

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Ingeniería y Sistemas de Telecomunicación



**El instrumento que nunca pudo
escuchar Bach: aproximación a la
Suite n°1 BWV 1007
para violonchelo con clarinete bajo**

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

David Arenas Ruiz

Máster Universitario en Creación e Interpretación Musical

Madrid, 2024



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Ingeniería y Sistemas de
Telecomunicación

Doctorado en Música y su Ciencia y Tecnología

**El instrumento que nunca pudo
escuchar Bach: aproximación a la
Suite nº1 BWV 1007
para violonchelo con clarinete bajo**

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

David Arenas Ruiz

Máster Universitario en Creación e Interpretación Musical

Bajo la dirección de:

Dr. Víctor Pliego de Andrés

Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación

Madrid, 2024

Título: El instrumento que nunca pudo escuchar Bach: aproximación a la Suite nº1
BWV 1007 para violonchelo con clarinete bajo

Autor: David Arenas Ruiz

Programa de Doctorado: Música y su Ciencia y Tecnología

Dirección de tesis:

Dr. Víctor Pliego de Andrés, Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación,
Catedrático Emérito del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
(Director)

Revisores externos:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

A mis padres, Santos y Paqui

Agradecimientos

A Víctor Pliego de Andrés, mi director de tesis, por creer en este proyecto desde el primer momento, por su atención constante y por aconsejarme en cada paso. Su confianza plena me ha otorgado una libertad creativa esencial en este proyecto de investigación performativa.

A Rubén López Cano, por su erudición en la investigación musical y por poner a mi disposición valiosas herramientas y sabios consejos para la difusión y publicación de los resultados de este trabajo doctoral.

A Julio Navío Marco, por su experiencia en el ámbito docente, la paciencia y comprensión mostrada en los momentos más complicados de la tesis. Su apoyo y un continuo aliento han sido fundamentales para mejorar este trabajo.

A Eduardo del Río Robles, excelente violonchelista y amigo con el que he compartido innumerables escenarios interpretando música de cámara, y que me inspiró en el proceso de adaptación del repertorio para el clarinete bajo.

A mi familia y amigos por su apoyo incondicional. A todos los compañeros de la escena musical con los que he compartido grandes proyectos, especialmente a Belén González Domonte, a Carlos Galán Bueno y al Grupo Cosmos 21 por toda la experiencia y vitalidad que me han aportado en mi trayecto musical.

Abstract

The bass clarinet has now acquired the role of a solo instrument thanks to composers and performers who, since the middle of the 20th century, have been able to capture the public's attention and demonstrate its enormous potential. At the same time, the methodology for training the instrument has been growing in recent times, but it still cannot be compared to that of the standardized soprano clarinet. On the other hand, education on related instruments is a requirement in higher education curricula, which emphasize a mandatory technical mastery of complementary instruments. Training on the bass clarinet requires its own specialization due to its technical and morphological characteristics and its suitability for different musical styles, whether in the symphony orchestra or band, in jazz, contemporary music or as a solo instrument. Although the specific repertoire of the bass clarinet is very wide nowadays, in former times its literature was almost exclusively limited to its use in military bands since the end of the 18th century and in plays and opera from the 19th century onwards. This situation demands the use of the appropriate transcriptions for the knowledge and practice of non-symphonic music prior to the 20th century.

The Six Suites BWV 1007-1012 by Johann Sebastian Bach for solo cello could be an extremely useful resource for the instruction of bass clarinetists, since those initiated in the instrument will find a multiplicity of technical elements to approach and practice as well as the approach to other styles outside their own repertoire. The morphological characteristics of the bass clarinet, due to its great tessitura, its enormous mechanical agility and its sonorous flexibility make it very admirably adapted to the writing of the Suites. But the study of Bach's work in the teaching of the bass clarinet has been very limited to date due to the absence of suitable transcriptions for this instrument.

Specifically, the interpretation of Suite No. 1 BWV 1007, the first of the series, is very appropriate for its teaching, as it allows to explore and perfect the technical

characteristics of this instrument such as the handling of the lower register, the flexibility of the embouchure, intonation, articulation, or breathing. But it also demands a rigorous interpretation through the knowledge of the style of the Baroque dances, the use of ornamentation or how to face the phrasing according to the musical conduction. An approach to such a work also requires approaching other musical aspects such as the composer's environment, structural analysis, or basic harmonic fundamentals to give credibility to the interpretation.

It is appropriate, therefore, to carry out a rigorous analysis of the score to address its interpretive and pedagogical use, adjusted to the bass clarinet, which can serve as a standardized didactic guide. Starting from a modern edition of said Suite for cello, a method is proposed that integrates musicological research, performative research and didactic analysis, and that derives and justifies the benefits of a transcription that faithfully adapts to the morphology of the wind instrument. In this way, useful didactic resources are provided concerning the preferred notation system, the choice of the most appropriate tonality, the use of the registers depending on the type of bass clarinet available, proposals for improving intonation, fingering, register jumps, the accommodation of polyphony, the practice of ornaments, the different types of articulation, and how to provide the dances with an interpretative style in accordance with a formal and harmonic analysis.

A novel alternative to the few existing transcriptions of Bach's Suites is thus offered, providing bass clarinet players with valuable resources for their training and repertoire.

Resumen

El clarinete bajo ha adquirido en la actualidad un rol de instrumento solista gracias a los compositores e intérpretes que desde mediados del siglo XX supieron captar la atención del público y demostrar su enorme potencial. De forma paralela, la metodología para el adiestramiento del instrumento ha ido creciendo en los últimos tiempos, pero aún no se puede comparar con la del estandarizado clarinete soprano. Por otro lado, la educación en los instrumentos afines es un requisito en los planes de estudios superiores, que destacan un obligado dominio técnico de los instrumentos complementarios. La formación en el clarinete bajo requiere de una especialización propia por sus características técnicas y morfológicas y su adecuación a diferentes estilos musicales, ya sea en la orquesta sinfónica o la banda, en el Jazz, la música contemporánea o como instrumento solista. Si bien el repertorio específico del clarinete bajo es muy amplio en la actualidad, en épocas pretéritas su literatura casi estaba limitada exclusivamente a su uso en las bandas militares desde finales del siglo XVIII y en obras de teatro y ópera a partir del XIX. Esta situación demanda el uso de las transcripciones oportunas para el conocimiento y práctica de la música no sinfónica anterior al siglo XX.

Un recurso de enorme utilidad para la instrucción de los clarinetistas bajos son Las Seis Suites BWV 1007-1012 de Johann Sebastian Bach para violonchelo solo, pues los iniciados en el instrumento encontrarán una multiplicidad de elementos técnicos para abordar y practicar, así como el acercamiento a otros estilos ajenos a su repertorio original. Las características morfológicas del clarinete bajo, debido a su gran tesitura, su enorme agilidad mecánica y por su flexibilidad sonora hacen que se adapte muy bien a la escritura de las Suites. Pero el estudio de la obra de Bach en la enseñanza del clarinete bajo ha resultado muy limitado hasta la fecha por la ausencia de transcripciones adecuadas para este instrumento.

En concreto, la interpretación de la Suite n.º 1 BWV 1007, primera de la serie, resulta muy apropiada para su enseñanza, pues permite explorar y perfeccionar las características técnicas de este instrumento como son el manejo del registro

más grave, la flexibilidad de la embocadura, la afinación, la articulación, o la respiración. Pero también exige un rigor interpretativo por el conocimiento del estilo de las danzas del Barroco, el uso de la ornamentación o cómo afrontar el fraseo acorde a la conducción musical. Una aproximación a tal obra requiere además acercarse a otros aspectos musicales como el entorno del compositor, el análisis estructural o los fundamentos armónicos básicos para dotar de una credibilidad a la interpretación.

Es oportuno, por lo tanto, realizar un análisis riguroso de la partitura para afrontar su uso interpretativo y pedagógico, ajustado al clarinete bajo, que pueda servir de guía didáctica estandarizada. Partiendo de una edición moderna de dicha suite para violonchelo, se propone un método que integra la investigación musicológica, la investigación performativa y un análisis didáctico, y que deriva y justifica los beneficios de una transcripción que se acomoda fielmente a la morfología del instrumento de viento. De esta forma, se proporcionan útiles recursos didácticos referentes al sistema de notación preferente, la elección de la tonalidad más adecuada, el uso de los registros dependiendo del tipo de clarinete bajo disponible, propuestas de mejora de la entonación, la digitación y los saltos de registro, el acomodo de la polifonía, la práctica de los adornos, los distintos tipos de articulación, y cómo dotar a las danzas de un estilo interpretativo acorde a un análisis formal y armónico.

Se ofrece así una alternativa novedosa a las escasas transcripciones existentes de las Suites de Bach, dotando a los intérpretes de clarinete bajo de valiosos recursos para su formación y repertorio.

Tabla de Contenido

<i>Agradecimientos</i>	v
<i>Abstract</i>	vi
<i>Resumen</i>	viii
<i>Lista de Tablas</i>	xii
<i>Lista de Figuras</i>	xiii
1. Introducción	1
1.1. Justificación de la tesis	2
1.1.1. Justificación por experiencia interpretativa y docente	4
1.2. Objetivos.....	10
1.3. Estructura de la tesis	12
2. Estado de la cuestión	14
2.1. La transcripción en la historia de la música	14
2.1.1. La transcripción en sus orígenes	15
2.1.2. La transcripción en el Clasicismo	18
2.1.3. La transcripción en el Romanticismo	21
2.1.4. La transcripción desde el siglo XX	23
2.1.5. Necesidades didácticas actuales de las transcripciones	26
2.2. Historia del clarinete bajo	27
2.3. La formación para clarinete bajo	33
2.4. Ediciones de las Suites BWV 1007-1012 para clarinete bajo.....	45
3. Plan de trabajo y metodología	49
4. Desarrollo y análisis	54
4.1. Consideraciones preliminares.....	54
4.2. Elementos técnicos fundamentales en el proceso de la transcripción al clarinete bajo de la Suite nº1 BWV 1007.....	59
4.2.1. Sistema de notación	59
4.2.2. Registro	63
4.2.3. Tonalidad y diapasón	77
4.2.4. Temperamento y afinación	86
4.2.5. Digitación.....	113
4.2.6. Cambios de registro y <i>portamentos</i>	133
4.2.7. Polifonía	160
4.2.8. Ornamentación	175
4.2.9. Articulación	199

4.3. Elementos fundamentales del estilo	228
4.3.1. Prélude	240
4.3.2. Allemande.....	258
4.3.3. Courante.....	273
4.3.4. Sarabande.....	282
4.3.5. Menuet I-Menuet II.....	290
4.3.6. Gigue.....	303
5. Conclusiones	311
Referencias	319
Anexos	330

Lista de Tablas

Tabla 2.1. Métodos relevantes para la formación del clarinete bajo	44
Tabla 2.2. Ediciones de la Suite n.º 1 BWV 1007 de Bach para clarinete bajo	47
Tabla 4.1. Diferencia de afinación temperada y experimental medida en hercios de las tres primeras octavas del clarinete bajo..	93

Lista de Figuras

Figura 2.1. Clarinete bajo de cinco llaves con forma serpenteada.....	28
Figura 2.2. Clarinete bajo de 22 llaves con forma de fagot.....	29
Figura 2.3. Clarinete bajo de 20 llaves de A. Sax.....	30
Figura 2.4. Instrucciones para clarinete bajo del método op. 49 de R. Stark.....	35
Figura 2.5. Tabla de digitaciones de Pierre Saint-Marie.....	36
Figura 2.6. Método para clarinete alto y bajo de H. Voxman.....	37
Figura 2.7. Método de W. Rhoads para clarinete alto y bajo.....	37
Figura 2.8. Método para clarinete bajo de Jean Marc Volta.....	40
Figura 3.1. Comparación del inicio del Prélude en dos ediciones diferentes.....	51
Figura 4.1. Registro de notas del índice acústico internacional.....	56
Figura 4.2. Diagrama de las digitaciones para clarinete sib del método de P. Rehfeldt.....	57
Figura 4.3. Diagrama de posiciones del clarinete bajo.....	58
Figura 4.4. Sonido escrito en notación francesa.....	59
Figura 4.5. Sonidos escritos en con notación alemana.....	60
Figura 4.6. Sonidos escritos en notación mixta.....	60
Figura 4.7. Sonidos escritos en notación francesa o mixta con indicación de octava grave.....	60
Figura 4.8. Posición correspondiente al sol ₄ en clave de sol.....	61
Figura 4.9. Comienzo del Prélude de la Suite nº1 BWV 1007 en clave de fa.....	62
Figura 4.10. Propuesta de lectura del Prélude en clave de sol y tonalidad de Sol mayor.....	63
Figura 4.11. Rango del clarinete bajo de extensión hasta el do y su extensión real.....	64
Figura 4.12. Rango del clarinete bajo de extensión hasta el mib y su extensión real.....	64
Figura 4.13. Tramos de los registros del clarinete bajo.....	65
Figura 4.14. Rango del registro utilizado por Bach en las suites para violonchelo solo.....	67
Figura 4.15. Ejemplo de adaptación melódica en los compases 19 y 20 del Prélude.....	68
Figura 4.16. Ejemplo de adaptación melódica en los compases 21 y 22.....	68
Figura 4.17. Cambio de octava en los compases 25 y 26.....	69
Figura 4.18. Transformación melódica en los compases 28 y 29.....	69
Figura 4.19. Intercambio de octavas en el compás 16 de la Allemande.....	70
Figura 4.20. Cambio de registro en el compás 19.....	70
Figura 4.21. Cambio de registro en el compás 31.....	70
Figura 4.22. Ejemplo de adaptación por salto contrario en la Courante.....	71
Figura 4.23. Cambio de octava en el compás 7.....	71
Figura 4.24. Final de la primera sección con cambio de octava.....	71
Figura 4.25. Final de la Courante en la versión original para violonchelo.....	72
Figura 4.26. Propuesta de final de la Courante para clarinete bajo.....	72
Figura 4.27. Cambio melódico por movimiento contrario en el compás 30.....	72
Figura 4.28. Final de la primera sección de la Sarabade e inversión arpeggios.....	73
Figura 4.29. Inversión del arpeggio en el compás 13.....	73
Figura 4.30. Final de la primera sección del Menuet I con cambio de octava.....	74
Figura 4.31. Sustitución de las notas más graves en los compases 18, 20 y 23.....	74
Figura 4.32. Sustitución por octavas agudas en los compases 3, 4, 7 y 8 de Menuet II.....	75
Figura 4.33. Final de la primera sección de la Gigue por sustitución de la nota más grave.....	75
Figura 4.34. Pasajes más graves del Prélude que afectan al mecanismo extendido.....	76

Figura 4.35. Comienzo del Prélude de la Suite nº1 en Sol mayor para violonchelo.....	78
Figura 4.36. Transcripción del Prélude de la Suite nº 1 para clarinete bajo en La mayor.....	78
Figura 4.37. Transcripción del Prélude de la Suite nº1 para clarinete bajo en Sol mayor.....	79
Figura 4.38. Sonidos reales producidos en el clarinete bajo al interpretar en Sol mayor.....	79
Figura 4.39. Transcripción del Prélude de la Suite nº1 para clarinete bajo en la.....	80
Figura 4.40. Notas del Prélude producidas por las cuerdas al aire en el violonchelo.....	81
Figura 4.41. Pasajes más graves del Prélude que alcanzan hasta el do# ₃ y do ₃	82
Figura 4.42. Comienzo del Prélude de la Suite nº5 para violonchelo solo.....	83
Figura 4.43. Manuscrito de Bach de la Suite para laúd BWV 995 en Sol menor.....	85
Figura 4.44. Portada de El clave bien temperado.....	87
Figura 4.45. Comienzo del Prélude que muestra la afinación por quintas puras.....	89
Figura 4.46. Diagrama de las notas fundamentales y armónicos en el clarinete bajo.....	90
Figura 4.47. Rango de la extensión de la Suite nº1 BWV 1007 para el clarinete bajo.....	95
Figura 4.48. Variedad rítmica del comienzo de la Sarabande.....	96
Figura 4.49. Ritmo continuo de notas en un pasaje central de la Courante.....	96
Figura 4.50. Notas referentes para la afinación en el comienzo del Prélude.....	98
Figura 4.51. 5ª disminuida entre el do# ₄ y el sol ₄ en el compás 6.....	98
Figura 4.52. Notas que conviene temperar en los compases 8 y 9.....	99
Figura 4.53. Llegada al do# ₃ reiterado en el compás 20.....	100
Figura 4.54. Relación de octava entre el re ₃ y re ₄ en el compás 25.....	100
Figura 4.55. Pasaje final del Prélude con las notas que conviene temperar.....	101
Figura 4.56. Comienzo de la Allemande con la nota expuesta de mayor duración.....	102
Figura 4.57. Reposo cadencial en el mi ₃ del compás 6.....	102
Figura 4.58. Final de la primera sección con las notas que conviene temperar.....	103
Figura 4.59. Apoyo rítmico en el la ₄ del compás 17.....	103
Figura 4.60. Cadencia en la tonalidad de la menor con la nota de referencia inferior.....	103
Figura 4.61. Apoyo rítmico en el si ₄ del compás 29.....	104
Figura 4.62. Pasaje final de la Allemande con las notas que conviene ajustar.....	104
Figura 4.63. Pasajes en octava del principio de la Courante que conviene temperar.....	105
Figura 4.64. Digitación alternativa para al sol ₄	106
Figura 4.65. Pasajes en relación de octava directa que conviene temperar.....	106
Figura 4.66. Pasaje final de la Courante con conclusión en octava directa.....	107
Figura 4.67. Notas de mayor duración idóneas para el uso del vibrato en la Sarabande.....	108
Figura 4.68. Comienzo del Menuet I con las notas que conviene temperar.....	109
Figura 4.69. Intervalos de octava en los compases 20 y 24.....	109
Figura 4.70. Reiteración de la nota sib ₄ en el Menuet II.....	110
Figura 4.71. Digitación alternativa al sib ₄	110
Figura 4.72. Llegada en arpeggio al mib ₅ , nota con mayor tensión melódica y armónica.....	111
Figura 4.73. Reiteración de la nota sib ₄ sobre las fracciones fuertes de compás.....	111
Figura 4.74. Notas que se temperarán al alza en el comienzo de la Gigue.....	112
Figura 4.75. Notas que se deben ajustar en los compases 20, 25 y 26.....	113
Figura 4.76. Digitaciones correspondientes a las notas la ₄ , sib ₄ y si ₄	116
Figura 4.77. Digitaciones del registro extendido del clarinete bajo de mayor rango.....	117
Figura 4.78. Notas por cambio de digitación y registro en el comienzo del Prélude.....	118
Figura 4.79. Disposición de notas por cambio de posición en el compás 19.....	118
Figura 4.80. Digitación alternativa para el la ₄	119
Figura 4.81. Pasaje recurrente de cambio de posición entre las notas la ₄ y si ₄	120
Figura 4.82. Disposición de los dedos meñiques en los compases 19 y 20.....	121

Figura 4.83. Registro grave por grado conjunto y gran salto ascendente en el compás 29.....	121
Figura 4.84. Pasajes de cambio de registro entre los compases 3, 4 y 5 de la Allemande.....	122
Figura 4.85. Posición alternativa del la ₄ en el compás 3.....	122
Figura 4.86. Intervalos entre el el do# ₄ y sol ₄ -fa# ₄ en el compas 7.....	123
Figura 4.87. Digitaciones alternativas para el sol ₄ y fa# ₄ en el compás 7.....	123
Figura 4.88. Pasajes de cambio de registro entre las notas do ₄ , la ₄ y si ₄ en el compás 8 y 9....	124
Figura 4.89. Pasajes de cambio de registro en el compás 14.....	124
Figura 4.90. Posiciones del re ₅ , y digitación alternativas para el la ₄ en el compás 14.....	124
Figura 4.91. Pasajes de cambio de registro entre los compases 21-21 y 22-23.....	125
Figura 4.92. Grados conjuntos que afecta al cambio de registro en los compases 25 y 26.....	125
Figura 4.93. Pasajes por grado conjunto al comienzo de la Courante.....	126
Figura 4.94. Pasajes de cambio de registro entre las notas do ₄ , si ₄ , la ₄ y sol ₄	126
Figura 4.95. Digitaciones alternativas del la ₄ y sol ₄ para agilizar el mecanismo.....	127
Figura 4.96. Pasajes de cambio de registro entre las notas si ₄ , la ₄ y re ₅	127
Figura 4.97. Pasajes de cambio de registro que alcanza hasta el fa# ₄	127
Figura 4.98. Ejemplos de cambio de registro en los compases 34 y 35.....	128
Figura 4.99. Ritmos recurrentes entre cambios de registros en los compases finales.....	128
Figura 4.100. Cambio de registro entre el compás 9 y 10 de la Sarabande.....	129
Figura 4.101. Posición alternativa para el la ₄ que anticipa la digitación del sol ₃	129
Figura 4.102. Menuet I con pasajes propuestos por digitaciones alternativas.....	129
Figura 4.103. Cambio de registro entre el compás 13 y 15.....	130
Figura 4.104. Digitación alternativa del sib ₄ en el Menuet II.....	130
Figura 4.105. Disposición de los dedos meñiques en los pasajes más graves.....	131
Figura 4.106. Pasaje por grado conjunto que afecta al la ₄ de la Guique.....	132
Figura 4.107. Pasaje final de la primera sección de la Gique.....	132
Figura 4.108. Pasaje por saltos que afecta al la ₄ y sol ₄	132
Figura 4.109. Pasaje de digitación alternativa que puede emplearse en el fa# ₄	133
Figura 4.110. Pasaje con las notas sol ₄ y la ₄ susceptibles de cambio de digitación.....	133
Figura 4.111. Intervalos en aumento desde el comienzo del Prélude.....	135
Figura 4.112. Grandes intervalos de duodécima y undécima en los compases 20 y 21.....	136
Figura 4.113. Salto de registro en los compases 25 y 26.....	137
Figura 4.114. Llegada por grado conjunto al compás 29 y gran salto ascendente.....	137
Figura 4.115. Progresión cromática final y apertura gradual de la interválica.....	138
Figura 4.116. Exhibición de la cima melódica en el compás 39 y final del Prélude.....	140
Figura 4.117. Comienzo en anacrusa de la Allemande con un gran intervalo descendente...	141
Figura 4.118. Salto de registro precedido de un trino en el compás 5.....	141
Figura 4.119. Digitación alternativa para el trino sobre el re# ₄	142
Figura 4.120. Trinos en los compases 11 y 12 con los saltos ascendentes contiguos.....	142
Figura 4.121. Grupo de intervalos amplios al final de la primera sección.....	143
Figura 4.122. Trinos y saltos continuados en los compases 19 y 20.....	144
Figura 4.123. Digitación para el trino sol# ₄ -la ₄	144
Figura 4.124. Grandes intervalos en los compases 21 y 22.....	145
Figura 4.125. Trino precedido por un intervalo de quinta y arpegio ascendente.....	146
Figura 4.126. Pasaje final de la Allemande con intervalos descendentes.....	147
Figura 4.127. Grandes intervalos ascendentes y descendentes al comienzo de la Courante.	148
Figura 4.128. Grandes intervalos descendentes y ascendente en los compases 7 y 8.....	148
Figura 4.129. Figuras ascendentes generadas en los compases 14 y 15.....	149
Figura 4.130. Cambios de registro en los compases 20 y 22 de la Courante.....	150

Figura 4.131. Diferencia de digitación entre las octavas re ₄ y re ₅	150
Figura 4.132. Diferentes intervalos ascendentes y descendentes en la Courante.....	151
Figura 4.133. Figuras ascendentes generadas en los compases 36 y 37 y final.....	152
Figura 4.134. Portamentos descendentes en la primera parte de la Sarabande.....	153
Figura 4.135. Portamentos descendentes de la segunda sección de la Sarabande.....	154
Figura 4.136. Intervalos descendentes en la primera sección del Menuet I.....	155
Figura 4.137. Intervalos descendentes y ascendentes en la segunda sección del Menuet I...	156
Figura 4.138. Intervalos descendentes y ascendentes en la primera sección del Menuet II...	156
Figura 4.139. Intervalos descendentes en el final del Menuet II.....	157
Figura 4.140. Gran intervalo descendente entre los compases 3 y 4 de la Guique.....	158
Figura 4.141. Salto de octava en el compás 8 de la Guique.....	158
Figura 4.142. Saltos de séptima en la segunda sección de la Guique.....	159
Figura 4.143. Saltos de séptima descendentes en los compases 21 y 22.....	159
Figura 4.144. Saltos de novena descendentes entre los compases 32 y 33.....	159
Figura 4.145. Disposición final en acorde del Prélude en la versión para violonchelo.....	162
Figura 4.146. Traslación del acorde final del Prélude a un arpeggio ascendente.....	164
Figura 4.147. Disposición en acorde del comienzo de la Allemande para violonchelo.....	164
Figura 4.148. Traslación en arpeggio del comienzo de la Allemande para clarinete bajo.....	165
Figura 4.149. Disposición de acorde del compás 15 de la en la versión original.....	165
Figura 4.150. Traslación en arpeggio ascendente en el compás 15 para clarinete bajo.....	166
Figura 4.151. Doble cuerda al aire en el comienzo de la segunda sección.....	167
Figura 4.152. Traslación del comienzo de la segunda sección para clarinete bajo.....	167
Figura 4.153. Triples y dobles cuerdas para violonchelo entre los compases 22 y 24.....	168
Figura 4.154. Traslación de las triples y dobles cuerdas al clarinete bajo.....	168
Figura 4.155. Triples cuerdas para violonchelo en el compás 29.....	168
Figura 4.156. Traslación de las triples cuerdas a un arpeggio en el clarinete bajo.....	169
Figura 4.157. Final de la Courante con la octava doblada para el violonchelo.....	169
Figura 4.158. Final de la primera sección de la Courante sin la octava doblada.....	170
Figura 4.159. Final de la Courante con la tónica en dos octavas para clarinete bajo.....	170
Figura 4.160. Comienzo de la Sarabande con cuerdas múltiples en la versión original.....	171
Figura 4.161. Traslación de los acordes en el comienzo de la Sarabande.....	172
Figura 4.162. Segunda sección de la Sarabande con numerosos acordes.....	173
Figura 4.163. Traslación de los arpeggios a acordes en la segunda sección.....	173
Figura 4.164. Acordes originales en el cuarto compás del Menuet I.....	174
Figura 4.165. Arpeggios del Menuet I para realizar en el clarinete bajo.....	174
Figura 4.166. Acordes originales en el cuarto compás de la Gique.....	175
Figura 4.167. Traslación de los acordes a un arpeggio para el clarinete bajo.....	175
Figura 4.168. Floreos inferiores entre los arpeggios del Prélude.....	177
Figura 4.169. Trino expuesto sobre la nota más larga en el compás 5 de la Allemande.....	180
Figura 4.170. Realización del trino del compás 5 por la nota superior como apoyatura.....	180
Figura 4.171. Realización del trino por la nota superior anticipadamente.....	181
Figura 4.172. Mordente descendente en el compás 8.....	182
Figura 4.173. Realización del mordente sobre la parte fuerte o anticipadamente.....	182
Figura 4.174. Trinos en los compases 11 y 12 de la Allemande.....	183
Figura 4.175. Realización de los trinos por la nota principal en los compases 11 y 12.....	183
Figura 4.176. Trino en el compás 14 de la Allemande.....	183
Figura 4.177. Realización del trino por la nota principal en el compás 14.....	184
Figura 4.178. Trino sobre la primera parte del compás 19 de la Allemande.....	184

Figura 4.179. Realización del trino anticipadamente y con apoyatura posterior.....	184
Figura 4.180. Trino sobre la primera parte del compás 20 de la Allemande.....	185
Figura 4.181. Realización del trino sobre la primera parte del compás 20.....	185
Figura 4.182. Trino sobre la tercera parte del compás 21 de la Allemande.....	185
Figura 4.183. Realización del trino en fracción fuerte del compás 21.....	186
Figura 4.184. Trino sobre una doble cuerda en el compás 23 de la Allemande.....	186
Figura 4.185. Traslación de la doble cuerda como nota de adorno en el compás 23.....	187
Figura 4.186. Dos opciones posibles para la realización del trino del compás 23.....	187
Figura 4.187. Trino sobre la nota sensible en el compás 10 de la Courante.....	187
Figura 4.188. Dos opciones posibles para la realización del trino en el compás 10.....	188
Figura 4.189. Trino sobre la tercera parte del compás 16.....	188
Figura 4.190. Batidas propuestas sobre la tercera parte del compás 16.....	188
Figura 4.191. Trino sugerido en el compás 26.....	189
Figura 4.192. Realización del trino de apoyatura en el compás 26.....	189
Figura 4.193. Trino en el compás 38 de la Courante.....	190
Figura 4.194. Realización del trino en el compás 38.....	190
Figura 4.195. Trino en el segundo compás de la Sarabande, precedido de un arpeggio.....	191
Figura 4.196. Realización del trino con arpeggio anticipado en el compás 2.....	192
Figura 4.197. Realización del trino con anticipación y resolución final en el compás 2.....	192
Figura 4.198. Realización efectiva de las fusas del compás 3 de la Sarabande.....	193
Figura 4.199. Trinos sobre las notas sensibles en los comases 2 y 4.....	193
Figura 4.200. Realización de los trinos sobre la nota real en los compases 4 y 6.....	194
Figura 4.201. Trinos sobre los compases 10 y 11 de la Sarabande.....	194
Figura 4.202. Realización de los trinos sobre la nota real en los compases 10 y 11.....	194
Figura 4.203. Lugares oportunos de realización del vibrato en la Sarabande.....	196
Figura 4.204. Trino sobre la parte fuerte del compás 4 del Menuet I.....	198
Figura 4.205. Resolución del trino en parte fuerte y con el arpeggio anticipado.....	198
Figura 4.206. Trino sobre la parte fuerte del compás 4 en la Gigue.....	199
Figura 4.207. Resolución del trino con anticipación del arpeggio en el compás 4.....	199
Figura 4.208. Diferencia de articulación en los autógrafos de A. M. Bach y P. Kellner.....	202
Figura 4.209. Similitud de articulación en los autógrafos de A. M. Bach y P. Kellner.....	203
Figura 4.210. Disposición de la articulación al comienzo de del Prélude.....	206
Figura 4.211. Marcas con rayas horizontales para las notas sueltas en el Prélude.....	207
Figura 4.212. Articulaciones entre notas muy próximas en el Prélude.....	208
Figura 4.213. Articulaciones entre los compases 37 y 38 con apertura interválica.....	209
Figura 4.214. Articulaciones específicas con raya y ligadura en los compases 24 y 26.....	210
Figura 4.215. Sección continua con articulaciones separadas.....	211
Figura 4.216. Sección con articulaciones que marcan una línea melódica subyacente.....	212
Figura 4.217. Articulaciones expuestas al comienzo de la Allemande.....	214
Figura 4.218. Alternancia de notas sueltas y ligadas entre los compases 3 y 6.....	215
Figura 4.219. Arpeggios agrupados por ligaduras al comienzo de los compases 9 y 10.....	215
Figura 4.220. Articulación suelta en los grandes intervalos entre los compases 13 y 14.....	216
Figura 4.221. Signos de articulación específicos para reforzar las figuras de corcheas.....	216
Figura 4.222. Grandes intervalos que requieren una articulación específica en la Courante.....	217
Figura 4.223. Notas con ligaduras alternadas con notas sueltas.....	218
Figura 4.224. Notas articuladas sobre un diseño melódico repetido y ascendente.....	219
Figura 4.225. Notas articuladas sobre un diseño melódico repetido más grave.....	219
Figura 4.226. Notas articuladas entre grandes intervalos en la Sarabande.....	220

Figura 4.227. Articulación específica en el punto culminante de la primera sección.....	221
Figura 4.228. Notas articuladas entre grandes intervalos en la segunda sección.....	222
Figura 4.229. Notas ligadas en en grupos y notas marcadas con rayas en el Menuet I.....	223
Figura 4.230. Notas marcadas con punto y raya al final de la primera repetición.....	223
Figura 4.231. Notas articuladas con raya entre grandes intervalos.....	223
Figura 4.232. Nota final del Menuet I marcada con un acento.....	224
Figura 4.233. Articulaciones específicas en el comienzo del Menuet II.....	225
Figura 4.234. Articulaciones largas en la segunda sección del Menuet II.....	226
Figura 4.235. Articulaciones con puntos en el los primeros manuscritos de la Gique.....	226
Figura 4.236. Articulaciones cortas marcadas con punto en la Gique.....	227
Figura 4.237. Anacrusa marcada con raya en el compás 8 y notas ligadas de tres en tres.....	227
Figura 4.238. Diferentes articulaciones que refuerzan el carácter en la segunda sección.....	228
Figura 4.239. Indicación de matices en una figura repetitiva y en una línea descendente.....	239
Figura 4.240. Indicación de cresc. y regulador creciente en un pasaje reiterativo.....	239
Figura 4.241. Propuesta de tempo e indicación metronómica en el Prélude.....	242
Figura 4.242. Calderón en el compás 22 e indicación de respiración.....	244
Figura 4.243. Primeros compases del Prélude con reducción armónica y matices.....	245
Figura 4.244. Unidad melódica entre los compases 5 y 7 que modula al tono secundario....	247
Figura 4.245. Unidad melódica de los compases 8 al 11 del Prélude.....	248
Figura 4.246. Unidad melódica de los compases 11 al 14 sobre los tonos de La y Mi menor..	249
Figura 4.247. Unidad de los compases 15 al 19 sobre un encadenamiento de dominantes....	250
Figura 4.248. Unidad de los compases 20 a 22 que concluyen en una semicadencia.....	251
Figura 4.249. Sección entre los compases 22 a 29 con respiraciones y matices.....	253
Figura 4.250. Sección entre los compases 28 a 38 divide en dos unidades más pequeñas.....	255
Figura 4.251. Sección final del Prélude sobre la cima melódica.....	257
Figura 4.252. Comienzo de la Allemande con las indicaciones de tempo proporcionadas.....	259
Figura 4.253. Final de la primera sección de la Allemande y comienzo de la segunda.....	260
Figura 4.254. Primera unidad melódica de la Allemande entre los compases 1 y 4.....	262
Figura 4.255. Segunda unidad melódica entre los compases 4 y 6 en tono menor.....	263
Figura 4.256. Unidad melódica con predominio del tono de la dominante.....	264
Figura 4.257. Sección final de la primera parte en el tono de la dominante.....	266
Figura 4.258. Primera unidad melódica de la segunda sección de la Allemande.....	267
Figura 4.259. Unidad melódica con eje tonal en La menor.....	269
Figura 4.260. Unidad melódica entre los compases 24 y 29.....	270
Figura 4.261. Unidad melódica final con una con progresión descendente.....	272
Figura 4.262. Comienzo de la Courante con las indicaciones de tempo apropiadas.....	274
Figura 4.263. Primera unidad melódica con los matices y respiraciones propuestos.....	274
Figura 4.264. Segunda unidad melódica con los matices y respiraciones propuestos.....	276
Figura 4.265. Tercera unidad melódica con los matices y respiraciones propuestos.....	277
Figura 4.266. Primera unidad melódica de la segunda parte de la Courante.....	278
Figura 4.267. Segunda unidad melódica de la segunda parte de la Courante.....	278
Figura 4.268. Unidad melódica entre los compases 28 y 35.....	280
Figura 4.269. Unidad melódica final con los matices y respiraciones propuestos.....	281
Figura 4.270. Indicación metronómica y matiz agógico propuestos para la Sarabande.....	283
Figura 4.271. Primera unidad melódica de la Sarabande.....	284
Figura 4.272. Segunda unidad melódica de la Sarabande.....	286
Figura 4.273. Primera unidad melódica la segunda parte de la Sarabande.....	288
Figura 4.274. Unidad melódica final de la segunda parte de la Sarabande.....	289

Figura 4.275. Indicación de metrónomo y matiz agógico propuestos para el Menuet I.....	291
Figura 4.276. Primera unidad melódica del Menuet I divisible en unidades más pequeñas...	292
Figura 4.277. Segunda sección del Menuet I divisible en unidades más pequeñas.....	294
Figura 4.278. Unidad melódica final del Menuet I con dos progresiones ascendentes.....	295
Figura 4.279. Indicación de metrónomo y matiz agógico propuestos para el Menuet II.....	297
Figura 4.280. Armadura y notas accidentales en el Menuet II.....	298
Figura 4.281. Primera sección del Menuet II escrita sobre un tetracordo descendente.....	299
Figura 4.282. Segunda sección del Menuet II divisible en dos unidades más pequeñas.....	301
Figura 4.283. Unidad melódica final del Menuet II con sendas progresiones descendentes..	302
Figura 4.284. Indicación de metrónomo y matiz agógico propuestos para la Gique.....	304
Figura 4.285. Primera unidad melódica de la Gique.....	305
Figura 4.286. Segunda unidad melódica de la Gique con una progresión descendente.....	306
Figura 4.287. Tercera unidad melódica con una progresión ascendente y cambio de modo..	306
Figura 4.288. Segunda sección de la Gique con dos progresiones enlazadas.....	307
Figura 4.289 Segunda unidad melódica de la segunda parte de la Guique.....	309
Figura 4.290. Penúltima unidad melódica similar a la final de la primera sección.....	309
Figura 4.291. Unidad melódica final de la Gique.....	310

“Incluso las obras maestras de Bach tienen que volver a escucharse y tocarse en la actualidad como si aún no se hubieran interpretado nunca, como si todavía no hubieran sido modeladas o tergiversadas. Todas las preguntas deben volver a plantearse de nuevo, con lo cual no debe aceptarse ninguna circunstancia establecida más que la partitura de Bach como fijación de una obra artística intemporal”

Nikolaus Harnoncourt, *El diálogo musical*

1. Introducción

Recurrir a Bach es una constante en la enseñanza musical. Desde las primeras etapas de estudio hasta los niveles profesionales los estudiantes se forman a través de su música. Sus obras son una fuente primaria de estudio para el análisis musical y para la instrucción técnica de los intérpretes. El repertorio del genio alemán abarca numerosos géneros musicales y una gran diversidad de instrumentos de su época. Al mismo tiempo, Bach se adaptaba magistralmente a las circunstancias de su entorno para explorar nuevos timbres o sustituirlos por otros igualmente aptos en el caso de que ciertos instrumentos no estuvieran disponibles, y esta evidente disposición para experimentar nuevas fórmulas debería ser un ejemplo a seguir para los intérpretes modernos (Walls, 2006). Pero además se ajustaba a los intérpretes cuando no tenía la ocasión de disponer de grandes virtuosos, intentando acostumbrar a quienes todavía no lo eran a piezas un poco más difíciles y cuando esto no era posible, tenía la prudencia de acomodar su trabajo a la habilidad de aquel que lo fuera a interpretar (Harnoncourt, 2003).

A pesar de ello, el creador alemán nunca compuso específicamente para clarinete, dado que el instrumento era novedoso en esa época y quizás no hubiera clarinetistas en su entorno. La imposibilidad de tocar un repertorio original de obras de Johann Sebastian Bach para ciertos instrumentos, ha motivado la realización de multitud de adaptaciones, ya que es el único procedimiento para acceder y conocer las características específicas de su música, tan valoradas por los especialistas e intérpretes. Dado que la metodología para la enseñanza y práctica del clarinete bajo es reciente, resulta de especial interés disponer de las composiciones de Bach para su aprendizaje.

La práctica de las obras para instrumento a solo de Bach se ha estimado como una fuente de valiosos recursos didácticos para los intérpretes, pues ofrecen una gran cantidad de material para estudiar, por ejemplo, ritmo y métrica, tanto individualmente como en conjunto con otras características musicales (Davis,

2018). Las piezas ideadas por Bach como un repertorio o compendio para la enseñanza contienen suficiente variedad de recursos técnicos, riqueza estilística y formas de danza. Estas últimas motivan al estudiante, pues se trata de obras desafiantes que plantean problemas técnicos y expresivos cuya solución ayuda a la formación del instrumentista novel (Vlahopol, 2014).

Las Suites para violonchelo solo, consideradas hasta principios del siglo XX como meros estudios de ejercitación técnica, y hoy consideradas tanto un logro técnico como musical, son relevantes e idóneas para el clarinete bajo, porque ayudan a desarrollar numerosas habilidades. Puede afirmarse que pocas obras contienen tantos elementos para el desarrollo de la técnica y la expresividad, lo que les otorga un valor único. Edward Palanker resume las bondades pedagógicas de las suites al afirmar, de manera metafórica, que Bach escribió los mejores estudios de concierto jamás escritos para clarinete bajo, remarcando que estas piezas pueden ayudar a desarrollar la calidad tonal en los movimientos lentos, así como la técnica y la flexibilidad en los más rápidos (Palanker, 1998). De esta forma, al utilizar las suites, se dispone de un material didáctico de primer orden, en el cual se expone una multiplicidad de elementos técnicos y musicales para el adiestramiento de los clarinetistas bajos.

1.1. Justificación de la tesis

La legislación española actual para la formación de las enseñanzas artísticas superiores de música dictamina que los intérpretes deben requerir de un profundo conocimiento de los diferentes estilos a lo largo de la historia. Un intérprete ha de reconocer las características que definen cada época y saber aplicarlas en la interpretación. Por otro lado, precisa conocer y manejar los instrumentos auxiliares de su especialidad. Así, entre las competencias generales y específicas de los graduados en música se demanda interpretar un repertorio significativo de diversidad estilística y reconocer las características del mismo, o dominar las

técnicas de interpretación del instrumento y su repertorio, y en su caso, de los instrumentos complementarios (BOE nº137, de 5 de junio de 2010).

Si bien hay instrumentos que por su origen y difusión están presentes en la historia de la música occidental desde tiempos tempranos (como los instrumentos de cuerda o el órgano), los hay que surgen o evolucionan a partir de otros en épocas más recientes. Un notorio ejemplo es el clarinete, que, aunque tiene precedentes muy lejanos en forma de instrumentos de lengüeta simple, hace su aparición oficial en Europa hacia 1700 por una ferviente actividad de fabricación de instrumentos, y que eventualmente ocupó su lugar junto al oboe, la flauta y el fagot, establecidos antes en el repertorio culto (Hoeprich, 2008). También los hay distintivos de una época concreta, como la viola de gamba que vivió su mayor esplendor en el Renacimiento y Barroco y que no reaparecen hasta el interés por las músicas pretéritas en el siglo XX.

La motivación principal de esta investigación proviene del hecho de que los clarinetistas, y en especial los bajos, no disponen de un repertorio suficientemente representativo del Barroco. La aparición del clarinete se produce a finales del siglo XVII, y si bien algunos compositores como Haendel o Vivaldi ya componen ocasionalmente para él (Rice, 2020), no es hasta el Clasicismo cuando se reconoce como instrumento habitual de la orquesta. El clarinete bajo, específicamente, surge poco después del soprano, pero no se asienta en la orquesta hasta mediados del siglo XIX. Los instrumentistas de clarinete perderían en su formación el conocimiento de las peculiaridades, formas y estética de la época barroca, por lo que es necesario dotarles de herramientas para su aprendizaje. Asimismo, autores como Bach, cuya producción tiene reconocidos valores pedagógicos en la enseñanza musical (como la graduación de la dificultad y la variedad de elementos contrapuntístico), se perderían al no incluirlos en la programación, lo que supone un empobrecimiento en la enseñanza del clarinete. La transcripción juega, por tanto, un papel fundamental como recurso para enriquecer la programación didáctica de instrumentos como éste.

Es, por tanto, necesario establecer nuevas fórmulas para proporcionar a todos los instrumentistas un repertorio adaptado a sus posibilidades que abarque todos los estilos, y donde se pueda dotar de obras adecuadas, transcritas a los instrumentos que las requieran. Las transcripciones se convierten, de esta forma, en un material didáctico de primer orden para la formación de los instrumentistas actuales.

1.1.1. Justificación por experiencia interpretativa y docente

En un plano más personal, este trabajo doctoral se justifica asimismo en mi propia experiencia como instrumentista. El interés que en mí generó las *Suites BWV 1007-1012* de Bach se remonta a unos diez años aproximadamente. Todos los intérpretes, en mayor o menor medida, nos hemos familiarizado con la música de Bach desde nuestras primeras etapas de formación musical. Mi primera aproximación a sus obras fue haber tocado algunas piezas del *Álbum de Anna Magdalena Bach*, pues aun cuando mi formación se inició con el clarinete, también cursé algunos años de piano en la etapa elemental.¹ Recuerdo que me agradaban mucho estas piezas, que, en su génesis, sencillas y pensadas para tocar con escasos recursos técnicos por los instrumentistas, se podían abordar desde los primeros años. Bach es uno de los pocos ejemplos de compositores que escribieron una considerable obra que puede programarse en todos los niveles de la formación profesional, desde la elemental a la superior, y que siempre está incluido en las programaciones de piano y demás instrumentos de tecla.

Ya en la etapa profesional y superior Bach nunca dejó de dejar estar presente en nuestro plan de estudios.² Entre las obras programadas que abordábamos para clarinete, se incluían algunas que eran adaptaciones de Bach, especialmente de las suites para teclado, sobre todo aquellas que eran de las más adaptables, y que no requerían del uso de la compleja polifonía de la fuga, sino de dos voces

¹ El manuscrito data del año 1722 y 1725, coincidiendo con la época de Bach en Cöthen (1717-1723), años de composición de las Suites para violonchelo solo.

² Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación General de los Conservatorios de Música.

principalmente, transcritas para dúo de dos clarinetes.³ En las clases de armonía y contrapunto se ejemplificaba siempre con las composiciones de Bach, ya fuera para el estudio de los corales, invenciones a dos y tres voces, preludios o fugas, donde por un lado se analizaba el entramado armónico y estructural de las obras y por otro se intentaba imitar el estilo depurado del gran maestro con composiciones propias para aprender el arte del contrapunto imitativo.

Pero fue en la etapa posterior a los estudios musicales cuando mi interés por Bach creció notablemente. Los instrumentistas de viento, tarde o temprano tenemos que enfrentarnos y habituarnos a los instrumentos afines, es decir, a la familia de instrumentos que conforman o acompañan al estándar habitual. En el caso del clarinete, conocido como sib o soprano en sib (por su tesitura), es una necesidad profesional especializarse en el requinto (o *piccolo* en mib), el alto en mib o el clarinete bajo en sib, cuando no en todos ellos. Yo estaba familiarizado con el requinto que, por su pequeño tamaño, está recomendado a veces para los niños principiantes, pero cuando acabé los estudios profesionales, además de interpretar con éste, empecé a sentir la necesidad de tocar el bajo por mi pertenencia a grupos de música contemporánea. En el conocido popularmente como “Plan de 1966” (sobre Reglamentación General de los Conservatorios de Música), este recurso no se contemplaba en la formación superior, no pudiendo tener como consecuencia un contacto directo con estos instrumentos, quedando ceñido al ámbito personal su estudio, bien por la pertenencia a bandas de música o grupos de cámara especializados.

La situación actual ha cambiado sustancialmente, siendo obligatorio el estudio de los instrumentos complementarios o auxiliares de la familia, desde la entrada de la Ley Orgánica de Educación para el Grado en Música, en el curso 2010-11. Sea como fuere, la realidad profesional actual implica el conocimiento profundo de los instrumentos afines, que abre más oportunidades a los intérpretes en un entorno cada vez más competitivo que requiere de nuevas habilidades. Pero para la

³ 12 Grandes Dúos transcritos para dos clarinetes de varios autores, del *Método completo para clarinete (4ª parte)* de Antonio Romero (edición de 1987, la edición original es de 1845).

adquisición de las destrezas técnicas de estos instrumentos, es un condicionamiento el hecho de que carecen de un repertorio de obras originales anteriores a la segunda mitad del siglo XX, si exceptuamos los propios de la música sinfónica (desde mediados del XIX, con la gran orquesta sinfónica) y de las bandas, donde están integrados en las grandes plantillas instrumentales.⁴ Igualmente no disponen de una metodología propia (antes de bien entrado el siglo XX), y por norma general, los intérpretes practican la técnica y se familiarizan con estos instrumentos a través de los métodos originales de sus análogos principales, adaptándolos a todos los afines de la familia.

Hoy en día la situación es diferente, editándose métodos para la práctica de la técnica particular que cada instrumento requiere.⁵ Ocurre lo mismo con el repertorio actual de obras solistas y en la música de cámara. La imposibilidad de poseer un repertorio propio de obras del pasado hace que, para la práctica de la música de diferentes épocas, sea obligado recurrir o bien a la adaptación de obras originales del instrumento estándar o bien de la transcripción de obras de otros instrumentos.

Por todo ello, mi primer contacto con el clarinete bajo me obligó a adentrarme en el repertorio barroco y clásico de otros instrumentos de registro similar como el violonchelo, el fagot e incluso el contrabajo. Mi relación personal directa con instrumentistas amigos, grandes profesionales, facilitó que me proveyeran de obras para poder practicar, entro las cuales se incluían diferentes dúos de varios autores. De especial ayuda fue la aportación de mi colega Eduardo del Río, violonchelista formado de la mano de Pedro Corostola, que a su vez fue discípulo de Pablo Casals.⁶ Con este gran amigo practiqué el repertorio de dúo para dos violonchelos, adaptando una de las voces para clarinete bajo. El buen resultado no se hizo esperar y programamos conciertos para esta formación de autores como L.

⁴ Hay algunas excepciones notables, como los conciertos de J. M. Molter (1696-1765) para clarinete *piccolo* y orquesta, o los conciertos de A. Vivaldi (1685-1741) para *flautino*.

⁵ En España destacan, por ejemplo, los *Estudios para clarinete bajo, Cuadernos I y II* de Pedro Rubio (Música Didáctica S. L.), editados en el año 2004 y 2006 y que están adaptados de obras para violonchelo de los siglos XVIII y XIX.

⁶ Eduardo del Río (1974) desarrolla su faceta profesional como intérprete, docente y compositor. Entre su dilatada discografía destacan los cedés *Joyas del violonchelo español* en cuatro volúmenes (2011-2014), por la editorial Several Records, junto al pianista Ángel Huidobro.

Boccherini, J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Kummer, J. Klengel o G. Rossini. Entre ellos destacó la actuación en el Palacio de Fernán Núñez en Madrid en 2012, que ejemplifica uno de los numerosos recitales que abordamos para dúo⁷, y posteriormente en los conciertos de final de curso de nuestro conservatorio con la orquesta de cámara de alumnos, interpretando el *Concierto Op. 3, n.º 8 para dos violines y cuerdas, RV.522*, de A. Vivaldi, en versión para el dúo de violonchelo y clarinete bajo.⁸

Este primer contacto con el repertorio clásico es fundamental para el conocimiento y asentamiento de la técnica y para el posterior estudio de la literatura musical contemporánea. La experiencia pronto me reforzó la idea de que el clarinete bajo posee unas características únicas para la interpretación de repertorios de diferentes épocas por sus peculiaridades técnicas; un registro de más de cuatro octavas, una agilidad enorme a pesar de su envergadura y complejo mecanismo y una versatilidad de dinámicas y colores sorprendentes, que lo hacen ideal tanto para acompañar con una línea de bajo como para destacar una melodía principal.

En esta búsqueda por recuperar nuevos repertorios, encontré en las *Suites BWV 1007-1012 de J. S. Bach* para violonchelo solo una fuente inagotable de recursos. Pasaba mucho tiempo estudiándolas, porque ayudaban a afianzar la técnica del instrumento; igualdad de los dedos para la coordinación motora, flexibilidad de la embocadura en los grandes saltos e intervalos en todos los registros, trabajo de la articulaciones y tipos de ataques variados o la resistencia y aguante de la respiración. También contribuían a la comprensión de otros elementos más estrictamente musicales como la conducción del sonido, la llegada a puntos culminantes y reposos, el carácter de las danzas barrocas y la expresividad del discurso. Poco a poco, el contacto con las piezas fue más estrecho, y a la satisfacción de ir comprobando que el resultado de la mejora técnica era evidente, se unió el placer de interpretar un repertorio de enorme calidad, belleza, profundidad y carga emotiva. Gradualmente fui introduciendo las suites en conciertos de cámara, junto

⁷ El programa completo del concierto se adjunta en el Anexo III.

⁸ El concierto tuvo lugar el 31 de mayo de 2016 en el C.P.M. “Rodolfo Halffter” de Móstoles. Se adjunta en el Anexo III el programa del concierto.

a otros autores, y el resultado fue también satisfactorio para el público. Fue entonces cuando me planteé ir un paso más allá, y grabar en estudio profesional la integral de las suites, para producirlas en cedé y formato digital en línea, cosa que nunca se había llegado a realizar en versión de clarinete bajo.

De esta forma logré editar un doble cedé con la editorial QTV Classics en el año 2018, y que poco después estuvo disponible en la red digital.⁹ Mi idea era además dar a conocer este nuevo formato instrumental de la obra de Bach, por lo que me puse en contacto con varias publicaciones especializadas en música comentándoles la primicia editorial. La respuesta fue positiva y alentadora, saliendo artículos que comentaban la novedad del repertorio. La revista digital *Doce notas* publicó en su sección de novedades discográficas que:

“En general, se trata de un agradable disco que muestra un repertorio nunca antes presentado en este timbre, descubriendo un clarinete exultante, fresco y muy bien adaptado. En esta producción encontramos momentos de gran virtuosismo y exquisita calma, con toda la ingeniosa armonía implícita bachiana” (Escorihuela, 2018).

Por su parte la reseña de la revista *Melómano* destacó que:

“Arenas Ruiz aborda de manera magistral las piezas, haciendo que las dificultades técnicas de respiración, articulaciones, cambio de registro, e incluso rápidos arpeggios para simular las dobles y triples cuerdas del violonchelo, parezcan sencillos para el oyente, salvando las diferencias organológicas sin desvirtuar la obra original” (Téllez, 2018, p. 76).

La revista *The Clarinet*, publicada por la Asociación Internacional de Clarinete, hacía incluso una defensa más encendida al declarar que:

“While the whole album is masterfully executed, certain dances warrant specific mention. Those not familiar with these suites will quickly recognize the melodies of the Bourée I and II from Suite No. 3, the Prelude from Suite No. 1, and many others. Other dances to take special note of include the Courante from Suite No. 1, in which

⁹ Arenas Ruiz, D. (2018). *J. S. Bach, Suites BWV 1008-1012, Bass Clarinet* [CD]. Madrid: QTV Classics.

