contexto histórico.

El preludio es una pieza musical corta que tiene su origen en las composiciones para laúd del Renacimiento. Estos preludios eran improvisaciones a las que se dio uso de breves introducciones a piezas más largas o elaboradas como la suite, la fuga, la cantata, la ópera y el oratorio. A veces, los laudistas ejecutaban un preludio para probar la afinación y temperamento de su instrumento o la acústica de un salón antes de que iniciara una sesión musical.

En el s. XVII surgieron en Francia los preludios para instrumentos de teclado; estaban caracterizados porque en ellos no había barras de compás y su duración se dejaba a criterio del ejecutante. Un ejemplo de la utilización de estos preludios es Louis Couperin (1626-1661).

Louis Couperin

Prélude
la mineur

The image displays a musical score for Louis Couperin's 'Prélude la mineur'. The score is written for a keyboard instrument, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is characterized by its lack of a time signature and bar lines, which is typical of the 'prelude' genre from the 17th century. The notation includes various note values, rests, and ornaments, with a key signature of one flat (B-flat). The piece is presented in four systems of two staves each, showing a continuous flow of music without traditional bar divisions.

El prelude se conocía también como un número instrumental para orquesta que se ejecutaba antes de una obra, escena o acto teatral.⁸⁰

En Alemania del norte, el prelude era el resultado de la combinación entre pasajes improvisados y partes que utilizaban el contrapunto de forma estricta (Nikolaus Bruhns, Buxtehude), sin embargo, en Alemania central y del sur, los preludios siguieron siendo solo improvisaciones con poco o ningún uso del contrapunto.

Entre la segunda mitad del s. XVII y la primera del XVIII los compositores alemanes comenzaron a colocar juntos preludios y fugas (Pachelbel, Bach), donde los primeros eran piezas similares a las tocatas de Froberger y Frescobaldi.

Toccata Prima de la colección: Partite et Toccate. Libro Primo.

G. Frescobaldi

⁸⁰ Fischer: 'C. Prelude', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 23 de junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Preludio 5
BWV 850

J. S. Bach

The image shows the musical score for Preludio 5, BWV 850 by J.S. Bach. The score is written for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into three systems of music. The first system starts at measure 27 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 32. The third system starts at measure 33 and ends at measure 35. The score features intricate fingerings and articulations throughout.

Johann Caspar Ferdinand Fischer, otro compositor alemán, usó este pareamiento entre preludio y fuga y además sustituyó la obertura francesa por un preludio; escribió *Ariadne musica*, obra para teclado que antecede al *Clave bien temperado* de Bach, donde también encontramos los preludios y fugas juntos.

Los preludios de Bach son variados, algunos tienen el carácter de la danza barroca y otros son trabajos contrapuntísticos de 2 y 3 partes parecidos a la invención y la sinfonía. Bach trabajó asimismo preludios corales para órgano, de éstos, escribió cuarenta y seis en su *Orgelbüchlein*. La función de tales piezas era introducir el himno a ser cantado por la congregación en las iglesias luteranas.⁸¹

⁸¹ *Prelude*. [Documento www] Consultado: http://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_28music_29

En el s. XIX el término prelude se utilizó frecuentemente para designar movimientos que servían de oberturas, aunque en realidad entre éstas, algunas eran obras más grandes y complejas que el prelude (*Leonore No. 3* de Beethoven, por ejemplo), básicamente este último era un movimiento breve y también se le llamaba interludio o sinfonía. Chopin escribió una colección de veinticuatro preludios para piano, *Op. 28*, que ya no tienen el propósito de servir de introducción. Varios compositores después de él escribieron preludios para este instrumento como trabajos independientes. Son importantes los de Debussy (1862-1918), un total de veinticuatro divididos en dos libros.

En el s. XX hubo compositores que usaron el prelude en *suites* que se inspiraban en las del Barroco: Ravel, *Le tombeau de Couperin* (1914/1917) y Schoenberg, *Suite for piano Op. 25* (1921/ 1923).

Análisis musical.

El prelude de la Partita 1, es de carácter expresivo y *cantabile*, la marcha armónica cambia cada compás o mitad del mismo. Posee dos temas, el principal se presenta con mordentes, en diferentes regiones (soprano, alto y bajo) en los cc. 1-3, 4-6, 9-10, 12, 17-21; y el segundo se encuentra en las progresiones de los cc. 3-4, 7-8, 15-16; ambos son asistidos por un acompañamiento de octavos a dos voces que se van contestando entre sí.

Las secciones son muy claras, tiene muchos pedales de tónica y de dominante con cambios melódicos y armónicos intermedios dentro de éstos. Además, presenta una coda en los cc. 19-21.

cc.

1-3	Región de Sib M.
4-5	Empieza a modular a Fa M.
6	Cad. a Fa M.
8-9	Semicadencia a Do m.
10-11	Cad. a Sol m.

- 13-14 Cad. a Fa M.
 14-16 Progresión de enlaces activos.
 19 Cad. a sib M.
 19-21 Coda con cad. a la tónica.

Fantasía.

Contexto histórico.

La fantasía es una composición musical libre que al crearse permite la improvisación. En cuanto a la textura, la fantasía tal como surge en España, Italia, Alemania y los Países Bajos, es parecida al *ricercare*.