Ruiz marries elegant articulation with seamless register leaps, and the Preludes from Suite No. 3 and Suite No. 5, both of which feature the hearty robustness of the bass clarinet's extreme low register. The Giggles from Suite No. 1 and Suite No. 4 also showcase a puckish capriciousness and nimbleness that one would not typically associate with the bass clarinet. However, Ruiz's expert interpretation achieves the light articulation and facile technique necessary to convey the aforementioned characters" (Franklin, 2019, p. 78).¹⁰

Esta repercusión me produjo una enorme serenidad al comprobar que la idea era aceptada y que se recibía de buen agrado, al no encontrar comentarios negativos o cuestionables de la reinterpretación de las suites, por lo que de alguna manera se dotaba de credibilidad al proyecto. Se produjeron además dos recepciones radiofónicas de las suites, la primera en el programa *El arpa de Noé* de Radio Clásica (RNE) en marzo de 2018 y la segunda en el programa *Hoy por Hoy* de Madrid Oeste (Cadena Ser), de abril de 2019.¹¹

Recientemente encontré una investigación doctoral que hacía alusión a la situación actual del clarinete bajo en los estudios superiores.¹² Se detallaban las instituciones mundiales de referencia que ofrecían estudios especializados para el instrumento, y en el apartado dedicado a las obras sin acompañamiento, para el clarinete bajo solo, mencionaba el valor didáctico de las suites para violonchelo de Bach.

"The Bach cello suites are a great resource for bass clarinetists wanting to become proficient at reading bass clef. The repetitive nature allows students to become

¹⁰ "Si bien todo el álbum está magistralmente interpretado, ciertas danzas merecen una mención específica. Aquellos que no estén familiarizados con estas suites reconocerán rápidamente las melodías de la *Bourée* I y II de la Suite n°3, el *Preludio* de la Suite n°1 y muchas otras. Otros danzas a tener en cuenta son la *Courante* de la Suite n°1, en el que Ruiz combina una elegante articulación con saltos de registro sin fisuras, y los *Preludios* de la Suite n°3 y la Suite n°5, ambos con la robustez cordial del registro extremadamente grave del clarinete bajo. Las *Guiggles* de la Suite n°1 y Suite n°4 también muestran un capricho y agilidad- juguetones que uno no asociaría típicamente con el clarinete bajo. Sin embargo, la interpretación experta de Ruiz logra la articulación ligera y la técnica fluida necesaria para transmitir los caracteres antes mencionados" (traducción del autor).

¹¹ Recuperado de: <https://www.rtve.es/alacarta/audios/el-arpa-de-noe/arpa-noe-26-03-18/4539981/>

¹² Iles, J. B. (2015). *The Changing Role of the Bass Clarinet: Support for Its Integration into the Modern Clarinet Studio* (2015). UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 2367. <https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/2367>

comfortable with bass clef, the extended range of the instrument, and also, the piece is a substantial addition to literature for bass clarinet alone” (Iles, 2015, p. 91).¹³

No hallé en esta investigación ninguna referencia a una edición específica que contemplara el conjunto de las suites en base a una partitura transcrita para clarinete bajo, sino que se valoraba la práctica y el estudio de ellas a través de una edición propia para violonchelo (concretamente la editorial *Peters* de 1946). Ello supone la lectura en la clave original, es decir, clave de Fa. Este planteamiento y el hecho de que apenas haya ediciones para clarinete bajo (y aun habiéndolas no proporcionan una adecuación al instrumento en muchos aspectos morfológicos del instrumento), fueron las razones que me interesaron para proponer una edición crítica específica para el clarinete bajo.

Por todo lo expuesto concebí la idea de llevar a cabo una investigación musical de las suites, en concreto de la primera, para, por un lado, extraer todos los elementos didácticos que sustentan la formación técnica de los clarinetistas bajos, como pueden ser el estudio de la digitación, articulación, respiración, o afinación. Por otro lado, investigar y analizar la partitura desde un ángulo histórico, analítico, formal o del estilo interpretativo, para dotar de una certeza sólida a la transcripción, proporcionando un rigor académico, obteniendo una visión comprensiva de la obra, del contexto y de su interpretación. De este estudio se deriva, por tanto, una edición crítica de la partitura para los clarinetistas bajos y un archivo de audio que complementan la investigación.

1.2. Objetivos

En el presente trabajo se propone como resultado último elaborar una guía didáctica de diferentes elementos que se deben incorporar en una nueva transcripción de la Suite n.º 1 BWV 1007 para que resulte útil en la enseñanza del

¹³ “Las suites para violonchelo de Bach son un gran recurso para los clarinetistas bajos que desean dominar la lectura de la clave de fa. La naturaleza repetitiva permite que los estudiantes se sientan cómodos con la clave de fa, el rango extendido del instrumento y, además, las piezas son una adición sustancial a la literatura solo para clarinete bajo” (traducción del autor).

clarinete bajo, siendo lo más fiel posible a la obra original y respetando las peculiaridades del instrumento. Así, se identifican y enfatizan aquellos aspectos fundamentales a considerar para trasladar la partitura de violonchelo al clarinete bajo, poniendo de esta manera a disposición de los estudiantes una guía de interpretación específica que ayude al estudio y comprensión de la obra de Bach, y que resuelva las limitaciones observadas en las escasas versiones disponibles.

Los principiantes en la praxis del clarinete bajo se enfrentan habitualmente a su estudio en los niveles formativos superiores, como instrumento auxiliar del soprano o, incluso, cuando han acabado los estudios completos de su especialidad. Para ellos es necesario marcar unas pautas objetivas que, desde una perspectiva de conocimiento progresivo de las características del nuevo instrumento al que se van a habituar, y desde la experiencia ya acumulada por su instrucción en el clarinete soprano, propongan una interpretación de la suite de Bach lo más coherente y lo más ajustada al instrumento de viento, al tiempo que se benefician de las bondades para el aprendizaje de esta pieza, y aprovechan estos recursos para su formación.

En esta línea, los objetivos fundamentales de esta tesis son:

1. Acometer una investigación histórica de la transcripción en la música que justifique la traslación de la Suite n°1 BWV 1007 de Bach al clarinete bajo por su idoneidad didáctica.
2. Realizar una transcripción de la Suite n°1 BWV 1007 de Johann Sebastian Bach para clarinete bajo que se adecúe a la morfología propia del instrumento destinatario y que a su vez respete y se aproxime en todo lo posible a la versión original para violonchelo empleada como referencia.
3. Extraer todos los aspectos técnicos que son relevantes para la formación de los clarinetistas bajos a través de un riguroso análisis didáctico, explicitando la manera de realizarlos para facilitar su ejecución, dotando de herramientas valiosas para la práctica y formación de los estos instrumentistas.

4. Efectuar un análisis histórico, formal y armónico de la obra, extrayendo los elementos del estilo de las danzas de la Suite n°1 BWV 1007, que derive en una interpretación coherente para los clarinetistas bajos.
5. Aportar una edición crítica para clarinetistas bajos que resuelva las limitaciones observadas de las escasas versiones disponibles y como objetivo complementario proporcionar un registro sonoro para facilitar la comprensión del estudiante.

1.3. Estructura de la tesis

El presente trabajo doctoral se estructura de la siguiente manera:

La tesis se inicia con una introducción que recoge los objetivos de la misma, detalla la justificación de la realización de este trabajo, tanto en el plano normativo como la necesidad didáctica y la experiencia personal como intérprete y docente, que han impulsado a abordar este trabajo.

A continuación, se presenta el estado de la cuestión, donde se expone en primer lugar, tras una investigación histórica y musical, la función y el valor de las transcripciones a lo largo de la historia, como elemento recurrente de los compositores para reaprovechar materiales propios o utilizar obras de otros compositores para asignar nuevos significados. Por tratarse el clarinete bajo de un instrumento en ciernes en la época de Bach, se hace un recorrido breve de su historia, desde sus orígenes en las bandas de viento de mediados del siglo XVIII hasta su emancipación como instrumento solista a mediados del siglo XX. Adicionalmente, se ofrece un planteamiento pormenorizado de su metodología, referenciando los tratados más relevantes desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, que han servido de base para el adiestramiento de estos instrumentistas. En último lugar se detallan las ediciones actuales existentes para clarinete bajo transcritas de las originales para violonchelo, observando sus limitaciones técnicas y carencias didácticas para el adiestramiento de los clarinetistas bajos.

El siguiente apartado recoge el plan de trabajo y la metodología, donde se detalla el procedimiento y métodos que hemos utilizado para desarrollar el trabajo, en el que confluyen la investigación musicológica, la investigación performativa y el análisis didáctico orientado a la docencia.

El núcleo principal del trabajo se recoge en la sección de desarrollo y análisis donde se detallan todos los aspectos de la técnica y del estilo que pueden extraerse de la Suite nº1, y que sustentan la formación de los clarinetistas bajos. Esta sección se abre con unas consideraciones preliminares, donde se detalla el modelo de instrumento destinatario, su correlación con otros clarinetes de la familia de los instrumentos graves, el sistema de notación empleado y sistema internacional de índice acústico para referenciar las alturas, así como un cuadro de digitaciones específico para las posiciones del clarinete bajo que se aplica en esta investigación. A continuación, se desglosan en diferentes apartados los elementos de referencia para la formación y aprovechamiento de los clarinetistas bajos, y que se detallan en: sistema de notación, registro, tonalidad y diapasón, temperamento y afinación, digitación, cambios de registro y *portamentos*, polifonía, ornamentación, articulación y estilo.

Finalmente se recogen las conclusiones finales que incluyen a sí mismo las limitaciones de esta tesis y las nuevas vías de trabajo futuro que se abren al concluir este proyecto doctoral.

2. Estado de la cuestión

A continuación, se plantea una breve investigación sobre el papel de las transcripciones en la historia de la música, desde las primeras fuentes escritas hasta la actualidad, destacando su función dentro de cada periodo de la música y cómo evoluciona su acometido. También se incluyen las necesidades didácticas de los instrumentistas actuales que justifican el uso de la transcripción con fines docentes.

Asimismo, se desarrolla un subcapítulo sobre la historia del clarinete bajo y su metodología actual. Finalmente concluimos con la problemática que supone las escasas ediciones para clarinete bajo de las suites y su mínima adecuación al instrumento destinatario.

2.1. La transcripción en la historia de la música

Según la Real Academia de la Lengua Española, transcripción es la “acción y efecto de transcribir”, que en música significa “arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros”, mientras que el término arreglo se define como la “transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales”.¹⁴ Estas dos definiciones son muy similares. Sin embargo, otras fuentes atribuyen significados distintos. *El Diccionario de Música de las Ediciones Generales Anaya*, basado en la traducción y ampliación al español del *Dictionary of Music* publicado por Hamlyn en Inglaterra en 1982, se refiere de la siguiente forma:

¹⁴ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado en febrero de 2021 de: <https://dle.rae.es/transcribir?m=form> y <https://dle.rae.es/arreglo?m=form>

“Arreglo es el hecho de adaptar una composición a un instrumento o grupo de instrumentos distintos de los pensados en un principio por el autor. Una transcripción es generalmente un arreglo en el que la persona que transcribe se permite salir de los márgenes expresamente concebidos por el compositor. En EE. UU., sin embargo, una transcripción es a menudo lo que más se ciñe al espíritu del autor en una composición” (Anaya, 1986, p. 21).

Por otro lado, *The Concise Oxford Dictionary of Music* se refiere en estos términos concretos:

“Adaptation of a piece of music for a medium other than that for which it was original composition. Sometimes ‘Transcription’ means a rewriting for the same medium but in a style easier to play. (In the USA there appears to be a tendency to use ‘Arrangement’ for a free treatment of the material and ‘Transcription’ for a more faithful treatment. In jazz ‘Arrangement’ tends to signify ‘orchestration’” (Kennedy y Bourne, 2018).¹⁵

Según estas descripciones, podrían establecerse dos categorías de arreglos: aquellos susceptibles de facilitar una obra musical y/o modificarla libremente, y aquellos otros en los que se intentaría respetar al máximo el planteamiento original del compositor. Ambas acepciones serán objeto de estudio en esta investigación, pues por una parte se pretende ser fiel a la obra original de Bach, respetando la escritura original del violonchelo, y por otro lado posibilitar su adecuación al clarinete bajo para acomodar la obra a las particularidades de este instrumento.

2.1.1. La transcripción en sus orígenes

Está bien documentado que antiguamente no había una distinción clara sobre los instrumentos concretos a la hora de interpretar una obra musical. Durante la Baja

¹⁵ “Adaptación de una pieza musical a un medio distinto de aquel para el que fue compuesto originalmente. A veces, ‘Transcripción’ significa una reescritura para el mismo medio pero con un estilo más fácil de tocar. (En los EE. UU. Parece haber una tendencia a utilizar ‘Arreglo’ para un tratamiento libre del material y ‘Transcripción’ para un tratamiento más fiel. En jazz, ‘Arreglo’ tiende a significar ‘orquestración’ (traducción del autor). Consultado en Febrero de 2021 de Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/arrangement>

Edad Media y el Renacimiento era una práctica habitual adaptar las piezas originarias para voces a uno o más instrumentos, a menudo el laúd o un grupo de violas (Ammer, 2004). Los primeros conjuntos instrumentales del Renacimiento denominados *consorts*, estaban constituidos por una misma familia instrumental de diferentes tamaños que imitaban los registros de las voces humanas.

“The earliest pieces of instrumental ensemble music, for what were termed ‘consorts’, usually of viols, or of the wind instruments of the late Renaissance and early Baroque periods, imitated both the style and forms of contemporary vocal music. In effect they were “madrigals without words”. Indeed we find the designation “apt for voices or viols” at the beginning of collections of works such as Monteverdi’s 3rd Book of Madrigals, published in 1592’ (Regan, 2012, p. 7).¹⁶

Podemos considerar que se trata de una forma primitiva de transcripción, pues aun cuando se hiciera *in situ*, sin la necesaria mano de un copista, se estaba adaptando una música originaria para el canto a otro medio completamente distinto, el instrumento de cuerda o viento.

Esta práctica de recrear la voz humana continuó hasta la emancipación de la música para conjuntos instrumentales, en formas de sonatas, suites o conciertos, ya en el Barroco pleno. Pero en esta época, cuando la música instrumental alcanza la emancipación de la vocal y adquiere autonomía propia, la interpretación de una misma pieza era posible realizarse con diferentes instrumentos. En el momento de gestación de la sonata a trío, se solía interpretar con cuatro ejecutantes, dos violines, teclado y refuerzo del bajo continuo (Martínez, 1998). Las voces melódicas estaban concebidas para los instrumentos del registro agudo, pero además de violines podían ser flautas (dulces o traveseras), u oboes, en cualquiera de las combinaciones posibles entre todos ellos. El teclado, que realizaba la parte del bajo cifrado, improvisando la realización armónica que éste le indicaba, podía ser interpretado por un clavecín, clavicordio, órgano o cualquier otro polifónico, como

¹⁶ “Las primeras piezas de música para conjunto instrumental, que se denominaron ‘*consorts*’, generalmente de violas, o de instrumentos de viento de finales del Renacimiento y principios del Barroco, imitaban tanto el estilo como las formas de la música vocal contemporánea. En efecto, eran ‘madrigales sin palabras’. De hecho, encontramos la designación ‘apto para voces o violas’ al comienzo de colecciones de obras como el *3er Libro de los Madrigales de Monteverdi* (publicado en 1592)” (traducción del autor).

el laúd. El refuerzo del bajo continuo lo hacía otro instrumento melódico de registro grave, que podía ser el violonchelo, la viola de gamba, el fagot e incluso el contrabajo. Tal disposición instrumental indica que se interpretaría según las circunstancias y necesidades del palacio o sala donde hubiera actividad musical, optando por los instrumentos e instrumentistas disponibles. Curiosamente, esta situación tan práctica en la música es la que ha motivado un gran número de transcripciones hasta la actualidad.

El grado de adaptación o transformación era un poco mayor que en la época precedente. La técnica instrumental había evolucionado y por tanto la complejidad en la escritura. Hay que considerar que el buen intérprete debía añadir la ornamentación para el embellecimiento del discurso a través del arte de la improvisación, aún más complejo en los instrumentos polifónicos. “La ornamentación improvisada de una melodía suponía que el intérprete añadía libre y habitualmente, de modo espontáneo figuras melódicas que eran demasiado variables como para poder identificarse satisfactoriamente con signos” (Lawson y Stowell, 2005, p. 84). La interpretación con diferentes medios sonoros implicaba enfrentar las técnicas entre las dispares familias de instrumentos: articulaciones o ataques entre la cuerda y el viento, posibilidad de dinámicas en unos instrumentos y en otros no (flauta dulce, clavecín), o la diferente tesitura de la cuerda y el viento (el violín tiene mayor amplitud en su rango más grave que la flauta o el oboe). Tampoco resultaba igual abordar un bajo continuo con clave que con órgano, “Con el acompañamiento del órgano, los registros se empleaban discretamente y los pasajes más fuertes se realizaban más con un incremento de la textura que con un cambio de registración” (Lawson y Stowell, 2005, p. 95). Estas diferencias sutiles hacían que cada nueva interpretación se readaptara a la realidad instrumental, aunque el resultado global no difiriera mucho entre sí, siendo la consecuencia final que la improvisación del bajo cifrado, la ornamentación melódica y la transcripción a los instrumentos disponibles se realizara de manera conjunta y al momento en cada ejecución, para conseguir un balance satisfactorio de la interpretación que podría calificarse de espontánea.

En el Barroco tardío, con el pleno desarrollo de la música instrumental, sabemos que se acometieron retos mucho mayores en el arte de la transcripción.

“Henry Purcell transcribe ocasionalmente para tecla la parte vocal y el acompañamiento de algunas de sus canciones. Couperin en sus diversos libros de composición para clave agrega a menudo una nota a pie de página sugiriendo que un trozo es igualmente efectivo, o más, cuando lo ejecuta un grupo especificado de instrumentos de viento o de cuerdas. Johann Sebastian Bach fue uno de los grandes transcriptores en la historia de la música. Arregló para el clave dieciséis conciertos para violín de Antonio Vivaldi, y tres para órgano, y lo hizo tomándose libertades que hoy en día apenas se considerarían permisibles, por eso Bach creó y rompió reglas demostrando que todo es posible si se hace con verdadero genio y talento” (Joya, 2000, p. 1).

Encontramos entonces que los autores de primeros del XVIII ya transcribían obras propias o de otros compositores, siempre de estilo próximo, al contrario de la moda posterior de arreglar obras del pasado. La reelaboración de materiales propios está presente en casi todos los compositores, normalmente como necesidades editoriales y encargos.

2.1.2. La transcripción en el Clasicismo

Desde finales del XVIII se estableció una afición por recuperar y reelaborar músicas del pasado, que será todavía más notable en el XIX. Mozart, que estimaba de muy buen grado la obra de Georg Friedrich Händel, adaptó varias páginas de este grande del Barroco.

“La instrumentación de la obra pastoral *Acis y Galatea*, terminada en el otoño de 1789, inaugura un ciclo de reelaboraciones de obras de G. F. Händel, (*Acis y Galatea* K 566, *El Mesías* K 572, *Alexanderfest* K 591 y *Caecilien-Ode* K 592). Encargadas por el barón Swieten, [...], estas “obras de restauración” estaban destinadas a dotar de un nuevo revestimiento las partituras originales, que no respondían ya al gusto “moderno” del círculo de los Swieten. Mozart abordó esta tarea, estilísticamente ardua, confiando las partes destinadas al bajo continuo a un nuevo conjunto de instrumentos de viento y enriqueciendo ulteriormente la instrumentación de base

con el añadido de segundos violines y violas. Es curioso que, durante una buena parte del siglo XIX, fueran las transcripciones de Mozart las que hicieron conocer y valorar a Händel en Alemania, mucho más que las versiones originales” (Poggi y Valora 1994, p. 639).

Es significativo que en aquel entonces se tratara de recuperar un repertorio que estaba olvidado o pasado de moda, ya que se interpretaba casi exclusivamente el coetáneo del momento. “Nos ha recordado con frecuencia Oriol Martorell que hasta hace aproximadamente cien años el público musical, [...], era auditor sólo de las obras de sus contemporáneos” (Valls, 1970, p. 105).¹⁷ Por ese motivo, la ausencia de un criterio interpretativo histórico como el de nuestros días, los compositores dejaban su huella impronta en tales partituras para dotarlas de esa modernidad. En relación con la adaptación de Mozart de *El Mesías* de Händel, Colin Lawson expone que:

“En consonancia con el espíritu de su época, sintió la necesidad de un mayor colorido orquestal, por lo que actualizar la música fue algo para él natural. Intercambió, transportó, insertó o abrevió números a solo, mientras introdujo alteraciones de gran alcance en la instrumentación” (Lawson y Stowell, 2005, p. 19).

Mucho más frecuentes fueron las adaptaciones de las obras coetáneas en el Clasicismo. Una agrupación que empezó a florecer con gran éxito fue la *Harmoniemusik*, conjunto de vientos que interpretaban un repertorio para el entretenimiento social en forma de Serenatas, Divertimentos o Partitas, escritos originalmente para esa formación, pero también de transcripciones de óperas, sinfonías, balés y otras obras (Mayor, 2011). Estos conjuntos más reducidos permitían la interpretación de obras populares sin la necesidad de una orquesta ni espacios escénicos tan grandes.

“El octeto formado por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes, fue introducido en Centroeuropa por el Príncipe Schwarzenberg alrededor de 1776. Pero fue el Emperador José II de Habsburgo (1741-1790) quien marcó un antes y un después en el desarrollo de esta formación, fundando en 1782 su "Königliche-

¹⁷ Oriol Martorell (1927-1996) fue Catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Barcelona, Licenciado en Filosofía y Letras y Pedagogía, además de especialista en dirección coral. Publicó diversos artículos y libros sobre música.

Kaiserliche Harmonie". [...]. Muy pronto, la tradición vienesa de la *Harmonie* se extendió por toda Europa” (Mayor, 2011, p. 2).

Mozart le dirige una carta a su padre, donde obligado por la necesidad de un estreno, le expone lo complicado que es adaptar su ópera *El rapto en el serrallo* para esta formación de vientos. Dada la dificultad de la empresa, puede considerarse más una versión novedosa sobre una música existente que un mero arreglo (Pajot, 2007). El propio Mozart lo expresa así:

“... *my opera has to be arranged for wind band before Sunday of next week, otherwise someone else will beat me to it and profit from it instead of me;...you cannot imagine how difficult it is to arrange something like this for wind ensemble, so that it sounds well on wind instruments while not losing any of its effectiveness*” (Trio di Clarone, eds., 1988, p. 5).¹⁸

Otro ejemplo notorio es la obra instrumental de Joseph Haydn *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*, encargada y estrenada para el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, en 1787, de carácter religioso y basado en los textos evangélicos, que fue adaptada en diferentes combinaciones.

“Existen cuatro versiones de esta obra. Según J. P. Larsen, Haydn escribió *Las Siete Palabras* probablemente en 1786, y al año siguiente la editorial vienesa Artaria publicó la obra en tres versiones: una para orquesta —que sería la originaria—, una segunda para cuarteto de cuerda, y una más en reducción para piano, ésta hecha por otro autor con el visto bueno de Haydn. [...]. La versión oratorio llegó una década más tarde” (Díez, 2011, p. 27-28).

Ludwig van Beethoven compone su afamado *Septimino* para una agrupación mixta de viento y cuerda, a la moda de las Serenatas precedentes, pero pronto lo reduce para una formación más clásica, el trío con piano, que es una de las agrupaciones estandarizadas del género de cámara y más aclamadas por los aficionados. El propio autor escribía al editor Franz Anton Hoffmeister en 1800 que “a la vista de los hábitos, se podría transcribir los tres instrumentos de viento (...) para un violín,

¹⁸ “... mi ópera tiene que ser arreglada para banda de viento antes del domingo de la próxima semana, de lo contrario, alguien me adelantará y se beneficiará de ella en mi lugar;... no puede imaginar lo difícil que es arreglar algo como esto para un ensamble de viento, para que suene bien en los instrumentos de viento sin perder nada de su efectividad” (traducción del autor).

una viola y un violonchelo más” (Tranchefort, 1995, p. 169). Lo mismo ocurre con su *Quinteto Op. 16* para vientos y piano, que lo transforma para cuarteto de piano y cuerdas. Esta floración de obras de música de cámara para los crecientes aficionados de la burguesía hizo posible la reutilización de partituras para diferentes combinaciones instrumentales.

2.1.3. La transcripción en el Romanticismo

Esta reutilización de materiales sigue muy en auge durante el Romanticismo, si bien las técnicas instrumentales estaban mucho más desarrolladas y por lo tanto era más complicado traducir el lenguaje sonoro de un instrumento a otro. En especial se practicó al pasar a la cuerda las obras originales para el viento. Ejemplo de ello son las pizas de cámara de Robert Schumann del año 1849, consideradas una de sus mejores aportaciones al género.

“Characteristic of Schumann is the fact that, having written the aforementioned Works for horn, oboe and cello, he consented a priori to the substitution of these instruments by the violin, cello or both, at the discretion of the performer, Op. 73 are no exception to this rule and in fact Schumann himself provided for, or suggested the possibility of using the violin or cello instead of the clarinet” (Garbarino, 1976, p. 1).¹⁹

Incluso esta situación se prolongará más adelante, con Johannes Brahms, cuando compone su cuerpo de cámara para el clarinete al final de su vida, entre 1891 y 1894 (el trío con piano, quinteto con cuerda y dos sonatas con piano), escribiendo una versión alternativa de todas ellas con viola. Es de suponer que las circunstancias editoriales o económicas favoreciesen esta labor, porque el grado de implicación del compositor con las características técnicas, tímbricas y peculiaridades sonoras de cada instrumento es muy relevante en esta época.

¹⁹ “Es característica de Schumann el hecho de que, habiendo escrito las mencionadas obras para trompa, oboe y violonchelo, consintió a priori en la sustitución de estos instrumentos por el violín, violonchelo o ambos, a criterio del intérprete, las Op. 73 no son una excepción a esta regla y de hecho el propio Schumann preveía o sugirió la posibilidad de utilizar el violín o el violonchelo en lugar del clarinete” (traducción del autor).

El arte de la transcripción es particularmente notable a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la técnica pianística está en su mayor apogeo, y numerosos compositores adaptan para el piano obras de una gran envergadura musical, como los fragmentos de óperas de Richard Wagner por Franz Liszt (también lo hizo de otros autores dramáticos como Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti o Wolfgang Amadeus Mozart), los *Preludios corales* de Ferruccio Busoni sobre los originales de Johann Sebastian Bach, o al contrario, la opulenta orquestación de Maurice Ravel después en el siglo XX en base a los *Cuadros de una exposición* de Modest Músorgski (1874) para piano. Porque el piano mantuvo un puesto central tanto en el ambiente doméstico como en el escenario de concierto, habiendo arreglos para piano a cuatro manos de casi toda la música orquestal (Lawson, 2006). Particularmente, la transcripción ha sido muy frecuente en este medio. Las posibilidades técnicas y polifónicas que ofrece este instrumento son únicas, haciendo de él un medio ideal para transferir músicas de todos los géneros, que para otros no hubiera sido posible. Para los instrumentos monódicos, sólo la interpretación conjunta en grupos musicales, con posibilidades amplias de registros, timbres y texturas, realizan lo que el piano puede acometer por sí mismo. Por lo general, los grandes transcriptores en obras para piano han sido excelentes pianistas, pudiendo citar a Ferruccio Busoni, Franz Liszt, Leopold Godowski, Sergei Rachmaninov, Karl Tausig, Myra Hess, Johannes Brahms o Samuel Feinberg (Joya, 2000).

Todos los ejemplos expuestos refuerzan la idea de las adaptaciones de obras que los compositores realizaban de sus propios trabajos o de los coetáneos, pero también en esta época hay un interés por recuperar las músicas pretéritas y aportar un nuevo enfoque de ellas. En la época decimonónica hubo un gusto por recuperar la música del pasado, pero no en su forma original, sino expuesta a la moda y gustos del momento. En pleno siglo XIX: “La recuperación de la música antigua comenzó en serio [...]. Aún existía la creencia generalizada de que la música antigua tenía que ser actualizada en la interpretación” (Lawson, 2006, p. 28). Se debe a Felix Mendelssohn tanto el redescubrimiento de la obra de Bach como la devoción por la música del pasado, al arreglar e interpretar *La pasión*

según san Mateo después de casi ochenta años después de la muerte del compositor.

“Mendelssohn devolvió para siempre la música de Bach al dominio público, [...]. Introdujo cortes que redujeron en un tercio la duración de la interpretación de las obras; optó por reinstrumentaciones y por la reasignación de partes a solo, además de indicaciones dinámicas y de tempo que daban mucha importancia a los contrastes dramáticos y a la emotividad llena de tensión característica de su propia época” (Lawson y Stowell, 2005 p. 20).

Se podría afirmar que al menos durante una época de la historia de la música (principalmente el siglo XIX), reelaborar las páginas del pasado era un arte complejo que requería por un lado del conocimiento de la técnica pretérita pero que necesariamente requería de una reinterpretación con los métodos y estéticas del momento. Hay que valorar el contexto histórico de estas obras, marcadas por la corriente nacionalista de buscar las fuentes de identidad cultural y musical. El resultado por lo tanto no tenía por qué ajustarse del todo a la fuente original, sino imprimir la personalidad y genialidad del autor reciente, para ganar la admiración del público. Es necesario valorar estos logros, que están reconocidos como de los más audaces de los compositores, y se consideran conquistas musicales como las mismas obras originales.

2.1.4. La transcripción desde el siglo XX

Son notorios los arreglos que se han producido después en el siglo XX. Las agrupaciones instrumentales actuales difieren mucho de las antiguas. A los conjuntos estandarizados de la música de cámara (cuarteto de cuerda, quinteto clásico de viento o el trío con piano), se les une desde el siglo XX otros que han gozados también del favor de los compositores. El cuarteto de saxofones, el conjunto de percusión y el quinteto de metales son ejemplos vivos de agrupaciones muy presentes en las salas de conciertos, que interpretan tanto música original como arreglos de todas las épocas. Las necesidades estéticas y artísticas en estos casos

se unen con las exigencias didácticas aludidas anteriormente, además de la demanda del nuevo público.

“El gran saxofonista clásico y fundador de la escuela francesa de saxofón Marcel Mule, siendo solista de la banda de música de la guardia republicana en el año de 1929, decide crear un cuarteto de saxofones que llamaría: “Cuarteto de la Guardia Republicana”, que aportó en el desarrollo y reconocimiento de su propia reputación, logrando interesar a grandes compositores como Glazunov, Rivier, Absil, Bozza, Desenclos y Dubois en escribir obras para él” (Villafruela, 2007, p. 68).

En cuanto a las agrupaciones de metales:

“Un verdadero paradigma de quinteto de metal es sin duda alguna el grupo *Canadian Brass* fundado por Charles Daellenbach y Gene Watts en 1970. [...]. Es una formación tremendamente versátil. [...]. En las distintas interpretaciones descubrimos no sólo a grandísimos ejecutantes sino a re-creadores y re-pensadores de las obras de Haëndel, Haydn, Mozart, Bach y Beethoven” (Llamas, 2010).

Las agrupaciones sinfónicas, por el contrario, no han sufrido grandes modificaciones estructurales desde su configuración moderna a mediados del XIX, pero cabe mencionar el papel imprescindible de las bandas de música civiles. Las militares ejercían una función castrense desde principios del siglo XVIII, con un repertorio marcial adecuado a esta misión, aunque más adelante, después de la Revolución Francesa acometieran otros repertorios. Las bandas de música, tradicionalmente ligadas al afecto popular y constituidas muchas veces por aficionados, han sido verdaderos transmisores culturales ofreciendo todo tipo de arreglos de sinfonías y zarzuelas en España. A propósito de una audición de la obra orquestal *La Consagración de la Primavera* por la Banda Sinfónica Municipal de Madrid (adaptada por el clarinetista Julián Menéndez en 1954), el ilustre Ígor Stravinsky comentó textualmente “que no sabía qué era más difícil, si crear la obra o transcribirla para banda” (Dávila, 2008, p.37). De hecho, la transformación económica y social de España desde mediados del siglo XX ha favorecido que:

“El auge de bandas populares en distintas regiones (Levante, Galicia, Andalucía, Asturias...) propició la creación de adaptaciones para banda de grandes obras

sinfónicas lo cual trajo una gran difusión de la cultura musical en núcleos de población pequeños, los cuales no hubiesen tenido acceso a tal deleite de otra forma. En cualquier pueblo se conocían las melodías de oberturas, óperas, sinfonías o zarzuelas gracias a las bandas, más que por sus originales de orquesta” (Pascual-Vilaplana, 2011).

Si nos apartamos de la música clásica, otros géneros como el Jazz o la música popular han utilizado las versiones de otros artistas de una manera natural y regular.

“El caso de Bach es único en la historia de la música: ningún otro compositor ha dejado en las generaciones siguientes una huella tan profunda en el estilo, tan prolongada en el tiempo y tan apreciable en los oyentes. [...]. Bach ha traspasado las fronteras estilísticas para alentar reinterpretaciones en clave de jazz, con el carácter libre e improvisado que caracteriza a esta música. [...]. Diversos intérpretes convirtieron sus partituras en *standard* jazzísticos. Después de todo, en Bach podían encontrar sólidas estructuras armónicas y reconocibles motivos melódicos que servían como punto de partida para la improvisación”. (Fundación Juan March, 2018, p. 2).

El repertorio del pop y del rock versionan continuamente temas populares de gran audiencia, incluso de melodías provenientes de la música clásica. Un ejemplo para las masas es la versión de la *Quinta Sinfonía de Beethoven* por el grupo de heavy metal *Metallica*, con guitarras eléctricas, batería y sintetizadores.²⁰ Las colaboraciones entre la orquesta sinfónica con el mundo del rock son cada vez más habituales, en un momento donde la música clásica se está reinventando con programas novedosos que incluyen audiciones de bandas sonoras de películas o la colaboración con grupos de la música popular, pop, rock o flamenco, entre otros. Se puede confirmar que el arte de la transcripción sigue evolucionando, en un mundo donde la globalización y el acceso inmediato de la música promueven los mestizajes entre todos los géneros.

²⁰ Consultado en abril de 2020, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kWVMf4rdYYc>

2.1.5. Necesidades didácticas actuales de las transcripciones

En el siglo XX los autores han desarrollado una escritura instrumental que ha favorecido aún más las disposiciones únicas de los instrumentos, explorando todo el potencial y peculiaridades de cada uno, siguiendo con la tradición establecida desde el Romanticismo de fomentar sus singularidades sonoras. El grado de virtuosismo alcanzado es fruto del enorme desarrollo de las técnicas instrumentales, incluidas las técnicas extendidas o de sonidos no convencionales. La estandarización de la enseñanza musical, la globalización, la disponibilidad de escuchar música ilimitada de cualquier época en los medios en línea, hacen que la música se haya especializado enormemente, como las ciencias. Por un lado, proliferan los grupos de interpretación histórica, que se intentan acercar al ideal de sonoridad original utilizando copias de instrumentos de época, y por otro los grupos de música contemporánea de la más feroz actualidad, que se han especializado en la difusión de los autores novísimos. A priori, estos conceptos interpretativos desecharían la idea de la transcripción, porque la interpretación histórica se acerca al paradigma de la idea primigenia del compositor y la más actual por emplear técnicas extendidas sólo aplicables a los instrumentos para los que están concebidos.

Pero a mitad de camino entre estos dos arquetipos interpretativos se mueven los intérpretes que hacen músicas de todos los tiempos, normalmente obras desde el Barroco hasta mediados del siglo XX. Estos músicos, por su formación académica, tocan músicas de todos los estilos independientemente del medio con que lo hagan. Y las transcripciones son, entonces, necesarias para proveer de un repertorio en todas las épocas de la música. No se podría numerar la ingente cantidad de estas partituras, pero baste con el ejemplo de la *Partita 1013 para flauta sola* de Johann Sebastian Bach en versión de saxofón²¹, o el *Capricho n°24 de violín* de Niccolò Paganini para trompeta.²² De esta manera se está favoreciendo la praxis y el conocimiento de los compositores de todas las épocas a todos los intérpretes.

²¹ Editorial Lemoine, 1994.

²² Por el trompetista y arreglista Erik Veldkamp, 2019.

2.2. Historia del clarinete bajo

Una vez que hemos expuesto las necesidades didácticas de las transcripciones para la formación de los instrumentistas, vamos a realizar un recorrido por los orígenes del clarinete bajo y su literatura, para comprender mejor su contexto y la justificación de esta investigación. Los especialistas estiman como fecha inicial de aparición del clarinete bajo las décadas centrales del siglo XVIII. Su auge estaría motivado por la demanda de diferentes instrumentos de viento, debido en parte a la proliferación de las bandas militares y civiles, y posiblemente como sustitución o refuerzo del fagot en estas agrupaciones de viento. Parece que habría un antecesor instrumental anterior desde principios de ese siglo, un tipo de *chalumeau* bajo (Hoeprich, 2008).²³ Pero el modelo que se originaría a partir del clarinete clásico sería unos años posterior a éste. Rice señala que:

“Throughout the eighteenth century, there was steady demands for stronger, large-size woodwind instruments by players willing to learn to play them and composers ready to utilize their special attributes. [...] The earliest bass clarinets were made during the 1750s as prototypes: a playable example emerged during the 1790s”(Rice, 2009, p. 4-5).²⁴

En torno a 1760 el clarinete soprano entra definitivamente en la orquesta clásica, y los constructores, debido a la creciente popularidad del instrumento, amplían la familia por su parte más grave (Rubio, 2007). Al igual que su predecesor soprano, el clarinete bajo fue construido en varias tonalidades, do, sib (el más habitual del

²³ El *chalumeau* es un instrumento de lengüeta simple que hace su aparición en la música culta junto con el clarinete a finales del siglo XVII en Europa (término de origen francés, derivado del latín *calamus*, que significa caña o lengüeta). Durante un tiempo ambos instrumentos coexistieron, siendo la diferencia fundamental que el clarinete podía realizar los sonidos armónicos a través de una llave que accionada, producía la doceava aguda de las notas fundamentales. Como afirma Pastor (2010), de ahí surge el nombre de clarinete, por el registro *clarino* o agudo, como el de las trompetas barrocas, en comparación al registro grave del *chalumeau*.

²⁴ “A lo largo del siglo XVIII, hubo una demanda constante de instrumentos de viento-madera más potentes, de gran tamaño por parte de los intérpretes dispuestos a aprender a tocarlos y de los compositores dispuestos a utilizar sus atributos especiales. [...] Los primeros clarinetes bajos se fabricaron en la década de 1750 como prototipos: en la década de 1790 surgió un modelo ejecutable” (traducción del autor).

grupo) y la, pero siempre una octava más grave que su antecesor, como define Hoepfich:

“In order for an instrument to qualify as a bass clarinet it must be pitched an octave below the soprano clarinet, In B flat, C or in A, and have the basic characteristics of any clarinet: a cylindrical bore and the ability to over-blow a twelfth” (Hoepfich, 2008, p. 259).²⁵

Esta práctica habitual en la construcción de los clarinetes estaba orientada a poder abarcar un mayor rango de tonalidades (con la acumulación de más alteraciones); utilizando el mismo sistema de posiciones, pero con diferentes tamaños de instrumentos, se conseguía tocar en casi cualquier tonalidad, puesto que el mecanismo no estaba suficientemente perfeccionado y tenía pocas llaves, como para poder tocar de manera ágil todo el espacio cromático.

Desde la aparición del instrumento hasta la primera mitad del siglo XIX, se experimentaron con diferentes formas (curvada, de fagot o serpentón) y modelos, pero no llegó a estandarizarse su uso, más allá de las bandas de música (figura 2.1).

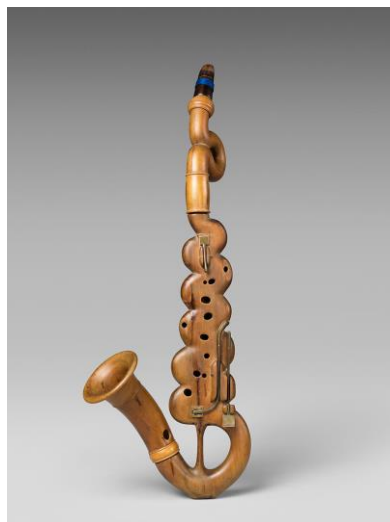


Figura 2.1. Clarinete bajo de cinco llaves con forma serpenteada de Nicola Papalini. Chiravalle, Italia, c. 1810. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504937>

²⁵ “Para que un instrumento pueda calificarse como clarinete bajo debe estar afinado una octava por debajo del clarinete soprano, en si bemol, en do o en la, y tener las características básicas de cualquier clarinete: un taladro cilíndrico y la capacidad de extenderse a la doceava” (traducción del autor).

A partir del segundo cuarto del siglo XIX fue adquiriendo poco a poco más protagonismo en la ópera y a mediados de este siglo ya estaba incorporado en la orquesta sinfónica moderna. Esto no habría sido posible sin las notables mejoras que incorporaron algunos constructores como Streitwolf (figura 2.2):

“During the second quarter of the nineteenth century, however, the bass clarinet underwent major fundamental structural changes in the bands of three wind-instrument makers: Streitwolf, Buffet and Sax. Their work still seems to be the basis of the contemporary bass clarinet” (Kalina, 1975, p.1).²⁶



Figura 2.2. Clarinete bajo de 22 llaves con forma de fagot, de Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf, Gotinga, Alemania, c. 1835. Kunstmuseum Den Haag, La Haya. Recuperado de: <https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/bass-clarinet?origin=gm>

La contribución más importante al desarrollo del modelo actual ocurrió en la década de 1840, por los constructores L. A. Buffet y A. Sax en París (figura 2.3). Estos instrumentos eran más perfeccionados, con mayor número de llaves y platos sobre los agujeros, e inspiraron a los compositores del entorno, como G. Meyerbeer, H. Berlioz y C. Saint-Saëns.

²⁶ “Sin embargo, durante el segundo cuarto del siglo XIX, el clarinete bajo sufrió importantes cambios estructurales fundamentales en los grupos de tres fabricantes de instrumentos de viento: Streitwolf, Buffet y Sax. Su trabajo parece seguir siendo la base del clarinete bajo contemporáneo” (traducción del autor).



Figura 2.3. Clarinete bajo de 20 llaves de Adolphe Sax, París, c. 1845. Kunstmuseum Den Haag, La Haya. Recuperado de: [Bass clarinet | Kunstmuseum Den Haag](#)

Pero la expansión por el resto de Europa fue notable y la lista de compositores románticos y postrománticos creció notablemente, tanto en el género lírico como sinfónico: G. Donizetti, G. Verdi y G. Puccini en Italia, G. Mahler, R. Strauss, R. Wagner y A. Dvorak en centro Europa y P. Chaikovski en Rusia. Los grandes orquestadores del siglo XX lo tuvieron en gran estima, M. Ravel, I. Stravinsky, B. Bartok o D. Shostakovich. Hoeprich comenta en relación a esta época que:

“At the end of the nineteenth century, Richard Strauss and Gustav Mahler included the bass clarinet in their tone poems and symphonies. Strauss evinced little concern for difficulties in playing the instrument, writing some extremely challenging passagework over a wide range” (Hoeprich, 2008, p. 273-4).²⁷

Como afirma Pastor (2010), a partir de 1900 el diseño en cinco secciones con una campana curvada de metal se consolida. Varios sistemas de llaves, entre ellos el sistema Oehler (1900)²⁸ y el sistema Boehm (1910-30), se instalan en el

²⁷ “A finales del siglo XIX, Richard Strauss y Gustav Mahler incluyeron el clarinete bajo en sus poemas sinfónicos y sus sinfonías. Strauss se preocupó poco por las dificultades para tocar el instrumento, escribiendo algunos pasajes extremadamente desafiantes en un registro amplio” (traducción del autor).

²⁸ El sistema Oehler, alemán, difiere del sistema Boehm, francés, en el diseño de las llaves y en las proporciones del tubo. Este último es el más utilizado del mundo, a excepción de los países germano

instrumento. Desde la década de 1930, los desarrollos estructurales han incluido mejoras en la afinación, en la igualdad de los registros y la calidad de los sonidos más graves. El clarinete bajo se consolidó enormemente en esta época. Los compositores de la Segunda Escuela de Viena, A. Schoenberg, A. Webern y A. Berg, lo introdujeron no solo en las obras sinfónicas, sino además en muchas de las partituras de la música de cámara, lo que supuso el germen de la verdadera emancipación del instrumento. “*Schoenberg in particular wrote not only some very difficult orchestral part, but also included the bass clarinet in two of his major chamber pieces. His Serenade Op. 24 and specially the Suite Op. 29*” (Harris, 1995, p. 74).²⁹

La revolución como verdadero instrumento solista comenzó en la década de los sesenta del pasado siglo. La figura del clarinetista checo Josef Horák (1931-2005) fue clave al abrir el camino a toda una literatura para el instrumento, tanto en formaciones diversas de cámara como a dúo de clarinete bajo y piano. Como aclama Rubio, la lista de obras que le dedicaron fue ingente: “¡Cerca de 600 obras escritas por 142 compositores de 80 países diferentes!”, entre los que destacan los más renombrados del momento; K. Stockhausen, B. Maderna, L. Nono o A. Haba (Rubio, 2006, p. 5). Horák logró llamar la atención de los compositores al demostrar las cualidades excepcionales del instrumento: casi cinco octavas de registro, una enorme amplitud de colores y matices, una agilidad técnica sobresaliente, y la exploración de las técnicas no convencionales como los multifónicos. Todo ello le ganó el sobrenombre de los críticos de *Paganini del clarinete bajo* (Simmons, 2009), siendo el primer especialista en el instrumento que ya no combinaba el clarinete bajo con el sib y es considerado un pionero en la interpretación de música vanguardista (Bok, 2006).

Otra de las personalidades más relevantes del instrumento fue el clarinetista Harry Sparnaay (1944-2017), reconocido internacionalmente y que en los años 70

parlantes y algunos países de su entorno, que utilizan principalmente el sistema alemán. El clarinete soprano sistema Boehm fue producto de la colaboración entre el clarinetista francés Hyacinthe Klosé y el constructor de instrumentos Loui August Buffet, en torno al año 1840.

²⁹ “Schoenberg, en particular, no sólo escribió algunas partes orquestales muy difíciles, sino que también incluyó el clarinete bajo en dos de sus principales obras de cámara. Su Serenata Op. 24 y especialmente la Suite Op. 29” (traducción del autor).

logró crear en Róterdam la primera clase para los estudios superiores del instrumento, de manera independiente al clarinete soprano. Fue una situación que sólo se dio en Holanda, pues además de Róterdam también se formó un programa de estudios en Ámsterdam, mientras que en el resto del mundo se abordaba el estudio del clarinete bajo como una especialidad, después o simultáneamente a los estudios del clarinete soprano (Sanz y Fernández, 2003). Los compositores del momento dedicaron a Sparnaay más de 500 obras, entre las que destacan piezas de L. Berio, F. Donatoni, M. Feldman, I. Xenakis, H. Lachenmann o I. Yun. Uno de sus alumnos, Henri Bok (nacido en 1950), ha logrado después recoger el legado del maestro y seguir la labor de difusión del repertorio para el instrumento, desde su puesto de profesor de clarinete bajo en el Conservatorio de Róterdam. Ha interpretado con formaciones novedosas hasta el momento: dúos de clarinete bajo y acordeón, trombón, percusión u oboe bajo (Everall, 2016), además de seguir la labor de difusión de obras para clarinete bajo solo y clarinete bajo y piano.

No hay de desdeñar la importancia de otros géneros en la consolidación del repertorio del instrumento. El Jazz ha aportado importantísimos artistas del clarinete bajo, como Eric Dolphy (1928-1964). En muchas ocasiones se ha utilizado por un instrumentista que toca tanto al saxofón como el clarinete, alternando ambos instrumentos. Dolphy inspiró a varios saxofonistas de su generación, como John Coltrane, a intentar tocar el clarinete bajo, y aseguró un legado único (Hoeprich, 2008). Otros casos de multi-instrumentistas fueron Bennie Maupin (1940), David Murray (1955), Marcus Miller (1959), John Surman (1944) o Bob Mintzer (1953). Estos músicos polifacéticos han aportado un nuevo repertorio y maneras de interpretar al margen del género clásico:

“The major clarinet contributions to the avant-garde seemed to be from players of the lower members of the clarinet family. Eric Dolphy (1928-64) used the bass to great effect, [...], Anthony Brazton (b. 1945) made rare but fascinating use of the contrabass when he played Charlie Parker’s Ornithology on his LP In The Tradition [...], David Murray (b. 1955) continues this trend; his Murray’s Steps (1983) received

impressive critical acclaim, both for his tenor saxophone playing and his work on bass clarinet” (Brown, 1995, p. 187-8).³⁰

2.3. La formación para clarinete bajo

Es del todo seguro, al igual que ocurre hoy en día, que los clarinetistas bajos se formaran inicialmente como clarinetistas sopranos, y que la técnica del instrumento estándar sirviera de primera aproximación al instrumento grave. La técnica base de la embocadura y la respiración es la misma, a grandes rasgos, y estas similitudes entre ambos instrumentos estimulan un primer acercamiento a los estudiantes de clarinete bajo (Palanker, 2004). Sin embargo, la progresiva mejora de la mecánica del instrumento ha conllevado una mayor efectividad de la técnica y por lo tanto en la evolución de la escritura musical, y al mismo tiempo de la complejidad del manejo del instrumento. Dadas las características morfológicas del clarinete bajo, es necesario dotarle de una metodología específica que incluya sus peculiaridades propias, puesto que difiere en varios aspectos del clarinete soprano, como el mayor tamaño del tubo y separación de las llaves, la diferencia de digitación en los registros graves y altísimo, la mayor cavidad bucal y cantidad de aire emitida o la presión de la embocadura (Bourque, 2011).

La progresiva incorporación del instrumento a las orquestas sinfónicas y a las bandas de música hizo que apareciesen los primeros tratados para el instrumento, pero forma muy progresiva. Como argumenta Aber, hasta no hace mucho tiempo no disponíamos de un material didáctico propio:

“The bass clarinet has until recently had little solo repertoire and virtually no didactic material specifically devoted to it. Outside of its gradual adoption as a

³⁰ “Las principales contribuciones del clarinete a la vanguardia parecían provenir de los colegas intérpretes de la familia grave del clarinete. Eric Dolphy (1928-64) utilizó el bajo con gran efecto, [...], Anthony Brazton (nacido en 1945) hizo un uso raro pero fascinante del contrabajo cuando tocó Ornithology de Charlie Parker en su LP In The Tradition [...], David Murray (nacido en 1955) continúa esta tendencia; su Murray's Steps (1983) recibió un impresionante reconocimiento de la crítica, tanto por su forma de tocar el saxo tenor como por su trabajo con el clarinete bajo” (traducción del autor).

member of the woodwind section in orchestras and military bands, the history of its early use is very sketchy. Very little is known about solo repertoire for the bass clarinet and the musicians who may have performed on the instrument during the 19th and early 20th century. Even less is known about how those musicians may have learned the techniques specific to mastery of the bass clarinet during this time” (Aber, 2015, p. 76-9).³¹



La primera referencia de un material de instrucción para el clarinete bajo es una tabla de digitaciones del constructor de instrumentos inglés George Wood de 1833, que solamente indica las posiciones de los dedos y llaves utilizadas para ese modelo específico, que curiosamente llegaba un tono más grave que el modelo actual, hasta el sib (Hoeprich, 2008).³² Más adelante, en 1892 se publicó *método para clarinete Op. 49* del alemán Robert Stark (figura 2.4), que era exclusivo para clarinete soprano pero que incluía un pequeño apartado para el clarinete bajo, indicando de manera muy genérica sus características de tono, notación y registro.³³ El propio autor indica que los estudios propuestos para el clarinete soprano son también apropiados para tocar el clarinete bajo, lo que demostraría que estos instrumentistas se instruirían antiguamente con los mismos materiales que los del soprano. Este método incluye dos piezas para cuarteto de clarinetes con la parte más grave compuesta para el bajo, muy asequible para los principiantes.

³¹ “Hasta hace poco, el clarinete bajo tenía poco repertorio solista y prácticamente ningún material didáctico dedicado específicamente a él. Aparte de su adopción gradual como miembro de la sección de viento-madera en orquestas y bandas militares, la historia de su uso temprano es muy escasa. Se sabe muy poco sobre el repertorio solista para el clarinete bajo y sobre los músicos que pudieron tocar el instrumento durante el siglo XIX y principios del XX. Se sabe aún menos sobre cómo esos músicos pudieron aprender las técnicas específicas para dominar el clarinete bajo durante esta época” (traducción del autor).

³² *A Scale of the Bass Clarinet invented mfred by George Wood*. Publicado en 1833 por el autor, Londres.



³³ *Grosse theoretisch-praktische Clarinett-Schule nebst Anweisung zur Erlernung des Bassethorns und der Bassclarinette, op 49*. 1892. Publicado por C. F. Schmitdt, Heilbronn, 1892, 1900. (Gran método teórico-práctico para el clarinete con instrucciones para aprender a tocar el corno de bassetto y el clarinete bajo, op. 49).

Die Bassklarinettè.

Die Bassklarinette hat einen charaktervollen und bei guter Behandlung wirkungsreichen Ton, der bei der Stimmung in A chromatisch von cis- \bar{e} () in der B-Stimmung von d- \bar{f} () reicht, im G- und F-Schlüssel notiert wird und in den zwei unteren Registern am wohlklingendsten ist. Geschieht die Notation im 16-Fusston, d. i. im G-Schlüssel (also eine Oktav höher), so klingt die B-Bassklarinette eine grosse None, die A-Bassklarinette eine kleine Dezime tiefer als die C-Klarinette; hingegen ist bei der Schreibart im F-Schlüssel, wie sie Rich. Wagner anwendet, die B-Bassklarinette einen ganzen Ton, die in A eine kleine Terz im Klange tiefer als das Fagott oder das Violoncello.

Zur Erlangung der Geläufigkeit wird sich das für die Klarinette gegebene Übungsmaterial nicht minder nützlich erweisen. Besondere Beachtung verdient die Wahl des Blattes, sowohl wegen der leisesten Ansprache, als wegen der unbedingten Sicherheit in allen Tonstärken.

The Bass Clarinet.

The tone of the Bass Clarinet is a characteristic and, when properly treated, effective one. The chromatic compass of the instrument standing in A is from C \sharp to e \flat () of that in B \flat from D to f \flat () the tone being finest in the two lower registers; it is noted in the G and F-clefs. When noted according to the 16-foot tone (i. e. in the G-clef, consequently an octave higher), the bass clarinet in B \flat sounds a major ninth lower than the C-clarinet, and the bass clarinet in A a minor tenth lower than the latter; but when noted in the F-clef, as was Wagner's practice, the bass clarinet in B \flat sounds a whole tone, and that in A a minor third, lower than the bassoon or violoncello.

For obtaining fluency, the various studies for the clarinet will prove equally well adapted for the bass clarinet. The reed should be selected with the greatest care, both as regards readiness in speaking and absolute reliability of action in all grades of tone-power.

Figura 2.4. Instrucciones para clarinete bajo del Método Op. 49 de R. Stark de 1892.

Pero el primer método publicado exclusivamente para clarinete bajo corresponde a Pierre Sainte-Marie en el año 1898.³⁴ Contiene especificaciones para el mantenimiento, la postura corporal y una tabla de digitaciones específica para el instrumento de la época (figura 2.5). En sus 20 páginas ofrece ejercicios sobre la escala cromática, arpeggios mayores y menores en todo el registro del instrumento (desde el mi bajo hasta el sol altísimo), y trata las digitaciones prácticas para el clarinete bajo en los casos en que estas posiciones difieran de las empleadas en el clarinete soprano (Aber, 2015).

³⁴ *Méthode Pour La Clarinette-basse, à l'Usage des Artistes Clarinettistes, avec l'indication des doigtés pratiqués.* 1898, Paris: Evette et Schaeffer.

TABLATURE DE LA CLARINETTE-BASSE
 SYSTÈME BOËHM À PLATEAUX MOBILES
 PAR A. P. SAINTE-MARIE
 Ex-Clarinet-basse des Grands Concerts Colonne, Clarinet-basse des Concerts Classiques de Metz-Carls.

NOTES: — L'écriteur de la Clarinette-basse est de trois octaves et une tierce mineure. Puis Tréma et bémol (F) sont toujours écrits en La à l'aide, sans en déduire le dièse, en Si b. Mais dans les exemples qui suivent, on ne s'occupe pas de la clef. Sur la Clarinette-basse à treize clés la relation des doigts par dessous, se montre qu'en Si bémol. Cette tablature et les exemples qui suivent, peuvent servir à l'étude de la Clarinette-basse en Fa.

Figura 2.5. Tabla de digitaciones para clarinete bajo del Método de Pierre Saint-Marie del año 1898. (Ilustración del artículo de Thomas Aber, *The First Published Method for the Bass Clarinet*), recuperado de: <http://www.circb.info/?q=node/11981>.

Ya en el siglo XX, Paul Mimart, titular de clarinete bajo de la Orquesta Sinfónica de Boston escribió un tratado en 1922 clarinete alto, bajo y sarrusofón (Hoeprich, 2008).³⁵ Tiene la peculiaridad de estar escrito para tres instrumentos y esta singularidad es habitual en los métodos más antiguos, que servían de base para la instrucción de más de uno. Aunque trata las posiciones específicas para el registro agudo del clarinete bajo, hoy en día estarían obsoletas. Un tratado similar por tratarse tanto para clarinete alto o bajo es el del estadounidense Himie Voxman de 1952 (figura 2.6), que lo define como un método introductorio para la práctica de ambos instrumentos.³⁶ Se trata de un compendio de obras transcritas de otros

³⁵ *Method for Alto and Bass Clarinets and Sarrusophones*. 1922. Boston: The Cundy-Bettoney Co. El clarinete alto es el miembro de la familia que se encuentra por su tamaño y registro entre medias del soprano y del bajo. Actualmente está afinado en Mib, una quinta justa por debajo del soprano o una cuarta por encima del bajo. Tiene una historia muy interesante y fue más utilizado en el pasado que el clarinete bajo. Mozart, Mendelsshon y otros compositores escribirían para este instrumento (concretamente para el clarinete alto afinado en Fa, conocido como *corno di bassetto*).

³⁶ *Introducing the Alto or Bass Clarinet. A transfer method for intermediate instruction*. 1952. Chicago: Rubank Publications. Himie Voxman (1912-2011), fue director de la Escuela de Música de la Universidad de Iowa. Se formó como clarinetista y ejerció durante muchos años como profesor de instrumento y pedagogo, publicando una extensa literatura de métodos y obras para instrumentos de viento. Llegó a ser reconocido como uno de los mayores educadores musicales de Estados Unidos.

autores (Schumann, Weber, Beethoven, Verdi y otros), introducido por unos estudios preliminares para afianzar la técnica base de ambos instrumentos.

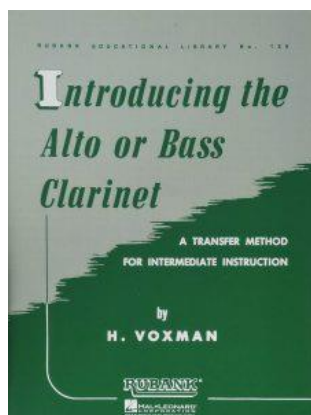


Figura 2.6. Método para clarinete alto y bajo de H. Voxman de 1952.

Más adelante William E. Rhoads escribió y editó seis volúmenes de estudios para el clarinete alto o bajo publicados entre 1962 y 1968, destacando la adaptación que hizo del conocido método para clarinete sib de Carl Baermann (figura 2.7).³⁷ Estos libros abordan los problemas técnicos de ambos instrumentos para los programas de música en varias escuelas de Estados Unidos (Aber, 2015). Tanto el método de Voxman como los de Rhoads son muy propicios para el aprendizaje del clarinete bajo, porque parten de las premisas técnicas básicas que conocen los estudiantes del soprano, y además se estructuran en varios niveles. Además, son estudios tonales, más asimilables para los estudiantes, algunos originales de Rhoads y otros muchos como adaptaciones de estudios para violonchelo o clarinete soprano.

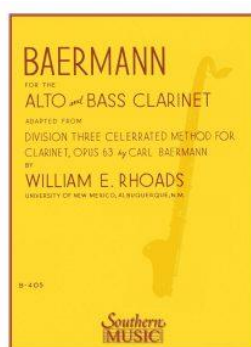


Figura 2.7. Método de W. Rhoads para clarinete alto y bajo de 1963, basado en la adaptación del método para clarinete sib de C. Baermann.

³⁷ *Baermann for the Alto and Bass Clarinet, from Division Three Celebrated Method for Clarinet by Carl Baermann, Op. 63.* 1963. San Antonio: Southern Music Company.

Un tratado parecido a los anteriores por encargarse del estudio de los clarinetes graves (alto, bajo, contralto y contrabajo) y editado en 1972 es el de Saunders and Siennicki: *Understanding the Low Clarinets: Etudes, Solos, and Detailed Information*. Está destinado a la transición del clarinete soprano a los clarinetes graves, discutiendo las similitudes y diferencias entre los instrumentos, así como comentarios sobre las cañas, embocadura, articulación, entonación, postura y posición de las manos (Alder, 2022).

Una limitación de los métodos expuestos anteriormente es la extensión empleada, pues están pensados para los clarinetes graves de menor rango (que solo llegan hasta un mib grave), y se utilizan sobre todo en las bandas civiles y militares por su menor envergadura. El clarinete bajo también se construye actualmente hasta el do grave, siendo el instrumento más utilizado hoy en día, en calidad de solista por los compositores, para el que es necesario desarrollar todo el potencial del registro más bajo.

Las obras de referencia para la didáctica actual del clarinete bajo son recientes. La emancipación del instrumento como figura solista a partir de la década de 1960 supuso que el clarinete bajo no sólo estuviera ya ligado a las agrupaciones sinfónicas como miembro de la sección de vientos graves, multiplicando exponencialmente sus posibilidades técnicas y artísticas, surgiendo una necesidad cada vez más mayor de especialización propia.

“The bass clarinet of the twenty-first century has come into its own. Composers often treat it as a solo instrument and clarinetists are more often expected to play bass clarinet. In the last half of the twentieth century, the amount of literature for bass clarinet has grown and the quality of the instruments have improved exponentially” (Iles, 2015, p.iii).³⁸

³⁸ “El clarinete bajo del siglo XXI ha cobrado protagonismo. Los compositores lo tratan a menudo como un instrumento solista y se espera que los clarinetistas toquen el clarinete bajo con más frecuencia. En la última mitad del siglo XX, la cantidad de literatura para clarinete bajo ha crecido y la calidad de los instrumentos ha mejorado exponencialmente” (traducción del autor).

Por estas razones, la mejora indiscutible de la calidad del instrumento, así como su literatura específica, ha conllevado hoy en día la especialización en el clarinete bajo:

“The bass clarinet has its own set of obstacles that differ from the clarinet. Learning key placement, switching between soprano and bass, reading bass clef, and transposing bass clarinet parts in A are challenges musicians never face when playing soprano clarinet” (Iles, 2015, p. 43).³⁹

Los métodos aparecidos con posterioridad resultan vigentes para la enseñanza actual y tienen en consideración al clarinete bajo de mayor rango. Otro elemento que aportan es la lectura en notación alemana (clave de fa), además de la notación francesa más habitual (en clave de sol). Esto inicialmente añade una dificultad a los clarinetistas bajos, al leer en otra clave a la que no están acostumbrados. Quizás la obra más completa por su envergadura y su gradualidad didáctica es el libro del clarinetista francés Jean Marc Volta *La Clarinette Basse* de 1996 (figura 2.8).⁴⁰ Es completamente adecuado para los principiantes, como si el profesor guiara al alumno (Bland, 2015). Es muy extenso, dividido en capítulos para tratar los diferentes recursos técnicos para la instrucción del clarinete bajo (respiración, embocadura, sonoridad, digitación, articulación, registros), con muchos ejercicios prácticos e incluyendo ejemplos del repertorio orquestal, en clave de sol y de fa, siempre dentro del marco de la técnica convencional.

³⁹ “El clarinete bajo tiene su propio conjunto de obstáculos que difieren del clarinete. Aprender la colocación de las llaves, cambiar entre soprano y bajo, leer la clave de fa, y transponer las partes del clarinete bajo en La son retos a los que los músicos nunca se enfrentan cuando tocan el clarinete soprano” (traducción del autor).

⁴⁰ Jean Marc Volta fue nombrado clarinete bajo de la Orquesta Nacional de Francia en 1977. Su popular tratado es: *La Clarinette Basse*. (1996). París: Editions International Music Diffusion.

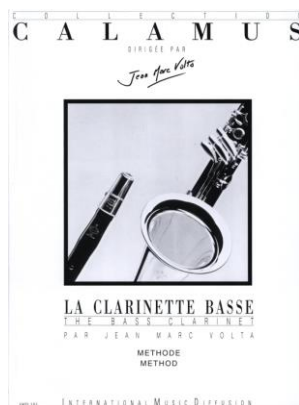


Figura 2.8. Método para clarinete bajo de Jean Marc Volta de 1996.

Otros expertos del instrumento, motivados por su vitalidad profesional, han puesto su experiencia al servicio de la comunidad, creando verdaderos tratados que abordan la idiosincrasia del clarinete bajo desde varios ángulos: digitación, articulación, respiración, embocadura, registros, notación, historia del instrumento. Además, son valiosos por exponer todos los efectos contemporáneos y las nuevas técnicas instrumentales basadas en los sonidos no convencionales (multifónicos, vibrato, slap, ruidos...etc). Las dos referencias principales son los tratados de Henry Book⁴¹ y Harry Sparnaay⁴², que se concentran sobre todo en la variedad de la música actual, como destinatarios de las numerosas obras que les han dedicado. Ambos tratados emplean las técnicas modernas para conseguir diferentes efectos y exponen tablas de digitación para el registro sobreagudo y para la realización de diferentes categorías de multifónicos y sonidos no convencionales, como trémolos y cuartos de tono.

“Many more method books for bass clarinet focus on this instrument as a harbinger of new music, including Henri Bok’s New Techniques for the Bass Clarinet. Written in 1989, this book is an extensive guide to contemporary techniques for bass clarinet and features circular breathing, multiphonics, microtones, and flutter tonguing, amongst other topics. [...] Though Sparnaay’s book is inherently valuable, it is

⁴¹ Bok, H. y Wendel, E. (1989). The Bass Clarinet Manual. New Techniques for the Bass Clarinet. Paris: Editions Salabert.

⁴² Sparnaay, Harry. *The Bass Clarinet: A Personal History*. Barcelona: Periferia, 2011.

typically used on a case-by-case basis for those who wish to play “new music” bass clarinet solo pieces” (Bland, 2015, p. 4-6).⁴³

Otro manual dedicado a los efectos contemporáneos es el libro de Michael Richards que consagra una atención considerable a la acústica del clarinete bajo⁴⁴, con descripciones de sus propiedades inherentes y sus dificultades únicas (Ebert, 2012). Al igual que los anteriores, es de obligada recomendación para la interpretación de las músicas de vanguardia. Un recurso más moderno son los trabajos de investigación de Sarah Watts de 2012, que abordan exclusivamente los multifónicos del clarinete bajo desde una perspectiva teórica y práctica.⁴⁵ Revisa por completo su comprensión actual, incluyendo muchas digitaciones y posibilidades inéditas, incluyendo estudios y obras para aprender a ejecutar diferentes multifónicos (Everal, 2016).

Otros métodos recientes son interesantes para practicar algunos aspectos específicos de la técnica, como los puramente mecánicos de la digitación del clarinete bajo, que trata el *Libro de escalas para clarinete bajo* de Martin Arnold.⁴⁶ “Students should transition from the Rhoads scale studies to the Arnold scale studies in order to become acquainted with the extended keys and reading bass clef” (Iles, 2015, p. 81).⁴⁷ Es obligado referenciar el apartado sustancia que dedica a las diferentes categorías de multifónicos del clarinete el tratado de Phillip Rehfeldt⁴⁸, que se encarga principalmente de los lenguajes novedosos para el

⁴³ “Muchos más métodos para el clarinete bajo se centran en este instrumento como precursor de la nueva música, incluyendo *New Techniques for the Bass Clarinet* de Henri Bok. Escrito en 1989, este libro es una extensa guía de técnicas contemporáneas para el clarinete bajo y presenta la respiración circular, los multifónicos, los microtonos y el flutter tonguing, entre otros temas. [...] Aunque el libro de Sparnaay es intrínsecamente valioso, normalmente se utiliza en cada caso para aquellos que desean tocar piezas de “nueva música” para clarinete bajo solista” (traducción del autor).

⁴⁴ Richards, Michael. (1995). *The Bass Clarinet of the Twenty-First Century*. E & K Publishers.

⁴⁵ Watts, Sarah. (2015). *Spectral Immersions: A comprehensive guide to the theory and practice of bass clarinet multiphonics*. Tesis de Doctorado, Universidad de Keele, Reino Unido.

⁴⁶ Arnold, Martin. (2003). *The Bass Clarinet Scale Book*. Toronto: Aztec Press.

⁴⁷ “Los estudiantes deben pasar la transición de los estudios de escalas de Rhoads a los estudios de escala de Arnold para familiarizarse con las llaves extendidas y la lectura de la clave de fa” (traducción del autor).

⁴⁸ Rehfeldt, Phillip. (1994). *New Directions for Clarinet. Rev. ed.* Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

clarinete soprano, pero que dedica sendos capítulos de digitaciones y multifónicos al clarinete bajo.

Algunos clarinetistas abordan la técnica base y la musicalidad por medio de estudios específicos de diversos autores, como los estudios de Pedro Rubio, basados en transcripciones de obras de otros instrumentos de autores clásicos y románticos, especialmente del violonchelo.⁴⁹ Están pensados también para clarinete alto (y el bajo de menor extensión), por lo que adecúa los pasajes más graves a este propósito. Intencionadamente de modo progresivo, un primer volumen está escrito en notación francesa y el segundo ofrece los estudios tanto en francesa como alemana para adecuarse a la clave de fa, facilitando el rango extendido del clarinete bajo (Iles, 2015). Otro autor que adapta métodos de otros instrumentos es el italiano Sauro Berti⁵⁰, cuyos estudios de concierto son más complejos técnicamente transcritos de originales para el fagot. Utiliza la clave de fa y sol, y resultan algo más arduos técnicamente, ideales para trabajar la musicalidad y la interpretación, y pensados para el clarinete bajo de mayor extensión (Iles, 2015).

Asimismo, son de reseñar los tratados específicos que recopilan solos orquestales de clarinete bajo de los compositores más importantes del siglo XIX y XX, como por ejemplo el Álbum de Michel Drapkin:

“Michael Drapkin has compiled three volumes of orchestral excerpts for the bass clarinet. The works chosen are those found in standard orchestral literature, those which include significant bass clarinet solos, and works most often found on audition lists” (Iles, 2015, p. 83).⁵¹

Otro libro de referencia de Wolfgang Gabriel es *Etudes for the Bass Clarinet: op. 85, Vol. 1 and 2* de 2004, que expone una panorámica plenamente didáctica al

⁴⁹ Rubio, Pedro. (2004 y 2006): *Estudios para clarinete bajo (Cuaderno I y II)*. Madrid: Música Didáctica S.L.

⁵⁰ Berti, Sauro. (2011). *Ludwig Milde, Studi da Concerto op. 26: Versione per clarinetto basso*. Cesena: MusiGramma srl, 2011.

⁵¹ “Michael Drapkin ha recopilado tres volúmenes de extractos orquestales para el clarinete bajo. Las obras elegidas son las que se encuentran en la literatura orquestal estándar, las que incluyen importantes solos de clarinete bajo, y las obras que se encuentran con más frecuencia en las listas de audición” (traducción del autor).

poderse abordar desde la base inicial. Comienza con ejercicios de escalas para después acometer diferentes estudios que se centran en diversos recursos: respiración, dinámica, control del aire o intervalos. Otro método interesante es el que plantea Michel Pellegrino en *Petit précis de clarinette base* de 2009. Es un buen tratado porque parte de un primer contacto con el instrumento, ejercicios preparatorios, de registro y digitaciones específicas. Presenta una variedad de estilos incluyendo música contemporánea (Smith, 2018), siendo útil como preparación a las músicas actuales, pues muestra las grafías novedosas, pero no se centra en el complejo mundo de los multifónicos. Ambos métodos están pensados para el clarinete bajo de mayor extensión. Podemos añadir otros tratados como el tradicional método de Carl Baerman para clarinete adaptado para el bajo por Andrew Sprung, y “organizado por tonalidades, más que por ejercicios”, y los estudios de Gregory Youtz, “que hacen uso de todo el rango del clarinete bajo hasta do grave y son estudios desafiantes” (Alder, 2002 p. 37-39).

En último lugar, destaca la tesis de Brian Ebert *Integrated Exercises for Clarinet and Bass Clarinet* de 2012, que plantea una serie de ejercicios para los clarinetistas que deben tocar habitualmente ambos instrumentos, como los músicos de orquesta o los ensambles de cámara, desarrollando la práctica del intercambio entre el soprano y el bajo, siendo un método único en su género (Iles, 2015). Incluye asimismo notación alemana en clave de fa y el registro grave hasta el do. Resulta muy completo para el manejo de escalas y arpeggios en diferentes tonos.

A partir de esta breve investigación sobre los diferentes métodos, se sintetiza las principales características observadas y su relevancia didáctica en la tabla siguiente (tabla 2.1).

Autor/Método	Año	Instrumento	Registro	Notación	Nivel	Técnicas extendidas
George Wood Tabla de digitaciones	1833	Clarinete bajo	Sib grave	Clave de fa y sol	Elemental	No
Robert Stark Gran Método Op. 49	1892	Clarinete soprano, alto y bajo	Mi grave	Clave de sol	Elemental	No
Pierre Saint-Marie Método para clarinete bajo	1898	Clarinete bajo	Mi grave	Clave de sol	Elemental/ Medio	No
Paul Mimart	1922	Clarinete alto,	Mi grave	Clave de	Elemental/	No

Método para clarinete alto, bajo y sarrusófono		bajo y sarrusófono		sol	Medio	
Himie Voxman Introducción al clarinete alto y bajo	1952	Clarinete alto y bajo	Mi grave	Clave de sol	Elemental	No
William E. Rhoads 6 Volúmenes para clarinete alto y bajo	1962 - 1968	Clarinete alto y bajo	Mib grave	Clave de sol	Elemental/ Medio	No
Richard Saunders y Edmund Siennicki Estudios y solos	1972	Clarinete alto, bajo y contrabajo	Mib grave	Clave de sol	Elemental/ Medio	No
Phillip Rehfeldt Nuevas directrices para clarinete	1977	Clarinete soprano, bajo y mib		Clave de sol	Alto	Sí
Henri Bok Nuevas técnicas para el clarinete bajo	1989/ 2005	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol	Alto	Sí
Martin Arnold Libro de escalas	1991/ 2003	Clarinete bajo	Do grave y Mib grave	Clave de sol y fa	Medio	No
Michael Richards El clarinete bajo del s. XXI	1995	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol	Alto	Sí
Jean Marc Volta El clarinete bajo	1996	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol y fa	Elemental/ Medio	No
Wolfgang Gabriel Estudios para el clarinete bajo	2004	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol	Medio/Alto	No
Pedro Rubio 101 Estudios para clarinete bajo y alto	2004/ 2005	Clarinete bajo, alto y contrabajo	Do grave	Clave de sol y fa	Elemental/ Medio/Alto	No
Gregory Youtz Estudios	2007	Clarinete bajo	Do grave y mib grave	Clave de Sol	Media/Alto	No
Michel Pellegrino Guía breve para clarinete bajo	2009	Clarinete bajo	Mib grave	Clave de sol	Medio/ Alto	Sí
Sauro Berti Estudios de Concierto op. 26 20 Estudios	2007 2011	Clarinete bajo y Corno de bassetto	Do grave	Clave de sol y fa	Medio/Alto	No
Harry Sparnaay El clarinete bajo: una historia personal	2011	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol y fa	Alto	Sí
Brian Ebert Ejercicios integrados	2012	Clarinete soprano y bajo	Do grave	Clave de sol	Medio/Alto	No
Sarah Watts Teoría y práctica de los multifónicos	2016	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol	Alto	Sí
Andrew Sprung Método completo de C. Baermann Op. 63	2018	Clarinete bajo	Do grave	Clave de sol	Medio	No

Tabla 2.1. Métodos relevantes por su aportación histórica y relevancia didáctica ordenados cronológicamente. Se especifica el instrumento destinatario, el registro grave empleado, el sistema de notación, el nivel de estudio adecuado y si emplea técnicas extendidas (elaboración propia).

2.4. Ediciones de las Suites BWV 1007-1012 para clarinete bajo

El estudio de la obra de Bach en la enseñanza del clarinete bajo ha resultado muy limitado hasta la fecha por la ausencia de transcripciones adecuadas para este instrumento. Aunque las Suites para violonchelo solo de Bach son, por lo general, conocidas en el ámbito instrumental y se utilizan como recurso didáctico para la formación de los clarinetistas bajos, no se han establecido unas directrices uniformes para su estudio personalizado y, además, apenas se han planteado ediciones críticas para los clarinetistas, escaseando las ediciones propias. Esta situación ha conducido a que la instrucción de las suites suela fundamentarse en la lectura directa de las múltiples ediciones para violonchelo. Pero con esta opción no se tienen en cuenta los factores específicos que afectan al instrumento de viento y que conviene adecuar a sus características propias. Metodológicamente, la transformación de la obra requiere conocer las peculiaridades morfológicas del instrumento destinatario, el clarinete bajo, para establecer los principales problemas a los que se enfrentarán los estudiantes, pues, de esta elección inicial dependerá el resto de la interpretación.

En primer lugar, es necesario determinar el sistema de notación que se empleará, pues en el clarinete bajo no está estandarizado (puede leer en clave de Fa o en clave de Sol), optando por el más apropiado para los principiantes. Ya que muchos estudiantes se aleccionan con las ediciones para violonchelo solo, se puede acrecentar la dificultad por la lectura de una nueva clave cuando todavía no se domina la técnica del instrumento. De esta elección depende en buena parte la reducción de la carga cognitiva de los instrumentistas, así como la adecuación de las digitaciones a todos los modelos de clarinetes, además de la posibilidad de enfrentarse a las partituras de otros compositores que utilizan el mismo sistema de notación.

En segundo lugar, es obligatorio aportar soluciones para la interpretación en todos los modelos actuales de clarinete bajo existentes, ya que hay un clarinete bajo de menor extensión que no alcanza el registro grave de la suite. Es necesario, en este

caso, adaptar a su rango propio algunos pasajes no tenidos en cuenta en algunas ediciones.

En tercer lugar, es preciso definir la tonalidad más adecuada para la interpretación en el instrumento, que no necesariamente tiene que ser la original escrita para el violonchelo, como plantean las ediciones existentes para clarinete. De esta forma se facilita el trabajo técnico y se potencian todos los recursos sonoros del instrumento, incluyendo la totalidad de su extensión grave, junto con ampliar su uso al igualar las digitaciones en todos los modelos de clarinetes graves afinados en diferentes tonos.

Estas tres premisas son básicas y las más relevantes para quienes se inician en la interpretación de la suite, porque de ellas derivarán los demás aspectos técnicos tales como la práctica de la digitación, el manejo del mecanismo específico del instrumento, ofrecer unas pautas didácticas para la mejora de la entonación o la articulación. Hay elementos del control de la técnica que no aparecen reflejados en la partitura, como pueden ser la afinación, la realización de los ornamentos o cuestiones del estilo, pero desde un enfoque analítico de la partitura original para violonchelo, se pueden proporcionar unas pautas para su realización, adecuación y mejora en el clarinete bajo, ayudando a su control por parte del aprendiz.

Las pocas ediciones específicas existentes para el clarinete bajo de las suites originales para violonchelo, aunque puedan ofrecer una buena opción de partida para los instrumentistas que se instruyan en el estudio de estas piezas, no tienen en cuenta todos los aspectos relevantes antes enunciados. Si comparamos una edición moderna de las suites para violonchelo (como la valorada editorial *Wiener Urtext*) con las existentes para clarinete, observaremos que no ofrecen un enfoque unitario en los temas claves mencionados para la interpretación de las danzas, discrepando incluso entre ellas en algunos elementos, como puede ser la clave, la tonalidad, el registro empleado o el clarinete destinatario (Tabla 2.2).

Ediciones de la Suite n° 1 BWV 1007 de Bach	Movimientos	Notación	Tonalidad	Registro grave	Clarinete empleado
Wiener Urtext (2000) Violonchelo	6	Clave de Fa	Sol mayor	Hasta el do2	
Shall-u-mo Publications (1982) Clarinete bajo	2 (Allemande y Courante)	Francesa, clave de Sol	La mayor (Sol mayor)	Hasta el mi3 (re2)	Clarinete sib, alto mib y bajo de menor rango
Alea Publishing (2005) Clarinete bajo	6	Francesa, clave de Sol	La mayor (Sol mayor)	Hasta el re3 (do2)	Clarinete bajo de mayor rango
oclaribou editions (2014) Clarinete bajo	6	Francesa, clave de Sol	La mayor (Sol mayor)	Hasta el re3 (do2)	Clarinete bajo de mayor rango
Virtual Sheet Music, Inc (2019) Clarinete bajo	6	Francesa, clave de Sol	La mayor (Sol mayor)	Hasta el re3 (do2)	Clarinete bajo de mayor y menor rango
Caesura music (2020) Clarinete bajo	3 (Prélude, Courante y Gigue)	Francesa, clave de Sol	La mayor (Sol mayor)	Hasta el re3 (do2)	Clarinete bajo de mayor rango
			Sol mayor (Fa mayor)	Hasta el do3 (sib1)	
Gérard Billaudot (2021) Clarinete bajo	6	Alemana, clave de Fa	La mayor (Sol mayor)	Hasta el re2 (do2)	Clarinete bajo de mayor rango

Tabla 2.2. Tabla comparativa de las ediciones de la Suite n.º 1 BWV 1007 de Bach para clarinete bajo, incluida la edición Wiener Urtext para violonchelo solo que se adoptará como referente. Entre paréntesis se indica la tonalidad real producida por el clarinete bajo en sib y la extensión más grave real (elaboración propia).

Hasta la fecha se han localizado solamente seis ediciones, de las cuales dos contienen parcialmente un número reducido de danzas de la Primera Suite, lo que supone un número muy escaso. Además, están basadas en las propias ediciones para violonchelo, utilizando la misma tonalidad y omitiendo dinámicas, agógicas, respiraciones y un uso de las articulaciones limitado. Es por lo que hay elementos musicales que debe aportar el intérprete y, por lo tanto, estas ediciones son más adecuadas para el clarinetista diestro y con un conocimiento e intuición instruida.⁵² En definitiva, estas versiones pueden resultar insuficientes para instrumentistas noveles, que necesitan una mayor orientación de la versión a interpretar. Los estudiantes de clarinete bajo pueden encontrar dificultades al practicar la Primera Suite producto de la notación empleada, la interpretación en una tonalidad menos idónea para el instrumento, así como limitaciones por el modelo de clarinete bajo utilizado, ya sea de mayor o menor rango. Adicionalmente, pueden no obtener las mejoras deseadas en la entonación cuando interpretan las danzas. Pueden asimismo no tener un control sobre las respiraciones, los matices, la agógica o un sentido del fraseo. Los instrumentistas con una gran experiencia

⁵² Rink propone el término “intuición instruida” (*informed intuition*) para reconocer la importancia de la intuición en el proceso interpretativo, que también implica bastante conocimiento y experiencia del intérprete para justificar que la intuición no surge necesariamente de la nada, ni tampoco es necesariamente caprichosa (Rink, 2006).

que lean las piezas de las partes originales para violonchelo solo y que pueden abordarlas de manera autónoma, o que utilicen las versiones señaladas, pueden lograr una interpretación que sea válida. Para los estudiantes noveles, en cambio, resulta más recomendable proporcionarles una versión más detallada técnica y estilísticamente.

3. Plan de trabajo y metodología

En el plano metodológico, este trabajo doctoral se aborda combinando diferentes métodos de trabajo adecuados a los diferentes ámbitos que aborda. Se podría afirmar que utiliza una metodología mixta, ajustada a los diferentes planos de la investigación, según se indica a continuación:

- 1) Para analizar el estado de la cuestión (incluyendo la historia de la transcripción, del clarinete bajo y su metodología, y las ediciones disponibles), se recurre a las técnicas propias de la investigación histórica y musical, revisando la literatura existente sobre el asunto tratado. Estos métodos se utilizan asimismo para determinar y justificar de forma crítica la edición de la partitura más adecuada para realizar el resto del trabajo, y particularmente la propia transcripción.
- 2) Para el desarrollo del núcleo de la tesis, de corte performativo, se revisan de forma sistemática los diferentes elementos que se pueden extraer para la formación y adiestramiento de los clarinetistas bajos, tanto en los aspectos técnicos del instrumento como en los propios de la interpretación musical. En esta fase del trabajo se tiene en especial consideración cualquier aspecto didáctico que pueda apoyar, en el plano pedagógico, la idoneidad de la transcripción para la enseñanza del clarinete bajo.

Por tanto, tras realizar la investigación histórica y musical para concretar el estado de la cuestión, la investigación continúa abordando el estudio y justificación de la edición de la partitura de la Suite n.º 1 BWV 1007 de J. S. Bach, que cimentará el resto del trabajo. Así, como modelo de la obra se elegirá una edición moderna.

Actualmente existen numerosísimas ediciones para violonchelo solo.⁵³ La fuente que se utilizará como referencia es la edición actual de la casa *Wiener Urtext*, que presenta unos extensos comentarios de las fuentes originales y notas para la interpretación.⁵⁴ La partitura original no se conserva, y es el autógrafo de Anna Magdalena Bach, en torno al año 1727-31, junto a la partitura de 1727 firmada por Johann Peter Kellner, organista y amigo de Bach, las que se han considerado tradicionalmente más cercanas al original por su proximidad en el espacio y en el tiempo (Leisinger, 2000).⁵⁵ Además de estas dos fuentes originales existen otras dos copias más tardías de dudosa atribución que tradicionalmente se han tenido en consideración para la investigación de los manuscritos de Bach. Todas estas fuentes primarias que se conservan no se basan en el mismo ejemplar, sino que representan verdaderas alternativas caracterizadas por principios de notación divergentes, adornos añadidos y algunos cambios en el texto musical (Leisinger, 2000).

Estas disimilitudes y la ausencia del manuscrito original de Bach han provocado un debate académico, pues cada autógrafo ofrece una lectura interpretativa diferente lo que, según los musicólogos actuales, introduce numerosos errores o diferencias entre las versiones atribuidas a la presencia de notas falsas, articulaciones o alteraciones contradictorias. Así, todas las fuentes primarias difieren enormemente unas de otras, no estando ninguna de ellas libres de errores (Markovska, 2016). En este sentido, aun siendo Anna Magdalena Bach cantante y teniendo una gran formación musical, es posible que haya estado relativamente poco familiarizada con los detalles de la notación de los instrumentos de cuerda, como se constata al comparar el manuscrito original de Bach de las Sonatas y Partitas para violín solo, coetáneas de las Suites para violonchelo, con la copia que

⁵³ Szabó declara haber contabilizado unas cien ediciones de las Suites de Bach para violonchelo solo, un número extraordinariamente elevado que puede explicarse, en parte, por no haberse encontrado el autógrafo original de Bach (Szabó, 2016).

⁵⁴ Bach, Johann Sebastian. 2000. *Suites for violoncello solo, BWV 1007-1012*. Editado por Ulrich Leisinger, p. 2-6. Viena: Wiener Urtext Edition.

⁵⁵ Aunque los especialistas consideran el autógrafo de Anna Magdalena como una copia primaria de las Suites de Bach, el profesor Martin Jarvis especula que ella podría estar implicada en la composición de algunas de sus partes (Jarvis, 2002).

ella realizó (Leisinger, 2000). Este argumento también se aduce respecto a la versión del organista Kellner, cuya copia, además, está incompleta. Esta diversidad en los manuscritos primarios hace necesaria una referencia moderna que haya considerado las peculiaridades de cada uno de ellos, ofreciendo una interpretación actualizada, aunque lógicamente haya parámetros subjetivos que los propios editores proponen, no pudiendo establecerse una versión única como referente absoluto para las suites de Bach.

Puesto que la edición *Wiener Urtext* contiene una considerable cantidad de información de las partituras primarias y plantea una nueva edición fundamentada en ellas, los ejemplos que se ofrecen en este trabajo, se basan en esta versión moderna para proponer los ajustes de la transcripción al clarinete bajo. Entre las bondades de esta edición destaca un uso de la articulación más normalizado, que facilita la utilización del arco en el violonchelo, trasladado también a un mejor manejo de las notas ligadas y picadas en el clarinete bajo (figura 3.1). Otras diferencias respecto a las versiones primarias son la revisión de alteraciones accidentales, “de recordatorio” y de algunas alturas modificadas en varias de las danzas.



Figura 3.1. Comparación del inicio del Prélude. La articulación difiere en la copia de Anna Magdalena Bach, izquierda y en la edición Wiener Urtext, derecha (elaboración propia).
Recuperado de: https://imslp.org/wiki/File:TN-PMLP4291-Cello_Suites-8985.jpg

De esta forma, tomando como referencia la edición actual de la casa *Wiener Urtext*, primeramente se realizará una adecuación morfológica al clarinete bajo, para después realizar un estudio didáctico de las piezas que componen la Suite n.º 1, extrayendo aquellos elementos esenciales para la formación de los iniciados en el estudio del instrumento, ofreciendo una solución didáctica novedosa para guiar la interpretación de la suite, a través de ejemplificaciones musicales de cada pasaje que proporcionen un mayor acercamiento práctico.

Para la adecuación y transcripción de la obra al clarinete bajo se determinará:

- i. En primer lugar, el sistema de notación empleado, porque en el clarinete bajo no está estandarizado (puede leer en clave de Fa, en clave de Sol o en ambas), optando por el más apropiado para los principiantes. Ya que muchos estudiantes se aleccionan con las ediciones para violonchelo solo, se puede acrecentar la dificultad por la lectura de una nueva clave cuando todavía no se domina la técnica del instrumento. De esta elección depende en buena parte la reducción de la carga cognitiva de los instrumentistas, así como la adecuación de las digitaciones a todos los modelos de clarinetes, además de la posibilidad de enfrentarse a las partituras de otros compositores que utilizan el mismo sistema de notación.
- ii. En segundo lugar, se concretará la tesitura de la primera suite para aportar soluciones en la interpretación de todos los modelos actuales de clarinete bajo existentes, ya que hay un clarinete bajo de menor extensión que no alcanza el registro grave de la suite. Es necesario, en este caso, adaptar a su rango propio algunos pasajes de la edición del violonchelo. De esta manera se alterarán las alturas de las notas para adecuarlas al clarinete bajo de menor rango.
- iii. En tercer lugar, se definirá la tonalidad más adecuada para la interpretación en el instrumento, que no necesariamente tiene que ser la original escrita para el violonchelo, como plantean las ediciones existentes para clarinete. De esta forma se facilitará el trabajo técnico y se potenciarán todos los recursos sonoros del instrumento, incluyendo la totalidad de su extensión grave, junto con ampliar su uso al igualar las digitaciones en todos los modelos de clarinetes graves afinados en diferentes tonos.

Una vez determinada la primera adecuación al instrumento en estos tres apartados, se desarrollará una aportación didáctica de múltiples elementos para los clarinetistas bajos, y que se desglosa en los siguientes apartados. Primeramente, a través del estudio acústico del instrumento, se propone la mejora de la entonación por medio de notas fijas que resultan más estables en la afinación,

se concretan los intervalos más perceptibles de desajustes y se presentan digitaciones alternativas para su mejora.

En el siguiente apartado, se prestará atención al manejo de la digitación en todos los pasajes que se ven afectados por el tramo del cambio de registro, así como a las llaves y posiciones específicas del rango más grave que son propias del clarinete bajo. Se trata en un capítulo específico la identificación de los grandes saltos de registro que requieren de una adecuación técnica para su ejecución.

A continuación, se establece cómo trasladar todos los pasajes polifónicos originales del violonchelo al clarinete bajo, que no atañe solamente a un reajuste gráfico al instrumento monódico, sino a su interpretación técnica y de conducta musical.

Posteriormente se examina la manera de acometer los ornamentos escritos, adecuando los trinos y mordentes a una grafía que ejemplifique las batidas necesarias, su preparación y resolución, de acuerdo con las teorías de la ornamentación y su acomodo al clarinete bajo.

Un apartado dedicado a la articulación ilustra la manera de emplear diferentes tipos de ataques en relación con el carácter que se debe emplear, explicando las diferentes formas de picado en el instrumento.

El capítulo más extenso hace referencia a la manera de acometer la interpretación a través de un estilo. Se determinan las circunstancias históricas de la obra. Se fundamenta a través de un análisis formal y armónico las relaciones estructurales de cada danza y su arquitectura armónica para dotar de recursos interpretativos de gran valor con relación al fraseo, conducción del sonido, matices y respiraciones.

4. Desarrollo y análisis

En el presente apartado vamos a desarrollar pormenorizadamente todos los aspectos de la técnica extraídos de la primera suites que consideramos fundamentales para el adiestramiento de los clarinetistas bajos, así como los principios adecuados para la interpretación musical en un estilo coherente. Primeramente se deben observar unas consideraciones preliminares en cuanto a los modelos de clarinetes bajos o extendidos existentes, la notación musical e índice acústico del sistema que emplearemos, así como un diagrama de digitaciones destinado en esta investigación.

4.1. Consideraciones preliminares

Para realizar la transformación de la Suite nº1 escogeremos como referencia el clarinete bajo moderno en sib sistema Boehm, de extensión hasta el do grave, cuyos principales modelos son las marcas Selmer y Buffet que, aunque no son las únicas en el ámbito del concierto (Yamaha también es muy empleada), son las más utilizadas en las orquestas profesionales (Iles, 2015). Aunque el presente trabajo de investigación versa sobre la transformación de la 1ª Suite en el clarinete bajo (y preferentemente para el de mayor extensión), tanto por los recursos técnicos como expresivos que acredita este instrumento, hemos meditado sobre el valor musical y didáctico de las mismas, llegando a la conclusión de que es posible adecuar las piezas a la familia de los instrumentos graves del clarinete.

El enorme valor musical de las piezas de Bach, así como su alta capacidad didáctica para ejercitar la técnica, aconsejan posibilitar su interpretación en todos los clarinetes de registro más grave. Entre ellos se integrarían el corno de bassetto (clarinete alto en fa)⁵⁶, que posee el mismo registro grave que el bajo (hasta el do₃), el clarinete alto en mib, que solo llega hasta el mib₃ (al igual que el clarinete bajo de menor rango), además del clarinete contrabajo y del clarinete de bassetto

⁵⁶ El corno de bassetto tiene una historia muy interesante y fue más utilizado en el pasado que el clarinete bajo. Mozart, Mendelssohn y otros compositores escribirían para este instrumento.

(clarinete soprano afinado en la con extensión hasta el do grave). La diferencia estribará que por sus tamaños sonarán en diferentes tonalidades: en el corno de bassetto una 5^o justa por encima del tono del clarinete bajo, en el alto en mib una 4^o arriba, mientras que en el contrabajo será de una octava aún más grave⁵⁷, y en clarinete de bassetto una séptima mayor por encima. Como defiende Dobreé:

“El rango descendente extendido del corno de bassetto fue único en un tiempo, pero en los últimos años no sólo ha reaparecido en escena el clarinete de bassetto, sino que el clarinete bajo se construye ahora casi universalmente con el mismo rango adicional y el consiguiente mecanismo extra” (Dobreé, 1995, p. 60).⁵⁸

Por lo tanto, la interpretación de las suites será apropiada para todos los clarinetes graves cuyos modelos posean un mecanismo extendido similar.

La notación que utilizaremos será la francesa, en clave de sol, que es la más empleada actualmente, y que quedará explicada su aplicación en un capítulo posterior. Para referirnos a los registros del instrumento, vamos a utilizar el índice acústico del sistema internacional, que denomina el do central del piano “do₄” (figura 4.1).⁵⁹ Para hacer referencia a las alturas, denominaremos por este sistema a las notas y posiciones que lee el clarinetista sobre la partitura, señalando entre paréntesis la nota y registro real que se produce, que es una novena más grave.

⁵⁷ Hoeprich apunta que el clarinete contrabajo más habitual está afinado también en sib y que descende al do grave como el clarinete bajo, aunque hay modelos disponibles sólo hasta el re y otro que llega un semitono más bajo hasta el si. Además, está disponible otro tipo afinado en mib, denominado contralto. A mediados del siglo XIX también se fabricaron modelos afinados en otros tonos; do y fa (Hoeprich 2008).

⁵⁸ “The extended downward range of the basset horn was at one time unique, but in recent years not only has the basset clarinet reappeared on the scene, but the bass clarinet is now almost universally built with the same additional range and consequent extra keywork”.

⁵⁹ El índice acústico del sistema internacional fue normalizado por la Sociedad Acústica de Estados Unidos en 1939, y es el de referencia en la mayoría de países del mundo, a excepción de Francia, Alemania y Bélgica, que utiliza el índice acústico franco-belga, que simplemente utiliza una numeración inferior para la misma nota, siendo el do₄ del sistema internacional un do₃ en el franco-belga. El índice acústico internacional además de describir la altura (en Hz) de los sonidos audibles del rango humano, permite especificar la frecuencia de los fenómenos no audibles como los cuerpos estelares.



Figura 4.1. Registro de notas del índice acústico internacional (todas las figuras del desarrollo y análisis son de elaboración propia, de lo contrario se indicará el autor).

Para la digitación o posiciones específicas de los dedos y de las llaves empleadas en el clarinete bajo, mostraremos un diagrama de elaboración propia con posiciones universales que pueden extraerse de los métodos más frecuentes para clarinete sib.⁶⁰ Las digitaciones empleadas en los métodos de H. Spaarnay y H. Book para clarinete bajo, que podrían servir de referencia al ser ambos autoridades del instrumento, recurren a una numeración específica para cada llave, por lo que es preciso disponer de la guía correspondiente, y pensamos que es más eficaz utilizar un sistema más universalizado donde cada llave se corresponda a la nota que produce. Se tomará como modelo el método de clarinete de Phillip Rehfeldt (figura 4.2).⁶¹ Aunque es específico para el clarinete soprano, dedica sendas secciones para los sonidos monódicos y multifónicos en el clarinete bajo, describiendo en ambos casos las digitaciones empleadas.

⁶⁰ Tradicionalmente se han utilizado en España las digitaciones que aparecen en el “Método Completo para Clarinete” de Antonio Romero (1861), y reimpresso en varias ocasiones hasta la actualidad (Madrid: Unión Musical Editores, 2016). Está a su vez influenciado por la escuela de clarinete francesa y en particular por el “Método Completo de clarinete” de Hyacinthe Klosé (1842). Ambos tratados utilizan un sistema alfanumérico para la numeración de las llaves.

⁶¹ Phillip Rehfeldt (1994), *New Directions for Clarinet. Rev. ed.* Scarecrow Press. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

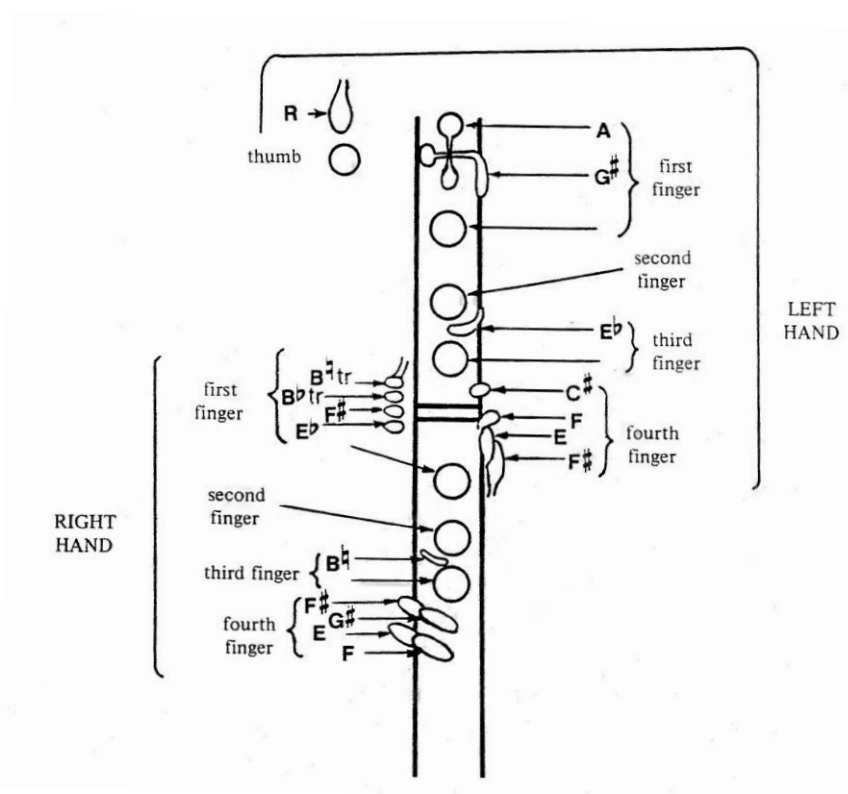


Figura 4.2. Diagrama de las digitaciones para clarinete soprano del método de Phillip Rehfeldt.

Considerando este tratado de guía, se ampliará el esquema básico del dibujo para posicionar las llaves adicionales del registro grave del clarinete bajo (figura 4.3). Se indicará la nota originada (la que lee el clarinetista, como instrumento transpositor), junto a un diagrama que muestra la posición de los dedos en los platos de los agujeros, representados por círculos blancos para las posiciones abiertas y en negro para las posiciones cerradas. La mano izquierda corresponderá a los cuatro agujeros superiores, perteneciendo el dedo pulgar de la mano izquierda el agujero desplazado arriba a la derecha, siguiendo a continuación de arriba a abajo el dedo índice, medio y anular, y los tres círculos inferiores para los dedos índice, medio y anular de la mano derecha. Las llaves de los dedos meñiques, así como del pulgar de la mano derecha y otras llaves adicionales de otros dedos se indican con la nota que producen al accionarse las mismas, pero con notación anglosajona⁶², que denomina las notas con letras, ya sea natural o con su

⁶² La notación anglosajona determina para las alturas una letra correspondiente, siendo A=la, B=si, C=do D=re, E=mi, F=fa y G=sol.

correspondiente sostenido (#) o bemol (*b*), y estarán a la derecha o izquierda, y arriba o abajo de los agujeros correspondientes, próximas al dedo al que afectan. Excepcionalmente, la llave de registro o doceava, se denominará con la letra R.

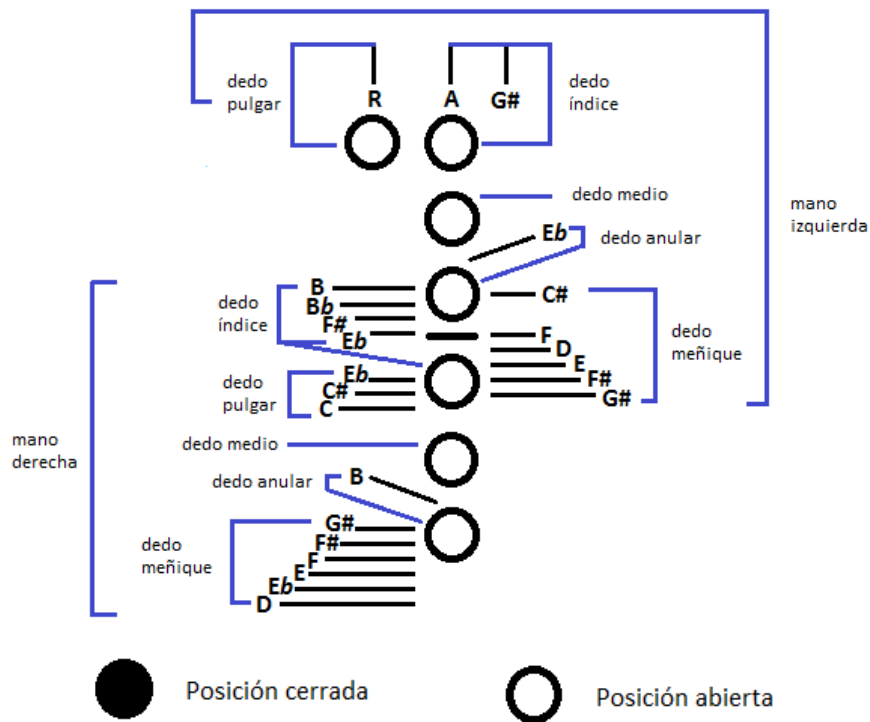


Figura 4.3. Diagrama de las posiciones del clarinete bajo. Los círculos en blanco indican los platos abiertos y en negro los cerrados. En azul las posiciones de las manos y los dedos sobre los platos y llaves. En negro las posiciones de las llaves con las notas que producen al ser accionadas (elaboración propia).

La diferencia fundamental con el esquema del clarinete soprano es la utilización del pulgar de la mano derecha para la extensión del registro grave (en el soprano este dedo solo tiene la función de agarre y soporte), así como del uso de las llaves adicionales en los meñiques para este mismo registro. Las notas graves de los instrumentos fabricados por Selmer, Buffet, Yamaha y Leblanc poseen una distribución y posición de llaves algo diferente (Sparnaay, 2011), sin embargo, esta circunstancia no supone un impedimento para los instrumentistas.

4.2. Elementos técnicos fundamentales en el proceso de la transcripción al clarinete bajo de la Suite n°1 BWV 1007

Una vez que se han determinado las consideraciones preliminares, se va a proponer un sistema de notación preferente, se detalla el registro empleado en la Primera Suite y su adaptación al clarinete bajo de menor rango, así como la elección de la tonalidad más adecuada, al tratarse de tres aspectos técnicos y musicales fundamentales que condicionan al resto. Después se desarrollan pormenorizadamente el resto de los elementos técnicos que se pueden extraer de la Primera Suite de Bach.

4.2.1. Sistema de notación

El clarinete bajo posee un registro similar al violonchelo, pero al contrario que otros instrumentos de rango grave, que leen en clave de fa, no tiene un método de notación estandarizado, utilizando principalmente dos sistemas de lectura; uno en clave de sol (o de tiple), denominado de notación francesa, y otro en clave de fa (o de bajo) designado de notación alemana (Hoeprich, 2008).⁶³

En la notación francesa, las digitaciones de las notas corresponden a las del clarinete soprano, por lo que al interpretar un sonido con el clarinete bajo suena una octava más grave. Como además el instrumento es transpositor (afinado en sib), el sonido resultante es de una novena mayor más grave (figura 4.4).



Figura 4.4. Sonido escrito con notación francesa y su sonido real producido.

En el sistema alemán, en clave de fa, los sonidos son solamente de una segunda más grave que los escritos (figura 4.5). Habitualmente se emplea la clave del sol

⁶³ Ocasionalmente en la música temprana para el clarinete bajo, podía emplearse la clave de do en cuarta (o de tenor), para evitar las líneas adicionales (Iles, 2015).

para escribir los sonidos más agudos y evitar las líneas adicionales, pero el clarinetista bajo tiene que tocar una octava más alta que la nota escrita con respecto al sistema francés o al clarinete soprano (Sparnaay, 2011).

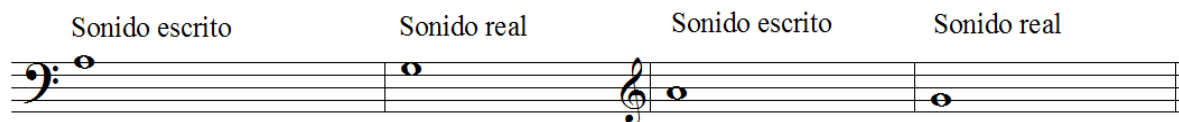


Figura 4.5. Sonidos escritos con notación alemana y sus sonidos reales producidos.

Hay un tercer sistema, llamado mixto, que combina ambos, pero que es mucho menos empleado (figura 4.6). La notación mixta recurre a la notación alemana para la clave de fa y a la francesa para la clave de sol, es decir, que lee las posiciones de la clave de sol como la francesa o el clarinete soprano. Pero este sistema, que entre otros compositores fue utilizado por Stravinsky, puede crear confusión en el intérprete, siendo menos adecuado (Sparnaay, 2011).

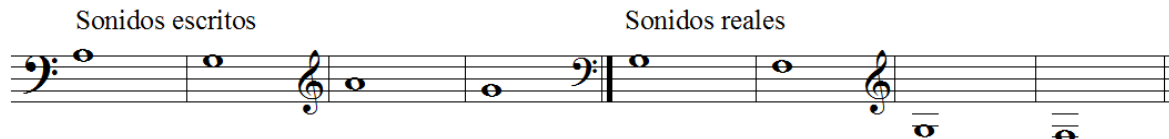


Figura 4.6. Sonidos escritos con notación mixta y sus sonidos reales producidos.

Aunque no es corriente que se indique (tanto en la notación francesa como en la mixta), a veces se escribe con la clave de transposición de octava, indicando el número 8 debajo de ella, que muestra que el sonido resultante sería una octava más grave que el que está realizando el instrumentista, como ocurre con la guitarra o el contrabajo (figura 4.7). Al estar el clarinete bajo afinado en sib, se sobreentiende que además suena una segunda mayor por debajo de la nota escrita.