Por fantasía se conocen también piezas que son corales para órgano, movimientos de concierto, preludios para suite, tocatas y sonatas; su aparición data de la primera mitad del s. XVI en Francia, Inglaterra (bajo el nombre de Fancy), Alemania, Italia, Países Bajos y España. El cuadro siguiente detalla algunas obras de este tipo y compositores que las trabajaron en diferentes países y épocas:

ÉPOCA	PAÍS	COMPOSITOR	OBRA
S. XVI	España	Enriquez de Valderravano (c. 1500-desp. 1557)	Fantasía de la obra Silva de Sirenas 1547.

S. XVI	Italia	Francesco da Milano (1536)	<i>Intavoulatura liuto</i>
S.XVI	Francia	Guillaume Morlaye (entre 1552 y 1555)	17 fantasías de Albert Rippe (laudista)
S. XVI	Inglaterra	William Byrd (1543-1623)	<i>A Fancie</i> de la obra <i>My Ladye Nevells Booke of Virginal Music.</i>
S. XVII	Italia	Frescobaldi (1608)	Fantasías con influencias de España y los Países Bajos.
S. XVII	Países Bajos	J. P. Sweelinck (1562 -1621)	19 fantasías de forma cercana a la <i>toccata, ricercare, variación y canzone.</i>
S. XVIII	Alemania	Phil. Emanuel Bach (1714- 1788)	De la 6ª colección de sonatas, fantasías, libros y rondós para conoedores y amantes de la música, 1787.
S. XVIII	Francia	Rebel (entre 1715 y 1719)	Publica 1 fantasía en <i>Les caractères de la danse.</i>
S. XVIII	Alemania	Haendel	Fantasía in C Mayor (G 60).

Siglo XVIII	Alemania del norte	Mattheson (1714) Telemann (después de 1737)	Se encuentran algunas fantasías en el <i>Monument harmonique</i> . 3 docenas de fantasías para clavecín.
-------------	--------------------	--	--

William Byrd. Fancie de My Ladye Nevells Booke of Virginal Music.

The image displays three systems of musical notation for a piece by William Byrd. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system includes a first fingering (1) in the bass staff. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The second system shows a fermata over a note in the bass staff. The third system continues the melodic and harmonic development of the piece.

Fantasia (L)
Primero grado
andante

Anriquez de Valderravano
Aus: Silva de Sirenas 1547

4

p e dolce

sempre intensivo

mf

p

mf

un poco f

f

rit.

*) Das Original hat hier „a“

*) Il y a ici un „a“ dans l'original
B·S·S 33920

*) The original has here A

Fantasia en C mayor (G 60)

G. F. Haendel

Otro compositor de fantasías fue Bach (s. XVIII); en sus obras para órgano, la fantasía es una pieza que antecede a la fuga que la sigue. Este músico escribió en total 15 fantasías en las que se adivina la forma de la *toccatà* y del preludio.

Hacia finales del siglo XVIII la fantasía experimenta una cierta decadencia en cuanto pieza aislada y va a ser reemplazada por la sonata y la sinfonía, sin embargo se siguió trabajando como parte de una sonata y en otros casos seguirá apareciendo bajo su propio nombre, como sucede en trabajos de Schumann, Beethoven y Chopin (Fantasía en Fa menor).

Análisis musical.

La fantasía de la Partita 3, es una invención a dos voces, ambas con la misma importancia (ninguna con función de acompañamiento). Inicia presentando un tema, primero en tónica (cc. 1-4) en la voz superior y una imitación en el bajo (cc. 3-6), y después, de la misma manera, en dominante (cc. 31-35).

Existe un manejo importante de retardos melódico - armónicos, el salto de octava con síncopa es algo recurrente, así como el contrapunto invertible y la simetría en los temas y motivos.

Dentro de las progresiones tenemos un uso abundante del mismo recurso en el bajo, como saltos en octava, dibujos melódicos en dieciseisavos o el tema inicial incompleto, y además, en varias ocasiones, no usa las secuencias para modular. Existen muchos lugares melódico armónicos semejantes.

cc.

29-31 cad. a Mi M.

45-47 cad. a Mi m.

69-70 cad. a Re m. }

73-74 cad. a Do M. }

Periodos de transición

77-79 cad. a La m.

96-97 cad. a La m.

***Aria* (vocal).**

Contexto histórico.

La palabra *aria* se vuelve parte del vocabulario musical de los laudistas en el s. XVII. Es una forma musical vocal o instrumental y puede ejecutarse con acompañamiento (aunque la melodía suele destacar más y relegarlo) o aislada. Asimismo puede formar parte de: una *suite* (en la presente es el movimiento de origen no coreográfico), una ópera, un oratorio o una cantata.

Algunas arias recibieron el nombre de *arias de corte* (pieza a una o más voces, con acompañamiento de lúd) y están publicadas en trabajos de P. Ballard⁸² en París durante el s. XVII, aunque ya antes de 1600 aparece en Alemania e Inglaterra un aria que tenía influencias de la monodia italiana.

⁸² Michel, Francois (Dir.). *Enciclopedia Salvat de la música*. Tomo IV, p. 249.