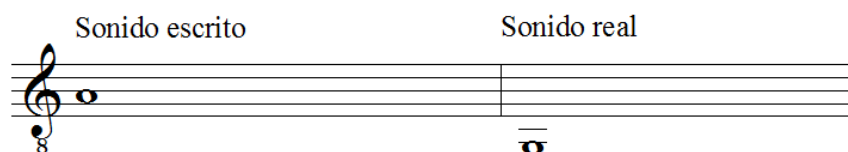


Figura 4.7. Sonidos escritos con notación francesa o mixta con indicación de octava grave en la clave de sol.

Esta peculiaridad de poder leer en dos o tres sistemas diferentes introduce dificultades para los clarinetistas noveles al tener que interpretar en una clave nueva, que no es la específica del clarinete soprano. Al no estar acostumbrados a su uso, muchos clarinetistas la rechazan (Sparnaay, 2011). Esto se debe porque las notas que leen no se corresponden con las posiciones de la clave de sol, y asimilar la lectura de la clave de fa requiere un largo tiempo y esfuerzo. A modo de ejemplo (figura 4.8), se expone la nota sol₄ (fa₃ real), correspondiente a la segunda línea de la clave de sol, en comparación con la nota si₃ (la₃ real) de la clave de fa, que ocupa la misma posición en el pentagrama, pero cuyas digitaciones en el clarinete bajo son completamente diferentes. La primera se realiza con todos los platos abiertos, sin la acción de ningún dedo sobre el mecanismo del instrumento, mientras que en la segunda se colocan hasta un total de cinco dedos sobre los platos del clarinete bajo. Para encontrar la misma equivalencia de posición, se debe leer el sol₃ (fa₃ real) de la clave de fa.

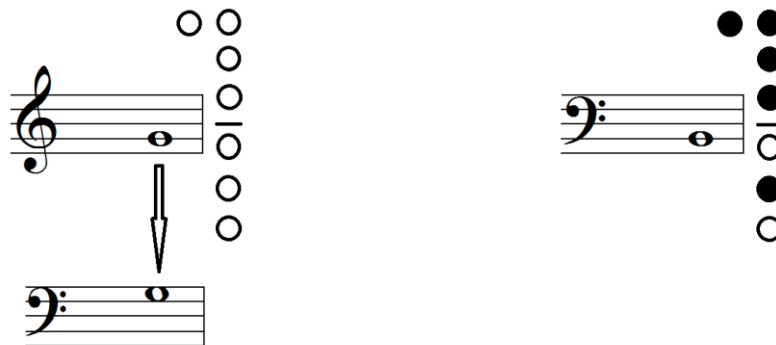


Figura 4.8. Posición correspondiente al sol₄ en clave de sol, en comparación con el si₃ de la clave de fa, ambas notas colocadas sobre la segunda línea del pentagrama. Para hacer la misma nota y digitación se debe leer la nota sol₃ en la clave de fa (indicada con una flecha), que está posicionada en el cuarto espacio del pentagrama.

Los clarinetistas bajos que se instruyan desde una versión para violonchelo deben afrontar esta cuestión, aprender a leer las posiciones en la clave de fa. A pesar de todo, algunos profesionales se decantan por esta opción, leyendo directamente de las ediciones del instrumento de cuerda, porque creen que las suites de Bach ayudan al correcto adiestramiento la clave de fa (Iles, 2015). Consideramos que la destreza de esta clave es necesaria para los clarinetistas expertos (figura 4.9), pero no así en los principiantes, a los que se les debe facilitar el medio de lectura, puesto

que al instruirse con las danzas de la suite van a tener que dedicar mucho tiempo a familiarizarse con los aspectos de la técnica y control del instrumento.



Figura 4.9. Comienzo del Prélude de la Suite n°1 BWV 1007 en clave de fa. (Elaboración propia a partir de la edición Wiener Urtext para violonchelo solo, 2000).

Hay que destacar que cuando un clarinetista toca tanto el clarinete soprano como el bajo (lo que sucede habitualmente en la orquesta y en la música de cámara), “las preferencias suelen recaer sobre la notación francesa en lugar de la notación alemana” (Sparnaay, 2011, p. 42). Esta es una elección lógica, puesto que el músico emplea las mismas digitaciones para ambos instrumentos (Aber, 1990). De esta forma, si a los instrumentistas que se inician en el estudio del clarinete bajo (que lo hacen habitualmente cuando ya poseen unas destrezas técnicas asimiladas en el clarinete soprano), se les facilita el sistema de lectura, se les reduce significativamente su carga cognitiva, porque pueden centrarse en los aspectos técnicos del instrumento que son propios y difieren del clarinete soprano, como son la mayor abertura de la embocadura y cantidad de aire empleado, la colocación corporal requerida por su gran tamaño, las digitaciones propias del rango extendido de este instrumento o la flexibilidad de la presión del labio dependiendo del registro utilizado (Bourque, 2011). Además, utilizar este sistema de notación va a permitir a los estudiantes enfrentarse a las partituras de muchos otros compositores que escribieron también en clave de sol para el clarinete bajo, como el repertorio sinfónico de Verdi, Ravel, Mahler o Tchaikowsky.

Consideramos, por lo tanto, obedeciendo a un planteamiento didáctico inicial para el adiestramiento de la suite, que para los principiantes es mejor utilizar la clave de sol, porque es la notación preferida universalmente por los clarinetistas (Shackleton, 2001), e interpretar leyendo además en la tonalidad de Sol mayor. Como se expuso anteriormente el sonido resultante en el sistema francés es una novena mayor más grave, por lo que al escribir los sonidos en clave de sol

permanecen bastante centrados en el pentagrama, exceptuando el rango más grave, que queda enmarcado por las líneas adicionales inferiores (figura 4.10).

Prélude



Figura 4.10. Propuesta de lectura del Prélude de la Suite n°1 BWV 1007 en clave de sol (notación francesa) y tonalidad de Sol mayor.

4.2.2. Registro

El clarinete bajo posee uno de los registros más amplios de los instrumentos de viento, superando considerablemente las cuatro octavas. Los modelos actuales se construyen en dos rangos graves diferentes, el modelo que abarca hasta el mi_3 (reb_2) y el modelo que alcanza hasta el do_3 (sib_1). Aunque desde el comienzo de su construcción aparecieron modelos de diferentes tamaños, en el siglo XX se estandarizó su mecanismo así:

“A partir de 1920 Buffet comenzó la fabricación de un clarinete bajo con un registro hasta do grave. [...] Selmer construyó en 1930 un clarinete bajo hasta do grave, y Boosey & Hawkes comenzó la fabricación de un instrumento similar en el 1946” (Sparnaay, 2011, p. 37).

El clarinete de menor rango es un poco más pequeño, no posee las llaves de mecanismo necesarias para los sonidos más graves, por lo que es algo más ligero y se suele utilizar en las bandas de música. El clarinete de mayor rango es utilizado como clarinete solista en la música actual y en la orquesta sinfónica. Su mayor extensión le permite abarcar tres semitonos más; re_3 , reb_3 y do_3 (do_2 , si_1 y sib_1). Es el preferible para interpretar la música contemporánea, aunque históricamente también se han construido modelos de clarinete bajo hasta el do , por la afinidad del registro grave con el fagot. Harris comenta que “By around 1970 all the principal makers were building instruments to low c , and this type of bass clarinet

has since become indispensable” (Harris, 1995, p. 67).⁶⁴ Sparnnay nos comenta que actualmente el clarinete bajo de mayor rango no es considerado como un instrumento secundario por el compositor. Abarca un rango del do₃ hasta el mi/fa₇, aunque no existe un límite determinado para los sonidos más agudos, que dependerán de la calidad del clarinetista (figura 4.11). En caso contrario, si se considera un instrumento secundario, con el rango grave hasta el mi_b (figura 4.12), es aconsejable no sobrepasar el do₇ (Sparnaay, 2011).

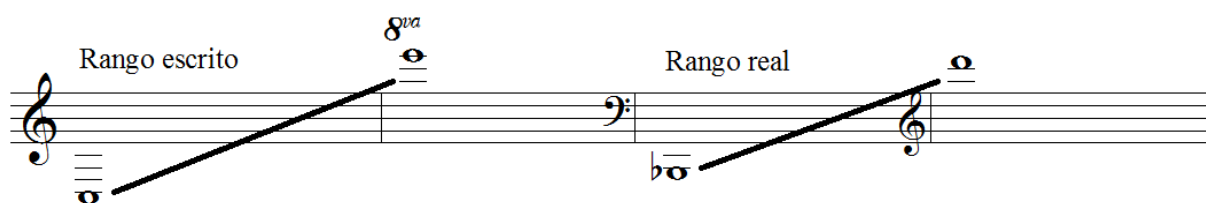


Figura 4.11. Rango del clarinete bajo de extensión hasta el do₃ (sib₁) y su extensión real.

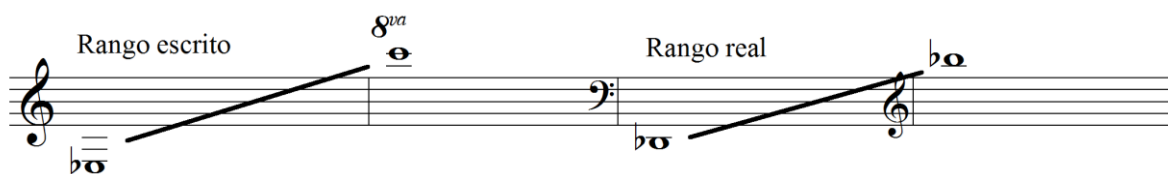


Figura 4.12. Rango del clarinete bajo de extensión hasta el mi_b₃ (reb₂) y su extensión real.

La extensión de registro grave del clarinete bajo es mayor que su homólogo soprano (independientemente de que éste último suene una octava más alta, haciendo referencia a las mismas posiciones o digitaciones), en concreto una tercera mayor, con llaves adicionales tanto en los dedos meñiques como en el pulgar de la mano derecha. Pero en el registro sobreagudo también puede llegar una 4^o o 5^o por encima de éste (aunque remarcamos que el bajo suena una octava más grave leyendo las mismas alturas). Las notas más agudas que se pueden producir dependerán del clarinetista y de su técnica, no hay un límite exacto en esta tesitura, pero nunca podrán realizarse de forma rápida y ligera, puesto que requieren de posiciones alternativas y de la presión sutil de la embocadura. El instrumento en general

⁶⁴ “Alrededor de 1970, todos los principales fabricantes estaban construyendo instrumentos hasta el do bajo, y este tipo de clarinete bajo se ha vuelto indispensable desde entonces” (traducción del autor).

puede abarcar velocidades rápidas y saltos ligeros hasta el mi-fa₆ del registro agudo. Al igual que en clarinete soprano, las notas a partir del do#₆ no siguen el orden natural de los dedos, sino con posiciones cruzadas que dificultan el mecanismo y la agilidad, además de ser necesario modificar la presión ejercida sobre la caña y tener que alterar la embocadura.

“El clarinete bajo efectivamente ofrece la posibilidad de hacer aparecer notas agudas e incluso muy agudas como por arte de magia. Sin embargo, ya que en el registro extremo agudo se trata prácticamente solo de notas ‘overblowing’ (de embocadura), resulta completamente imposible tocar estas notas, digamos a partir del mi/fa₇, en un tiempo veloz o picado saltando rápido de un registro a otro. No solo se producen estas notas por medio del ‘overblowing’, sino también a través de digitaciones bastante complicadas. Y además, ciertas digitaciones son usadas para producir diferentes notas. En este último caso la presión del aire y del labio son determinantes” (Sparnaay 2011, p. 56).

Estas peculiaridades de sus registros extremos tanto grave como agudo traen como consecuencia que la extensión total del instrumento sea muy amplia, tomando como referencia el clarinete bajo de mayor rango. De esta forma, el registro puede dividirse en diferentes tramos del más grave al más agudo, abarcando hasta un total de más de cuatro octavas. Esta es una de las peculiaridades más interesantes del instrumento, su gran tesitura (figura 4.13).



Figura 4.13. Tramos de los registros del clarinete bajo.

Podría considerarse cómo un único primer registro desde el do₃ hasta el si₄ (registro grave y medio grave), puesto que hasta esa altura se producen todos los sonidos fundamentales del clarinete bajo sin la aparición de los armónicos. De igual manera, podríamos considerar todo el espectro a partir del si₄ en adelante cómo un solo registro agudo, porque a partir de aquí colabora siempre la llave de registro.

De hecho, por practicidad, algunos autores dividen todo el rango en tres registros: el primero del do₃ al y sib₄, el segundo del si₄ al do₆ y el tercero del do₆ en adelante (Sparnaay, 2011). Pastor identifica las peculiaridades del tubo del clarinete en comparación con las otras familias del viento madera:

“Todos los instrumentos de viento madera tocan en tres o más registros diferentes. Salvo en el clarinete, cuyos dos registros inferiores comprenden un intervalo de duodécima—por su condición de tubo cerrado—, todos los registros de los aerófonos de madera contienen una octava” (Pastor, 2010, p. 84).⁶⁵

Dado que esta división en dos registros de notas fundamentales y armónicas abarcaría un rango amplísimo, es preferible dividirlos en varias secciones, y de esa manera diferenciar fragmentos de rango más pequeños que abarcan una distancia similar. Además, al igual que en el clarinete soprano sib, cada registro posee unas características de timbre y de color específicas, siendo las notas más agudas del registro medio grave más nasales y menos profundas que las del registro grave. Uno de los primeros tratados más importantes para el clarinete, escrito por Jean Xavier Lefèvre en 1802, ya distingue entre las propiedades sonoras de cada registro del clarinete soprano, que pueden extrapolarse al bajo.⁶⁶

“On distingue trois sortes de sons dans l'étendue de la clarinette, le premier (...), se nomme chalumeau parce qu'il est tres doux, (...), le second (...), est appelé clairon ou clarinette, parce qu'il est plus sonore et plus brillant, (...), le troisième (...), on le nomme aigu, il est très difficile de l'adoucir, et celui là seul y parvient qui connoit parfaitement les positions et qui est bien sûr de son anche et de son embouchure” (Lèfevre, 1802, p. 8).⁶⁷

⁶⁵ El autor se refiere al clarinete sib, pero es igualmente de válido para el bajo, solo que el de mayor rango hasta el do grave supera el intervalo de duodécima para los dos registros inferiores, llegando a la decimocuarta.

⁶⁶ Lefèvre (1763-1829) fue un reconocido clarinetista que ocupó el puesto de clarinete principal de la Ópera de París. Fue además profesor del recién fundado Conservatorio de París, en 1796 en plena Revolución Francesa, por lo que la instrucción de los clarinetistas se hizo necesaria para dotar a las bandas militares de la Revolución. Lefèvre creó para el Conservatorio el “*Méthode de Clarinette: adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*”, que sirvió de referencia a las generaciones posteriores.

⁶⁷ Hay tres tipos de sonidos en el rango del clarinete, el primero (...), se llama *chalumeau* porque es muy suave, (...), el segundo (...), se llama clarín o clarinete, porque es más sonoro y brillante (...), el tercero (...), se llama agudo, es muy difícil suavizarlo, y éste solo se logra hacer quién conoce perfectamente las posiciones y por supuesto su caña y su embocadura.

El rango del registro utilizado por Bach en la Suite n°1 BWV 1007 es del do_2 hasta el sol_4 , dos octavas y media, que queda perfectamente enmarcado dentro del registro del clarinete bajo, que alcanza el do_3 (sib_1), cubriendo todo el espectro grave y agudo del violonchelo en las suites. Incluso la Suite n°6 BWV 1012, que establece la nota más alta en un sol_5 , puede abarcarse dentro del registro agudo del instrumento de viento (figura 4.14).

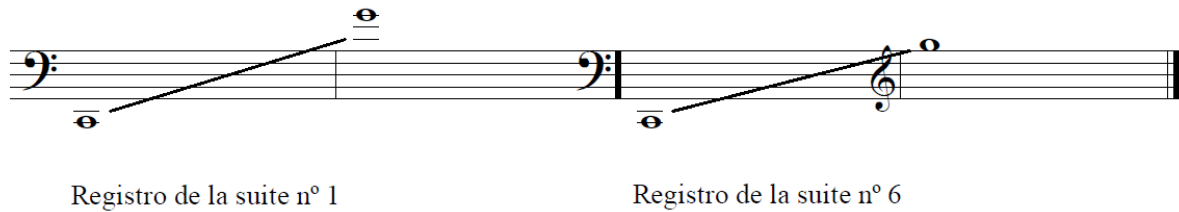


Figura 4.14. Rango del registro utilizado por Bach en las suites para violonchelo solo.

El clarinete bajo de menor extensión, mib_3 (reb_2), y al igual que el clarinete alto en mib , no alcanza este registro grave expuesto, faltando un rango de tres semitonos. Tener en consideración a este instrumento posibilita además la interpretación en otros instrumentos de registro más grave que el clarinete soprano, como se apuntó en las consideraciones preliminares de este capítulo.⁶⁸

Las danzas de la Suite n°1 que alcanzan el registro grave máximo, hasta el do_3 , son el Prélude, la Courante y la Sarabande. La Allemande, el Menuet I y II y la Gigue hasta el re_3 . Para suplir este problema, la limitación del registro del clarinete bajo de menor rango, se han planteado unas pequeñas modificaciones de tesitura que no desvirtúan el sentido de la línea melódica. En este caso, se indicarán en la partitura como notas de tamaño reducido, superpuestas a las notas reales que sí podrá realizar el clarinete bajo de mayor extensión. Por norma general basta con intercambiar las octavas, superponiendo la octava superior. A continuación, se muestran todos los pasajes de las Suite n°1 susceptibles de ser modificados para poder ser interpretados con el clarinete bajo de menor extensión o con el clarinete alto.

⁶⁸ Harris nos recuerda que en el panorama actual los clarinetistas se han especializado enormemente en el estudio del clarinete bajo (Harris, 1995). De la misma forma, en el mundo profesional de hoy, cada vez hay una mayor demanda en conocer todos los instrumentos afines del clarinete, y los intérpretes suelen instruirse en alguno o varios de los más utilizados; sopranino o requinto, soprano, alto, bajo y contrabajo.

Consideraciones específicas del registro para el clarinete de menor extensión en la Suite n°1

Prélude (Preludio)

En el compás 19 se genera una escala descendente que alcanza hasta el $\text{do}\#_3$ (si_2) en el inicio del compás 20 (figura 4.15). Las notas no realizables por el clarinete bajo de menor extensión son el re_3 , el $\text{do}\#_3$ y el $\text{do}\flat_3$. En este caso, las notas afectadas no se deben tocar directamente una octava por encima, para no romper la continuidad de la escala, siendo preferible modificar las alturas desde mediados del compás 19 (por grado conjunto ascendente en la tercera parte), para reanudar la línea descendente hasta el final del compás.



Figura 4.15. Ejemplo de adaptación melódica en los compases 19 y 20 del Prélude de la Primera Suite, con notas de menor tamaño superpuestas, para interpretar con el clarinete bajo de menor extensión.

Por el contrario, cuando se establece repetidamente el $\text{do}\#_3$ en la tercera parte del compás 20 y después $\text{do}\flat_3$ en el 21 y 22, basta con situar una octava arriba la nota que ya se había modificado anteriormente (figura 4.16).

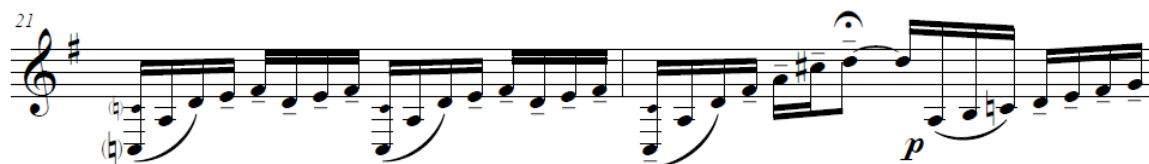


Figura 4.16. Ejemplo de adaptación melódica en los compases 21 y 22 del Prélude de la Primera Suite.

En los compases 25 y 26, de forma parecida al pasaje anterior, Bach reitera un gran intervalo hacia el re_3 en relación con las notas precedentes (figura 4.17). En esta ocasión la alternativa es mantener la nota en el registro medio grave del instrumento (re_4).



Figura 4.17. Cambio de octava en los compases 25 y 26.

La caída al compás 29 es la culminación de una cadencia sobre el tono de Re mayor, a través de una escala descendente desde el compás anterior (figura 4.18). En esta ocasión se transformará la línea melódica una octava más aguda desde el compás 28, aprovechando que en la segunda parte se generan saltos de terceras y quinta del acorde de tónica de Re mayor, subiendo de registro una octava desde la tercera parte y asegurando la llegada descendente al comienzo del compás 29. De lo contrario, la nota final irrealizable en el clarinete bajo de menor rango, re3, resolvería por un salto ascendente de séptima, rompiendo el sentido lineal conjunto.

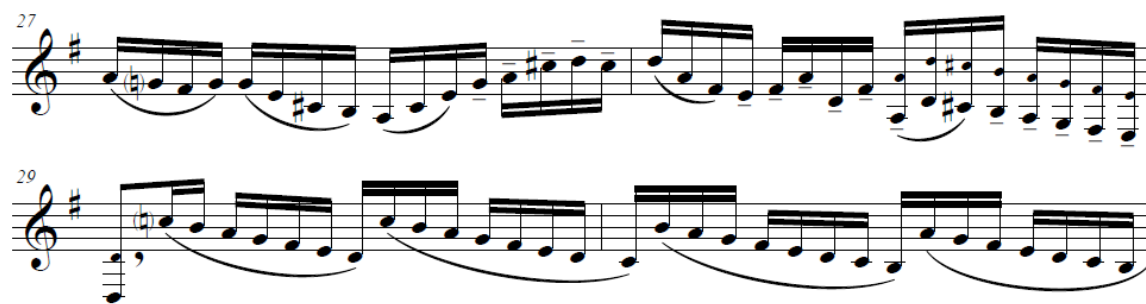


Figura 4.18. Transformación melódica en los compases 28 y 29.

Allemande (Alemanda)

En el compás 16 concluye la primera sección de la Allemande sobre una tónica en el tono de Re mayor, tono de la dominante y secundario del principal, Sol mayor. Tanto la primera como la cuarta parte del compás recaen en el re grave (figura 4.19). La primera nota se podrá subir una octava y continuar por grado conjunto a

través de la resolución más habitual de medio tono entre la sensible (do# del compás anterior), y la tónica donde resuelve armónicamente. La segunda nota, la más conclusiva de las dos por ser la final de la primera sección de la Allemande (surgida a través de un arpeggio ascendente y luego descendente), se podrá subir hasta el re5, para imitar el salto final de octava, aunque sea por movimiento contrario al original.



Figura 4.19. Intercambio de octavas en el compás 16.

En el compás 19 (figura 4.20), el re3 grave se podrá realizar una octava más aguda, pues seguirá produciéndose un gran salto ascendente con la siguiente nota, do5.



Figura 4.20. Cambio de registro en el compás 19.

Igualmente, en el compás 31, la misma nota grave se subirá una octava, originando un intervalo de 4ª justa con la nota siguiente, en lugar de la 5ª justa original (figura 4.21).

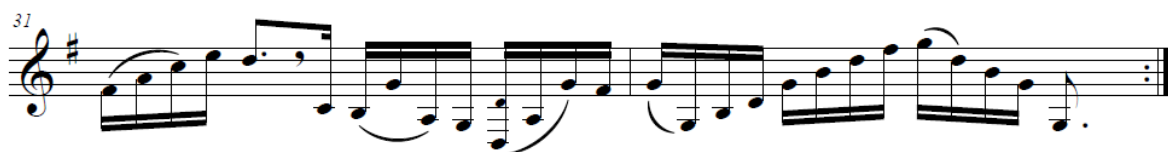


Figura 4.21. Cambio de registro en el compás 31.

Courante (Corriente)

Desde el comienzo de la Courante se establecen unos giros descendentes arpegiados, que alcanzan el do3 y re3 en los compases 3 y 4. Estos intervallos

amplios son recurrentes en todo el movimiento y por lo tanto son el motivo principal de toda la danza (figura 4.22). En este caso, para interpretar con el clarinete bajo de menor extensión, se procederá con un intervalo por movimiento contrario, para consolidar el salto de octava con la nota precedente, do₄ y re₄ (en lugar de repetir la misma altura), dado que en la versión original hay un salto de octava descendente, permutando su sentido, pero respetando el intervalo de octava.

Courante



Figura 4.22. Ejemplo de adaptación por salto contrario en los compases 3 y 4 de la Courante.

En el compás 7 aparece el mismo material de corcheas descendentes hasta el re₃ (figura 4.23), que, al continuar con un movimiento ascendente hacia la última corchea del compás (fa#₄), basta con subir la nota una octava.



Figura 4.23. Cambio de octava en el compás 7.

El compás 18 culmina con la primera sección de la Courante (figura 4.24), sobre una tónica de Re mayor, pero por salto descendente de séptima con respecto a la nota anterior, que es la sensible del tono secundario. En esta ocasión se ha optado por resolver por grado conjunto la cadencia, al no parecernos tan conclusivo acabar la sección en un registro más agudo (por salto ascendente de séptima), como los ejemplos anteriores justificados por movimiento contrario.



Figura 4.24. Final de la primera sección con cambio de octava.

Un motivo añadido para la elección de esta resolución por grado conjunto en el compás 18 es la analogía con el final del movimiento de la versión original de violonchelo (figura 4.25). Ésta acaba con una doble cuerda de octava, la más aguda a distancia de semitono, por grado conjunto, con la sensible anterior (en el tono principal de Sol mayor), mientras que la cuerda más grave queda a distancia de séptima mayor. Sin embargo, en el compás 18 concluye sin doble cuerda, en la nota más grave, como se muestra en el ejemplo anterior.

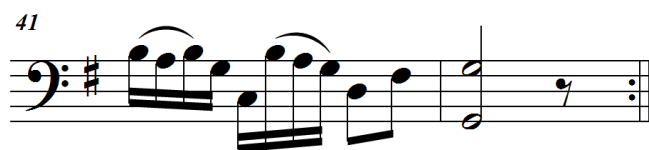


Figura 4.25. Final de la Courante en la versión original para violonchelo.

En la transcripción para clarinete bajo, en ese mismo compás (figura 4.26), al no poder hacer doble cuerda, se opta por articular el comienzo con una apoyatura rítmica (que no armónica) de negra, que resolverá en la octava superior. Ambos casos justifican la resolución por grado conjunto en el compás 18.



Figura 4.26. Propuesta de final de la Courante para el clarinete bajo.

En el compás 30 vuelve a producirse un intervalo de octava entre el do_4 y do_3 (figura 4.27), que al no poder realizarse en el clarinete bajo de menor rango, se dispondrá una octava por encima en movimiento contrario, al igual que en el compás 3 (figura 4.22).



Figura 4.27. Cambio melódico por movimiento contrario en el compás 30.

Sarabande (Zarabanda)

El final de la primera sección de la Sarabande concluye en la nota re_3 (figura 4.28). Dado que ese pasaje conclusivo proviene de un movimiento melódico descendente, convendrá dejar el re final en la misma tesitura que la nota precedente, sin octavar por encima como se propone en los ejemplos de la Courante. Inmediatamente en el compás siguiente, los arpeggios originados desde la base del mismo re grave, en giro ascendente, pueden transformarse respetando la estructura armónica del acorde de re mayor, pasando del arpeggio original $re_3-la_3-fa\#_4$ a $la_3-re_4-fa\#_4$.



Figura 4.28. Final de la primera sección de la Sarabade e inversión de los arpeggios en el compás 9.

En el compás 13 se propone la misma solución para el arpeggio ascendente (figura 4.29), transformando la base del acorde de do mayor; $do_3-sol_3-mi_4$ por $sol_3-do_4-mi_4$.



Figura 4.29. Inversión del arpeggio en el compás 13.

Menuet I - Menuet II (Minueto I - Minueto II)

El final de la primera sección del Menuet I puede permutarse una octava superior; el re_3 por un re_4 , produciéndose en ambos casos intervalos amplios con la nota precedente (figura 4.30).



Figura 4.30. Final de la primera sección del Menuet I con cambio de octava.

Tanto en los compases 18 como 20 se sustituirá la nota grave por la octava superior (figura 4.31). Esta sugerencia elimina el salto de octava con respecto a la nota anterior en ambos compases, pero esta limitación queda compensada por la articulación suelta marcada por las rayas. En este sentido la nota permutada se tendrá que destacar un poco más rítmicamente. No creemos oportuno en esta ocasión cambiar por movimiento contrario ascendente las notas descritas (a dos octavas por encima de las originales, aunque la gran interválica se mantendría), porque el registro entre los compases 16 a 20 se mantienen dentro del grave y medio grave, y el gran salto ascendente quebraría esta tendencia, mientras que las notas permutadas a una octava de las originales quedan enmarcadas por grado conjunto. El compás 23 se caracteriza por los grandes intervalos entre las notas, por lo que alterando el re₃ por un re₄ se siguen produciendo arpeggios, aunque de menor extensión.



Figura 4.31. Sustitución de las notas más graves en los compases 18, 20 y 23 del Menuet I.

En el Menuet II se originan varios compases idénticos por la repetición casi exacta de la primera semifrase, de cuatro compases (figura 4.32). La corchea final del compás 3 y la primera del 4 se efectuarán una octava por encima, al igual que entre los compases 7 y 8 (que son idénticos, con la diferencia del mi natural).

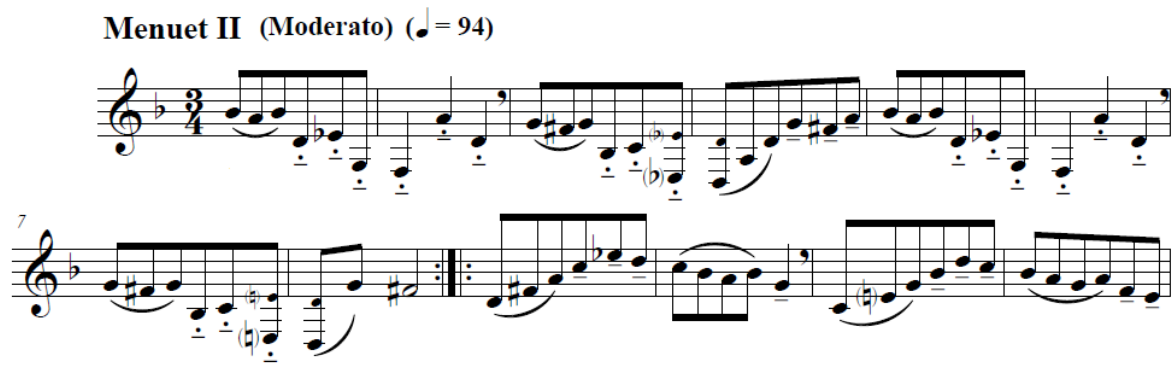


Figura 4.32. Sustitución por octavas agudas en los compases 3, 4, 7 y 8 de Menuet II.

Gigue (Giga)

El final de la primera sección de la Gigue acaba en un re grave (figura 4.33), y es suficiente con cambiar arriba la nota final, re₃ por re₄. El resto de la pieza está escrita dentro del rango del clarinete bajo de menor extensión.



Figura 4.33. Final de la primera sección de la Gigue, por sustitución de la nota más grave.

Consideraciones específicas del registro para el clarinete de mayor extensión en la Suite n°1

El clarinete bajo de mayor extensión es el ideal para acometer las suites de Bach, porque alcanza todo el registro comprendido en las piezas. Éste posee un rango mayor que el soprano en sib, en concreto de una tercera mayor, por lo que es necesario familiarizarse con el mecanismo añadido que tiene. Como expone Iles:

“Los clarinetes bajos de rango extendido son ahora una necesidad para los músicos que quieren actuar en conjuntos profesionales y como solistas. Un clarinete bajo estándar se extiende hasta el mi bemol grave, pero los compositores actuales están

escribiendo obras que utilizan las notas más bajas, re, re bemol y do” (Iles, 2015, p. 44).⁶⁹

El registro más grave empleado por Bach es el coincidente con el rango más grave del violonchelo, y es empleado recurrentemente en toda la suite; de hecho, el clarinete bajo extendido llega un tono real más bajo que el chelo. Como se expuso en la figura 4.14, el rango del registro utilizado por Bach en la Suite n°1 BWV 1007 es del do₂ hasta el sol₄, dos octavas y media, que queda perfectamente enmarcado dentro del registro del clarinete bajo. Como se mostrará más adelante, no creemos conveniente transportar las suites un tono más alto, para hacerla coincidir con el tono real del violonchelo, porque se perdería la posibilidad de trabajar toda la extensión completa del clarinete bajo, pues subir un tono implica no poder utilizar el do₃ y el do#₃ (sib₁ y si₁ reales).

Todas las demostraciones expuestas anteriormente para el acomodo al registro del clarinete bajo de menor extensión servirán ahora de pauta, porque los ejemplos contienen la extensión real contenida de las notas más graves, a las que se superpusieron notas de menor tamaño para acometer la interpretación con el clarinete bajo de menor rango, como se muestra en el siguiente ejemplo del Prélude (figura 4.34).



Figura 4.34. Pasajes más graves del Prélude de la Suite n°1. En rojo las notas más graves del clarinete bajo de mayor rango que son accionadas con un mecanismo extendido. En menor tamaño las notas para ser acometidas por el clarinete bajo de menor extensión.

Como el registro grave es empleado periódicamente en todas las danzas de la Primera Suite (desde el Prélude a la Gigue), se puede llegar a dominar el rango extendido del instrumento practicando a través de todas ellas. En los todos los

⁶⁹ “Extended range bass clarinets are now a necessity for musicians who want to perform in professional ensembles and as soloist. A standard bass clarinet extends to low E flat, but today’s composers are writing works that utilize the lower notes, D, D flat, and C”.

ejemplos anteriores se abarca al registro más grave a través de grados conjuntos (figura 4.34, compás 19), como a través de grandes intervalos o saltos (compases 21 y 22), consiguiendo recurrir a diferentes digitaciones y posiciones de dedos alternados, lo que conlleva a una práctica completa del mecanismo extendido del instrumento. En el capítulo dedicado a la digitación, se tratará de las posiciones específicas para este registro.

Como expusimos en las consideraciones preliminares, el rango extendido del clarinete bajo no es sólo exclusivo de este instrumento. El clarinete de bassetto, el corno de bassetto, el clarinete alto y así como el contrabajo, cada uno afinado en un tono distintivo, poseen el mismo registro grave, por lo que aunque esta investigación se centra en la adaptación e interpretación de la Suite n°1 en el clarinete bajo, se puede hacer extensivo su uso a todos los modelos de clarinetes mencionados.

4.2.3. Tonalidad y diapason

El clarinete es un instrumento transpositor, porque los sonidos que lee en la partitura no se corresponden con los reales que original, al igual que otros que se definen como: “Instruments for which music is written at a different pitch or in a different octave from the sounds actually produced” (Ammer, 2004, p. 451).⁷⁰ Mayoritariamente afecta a los instrumentos de viento, aunque también a los extremadamente graves o agudos, como el contrabajo, que suena una octava inferior a su notación en la clave de fa, para evitar las líneas adicionales originadas si se escribieran los sonidos reales. Desde el inicio de su construcción, el clarinete (y también el clarinete bajo), se ha fabricado en diferentes tamaños para abarcar un mayor número de tonalidades, como advierte Pastor:

“Para superar las limitaciones técnicas del clarinete clásico y poder tocar en varias tonalidades, en el último cuarto del siglo XVIII los clarinetes se empezaron a fabricar

⁷⁰ “Instrumentos para los que la música está escrita en un tono diferente o en una octava distinta de los sonidos realmente producidos” (traducción del autor).

en varios tonos, cada uno de los cuales podían abordar con éxito pasajes u obras en su tono o en sus tonos vecinos. De esta forma, se podía tocar en varias tonalidades utilizando un sistema universal de digitación” (Pastor, 2010, p. 310).

El clarinete más utilizado está afinado en sib, tanto el soprano como el bajo, que expresa que cuando toca la escala de Do mayor produce realmente la escala de Sib mayor, originando un sonido de segunda mayor por debajo del violín o el oboe. Por lo tanto, debe tocar un tono por encima de la tonalidad original de la obra para ajustarse a los sonidos reales. Desde mediados del siglo XIX, con la adopción del sistema Boehm de anillos móviles, es posible tocar en cualquier tonalidad y cubrir todos los semitonos del espacio cromático, de una manera más metódica y lógica. Hoeprich lo explica de esta forma: “It was Boehms’s scheme that the instrument should play a perfect scale simply by removing the fingers one by one, without the need for cross-fingerings” (Hoeprich, 2008, p. 146).⁷¹

Interpretar las suites de Bach en el tono original del violonchelo con el clarinete bajo en sib, supondría cambiar la tonalidad a la hora de interpretar las danzas. La Suite n°1 BWV 1007 está en la tonalidad de Sol mayor (figura 4.35). Para ajustarse al tono original el clarinetista debería leer en La mayor (figura 4.36).

Prélude



Figura 4.35. Comienzo del Prélude de la Suite n°1 en Sol mayor para violonchelo solo.

Prélude



Figura 4.36. Transcripción del Prélude de la Suite n°1 para clarinete bajo, en notación francesa (clave de sol), y en la tonalidad de La mayor, para producir los mismos sonidos que el violonchelo.

⁷¹ “Fue el sistema Boehm el que permitió que el instrumento tocara una escala perfecta simplemente quitando los dedos uno por uno, sin necesidad de digitaciones cruzadas” (traducción del autor).

En el clarinete bajo actual, las posibilidades técnicas permiten interpretar la música en cualquier tonalidad, puesto que la evolución constante por parte de los constructores del instrumento, especialmente desde la adopción del sistema Boehm y particularmente con los desarrollos de las grandes marcas desde mediados del siglo pasado, permiten tocar un instrumento perfectamente equilibrado en todos sus registros. Hoeprich define las facultades del mismo de la siguiente manera: “Today’s instruments could be said to play as easily as a soprano B-clarinete, making difficult and complicated passages moving between the low and high registers perfectly approachable” (Hoeprich, 2008, p. 278).⁷² Sin embargo, pudiendo utilizarse el recurso del cambio de tonalidad para ajustarla a la original del violonchelo, creemos que es mejor mantener la tonalidad de Sol mayor para la lectura del clarinetista, sin transportar (figura 4.37), aunque suene realmente un tono más grave, en Fa mayor (figura 4.38), por varios motivos.

Prélude



Figura 4.37. Transcripción del Prélude de la Suite n°1 para clarinete bajo con notación francesa y en Sol mayor.

Prélude



Figura 4.38. Sonidos reales producidos en el clarinete bajo al interpretar leyendo en el tono de Sol mayor.

Las razones son diversas para esta elección. La primera de ellas es la diversidad de clarinetes graves, afinados en diferentes tonos. Como mayoritariamente el clarinete bajo actual está afinado en el tono de sib, pero también hay clarinetes

⁷² “Se podría decir que los instrumentos de hoy se tocan con la misma facilidad que un clarinete en sib soprano, lo que hace que los pasajes difíciles y complicados que se desplazan entre los registros graves y agudos sean perfectamente accesibles” (traducción del autor).

bajos en la (aunque en muchísima menos proporción), al tocar con ambos instrumentos se debería modificar la tonalidad en cada uno de ellos para respetar el tono original (La mayor en el clarinete sib y Sib mayor en el clarinete en la, figura 4.39). Lo mismo ocurriría si se interpretara en el clarinete alto en mib o en el corno de bassetto en fa, debiéndose leer la suite en el tono de Si mayor y Re mayor respectivamente, es decir, una tonalidad diferente para cada tipo de clarinete. Por lo tanto, leer en la misma tonalidad siempre permite tocar con las mismas digitaciones en todos los tipos de clarinetes, unificando las posiciones.

Prélude



Figura 4.39. Transcripción del Prélude de la Suite n°1 para clarinete bajo en la, con notación francesa y en la tonalidad de Sib mayor, para producir los mismos sonidos que el violonchelo.

En segundo lugar, se debe tener en consideración la adecuación al instrumento al que va dirigida la transcripción. Como antes hemos mencionado, el mecanismo perfeccionado del clarinete le permite abarcar cualquier tonalidad, pero al mismo tiempo también es cierto que la interpretación con menos alteraciones resulta más cómoda que con la suma de más sostenidos o bemoles (que es precisamente la causa de la construcción de los modelos clásicos en varios tamaños, para poder tocar con posiciones cómodas en diversas tonalidades). Esto tiene una explicación en las digitaciones, porque las notas naturales (a excepción de las llaves adicionales para las más graves y las más agudas), siguen a grandes rasgos el orden natural de los dedos sobre los platos que tapan los agujeros del clarinete bajo, mientras que las alteraciones suponen el uso de más llaves adicionales, dificultando algo más las posiciones de los dedos. En este caso, leer la Suite n°1 BWV 1007 en Sol mayor supondrá más agilidad que leerla en La mayor, aunque aseguramos que también es posible la segunda opción.

Si pensamos en la adecuación de la Suite n°1 para violonchelo solo, Bach claramente tuvo muy presente las características del instrumento. Al escribirla en la tonalidad de Sol mayor, utiliza el recurso de los motivos en arpeggio para poder

tocar más cuerdas al aire (figura 4.40), puesto que están afinadas en la₃ re₃ sol₂ y do₂, y así producir una mayor resonancia de éstas y también mayor reverberación acústica, ideal para una interpretación con instrumento solo.

Prélude



Figura 4.40. Comienzo del Prélude de la Suite n°1 en Sol mayor para violonchelo solo. En rojo las notas producidas por las cuerdas al aire, sin digitaciones de la mano derecha. (Elaboración propia a partir de la Edición Wiener Urtext, 2000).

Esta analogía se podría trasladar a la interpretación más adecuada al clarinete bajo, para no transportar la obra un tono alto. Teniendo en cuenta todo el ciclo de las suites, resulta más convincente leer en el tono original sin transportar. La Suite n°2 BWV 1008 está en la tonalidad de Re menor, la Suite n°3 BWV 1009 en Do mayor, la Suite n°4 BWV 1010 en Mib mayor, la Suite n°5 BWV 1011 en Do menor y la Suite n°6 BWV 1012 en Re mayor. Únicamente la n°4 y la n°5 serían susceptibles de subir un tono (Fa mayor y Re menor, respectivamente), para facilitar la interpretación en el clarinete bajo leyendo con menos alteraciones, pero se ha desestimado esta opción al entender que es mejor mantener un criterio común para la interpretación íntegra de las suites, no creyendo apropiado transportar unas sí y otras no. Las Suites n°1, n°2, n°3 y n°6 son más factibles si se interpretan en la tonalidad original para el clarinetista sin transportarlas.

En tercer lugar, hay otra razón técnica muy poderosa, también de adecuación al instrumento particular. Se comentó anteriormente en el capítulo de los registros que este instrumento tiene un rango de hasta en do₃ (sib₁ como nota real), al igual que la nota más grave del fagot. Si se empleara la tonalidad original del violonchelo subiendo la interpretación un tono más alto, se excluiría la posibilidad de utilizar los dos semitonos más graves del clarinete bajo de mayor extensión: do#₃ y do₃ (si₁ y sib₁ reales), imposibilitando utilizar esas dos notas fundamentales, al contrario de si se toca sin transportar. La Suite n°1 llega en varias ocasiones a esa nota grave,

cuarta cuerda del violonchelo, tanto en el Prélude (figura 4.41), la Courante y la Sarabande.



Figura 4.41. Pasajes más graves del Prélude que alcanzan hasta el do#3 y do3, transcritos para el clarinete bajo, indicando con notas más pequeñas la adaptación para el clarinete bajo de menor extensión o el clarinete alto.

Si se tiene en cuenta el conjunto de todas las suites, nos encontraríamos con el mismo problema de registro. Particularmente ocurre en la Suite n°5, en la tonalidad de Do menor, que utiliza recurrentemente la nota más grave del violonchelo, el do₂, tanto en el comienzo del Prélude como al final de este, y como nota pedal recurrente de máxima importancia (figura 4.42). Por analogía al instrumento de viento, debería leerse en el mismo tono sin transportar, para utilizar esa nota fundamental de la tonalidad, que también es (sin transportar), la más grave del instrumento. Además, esta suite se interpreta habitualmente con *scordatura*, afinando la cuerda primera del violonchelo una segunda mayor más baja, de la a sol, para facilitar ciertos pasajes, sobre todo arpeggios que resultan más cómodos de ejecutar. “On the cello, as the violin, there will be a change in sonority, with the two Gs giving added resonance for C minor and G minor. [...] Scordatura notation nonetheless shares the advantage of tablature, of telling the player which strings the composer wishes to be used at any moment” (Ledbetter, 2009, p. 213).⁷³

⁷³ “En el violonchelo, al igual que en el violín, habrá un cambio en la sonoridad, con las dos cuerdas de sol dando resonancia adicional para Do menor y Sol menor. [...] No obstante, la notación con *scordatura* comparte la ventaja de la *tablatura*, de decirle al intérprete qué cuerdas desea utilizar el compositor en cualquier momento” (traducción del autor).

Esta disposición indica que Bach aprovecha los recursos del instrumento de manera personalizada.

Figura 4.42. Comienzo del Prélude de la Suite n°5 para violonchelo solo, con la utilización recurrente del do grave, marcado en círculos rojos. La notación es la original con scordatura, afinando la cuerda primera un tono más bajo en sol (elaboración propia a partir de la Edición Wiener Urtext, 2000).

Pues bien, por analogía con el instrumento de cuerda, la nota más grave del clarinete bajo, do₃ (sib₁), posee la resonancia más poderosa al tener todos los agujeros del instrumento tapados⁷⁴, elemento que acústicamente también será beneficioso para la interpretación, porque es la nota con más riqueza de armónicos resultante de la frecuencia más baja del instrumento, motivo que implica leer en la tonalidad original sin transportar.

Esta idea resulta muy convincente desde el punto de vista interpretativo y didáctico, pero hay más razones. La interpretación en el tono original u otro alternativo realmente no modifica el carácter de la pieza (si excluimos la percepción por sinestesia).⁷⁵ Históricamente el diapasón ha sufrido numerosas modificaciones a lo largo de la historia. Tomando como referencia la afinación de los instrumentos actuales, que en la orquesta moderna es para el la₄ igual a 442 hercios (vibraciones por segundo)⁷⁶, podemos asegurar que es una pauta muy superior a épocas

⁷⁴ Según Sanchís (2016, p. 200-201), por el diseño del tubo del clarinete, las frecuencias altas encuentran poca resistencia por el tubo mientras que las bajas se irradian por los agujeros tonales. La frecuencia más baja del instrumento, correspondiente al do grave (sib₁) es de 58,7 Hz. (p. 290).

⁷⁵ La sinestesia queda definida por la RAE, en su acepción psicológica como la “Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”. En la música ha sido común asociar a ciertas tonalidades un estado anímico (recordemos la Sinfonía n°3 Op. 55 en Mib mayor de Beethoven, conocida con el sobrenombre de “Heroica”), cuyos orígenes se remontan a la teoría de los afectos en el siglo XVI, práctica que se puso en boga en las óperas del siglo XVII.

⁷⁶ Hasta el año 1939 no se unificó por consenso internacional la afinación a 440 Hz, aunque en la actualidad muchas orquestas exceden este valor (Cyr, 1992, p. 56).

pretéritas. Precisamente fue en la época de Bach cuando se inventó el diapasón, atribuido al trompetista inglés John Shore en 1711 (Lawson y Stowell, 2005). Pero no había una uniformidad consensuada:

“Desde aproximadamente 1600 a 1820, el diapasón internacionalmente usado para la música instrumental permaneció casi constantemente a más o menos un semitono por debajo del actual. Muy lógicamente, existieron divergencias locales de esta normalización aceptada. [...] Así, la misa en Si menor de Bach se interpretaría más apropiadamente en Si bemol menor o incluso en La menor” (Dart, 2002, p. 89-90).

Pero es que además se utilizaban diferentes afinaciones según la agrupación instrumental que actuara, diferenciando al órgano de los demás instrumentos y de las voces humanas. Lawson y Stowell afirman que se ha establecido claramente que el diapasón de coro de Bach era un tono más alto que su diapasón de cámara y que ocasionalmente puede que utilizara un segundo diapasón de cámara otro semitono más bajo, y se refieren a la interpretación de *La Pasión según San Mateo* (compuesta hacia 1727, unos pocos años después de las suites para violonchelo solo), donde la referencia para el la_4 es aproximadamente a 460 Hz (*Chorton*)⁷⁷, a 410Hz (*Kammerton*) y 390 Hz (para el segundo *Kammerton*) respectivamente (Lawson y Stowell, 2005).

Teniendo en consideración estas cuestiones de la interpretación histórica, podemos afirmar por lo tanto que la Suite n°1 en Sol mayor, tocada en esa tonalidad por el clarinetista bajo, y que sonaría en Fa mayor realmente, no quedaría muy distante de la tonalidad empleada en la época barroca, donde el diapasón era mucho más bajo que el actual.

Una última justificación para la adopción de la tonalidad adecuada en la interpretación de las suites también hace referencia al planteamiento de la transcripción en la historia. Y es que el propio Bach readaptó tanto obras suyas

⁷⁷ El término alemán *Chorton* (tono de coro) se refiere al diapasón más alto, preferiblemente utilizado para el órgano y los instrumentos de metal, y el *Kammerton* (tono de cámara) al diapasón más bajo al que interpretaban los instrumentos de viento, cuerdas y las voces. Cuando un grupo de instrumentos diversos participaban en una obra con el órgano, tenían que transportar a vista o preparar sus partituras al tono adecuado (Cyr, 1992).

como de compositores coetáneos, alterando considerablemente el contenido de ellas. Destacan las transcripciones que elaboró de los conciertos solistas de compositores italianos, y especialmente de Antonio Vivaldi los doce conciertos Op. 3 titulados *L'estro armonico* que adaptó para órgano (Breig, 1997). En el caso específico de las suites para violonchelo solo, Bach transcribió la Quinta Suite en Do menor para laúd (conocida posteriormente en su catálogo como BWV 995, figura 4.43), entre 1727 y 1731, ajustándola polifónicamente a este instrumento y en la tonalidad de Sol menor. Como explica Winold (2007), Bach añadió líneas de bajo y algunas partes de armonía adicional en los movimientos de esta suite, acomodándola a su morfología particular.



Figura 4.43. Manuscrito de Bach de la Suite para laúd BWV 995 en Sol menor, transcripción elaborada a partir de la Quinta Suite para violonchelo solo en Do menor. Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas. Recuperado de:

https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000269

Esta tendencia a adecuar la tonalidad más apropiada al instrumento destinatario refuerza la idea de interpretar la Suite n°1 en la tonalidad del Sol mayor por los clarinetistas, sin la necesidad de leerla en La mayor para ajustarla a la del violonchelo.

4.2.4. Temperamento y afinación

El sistema de temperamento igual no se establece en Europa hasta el siglo XIX. Básicamente es un método en el que todos los semitonos contenidos en una octava se dividen en espacios equitativos entre ellos. Según Cyr en este procedimiento todas las quintas son ligeramente más bajas que las perfectas, y las terceras principales son bastante amplias, y dado que los semitonos están igualmente espaciados, todos los intervalos del mismo tipo suenan igual (Cyr, 1992). Esta es la afinación más utilizada en la actualidad, cuya ventaja para los instrumentos es la uniformidad de las notas enarmónicas, no diferenciando entre el do sostenido y el re bemol, que facilita sobre todo la interpretación de la música cromática. Aunque el sistema de temperamento igual se conoce desde la antigüedad, en la era del Barroco se utilizaron otros métodos de afinación, el más común de todos era el mesotónico para los instrumentos de tecla:

“Hasta mediados del siglo XVIII, el noventa y nueve por ciento de los instrumentos de teclado estaban afinados en el sistema mesotónico [...]. En las afinaciones mesotónicas más Courantes, ocho intervalos de tercera mayor (Do-Mi, Mi-Sol#, Sib-Re, Re-Fa#, Fa-La, La-Do#, Mib-Sol, Sol-Si) estaban exactamente afinados, y por lo tanto en gran número de acordes muy usados eran mucho más agradables al oído que cuando están afinados en el sistema «do» [o «temperamento igual»], en el que ninguna tercera mayor está completamente afinada. [...] Está admitido que la afinación mesotónica es imperfecta para la música cromática; sin embargo es inmejorable para la diatónica, como muy bien sabían los músicos de otros tiempos” (Dart, 2002, p. 75-76).

Este sistema de afinación tiene en cuenta las comas de tono entre los diferentes intervalos de tercera y quinta, pero tiene el inconveniente de que resulta más beneficioso para la escucha de algunos acordes y tonalidades concretos.⁷⁸ De hecho, habitualmente se evitaban las tonalidades con demasiadas alteraciones.

⁷⁸ Las comas de tono diferencian los intervalos diatónicos de los cromáticos. En este sistema, el espacio contenido entre un do y do# es menor que entre un do y reb. La desigualdad reside en que este método divide el tono en nueve comas, por lo que la extensión del primero (do-do#) abarcaría 4

Durante mucho tiempo se ha especulado con el sistema que utiliza Bach para intentar resolver este problema con la universalmente obra *de El clave bien temperado*, cuyo título indica la demostración de poder escribir y tocar en las 24 tonalidades mayores y otras tantas menores (Ledbetter, 2002), utilizando todos los espacios cromáticos resultantes de las 48 tonalidades (una para cada pareja de Preludios y Fugas) que componen la obra. Lo que los especialistas tienen hoy claro es que el título que le atribuyó Bach no significa necesariamente temperamento igual, sino uno específico que ha encontrado opiniones variadas por los investigadores. El especialista en música antigua Bradley Lehman sostiene que el compositor anotó un temperamento específico en la portada de *El clave bien temperado* (figura 4.44), representado en la espiral sinuosa que dibujó en la parte superior de la portada (Lehman, 2005). Ésta proporciona unas instrucciones para afinar los clavecines, clavicordios u órganos (de todos los instrumentos de tecla más representativos de la época), describiendo el carácter distintivo que esperaba para cada tecla, escala e intervalo.

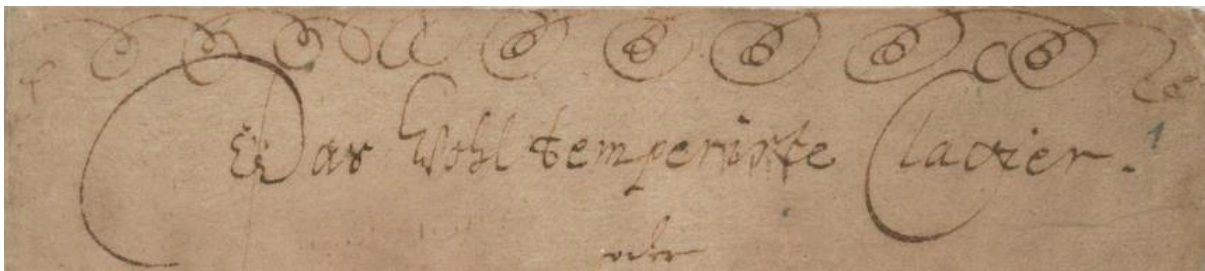


Figura 4.44. Manuscrito de Bach. Parte superior de la portada de *El clave bien temperado* de 1722 (Saatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlín). Recuperado de: https://www.bachdigital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00004474/db_bachp0415_page_001r.jpg

Según este autor la figura es una abstracción precisa de su método de afinación preferido, en forma de trazo de lápiz con 11 bucles grandes (Lehman, 2005). Cada bucle representa la afinación por quintas empezando por la derecha; el segundo rizo contiene la letra C equivalente a la nota do, por lo que el orden sería fa-do-sol-

y el segundo (do-reb) cinco, al no poder dividir el intervalo de nueve comas (número impar), en dos partes iguales. Este procedimiento es ideal para los instrumentos de afinación variable, puesto que en los teclados se tiene que definir de antemano la afinación de cada tecla. Fue utilizado por Johann Quantz y Leopold Mozart entre otros músico-teóricos, hasta aproximadamente mediados del siglo XVIII, momento en el que empezó a prevalecer el sistema temperado igual (Cirilo, 2015, 515-19).

re-la-mi..., hasta completar el círculo por quintas. El tamaño del bucle y su orientación determina las pequeñas diferencias de afinación entre cada intervalo, y los nudos dentro de los bucles más grandes la unidad de temperamento para aplicar a las quintas, disminuyendo las cinco primeras en $\frac{1}{6}$ de coma, las tres siguientes puras y las tres últimas reduciendo un $\frac{1}{12}$ de coma.

Necesariamente este tipo de temperamento tendría que integrarse en el resto de los instrumentos cuando interpretaran música en conjunto, como en las cantatas o en las sonatas a trío⁷⁹, pero no así cuando se prescindiera de los instrumentos de teclado. Este investigador sigue afirmando que para Bach la cuestión del temperamento con distintas agrupaciones no era un problema, ya que conocía la disposición de sus instrumentos y de sus recursos armónicos, aprovechando esta situación con la elección de acordes y tonalidades, a favor de la expresividad de la música (Lehman, 2005).

Curiosamente la publicación de *El clave bien temperado* (1722) coincide cronológicamente con la composición de las suites para violonchelo solo, que se sitúan en torno a los años 1720-21. Pero la afinación fija predeterminada de los instrumentos de tecla no se corresponde necesariamente con la de los instrumentos de afinación variable. Las suites para violonchelo solo se adecúan por completo al instrumento destinatario, y la afinación no es una excepción. Todos los instrumentos de cuerda afinan por quintas puras, templando las cuerdas de manera que resuenen lo máximo posible, y en todo caso con el ajuste de los unísonos entre cuerdas diferentes. Esta disposición requiere que las cuerdas al aire sean la referencia a la hora de establecer la afinación, porque no posibilita la manera de modificar la entonación de estas notas, al contrario de las posiciones pulsadas, que tiene un gran margen de modificación de las alturas. Como apunta Rodríguez:

⁷⁹ La sonata a trío constituye la formación de cámara más común en la época, entendiendo el término *da camera* en su origen como la música que no estaba destinada a la iglesia, el concierto público o la escena (Martínez, 1998). Bajo esta denominación, en aquella época se considerarían las obras para instrumento a solo como música de cámara, en contraposición al sentido actual, que determina un mínimo de dos instrumentistas. La Sonata a trío era interpretada por dos partes melódicas de igual registro (violines, flautas u oboes), un instrumento polifónico (normalmente de teclado pero que podía ser un laúd) y uno de registro grave que reforzaba el bajo continuo (violonchelo o fagot preferentemente), con lo que número total de intérpretes solía ser de cuatro.

“Es importante recordar que toda la problemática de los diferentes sistemas de afinación y temperamento se desarrollaron especialmente para los instrumentos de afinación fija como el clave [...]. En el caso de los instrumentos de cuerda frotada (violines, violas, cellos, contrabajos, etc.) afinan las cuerdas al aire en quintas justas y simultáneamente afinan el resto de las notas de manera justa, temperada o incluso pitagórica” (Rodríguez, 2002, p. 7).

Como se expuso en el capítulo anterior, referido a la tonalidad y diapasón, en la Suite n°1 para violonchelo solo el diseño arpegiado del comienzo hace que se utilicen las cuerdas al aire periódicamente, lo que permite una mayor resonancia de las cuerdas y a la vez reverberación acústica. Esta idea constata en sí misma la afinación por quintas justas puras, para crear además una sensación armónica de fondo en un pasaje escrito estrictamente a una sola voz (figura 4.45).

Prélude

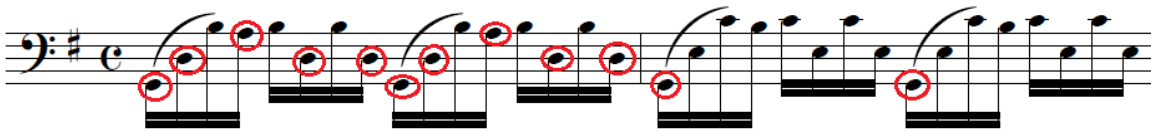


Figura 4.45. Comienzo del Prélude de la Suite n°1 en Sol mayor para violonchelo solo. En rojo las notas producidas por las cuerdas al aire que muestran la afinación por quintas puras.

La traslación al clarinete bajo conlleva el ajuste a la morfología de su tubo sonoro. Pastor explica que los instrumentos de viento se diseñan de una forma específica para que sus tonos se ajusten a la serie armónica, ya que de esta manera podrán colaborar con la vibración, puesto que, para producir una emisión de un tomo afinado y consistente, las frecuencias de las resonancias del tubo deben hallarse relacionadas armónicamente para engancharse con las frecuencias de la lengüeta (Pastor, 2010). Los sonidos del clarinete se basan en la obtención de una serie de alturas modificando la longitud de la columna del aire dentro del tubo, a través de un mecanismo de llaves que abren o cierran los orificios dispuestos a lo largo del mismo. Un segundo procedimiento se basa en la producción de sonidos armónicos a partir de las notas fundamentales a través de una llave de registro, que en el caso del clarinete es de doceava, porque produce el tercer armónico en lugar del segundo (octava) como en el caso de otros aerófonos. Esto se explica porque el

clarinete siendo morfológicamente un tubo abierto, con multitud de orificios, acústicamente se comporta como uno cerrado (como el órgano). El resultado de ello es que los armónicos pares son muy débiles en el clarinete en comparación con los impares.

Los sonidos armónicos, aquellos que se producen con la obtención de la llave de registro, abarcan desde el si_4 hasta el do_6 (terceros armónicos a la doceava de la fundamental), y después de esa nota por el quinto, séptimo, noveno y undécimo armónico (Pastor, 2010). Una peculiaridad del clarinete bajo (que se abordó en el capítulo del registro), es que posee un rango grave mayor que el del soprano, llegando una tercera mayor por debajo, en el caso del clarinete de extensión hasta el do . Esto supone que posea un espectro de casi dos octavas de notas fundamentales (do_3 a sib_4), antes de pasar al tercer armónico, si_4 (figura 4.46). Esta peculiaridad del clarinete, producir los armónicos impares, le otorga una especial peculiaridad sonora en cada registro, además de un mayor rango de notas que otros instrumentos de viento.

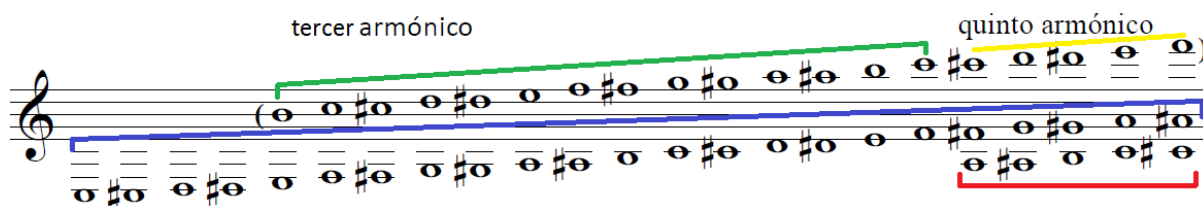


Figura 4.46. Diagrama de las notas fundamentales y notas producidas hasta el quinto armónico en el clarinete bajo. En color azul el registro completo de notas fundamentales o primeros armónicos. En verde los terceros armónicos a partir de las notas fundamentales. En amarillo los quintos armónicos producidos por las notas fundamentales en rojo (elaboración propia).

Sanchís determina que una aplicación didáctica encaminada a facilitar la práctica del clarinete y el clarinete bajo será comprender que, al tener el registro fundamental del instrumento más de una octava, el registro sobreagudo se puede obtener tanto a partir del quinto armónico de algunos sonidos fundamentales como a partir del tercero de otros igualmente fundamentales (Sanchís, 2016).

En el clarinete actual la afinación se intenta aproximar como el resto de los instrumentos de la orquesta a la temperada igual en las notas fundamentales, por lo que los orificios se diseñan para que den las frecuencias más aproximadas a este

sistema, aunque las obtenidas mediante armónicos ya no se rigen por este método, sino por la escala de los armónicos. Los esfuerzos de los constructores han ido encaminados a perfeccionar la afinación y homogeneizar el desigual timbre de sus diferentes registros (Pastor, 2010). A pesar de las mejoras introducidas por los constructores durante siglos, ningún clarinete (ni otro instrumento de viento), está totalmente ajustado a la perfección, porque se busca un equilibrio entre la afinación de cada nota y las sonoridades más homogéneas entre los diferentes registros. Esto ha provocado una evolución en la construcción del instrumento tanto en lo referente a los materiales empleados⁸⁰, a la ubicación exacta de los orificios practicados en el tubo, como en el mecanismo y ajuste de las llaves, así como el diseño interior del cuerpo, el barrilete y el pabellón.⁸¹

En la práctica es el intérprete el que corregirá con ajustes exógenos la afinación, y se encargará de moldear la entonación y el color del sonido según con qué agrupación interprete, ya sea con la afinación fija de un piano o con otro tipo de formación musical de afinación variable.⁸² Hay factores externos que influyen en el instrumento y que también deben de tenerse en consideración, como son la temperatura de la sala o la humedad. Por ello siempre es necesario calentar el instrumento durante unos minutos para que se acondicione al entorno. La realidad es que los tubos sonoros no son perfectos y producen afinaciones variables dependiendo de la nota y del registro, resultando pequeñas variaciones de color y altura que hay que corregir. Antony Pay resume esta dificultad:

“An equal-tempered twelfth is slightly different from a natural twelfth; but mostly because the register key or speaker key alters the pitches of the notes of the upper

⁸⁰ Los primeros clarinetes, tanto barrocos como clásicos se construían en madera de boj, mucho más liviana y de menor densidad que el ébano o granadilla actual, lo que conlleva un timbre más suave.

⁸¹ Aunque el clarinete se considera un tubo cilíndrico, su estructura interior no es uniforme, con partes ampliadas ligeramente para mejorar la sonoridad de las relaciones armónicas y la afinación. El clarinete bajo posee en lugar del barrilete de madera, pieza que conecta la boquilla con el cuerpo, un tudel metálico con forma serpenteada. La campana o pabellón es mucho más común de metal en el clarinete bajo, por su menor coste económico y la dificultad de encontrar piezas de madera negra de gran tamaño. Ambos se diseñan para ajustar algunas resonancias armónicas. (Pastor 2010, p. 92)

⁸² Se pueden diferenciar dos factores que afectan al tono del clarinete; el primero es un elemento endógeno establecido por el diseño del instrumento y el segundo exógeno producido por el instrumentista (Pastor, 2010).

register to a varying degree, since it cannot be in the correct position for all of them simultaneously” (Pay, 1995, p. 121).⁸³

Básicamente, para la modificación de la afinación se utilizan digitaciones alternativas, así como el empleo de la presión del labio y la modificación de la cavidad bucal.

Sanchís, en su tesis sobre la optimización acústica del clarinete bajo⁸⁴, aborda algunas cuestiones didácticas entre las que se encuentran la afinación, y ha elaborado unas tablas donde se puede comparar la afinación temperada resultante de un estudio acústico previo (que determina qué frecuencia teórica debería producirse en un sistema temperado), a la obtenida experimentalmente con un clarinete bajo actual, en concreto un clarinete modelo Selmer Privilège (tabla 4.1).

El resultado muestra las variaciones en hercios producidas entre ambas afinaciones, que se corresponden con lo que los clarinetistas experimentados saben por la práctica instrumental, que algunas notas se quedan un poco altas o bajas de afinación en relación con otras, aunque el estudio demuestra que la diferencia es sutil, de menos de un hercio, al menos para la primera octava.

⁸³ “Una doceava temperada es ligeramente diferente de una doceava natural; pero sobre todo porque la llave de registro o la llave de altavoz (llave de la doceava) altera los tonos de las notas del registro superior en un grado variable, ya que no puede estar en la posición correcta para todas ellas simultáneamente” (traducción del autor).

⁸⁴ Sanchís, Juan Antonio. (2016). *Los materiales de construcción de los clarinetes. Mapa acústico y optimización acústica del clarinete bajo*. (Tesis Doctoral). Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.

Sonido	Do3 (Sib1)	Do#3	Re3	Re#3	Mi3	Fa3	Fa#3	Sol3	Sol#3	La3	La#3	Si3	Do4
Afinación Temperada	58,7	62,2	65,9	69,8	74	78,4	83	88	93,2	98,7	104,6	110,8	117,4
Afinación Experimental	58,7	61,5	66,7	70,1	73,1	78,9	82	88	93,5	98,9	105,1	111,3	117,3

S.	Do4	Do#4	Re4	Re#4	Mi4	Fa4	Fa#4	Sol4	Sol#4	La4	La#4	Si4	Do5
A.T.	117,4	124,4	131,8	139,6	147,9	156,7	166	175,9	186,4	197,4	209,2	221,6	234,8
A.E.	117,3	125,1	131,8	139,4	146,6	155,2	165,5	175,7	186,1	197	208,6	222,3	235,4

S.	Do5	Do#5	Re6	Re#6	Mi7	Fa7	Fa#7	Sol5	Sol#5	La5	La#5	Si5	Do6
A.T.	234,8	248,8	263,6	279,2	295,8	313,4	332,1	351,8	372,7	394,9	418,4	443,2	469,6
A.E.	235,4	248,7	263,5	278	293,5	312,2	330,7	350,2	370,4	392,5	418,7	442,2	467,9

Tabla 4.1. Tablas de las tres primeras octavas del clarinete bajo, donde se puede observar las diferencias de afinación temperada y experimental medida en hercios. Se puede advertir la coincidencia de ambas en las notas sol3 y re4. (Elaboración propia basada en Sanchís, Los materiales de construcción de los clarinetes, p. 319-322).

Para trasladar el argumento de la afinación del clarinete bajo en la Suite n°1 BWV 1007 de Bach tomaremos en consideración unas premisas previas. En primer lugar, es necesario recordar que, en la música, cualquier parámetro que analicemos es siempre relativo, nunca un valor absoluto. Por poner un ejemplo simple pero didáctico, podemos afirmar que un matiz *forte* es concerniente al instrumento o grupo que interpreta, y no se percibe de la misma manera si lo toca una guitarra clásica que un quinteto de metales, aunque sea el mismo *forte* marcado en la partitura. De la misma manera la afinación no es un parámetro fijo ni estable, ni existe una afinación perfecta. Si el instrumentista posee una técnica adecuada (básicamente por la presión que ejerce sobre la caña, la columna de aire bien dirigida y estable y utiliza una digitación correcta), bastará para que la afinación no se resienta o al menos se mantenga aceptable. Pay lo declara así: “*An instrument whit a good sound is more flexible with regard to intonation anyway* -

we may need to bend notes, but they bend more easily and sound remains acceptable” (Pay, 1995, p. 121).⁸⁵

En segundo lugar, las posiciones fijas de los instrumentos de viento madera (aunque haya bastantes notas que se pueden realizar con posiciones alternativas), ayudan a priori a la obtención de las alturas de manera más segura. Los instrumentos de cuerda poseen digitaciones variables y con mucho margen de afinación, que a nivel de entonación añade una mayor dificultad a la ejecución, aunque en contraposición tienen un margen considerable de corrección que no tienen los instrumentos de viento. Sin embargo, a pesar de la ventaja de utilizar posiciones fijas, la realidad es que los tubos sonoros no son perfectos y producen afinaciones variables dependiendo de la nota y del registro, resultando pequeñas variaciones de color y altura que hay que corregir.

En general utilizar las posiciones fijas en el clarinete y sobre todo en el registro fundamental y medio no posibilita un cambio de altura de la nota demasiado significativo, si no se quiere correr el riesgo de modificar la proyección y estabilidad del sonido, así:

“The clarinet is one of the least tractable of the woodwinds in regard to tuning changes. There are several reason for this. In over-blows a twelfth, making tuning relationships unusually sensitive (the other woodwinds over-blow an octave). More important, because it uses a single reed attached to a mouthpiece. Embouchure adjustments are less effective at changing overall pitch than on the other woodwinds”(Haynes, 2002, p. 12).⁸⁶

El rango utilizado en la Suite nº1 por el clarinete bajo no es demasiado amplio (de do₃ hasta sol₆, dos octavas y media, como se expuso en el capítulo de los registros),

⁸⁵ “Un instrumento con un buen sonido es más flexible con respecto a la entonación de cualquier modo - es posible que necesitemos doblar las notas (en relación a la llave de doceava), pero se doblan más fácilmente y el sonido sigue siendo aceptable” (traducción del autor).

⁸⁶ “El clarinete es uno de los instrumentos de viento de madera menos manejables con respecto a los cambios de afinación. Hay varias razones para esto. En extensiones de doceava, haciendo que las relaciones de afinación sean inusualmente sensibles (los otros instrumentos se extienden a la octava). Más importante, porque utiliza una sola lengüeta unida a una boquilla. Los ajustes de embocadura son menos efectivos para cambiar el tono general que en los otros vientos de madera” (traducción del autor).

por lo que se enmarca dentro de las posiciones estándar de las notas fundamentales y primer tramo de armónicos (figura 4.47). Las digitaciones alternativas mayoritariamente afectan al registro agudo y sobreagudo como explica Spaarnay (2011), donde ciertas posiciones iguales se usan para producir diferentes alturas y al mismo tiempo algunas notas se pueden producir con digitaciones diferentes. Este registro de la Primera Suite, al estar contenido dentro de un rango grave hasta medio agudo (ver el capítulo de los registros del clarinete bajo), no posibilita digitaciones alternativas que modifiquen especialmente la afinación, con algunas excepciones que se tratarán más adelante.

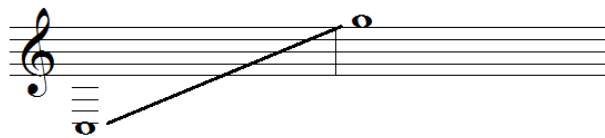


Figura 4.47. Rango de la extensión de la Suite n°1 BWV 1007 para el clarinete bajo, que abarca el registro de notas fundamentales o primeros armónicos hasta los terceros armónicos.

En tercer lugar, se ha de tener en consideración que al ser una música para instrumento solo, no está condicionado por la afinación de otros. La música para instrumento monódico a solo no es la más usual, incluso en la música contemporánea, donde aun pudiendo encontrar un gran número obras escritas, no es la más habitual. Basta con echar una mirada al catálogo de piezas históricas para observar que la música para clarinete solo (exceptuando la escrita para la formación didáctica, en calidad de métodos o estudios para el adiestramiento instrumental) no es la más numerosa y casi siempre se trata al instrumento como integrante de una agrupación más amplia (ópera, cantata, sinfonía y otros), como concierto solista para clarinete y orquesta o bien como integrante de una formación de banda o de música de cámara. Este factor determina que habitualmente se tenga que ajustar la afinación con el conjunto con el que se interpretara. Pero lo mismo sucede con los demás instrumentos melódicos, quedando relegada la música para instrumento solo casi al universo de los instrumentos polifónicos, quizás con

la excepción del violín, que posee una gran notoriedad como instrumento virtuoso desde comienzos de barroco, con una rica literatura.⁸⁷

Consideraciones específicas de la afinación en la Suite n°1

Al no estar condicionada por la afinación de otros instrumentos, solo se tendrá en consideración las relaciones de entonación entre las propias notas del clarinete bajo y sus registros. Aquí entra un factor a tener en cuenta; que un posible desajuste en la afinación será menos evidente en los pasajes más rápidos, porque la percepción de la altura de una nota se establece por la relación con la siguiente, y en las danzas más rápidas el continuo de notas es mucho mayor. Por lo tanto, el cuidado en la entonación será mayor en la Sarabande (figura 4.48), pieza de carácter muchísimo más lenta.

Sarabande



Figura 4.48. Comienzo de la Sarabande de la Suite n°1 transcrita para clarinete bajo, donde se puede apreciar la variedad rítmica.

Cualquiera de las demás danzas, incluyendo el Prélude (figura 4.49), contienen un flujo de ritmos muchísimo más repetitivo, en ocasiones un *horror vacui* donde apenas hay vacío o espacios, y además en tempos bastantes más ligeros.



Figura 4.49. Pasaje central de la Courante de la Suite n°1 transcrita para clarinete bajo, donde subyace un ritmo continuo de notas.

⁸⁷ La música para violín solo abarca varios estadios, desde violinistas de folk de bajo nivel, pasando por estudiantes de todos los niveles hasta grandes virtuosos (Ledbetter, 2009).

Un segundo factor a considerar es que las notas que se producen por grado conjunto aparentemente suenan más ajustadas que las que se producen entre grandes saltos. No es que las notas entre dos intervalos amplios estén a priori más desafinadas, sino que el cambio de registro puede producir también un cambio de color (como entre las cuerdas más agudas y más grave del violonchelo), y además conllevar tener que ajustar la presión de la embocadura entre ambas notas, lo que puede modificar ligeramente la entonación. En este caso se tienen que cuidar especialmente los saltos amplios y más aún los de octava (por la relación directa de frecuencia), donde el oído aprecia más claramente los posibles desajustes. En los siguientes pasajes de la Suite n°1 se muestran los puntos donde se debe poner mayor cuidado en la entonación, bien por los grandes intervalos, por notas de especial color u otros motivos que producen pequeñas desafinaciones.

Prélude

En el Prélude los arpeggios conforman el material fundamental de toda la pieza. Como se mostró en la figura 4.45, las cuerdas al aire del violonchelo determinan la afinación del comienzo de la obra. De la misma manera, si nos atenemos a las tablas del clarinete bajo de Sanchís mostradas anteriormente (tabla 4.1) hasta las tres primeras octavas, comprobaremos que la afinación temperada teórica con la afinación real producida por un modelo de clarinete bajo actual coincide en las notas sol_3 y re_4 , con lo que pueden considerarse de referencia para la afinación en el clarinete bajo, que curiosamente coinciden con dos de las cuerdas al aire del violonchelo, sin tener en cuenta la afinación en sib , porque realmente son una segunda mayor más grave que las producidas en el instrumento de cuerda.

El comienzo servirá de referencia para ajustar mejor la entonación; como las notas sol_3 y re_4 son estables para la afinación, se pueden comparar con las siguientes (figura 4.50). Se observará que la nota posterior, si_4 , se queda algo alta en relación con las anteriores (en la tabla de Sanchís se aprecia que ese si real se encuentra hasta siete décimas de Hz más alto que la nota teórica temperada, 222,3 Hz por

221,6 Hz), por lo que se tendrá que poner atención para aflojar mínimamente la presión de la embocadura en ese punto. Como además las dos primeras notas pertenecen al registro fundamental y el si_4 recae en el tramo de los terceros armónicos, su color será algo diferente, por lo que de nuevo ajustar la presión de la embocadura en ese punto, flexibilizando la presión, será fundamental para conseguir un mejor tono. Lo mismo ocurre con el do_5 en el compás 2, que se encuentra algo más alto de afinación en comparación con las notas fundamentales. Un factor que ayuda a definir mejor la entonación es el hecho de la ligadura; se puede marcar un poco más fuerte la nota del comienzo, sol_3 , por comenzar en fracción fuerte y al contener la ligadura hasta el si_4 , se puede bajar también mínimamente la intensidad del sonido, ayudando a bajar también algo la presión del labio y por lo tanto la entonación.

Prélude

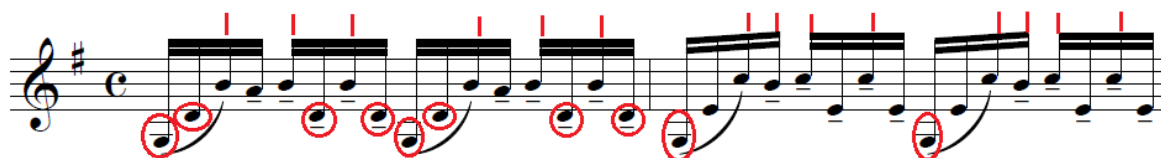


Figura 4.50. Comienzo del Prélude de la Suite n.º1. En círculos rojos las notas que sirven de referencia para la afinación. En segmentos rojos las notas que conviene temperar a la baja.

El misto material arpegiado sigue presente con el sol_3 de base como nota de apoyo rítmico. En el compás 6 el peso del ritmo ahora recae en el $do\#_4$ (figura 4.51). Esta nota queda algo alta con relación a su afinación teórica (siete décimas de Hz más alta), por lo que se puede ajustar bajándola presión del labio sobre la caña. Aun así, como el intervalo que produce con la siguiente nota sol_4 es de 5ª disminuida (intervalo disonante), la posible entonación desajustada no será tan evidente.



Figura 4.51. Pasaje del compás 6, donde se produce un 5ª disminuida entre el $do\#_4$ y el sol_4 .

La misma situación ocurre entre los compases 8 y 9 (figura 4.52), pero desde el mi_3 . Esta nota sin embargo se queda especialmente baja (nueve décimas de Hz más baja), con lo que conviene ajustarla un poco con una mayor presión del labio, sobre todo a la caída del compás 9, donde a continuación se encuentra el $do\#_4$, que vimos que se muestra más alto de entonación. El mi_3 se realizará más piano por ser un arpeggio de función modal o sexto grado (la dinámica se determinará y fijará en el capítulo dedicado al estilo), y estará precedido en el compás 7 por un regulador decreciente, por lo que al producirse más piano será más fácil aumentar la presión del labio.⁸⁸



Figura 4.52. Pasaje del compás 8 y 9. En círculos rojos la nota que conviene temperar, el segmento señala el intervalo entre el mi_3 y el $do\#_4$.

Una nota que merece especial cuidado es el $do\#_3$, no sólo porque está por debajo de su afinación teórica ideal, sino porque su color resulta un poco menos nítido que el resto de las notas más graves. Conviene subir todo lo que se pueda la entonación con la presión de labio, al no haber llaves adicionales disponibles para ayudar en el matiz o entonación de esa nota. En el compás 20 se reitera el $do\#_3$ como imitación del arpeggio del comienzo (como material temático), presente en todo el Prélude (figura 4.53). La llegada a esa nota se produce desde una escala descendente, que sugiere un *decrescendo* (propuesto por el autor y que se justificará en el capítulo dedicado a la presencias y fraseo), que contribuirá mejor al ajuste de su presión.

⁸⁸ No hemos fijado de momento el uso de dinámicas, reservándolas para el apartado del estilo y del fraseo, aunque para explicar algunos de los ejemplos hagamos referencias a ellas.



Figura 4.53. Llegada al do#3 en el compás 20.

En el compás 25 y 26 se origina el motivo recurrente del arpeggio ascendente desde el re₃ (figura 4.54). Esta nota está en relación directa con su octava superior, aunque haya una nota por medio, el la₃, por lo que conviene ajustarla. El re más grave se queda ligeramente más alto de afinación (ocho décimas de Hz de su entonación teórica) que su correspondiente análogo superior, con lo que se debe suavizar la tensión de la embocadura en ese punto.



Figura 4.54. Relación de octava entre el re₃ y re₄ en el compás 25.

En el pasaje final del Prélude Bach reitera insistentemente sobre el sol₅, para remarcar la tónica de la tonalidad principal, Sol mayor, a partir del compás 39 (figura 4.55). Esa reiteración como nota pedal además se provoca en el registro más agudo que alcanza el movimiento y que es el tope de registro toda la Primera Suite, que se corresponde con el registro medio agudo del clarinete bajo. Esta nota en particular, y también las inmediatas anteriores, mi_{b5}, mi₅, fa₅ y fa₅#, se quedan un poco bajas de entonación con respecto al valor teórico expuesto en las tablas de Sanchís, pero, además, por el color del registro, aunque sean más agudas, proyectan menos brillo que las del registro grave. Esta cualidad es propia de los instrumentos de viento, poseer más riqueza tímbrica en las notas fundamentales. Porque como arguye Pastor (2010, p.147), el registro grave (por la amplia longitud de tubo utilizado), comprende las resonancias más ricas debido a sus numerosos armónicos. Antes de la caída al compás 39 (figura 4.55), se produce una escala cromática, en medio de una nota pedal reiterativa de base en el re₄, que por su línea ascendente crea mucha tensión antes de alcanzar el punto final en el sol₅,

exponiendo aún con más intención esa nota en la que culminará el pasaje. Se irá generando un crescendo hacia ese compás, que servirá para aumentar la presión en las notas anteriores (del mi_5 al $\text{fa}\#_5$) para elevar algo su entonación. Es imperativo, por lo tanto, subir la afinación de esas notas con la presión del labio, además de destacar el sol_5 con mayor fuerza. Un elemento que contribuye a reforzar tanto la intensidad como la entonación de esa nota es la articulación, que al producirse en parte o fracción fuerte, ayuda al soporte correcto de la nota, apoyándola rítmicamente y ajustando la intensidad y la afinación. En el último compás, el sol_3 más grave servirá de modelo para la entonación del sol_5 agudo final, que es la nota conclusiva y de mayor duración.



Figura 4.55. Pasaje final del Prélude. En círculos rojos la reiteración del sol_5 en el registro medio agudo y las notas cercanas por cromatismo en el compás anterior, que se deberán temperar todas ellas al alza, y en el compás final el soporte del sol_3 como referencia de afinación para el más agudo.

Allemande

Al igual que el Prélude la Allemande entraña un *continuum* de notas donde, sin embargo, en ciertos momentos de relajación rítmica, puede calibrarse un poco mejor la afinación. En el comienzo de la pieza se provoca un apoyo en la negra si_4 a través de un arpeggio, por las notas sol-re , que hemos visto que son de referencia (figura 4.56). La duración de la nota expuesta, si_4 , es lo suficientemente larga como

para poder corregir su entonación, que hemos visto anteriormente que queda un poco más alta de su valor teórico.

Allemande



Figura 4.56. Pasaje del comienzo de la Allemande. En un círculo rojo la nota expuesta a la afinación por su mayor duración.

En el compás 6 se puede observar un reposo cadencial en la tonalidad relativa menor, Mi menor (figura 4.57). Esta conclusión en el mi_3 se debe hacer con la interacción de la presión para poder subir un poco la afinación, pues ya expusimos que esta nota se queda baja con su teórica temperada, y además viene precedida del sol_3 . En el compás anterior, la nota alterada como sensible de mi menor, $re\#_4$, no tiene significación para la entonación al producirse un trino de semitono sobre ella, que conlleva el batimiento rápido con la nota superior, al igual que ocurrirá con todas las notas con trinos.



Figura 4.57. Reposo cadencial en el mi_3 marcado en un círculo rojo que conviene temperar al alza.

En el compás 15 se repite la misma estructura en arpeggio del comienzo, con el apoyo en la nota si_4 , debiendo procederse con la misma fórmula expuesta antes (figura 4.58). El compás 16 es el final de la primera sección, que concluye en el re_3 (tónica de la tonalidad secundaria, Re mayor). Tanto en la primera parte como en la última del compás, el re grave deberá temperarse a la baja con su octava superior de referencia.



Figura 4.58. Apoyo en arpeggio en el si_4 y cadencia del final de la primera sección, en donde se deberá temperar el re grave con la referencia de su octava superior.

Al principio de la segunda sección se causa otro apoyo rítmico en la primera parte del compás, sobre el la_4 , similar al comienzo de la obra, procediendo de una anacrusa de semicorchea (figuras 4.58 y 4.59). Esta nota también es lo suficientemente larga para poder modularse. La relación de quinta justa con su anterior, re_4 de referencia tonal, hace que se deba subir mínimamente su entonación al quedarse algo baja con su teórica temperada (cuatro décimas de Hz según la tabla de Sanchís).



Figura 4.59. Caída en el la_4 desde el mordente anterior, nota que conviene temperar al alza.

En el compás 24 se observa una cadencia en la tonalidad de la menor, sobre la misma nota del ejemplo precedente, esta vez generada desde un arpeggio con base en la octava inferior (y de intervalo indirecto referente con esa nota aguda superior), por lo que se procederá de la misma forma para subir ligeramente la entonación de ese la_4 (figura 4.60).



Figura 4.60. Cadencia en la tonalidad de la menor, con un arpeggio ascendente generado desde la octava inferior, nota de referencia para la afinación del la_4 .

En la segunda mitad del compás 29 se produce exactamente la misma fórmula que la caída del compás 15 y también del comienzo. Se actuará de la misma forma bajando ligeramente la afinación del si₄ (figura 4.61).



Figura 4.61. Apoyo melódico en el si₄, nota procedida de un arpeggio al igual que en el compás 15 y el comienzo de la Allemande.

En el final del movimiento hay dos puntos que conviene ajustar. El primero de ellos es en la cuarta parte del compás 31 (figura 4.62). El re₃ sabemos que está ligeramente alto con su temperamento teórico, pero además viene precedido de un re₅, dos octavas más agudo, de larga duración que sirve de guía porque casi es de referencia exacta (sólo una décima de Hz por debajo de su afinación teórica), por lo tanto, interesa de modelo para ajustar la presión de la nota más grave. En el último compás, por el contrario, tanto el fa₅ como sol₅ se comportan a la baja (1,4 y 1,7 Hz más graves de su referencia), y como vimos en el ejemplo final del Prélude (figura 4.55), el sol agudo (y también el fa₅) son más opacos por el registro empleado. Convendrá en este caso subir la afinación de las dos notas con la presión del labio, máxime por alcanzar el registro más alto de la pieza y ser notas fuertes melódicamente (sensible y tónica de la tonalidad).

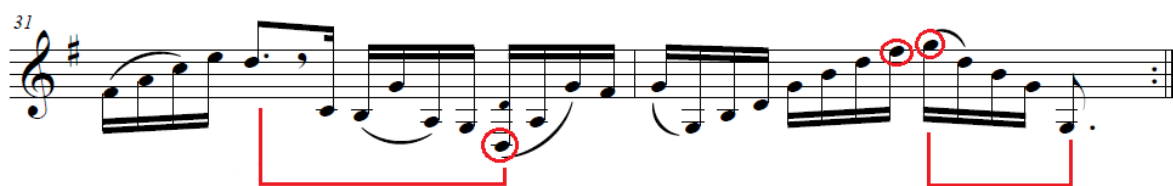


Figura 4.62. Pasaje final de la Allemande. En el compás 31 la referencia de afinación entre octavas. En el 32 las notas más agudas que conviene ajustar.

Courante

En la Courante el material arpegiado por grandes saltos del comienzo es el motivo principal que se desarrolla en la danza. En el primer compás la relación de octava

entre el sol_4 y sol_3 no es directa, por aparecer un re_4 entre medias, pero como la danza es bastante ligera, se apreciará la concordancia entre ambas notas (figura 4.63). El sol_4 se queda ligerísimamente un poco más bajo de entonación que el grave (el grave como referencia es 88 Hz, el agudo por relación de frecuencia doble de octava debería producir 176 Hz, y en la tabla según Sanchís, es de 175,7 Hz). Es muy poca diferencia, pero se podrá ajustar aún mejor la afinación subiendo un poco con la acción de dos llaves adicionales al sol_4 , que son la llave del mib_4 y $\text{fa}\#_4$ de la mano derecha (ver figura 4.64). Lo mismo ocurrirá en el compás 8, donde puede elevarse sutilmente la frecuencia del sol agudo con respecto al grave. En el compás 3, la relación de octava directa entre el do_4 y do_3 no permite posiciones alternativas, por lo que es suficiente con aflojar un poco la presión para la nota más grave (apenas hay una diferencia de décima de hercio por debajo del tono teórico del do_4 , por lo que no se acusará desafinación, pero las notas más graves requieren de menor presión en el labio). El mismo recurso se utilizará en compás 4. El re_3 grave sí se queda ligeramente más alto que su teórico temperado (ocho décimas por encima de este valor), y recordemos que además el re_4 sirve de referencia para la afinación del tubo, por lo que aflojar la presión del labio en esta nota ayudará a controlar mejor la afinación.

Courante

Figura 4.63. Pasajes en octava del principio de la Courante. En segmentos rojos los intervallos que conviene temperar, y en círculos rojos las notas que sirven de referencia para la afinación.

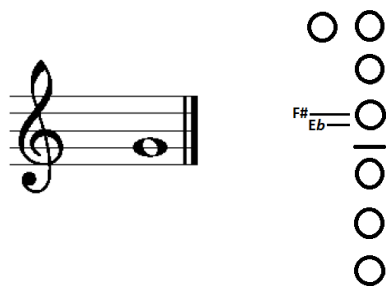


Figura 4.64. Digitación correspondiente al sol₄, con todos los platos abiertos y con la acción de las llaves de mi_b y fa_# de la mano derecha, para subir ligeramente la afinación.

Hay otros dos pasajes donde conviene tener en cuenta la relación de octava que se origina en los compases 22 y 24 (figura 4.65). En el primero por la relación del sol₄ con el sol₃, que se producía en el ejemplo anterior. En este caso es mucho más incómodo el auxilio de las llaves adicionales para subir la entonación, porque el dedo índice utilizado para accionar las dos llaves requeridas tiene que manejarse también para tapar el plato correspondiente en la nota más grave, sol₃, siendo muy incómodo tal cambio de posición por la velocidad requerida. Si se produjera a la inversa, de grave a agudo como en el ejemplo del compás 8, sería más plausible. En este caso se podría modificar la presión del labio para subir ligeramente la afinación del sol agudo y bajar la presión para el sol más grave. En el compás 24, la relación directa de octava entre el mi₄ y mi₃ hace que se tenga que ajustar el más grave al alza, con el soporte de la presión del labio.

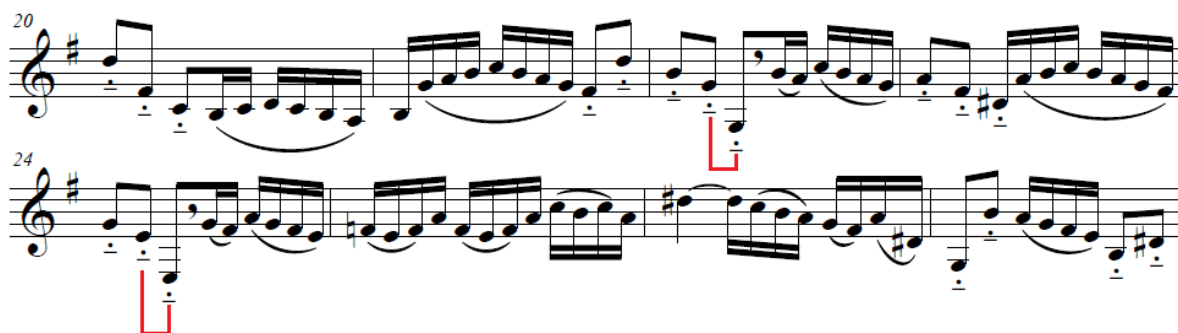


Figura 4.65. Pasajes en relación de octava directa que conviene temperar.

En el compás final de la danza (figura 4.66), se vuelve a producir la relación directa de octavas, que es más evidente por la cadencia final y la duración más larga entre

ambas notas. En este caso se procederá como al comienzo de la pieza, con el apoyo de las llaves auxiliares para subir la entonación del sol⁴.

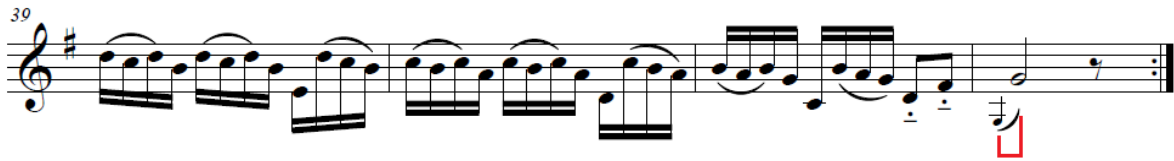


Figura 4.66. Pasaje final de la danza con la conclusión en una octava directa.

Sarabande

Es la pieza más lenta de toda la suite, circunstancia que como se explicó al comienzo del capítulo, tendrá un cuidado especial. Aunque la diversidad rítmica es muy rica en esta danza por continuos cambios de figuraciones, hay lugares donde el pulso parece detenerse por el uso de duraciones más prolongadas, momentos donde se puede modificar la entonación. Un valor expresivo muy eficaz es el uso del vibrato, que hasta ahora no podía estar presente en el resto de las piezas por sus características intrínsecas; danzas ligeras y con valores muy rápidos. Literalmente es una ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono (RAE, 2020). Se tratará con más detalle en el capítulo de la ornamentación, porque lo hemos considerado un adorno estético más. Es especialmente eficaz en las notas más largas de esta danza, porque al modular de forma suave la entonación, se ajusta de forma natural la afinación y les concede un carácter suave y expresivo (figura 4.67). La máxima de Sparnaay (2011) de utilizar un vibrato moderado como parte de la técnica del clarinete bajo es ideal en la Sarabande.⁸⁹

Otras notas de larga duración están marcadas con trinos, por lo que la entonación en este caso no se resentirá porque baten con la nota superior. Pero, al contrario, en otros momentos se producen relaciones interválicas que sí conviene ajustar, que son las provocadas por la distancia de octava entre dos notas, en los compases 8,

⁸⁹ En el capítulo de la ornamentación mostraremos que el vibrato no es un recurso habitual en la escuela clásica del clarinete, no estando normalizado en el bajo y tratado de forma más personal por el intérprete.

12 y 16 (figura 4.67). En todos estos casos la segunda nota concluye en el registro más grave, con un sentido cadencial y de reposo, por lo que se recomienda diluir un poco la intensidad hacia el piano, circunstancia ideal para mantener el sonido plano y no utilizar el vibrato en estas notas finales, pero sí ajustarlas con la presión del labio siguiendo los modelos anteriores; bajar la presión en el re₃ del compás 8 y subirla en el mi₃ del compás 12. En el compás final se utilizará un vibrato suave para temperar al alza el sol₄ con respecto a su octava grave.

Sarabande (Largo) (♩ = 62)

Figura 4.67. Sarabande de la Suite n°1. En segmentos azules las notas de mayor duración que son idóneas para el uso del vibrato, modulando ligeramente la entonación. En círculos amarillos las notas de larga duración con trino. En rojo las notas que conviene ajustar.

Menuet I – Menuet II

El comienzo del Menuet I comprende las mismas relaciones entre intervalos que el principio de la Sarabande y del Prélude; sol₃-re₄-si₄ (figura 4.68). Como ya sabemos que las dos primeras son notas de referencia, se procederá a bajar la entonación del si₄, al igual que en los ejemplos anteriores. En el compás 4, esa misma relación armónica queda disimulada por el trino sobre el si, por lo que no es necesario

ajustar su entonación. En el compás 8 el reposo sobre la dominante o semicadencia se genera en el re_3 precedido de su octava, por lo que conviene temperar a la baja ese momento como se mostró en los ejemplos anteriores.



Figura 4.68. Comienzo del Menuet I con la nota si_4 que conviene temperar. La misma relación armónica se produce en el compás 4, pero con la utilización del trino ascendente. Al final de la primera repetición la relación de octava que se puede ajustar.

En el compás 20 se produce una relación directa entre octavas, debiendo actuarse de la misma forma que en el compás 8 (figura 4.69). En el compás 24, el reposo cadencial sobre el sol_4 precedido de su octava inferior, obliga a subir la entonación de esa nota, con el auxilio de las llaves mi_b y $fa^\#$ de la mano derecha, al igual que en el ejemplo 4.63.



Figura 4.69. Intervalos de octava en los compases 20 y 24.

El paso al Menuet II produce un cambio a la tonalidad relativa menor, de Sol mayor a Sol menor.⁹⁰ La primera nota producida es si_b_4 , que señala el cambio de modo, como tercera menor del acorde fundamental (figura 4.70). Esta nota queda enmarcada como la más aguda del registro medio grave y de todo el rango de las notas fundamentales. Como se explicó en la acústica del tubo del clarinete, a partir del si_4 comienzan los terceros armónicos con el soporte de la llave de registro

⁹⁰ Se hará una referencia en el apartado del estilo a la armadura que emplea Bach. El modo dórico de Sol menor en el Menuet II es la razón más plausible de por qué aparece sólo un bemol en la armadura.

(repetiendo las digitaciones desde los graves), por lo que el sib es la nota con más agujeros destapados. Esta particularidad de tubo casi abierto provoca que el aire recorra menos distancia, y que se produzca una menor resonancia que si estuviera el tubo cerrado, por lo que la nota en particular suena un poco hueca o menos brillante, al igual que en el clarinete soprano.⁹¹ Tradicionalmente esta nota se puede hacer con una digitación alternativa utilizada para los trinos (con la llave de sib adicional del dedo índice de la mano derecha), pero no cambia su tono opaco, por lo que se puede mitigar la situación utilizando el plato del dedo pulgar de la mano izquierda, que además de bajar ligeramente la entonación de la nota, la oscurece un poco (figura 4.71).

Menuet II



Figura 4.70. Reiteración de la nota sib₄ en el Menuet II, que se puede abordar con una digitación alternativa.

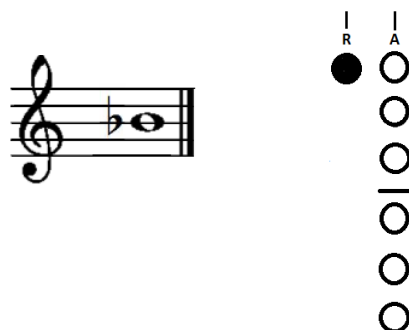


Figura 4.71. Posición correspondiente al sib₄, con la acción del plato del dedo pulgar izquierdo, para mejorar la entonación y color de la nota.

En la segunda sección del Menuet II se alcanza el mib₅ a través de un arpeggio ascendente (figura 4.72). Esto genera una tensión añadida tanto por la cima

⁹¹ Rubio nos recuerda que el tramo final de las notas fundamentales del clarinete soprano, sol₄, la₄ y sib₄ son difíciles de digitar, inestables y con una pobre calidad sonora, especialmente el sib₄ y se les denomina notas de garganta, y es debido a que los agujeros no están donde les correspondería teóricamente (Rubio, 2022). Se puede trasladar este comentario al clarinete bajo aunque es un poco menos problemático por la envergadura del instrumento, que hace resonar un poco más este tramo, pero aun así el sib₄ es la nota más pobre acústicamente que conviene ajustar.

melódica como por generarse un arpeggio de novena de dominante del tono del Sol menor. El mib producido es nota disonante y se marcará un poco más, subiendo en lo posible su afinación porque se queda un poco más baja (1,2Hz) que su teórica temperada.



Figura 4.72. Llegada en arpeggio al mib₅, nota con mayor tensión melódica y armónica.

En el compás 13, 14 y 16 se incide sobre el sib₄, debiendo actuarse como en el ejemplo 4.70, con la ayuda del plato del dedo pulgar izquierdo (figura 4.72). Sin embargo, en el compás 15 no es necesario, porque esa misma nota se produce en fracción débil del compás pasando más desapercibida, al igual que el mib₅ de ese mismo compás, que no es necesario temperarlo al no estar apoyado rítmicamente. Sin embargo, el mib₅ del compás 18 se deberá tener en cuenta por su mayor duración y presencia, al igual que el sib de los compases 22 y 24 dispuestos en fracciones fuertes. En estos casos, se deberá prestar atención a la entonación de dichas notas.



Menuet I da capo

Figura 4.73. Nueva reiteración de la nota sib₄ sobre las fracciones fuertes de compás y del mib₅ en el compás 18.

Gique

El comienzo de la Gique en anacrusa refuerza el apoyo rítmico del sol_4 (figura 4.74). Para enfatizar esa nota que está entre medias los dos re_4 , se podrán utilizar las llaves de mejora de la entonación como en el ejemplo 4.64. En compases sucesivos se vuelve a general el apoyo en esa nota, pero cuando no se produce en parte o fracción fuerte, no es necesario modificarla, porque no está enfatizada en el discurso musical. Al concluir la primera sección, en el compás 13, se bajará la entonación del re grave por la relación directa con su octava anterior.

Gique

Figura 4.74. Apoyos rítmicos sobre el sol_4 , marcados en círculos rojos, notas que se temperarán al alza. En el compás 13 la cadencia resuelve con un arpeggio desde la octava superior.

En el compás 20 se crea otra relación de octava con reposo en la tonalidad de Mi menor (figura 4.75), debiéndose subir la presión del mi_3 grave como en los ejemplos precedentes. Tanto en el compás 25 como 26 el apoyo rítmico sobre las notas sib_4 y mib_5 se debe hacer intentando ajustar la entonación, como en los ejemplos anteriores.



Figura 4.75. En el compás 20 cadencia en Mi menor con arpeggio desde la octava superior. Los compases 25 y 26 se apoyan en notas que conviene temperar.

4.2.5. Digitación

La igualdad y el control del mecanismo es un parámetro fundamental en cualquier instrumento de viento madera. El tubo del clarinete bajo contiene al menos dieciocho agujeros de tono distribuidos por el cuerpo del instrumento y provistos con un sistema de llaves (Bok, 1989). Este complejo engranaje requiere del dominio y la familiarización de las posiciones de los dedos sobre el mecanismo, y porque además su longitud y envergadura es mucho mayor que la del clarinete soprano. Esta peculiaridad requiere una posición de las manos colocadas un poco más distantes entre ellas y los dedos más abiertos, porque “como el bajo es el doble de largo que el clarinete estándar, las llaves están un poco más separadas” (Bourque 2011, p. 12). Podría parecer a priori que esta singularidad y su proporción mayor le restara agilidad a la velocidad de los dedos (se puede hacer un símil entre las celeridades de los dedos en las posiciones del violín con respecto al violonchelo), pero la realidad es que es un instrumento extremadamente ágil, pudiendo alcanzar la ligereza que se puede conseguir en el soprano.

Para conseguir una buena colocación de los dedos no puede haber ninguna tensión o estado rígido de ellos sobre el mecanismo. Bourque nos enseña que:

“The fingers should curve gently from the middle knuckle, and the finger pads can rest on the metal keys. The fingers can stay in contact with the keys, sitting there

lightly all the time; then the hands are in the perfect position. Another way of finding how the hands should come to the bass or soprano clarinets is to hold a drinking glass with your fingertips and transfer that look and feel directly to the clarinet” (Bourque, 2011, p. 12).⁹²

La digitación va intrínsecamente unida al dominio de los registros (apartado tratado anteriormente en el capítulo específico), porque requiere de la familiarización de una posición definida para cada nota en particular, en especial del rango extendido, que con la práctica se vuelve un acto reflejo en la lectura de la partitura. El clarinete bajo, como todos los demás instrumentos de viento madera, posee digitaciones fijas, lo que significa que para cada sonido hay una posición predeterminada, con la excepción de algunas notas que puede practicarse con una digitación alternativa. Este particular proporciona una ventaja notable, que es ofrecer una celeridad admirable en el manejo de escalas y arpeggios. Además, las posiciones empleadas en el clarinete bajo son a grandes rasgos las mismas que se utilizan en el soprano, a excepción de los registros extremos (notas más graves y agudas), así “el registro bajo (o *chalumeau*, exceptuando las notas adicionales del clarinete bajo) y el registro medio o clarín se tocan exactamente igual que el clarinete soprano” (Bourque 2011, p. 12).

Habitualmente, para ejercitar el control de la digitación, desarrollar la velocidad e igualdad de los dedos se recurre al estudio de escalas, arpeggios y diferentes intervalos en todos los tonos. El principal objetivo es conseguir la igualdad de los dedos, nivelando sus diferencias naturales y unificando el funcionamiento de todos ellos (Garcés, 1991). El movimiento debe ser preciso, firme y económico para manejar las diferentes llaves (Harris, 1995).

En las suites de Bach, cualquiera de las danzas rápidas contribuye al perfeccionamiento y destreza de la digitación, porque la escritura es muy virtuosa,

⁹² “Los dedos deben curvarse suavemente desde el nudillo medio, y las yemas de los dedos pueden apoyarse en las teclas metálicas. Los dedos pueden permanecer en contacto con las teclas, sentados allí ligeramente todo el tiempo; entonces las manos están en la posición perfecta. Otra forma de encontrar cómo las manos deben llegar a los clarinetes bajo o soprano es sujetar un vaso con la punta de los dedos y transferir ese aspecto y sensación directamente al clarinete” (traducción del autor).

abundando los arpeggios y escalas de forma continuada, sin apenas espacios o silencios, a la manera de estudios tradicionales.

Consideraciones específicas de la digitación en la Suite n°1

En el clarinete bajo, como se expuso en el capítulo dedicado a la tonalidad, las mejoras técnicas hacen que la realización de las escalas se produzca de manera lógica, con la acción de los dedos de forma sucesiva, que a grandes rasgos equivale a que los platos y llaves se levanten ordenadamente de uno en uno (exceptuando el registro sobreagudo, con posiciones cruzadas, pero que no se llega a realizar en la Suite n°1). Esto supone que las notas por grado conjunto tengas posiciones similares, y solo haya grandes diferencias de digitación en los saltos.

La excepción a esta norma se produce en el cambio de registro. Como se expuso en apartado dedicado a la afinación, el tramo de los primeros armónicos o notas fundamentales corresponden del do_3 al sib_4 . El si_4 es la primera nota de los armónicos, que en el clarinete, al contrario de otros instrumentos de viento madera, no se obtienen a la octava de la nota fundamental, si no a la doceava por medio de la llave de cambio de registro (Pastor, 2010). Recordamos que en el clarinete la llave de registro produce el tercer armónico (ver figura 4.46 de la tabla de armónicos). Esto provoca una brecha en la digitación entre las últimas notas fundamentales y la primera obtenida por armónicos, que se hace más complicado cuanto más rápido es un pasaje (figura 4.76). Si tocáramos una escala cromática o diatónica desde la nota más grave hacia el registro agudo, nos encontraríamos con este salto de digitación, entre el sib_4 y si_4 o entre el la_4 y si_4 . El si_4 es el tercer armónico (o doceava) de la nota fundamental mi_3 , que se realiza con la posición de esta última más la llave de registro.