Otras arias se nombraron *Da Capo* y designaban composiciones del tipo ABA, donde la segunda A propone al ejecutante la improvisación. Encontraremos también arias llamadas *de carácter* (que eran una de las partes del ballet de corte), *arias serias* y *arias para beber*, cuya forma no es muy distinta del resto que mencionamos.

Bach trabajó el aria como una pieza vocal que formaba parte de cantatas, oratorios, pasiones y suites; en sus *Variaciones Goldberg* el aria es utilizada como un tema de variación. Como obra vocal, las características del aria en Bach son: estar acompañadas por el bajo continuo o por una orquesta, tener forma tripartita y una parte central que contrasta por su contenido (en cuanto a su tonalidad, carácter, motivo) con la primera parte, ésta se repite al final en varias ocasiones y está indicada DC (da capo). Como tema con variación, el aria es descrita por Mattheson en su *Der vollkommene Kapellmeister (1739)*, “una melodía corta, que se puede cantar, está dividida en dos partes y hay posibilidad de embellecerla y variarla de incontables maneras”.⁸³

Análisis musical.

El aria de la Suite francesa No. 2 es instrumental, tiene carácter alegre y enérgico, no hay en realidad una imitación, es mas bien una pieza contrapuntística a dos voces, donde ambas tienen una lógica melódica muy clara; la voz superior presenta alteraciones que provocan ambigüedad armónica ya que el bajo se mantiene sin cambios pero con mucho movimiento melódico, alternando entre un papel armónico y uno melódico con participaciones temáticas.

⁸³ Sadie Stanley y John Tyrrel: 'Aria. Instrumental music', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 23 junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.

PRIMERA PARTE:

cc.

4 cad. al relativo mayor (Mib M)

SEGUNDA PARTE:

cc.

6 cad. a Si b M.

8 cad. a Sol m.

9-10 progresión armónica melódica de enlaces activos.

11-12 progresión melódica que desemboca en una cad. a Do m.

13-16 región de tónica Do m.

La burlesca.Contexto histórico.

El término *burlesca* se refiere tanto a una producción teatral como al título dado a trabajos musicales de principios del siglo XVIII en los cuales elementos de carácter serio se combinan con otros de tipo cómico.

En el caso de las producciones teatrales, la burlesca era una representación cómica con rutinas de danza y parodias de las actitudes sociales de las clases altas. A veces se le llamaba *pastiche*, parodia, mofa, mofa heroica o *stravaganza*.

El “número” burlesco se insertaba en la ópera donde se convertía en un elemento atractivo debido a que contrastaba con el carácter de ésta, más serio.

Como pieza musical, la burlesca podía aparecer insertada en la suite de manera independiente o como parte de la sinfonía, y se tocaba en varios instrumentos: clavecín, viola, cello, por citar algunos. Otros autores del s. XVIII que compusieron burlescas fueron Matteson (1681- 1764) y Leopold Mozart (1719-1787), con su *Sinfonía burlesca* (1760).

Burlesca

Burla

Johann Matthenson

(1681-1764)

6. *Vivace* (♩ = 182)

6. *Vivace* (♩ = 182)

6

18

19

La melodía en las burlescas estaba formada de quintas y octavas y provocaba un efecto gracioso que los compositores de la Opera Buffa italiana de principios del s. XVIII casi siempre lograban plasmar en sus trabajos.

En la ópera, la música de la burlesca era generalmente un arreglo de canciones o piezas musicales que ayudaba a enfatizar la acción o lo cómico de la representación teatral.⁸⁴

En contraste frente a este sentido de mofa, encontramos en uno de los trabajos de Bach la burlesca que aparece en la *Partita* BWV 827 (1728), donde está ausente el carácter cómico.⁸⁵

Posteriormente, en el siglo XIX encontramos trabajos como los de Schumann, *Burlesca* (1832) y de Strauss *Burlesca para piano y orquesta en Re*

⁸⁴ Davenport W: 'American burlesque', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 23 de junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

⁸⁴ *Idem.*

menor (1885-1886). De la segunda mitad del s. XIX en adelante, la burlesca comenzó a convertirse en un espectáculo caracterizado por la combinación de elementos satíricos, cómicos y por el atractivo físico de las actrices en ella involucradas. En los Estados Unidos de América este nuevo tipo de obras alcanza su punto culminante hacia 1920.

Análisis musical.

La burlesca de la partita No. 3, empieza con una textura sencilla, en imitación entre la voz superior e inferior con respuesta tonal y después forma una textura de tres voces. No hay muchos contrastes armónicos, recurre de manera frecuente a los grados conjuntos y a los acordes e intervalos de 6ª; el bajo en la región de la subdominante (cc. 25-28) toma un papel muy melódico pero también posee una función armónica de acompañamiento en todo el trozo musical. Existe asimismo una simetría en las cadencias de cada sección ya que en ambas se presentan intervalos de 6ª paralelos y el movimiento de las voces y las funciones armónicas son las mismas (I, IV, V, I). De igual manera se tiene un tema en los compases 1-3, 9, 11, 17 y 19.

cc.

1-4	La m.
5-8	Progresión de 6ª hasta llegar a la dominante.
9-13	Progresión de V-I.
15-16	Cad a Mi M.
19	Empieza a sugerir Re m.
23-24	Cad. Re m.
25-33	Progresión armónica de enlaces activos.
33	Semicadencia al relativo mayor.
33-37	Progresión de V-I, llegando a Re m.
39-40	Cad. a La m.