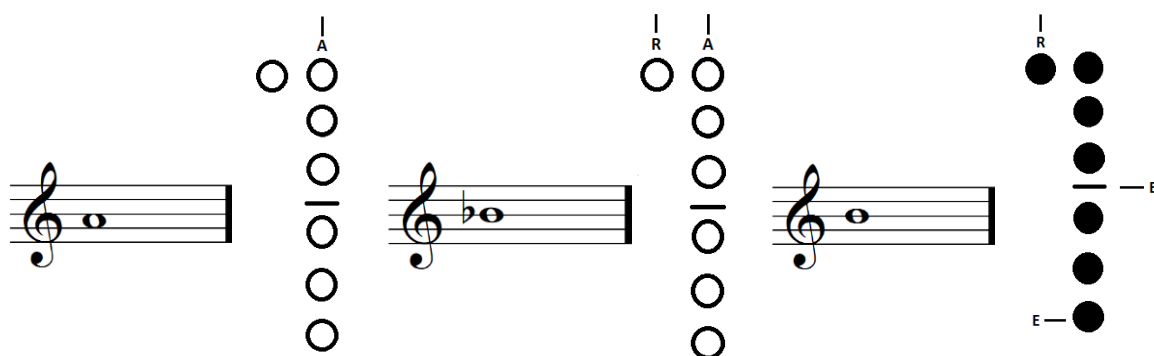
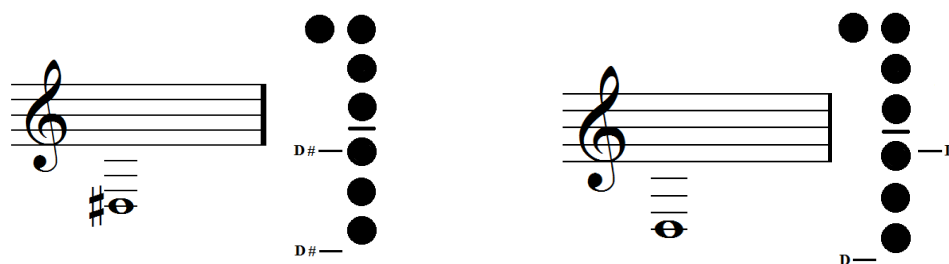


Figura 4.76. Digitaciones correspondientes a las notas la_4 , sib_4 y si_4 , donde ésta última puede realizarse con la llave del mi grave del dedo meñique de la mano izquierda o derecha indistintamente. Nótese la diferencia de digitación, con hasta nueve dedos de diferencia.

Otra problemática para la digitación se encuentra en los momentos donde se recurre al registro más grave del instrumento. Como se mostró en el capítulo de las consideraciones específicas del registro del clarinete bajo de rango mayor, es necesario familiarizarse con las posiciones propias del mecanismo extendido de este instrumento. Además, algunas de estas notas se pueden realizar con dos posiciones diferentes.

Las llaves adicionales de las notas más graves (que no posee el clarinete soprano) son accionadas con los dedos meñiques de ambas manos como a menudo por el pulgar de la mano derecha (Bourque, 2011). En la siguiente figura se exponen las digitaciones empleadas para accionar el mecanismo extendido; $re\#_3$, re_3 , $do\#_3$ y do_3 . Para el $re\#_3$ se pulsarán todos los dedos sobre los platos y se accionará la llave de $re\#$ del dedo meñique derecho o bien el pulgar derecho (ésta última llave no la posee el modelo moderno de Selmer). Para el re_3 todos los platos bajados y se pulsará la llave del re del dedo meñique izquierdo o del meñique derecho. Para el $do\#_3$ y do_3 se requieren las llaves respectivas del dedo pulgar de la mano derecha.



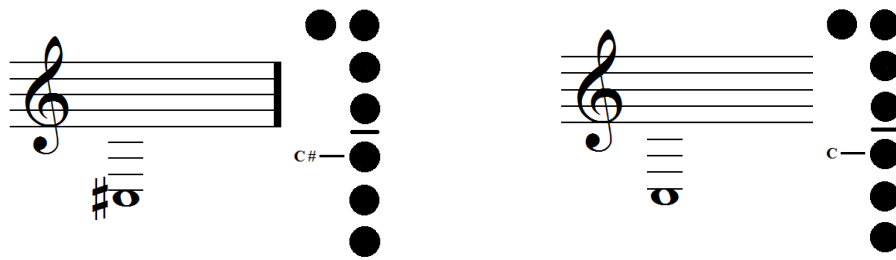


Figura 4.77. Digitaciones del registro extendido del clarinete bajo de mayor rango. Las posiciones para la notas re \sharp 3 y para el re3 se pueden obtener con dos digitaciones diferentes, pero no así para el modelo actual de Selmer, que no permite la posición del pulgar derecho para el re \sharp 3.

Recordamos que este mecanismo extendido no sólo es propio del clarinete bajo, sino también del corno de bassetto, del clarinete de bassetto y del clarinete contrabajo.

Hay que tener en consideración un factor más. En líneas generales, como se ha expuesto, las notas por grado conjunto a distancia de tono o semitono se encuentran próximas en la digitación (exceptuando las notas de cambio de registro como se ha explicado), pero cuanto mayor es el intervalo, puede conllevar mayor diferencia en la posición de los dedos, lo que restará agilidad en el pasaje concreto. Cuando además el salto contiene un cambio de registro, la dificultad se acrecienta, porque a la diferencia de posición se le suma una modificación de la presión en la embocadura, generando un mayor cuidado de la técnica de la embocadura. Se especificarán todos los pasajes a tener en cuenta en la digitación de toda la Primera Suite.

Prélude

En el *Prélude* de la Suite n $^{\circ}$ 1 el flujo de notas es continuo y destacan los saltos arpegiados periódicos, lo que contribuye al manejo de diferentes digitaciones. El tempo de esta danza es ligero, requiriendo una digitación ágil. Es en esta pieza donde la disposición de las notas en el cambio de registro entre las fundamentales y primer armónico se hace más evidente, al repetirse de forma recurrente. Se refleja ya en el paso entre la tercera, cuarta y quinta notas del comienzo (si $_4$ -la $_4$ -si $_4$, marcadas en rojo en el primer compás, cuarto y quinto, figura 4.78). Como se ha explicado anteriormente, la posición del si $_4$ (figura 4.76) es muy diferente, por

ser la primera nota producida por armónico. Se realiza casi cerrando el tubo, con la acción de nueve dedos pulsados más la llave de doceava. Mientras que el la^4 se ejecuta solo con un dedo y el tubo es casi abierto (por ser una nota del tramo final de las fundamentales). En este punto la coordinación se hace prioritaria para no ahogar el sonido en este tramo, por el cambio de digitación y de registro producidos a la vez, siendo necesario un cambio de posición muy preciso.

Prélude

The image shows the beginning of the Prelude from Suite No. 1, consisting of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The second and third staves are marked with '3' and '5' respectively, indicating triplets. Red circles highlight specific notes in each staff, which are the notes of special attention mentioned in the caption.

Figura 4.78. Pasajes en arpeggio del comienzo del Prélude de la Suite n°1. En rojo las notas de especial atención por la dificultad en la digitación y por el cambio de registro.

La misma disposición de notas se repite en el compás 19 (figura 4.79). Bach utiliza el material melódico del comienzo de manera recurrente, por lo que aparece en diferentes lugares del Prélude.

The image shows measure 19 of the Prelude. It is a single staff of music in the same key signature and time signature as the beginning. A red circle highlights a specific note in the first measure of this measure, which is the same note as highlighted in the beginning of the piece.

Figura 4.79. Misma disposición de notas del comienzo en el compás 19.

Volviendo a los dos ejemplos anteriores, donde la digitación periódica se repite para estas tres notas (si^4 - la^4 - si^4), se puede ofrecer una posición alternativa que ayude a mejorar la agilidad y coordinación entre ambos dedos. Puesto que el la^4 se efectúa con todos los platos abiertos, se pueden dejar colocados tres dedos de la mano derecha que no va a afectar a la altura del sonido, puesto que quedan abiertos los

agujeros superiores de la mano izquierda (figura 4.80). Esto es posible porque la emisión del aire se produce desde la boquilla hacia el resto del tubo, de arriba hacia abajo, y al posicionarse los agujeros superiores en distribución abierta, el aire pasa por ellos primero y apenas afecta a la altura del sonido que los agujeros inferiores estén cerrados. Esta digitación posibilita que al tocarse primero el si_4 (con todos los platos bajados), se puedan dejar colocados los dedos de la mano derecha al pasar al la_4 y volver al si_4 de nuevo, ofreciendo menor resistencia entre el cambio de posiciones.

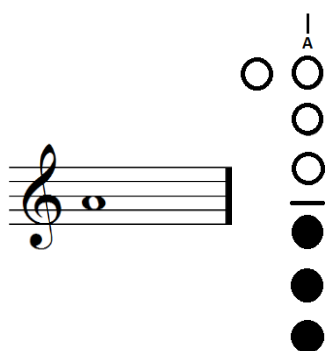


Figura 4.80. Digitación alternativa para el la_4 , que al estar posicionada entre las dos notas si_4 , ayuda a la realización del pasaje de manera más rápida.

Un giro melódico parecido se produce en los compases 33, 34 y 35 (figura 4.81). Aquí la disposición de las notas es la contraria (la_4 - si_4 - la_4). Al encontrarse el si_4 en el medio, no es tan efectivo preparar la posición alternativa en el la_4 como en el ejemplo anterior, aunque también se puede hacer. Sí es conveniente dejar los platos pulsados cuando después del la_4 se encuentra el do_5 (compases 34 y 35), porque el do agudo también se acomete con todos los platos tapados como el si_4 . En este pasaje se tiene que controlar muy bien el cambio de registros, pero una ventaja es que la articulación propuesta. Tanto el si_4 como el do_5 siempre quedan enmarcados con una ligadura a la nota siguiente, por lo que debe utilizarse un apoyo rítmico justo sobre ellas, coincidente con cambio de digitación, lo que ayudará a un mejor control. En el apartado de la articulación se ejemplificará cómo

todo este pasaje se debe afrontar articulando cada dos notas, para realzar la melodía que subyace por debajo y por encima de la nota pedal la_4 .⁹³



Figura 4.81. Pasaje recurrente de cambio de posición entre las notas la_4 - si_4 - la_4 . La articulación en parejas de notas ayuda a su apoyo rítmico y también al cambio de digitación.

Son varios los puntos donde el Prélude alcanza el registro más grave del instrumento. En el siguiente ejemplo (figura 4.82), se produce una escala descendente hasta el $do\#_3$ grave (compás 20) y luego la reiteración del do_3 natural en los compases 21 y 22. En rojo están marcadas las notas extendidas del clarinete bajo de mayor rango. Como se expuso en la figura 4.77 anteriormente, el re_3 (compás 19) se puede accionar tanto con la llave del dedo meñique izquierdo como con el derecho. El $do\#_3$ sólo se puede accionar con el pulgar de la mano derecha. Esta disposición en escala requiere la adaptación al mecanismo extendido, porque aparte de estas dos notas con llaves específicas (re_3 y $do\#_3$), tanto el fa_3 como el mi_3 anteriores (que se corresponden con las mismas posiciones del clarinete soprano, las notas marcadas en verde), también se pueden accionar cada una de ellas con los meñiques de ambas manos, por lo que hay que establecer a priori las digitaciones que se van a utilizar, alternando correctamente ambos meñiques, para que resulte más fácil su manejo. Nuestra recomendación, aunque se puede hacer al contrario, es empezar el fa_3 con el meñique de la mano derecha, el mi_3 con el de la izquierda, el re_3 con la derecha y acabar el $do\#_3$ con el pulgar de la derecha (éste último tiene una posición única). Para facilitar al intérprete la digitación, se puede colocar encima de las notas las letras D e I (compás 19), para indicar el dedo meñique de la mano derecha o izquierda que se recomienda utilizar. Lo que nunca

⁹³ En la versión original para violonchelo este fragmento está escrito sin articulaciones, con todas las notas sueltas.

podría efectuarse es utilizar el mismo dedo meñique para tocar las notas sucesivas, porque se arrastraría por las llaves, y esta es la razón por la que el mecanismo está duplicado en este registro para poder alternarse entre ambas manos.



Figura 4.82. Disposición de los dedos meñiques derecho e izquierdo para acometer el pasaje más grave entre los compás 19 y 20.

Una disposición similar al compás 19 ocurre por grado conjunto descendente hasta la llegada al compás 29 (figura 4.83). Como el re₃ es la nota más grave, y como se indicó puede activarse con dos llaves posibles, conviene determinar los dedos implicados alternativamente, desde el fa_{#3} (marcado en verde). Nuestra propuesta es para el fa_{#3} el dedo meñique de la derecha, el mi₃ el izquierdo y nuevamente el derecho para el re₃ (marcado con las letras sobre las notas). Recordamos que se puede alterar el orden de los meñiques, pudiendo realizarse al contrario. Después de este pasaje por grado conjunto se dispone de un gran salto de registro en el comienzo del compás 29. El do₅ natural también emplea un dedo meñique, puesto que se realiza con la misma digitación que el fa natural grave (más la llave de registro), por lo que el clarinetista deberá colocar el meñique opuesto al que usó en el re grave. En este caso, sin embargo, el hecho concluir en una cadencia y final de frase en el registro grave, se incita a una respiración antes de continuar con la siguiente sección, y esta pausa momentánea posibilita que se pudiera utilizar el mismo meñique tanto en el re grave como en el do agudo.

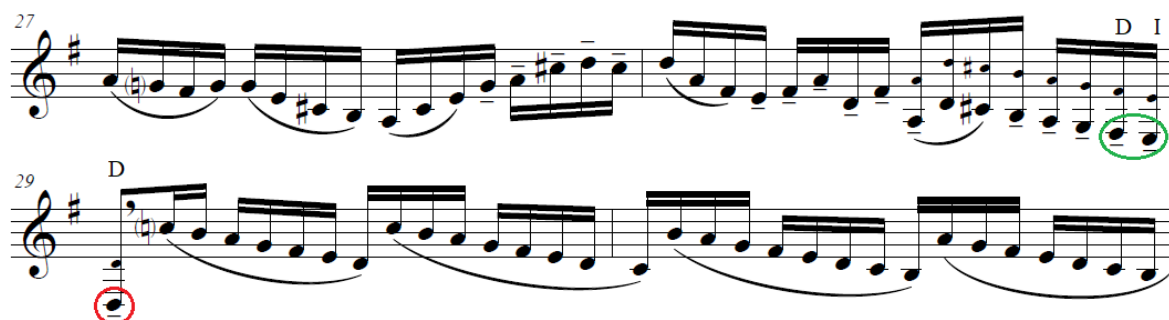


Figura 4.83. Llegada al registro grave por grado conjunto hacia el compás 29, produciéndose inmediatamente un gran salto ascendente.

Allemande

En la Allemande varios pasajes recuerdan a las posiciones por grado conjunto del Prélude. En el compás 3 y 4 se puede proceder de la misma forma para obtener el la_4 con los dedos tapados de la mano derecha (figura 4.84). En esta ocasión como esa nota procede del do_5 , en lugar del si_4 , se puede dejar además pulsada la llave del dedo meñique derecho que se utiliza para ese do , facilitando mantener los agujeros cerrados de toda la mano derecha (figura 4.85). Entre el compás 4 y 5 se establece un grupo descendente de notas que luego asciendo por grado conjunto. De igual forma se pueden dejar pulsados los platos de la mano derecha en las notas la_4 y sol_4 , marcadas en rojo. Este recurso se mostrará más adelante por ser aún más eficaz en la Courante entre los compases 5 y 6 (figura 4.94).



Figura 4.84. Pasajes de cambio de registro entre las notas do_4 , la_4 y si_4 entre los compases 3 y 4, y pasaje por grado conjunto entre el compás 4 y 5.

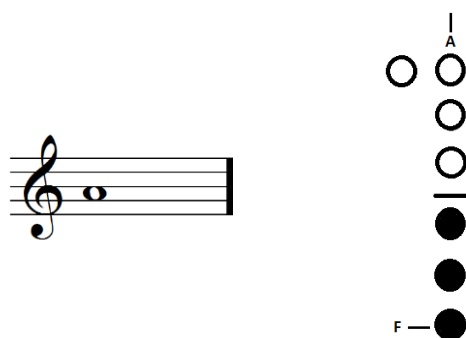


Figura 4.85. Posición alternativa del la_4 en el compás 3. Además de los platos del cuerpo inferior se puede utilizar el dedo meñique de la mano derecha porque es la posición de la nota do_5 precedente.

En el compás 7 se ocasiona un intervalo que también hace factible modificar la digitación en las notas sol₄ y fa₄ (figura 4.86). Dado que estas dos notas se producen como el la₄ con casi todos los agujeros abiertos, son susceptibles de dejar puestos los dedos de la mano derecha sin que se resienta la afinación. De esta manera, al proceder por salto desde el do₅, se pueden dejar pulsado todos los platos de la mano derecha y el dedo meñique derecho que atañen al do₅ (figura 4.87).



Figura 4.86. Pasajes de cambio de registro entre las notas do₅ y sol₄-fa₄.

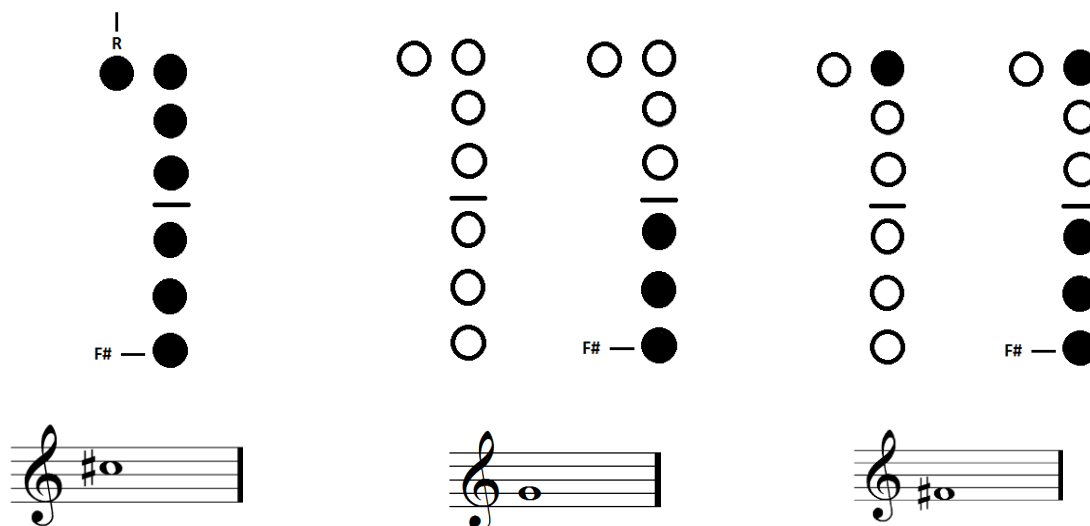


Figura 4.87. Posiciones del do₅, y posiciones reales y alternativas para el sol₄, y fa₄ en el compás 7 de la Allemande.

Entre el compás 8 y 9 se repite la misma estructura que entre el 3 y el 4, la combinación de las notas do₅-la₄-si₄ (figura 4.88). Se puede operar de la misma forma, dejar pulsados los dedos de la mano derecha en el paso del do₅ al la₄, para simplificar la digitación. En el compás siguiente 10, el paso entre las notas do₅-la₄-si₄ y do₅-la₄-re₄ se acogerá con los dedos tapados de la mano derecha igualmente, pero sin el correspondiente meñique para el la₄, para facilitar la posición del si₄ y re₄ posteriores.



Figura 4.88. Pasajes de cambio de registro entre las notas do₄, la₄ y si₄ entre los compases 8 y 9.

En el compás 14 se genera un intervalo de cuartas entre el re₅ y la₄ (figura 4.89). Otra vez el pasaje es propicio para colocar los dedos de la mano derecha en el la₄ que están ya ubicados antes y después en el re₅ (figura 4.90).



Figura 4.89. Pasajes de cambio de registro entre las notas re₅ y la₄ en el compás 14.

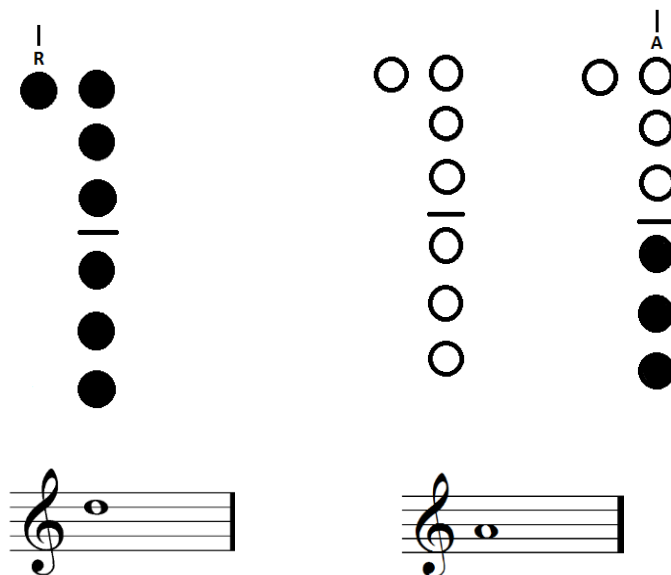


Figura 4.90. Posiciones del re₅, y posiciones reales y alternativas para el la₄, que facilita la digitación en el compás 14 de la Allemande.

De nuevo una fórmula de llegada al re_4 en el compás 21, desde un la_4 precedido del do_5 y si_4 en el compás anterior (figura 4.91), invita a que el la_4 vuelva a efectuarse con los platos cerrados de la mano derecha. El mismo procedimiento se efectuará en el la_4 al final del compás 22, manteniéndose esta posición para el $sol\#$ y la del compás 23.



Figura 4.91. Pasajes de cambio de registro entre los compases 21-21 y 22-23.

Finalmente, en la Allemande procederemos a aplicar el recurso de dejar los platos accionados en el la_5 y sol_5 del compás 25 (figura 4.92), aprovechando varias notas por grado conjunto primero descendente y luego ascendente desde el do_5 . El mismo método se aplicará para el la_5 del compás 26.



Figura 4.92. Pasajes por grado conjunto que afecta al cambio de registro en los compases 25 y 26.

Courante

En esta danza vuelve a aparecer el movimiento recurrente por cambio de registro entre las mismas notas (figura 4.93), por lo que se recomienda proceder como en los ejemplos anterior de la Allemande, usando la digitación alternativa para el la_4 que ayuda en el cambio de posición y de registro entre ambas notas.

Courante

Figura 4.93. Pasajes por grado conjunto al comienzo de la Courante.

Entre los compases 5 y 6 se produce un fragmento por repetición de notas en el límite del registro fundamental y agudo, entre el do_5 , si_4 , la_4 y sol_4 (figura 4.94). Como en esta ocasión el movimiento descendente proviene desde el do_5 , es más fácil dejar pulsada la llave del meñique mano derecha, para accionar luego el meñique de la izquierda (si_4), y al pasar la la_4 seguir manteniendo pulsado el de la derecha (figura 4.95). En el compás 6 sucesivo, las posiciones del si_4 , la_4 y sol_4 deben conservar todos los dedos de la mano derecha para facilitar este pasaje. El sol_4 también es una nota del tramo final de las fundamentales y se produce como el la_4 con todos los platos abiertos, por lo que mantener todos los dedos de la mano derecha tapados no altera la afinación de la nota y ayuda a anticipar el cambio al si_4 que requiere de todos los dedos pulsados. En esta ocasión, en el compás 6 el si_4 siempre queda marcado con una ligadura a la nota siguiente, por lo que puede utilizarse de apoyo rítmico justo en el cambio de digitación, lo que ayudará a su control.



Figura 4.94. Pasajes de cambio de registro entre las notas do_4 , si_4 , la_4 y sol_4 .

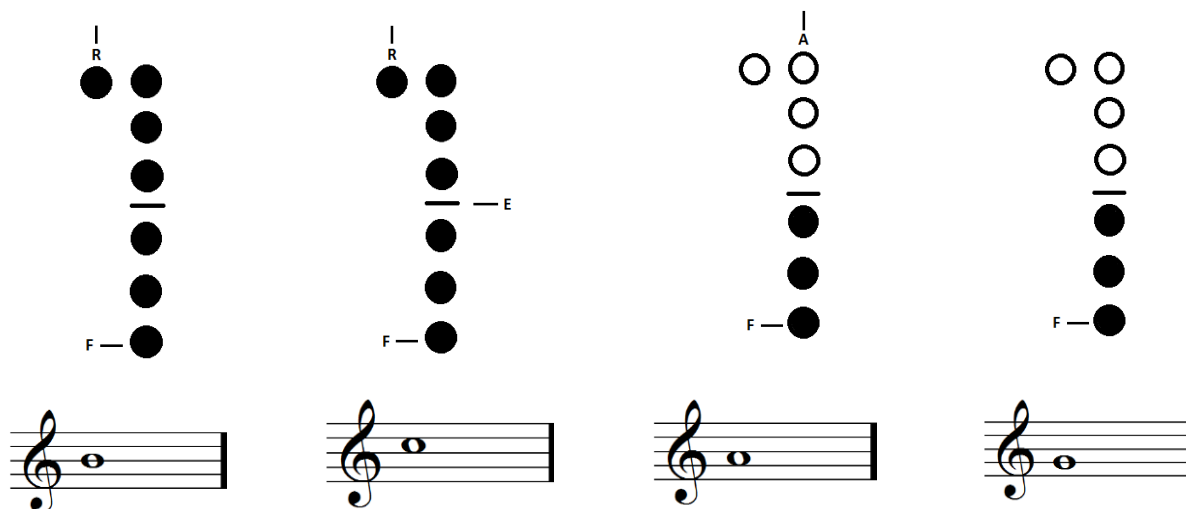


Figura 4.95. Posiciones del do5, si4, la4 y sol4 en los compases 5 y 6. Las posiciones del la4 y sol4 son alternativas para agilizar el mecanismo.

En el compás 10 aparece la misma fórmula (figura 4.96). Cuando más insistente es el pasaje repitiendo las notas por cambio de registro, como en el ejemplo anterior, más cómodo resulta modificar la posición del la4 añadiendo los dedos como en el pasaje anterior, pero en esta ocasión sin el concurso del dedo meñique, así quedará preparada la posición del re4 marcado en rojo del compás 10.



Figura 4.96. Pasajes de cambio de registro entre las notas si4, la4 y re5.

Nuevamente se puede efectuar la misma idea en los compases 21, 22 y 23 (figura 4.97). En esta ocasión se pueden prolongar los dedos pulsados de la mano derecha hasta el fa#4, al no afectar prácticamente en su entonación, como en el ejemplo 4.86 de la Allemande. Realmente se produce un pequeño cambio de color en la nota, pero en todo caso al ser un movimiento rápido, no se perciben en el oyente.



Figura 4.97. Pasajes de cambio de registro que alcanza hasta el fa#4.

En los compases 34 y 35 se observa otra vez estas digitaciones (figura 4.98), efectuando de nuevo las posiciones alternativas para el la_4 y sol_4 .



Figura 4.98. Ejemplos de cambio de registro en los compases 34 y 35.

Al final de la Courante vuelve a aparecer la misma fórmula melódica (figura 4.99), el paso hacia el la_4 precedente del do_5 y si_4 , debiéndose aplicar la misma fórmula.



Figura 4.99. Ritmos recurrentes entre cambios de registros en los compases finales.

Sarabande

La Sarabande no comporta complicaciones en cuanto al paso de registro entre el si_4 y la_4 , ya que, al tratarse de una danza lenta, los cambios de digitación resultan más asequibles. Otra cuestión son los grandes saltos o *portamentos* hacia el registro más grave, que en esta pieza requieren de la máxima atención y que se tratarán en un capítulo específico de saltos de registro. Únicamente se puede recomendar para el gran intervalo descendente entre el compás 9 y 10 (figura 4.100), utilizar la posición cerrada del la_4 que se ha tratado reiteradamente, porque al provenir desde el do_5 y si_4 , y dejando tapados los platos de la mano derecha nuevamente, se facilita la transición al sol_3 grave, que requiere de todos los dedos tapados como se muestra en la imagen (figura 4.101).



Figura 4.100. Cambio de registro entre el compás 9 y 10 de la Sarabande.

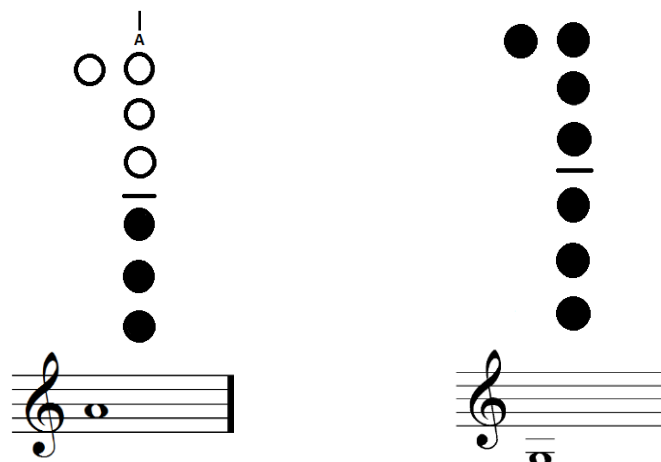


Figura 4.101. Posición alternativa para el la₄ que anticipa la digitación del sol₃.

Menuet I – Menuet II

Al comienzo del Menuet I se puede apreciar la incidencia por grado conjunto sobre las mismas notas (figura 4.102). Se recurrirá de nuevo a la posición alternativa del la₄ y sol₄ en los compases 1 y 2. En el tercer compás aún es más efectivo colocar los dedos de la mano derecha sobre el la₄ y fa[#]₄, porque la nota inmediata anterior y posterior, do₅ y re₅, obligan a accionar todos los platos, al igual que el sol₃ del compás 4, economizando los movimientos de los dedos.



Figura 4.102. Comienzo del Menuet I con los pasajes propuestos con digitaciones alternativas.

El mismo recurso del comienzo del Menuet I se puede aplicar en los compases 13 y 15 (figura 4.103).



Figura 4.103. Cambio de registro entre el compás 13 y 15 del Menuet I.

En el Menuet II se produce un cambio a la tonalidad, de sol mayor a sol menor, aunque en la armadura sólo aparece un bemol.⁹⁴ La utilización del sib₄ en el registro medio, o notal final de los sonidos fundamentales, hace que se digite muy diferenciadamente del si₄, que como se explicó es la primera nota perteneciente a los armónicos que contiene la llave de registro, y se digita con casi todos los agujeros tapados. El sib sin embargo se produce con todos los agujeros abiertos, como se expuso en la figura 4.76, por lo que su posición es muy parecida al la₄ y por lo tanto se puede acometer fácilmente el cambio de altura entra ambas notas, como en el ejemplo remarcado en rojo en la figura 4.104. Sin embargo, como es especificó en el capítulo de la afinación, se recomienda el uso del dedo pulgar de la mano derecha para controlar la afinación y el color de esta nota, mostrado en la figura 4.71.

Menuet II



Figura 4.104. Cambio de tonalidad en el Menuet II y por consiguiente de la digitación del sib₄.

⁹⁴ En el capítulo del estilo se expondrá el escenario específico de la armadura y de las notas accidentales en el Menuet II.

La dificultad en esta danza es acometer las notas del registro grave, que alcanzan hasta el re_3 . Como se declaró al comienzo del capítulo de la digitación, la familiarización con las posiciones del registro grave es fundamental para el adiestramiento de los clarinetistas bajos. En la transición del compás 3 al 4, marcado en rojo (figura 4.105), se alcanza el re_3 precedido con un mib_3 . Se puede indicar encima de cada nota el meñique a utilizar, primero el derecho y después el izquierdo. En el nuevo modelo de clarinete Selmer sólo se puede realizar de esta forma, pero el modelo Buffet dispone de otra llave de mib grave alternativa que se puede accionar con el dedo pulgar de la mano derecha, con lo que en este caso el re_3 puede hacerse indistintamente con ambos meñiques. Sin embargo, recomendamos la primera opción, puesto que el movimiento del dedo pulgar derecho es más incómodo, dado que sobre éste recae la sujeción del instrumento, evitando que se mueva al tocar. Entre el compás 7 y 8 aparece de nuevo el pasaje más grave, pero desde el mi_3 natural, que en este caso se puede realizar de dos formas indistintas, con ambos meñiques (marcamos con letras las dos digitaciones). En esta ocasión el clarinetista tiene que acordar de antemano la posición que prefiera.

Menuet II

The image shows a musical score for 'Menuet II' in 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 12. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Red circles highlight specific notes: in measure 4 of the first staff, the notes mib_3 and re_3 are circled, with 'D' and 'I' written above them respectively. In measure 7 of the second staff, the note mi_3 is circled, with 'D' and 'I' written above it. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

Figura 4.105. Disposición de los dedos meñiques en los pasajes más graves del Menuet II.

Gique

La Gique retorna a la tonalidad de sol mayor, por lo que es conveniente reanudar las posiciones alternativas del la_4 y sol_4 en algunos puntos. En el compás 3 tenemos las notas recurrentes del registro medio por grado conjunto (figura 4.106). Al iniciarse el proceso desde el si_4 y concluir en la misma nota, se recurrirá a la mencionada posición del la_4 con los dedos pulsados.

Gique



Figura 4.106. Pasaje por grado conjunto que afecta al la_4 .

Al finalizar la primera sección de la Gique se debe pensar de antemano las posiciones que se utilizarán para el $fa\#_3$ y re_3 , porque ambas admiten posiciones en ambos meñiques (figura 4.107). Se puede empezar por el derecho o izquierdo indistintamente, pero utilizando siempre el opuesto a continuación.



Figura 4.107. Pasaje final de la primera sección de la Gique.

La misma situación que al comienzo se puede aplicar en los compases 16 a 18 (figura 4.108). En esta ocasión es aún más recomendable la mencionada digitación para el la_4 y sol_4 , porque al producirse saltos de tercera y cuarta entre éstas dos notas y las adyacentes, resulta más cómodo realizar los intervalos dejando pulsados los dedos de la mano derecha.



Figura 4.108. Pasaje por saltos que afecta al la_4 y sol_4 .

Un pasaje más de la Gique donde se puede efectuar el mismo recurso es en el compás 23 (figura 4.109). En este caso sólo afectaría a las notas do_4 y la_4 , no siendo un pasaje recurrente de cambios de registros como hemos visto en la mayoría de los ejemplos anteriores, por lo que no es necesario aplicar la medida. Sin embargo, hemos preferido reflejarlo porque además se podría prolongar el uso de la mano derecha hasta el $fa\#_4$ del compás siguiente, sin afectar a las alturas de los sonidos. Es en todo caso una elección del clarinetista, que si se habitúa a realizar estos “trucos” en la digitación, es probable que también lo aplique aquí.



Figura 4.109. Pasaje por saltos, cuya digitación alternativa puede emplearse hasta el $fa\#_4$.

Un último ejemplo de modificación de las digitaciones ocurre en el compás 31 (figura 4.110). Afecta de nuevo a las notas sol y la del registro medio que están precedidas y sucedidas por ambos si_4 , de tal forma que el clarinetista puede dejar tapados los platos de la mano derecha en toda la primera parte del compás a su elección.



Figura 4.110. Pasaje con las notas sol_4 y la_4 susceptibles de cambio de digitación.

4.2.6. Cambios de registro y portamentos.

Hasta ahora hemos tratado los puntos más conflictivos de la digitación en la Primera Suite. Estos pasajes estaban caracterizados por escalas o movimientos por grado conjunto o pequeños intervalos. Una dificultad especial para la digitación es la que entraña los grandes saltos de registro, que se van a mostrar en este apartado, desligados del capítulo anterior, aunque conciernen directamente a la digitación. Las notas por saltos pueden producir desajustes en el control del

mecanismo. En líneas generales, como se ha expuesto, las notas por grado conjunto a distancia de tono o semitono se encuentran próximas en la digitación, pero cuanto mayor es el intervalo, puede conllevar más diferencias en la posición de los dedos, lo que restará agilidad en el pasaje y riesgo de descoordinación. Además de este apuro para la igualdad de los dedos, la diferencia de longitud del aire dentro del tubo (producida por los grandes cambios de posición), comporta una cierta resistencia del aire. Cuando además el salto contiene un cambio de registro (entre las notas fundamentales y los armónicos), la dificultad se acrecienta, porque a la diferencia de posición se le suma una modificación de la presión en la embocadura, necesaria para compensar la resistencia natural del aire, requiriendo un mayor control de la técnica. Smith afirma que para adaptarse a las necesidades acústicas de los distintos registros del instrumento, el clarinete bajo requiere ajustes en la embocadura para alterar la velocidad del aire que entra en el instrumento y adaptarse a las necesidades acústicas de los distintos registros. Su mayor calibre y la inclusión de múltiples registros requieren un mayor grado de flexibilidad en comparación con el clarinete soprano (Smith, 2018). De esta forma, el clarinetista deberá prestar atención en todos los pasajes cuya interválica sea amplia. Se van a especificar todos aquellos a tener en cuenta en toda la Primera Suite.

Consideraciones específicas de los cambios de registro y portamentos

Prélude

Aunque hemos apuntado que en el Prélude de la Suite n°1 destacan los saltos arpegiados, los realmente difíciles de ejecutar son aquellos que requieren un intervalo a partir de una octava aproximadamente, y donde además intervengan las notas más graves. Este tipo de salto o *portamento* tiene similitud con la disposición de las cuerdas del violonchelo. Cuando el registro es tan amplio implica la utilización de cuerdas no correlativas, como el uso de la segunda y la cuarta. La cuerda que se encuentra en medio supone una barrera física, por lo que el arco debe tomar un tiempo para cambiar de dirección y alcanzar el registro opuesto. De la misma forma el clarinetista bajo necesita un mínimo de tiempo para variar la

digitación y la presión de la embocadura. De este modo, “Aunque el labio inferior debe permanecer razonablemente inmóvil, es necesario ser un poco flexible para ajustar los dientes ligeramente al saltar del registro superior al inferior, mientras se vocaliza con la parte posterior de la garganta baja” (Palanker, 2004, p. 79-80).

Desde el comienzo del Prélude se establecen intervalos amplios. En el primer compás se puede apreciar como la nota base periódica, sol₃ (figura 4.111), está intercalada entre otras dos a distancia de 5ª (primer compás), de 6ª (segundo compás), de séptima (tercer compás) y de 8ª (cuarto compás). Ciertamente el intervalo que hay que atender más es el descendente, es decir, el producido entre la primera y segunda nota de cada círculo rojo del ejemplo, porque la nota más grave es la que menor presión del labio requiere, siendo más difícil de ajustar que la aguda. Estos intervalos no son particularmente complejos, pero adelantan lo que ocurrirá posteriormente en el Prélude, cuando la distancia entre las notas aumente progresivamente. Si bien se producen también otros intervalos amplios desde el inicio (de sextas marcadas en verde, que pueden acarrear alguna complejidad de coordinación entre los dedos como se trató en el capítulo de la digitación), no son tan problemáticos de embocadura porque el registro está más centrado en el rango medio del clarinete bajo, y cuanto más grave es la nota, más flexibilidad y sensibilidad precisa con relación a los grandes saltos.



Figura 4.111. Los intervalos en rojo van aumentando en distancia desde la nota base en el comienzo del Prélude, En verde los saltos del registro medio.

Este tipo de salto es recurrente y gana en amplitud hacia la mitad del *Prélude*. En los compases 20 y 21 las notas graves se disponen con un gran intervalo desde la nota anterior (do#₃ y do₃ desde la mitad del compás 20, indicando el salto con una

flecha roja, figura 4.112). La diferencia de digitación es enorme. El sol₄ (compás 20) se realiza con todos los platos abiertos (y todos los dedos levantados), y el fa_{#4} (compás 21) sólo con la acción de un dedo bajado (índice de la mano izquierda). Por el contrario, las notas más graves requieren todos los platos bajados más el pulgar de la mano derecha (do_{#3} y do_{b3}). Estos grandes saltos de duodécima y undécima no sólo necesitan de una enorme coordinación de todos los dedos implicados, sino que además obligan a modificar la presión de la embocadura, bajando la tensión del labio sobre la caña para que las notas más graves no se ahoguen. Si se dejara la misma presión que la nota más aguda, en lugar de producirse la frecuencia de las notas fundamentales, saldría un armónico superior por ejercer más presión de la que la caña necesita para vibrar con la frecuencia grave. Este fenómeno ocurre porque “El clarinete bajo es capaz de producir varios tonos armónicos con la misma nota fundamental. Modificando la presión de los labios y utilizando una embocadura cada vez más apretada, se puede obtener toda una serie de parciales” (Bok, 1989, p. 32). Será necesario, por lo general, flexibilizar un poco el tempo en estos puntos para que el cambio brusco al registro más grave sea efectivo.



Figura 4.112. Grandes intervalos de duodécima y undécima en los compases 20 y 21 del Prélude.

Una disposición similar ocurre en los compases 25 y 26 (figura 4.113). El res marcado en rojo viene precedido por un gran intervalo, que conviene prever para coordinar la posición específica de la nota con el salto de registro. En estos dos puntos se requiere de nuevo preparar la presión de la embocadura para adaptarla a la nota más grave y que no se genere un armónico superior.



Figura 4.113. Salto de registro en los compases 25 y 26.

En el compás 29 se produce un salto ascendente de 7^a, al contrario de los intervallos descendentes producidos hasta ahora (figura 4.114). En esta ocasión es más fácil acomodar la presión a la nota aguda, más cuando se propone una respiración entre ambas. En este punto hay un reposo cadencial, como final de una sección que se culmina por una escala descendente. Esta pequeña pausa permite preparar mejor la digitación del do natural con su llave de registro, pasando de un re₃ a un do₅, casi dos octavas de diferencia.

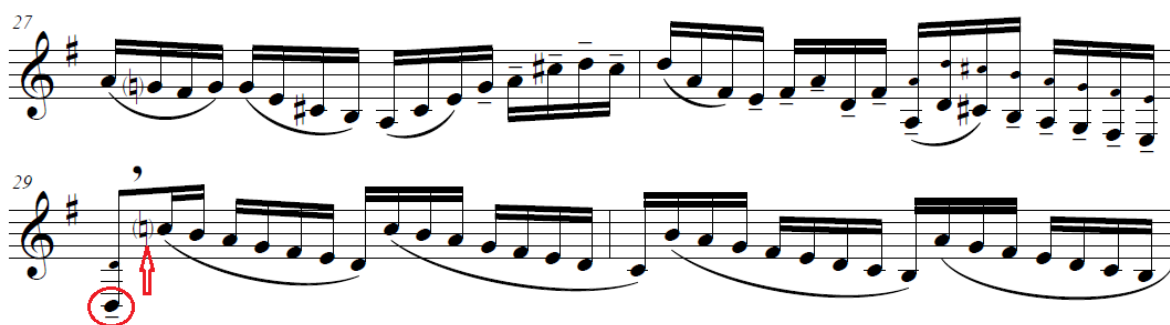


Figura 4.114. Llegada al registro grave por grado conjunto en el compás 29, produciéndose inmediatamente un gran salto ascendente de casi dos octavas.

Hacia el final del Prélude se genera una escala cromática que concluye en la cima más elevada de toda la Primera Suite, el sol₅ (compás 39, figura 4.115). La escala ascendente marcada en rojo intercala entre cada semitono una nota pedal inferior, un re₄ como nota base, que aporta un sentido polifónico al pasaje, aunque esté escrito a una sola voz. Como la escala cromática asciende progresivamente, el intervalo generado con la nota pedal cada vez es más amplio. Esto en sí mismo añade una complicación en la digitación, que es mantener la posición fija del re₄ mientras se tiene que modificar la posición de cada nota de la escala ascendente.

Además, a medida que el intervalo se amplifica, se necesita mayor presión de la embocadura al subir de registro. El inconveniente no es tanto ir comprimiendo poco a poco la presión en el labio inferior sobre la caña, sino aflojar el mismo para la realización de la nota pedal que se queda cada vez más distanciada. El punto culminante musical se produce a la caída del compás 39, llegando a abarcar un intervalo de onceava. La apertura del intervalo va generando cada vez más tensión, por lo que además de ir creando un *crescendo* gradual, se puede hacer un pequeño cediendo que anticipará el punto culminante y que además ayudará a controlar mejor los cambios de presión en la embocadura a medida que se amplía el registro.⁹⁵ Al mismo tiempo, se propone una respiración que enfatice la tensión acumulada del *crescendo* y el *cediendo* antes de la llegada al punto más álgido. Ahora la nota re₄ (que fue pedal en el 37 y 38), queda en los compases 39-41 a menos distanciada entre las notas adyacentes (si₄, la₄ y do₅), en un intervalo menor a la octava, por lo que no es tan complicada su emisión y preparación. Se debe poner atención al último compás, para el cambio de registro hacia el sol₃ (flecha roja), debiendo ejercerse bastante menos presión que el do₅ precedente.

Figura 4.115. Progresión cromática entre los compases 37 y 38, con la abertura gradual de la intervállica y el salto descendente en el compás final.

Si bien estos cambios de registro del compás 38 son complicados de manejar técnicamente, sobre todo hacia la nota pedal más grave que se mantiene de base,

⁹⁵ Los matices dinámicos y agógicos se explicitarán en el capítulo del estilo, aunque adelantamos el uso de algunos para argumentar los ejemplos técnicos.

lo mismo ocurre cuando los saltos se producen hacia las notas más agudas. En el clarinete bajo, el registro clarín (o como ya se explicó, el registro medio agudo que comienza con la utilización de la llave de registro), requiere una presión de la embocadura diferente, que comporta menor facilidad o naturalidad que el registro grave. Las características acústicas de este instrumento hacen que el registro clarín del clarinete bajo tenga mucha más resistencia que el registro comparable del clarinete sib (Palanker, 2004). Esto es especialmente patente en el tramo final, antes del registro agudo, entre las notas sol₅ y do₆. Tal como apunta Palanker, es necesario que el clarinetista sienta estas notas (sol₅ a do₆), como si estuviera vocalizando la posición de doceava inferior, sin oprimirlas y relajadamente (Palanker, 2004). La emisión en éstas es delicada, porque si bien requieren de más presión y ajuste de la embocadura, por otro lado, un exceso mínimo provoca que se ahoguen o bien resulten otros armónicos superiores. Como se apuntó anteriormente, este fenómeno acústico se debe a que modificando la presión de los labios y utilizando una embocadura cada vez más apretada, se puede obtener toda una serie de parciales desde una digitación base (Bok, 1989). Pero este fenómeno no sólo ocurre con las notas más graves, susceptibles de provocar más sonidos parciales o armónicos, sino que en el registro medio o clarín también es posible, y es en ese tramo específico (sol₅ y do₆), donde la presión es más vulnerable a los cambios.

De esta manera, a partir del compás 39 se debe prestar atención a la culminación en la nota más aguda de la Primera Suite, el sol₅ reiterado continuamente, que además es ahora la nota pedal (marcado en rojo ejemplo 4.116), y que obliga a una colocación de la boca muy precisa. El primero de ellos se ejecutará más fácilmente porque se propone una respiración antes de atacar el pasaje final, ayudando a mantener toda la tensión en *forte* requerida hasta el final. El clarinetista deberá practicar los pasajes repetidos que siguen, logrando la presión exacta en el intervalo de sexta si₄-sol₅, para que sea limpio. En el compás siguiente, 40, todavía deberá ajustar la presión mejor, porque el salto es desde el la₄, una nota que se encuentra al final del tramo de las fundamentales. Esta nota, tal como se explicó en el apartado de la digitación, se hace con una posición muy abierta y por lo tanto

fácil de emisión, y sin embargo el sol₅ produce bastante mayor resistencia, por lo que al cambio de digitación se superpone el de la presión. Al mismo tiempo es conveniente abrir un poco la garganta para templar ese salto de séptima. Un factor que ayuda en este caso al control de la emisión de las notas más agudas es la articulación. Al no estar ligadas, permiten un apoyo tanto de la lengua sobre la caña como de un poco de presión de la columna de aire, que facilita ajustarlas mejor. Si por el contrario el sol₅ estuviera ligado a la nota anterior, se debería utilizar la misma columna de aire, permitiendo el cambio de presión sólo con el empuje de la mandíbula inferior, dificultando aún más su control.



Figura 4.116. Exhibición de la cima melódica en el compás 39 y repetición recurrente en la nota sol₅ que requiere de un ajuste específico de la presión en la embocadura.

Allemande

La Allemande comienza con un gran cambio de registro (figura 4.117). La mayor dificultad es la anacrusa inicial de semicorchea, que otorga muy poco espacio para atacar el arpeggio ascendente desde el sol₃. En la versión original para violonchelo, en lugar de ese arpeggio, está escrito como un acorde vertical sol-re-si, pero los chelistas también lo arpeggian, puesto que entran en juego tres cuerdas y tanto el sol como el re quedan al aire y producen una mayor resonancia. Para facilitar la

ejecución de este pasaje, no se debe precipitar la anacrusa, sugiriendo que se toque el si_4 como una corchea en lugar de semicorchea, así se generará un poco más de tiempo para acomodar la presión del sol_3 , puesto que la anacrusa queda dentro del tramo de los primeros armónicos y necesita más presión del labio que las notas graves.

Allemande



Figura 4.117. Comienzo en anacrusa de la Allemande con un gran intervalo descendente.

En este movimiento se asienta otro tipo de dificultad añadida a los cambios de registro. Hay diversos pasajes donde se debe realizar un trino. Los trinos en sí mismos no atañen un gran impedimento cuando se realizan por batida de tono o semitono con la nota superior, y menos aún en los registros grave y medio, por lo que “En general tocar trinos no supone un problema insalvable” (Sparnaay, 2011, p. 68). La peculiaridad de la Allemande es que Bach utiliza este adorno resolviendo por medio de un gran salto, en lugar del esperado grado conjunto a la nota superior. La Allemande es además una danza ligera, lo que acrecienta la complejidad al tener que hacer un cambio de posición muy rápido. En el compás 5 es necesario que el clarinetista no acometa demasiadas batidas del trino sobre el $re\#_4$ (figura 4.118), para no llegar tarde a la nota siguiente, do_5 , a distancia de séptima disminuida. Con un par de batidas sería suficiente. Además, la posición del $re\#_4$ difiere bastante del do_5 , por lo cual se debe dejar un margen mínimo de tiempo para preparar la posición de ésta última. En el capítulo dedicado a la ornamentación se detallará la forma de acometer los trinos y otros ornamentos.



Figura 4.118. Realización del trino sobre $re\#_4$ y salto de registro contiguo.

La posición habitual del $re\#_4$ se efectúa con la llave dispuesta para el dedo anular de la mano izquierda o bien el índice de la derecha (figura 4.119). En este lugar, donde después del trino se emprende un intervalo de séptima, es mucho más aconsejable la utilización de una posición alternativa, que aliviará bastante el cambio de posición en el salto. Se puede recurrir a la utilización del dedo índice de la mano derecha para la ejecución de la nota, que además de simplificar el intervalo hace el trino más fácil (figura 4.119).

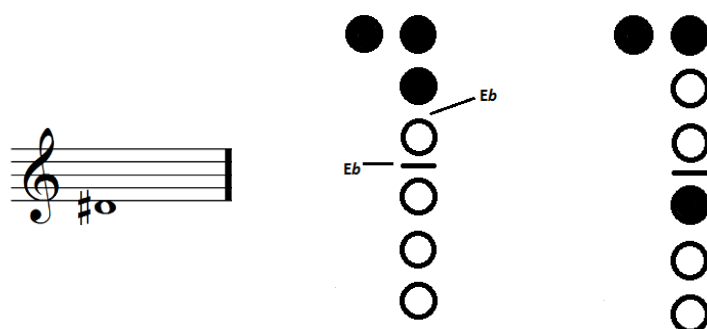


Figura 4.119. Digitación habitual para el $re\#_4$ (figura central), que puede permutarse por una posición alternativa para facilitar el trino y el salto de séptima (figura de la derecha).

En los compases 11 y 12 vuelve a aparecer el mismo procedimiento de trino y resolución por salto (figura 4.120). Se deberá actuar de la misma forma, no batiendo el trino más de un par de veces para abordar los intervalos de sexta menor en ambos casos. El cambio de digitación por salto es menos difícil de acometer en el compás 12, porque permanece dentro de un mismo registro mientras que en 11 acarrea algo más de dificultad por el cambio de tesitura.



Figura 4.120. Realización de los trinos en los compases 11 y 12 con los saltos ascendentes contiguos.

El cierre de la primera sección de la Allemande se caracteriza por la reiteración de grandes intervalos (figura 4.121). Los dos primeros están muy próximos entre sí entre el final del compás 13 y el comenzó del 14. El sol_5 debe pronunciarse con

firmeza porque es la conclusión de un grupo ascendente de notas que acumulan gran tensión. Además de un crescendo se propondrá un pequeño *ritenuto* para dar mayor énfasis al pasaje. El crescendo en sí facilitará mejor la presión de la nota aguda, para lo cual se propone una respiración consecutiva (que también aporta tensión final) que ayudará a atacar la nota descendente, re₄. La llegada al compás 15 es complicada por el poco espacio entre el la₄ semicorchea y el arpeggio consiguiente (sol-re-si), que recuerda al comienzo de la Allemande. En este caso no es posible acometer la anacrusa como corchea, al estar precedida de un trino, por lo que deberá recrearse un pequeño espacio de tiempo suficiente entre ésta y la nota grave. Un poco menos complicado son los intervalos finales sobre re₃ en el compás 16. Si bien requieren de un cambio de digitación importante y relajación de la presión con las notas precedentes, el hecho de ser notas de mayor duración determina que se puedan acometer más relajadamente.



Figura 4.121. Grupo de intervalos amplios al final de la primera sección de la Allemande.

En los compases 19 y 20 se pueden observar nuevamente dos trinos (figura 4.122). Aquí resuelven descendentemente a la nota inferior a través de una nota de paso escrita en menor tamaño, que indica su subordinación a la nota real que acompaña. Para poder realizar el trino ágilmente sin perder el pulso, se debería hacer una batida o dos como mucho, y resolver la nota de paso y nota final (re-do en el compás 19 y fa#-mi del 20) como dos semicorcheas. Se especificará más concretamente en el apartado de la ornamentación la transcripción propuesta para acometer la medida exacta. En este caso conviene especificar para el mecanismo, que no se pueden realizar muchas batidas de los trinos por la limitación mecánica que conlleva. A continuación, hay dos saltos consecutivos (do₄-do₅-la₃) que no soportan

una dificultad enorme de digitación, pero sí de cambio de presión, requiriendo más cuidado el *la*₃. Entre la segunda y tercera parte del compás 19, el salto de séptima menor hacia el *re*₃ debe ejecutarse acoplando una menor presión y agilizando el cambio de posición por utilizar muchos más dedos en la nota grave. Justo después se debe proceder a un salto mayor de casi dos octavas (*re*₃ a *do*₅), que necesitará otra vez modificar la presión del labio y permutar los dedos meñiques en ese intervalo. El *re*₃ se puede hacer con el auxilio del dedo meñique de la mano izquierda o derecha, pero el *do*₅ requerirá el dedo contrario al que se utilice primeramente, porque ambas notas tienen dos digitaciones posibles con ambos meñiques. En definitiva, se tiene que acordar de antemano los dedos para cada nota.