El Scherzo

Contexto histórico.

Scherzo es una palabra que significa “broma” en italiano y en plural se escribe scherzi; esta palabra aparece en algunos madrigales del Renacimiento que se titulaban *Scherzi musicali*, como dos trabajos de Claudio Monteverdi que llevan este título, escritos en 1607 y 1632 respectivamente. Tales trabajos eran formas musicales en verso, generalmente se trataba de canciones para una o dos voces.

Al comenzar el s. XIX los *scherzi* formaban parte de obras largas como sonatas y sinfonías, donde con frecuencia eran el segundo o tercer movimiento y a partir de un cierto momento reemplazaban a un minué. Ejemplos de lo anterior son las *Invenzioni* de Bonporti (1712) y la *Partita en la menor BWV 827* de J. S. Bach.

En ese mismo siglo, el *scherzo* también aparecía como un movimiento musical independiente, tal es el caso del que escribió Bach, identificado como *BWV 844*.⁸⁶

El carácter de un *scherzo* oscilaba entre brillante y entusiasta, se caracterizaba por acentuaciones rítmicas y un tempo rápido, generalmente se escribía en $\frac{3}{4}$ y, al ejecutarse, se podía encontrar con la anotación “scherzando”, que quiere decir “bromeando”, es decir, tocando de forma alegre y vivaz; sin embargo, algunos *scherzi* no se hallaban en $\frac{3}{4}$, como en la Sonata para piano de Beethoven Op. 33, No. 3.⁸⁷

En el s. XIX, los *scherzi* aparecían en obras como la *Ouverture, Scherzo und Finale* de Schumann, *Op.52* y la *Faust Symphony* de Liszt. Las referencias a los *scherzi* en la literatura para piano de ese siglo son abundantes. Se destacan los cuatro de Chopin.

⁸⁶ Steinbeck W: 'Scherzo', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 23 de junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

⁸⁷ Schoenberg, Arnold. *Fundamentos de composición musical*, p.179.

Análisis musical.

El Scherzo de la Partita 3, es de carácter jocosos y ligero con un pulso rítmico muy marcado, el bajo posee dos voces melódicas con un papel preponderante y un uso frecuente de acordes de primera inversión en grados conjuntos con saltos de octava.

En esta pieza se presenta un tema a lo largo de toda la pieza (1-2, 13-16, 20-24, 28-30), con ligeras variantes en su melodía y acompañamiento. A excepción de los cc. 20-24, donde hay una voz contrapuntística custodiando a dicho tema, en los demás casos lo asisten acordes que van del tiempo débil al fuerte, usando de más a menos notas dando la sensación de un *diminuendo*.

cc.

- 11 Cad. a Do M.
- 14-20 Región de la subdominante, terminando con una cad. a Re m.
- 21-25 Periodo de transición entre Re m y La m.
- 26-31 Región de la tónica terminando con cad. a La m.

CONCLUSIONES

Las Partitas y las Suites francesas fueron creadas para ser interpretadas en un contexto distinto del que se tiene actualmente en las salas de concierto modernas; las obras del barroco se escuchaban en las cortes o iglesias, donde los compositores y ejecutantes de estos lugares estaban al servicio de sus superiores.

Asimismo, las obras de Bach para teclado no fueron escritas para el piano moderno, sino para el clavecín o clavicordio; esto altera la sonoridad tímbrica que el compositor concibió originalmente, por lo que deben ser interpretadas teniendo la idea del estilo barroco, y al mismo tiempo aprovechar los recursos que el nuevo instrumento nos ofrece.

El compromiso de interpretar las obras de este compositor en el piano radica en la articulación, fraseo, ornamentación, equilibrio sonoro, carácter y pedal, ya que Bach no escribió sobre las partituras para clave casi ninguno de dichos aspectos.

Para saber como manejar estos elementos, debemos tener un buen conocimiento de las fuentes originales, como son los tratados de interpretación de la época, tablas de ornamentación, conciencia de la sonoridad y posibilidades técnico-interpretativas de los instrumentos de tecla que inspiraron a este compositor. Conocer también sus obras vocales e instrumentales (asi como de sus contemporáneos); ya que en estas encontramos casos de articulaciones escritas por el mismo Bach, pues en el período barroco los instrumentistas de la orquesta sólo eran ejecutantes, mientras que los clavecinistas además de intérpretes eran también compositores y sabían como articular.

Las fuentes modernas a las que podemos recurrir para interpretar de una manera informada este tipo de música son los escritos de Dolmetsch, Donington, La Ejecución de Adornos en las obras de Bach por Graetzer, *Keyboard Interpretation* de Howard Ferguson, entre otros, así como tener acceso a una buena edición como la *Neue Bach Ausgabe*. Otra edición de la música de Bach que puede ser un punto de referencia y comparación es la de la *Bach Gesellschaft*

(Sociedad Bach), primera edición realizada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX con un buen equipo de investigadores.

Otra fuente con la que contamos es la tabla de ornamentos del cuaderno de notas de Wilhelm Friedemann, elaborado por el mismo Bach, para darle una guía a sus hijos sobre la ejecución de los mismos. Además, es conveniente tocar estas *Suites* en el clavecín, ya que dicho instrumento tiene recursos interpretativos distintos a los del piano moderno, por lo que nos permite tener una idea más cercana a la versión original y enriquecer así la interpretación de esta música en el piano de nuestros días. En lo personal me di cuenta que en general debo tener muy clara la conducción melódica y el fraseo, lograr una sonoridad más íntima, tocando asimismo con mayor movimiento las danzas lentas. Por otro lado, el análisis musical de las obras abordadas en este trabajo es otra herramienta para una adecuada interpretación.

A excepción de la Fantasía y el Preludio, todas las demás piezas y danzas analizadas tienen forma binaria (||: A :|| B :||), la primera parte va de la tónica a la dominante, o relativo mayor, y la segunda sección de la dominante a la tónica. Se hace uso frecuente de progresiones modulatorias, semicadencias o cadencias evitadas, modulaciones a la región de la subdominante, y es común escuchar al tema inicial de forma invertida en la segunda sección. Generalmente las dos secciones son simétricas en contenido y forma; y la marcha armónica en la mayoría de las piezas suele ser lenta. Bach trabaja, dentro de un mismo estilo de danza, estilos y técnicas de composición muy distintas. Por ejemplo: la gigue. En la Partita No. 1 encontramos cruzamientos de manos al estilo de Scarlatti; en la Suite francesa No. 2 emplea la misma fórmula rítmica a lo largo de toda la danza, mientras que en la Partita No. 3 está en estilo fugado. Asimismo, hay otras danzas que presentan regularmente características similares, como las alemandas, donde empiezan todas de forma anacrúsica y siempre hay un *fluir* de corcheas con carácter expresivo y *cantabile*.

Hablando ahora de los recursos interpretativos adicionales que nos ofrece el piano con respecto al clavecín o clavicordio, podemos mencionar la prolongación de los sonidos y la resonancia de armónicos que produce el pedal,

el control de matices debido a la presión o toque de las teclas y la sonoridad más fuerte que posee. Estos elementos deben ser usados para enriquecer y aumentar las posibilidades de interpretación y no limitarse a una ejecución clavecinística, de igual manera se deben seguir todas las reglas de ornamentación y articulación para estas obras.

Este compositor abarcó casi todos los géneros instrumentales y vocales; su música es universal y su climax como compositor es el período de Leipzig.

El estudio de la interpretación de Bach para cualquier músico en su desarrollo, es fundamental, debido a la complejidad de sus obras. Personalmente ha sido invaluable lo que he aprendido como pianista al llevar acabo este trabajo, y mi elección de tocar estas obras en mi examen profesional, presenta un gran reto en varios aspectos como: dificultad de memorización, debido a la abundancia de pasajes casi iguales que conducen a puntos diferentes, ambigüedad de textura, cadencias evitadas, micro y macro dinámica que se realiza en la mayoría de los pasajes, conducción melódica, agógica y utilización adecuada de los recursos del piano moderno sin salir del contexto y ambiente barroco. Sin embargo, todos estos aspectos han rendido grandes frutos en mi capacidad de análisis, interpretativa y seguridad ante el público.

FUENTES CONSULTADAS

- Alain, Olivier. *Bach*. Trad. Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1981. (c 1974) 126 pp.
- Bas, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Trad. de Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires, Ricordi Americana, S.A.E.C. 333 pp.
- Bennett, Roy. *Investigando los estilos musicales*. Madrid, Akal ediciones, 1998. 96 pp.
- Cadena, Agustín. *Las ideas y sus Caminos*. México, Ediciones de la Libélula, 57 pp.
- Dilthey, Wilhelm. *La Gran Música de Bach*. Trad. de P. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1963. 89 pp.
- Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Salvat Editores Mexicanos, S.A. (Tomo 1), 1982, México. 15 tomos.
- Epstein, Ernesto. *Bach. Pequeña Antología Biográfica*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1950. 233 pp.
- Fontaine, Paul. *Basic Formal Structures in Music*. Estados Unidos, Appleton-Century-Crofts, 1967. 241 pp.
- Forkel, J. N. *Juan Sebastián Bach*. Trad. de Adolfo Salazar. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. (c 1802). 223 pp.
- Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach, La Culminación de una Era*. Trad. de Salustio Alvarado. Madrid, Altalena Editores, S.A., 1982. 410 pp.
- González Blackaller, Ciro y Guevara Ramírez, Luis. *Síntesis de Historia Universal*. México, Herrero, 1973. 217 pp.
- Horst Louis. *Formas Preclásicas de la Danza*. Trad. De Pastora Sofía Nogués Acuña. Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, (c 1966). 128 pp.
- Kolneder, Walter. *Guía de Bach*. Trad. de Rafael Banus. Madrid, Alianza Editorial, 1996 (c 1982), 249 pp.
- Little, Meredith y Jenne Natalie. *Dance and the Music of J.S.Bach*. Indianapolis, U.S.A., Indiana University Press, 1991. 249 pp.
- López Reyes, Amalia y Lozano Fuentes, José M. *Historia Universal*. México, Compañía Editora Continental, 1994. 324 pp.