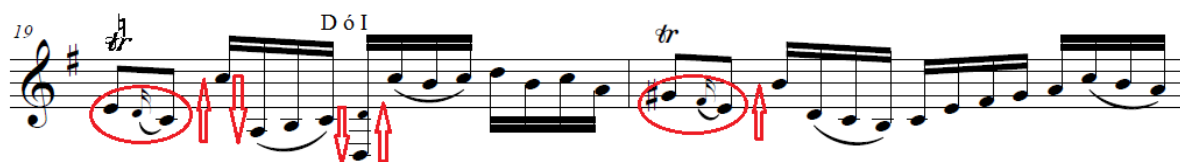


Figura 4.122. Trinos y saltos continuados en los compases 19 y 20 de la Allemande y digitación del *re*₃ que repercutirá en la digitación de la nota siguiente, *do*₅.

El trino del compás 20 requiere mayor solvencia mecánica que el del 19, por tener una posición más compleja. La batida del *sol*₄[#]-*la*₄ debe realizarse con el dedo índice de la mano izquierda, que se apoya en dos llaves diferentes, primero en el *sol*₄[#] y después en la alterna del *la*₄ (figura 4.123), pero siguiendo pulsada la primera mientras bate en la segunda llave. Esta disposición particular del trino es complicada, en un espacio de tiempo corto, y debiendo resolverse rápidamente a la nota inferior, *fa*₄[#], por lo que se recomienda de nuevo una sola batida o dos como máximo.

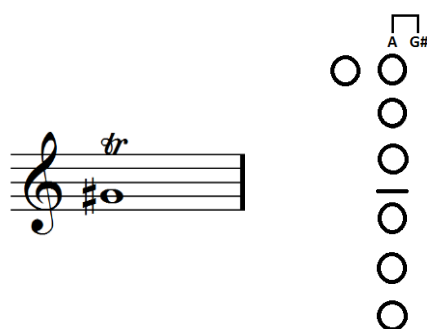


Figura 4.123. Digitación para el trino *sol*₄[#]-*la*₄, que requiere del mismo dedo para las dos llaves.

Los siguientes compases reiteran el juego de los grandes saltos. En el comienzo del 21 es uno descendente de décima (figura 4.124), del re_5 al si_3 , que puede ajustarse separando un poco el intervalo con la propuesta de una respiración en este punto, respiración que es necesaria por la tensión acumulada anteriormente (desde el comienzo de la segunda sección de la Allemande en el compás 17). Le sigue un trino sobre el $sol\#_3$ que se acometerá como el resto, con un par de batidas, para preparar la resolución ascendente de sexta al mi_4 , que no es de gran dificultad por recaer en el registro de notas fundamentales. Sí conlleva mucho mayor obstáculo el siguiente descenso entre los compases 21 y 22, por cambio de registro entre el si_4 al la_3 , en poquísimo espacio de tiempo y sobre un arpeggio ascendente. Es conveniente flexibilizar algo el tempo para ajustar la presión. Como ventaja en este punto, se debe apreciar que la caída al compás 22 es un reposo cadencial sobre el tono de La menor, por lo que se puede acomodar un poco el tempo moderándolo en dicha resolución.



Figura 4.124. Grandes intervalos en los compases 21 y 22 y resolución arpegiada en el tono de La menor.

El trino siguiente en el compás 23 sobre el si_4 no supone una adversidad técnica (figura 4.125). La única traba es estar precedido de una nota de adorno, que tiene que emitirse claramente antes de hacer el trino. A su vez la nota de adorno viene precedida por otro si_4 , reiterando el salto de quinta dos veces. En este punto se recomienda destacar un poco la nota de adorno, mi_4 , para que se escuche claramente, como una apoyatura anticipada.⁹⁶ Se especificará en el apartado de la

⁹⁶ Verdaderamente esa nota de adorno es una nota real. En la versión para violonchelo lo que consta en ese punto (cuarta parte del compás 23), es una doble nota $mi-si$, que como no se puede realizar a dos voces en el clarinete bajo, se transcribe como un mordente ascendente, con la nota de base mi que asciende al si , pero que en realidad es un acorde de dominante que recae en la tónica de La menor, con anticipación del la_4 , hacia el compás 24. Como en el si_4 descansa un trino, se destacará la primera fracción de la cuarta parte, y por eso es preferible que se acometa como nota anticipada el mi_4 , pero algo marcada porque también es la base del acorde de dominante. En el apartado de la

ornamentación como ajustar el ritmo exactamente. La llegada al compás 24 es más compleja, porque ocurre un salto de octava descendente seguido de un arpeggio ascendente en muy poco espacio de tiempo. Se operará de la misma manera, flexibilizando un poco el tempo, porque ocurre lo mismo que en el ejemplo precedente, que se produce un reposo en la tónica de La menor (todavía aquí es más concluyente por acabar la sección en la fundamental del acorde, mientras que en el 22 fue sobre la tercera), y por lo tanto es convincente musicalmente recalcar aún más la cadencia.



Figura 4.125. Trino precedido por un intervalo de quinta y resolución por arpeggio ascendente en la tonalidad de La menor.

En la parte final de la Allemande se origina por última vez un arpeggio ascendente precedido de un intervalo de quinta en el compás 29 (figura 4.126). En esta ocasión la interválica en sí no crea un problema, sino el espacio de tiempo tan corto para poder introducir el arpeggio. La llegada ascendente del arpeggio al si₄ rompe el continuo de semicorcheas anteriores, al resolver en una corchea con puntillo, coincidente con un reposo cadencial, lo que invita a suavizar un poco la velocidad enfatizando un poco el arpeggio y realizando una respiración a continuación, facilitando la digitación en este punto. El salto consecutivo, si₄-re₄, no es complicado, y la respiración propuesta facilita la emisión de la segunda nota. Lo mismo sucede con el salto de novena en el compás siguiente, 31. El pasaje de semicorcheas anterior concluye rítmicamente en la corchea aguda final, re₅, donde se puede realizar una respiración y a continuación atacar el do₄ tranquilamente.

polifonía se especificará cómo se ha propuesto la transformación de las dobles y triples cuerdas originales del violonchelo para interpretar en el clarinete bajo.



Figura 4.126. Pasaje final de la Allemande con los intervalos descendentes.

Courante

La Courante es otra de las danzas donde Bach recurre a los grandes intervalos. Desde el comienzo los utiliza como material periódico que se irá repitiendo a lo largo del movimiento. Los intervalos que predominan son los descendentes, y cuanto mayor es la distancia entre ellos también se incrementa la dificultad técnica. Pero además se generan también otros ascendentes de gran envergadura (figura 4.127, en flechas verdes). Curiosamente, a pesar de ser de octava o más amplios, estos *portamentos* ascendentes, obviando la diferencia de digitación entre ellos, no resultan tan complejos técnicamente, porque las notas del registro medio y medio agudo se proyectan más fácilmente que las más graves del clarinete bajo, no suponiendo un gran esfuerzo para el intérprete, que de manera inconsciente maneja mejor la presión de la embocadura en estos registros. Además, al no estar ligadas y sí articuladas, se facilita la emisión de todas las notas implicadas en los saltos. En los compases 3 y 4 la distancia de octava descendente entraña cierto riesgo en la ejecución. Como ya se ha procedido a explicar en otros pasajes del Prélude, estos grandes saltos descendentes requieren de una coordinación de los dedos y sobre todo una relajación de la embocadura en las notas más graves (do₃ y re₃ marcados en flechas rojas).

Courante

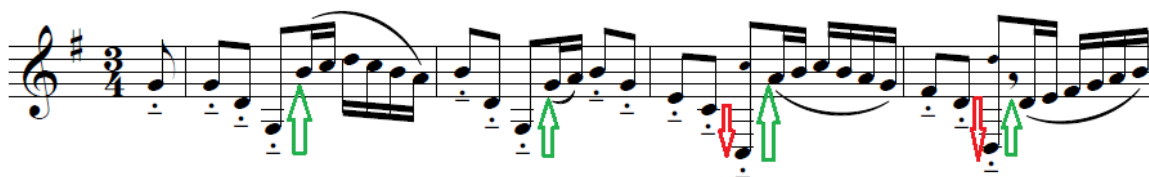


Figura 4.127. Grandes intervallos ascendentes y descendentes al comienzo de la Courante.

En el compás 8 se produce la primera cadencia en el tono del Sol mayor. Antes de ese punto se forman nuevamente varios intervallos amplios en los compases 7 y 8 (figura 4.128). El primer salto descendente de octava no conlleva mucho riesgo de ejecución, pero el siguiente (si₃-re₃) es más complejo, otra vez por la resistencia de la nota más grave, necesitando variar la presión del labio y relajarlo. El último salto hacia la nota fundamental (del fa[#]₄ al sol₃) sin ser tan arriesgado, necesita también de algo de flexibilidad. En la versión original para violonchelo esta cadencia en el compás 8 se ejecuta a la octava doblada, con dos cuerdas a la vez, por lo que no hay más solución que desdoblar las dos notas en un arpeggio en el clarinete bajo, apoyando bien la primera nota grave, que se puede articular con un poco más de peso al resolver en parte fuerte, asentando con firmeza el reposo cadencial. Como se ha declarado, en el apartado de la polifonía se comentará la manera de abordar todos los pasajes a más de una voz. El portamento ascendente (marcado en verde) aun siendo de décima, no requiere mayor problema al igual que los anteriormente citados, por ser una nota del registro medio que, al estar picada, es más fácil de emitir.



Figura 4.128. Grandes intervallos descendentes y ascendente en la llegada a la primera cadencia de la Courante.

En la mitad de la sección de la Courante la tonalidad ha cambiado a Re mayor, tono de la dominante. En el compás 14 se inicia un proceso ascendente que abarca hasta el final del compás 15 (figura 4.129). Es un proceso similar a la escala ascendente del compás 37 del Prélude (figura 4.115). Sólo que en esta ocasión en

lugar de generarse sobre una nota pedal única, la escala ascendente va ampliando el intervalo sobre tres notas repetidas a modo de un floreo melódico (re₄-mi₄-re₄), y el registro total alcanzado es de una octava, más asequible que en el Prélude. Aun así, se debe aplicar un control mecánico por el cambio de las posiciones a las notas más agudas, así como de ejercer más presión en la embocadura según se asciende, sobre todo a partir del cambio de registro en la nota si₄. Al crearse una tensión lineal ascendente, se tocará un crescendo progresivo que facilita el pasaje. Remarcamos en este momento que los manuscritos de las suites no contienen matices, pero se dedicará un capítulo para realizar los que creemos hacer oportunos como en este ejemplo.⁹⁷ En este pasaje es fundamental marcar bien rítmicamente cada inicio de articulación de las semicorcheas porque refuerza la seguridad mecánica. Para cerrar el final de la sección primera, Bach recurre a una cadencia entre la sensible y tónica en la llegada al compás 18, pero no a distancia de semitono, sino de séptima menor (flecha roja). Se vuelve a originar un gran salto descendente que requiere de toda la atención para flexibilizar la embocadura en este punto; si no se relaja la presión no se puede emitir la nota más grave.



Figura 4.129. Figuras ascendentes generadas en los compases 14 y 15 de la Courante, y final de la primera sección por salto de séptima descendente.

En la segunda sección de la Courante se reanudan los grandes intervalos, a semejanza con el material rítmico y melódico del comienzo de la danza (figura 4.130). Primero aparece un salto de octava entre los compases 19 y 20, re₄-re₅, que no soporta más dificultad que la diferencia en la digitación. Recordamos que en el

⁹⁷ La única danza que tradicionalmente contiene matices contrastantes entre *f* y *p* es el Prélude de la Suite n.º 6. Aparecen en el manuscrito de Anna Magdalena Bach y en la edición actual de la casa Wiener Urtext.

clarinete las posiciones de las octavas son diferentes a las realizadas por otros instrumentos de viento madera. La clave está en la llave del registro que es de doceava al producir el tercer armónico, en lugar de octava con en los otros instrumentos de viento madera (Richards, 1995). Esto trae como resultado una diferencia notable de digitación, que en otros instrumentos de madera son las mismas con el concurso de la llave de registro, mientras que en el clarinete son completamente digitaciones diferentes (figura 4.131).



Figura 4.130. Cambios de registro en los compases 20 y 22 de la Courante.

En el compás 22 se establece un doble salto, primero de octava descendente seguida de una décima ascendente, que supone grandes diferencias de digitación. Se requiere en este momento un cuidado preciso en el uso del mecanismo, pero además de elasticidad en la embocadura para ejecutar el pasaje con éxito.

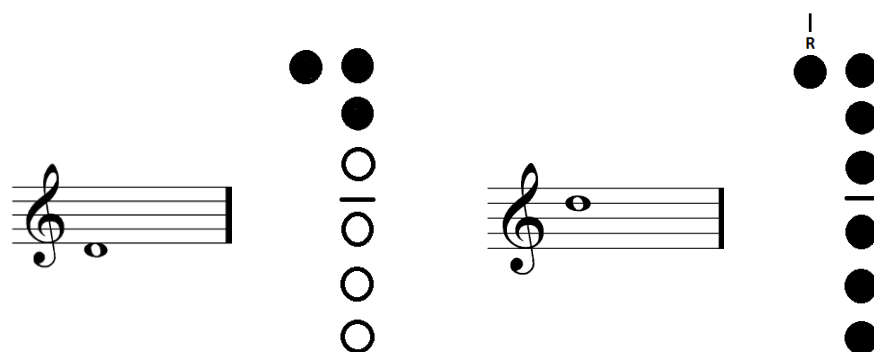


Figura 4.131. Diferencia de digitación entre las octavas re₄ y re₅.

Durante el transcurso de la segunda mitad de la danza Bach recurre frecuentemente a los grandes intervalos (figura 4.132). Se demanda nuevamente una gran habilidad técnica para acometerlos de la manera más precisa. Los más complejos en esta ocasión son los que en un breve espacio de tiempo emplean intervalos alternos ascendentes y descendentes consecutivamente (flechas rojas y

verdes), pudiéndose catalogar de dobles saltos, que acrecientan la dificultad. Y de todos ellos, los que llegan al registro más grave del clarinete bajo, do_3 , en los compases 30 y 35, que además de adoptar la posición con todos los agujeros tapados (haciendo uso del dedo pulgar de la mano derecha, menos usado), requiere de una presión especial del labio inferior y del tracto vocal para su correcta emisión, como se explicó en el pasaje recurrente del Prélude (figura 4.112). Las notas más graves del clarinete bajo son muy oscuras y resonantes (Richards, 1995), y por lo tanto su proyección es diferente al resto de registros. Es por este motivo que la parte posterior de la lengua y la laringe deben hacer ajustes en sus posiciones para modificar la cavidad bucal (Smith, 2018), y así los intérpretes que tienen mucha experiencia con el clarinete soprano pueden tener dificultad para adaptarse a los requisitos sonoros del clarinete bajo. En esta danza la dificultad aumenta porque es la más ligera de toda la Primera Suite, y el tiempo de reacción para los saltos es menor. El continuo de semicorcheas y los grandes intervalos son constantes.

Figura 4.132. Diferentes intervalos ascendentes y descendentes en la Courante.

Hacia el final de la Courante aflora el mismo material melódico que en los compases 13 y 14, pero ahora ocasionado desde el tono del Sol mayor (figura 4.133). Deriva nuevamente en una escala ascendente desde una base que hace un juego melódico por floreo con la nota superior (sol_3 - la_3 - sol_3). Según se asciende por la escala, la variedad en la digitación es más acusada, obligando nuevamente al instrumentista a ejercer un gran control mecánico. La base pedal en el sol_3 es más grave que en el ejemplo anterior en el re_4 (figura 4.129). Es necesario otra vez acomodar la presión de las notas inferiores con respecto a la más agudas, como

hemos explicado inicialmente. En los compases finales, 39 y 40, los saltos de séptima ascendentes obligan al ajuste de la digitación, y el final de séptima descendente a modo de cadencia, a amoldar la presión de la nota más grave como en los compases precedentes.



Figura 4.133. Figuras ascendentes generadas en los compases 36 y 37 de la Courante, y final por salto de séptima.

Sarabande

La Sarabande no es ajena a la interválica amplia empleada en toda la suite. La ventaja de esta danza es que hay que imprimirla un carácter lento, que para el instrumentista significa dotarle de mayor tiempo para acometer cada intervalo amplio, ayudando en el ajuste de las posiciones y de la embocadura de manera genérica en toda la pieza. Sin embargo, esta peculiaridad no exime de tratar de la misma forma los *portamentos* que se hallan en la misma. El comienzo ocasiona dos grandes intervalos de décima y duodécima (figura 4.134). Siempre se podrá flexibilizar el tempo para acometerlos, pero sin tanta demora como para provocar un vacío de sonido entre la nota aguda y la grave. En las demás danzas, que son más ligeras, el intervalo de tiempo requerido para el cambio de registro es más breve, no percibiéndose en general un hueco entre los saltos. Si en la Sarabande no se pone cuidado sobre esta particularidad, se puede provocar un vacío de sonido que debe evitarse. Para solventar esta situación en los dos primeros compases basta con pensar en la posición y presión de la nota más grave, sol₃, anticipando su llegada. El segundo compás requiere de mayor cuidado, porque el intervalo se ataca

con notas de menor duración, siendo el dos es una semicorchea que encadena con un arpeggio ascendente (que es una doble cuerda en la versión original de violonchelo). El tiempo de respuesta por lo tanto es menor. Aun así, insistimos que el carácter lento permite flexibilizar más el tempo en esta danza. Al concluir la primera sección, en el compás 8, el re más grave se amoldará a la presión requerida desde la octava superior.



Figura 4.134. Portamentos descendentes al comienzo de la Sarabande y cierre final de la primera sección por salto de octava.

En la segunda sección de la danza, en analogía con la primera, acontecen de la misma manera los grandes saltos (figura 4.135). Es oportuno señalar que al igual que en la primera sección, las notas que aparecen en menor tamaño y donde sobrevienen los saltos, no son adornos o apoyaturas armónicas, porque forman parte de la armonía de la nota que acompañan. Es una consecuencia de la transcripción para el clarinete bajo, pues en el violonchelo aparece originariamente escrito en vertical, como cuerdas triples superpuestas. Esta cuestión se tratará en el capítulo dedicado a la polifonía adaptada al instrumento monódico. Pero afecta a la interpretación en sí misma por los grandes intervalos resultantes. La flexibilidad requerida para acometer los saltos aconseja unas veces anticipar estas notas de adorno gráficas (que no lo son armónicamente), y en otros casos traspasarlas a la fracción fuerte de la nota que acompañan, para imprimir un carácter que no resulte precipitado. Pongamos por ejemplo el compás 9, aunque se tratará detalladamente en el apartado de la recreación polifónica. En este punto el arpeggio (re³-la⁴, escrito en semicorcheas) se anticipará antes del pulso de la primera corchea fa^{#4}. Aquí es lógico porque se produce al comienzo de la segunda

sección, después de haber realizado una pequeña pausa de tiempo al finalizar la primera sección en el compás 8. Sin embargo, el siguiente arpeggio re-la-fa#, que concluye en el do5 en la segunda parte del compás 9, no se tocará anticipadamente, sino ejecutándose dentro de la fracción fuerte de esa parte, porque ese diseño de tres notas no tiene tiempo de anticiparse (las notas inmediatamente anteriores son semicorcheas), y sin embargo sí puede *robar* parte del tiempo del do5 en el que resuelve, por ser una negra con puntillo y por lo tanto una nota de mucha más duración. Como norma general, cuando el intervalo sea amplio y se genere hacia las notas más graves (como en el compás 14), se debe poner un cuidado especial para la emisión efectiva y resonancia nítida de tales notas, flexibilizando el tiempo y que en ningún caso resulte atropellado para el oyente tanto el salto como el arpeggio posterior. Tanto el compás 12 como el 16 concluyen con una octava justa descendente, que solo requiere del cuidado mínimo de la presión en las notas graves.



Figura 4.135. Portamentos descendentes de la segunda sección de la Sarabande y arpeggios ascendentes generados desde el registro grave.

Menuet I – Menuet II

El Menuet I retorna los saltos descendentes (figura 1.136). Como danza ligera, la ejecución de los amplios intervalos de forma precisa y ágil suponen un reto mayor. La caída al compás 4 comporta un salto de doceava descendente, sin apenas espacio con la nota precedente re5. Ocurre lo anteriormente expuesto en la Sarabande, al transcribirse el acorde vertical original del violonchelo por un arpeggio ascendente

(sol-re-si), debiéndose interpretar desde la fracción primera del compás y restar su valor al si⁴ blanca que acompaña, y articular bien el sol grave, lo que ayudará a su emisión por cambio de registro. Una ventaja es que la digitación del re⁵ es la misma que la del sol⁴ (exceptuando la llave de registro para el agudo), puesto que son notas a distancia de doceava que resultan de los armónicos específicos del clarinete. En el compás 5 el cambio de octava a la nota grave no supone un problema de registro, porque la emisión del la³ no es difícil y está iniciada por una articulación que le aporta estabilidad en la emisión. El re³ final de la primera repetición demanda algo más de flexibilidad, pero al ir también articulado no es costoso.



Figura 4.136. Intervalos descendentes en la primera sección del Menuet I.

En la segunda parte del Menuet I los saltos descendentes que advierten precisión son los dispuestos en los compases 12, 16 y 20 (figura 4.137), tanto por la variedad de posición como de registro. En los compases 18, 23 y 24 se producen dobles saltos, primero descendentes seguido del correspondiente ascendente, que obliga a un mayor cuidado, aunque los descendentes siempre comportan mayor riesgo por la embocadura requerida. Los intervalos ascendentes, en flechas verdes, coinciden con notas del registro grave-medio, que son mucho más asequibles para la emisión, quedando su cuidado casi exclusivo en el cambio de digitación.



Figura 4.137. Intervalos descendentes y ascendentes en la segunda sección del Menuet I.

En el capítulo de los registros se expuso como se deben acometer las posiciones de los pasajes más graves del Menuet II, que afectan al mib_3 , mi_3 y re_3 (figura 4.138). A la particularidad de la digitación en esos puntos, se superpone nuevamente la emisión de las notas graves por los intervalos, marcados con flechas rojas. También destacan los grandes saltos ascendentes, marcados en flechas verdes, que no requieren tanta complejidad en la emisión al recaer en un registro abierto del tuvo mucho más cómodo. La articulación es en todo momento un factor de ayuda en el Menuet II. Al coincidir los intervalos abiertos sobre notas sueltas, incluso marcadas con articulación, favorece su emisión y ajuste de las más graves. Esos mismos intervalos, sobre todos los descendentes, si hubieran estado escrito en *legato* habrían requerido un mayor control y flexibilidad del tracto bucal.

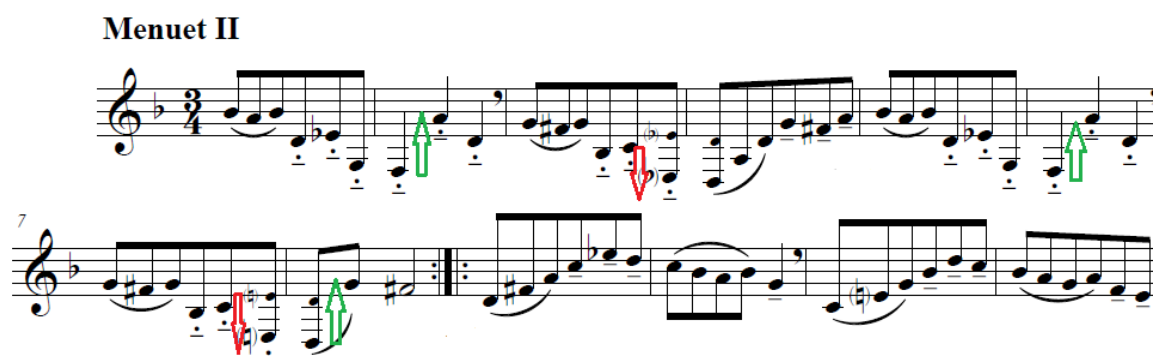


Figura 4.138. Intervalos descendentes y ascendentes en la primera sección del Menuet II.

Un caso similar ocurre en la segunda sección del Menuet II, donde hay todavía dos intervalos mayores descendentes, de doceava y treceava entre los compases 18-19 y 20-21 (figura 4.139). Dando por hecho que el ajuste de la presión es necesario para acometerlos decididamente, la particularidad de que las notas más graves estén articuladas y además en parte fuerte de compás favorece otra vez la emisión, pero también que la aguda que les precede sean de mayor duración, porque en esta ocasión se puede acortar una breve fracción de tiempo para atacar así con más precisión la nota grave siguiente. Asimismo, remarcando otra vez la peculiaridad del principio acústico de cambio de registro en el clarinete a través de la doceava de la nota fundamental, estos dos intervalos descendentes coinciden casi en la digitación entre la nota aguda y grave, no habiendo una diferencia de posición notable, como en otros intervalos más cerrados que difieren mucho más.

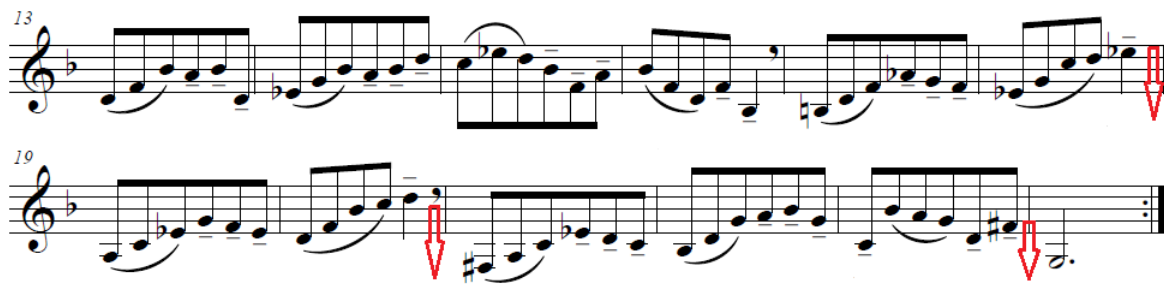


Figura 4.139. Intervalos descendentes en el final del Menuet II.

Gique

En el compás 4 de la Guique se puede constatar un punto arduo por el escaso espacio disponible del arpegio sol-re-si (figura 4.140), con relación a la nota anterior, si⁴. Esa nota, perteneciente como se ha reiterado al primer tramo de armónicos por la utilización de la llave de doceava, dura sólo una corchea, y el intervalo resultante es de décima con la siguiente, el sol³. El cambio de digitación no es muy diferente entre ambas (afectando solamente a la llave de registro y un dedo meñique), pero sí lo es en cuanto a la presión y la corrección de la embocadura. Es inevitable una separación mínima entra ambas notas para el cambio de registro,

que en esta ocasión ya está establecido por la articulación marcada por punto, y por lo tanto de nota suelta que favorece acometer después ligado el arpeggio sol-re-si. Como en otras ocasiones tratadas, se puede atacar ese arpeggio desde la fracción fuerte del compás 4 por no poder disponer de tiempo real para anticiparse desde el compás anterior, y robar parte del si₄ con trino. Hay que comentar nuevamente que el arpeggio es producto de la transcripción, y que la versión original es un acorde vertical formado por las tres notas (sol-re-si). Se reitera que se explicará en el apartado de la polifonía cómo adaptar musicalmente todos los puntos en los que intervienen las cuerdas múltiples en la versión original para el violonchelo, trasladando rítmicamente los ejemplos y cuidando la acentuación para imprimir un buen carácter en cada caso.

Gique



Figura 4.140. Gran intervalo descendente entre los compases 3 y 4 de la Guique.

En el compás 8 el cambio de octava entre el la₄ y la₃ no requiere un gran cambio de embocadura, aunque sí de digitación (figura 4.141). Se pondrá atención a la igualdad de los dedos para tratar la nota más grave con seguridad.



Figura 4.141. Salto de octava en el compás 8 de la Guique.

Desde la segunda mitad de la Guique se aprecian una serie de intervalos por séptima tanto ascendentes como descendentes (figura 4.142), que comportan diferencias significativas en la digitación. Sin embargo, en este caso no se puede estimar que la diferencia en la presión de la embocadura sea significativamente grande, porque son intervalos dentro del rango medio del clarinete bajo, aun requiriendo la llave del cambio de registro en todos los casos. En los compases 17

y 18 además se producen por doble intervalo descendente y ascendente, pero el hecho de poder articular las notas afectadas en todos los casos por medio de los golpes de lengua ayuda al control de la emisión del sonido.

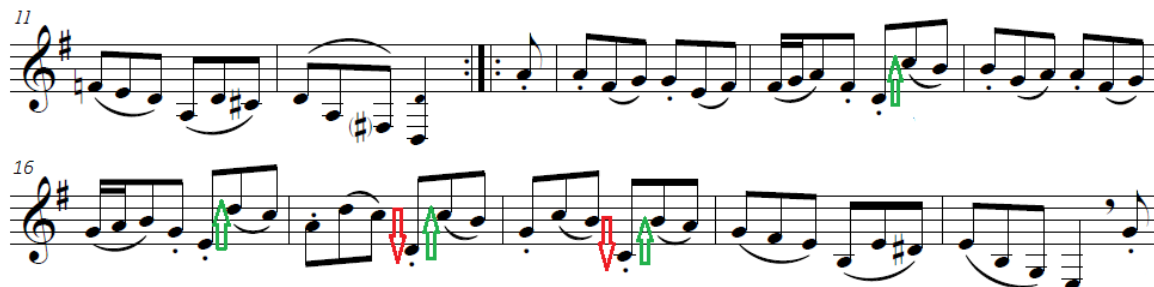


Figura 4.142. Saltos de séptima en la segunda sección de la Guique.

La misma situación por saltos de séptima se produce en los compases 21 y 22 (figura 4.143), precisando de un mecanismo ágil pero no de un cambio brusco de la embocadura. De nuevo la articulación favorece la ejecución de los intervalos.



Figura 4.143. Saltos de séptima descendentes en los compases 21 y 22.

Por último, cabe destacar el salto por novena del penúltimo compás (figura 4.144), que como en los casos anteriores de la Guique requiere la atención del cambio de digitación, pero no afecta a la presión, y además se produce a través de una articulación separada.

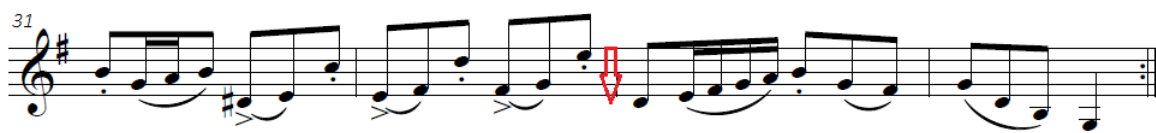


Figura 4.144. Saltos de novena descendentes entre los compases 32 y 33 de la Guique.

4.2.7. Polifonía

Una de las peculiaridades más admiradas por los especialistas de Bach es la capacidad de su música para dotar de polifonía implícita a unas piezas que a priori no están escritas para un instrumento propio de teclado, que eran los mayoritariamente destinados a la interpretación para instrumento a solo. Bach concede a las Sonatas y Partitas para violín, las Suites para violonchelo y la Partita de flauta el protagonismo que le era al clave o al órgano. Si bien en las Sonatas para violín emplea recurrentemente la técnica de las cuerdas múltiples, y de esta forma crear líneas melódicas independientes, en las suites para violonchelo apenas utiliza este procedimiento, lo que concede a estas piezas un valor especial porque la polifonía está marcada esencialmente por la melodía y no por las dobles cuerdas o acordes (Van Twillwert, 2013). Bach creó una sensación de contrapunto en sus obras de cuerda sin acompañamiento esbozando múltiples voces dentro de una única línea instrumental, que aumenta el atractivo de la melodía sin la ayuda de la expresividad del intérprete (Davis, 2000). A esta peculiaridad se le ha denominado polifonía implícita, que es uno de los aspectos más característicos de la obra para cuerda sola de Bach, y que ha sido tratado por los teóricos de referencia en el siglo XX Ernst Kurth y Heinrich Schenker (Sanz, 2018).

No es nuestro objetivo analizar los numerosos puntos donde esta técnica aparece, ni resaltar cómo tendría que acometerse desde el punto de vista de la interpretación (aunque en el apartado del estilo puede explicitarse el uso de matices y dinámicas que puede resultar del empleo de esta práctica), porque la escucha de la polifonía implícita queda expuesta al oyente automáticamente por el continuo fluir de la música, y dependerá más del entrenamiento del espectador que de la pericia del intérprete. Como argumenta Van Twillwert (2013), el oyente debe ser capaz de apreciarla y disfrutarla, necesitando más concentración y habilidad para comprender estas armonías "ocultas" y las diferentes voces. Se trataba de una habilidad de escucha consciente que el público del siglo XVIII fue perdiendo poco a poco, al decantarse por una expresión emocional más directa.

En el presente apartado nos vamos a ocupar de la manera de trasladar las cuerdas múltiples del violonchelo a su correspondencia morfológica con el clarinete bajo, que sólo cabe desde una perspectiva melódica que transforma los acordes en un despliegue de arpegios. Desde una visión tradicional los instrumentos de viento siempre han sido melódicos, pero las técnicas contemporáneas de interpretación permiten la realización de diversos multifónicos, que son el resultado de la división de un sonido en diferentes frecuencias, y que otorgan un papel relevante al repertorio actual de estos instrumentos (Watts, 2015). Hay muchos tipos de multifónicos que pueden aplicarse al clarinete bajo y podría parecer una vía lógica poder adecuarlos a las suites, pero esto es del todo imposible a la escritura barroca o clásica, porque con excepciones contadas, las acústicas de los multifónicos en nada se parecen a las funciones armónicas tradicionales, fundamentados en terceras y quintas, ni es posible la calibración independiente de los sonidos producidos en una masa armónica. Como exponen los clarinetistas adiestrados, los multifónicos a menudo se utilizan en la música contemporánea como un efecto que tiene un éxito limitado debido a las restricciones que el clarinete bajo puede tener en su ejecución y sonoridad (Watts, 2015). A menudo dista mucho de su ejecución real la idea preconcebida que pueda tener el compositor, siendo siempre aconsejable el punto de vista del intérprete experimentado. Tanto acústicamente como armónicamente los multifónicos no se ajustan a los parámetros de polifonía tradicional, por lo que se deben descartar como posibilidad en este capítulo.

Las suites de Bach para violonchelo emplean los acordes o las cuerdas múltiples de manera esporádica. Suele ser para enfatizar algunos lugares como los finales de secciones o refuerzos rítmicos o armónicos (figura 4.145). Según Sanz (2018), Bach se encuentra ante un instrumento que tiene una capacidad bastante limitada de producir acordes en sentido estricto, es decir, donde todas las notas del acorde se articulen simultáneamente. La excepción es la Sarabande, que recurre mucho más a su uso, pero incluso en este caso es más para dotar de una sensación de amplitud armónica más que a una polifonía de voces independientes, como ocurre en las Sonatas para violín solo. En los lugares donde aparece la superposición de voces

Bach acomoda la escritura a la morfología del violonchelo, empleando siempre a una o varias cuerdas al aire, que facilita la ejecución para el intérprete.



Figura 4.145. Disposición final en acorde del Prélude en la versión original para violonchelo.

A pesar de que la escritura se defina verticalmente como un acorde, se debe de tener en cuenta que los violonchelistas no siempre pueden tocar al mismo tiempo todas las cuerdas a la vez. En el ejemplo expuesto anteriormente, estrictamente se debería poder atacar las tres voces o cuerdas a la vez, pero la más grave, sol₂, queda al aire, mientras que el si₃ y sol₄ requieren de posiciones mucho más agudas, por lo que se suele partir el acorde en dos secciones, primero la nota más grave y luego las agudas. En la interpretación actual de las suites es habitual escuchar esta práctica. Es posible que en la interpretación histórica no se acometiera su ejecución de la misma forma, porque el arco barroco era diferente al actual, convexo, que permitía agarrar un poco más las cuerdas, que eran de tripa y tenían otra resistencia diferente (Laird, 2004). Sea como fuere, ya en el siglo XVIII varios teóricos como Mattheson definen la técnica de estilo arpegiado (*style brisé*), como aquella que permite a los instrumentos carentes de producir múltiples sonidos simultáneamente ejecutar pasajes de esencia claramente armónica (Sanz, 2018).

Es esta disposición tradicional y natural de poder arpegiar los acordes de las suites lo que permite su perfecta traslación al clarinete bajo, adecuando estos pasajes como escritura gráfica de notas de adorno arpegiadas, proyectando la conducción desde la nota más grave o a la más aguda. La idea de escritura como notas más pequeñas cumple una función de presencia musical, porque realmente son notas que armónicamente se corresponden con el acorde original. Conforme hemos estipulado que las cuerdas múltiples enfatizan las cadencias y las partes o fracciones fuertes de compás, conviene dar mayor presencia a la nota sobre la cual resuelven los arpegios transcritos, en todos los casos sobre la nota superior donde

concluye el arpeggio, que está gráficamente escrita como nota real en la versión para clarinete bajo. Por esta circunstancia hemos resuelto escribir todos los arpeggios con tamaño reducido. Pero además tiene la finalidad de trasladar el arpeggio de manera más flexible en cuanto a la ejecución del tempo, sin la rigidez que hubiera supuesto escribirlos con notación real, puesto que algunas veces conviene anticipar los arpeggios y otras veces atacarlos en fracción fuerte.

Consideraciones específicas de la realización de la polifonía

Prélude

Hemos expuesto como el final del Prélude lo configura un acorde de tres notas (figura 4.145), que es el único pasaje a más de una voz de este movimiento. Su adecuación al clarinete bajo deberá realizarse como notas arpegiadas y dispuestas desde la más grave a la más aguda (figura 4.146). En esta ocasión no las hemos transcrito como notas de adorno (y por lo tanto gráficamente de menor tamaño ligadas a la última), sino como corcheas y con articulación separada larga. Hemos preferido esta opción por ser la conclusión de la pieza y acometerse en el registro más agudo del movimiento, en la sección que alcanza la máxima tensión, y que requiere que todas las notas del “acorde” final suenen con la misma intensidad, aunque el sol⁵ gane en protagonismo por ser la última nota y se expanda por el calderón escrito. Se propondrá que el instrumentista realice un cediendo en el penúltimo compás, para enfatizar el carácter conclusivo del movimiento, cuyo efecto hace que se pueda acometerse el intervalo sin prisa, sin un sentido del ritmo en corcheas muy rígido, a gusto del intérprete. La respiración indicada al final del compás 41 es precisa, porque se debe tocar todo el pasaje final desde el compás 39 a una intensidad máxima, producto del registro más agudo de todo el Prélude y también de la sección culminante, por lo que el consumo del aire es muy grande. La respiración ayudará en ese punto a acometer mejor el intervalo final desde la

nota más grave, y apoyará la sensación de conclusión. Todos estos aspectos referidos a la agógica y matices se reflejarán en los capítulos correspondientes, aunque en este caso va relacionado con el acorde del compás final y su traslación al clarinete bajo.

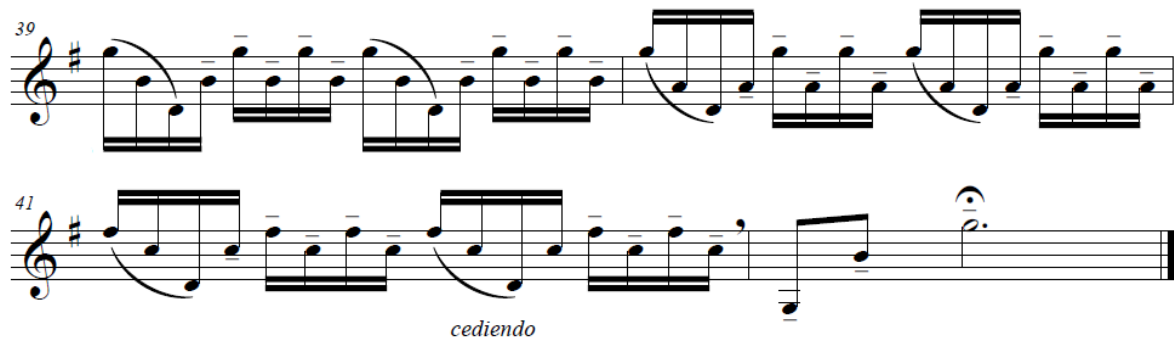


Figura 4.146. Traslación del acorde final a un arpeggio ascendente.

Allemande

La Allemande se inicia sobre un acorde de sol mayor precedente de una anacrusa. Bach recurre a un tratamiento temático similar al Prélude, en donde abre la obra sobre un arpeggio compuesto por las mismas tres notas. Se confirma que Bach facilita la ejecución del acorde al colocar las tres notas verticales sobre dos cuerdas al aire, sol₂ y re₃ (figura 4.147). Si escuchamos algunas versiones modernas de las suites (Rostropovich, 1991) o (Ma, 2018), apreciaremos como se ejecuta primero la nota más grave del acorde y luego las más agudas. Es consecuencia de que cada una de las notas está dispuesta sobre una cuerda diferente, y en el violonchelo moderno la presión de las cuerdas metálicas es mucho mayor, dificultando la presión del arco sobre las tres cuerdas a la vez.

Allemande



Figura 4.147. Disposición en acorde del comienzo de la Allemande para violonchelo.

En el clarinete bajo se acometerá en arpeggio desde la nota más grave a la aguda (figura 4.148). En el capítulo de los saltos de registro se expuso la dificultad de ejecutar este pasaje concreto por la interválica y la rapidez de la digitación con respecto de la anacrusa. Reiteramos que la semicorchea primera, si₄, se interprete más larga, posibilitando el ajuste del sol₃ grave, que requiere de un mínimo de tiempo para su emisión. La traslación del acorde a notas de adorno en semicorcheas debe acometerse aproximadamente sobre estos valores, entre semicorcheas y fusas, no muy rápidamente, para que tanto el oyente como el intérprete sientan un arpeggio contralado. La forma más eficiente de hacerlo es atacar el arpeggio desde la parte fuerte de compás, porque en esta ocasión no hay espacio suficiente para hacerlo anticipadamente, al ocupar este lugar la anacrusa.

Allemande



Figura 4.148. Traslación en arpeggio ascendente del comienzo de la Allemande para el ejecutar en el clarinete bajo.

En el compás 15 aparece la misma disposición del acorde original del violonchelo del comienzo de la danza (figura 4.149), y además viene precedido de una semicorchea. Hacemos notar que las triples cuerdas coinciden con puntos fuertes rítmicos que conviene marcar musicalmente, bien para enfatizar la tónica como en este caso o para remarcar ciertos lugares cadenciales importantes que delimitan las secciones de las danzas.



Figura 4.149. Misma disposición del acorde del compás 15 de la Allemande en la versión original para violonchelo.

El acorde se realizará de la misma manera que el ejemplo anterior en la adaptación para el clarinete bajo, aportando la misma estructura rítmica desde el comienzo de la parte fuerte del compás 15, desplegando un arpeggio ascendente en figuras de semicorcheas (figura 4.150), aunque realmente se deberá tocar un poco más ligero, aproximándose más bien a fusas. La traslación del acorde a arpeggio se presupone con una medida siempre aproximada, porque el acorde original del violonchelo no se ejecuta vertical, como comprobamos del resultado del estilo arpegiado (*estyle brisé*) tradicional en la interpretación del violonchelo. En esta ocasión el arpeggio no puede ajustarse sobre medidas de semicorcheas, porque todo el conjunto de notas resultaría un grupo de cuatro semicorcheas, y conviene diferenciar tanto el si_4 como nota de mayor duración y presencia, como del la_4 , que enlaza con el gesto final de sección.⁹⁸ En todo caso, como es un punto de cadencia sobre la tónica, se podrá flexibilizar el tempo, alargado la duración de la nota final, si_4 , de manera que no resulte precipitado el arpeggio.



Figura 4.150. Traslación en arpeggio ascendente en el compás 15 de la Allemande.

El comienzo de la segunda sección de la Allemande se dispone a través de una doble cuerda al aire, la-re, que los violonchelistas atacan a la vez en el compás 17 (figura 4.151).

⁹⁸ En este caso hemos propuesto una respiración después de la resolución del arpeggio que marca una cadencia sobre la tónica, porque los puntos óptimos para las respiraciones son aquellos que articulan la estructura de las frases. Todo ello se explicará en el capítulo del estilo.



Figura 4.151. Doble cuerda al aire en la segunda sección de la Allemande para violonchelo.

En ese punto se trasladará al clarinete bajo nuevamente como una nota de adorno en valor se semicorchea (figura 4.152), siempre atacada desde el comienzo de la parte fuerte de compás. Por analogía con el inicio de la danza, también se recomienda acometer la anacrusa del compás 17 sin prisa, después de hacer una pequeña pausa después del símbolo de repetición, que marca el punto central entre las dos secciones de la pieza y es el cierre cadencial en el tono de la dominante, Re mayor.



Figura 4.152. Traslación de la segunda sección de la Allemande en la versión para clarinete bajo.

Se acometen más adelante triples y dobles cuerdas en la versión para violonchelo, concretamente en los compases 22, 23 y 24 (figura 4.153). Como vimos anteriormente las triples cuerdas coinciden hasta el momento con puntos fuertes rítmicos que conviene remarcar musicalmente, en este caso concreto sobre la tónica de La menor. En el caso de la cuarta parte del compás 23, la doble cuerda recae sobre la dominante de este tono.



Figura 4.153. Triples y dobles cuerdas entre los compases 22 y 24.

Si volvemos a trasladar todo el pasaje al clarinete bajo, los arpeggios que imitan las triples y dobles cuerdas se ejecutarán desde la fracción fuerte de compás (figura 4.154), sin anticiparlos desde la parte anterior por falta de espacio. Como la nota que debe tener más presencia es la aguda, siempre se deberá proyectar el sonido hacia éstas, porque el arpeggio en esta ocasión se tiene que atacar en la fracción fuerte, con cierta presencia para asegurar la emisión del sonido, pero se reservará un poco más de intensidad para la nota más larga a la que resuelven.



Figura 4.154. Traslación de las triples y dobles cuerdas del violonchelo al clarinete bajo.

Un último acorde se refleja en el compás 29 en la versión original para chelo (figura 4.155), que recae nuevamente sobre el del tono principal en Sol mayor. Otra vez afecta sobre la parte fuerte de compas, porque la Allemande está escrita en compás binario (♩), que otorga a la tercera parte una importancia rítmica igual a la primera.



Figura 4.155. Triples cuerdas en la tercera parte del compás 29.

Nuevamente se traducirá de la misma manera al clarinete bajo (figura 4.156), arpegiando desde la nota más grave a la aguda, en figuras de semicorcheas, pero aproximándose a valores de semifusas (como en la figura 4.150), para otorgar más duración al sí₄ al que resuelven, pudiendo nuevamente respirar a continuación por ser un final de frase.



Figura 4.156. Traslación de las triples cuerdas del violonchelo al clarinete bajo.

Courante

En la Courante aparece solamente una doble cuerda para el violonchelo en el compás final (figura 4.157). Como en el Prélude, es el único momento donde aparece un recurso de polifonía a más de una voz, en este caso a la octava, que aunque de forma simple, refuerza el carácter conclusivo final.



Figura 4.157. Final de la Courante con la octava doblada en la versión original para violonchelo.

La translación al clarinete bajo es sencilla, pero se deberán tener en cuenta algunos detalles porque se permitiría realizar de diversas formas. En este punto podríamos optar por elegir una de las dos octavas, la aguda por grado conjunto entre la sensible, fa# y sol, o la grave resolviendo por un salto de séptima mayor descendente, que sería la opción preferida puesto que esta danza se caracteriza por los grandes intervalos descendentes, y además, la primera sección concluye de esta forma, por salto de séptima, pero en la tonalidad de la dominante en Re mayor, sin el recurso de la doble octava (figura 4.158).



Figura 4.158. Final de la primera sección de la Courante, que resuelve por salto de séptima descendente y sin la octava doblada.

En el apartado dedicado a los registros, se explicó optar por articular el final de la Courante con una apoyatura rítmica de negra (figura 4.26, gráficamente escrita como nota de adorno), que resolvería en la octava superior, en lugar de optar por la blanca escrita original (justificando de esta manera la resolución por semitono ascendente de la primera sección para el clarinete de menor rango, figura 4.24). Puesto que el valor total del arpeggio final es de blanca, preferimos marcar la octava grave como una nota de adorno de duración de negra, que reste la mitad del valor a la aguda y de esta forma se reparta el valor entre ambas (figura 4.159). Se podría haber tomado la decisión de transcribir dos negras de igual tamaño, como notas reales (que lo son, aunque se escriba la primera como adorno), pero se ha declinado esta ocasión, porque ello supondría otorgar más presencia a la primera nota que a la segunda, por la ley de la parte fuerte y débil en el compás ternario, y de esta otra manera se conferirá una presencia por igual en ambas, como se realizaría en la doble cuerda del violonchelo, con la misma intensidad para ambas notas.



Figura 4.159. Final de la Courante en salto y con la tónica dividida en dos octavas en la versión para clarinete bajo.

Sarabande

La Sarabande es la danza que dispone de más acordes. La explicación puede residir el carácter propio que se le ha atribuido tradicionalmente, de estilo lento y solemne, convertida en el vehículo para la mayor expresividad de las suites de violonchelo y

obras diversas (Winold, 2007). La polifonía implícita se puede apreciar mejor en las danzas ligeras donde el flujo de notas es mayor, la velocidad más rápida y el carácter más fluido, que puede acusar una mayor percepción del oyente. La Sarabande también emplea técnicas de polifonía implícita, como la transferencia de octava (Sanz, 2018)⁹⁹, pero la utilización de más cuerdas múltiples le otorga a esta danza de por sí un carácter más polifónico al menos desde la textura vertical, no tanto por una polifonía de voces independientes.

En los dos primeros compases ya aparecen tres acordes verticales de tres notas cada uno (figura 4.160). El primero y tercero de ellos con la misma disposición que el comienzo de la alemanda, sol-re-si, utilizando las dos cuerdas intermedias del violonchelo para la realización de las notas al aire.



Figura 4.160. Comienzo de la Sarabande con cuerdas múltiples en la versión original.

En esta ocasión exponemos dos posibilidades para la realización de los arpeggios transcritos. La Sarabande es una danza muy expresiva. Su tempo lógicamente solo se puede controlar desde la subdivisión del ritmo en unidades más pequeñas. Este continuo de pulso interior debe establecerse en corcheas, que permite separaciones más regulares que si pensáramos a negras, demasiado lentas. En el apartado dedicado al estilo, intentaremos exponer los matices de carácter, agógica y tempos propuestos para la interpretación de cada danza. A partir de esta apreciación del tempo se pueden establecer los valores y lugares donde acometer los arpeggios en el clarinete bajo (figura 4.161).

⁹⁹ Básicamente la técnica de la transferencia de octava consiste en que dos voces independientes intercambien su posición de registro, dejando al descubierto las voces aparentes o estructurales. La técnica de polifonía implícita contienen varias fórmulas de aplicación en las Suites para violonchelo solo (Sanz, 2018).

Sarabande



Figura 4.161. Traslación de los acordes al clarinete bajo en el comienzo de la Sarabande.

El tempo pausado permite y aconseja la realización de los arpeggios ascendentes sin prisa. La primera propuesta sería anticiparlos en el tempo; atacar el primero como una anacrusa del si_4 , y el segundo arpeggio robando algo de la parte de esa nota “real” si_4 antes de pronunciar el do_5 . Siempre de manera dulce, sin sensación de precipitar las notas. Gráficamente hemos representado las notas de adorno como semicorcheas, aunque el tempo lento hace que se aproximen más a fusas, pero hemos preferido lo primero para no dar una sensación visual de rapidez o precipitación de las notas expuestas. La segunda opción sería atacar los arpeggios desde la parte fuerte del compás, robando parte del valor del si_4 y del do_5 en el primer compás. También se deben ejecutar de manera tranquila, aproximadamente en valores de fusas, porque el tempo lento lo permite, pero siempre con cierta flexibilidad, asegurando el control de las posiciones. Recordamos lo expuesto en el apartado de cambios de registro, que los *portamentos* son amplios y siempre requieren de un control técnico para su realización. En el segundo compás sería preferible atacar el arpeggio desde la fracción fuerte de la segunda parte, al haber menos espacio con las semicorcheas precedentes, pero la figura del trino también puede aconsejar que la nota real, si_4 , se establezca en la fracción fuerte, por lo que cabe la posibilidad de anticipar el arpeggio desde antes. En todo caso el carácter flexible del tempo facilita las dos opciones.

En la segunda parte de la Sarabande el tratamiento de acordes para el violonchelo es mayor, apareciendo recurrentemente en cinco de los ocho compases de esta sección (figura 4.162). El compás 15 es una excepción polifónica al utilizar una cuerda al aire sobre la que se produce un movimiento de semicorcheas independiente, mientras que en todos los demás casos de la suite son acordes verticales.

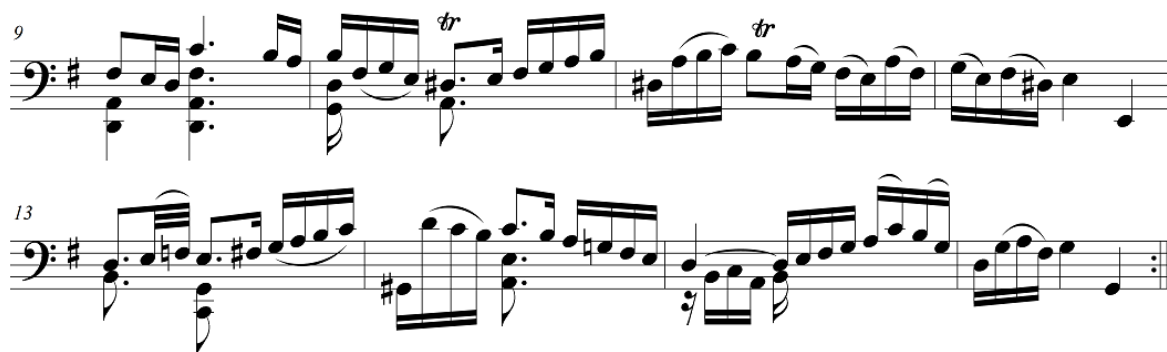


Figura 4.162. Segunda sección de la Sarabande con numerosos acordes.