- Michel, Francois. *Enciclopedia Salvat de la Música*, Barcelona, Salvat Editores (Tomo IV), 1967; 4 volúmenes.
- Moore, Douglas. *A guide to musical styles from madrigal to meder music*. Norton & Company. Unitates States of America, 1962. 340 pp.
- Pedrell, Felipe. *Las Formas Pianísticas*. Valencia, Manuel Villar Editor, 1943. 246 pp.
- Pitrou, Roberto. *Juan Sebastián Bach*. Trad. José Zambrano. Barcelona, Lauro, 1943. 204 pp.
- Riemann, Hugo. *Composición Musical*. Trad. de Roberto Gerhard. México, Editorial Nacional, 1947. (c 1929). 526 pp.
- Rostand, Claude. *La Música Alemana*. Trad. de Leonor Spilzinger. Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. 149 pp.
- Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach, un ensayo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951. 347 pp.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos de la Composición Musical*. Trad. de A. Santos. Madrid, Real Musical, 1989. 263 pp.
- Schweitzer, Albert y M. Hubert Gillot. *J. S. Bach. El músico-poeta*. Trad. de Jorge D'Urbano. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1960. (c 1955) 380 pp.
- Sobrino, José. *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. Guadalajara, Jalisco, Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, 2000. 528 pp.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Trad. de Wenceslao Roces. Wolfgang Schmieder (comp.). México, Editorial Breitkopf & Härtel, 1950. (c 1949). 423 pp.
- Stuart Moore, Douglas. *A Guide To Musical Styles*. New York, Norton & Company, 1962. 347 pp.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1982. (c 1960). 276pp.

OBRAS CONSULTADAS EN INTERNET.

Caldwell, John et al.: 'The period of J. S. Bach', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Contexto histórico del Barroco.[Documento www]. Consultado:
<http://www.mflor.mx/materias/temas/barroco/barroco.htm>

Definición de Suite. (2006) [Documento www]. Consultado:
<http://www.inicia.es/de/litoiglesias/Suites/Suites.htm>

Definición de Suite. Consultado:
<http://home.wanadoo.nl/jdpt/reviews/Bach/Ross.htm>

Federico Guillermo. [Documento www] Consultado:
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/federico_guillermo.htm

Fisher, Stephen: 'Prelude', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Friedler, Egon. El Barroco musical. [Documento ww] Consultado:
<http://www.chasque.apc.org/frontpage/relacion/0010/barroco.htm>

Fuller, David : 'Suite', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Historia de Prusia. [Documento www]. Consultado:
http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Prusia

Hudson, Richard et al.: 'Sarabande', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Johann Jacob Froberger. (2006)[Documento www]. Consultado:
www.hoasm.org/VIB/Froberger.html

Las Partitas (o Suites) para Claves. Consultado:
http://72.14.209.104/search?q=cache:k2ZMDOpLIMkJ:www.goldbergweb.com/es/magazine/composers/2004/02/20203_print.php+SUITES+PARTITAS+PARA+CLAVE+J.S.+BACH&hl=es&gl=mx&ct=clnk&cd=16

Little, Meredith et al.: 'Allemande', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Little, Meredith et al.: 'Courante', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Little, Meredith et al.: 'Gigue', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Origen de la Allemande. Consultado:

<http://www.fortunecity.com/tinpan/lennon/193/terminos.htm#Anacrusa>

Revista de música culta. Filomúsica. Consultado:

<http://www.filomusica.com/filo27/paloma.html>

<http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/barroco/la-obra-de-johann-s-bach/>

<http://home.wanadoo.nl/jdpt/reviews/Bach/Ross.htm>

Russel, Tilden A.: 'Scherzo', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Schwandt, Erich: 'Burlesque', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Westrup Jack, et al.: 'Aria', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 junio 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Wolff, Christoph et al.: 'Johann Sebastian Bach. Cöthen', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado 29 mayo 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

La vida J. S. Bach se desarrolla entre los siglos XVII y XVIII, época de grandes reformas en toda Europa, alimentadas principalmente por el protestantismo alemán y el Renacimiento italiano. Los principios de la ciencia llevados a la práctica así como de la Ilustración, basada en el rechazo a lo tradicional y en la exaltación del individualismo forman parte de los cambios sociales vividos por este compositor. Sin embargo, también experimentó las secuelas de la Guerra de los treinta años. La religión era un elemento central en la vida social de aquel tiempo: la Reforma de Lutero, además de consolidar la identidad cultural de Alemania e influir en su formación política, tuvo repercusiones decisivas en la música, pues se reconocía la importancia de ésta para las ceremonias religiosas y la unción del espíritu; en ellas, los fieles cantaban corales protestantes basados en melodías del folklore alemán, en antiguos himnos cristianos o bien en obras compuestas especialmente para los servicios religiosos. Es así como Lutero aporta en 1524, un primer libro de adaptaciones musicales de textos alemanes destinados al culto cuya influencia derivará directamente en las obras vocales de H. Schütz, S. Scheidt y J. H. Schein y posteriormente en las obras de J. S. Bach.

Leipzig (lugar donde vive la mayor parte de su vida) va a experimentar un intercambio cultural muy grande debido al desarrollo del comercio con otros lugares de Alemania y países de Europa. Por otro lado, la música sale de los palacios para hacerse pública, destacando la ópera, la sonata y el concierto como las formas musicales más representativas de esta época. Los músicos tendrán oportunidad de comerciar con sus obras entre la burguesía naciente, además del patronazgo de la iglesia y la nobleza.

Alrededor de todo este panorama musical, político y social, Bach compone tres grupos de 6 suites cada uno para clavecín: las Suites Inglesas, las Partitas y las Suites Francesas.

La Suite.

El nombre de *suite* proveniente del francés *suivre* (sucesión), describe una forma musical donde diferentes danzas instrumentales de carácter contrastante se siguen unas a otras, alternándose entre lentas y rápidas, compás ternario y binario, carácter expresivo y brillante y ritmos propios de cada danza.¹

A excepción de la Fantasía y el Preludio, todas las demás piezas y danzas analizadas tienen forma binaria (||:A:||:B:||), la primera parte va de la tónica a la dominante, o relativo mayor, y la segunda sección de la dominante a la tónica. Se hace uso frecuente de progresiones moduladoras, semicadencias o cadencias evitadas, modulaciones a la región de la subdominante, y es común escuchar al tema inicial de forma invertida en la segunda sección. Generalmente las dos secciones son simétricas en contenido y forma; y la marcha armónica en la mayoría de las piezas suele ser lenta. Bach trabaja, dentro de un mismo estilo de danza, estilos y técnicas de composición muy distintas. Por ejemplo: la gigue. En la Partita No. 1 encontramos cruzamientos de manos al estilo de Scarlatti; en la Suite francesa No. 2 emplea la misma fórmula rítmica a lo largo de toda la danza, mientras que en la Partita No. 3 está en estilo fugado. Asimismo, hay otras danzas que presentan regularmente características similares, como las alemandas, donde empiezan todas de forma anacrúsica y siempre hay un *fluir* de corcheas con carácter expresivo y *cantabile*.

A menudo, la suite ha sido nombrada como “ordre”, “obertura”, “partita” y “sonata”.

Schweitzer² nos dice que en tiempos de Bach el orden y las danzas miembros de la suite eran los siguientes: alemanda, corrente/courante, zarabanda, giga.

Frecuentemente se designa a Froberger como el creador de este orden estándar, porque fue “el primer compositor que agrupa de manera sistemática estas cuatro danzas”.

Bach utiliza este patrón y se toma algunas libertades como escribir una pieza de introducción (preludio en la Partita 1 y Fantasía en la Partita 3), agregar danzas (minué, passepied, gavotta) o piezas instrumentales no coreográficas (scherzo, aria, burlesca) entre la zarabanda y la giga, sustituir la giga por un capricho (Partita 2), etc. El tratamiento que hace Bach de la suites permite al ejecutante hacer algo distinto al interpretarlas o, en palabras de Fuller,³ “lo mismo de forma diferente” variando en la repetición de cada parte, la articulación, dinámica, ornamentación, carácter, equilibrio sonoro, etc.

Las suites francesas.

El título original de ellas es *Suites pour le clavecin*. Sólo más tarde se les denominó “francesas”, para distinguirlas de las inglesas, respecto a las cuales difieren debido a que las francesas no tienen preludios.

Tres de estas suites están en modo menor y tres en modo mayor. Algunos autores comentan que éstas reflejan el estilo francés que seguramente tuvo un impacto en Bach cuando estudió a maestros como Grigny y Dieupart, así como de la misma influencia francesa que Froberger había traído a Alemania, pero Bach simplemente las llama *Suites para clavecín*.

Este ciclo fue compuesto en Cöthen, periodo al que define Bach como “los mejores años de mi vida”; debido a la amistad y protección del príncipe de esta corte; ahí tenía el cargo de *kapellmeister* trabajando en la capilla y en una iglesia cercana, además realizaba viajes a diferentes partes de Alemania teniendo oportunidad de conocer y escuchar a otros músicos y a un público mas extenso. Al mismo tiempo, daba recitales en el palacio, componía trabajos que le solicitaban y tuvo tiempo para crear obras de tipo didáctico como el *Cuaderno para clave* que hizo para su hijo Wilhelm Friedemann en 1720 (*Klavierbüchlein*), el que elaboró en 1722 para que su segunda esposa, Anna Magdalena practicara, y que contiene las cinco *Suites francesas* y el *Clave bien temperado*, que data del mismo año pero cuyo contenido aparecía en parte esbozado ya en el cuaderno para Wilhelm Friedemann.

Las Partitas.

Bach escribió catorce obras que llevan el título de *Partita*, tres partitas corales para órgano, tres para violín, una para flauta transversa, una en Si menor y seis para el clave que constituyen la primera parte de su *Clavier-Übung I*, publicado en 1731 bajo el título de *Ejercicios para clave consistentes en preludios, alemandas, corrientes, zarabandas, gigas, minuetos y otras galanterías, compuestas para deleitar el alma de los amantes de la música, por J. S. Bach. Opus 1*. No obstante, cada una de estas seis partitas habían sido publicadas anteriormente, una por año, de 1726 a 1731 durante las ferias anuales de los editores que se realizaban en Leipzig, y en un principio, el nombre propuesto para ellas fue el de Suites Alemanas, pero tal nombre no prosperó.

Partita proviene del italiano y significa “composición en partes” y originalmente designa a una sola pieza musical instrumental (s. XVI y XVII), pero Johann Kuhnau y compositores alemanes posteriores, entre ellos Bach, emplearon el término para denominar a varias piezas musicales como sinónimo de *Suite*.

La Partita no. 1 compuesta por Bach en 1726, tiene su origen en el homenaje rendido por el compositor al primogénito nacido en segundas nupcias del príncipe Leopoldo Anhalt; está escrita en si bemol mayor y va acompañada de un poema de la autoría de Bach, en ella se utiliza la técnica del cruce de manos en la Giga y es, en opinión de Alain⁴ la más melodiosa de todas puesto que constituye un homenaje a la infancia.

De la Partita no. 3 sabemos que fue compuesta en 1728, pero aparece junto con la sexta partita (de manera todavía no definitiva) en el *Cuaderno de teclado para Anna Magdalena Bach* en 1725. En esa época este compositor lidiaba con sus superiores en un conflicto con el predicador Glauditz, debido a que dejó de tocar ciertos corales designados por éste para el servicio religioso sin ningún aviso previo, al mismo tiempo, componía seis sonatas en trío para órgano.

Las Seis Partitas para clave son las más exigentes técnicamente de entre las Suites Francesas y las Inglesas. Puede decirse que representan claramente el momento de mayor madurez que Bach alcanzó como compositor.

Este ciclo fue compuesto en Leipzig, donde Bach tenía el puesto de cantor en la iglesia de Sto. Tomás, realizando múltiples actividades como el cultivo de la música religiosa, la instrucción de niños pobres, la dirección y composición de obras para las ceremonias eclesiásticas, etc. Sin embargo, las condiciones de trabajo de este lugar no eran óptimas, ya que las situaciones higiénicas eran deplorables, no había espacio suficiente para albergar a los alumnos, existían fricciones entre el profesorado, etc. Además, Bach tenía conflictos con las autoridades eclesiásticas debido a la inquietud del músico por deslindarse de las numerosas obligaciones para poder crecer como compositor. A pesar de todo, logra seguir realizando viajes y es aquí donde compone las obras de mayor madurez como las *cantatas* (una por semana) y las *Pasiones: según San Juan, San Marcos* y sobre todo la monumental de *San Mateo*.

Cabe señalar, que las suites del presente recital fueron creadas para ser interpretadas en un contexto distinto del que se tiene actualmente en las salas de concierto modernas; las obras del barroco se escuchaban en las cortes o iglesias, donde los compositores y ejecutantes de estos lugares estaban al servicio de sus superiores.

Asimismo, las obras de Bach para teclado, no fueron escritas para el piano moderno, sino para el clavecín o clavicordio, instrumentos que tienen una sonoridad tímbrica y características distintas en cuanto a la producción del sonido, por lo que deben ser interpretadas teniendo la idea del estilo barroco, y al mismo tiempo aprovechar los recursos que el piano nos ofrece, como la prolongación de los sonidos y la resonancia de armónicos que produce el pedal, el control de matices debido a la presión o toque de las teclas y la sonoridad general más fuerte. Estos elementos deben ser usados para enriquecer y aumentar las posibilidades de interpretación y no limitarse a una ejecución clavecinística, de igual manera se deben seguir todas las reglas de ornamentación y articulación para éstas obras.

En torno al resto de la creación de Bach, mencionaremos que abarcó casi todos los géneros instrumentales y vocales. La devoción de éste hacia la liturgia luterana, inevitablemente colocó a la música sacra al centro de su repertorio, mientras que su interés musical lo llevó a vigorizar las formas musicales existentes antes que descartarlas y perseguir innovaciones, por ello, Rostand⁵ asume que en él se resumen musicalmente la Edad Media, la Reforma y el Barroco mientras que Telemann y Mattheson representan el movimiento renovador hacia el futuro Clasicismo.

El estudio de la interpretación de Bach para cualquier músico en su desarrollo, es fundamental, debido a la complejidad de sus obras. Personalmente ha sido invaluable lo que he aprendido como pianista al llevar acabo este trabajo, y mi elección de tocar estas obras en mi examen profesional, presenta un gran reto en varios aspectos como: dificultad de memorización, debido a la abundancia de pasajes casi iguales que conducen a puntos diferentes, ambigüedad de textura, cadencias evitadas, micro y macro dinámica que se realiza en la mayoría de los pasajes, conducción melódica, agógica y utilización adecuada de los recursos del piano moderno sin salir del contexto y ambiente barroco. Sin embargo, todos estos aspectos han rendido grandes frutos en mi capacidad de análisis, interpretativa y seguridad ante el público.

Sandra Isabel Martínez Pardo.

¹ Mello, Paolo. Notas al programa *Seis suites francesas de J. S. Bach*, ENM, Sala Xochipilli, 1998.

² Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. El músico poeta*, p.150.

³ Fuller, David. *Non-classical suites of the high Baroque*. 2001. Base de datos. En línea. Grove Music Online. 29 de mayo 2006.

⁴ Alain, Olivier. *Bach*, pág. 63.

⁵ Rostand, Claude. *La música alemana*, p. 29.