La traslación al clarinete bajo se refleja en la siguiente figura 4.163. Los arpeggios iniciales de los compases 9 y del 13 coinciden con el comienzo de dos semifrases, y por ello se pueden realizar anticipadamente como anacrusas de inicio melódico. El resto deben interpretarse sobre la fracción fuerte de la nota que acompañan y a la cual se dirigen, excepto en la caída del compás 10, que al recaer en ritmo más ligero de semicorcheas aconseja su anticipación, de lo contrario sonaría desajustado rítmicamente con ellas. Igual con el mordente anterior al trino de este compás, anticipado, para realizar las batidas de éste a tiempo. Marcamos en rojo los arpeggios anticipados y en verde los que haremos en fracción fuerte. Hacemos notar que las notas de adorno que tienen superpuestas notas superiores todavía más pequeñas (compás 9), son la alternativa para tocar con el clarinete bajo de menor extensión, como se expuso en el apartado de los registros. En el compás 15 se ha recurrido a un movimiento de semicorcheas que es el que resulta de la escucha rítmica en la versión original del violonchelo (expuesto en el ejemplo anterior, donde el re se mantiene estático), al imposibilitarse un uso polifónico en el clarinete bajo.

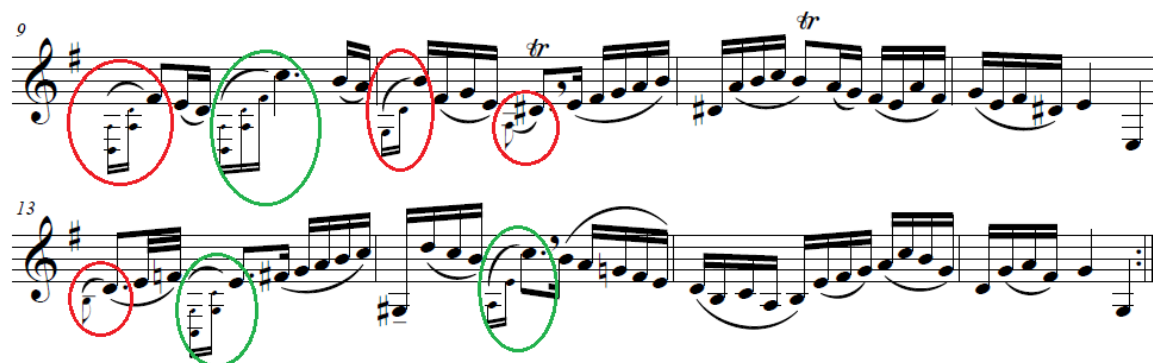


Figura 4.163. Traslación de los arpeggios a acordes en la segunda sección de la Sarabande.

Menuet I

En el Menuet I afloran dos acordes en el compás 4 (figura 4.164), el primero de ellos en la disposición habitual sol-re-si con dos cuerdas al aire intermedias y el segundo re-la coincidiendo con las cuerdas al aire más agudas.



Figura 4.164. Acordes originales en el cuarto compás del Menuet I.

Se debe tener en consideración la figura del trino sobre el acorde que afecta a la nota más aguda, si⁴, porque le confiere mayor tensión. Si la traslación en arpeggio se realizara a un tempo moderado, restaría presencia a esta nota sobre la que resuelve, que además lleva el peso rítmico de la primera parte del compás. Esto nos hace plantearnos escribir el arpeggio como notas de adorno es semicorcheas en lugar de corcheas (figura 4.165), porque de lo contrario se retrasaría mucho tiempo la resolución en el trino y perdería la pauta del ternario tan marcado en el Minueto. En este contexto, por lo tanto, el arpeggio se tiene que intentar anticipar en la medida de lo posible desde la tercera parte del compás tres, después del re⁵, aunque haya poco espacio para ello, o acometerlo desde la primera parte del cuarto compás lo más ágilmente posible, restando el menor tiempo viable a la nota con trino.



Figura 4.165. Arpeggios en el compás cuatro del Menuet I para realizar en el clarinete bajo.

El segundo arpeggio del mismo compás es más sencillo de realización a través de una corchea a modo de mordente, que está mucho más espaciada entre las notas principales. Se hará anticipando su valor ágilmente antes de la tercera parte donde resuelve en el la⁵. El Menuet II no dispone de acordes o de cuerdas al aire.

Gique

Curiosamente en la Gique el único compás que posee dos acordes se ordena de la misma forma que en el Minueto I, con las mismas notas protagonistas (figura 4.166).

Gique

The image shows a single staff of music in bass clef with a 6/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. In the fourth measure, there is a trill (tr) over a chord. The chord is a triad with notes G3, B3, and D4.

Figura 4.166. Acordes originales en el cuarto compás de la Gique.

Aparece el mismo trino sobre la nota superior y además vuelve a colocarse la tríada sobre la parte fuerte del compás. El tempo de la Gique es ligero, así que de la misma manera hemos transformado el primer arpeggio a semicorcheas y el segundo a una corchea ligera (figura 4.167). En este caso el salto producido entre la última corchea del compás tres y el arpeggio ascendente sol-re-si no permiten la anticipación de éste, por lo que debe realizarse en la fracción fuerte del compás cuatro, de forma ágil restando poco tiempo al trino, que debe tener mayor presencia. Este salto soporta cierta resistencia por el cambio de registro, debiendo variarse la presión de la embocadura en el sol grave. El segundo arpeggio, re-la, correspondiente a la segunda parte del compás, no requiere de mayor esfuerzo, al afectar a dos notas del mismo registro.

Gique

The image shows a single staff of music in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. In the fourth measure, there is a trill (tr) over a chord. The chord is a triad with notes G4, B4, and D5.

Figura 4.167. Traslación de los acordes a un arpeggio para el clarinete bajo.

4.2.8. Ornamentación

La práctica de la ornamentación es muy habitual en el Barroco. Es bien conocido por los especialistas que las partituras de este periodo no son en absoluto fuentes

inalterables que obedezcan a una sola interpretación, al considerarse la música una base sobre la que los intérpretes añadían elementos a los escritos por el compositor, como podían ser matices, articulaciones y ornamentos (Grout y Palisca, 2008). Si bien el intérprete debía desarrollar ciertas destrezas para asumir el rol de músico integral dónde demostrara su pericia técnico-artística, el caso de Bach merece una atención especial.

En el caso que nos ocupa de las suites para violonchelo, la ejecución de los matices, que tienen un propósito en el discurso musical, proporcionan mucha libertad para el intérprete (al menos porque los manuscritos originales no se han conservado y no aparecen en las fuentes primeras indicaciones de matices), y lo mismo ocurre con la articulación, que dista enormemente de unas ediciones a otras, y que se atribuye a la circunstancia de que tanto la copia de Anna Magdalena Bach como la de Kellner se les infiere un conocimiento limitado de los instrumentos de cuerda, y a pesar de que ambos autores son los más próximos a Bach (Winold, 2007).

Los músicos alemanes habían empezado mucho antes de 1750 a anotar con precisión los detalles de interpretación en sus composiciones, y escribían, por lo tanto, melodías ornamentadas con gran detalle, como queda reflejado por ejemplo en el movimiento inicial de la Sonata para violín solo en Sol menor BWV 1001 de Bach, quedando así la posibilidad del intérprete de ornamentar severamente limitada (Lawson y Stowell, 2005). Los estudiosos afirman que era un compositor muy celoso de guardar una disciplina para la interpretación de su música y que al menos en lo concerniente a la ornamentación y la articulación era muy solícito con lo que deseaba se interpretara (Harnoncourt, 2003). Así pues, solía dejar plasmada en la partitura las grafías de ornamentación tal cual deseaba que se ejecutaran, que reforzaban el enunciado musical. En aquellos casos en los que un símbolo ornamental pudiera ser ambiguo, tuvo cuidado de escribir en detalle la configuración de notas deseada (Neumann, 1978).

Por otro lado, aunque la ejecución de matices y articulaciones se presupongan los elementos más subjetivos en la interpretación de las suites para violonchelo, la ornamentación (o mejor dicho, las notas de adorno), no soporta el mismo discurso en el sentido que no es un elemento que pueda aportarse por el intérprete. Las

suites son desde el punto de vista de la escritura musical muy complejas. Baste con apreciar la grafía de cualquiera de las danzas para comprobar que apenas hay espacio disponible entre las frases, en un continuo fluir de notas. Este *horror vacui* en la escritura apenas deja espacio para ornamentar la melodía o añadir embellecimientos al discurso musical. Es cierto que algunas ediciones determinan libremente algún trino o adorno adicional (como la versión *Wiener Urtext* y otras), pero en ningún caso representan una versión ornamentada de la partitura. Se puede afirmar que Bach estableció en la propia línea musical toda la carga expresiva que deseaba, a través de notas de adorno integradas en los pasajes como son las notas de paso, floreos o apoyaturas, que además se pueden entender como parte de la polifonía implícita de la escritura.

Como ejemplo de lo expuesto señalamos el comienzo del Prélude, donde se genera un gesto reiterativo a través de los arpeggios (figura 4.168). Se puede observar cómo las notas de adorno, en este caso los floreos marcados en rojo entre notas reales conforman el continuo de semicorcheas integradas en la melodía. En la parte inferior se especifica el grado de la escala sobre el que se configura cada arpeggio, que en el primer compás recae sobre el primer grado y el segundo sobre el cuarto. Esta forma de escritura particular es denominada como arpeggios ornamentados, que constituyen una de las formas más sencilla de polifonía implícita (Sanz, 2018).

Prélude



Figura 4.168. Floreos inferiores entre las notas reales que conforman los arpeggios de tónica y subdominante en los dos primeros compases del Prélude.

Los ornamentos escritos *per se*, indicados como símbolos de trino o doble mordente, desligados de la notación precisa de la rítmica y alturas definidas, y marcados por lo tanto como elementos ornamentales que son los que revisten cierto margen subjetivo en su interpretación. En la Suite n°1 básicamente aparecen trinos. En este apartado vamos a dedicarnos a exponer la manera de poder acometerlos para que resulten más lógicos a la técnica del clarinetista y que se adecúen al estilo

barroco. Hay que detenerse en este momento para aclarar lo que se ha definido en el capítulo de la polifonía y que también atañe en este caso a determinados “adornos”. La traslación al clarinete bajo de los acordes verticales del violonchelo requería de una transferencia a determinados arpeggios ascendentes, escritos como notas de adorno de menor tamaño, pero que como se manifestó son notas reales que conforman los acordes, que a priori pueden parecer embellecimientos como mordentes dobles o triples. En su momento se detalló como acometerlos para que resultaran musicalmente precisos e imitaran la polifonía primigenia. En esta ocasión vamos a transcribir a la notación rítmica correspondiente todos los trinos que aparecen para su adecuación al clarinete bajo.

Consideraciones específicas de la realización de la ornamentación

Según Carrington, en las suites de Bach hay más de cien trinos escritos, y aparentemente hay tres opciones principales para su ejecución: comenzar el trino por la nota superior, por la principal o no hacer uso de él. Realmente puede haber otros tipos de trinos mucho más controvertidos que admitan más interpretaciones, como empezar por la nota inferior, anticipadamente o la realizar trinos compuestos (Carrington, 2009). En la Primera Suite los trinos no son demasiado numerosos y corresponden a la categoría de trinos simples.¹⁰⁰ Independientemente de la forma en que se acometan tales adornos, reafirmamos el comentario de Carrington de que el carácter expresivo de la pieza es más importante que si el trino comienza en la nota superior o inferior, y que el carácter de la ornamentación debe ajustarse al carácter de la pieza. Así, ya en esa época tenemos el testimonio de uno de los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel, que hace una observación similar en el *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado*, de 1753, al comentar que

¹⁰⁰ Neumann (1978) cataloga además de los trinos simples (los que corresponden a la nota real con la inmediatamente superior), los denominados trinos compuestos por la combinación de un trino con otras notas de adorno precedentes, como el trino de giro, trino de deslizamiento o trino de mordente. Para este autor las evidencias confirman que no se puede establecer un criterio a priori de tradición musical para la elaboración de la ornamentación en Bach.

se debe tener cuidado al utilizar los adornos con moderación, en los lugares correctos y sin alterar el efecto de una pieza.¹⁰¹

Prélude

En el Prélude no aparecen signos de ornamentación escritos. Sólo podemos especular que su ausencia se explica por el *perpetuum mobile* de notas desde el comienzo de la pieza, que al contener un patrón rítmico repetitivo, no deja lugar a la ornamentación por parte del intérprete. El motivo presente inicial de semicorcheas arpegiado que se repite constantemente no proporciona espacio suficiente para la inclusión de recursos de adorno. Recordamos como se expuso en el ejemplo 4.168, que las notas de adorno como los floreos o notas de paso están integrados en la melodía pero que conviene diferenciarlas del concepto de ornamentación, que es el que dota de cierta libertad al ejecutante.

Allemande

En la Allemande nos encontramos con numerosos trinos simples. Como la persistencia rítmica en semicorcheas es constante y es una danza ligera, los puntos marcados con trinos se corresponden a notas de más duración donde se pueden acometer tales adornos (figura 4.169), porque al igual que en el Prélude y demás danzas ligeras, apenas hay espacio para la realización de ornamentos.

¹⁰¹ Tradicionalmente se han considerado referentes para la interpretación del Barroco final los tratados de C. P. E. Bach y Joaquim Quantz, conocidos como los Compositores de la Escuela de Berlín, pero que realmente son posteriores a Bach y están influenciados por el estilo galante, por lo que no pueden ser totalmente representativos del estilo de éste (Carrington, 2009).



Figura 4.169. Trino expuesto sobre la nota más larga en el compás 5 de la Allemande.

En este primer ejemplo, al igual que en los restantes, el trino podría acometerse de dos maneras según nos señala Carrington y otros autores;¹⁰² la forma principal en el Barroco es efectuar las batidas desde la nota superior (figura 4.170), y la otra menos frecuentemente desde la nota principal, y en ambos casos resolviendo en la nota principal. Esto implica acentuar un poco la nota superior a la real como si se tratara de una apoyatura, en el caso de atacarla desde la fracción fuerte (trino de apoyatura).



Figura 4.170. Realización del trino iniciando las batidas por la nota superior y en fracción fuerte. Como trino de apoyatura.

Se podría exponer como norma general el ejemplo anterior para la ejecución de los trinos. En el ámbito del fraseo, una regla comúnmente aplicada sostiene que la nota de la melodía involucrada en un cambio significativo de armonía debe ser apoyada (Carrington, 2009). Según esta teoría, también creemos interesante la siguiente fórmula, que, comenzando igualmente las batidas por la nota superior, se anticipe al trino y resulte como una nota de adorno rápida adelantada a la nota real (trino por nota de adorno, ejemplo 4.171). Esta opción es nuestra predilecta porque la nota real re#4, queda enfatizada, resaltando como sensible del tono de Mi menor, tonalidad a la que ha modulado en este momento la Allemande, y siendo precisamente esa nota la que sugiera el nuevo eje tonal. Creemos que es una

¹⁰² Bach dejó escrita una tabla para la realización de la ornamentación dedicada su hijo Wilhelm Friedemann en el *Pequeño tratado para Clave*, iniciado en Cöthen en 1720 (Carrington, 2009). Es la única referencia conocida sobre ornamentación de Bach (que data de la época de las Suites para violonchelo), y como está escrita para un niño, se considera una aproximación inicial. Aunque es específica para teclado y no la usó para otros medios (Neumann, 1978), nos puede servir de referencia. El trino simple aparece en esta tabla atacado sobre la nota superior.

explicación lógica desde la perspectiva armónica, pero también desde la faceta de la continuidad rítmica de la pieza, porque en el caso de hacer un trino de apoyatura, se rompería la regularidad de las semicorcheas tan presentes, paralizando momentáneamente el tempo.



Figura 4.171. Realización del trino iniciando las batidas por la nota superior anticipadamente a la nota real.

En ambos casos, y también como norma general, consideramos importante no realizar demasiadas batidas en el trino, primeramente porque el espacio disponible no es muy amplio (dentro de una corchea con puntillo), y segundo porque la nota consecutiva al trino se produce por salto de séptima ascendente, do₅, y como se trató en el apartado de los saltos de registro, es conveniente prepararlo técnicamente, y en este caso concreto utilizar la digitación alternativa del re# expuesta en la figura 4.119. De esta forma, las batidas entre las notas mi⁴ y re#⁴ serían a ritmo de semifusas o fusas en los ejemplos anteriores, mientras que la nota final del trino (o batida final del trino, siempre sobre la nota real), se correspondería en ambos ejemplos a una semicorchea sobre el re#. ¹⁰³ Este ejemplo sería aplicable para todos los trinos y lo basamos en la norma no ejecutar las batidas hasta el extremo final de la nota sobre la que aparece.

En el compás 8 aparece un mordente (figura 4.172). Hacemos notar que en la versión de la casa *Wiener Urtext* en su lugar aparece una nota de adorno como apoyatura, un sol₅ en semicorchea que se ejecutaría marcado y robando la mitad de la parte al fa# al que acompaña. ¹⁰⁴ Esta opción no nos convence porque tal

¹⁰³ El punto de reposo sobre la nota principal parece que era común en la interpretación barroca y aparece escrito así en la tabla del *Pequeño tratado para clave* de Bach (Carrington, 2009).

¹⁰⁴ La versión de la casa *Wiener Urtext* marca dos trinos más en los compases 4 y 6 que no aparecen en otras versiones. Hemos preferido omitirlos porque se producen en momentos de reposo melódico sobre la función de tónica y donde no nos parece apropiado la conclusión de tales frases con trinos sobre las notas finales.

apoyatura viene precedida por la misma altura en el compás anterior (el último sol del compás 7), por lo que nos parece reiterativo repetir ambas notas.



Figura 4.172. Mordente descendente en el compás 8.

Preferimos en su lugar el mordente como opción, que aparece en la versión de Kellner y también es refrendado por Carrington, ejecutándose rápidamente, remarcado rítmicamente sobre la fracción fuerte o bien anticipadamente a ésta (figura 4.173). En ambos casos el fa# tendrá el peso rítmico, aunque preferimos la versión anticipada porque musicalmente se dispone de más tiempo para la respiración del clarinetista. La primera opción requiere pausar un poco más el tempo para poder respirar, puesto que se robará más tiempo a la nota real.¹⁰⁵



Figura 4.173. Realización del mordente descendente sobre la parte fuerte o anticipadamente.

En el compás 11 y 12 aparecen de nuevo dos trinos sobre las corcheas con puntillo correspondientes (figura 4.174). Nótese, que en ambos casos la nota que precede al trino es una semicorchea a distancia de segunda superior.

¹⁰⁵ Carrington señala que la tradición de la escuela de Pablo Casals, que comenzó la moderna interpretación de las Suites de Bach, por regla general anticipan los ornamentos sobre la fracción fuerte en la que aparecen escritos.



Figura 4.174. Trinos en los compases 11 y 12 de la Allemande, precedidos por una nota a distancia de segunda superior.

Esta circunstancia implica que si el trino comenzara por la nota auxiliar superior, como es la norma, se repetiría con la anterior, por lo que en esta ocasión preferimos comenzar el trino por la nota real para no ser reincidentes (figura 4.175), y sobre la fracción fuerte. Varias excepciones a la norma contemplan la realización del trino por la nota principal como explica Neumann (1978), que sería aplicable aquí. Como en todos los trinos expuestos, siempre se propondrá concluir las batidas sobre un valor más largo, de corchea en este caso.



Figura 4.175. Realización de los trinos por la nota principal en los compases 11 y 12 de la Allemande.

El siguiente trino recae en el compás 14, y al igual que en los ejemplos precedentes, la nota anterior está escrita por encima a distancia de segunda (figura 4.176). Por lo tanto, se ejecutará también desde la nota principal, si⁴.



Figura 4.176. Trino en el compás 14 de la Allemande.

En este punto, además de recomendar no reiterar la primera nota del trino con la anterior, do₅, se puede alegar asimismo comenzar el trino por la nota principal porque la función armónica en toda la tercera y cuarta parte es de dominante, resolviendo en la tónica de Sol mayor en el compás 15, por lo que conviene remarcar el si₄ en parte fuerte como apoyatura armónica de la dominante (figura 4.177).



Figura 4.177. Realización del trino por la nota principal en el compás 14 de la Allemande.

En la segunda sección de la Allemande se muestran nuevos trinos, el primero de ellos en el compás 19 (figura 4.178). Se puede observar como la alteración del becuadro en el fa₅ del compás anterior cambia la tonalidad a Do mayor. El trino está colocado sobre la tercera del acorde de tónica de este tono, por lo que resultará que el trino tendrá que batirse cromáticamente entre el mi₄ y fa₄, por lo que hemos recordado marcar la alteración del becuadro sobre el trino.



Figura 4.178. Trino sobre la primera parte del compás 19 de la Allemande.

En esta ocasión se puede empezar a trinar por la nota superior, fa natural. La apoyatura siguiente, re₄, indica que se tiene que marcar rítmicamente más que el do₄ al que acompaña (que es la nota real y fundamental del acorde), midiéndose ambas como dos semicorcheas. El trino por lo tanto ocupa menos espacio, una corchea en total, por lo que recomendamos anticipar la batida superior y que recaiga en parte fuerte la nota real, mi₄ (figura 4.179).



Figura 4.179. Realización del trino anticipadamente y con una apoyatura posterior en el compás 19 de la Allemande.

El siguiente trino sobre el compás 20 es similar porque la nota posterior a este vuelve a ser una apoyatura, en esta ocasión sobre la dominante de La menor (figura 4.180).



Figura 4.180. Trino sobre la primera parte del compás 20 de la Allemande.

Como la nota precedente al trino es la inmediata superior, se empezaría el trino por la nota real y en parte fuerte. Nuevamente la apoyatura, fa#4, robará la mitad del valor de la nota real, mi4 (figura 4.181). Insistimos en el poco espacio para trinar sobre la corchea, por lo que en esta ocasión una batida y la resolución en la nota principal sol#5 serían suficientes.



Figura 4.181. Realización del trino sobre la primera parte del compás 20 de la Allemande.

En el compás 21 el trino recae otra vez sobre la sensible de La menor, sol#3, en duración de negra con puntillo (figura 4.182).



Figura 4.182. Trino sobre la tercera parte del compás 21 de la Allemande.

El trino vuelve a estar precedido por una nota superior, el la3, y para no reiterar la altura comenzaremos el trino por la nota real en parte fuerte (figura 4.183). Reposaremos las batidas sobre esa nota antes de atacar el intervalo siguiente de sexta mayor.



Figura 4.183. Realización del trino en fracción fuerte del compás 21 de la Allemande.

El último trino de la Allemande recae en el compás 23.¹⁰⁶ En un trino especial porque en la versión para violonchelo está escrito sobre una doble cuerda (figura 4.184). Carrington (2009) lo denomina dentro de la categoría de trinos compuestos como trino de *deslizamiento desde abajo*, porque la nota precedente al trino, al ser la misma que la real, funciona como nota de adorno por grado conjunto si apoyamos el trino desde la nota superior, dos en el violonchelo, y de esta forma se haría un trino de apoyatura en parte fuerte.



Figura 4.184. Trino sobre una doble cuerda en el compás 23 de la Allemande.

Como se expuso en el apartado de la polifonía (figura 4.125), la traslación de esa doble cuerda en el clarinete bajo se realizaría por una nota de adorno desde el mi₄; al no poder tocarse las dos notas a la vez, se prioriza la superior que contiene el trino (figura 4.185). Aquí es donde se puede generar una duda en la realización del trino. Al haber colocado el mi₄ como una traslación de la cuerda más grave del violonchelo al clarinete bajo, entre ambos si₄, ya funciona como una nota de anticipación al trino, por lo que empezar por la nota real las batidas ya no sería reiterativo.

¹⁰⁶ Este trino aparece en las ediciones modernas como la casa Wiener Urtext, pero no en los autógrafos de Anna Magdalena Bach o Kellner. El trino se justifica porque ha aparecido anteriormente sobre la quinta de un acorde de dominante, como arquetipo de un trino cadencial (Carrington, 2009).



Figura 4.185. Traslación de la doble cuerda como nota de adorno en el compás 23.

De esta forma proponemos dos soluciones (figura 4.186), comenzar el trino por la nota superior, o comenzar por la nota real. En ambos casos en la fracción fuerte de la cuarta parte, pero nuestra opción predilecta personal es la segunda, empezar por la nota real, porque con unas pocas batidas se puede ajustar el ritmo más fácilmente.



Figura 4.186. Dos opciones posibles para la realización del trino, por la nota superior o por la real, en ambos casos con una nota de adorno precedida.

Courante

El primer trino de esta danza aparece en el compás 10, sobre el do# de la segunda parte, nota sensible de Re mayor, pues ha modulado a esta tonalidad desde el compás anterior (figura 4.187).



Figura 4.187. Trino sobre la nota sensible en el compás 10 de la Courante.

Vuelve a estar presente una nota superior antecedente al trino, y para no hacer reiteración, se empezarán las batidas por la nota principal, do#5. De esta forma se define la sensible, de lo contrario, si se hiciera apoyatura superior, quedaría desdibujada su función armónica. El tiempo disponible es corto, sobre una corchea, por lo que recomendamos hacer pocas batidas, en este caso las mínimas, de dos formas posibles (figura 4.188). Se puede acometer en fracción fuerte, pero la

Courante es una danza muy ligera, más aún que la Allemande, y en esta configuración preferimos anticipar el trino desde antes, por el poco espacio de tiempo disponible. Si se ejecutan las bastidas sobre la fracción, queda menos evidenciado el peso de la sensible, porque la medida resultante se superpone a la resolución posterior (si-la semicorcheas), percibiéndose a la escucha como un grupo de cinco notas o cinquillo, más que a un trino.



Figura 4.188. Dos opciones posibles para la realización del trino en el compás 10 de la Courante, ambos por la nota principal, pero en tiempo o anticipadamente.

El siguiente trino afecta al compás 16, sobre el fa \sharp ₄, que es la tercera del acorde de tónica de Re mayor, y sobre una corchea con puntillo (figura 4.189). Señalamos que la coma escrita no es para la resolución técnica o de estilo del trino en sí, sino para facilitar la respiración debido a la continuidad exigida desde varios compases atrás, tema que se tratará en el fraseo y estilo de las danzas.



Figura 4.189. Trino sobre la tercera parte del compás 16 de la Courante.

Nuevamente se comenzará el trino por la nota real, al precederle un intervalo de segunda superior. En este momento se pueden acometer más batidas, al disponer de un puntillo que alarga el valor de la nota desde la tercera parte (figura 4.190).



Figura 4.190. Batidas propuestas sobre la tercera parte del compás 16 de la Courante.

En el compás 26 aparece un nuevo trino sobre la nota de mayor duración, una negra que a su vez está ligada a la semicorchea posterior (figura 4.191). En esta

ocasión hemos preferido indicarlo entre paréntesis porque no todas las ediciones lo contemplan, aunque nuestra opinión es no realizar adorno en este punto.¹⁰⁷



Figura 4.191. Trino sugerido en el compás 26 de la Courante.

En el caso de realizarse, se haría como indica la norma general por la nota superior a modo de apoyatura armónica, porque la nota precedente configura con la real un salto de cuarta aumentada (intervalo menos utilizado en la armonía tradicional), y con el auxilio de la apoyatura sería de quinta justa. Como el trino ocupa un lugar de mayor espacio, se pueden acometer varias batidas, pero siempre finalizando con un punto de reposo en la nota real antes del resolver en la siguiente (figura 4.192).



Figura 4.192. Realización del trino en el compás 26 de la Courante.

El trino final de la Courante del compás 38 es idéntico al del compás 16 por proceder la misma idea melódica, pero en la tonalidad principal, Sol mayor (figura 4.193).

¹⁰⁷ En la versión de Anna Magdalena Bach no aparece tal trino, mientras que las ediciones modernas lo suelen contemplar. La versión *Winer Urtext* indica una apoyatura de corchea encima del re#, a distancia de semitono, pero sin trino. Hemos preferido en este caso indicar el trino entre paréntesis, y no una simple apoyatura, dado que pensamos que en el caso de hacer un adorno es más significativo el trino, porque es el único tipo de ornamento que aparece en este movimiento y en general en toda la suite. Nuestra opinión personal es de no realizarlo, porque esa nota coincide con una sensible en el tono de Mi menor, en el punto más agudo de la segunda sección de la Courante, por lo que la tensión acumulada en ese momento es muy alta, pudiendo remarcarse tal altura sin necesidad de un trino, destacándose con la intensidad y la articulación e incluso con un vibrato. Por otro lado se podría argumentar lo contrario, que ese trino podría añadir más tensión en ese punto culminante, pero en nuestro parecer desdibuja su peso armónico, porque la distancia de 4ª aumentada que se produce sin trino expresa más tensión que un trino de apoyatura que elevaría el intervalo a 5ª justa. Dejamos su uso a la elección del intérprete.



Figura 4.193. Trino en el compás 38 de la Courante.

Se procederá de igual manera, comenzando el trino por la nota real, por precederle un intervalo de segunda por encima, y con las mismas batidas (figura 4.194). El signo de coma marcado tiene la misma finalidad que en el ejemplo del compás 16, para ayudar de la respiración y marcar el fraseo, no para la realización del trino en sí.



Figura 4.194. Realización del trino en el compás 38 de la Courante.

Sarabande

En el apartado de la polifonía se alegaba que le carácter expresivo y lento de la danza era factible para el incremento de las cuerdas múltiples en el violonchelo, que se adecuaban en arpegios transformados para la versión del clarinete bajo. Su temperamento también afecta a la realización de la ornamentación, porque hay más espacio disponible para la elaboración de embellecimientos musicales. Los trinos, como se ha establecido en las danzas rápidas, no pueden generarse en exceso por la idiosincrasia de la escritura en sí, muy recargada de base. Por el contrario, en la Sarabande se pueden recrear con mayor libertad, tanto por el número de batidas como por la velocidad impuesta en las mismas, pudiendo incluso acelerarlos o desacelerarlos.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Neumann (1978) menciona para el estilo de Bach que en los trinos suficientemente largos, una de las variables posibles para su realización son los matices dinámicos.

Si bien la subjetividad del intérprete y su gusto van a jugar un papel importante, nos remitimos a la idea que lo fundamental es adaptar los ornamentos al carácter de la música, por lo que realizar trinos demasiado rápidos o marcados tensionaría el estilo de la Sarabande, prefiriendo las batidas controladas en este contexto. Una particularidad es que los trinos recaen en esta danza en la segunda parte del compás, hecho que se justifica porque siendo una danza lenta ternaria, en 3/4 o 3/2, se le concede tradicionalmente una importancia a la segunda parte, resaltando este pulso bien por la armonía, por la agógica o melódicamente (Winold, 2007).

El primer trino se produce en el compás 2, sobre el si⁴, previo arpeggio desde un sol^{re} graves que es la transformación de una doble cuerda como se expuso en el apartado de la polifonía (figura 4.195).

Sarabande



Figura 4.195. Trino en el segundo compás de la Sarabande, precedido de un arpeggio.

No se aconseja trinar por la nota superior, puesto que la nota real anterior al trino sería la misma, do⁵, y en este caso particular ya está precedido por el arpeggio que imita la doble cuerda, lo que sería recargar el adorno. Comenzaríamos por lo tanto a trinar por la nota real, si⁴, a ritmo de semifusas aproximadamente (figura 4.196), que no resultan demasiado rápidas porque el ritmo de la Sarabande es bastante lento y se hace necesario la subdivisión interna en su interpretación, como se apuntó en el capítulo de la polifonía. El arpeggio se realizaría con anterioridad a la fracción fuerte de la segunda parte, en donde se marcaría un poco la primera nota real, y el trino siempre culminaría reposando en la nota principal, en este caso en una corchea, antes de atacar las notas siguientes.

Sarabande



Figura 4.196. Realización del trino con arpeggio anticipado en el compás 2 de la Sarabande.

Creemos que es posible otra realización, atendiendo a la premisa de los trinos compuestos. Carrington expone que este trino, por su configuración, podría ser considerado como un trino más complejo, apelando a las dos notas anteriores (si y do semicorcheas), que actuarían de antelación melódica, como un trino compuesto de anticipación. Si tenemos en cuenta este hecho, y pensamos que el trino está preparado melódicamente, de la misma forma la resolución también la podremos recrear con un giro melódico por grado conjunto que sería el contrario a la anticipación, como trino de resolución, y que encaja perfectamente con las corcheas posteriores descendentes en la tercera parte (figura 4.197, marcado en rojo). Creemos que es una solución creativa que se debe tener en consideración, aunque la primera opción es la más tradicional.

Sarabande



Figura 4.197. Realización del trino con anticipación y resolución final, marcados en rojo, en el compás 2 de la Sarabande.

Algunos editores modernos han añadido un símbolo de tresillo sobre las fusas del tercer compás, para ajustar con precisión el ritmo, pues la corchea con puntillo sólo encajaría imprimiendo a las fusas un valor menor, de tresillo, que no está presente en ninguna de las fuentes originales. Este impulso de algunos editores de hacer que las semifusas encajen en la fracción correspondiente elimina la sensación de libertad y ligereza ornamental, como una *tirata*, que Bach pretendía (Ledbetter, 2009). Estamos totalmente de acuerdo con esta premisa, prefiriendo realizar las fusas a una subdivisión binaria, como si la nota mi corchea que les precede en lugar

de un puntillo estuviera ligada a otra fusa posterior, que complementara el valor con las tres finales, como se muestra en la figura 4.198. De todos modos, este punto es además estratégico para la respiración, como se explicará en el capítulo del estilo, porque se puede acortar el valor de ciertas notas donde se produce un reposo melódico sin que afecte a la conducción del sonido (figura 4.197).

Sarabande



Figura 4.198. Realización efectiva de las fusas del compás 3 de la Sarabande.

El segundo trino aparece en el compás 4 sobre el fa#4, sensible del tono (figura 4.199). Algunas versiones, como la editorial *Wiener Urtext* añaden en este punto un acorde bajo la sensible, una doble nota re-la para reforzar la semicadencia armónicamente.¹⁰⁹ Hemos decidido dejar el trino simple como en la versión de Anna Magdalena Bach y Kellner, pues no todos los que aparecen en la Sarabande están reforzados por acordes, como en el compás 6, sobre la sensible de Re Mayor, que se puede visualizar en la misma figura.



Figura 4.199. Trinos sobre las notas sensibles en el cuarto y sexto compases de la Sarabande.

En ambos casos los trinos vienen precedidos por una nota superior conjunta, por lo que se empezará a trinar por la nota real (figura 4.200). No nos parece oportuno en ambos casos resolver los trinos con un añadido melódico como en el compás 2, al no producirse los mismos patrones melódicos antecedentes al adorno, aunque un trino de resolución podría ser posible en el primero, fa#. Lo que sí puede resultar

¹⁰⁹ Esta editorial además agrega una apoyatura, un sol a distancia de segunda por encima para comenzar el trino por la nota superior, opción que hemos preferido no realizar por seguir el criterio común a toda la ornamentación de no reiterar la nota superior cuando está anticipada al trino.

expresivo es realizar las batidas un poco libremente; después de destacar la nota real del trino en la fracción fuerte, se pueden comenzar las batidas más ágilmente para retener un poco las últimas, sutilmente, puesto que se permiten muchas más que en las danzas rápidas.



Figura 4.200. Realización de los trinos sobre la nota real en los compases 4 y 6 de la Sarabande.

Los últimos trinos recaen en los compases 10 y 11, el primero nuevamente sobre una sensible, Mi menor y el siguiente sobre la tónica (en segunda inversión) de esta tonalidad (figura 4.201). El del compás 10 viene precedido por una nota de adorno, un *la* grave que es la adaptación de un acorde de dos notas verticales en el violonchelo (*la-re#*).



Figura 4.201. Trinos sobre los compases 10 y 11 de la Sarabande.

Se acometerán igualmente por la nota real, al estar anticipados por una nota superior (figura 4.202). El trino del compás 11 está escrito sobre una duración de corchea, que es la medida más corta para un trino en la Sarabande, y que da lugar a recurrir a menos batidas en esta ocasión.

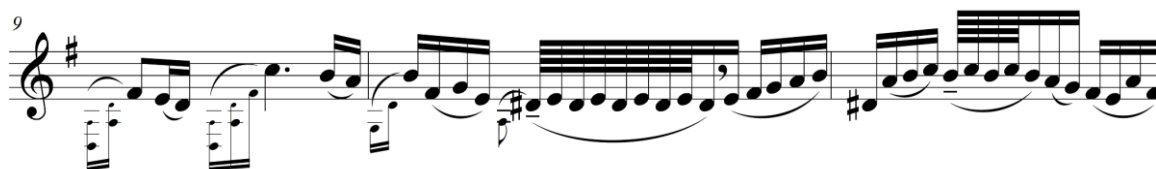


Figura 4.202. Realización de los trinos sobre la nota real en los compases 10 y 11 de la Sarabande.

Otro aspecto remarcable para el carácter expresivo de la Sarabande incita a emplear un recurso de embellecimiento particular, el manejo del vibrato, considerado por algunos especialistas en el Barroco como un medio para enriquecer

el tono musical. Durante esta época, el vibrato se consideraba un adorno, a veces prescrito mediante un símbolo, pero la mayoría de las veces añadido libremente (Neumann, 1978). Si bien no es un ornamento que afecte a la combinación de las alturas, sí lo hace en la variación del tono, volumen o timbre, por lo que es oportuno desarrollarlo en este apartado, como recurso expresivo. En el pasado era considerado como un ornamento más, que no se debía emplear con mayor o menor frecuencia que los otros (Dart, 2002). Su aplicación afectará solamente a la Sarabande, porque es la única danza que contine sonidos de duración suficientemente largos para poder aprovechar el vibrato. En el resto de las danzas la velocidad implícita y el continuo de notas no permiten su empleo. En el capítulo de la afinación se expuso en los lugares que se podía aplicar, pero se trató específicamente como elemento de ajuste en el tono para acomodar la afinación en ciertas alturas o intervalos.

En esta ocasión se precisará como un elemento de la expresividad. Debido a la enorme capacidad de modulación del sonido del clarinete, principalmente por su rango dinámico, el vibrato no se ha empleado históricamente por los clarinetistas, al contrario de otros instrumentos melódicos de cuerda o viento, como el violín o el oboe. Habitualmente queda relegada su práctica a la música contemporánea como un efecto acústico. Bok sostiene que hoy en día muchos clarinetistas bajos prefieren tocar sin vibrato según los principios de su formación clásica a la que pertenecen, y otros, por el contrario, recomiendan su uso como elemento de expresividad del tono (Bok, 1989). De acuerdo con las reflexiones de Sparnaay (2011), un vibrato moderado puede enriquecer enormemente las posibilidades del discurso del clarinete bajo. De esta manera, se puede aplicar en las notas de mayor duración de la Sarabade, donde es posible su empleo de forma confortable por el clarinetista (figura 4.203). Hemos marcado en azul los lugares concretos para su uso, excluyendo lógicamente, las notas de mayor duración que corresponden a las batidas de los trinos. El clarinetista puede utilizar esta técnica en los segmentos señalados, pero lógicamente no es de uso obligado y puede desestimarla o hacerla en puntos concretos, o en favor de la conducción del sonido a través de la

flexibilidad de la dinámica y los cambios de color, como se expondrá en el capítulo del estilo.

Sarabande (Largo) (♩ = 62)

The image shows a musical score for a Sarabande in G major, 3/4 time, with a tempo of Largo (♩ = 62). The score is written in treble clef and consists of four staves of music. Blue brackets are placed above specific notes in each staff to indicate where vibrato should be applied. Trills (tr) and triplets (3) are also marked in the score.

Figura 4.203. Lugares oportunos de realización del vibrato en la Sarabande marcados en azul.

Si volvemos a la fuente original, el violonchelo, aceptamos el vibrato como una técnica común en la producción del sonido, provocado por el movimiento leve del dedo sobre la cuerda que hace oscilar el sonido. Se pueden diferenciar dos tipos de vibrato en la producción del sonido; el de tono, que afecta a la altura del sonido, y el de amplitud, que también afecta a la intensidad (Pastor, 2020). El primero se consigue por la fluctuación de la presión del labio sobre la caña, efecto que hemos corroborado para el ajuste de la entonación en muchos de los ejemplos del capítulo de la afinación, y el segundo por la fluctuación del aire por la acción del diafragma, la glotis o la garganta. Personalmente preferimos el primero, al creer que su control es más sencillo, pues la caña del clarinete bajo es más grande que la del soprano, por lo que la superficie sobre el labio es mayor y de esta forma se puede regular con más facilidad las oscilaciones deseadas, pudiendo el clarinetista realizarlas más rápidas o lentas a su gusto, matizando la velocidad del vibrato. Además, como norma general, el clarinete bajo requiere de menor presión para la sujeción de la

embocadura que el soprano, por lo que la presión que ejerce la mandíbula y el labio es más maleable. Una segunda ventaja de esta técnica es que al accionar más o menos presión sobre la caña, se puede tanto subir como bajar la oscilación del tono, mientras que si utilizamos la garganta o el diafragma se producirá una fluctuación homogénea sin posibilidad de calibrarla tan a placer.

Estas sutilezas tanto de altura como de intensidad del tono se pueden controlar con la práctica. Son aplicables a la Sarabande en los lugares señalados en la figura 4.203, las notas de mayor duración, pero además se puede graduar su intensidad. En los compases donde se llega a una conclusión o reposo cadencial es preferible realizar el vibrato muy levemente, como en las negras de la segunda parte en los compases 8, 12 y 16. Estos puntos de descanso en la tónica resuelven a su vez por salto de octava inferior, nota final que no se vibraría, pero que en la octava superior la oscilación del sonido puede hacerse casi imperceptible. Por el contrario, en los puntos de mayor tensión, como resultado de una gran interválica y en los cambios de registro (compás 9 y sobre todo en el 13 y 14), la oscilación del tono así como la intensidad del vibrato pueden ser mayores, favoreciendo enormemente la expresividad de la danza.

Menuet I

El único trino escrito en el Menuet I aparece en la caída del compás cuatro, reforzando la parte fuerte de esta danza ternaria, que otorga siempre el peso rítmico a la primera parte (figura 4.204). El trino recae sobre una nota de apoyatura, porque la función armónica del compás (reducido a arpeggios para el clarinete bajo), es de semicadencia: primer grado en la blanca seguido del quinto en la negra.

Menuet I

Figura 4.204. Trino sobre la parte fuerte del compás 4 del Menuet I.

Como el si_4 ya funciona como apoyatura armónica y rítmica, no se debería comenzar el trino por la nota superior, sino por la real, dotándola de un gran impulso. Además, el arpeggio funciona anticipadamente al trino, y como hay poco espacio (y por el cambio de registro), se puede retrasar un poco la caída siempre que se haga ésta notoriamente, muy marcada (figura 4.205). La nota de adorno siguiente, re_4 , se anticiparía al la_4 que acompaña, que es también una traslación de la doble cuerda del violonchelo como se trató en el apartado de la polifonía.

Menuet I

Figura 4.205. Resolución del trino en parte fuerte y con el arpeggio anticipado.

El Menuet II carece de ornamentaciones. Algunas ediciones modernas sugieren la introducción de apoyaturas melódicas, pero preferimos ceñirnos a las versiones primeras, que no las incluyen. El hecho de que el Menuet I no contenga otros adornos reafirma nuestra opinión.

Gique

En la Gique se muestra también un único trino que es idéntico al dispuesto en el Menuet I (figura 4.206), con la misma estructura armónica, sobre un acorde de tónica que funciona de apoyatura de otro de dominante (I-V grado de semicadencia). Del mismo modo nos parece inadecuado iniciar el trino por la nota superior porque restaría fuerza al si_4 que actúa ya de apoyo rítmico y armónico.

Gique

Figura 4.206. Trino sobre la parte fuerte del compás 4 en la Gique.

Nuevamente se anticiparía el arpeggio sol-re que en la versión original de violonchelo actúan de acorde vertical en la primera parte. Como en esta ocasión es un ritmo de subdivisión ternaria, impuesto por la Gique en 6/8, se acomodarán las batidas al mismo (figura 4.207). La resolución final de dominante en la segunda parte se acometerá adelantando el re₄ antes de la fracción fuerte que corresponde al la₄ negra.

Gique

Figura 4.207. Resolución del trino con anticipación del arpeggio en el compás 4 de la Gique.

4.2.9. Articulación

La articulación en la música puede contemplar dos acepciones, una primera general que define la unión de los sonidos dentro del fraseo y otra que concreta la manera de atacar los sonidos. Desde el siglo XVIII se emplea el término fraseo como una agrupación de varias notas que denota una analogía con la lingüística o sintáctica y la articulación sería la manera de separar o unir estas notas individualmente (Chew, 1998). Esta distinción entre los dos términos fue recomendada por Keller a mediados del siglo XX ¹¹⁰, y es la que percibimos en la interpretación con signos propios como puntos o ligaduras entre varias notas. Esta característica es la que vamos a tratar en este apartado, como acometer

¹¹⁰ *Phrasierung und Artikulation: ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik* (Kassel and Basel: Barenreiter, 1955). (Fraseo y articulación: una contribución a una teoría del lenguaje en la música).

técnicamente y utilizar los diferentes tipos de articulaciones o ataques, más que al sentido amplio de la articulación, aunque en el capítulo del estilo se tratará específicamente el fraseo y su correlación con la articulación. En su magna y reputada obra sobre la interpretación de la música del barroco, Harnoncourt exclama que la articulación es absolutamente el medio de expresión más importante en la música barroca, dado que puede romper la jerarquía fundamental del acento dentro del compás y además hacer que la estructura melódica de un pasaje sea clara o completamente irreconocible (Harnoncourt, 1988).¹¹¹ La problemática que se plantea, como veremos más adelante, es que las ediciones de las suites de Bach difieren en la aplicación de las articulaciones, sin duda porque no disponemos del autógrafo original, y quizás el reto que se han propuesto ha sido facilitar una articulación pragmática para el violonchelo, asunto que queremos trasladar al clarinete bajo.

Los signos de articulación aparecieron en las partituras en un estadio relativamente tardío en la historia de la notación musical. Durante el Barroco fueron escasos, dejando que el intérprete articulara las frases según las convenciones de la época, pudiendo incluso ser ambiguos hasta finales del siglo XVIII (Lawson y Stowell, 2005). Los tratados más relevantes para la interpretación musical de la época, que son los de Joaquim Quantz, Leopold Mozart y Carl Philip Emanuel Bach, tratan de los distintos tipos de articulación, pero recordemos que como lo descrito en el apartado de la ornamentación, si bien pueden ser un buen punto de partida para entender la práctica musical del momento, puede resultar inadecuados para Bach por tratarse de una generación de compositores posteriores a él.

¹¹¹ Harnoncourt, N., & Pauly, R. G. (1988). *Baroque music today: music as speech: ways to a new understanding of music*. Portland: Amadeus Press.

Consideraciones específicas de la realización de la articulación

La articulación es sin lugar a duda el parámetro más controvertido de las suites. Los especialistas han cuestionado su viabilidad en las copias originales. Tradicionalmente el manuscrito de Anna Magdalena Bach se ha considerado a este respecto poco preciso y práctico desde un punto de vista puramente instrumental, porque no es fácil de ejecutar (Szabó, 2014). Este argumento también se aduce respecto a la versión del organista Kellner, cuya copia, además, es incompleta. En este sentido, la articulación de Anna Magdalena resultaría menos estandarizada que la que proponen las ediciones modernas, pero, sin embargo, su diversidad de articulaciones realmente podría ser un reflejo del deseo de variedad en la expresión de la música (más concretamente en la de cámara y solista), que era una convención estética característica de la época barroca (Markovska, 2016).¹¹² Otros especialistas han defendido esta postura, como la violonchelista holandesa Anner Bylsma, que en un ensayo estimulante, personal y apasionado sobre Anna Magdalena Bach, argumenta que aquellos aspectos que parecen inconsistentes, incorrectos e incluso carentes de una visión musical fundamental en su copia, son en realidad la prueba de una mente brillante que intenta no repetirse nunca, aplicando el más elaborado plan de articulación (Szabó, 2014).¹¹³ Sin embargo, la opinión generalizada sigue siendo que los arcos de las ediciones primarias, incluyendo los de Anna Magdalena y Kellner resultan menos estandarizados, al comparar el manuscrito original de Bach de las Sonatas y Partitas para violín solo, con la copia que ella realizó, pues difiere del original (Leisinger, 2000).

Tomar como referencia a una edición moderna de la obra, que bajo rigurosos criterios históricos y musicales plantean una relectura de la articulación puede ser

¹¹² Contrariamente a la opinión general de los especialistas, que cuestionan un conocimiento profundo de los instrumentos de cuerda por parte de Anna Magdalena, Markovska apoya su tesis por el rango profesional de su persona, el más elevado de su época como cantante prestigiosa de la Corte del príncipe Leopold, con un salario similar al de su esposo y en la que confiaba para copiar y transcribir varias de sus obras. Este planteamiento puede inducir a que intencionadamente o accidentalmente la variedad de sus articulaciones puede estimular el pensamiento creativo del artista.

¹¹³ Bylsma, A. (1998). *Bach, the Fencing Master: Reading Aloud from the First Three Cello Suites*. Amsterdam, Basel: Bylsma Fencing Mail.

un buen punto de partida, pero aun así las versiones modernas discrepan unas de otras. Es del todo comprensible porque la articulación es un aspecto que puede tener divergencias interpretativas y ser uno de los parámetros más subjetivos, al menos en este estilo de música. Además, articular las notas agrupándolas de diferente forma no tiene por qué alterar sustancialmente el significado de la obra, al menos en muchos de los pasajes reiterativos de la suite, como en el Prélude. A este respecto coincidimos con las afirmaciones del afamado violonchelista Mstislav Rostropovich de que la belleza del concepto musical de Bach reside en el hecho de que ningún preludio utiliza una melodía, sino sólo textura, estructura y ritmo (Rostropovich, 2004).¹¹⁴ Creemos que conjuntamente a la articulación se debe imprimir un sentido del fraseo o conducción del sonido, y donde otros parámetros también influyen como la agógica o los matices. En el siguiente ejemplo, se puede comparar el inicio del Prélude de las dos fuentes más antiguas, la de Anna Magdalena Bach y Peter Kellner, donde la articulación difiere desde el comienzo (figura 4.208). Las versiones modernas abogan más por la segunda de las articulaciones, agrupando en una ligadura las tres primeras notas de cada arpeggio.



Figura 4.208. Articulación diferente en el comienzo del Prélude en los autógrafos de Anna Magdalena Bach (izquierda) y Peter Kellner (derecha). Colecciones digitalizadas de la Biblioteca Estatal de Berlín. <https://staatsbibliothek-berlin.de/>

Sin embargo, hay puntos de mayor consenso en la articulación que se han transmitido de las primeras versiones a las actuales. Un ejemplo se encuentra en las notas por salto sin ligadura del comienzo de la Courante, en contraste con las notas ligadas por grado conjunto dentro del mismo compás (figura 4.209). Esta disposición se ha mantenido hasta la actualidad, y creemos que puede deberse a

¹¹⁴ Hemos expuesto anteriormente como Harnoncourt da un valor primordial a la articulación, porque puede cambiar el significado de la secuencia melódica, sin embargo, el hecho de que las secciones reiteradas a base de patrones, como el preludio, no contengan una idea melódica al uso, sino básicamente ritmos y texturas, puede conceder a la articulación un mayor margen de libertad sin que altere el significado de la obra, donde la estructura armónica y la interválica juegan un papel determinante.

una mayor claridad del significado musical, al distinguirse un contraste entre las corcheas por salto y las semicorcheas por grado conjunto, mientras que en el Prélude las semicorcheas perpetuas pueden dar lugar a una mayor variedad de articulaciones posibles sobre una base rítmica idéntica.



Figura 4.209. Articulación similar en el comienzo de la Courante en los autógrafos de Anna Magdalena Bach (izquierda) y Peter Kellner (derecha). Colecciones digitalizadas de la Biblioteca Estatal de Berlín. <https://staatsbibliothek-berlin.de/>

Los tipos de articulación plasmados gráficamente en las suites de Bach se pueden considerar los más básicos, porque solamente encontramos notas sueltas y ligadas, lo cual no quiere decir que debemos ceñirnos únicamente a dos tipos de ataques, pues tanto las notas escritas sin ligadura como las ligadas se pueden articular de muchas formas.¹¹⁵ La mayor contrariedad para un intérprete sería como articular los pasajes de la suite, eligiendo que notas une y cuales separa, bajo dos premisas principales:

“There are two broad approaches to articulation. The first holds that a repetition should generally have the same articulation. This is the way one typically plays later music, including the standard orchestral repertoire. The second way holds that repetition means change the phrasing, sometimes including changing the articulation” (Kohn, 2009, p. 13).¹¹⁶

Nuestro planteamiento, atendiendo a la utilidad didáctica de las suites, nos mueve a posicionarnos de la primera manera: a articular de la misma forma los pasajes análogos, porque así se refuerzan técnicamente, se ayuda a su memorización y puede reducir la carga cognitiva de los clarinetistas bajos noveles. Plantear una

¹¹⁵ Las ediciones modernas emplean y sugieren algunas marcas específicas de articulación como rayas o puntos, de forma esporádica, que no vamos a tener en consideración en este apartado porque son las propias para la morfología del violonchelo, mientras que nosotros vamos a adaptarlas a las particulares del clarinete bajo.

¹¹⁶ “Hay dos enfoques amplios para la articulación. El primero sostiene que una repetición debe tener generalmente la misma articulación. Esta es la forma en que normalmente se toca música posterior, incluido el repertorio orquestal estándar. La segunda manera sostiene que la repetición significa cambiar el fraseo, incluyendo a veces cambiar la articulación”.

articulación variada para los pasajes similares puede ser una forma de arbitrariedad musical, que respetamos de la misma forma, pero que creemos reservada para los intérpretes más experimentados. Como la interpretación de la suite al fin y al cabo se plantea para un instrumento moderno, desde el primer momento no nos hemos cuestionado una interpretación historicista, y pensamos en dotar de unas pautas útiles a los intérpretes, como es unificar y dar un mismo sentido a los fragmentos repetidos. Las ideas reiteradas pueden referirse a estructuras idénticas o similares, tanto a pasajes melódicamente como rítmicamente parecidos, como por ejemplo el comentado inicio arpegiado del Prélude, que se presenta como el motor principal del primer movimiento, y que por ello creemos que debe de mantenerse igual en cuanto a la articulación. Pero las repeticiones también se pueden referir a estructuras mayores, como las contenidas entre marcas propias de repetición que delimitan las secciones principales de todas las danzas (a excepción del Prélude que no contiene), y que divide las piezas en dos partes. En esta ocasión sí que convenimos introducir pequeñas modificaciones para crear un contraste musical, y aportar una mayor variedad en la interpretación. Estas contribuciones musicales derivadas de repetir las secciones pueden afectar a los matices y colores, a la articulación y la ornamentación, pero creemos que son más propias del capítulo específico del estilo. Si tomamos como base la unicidad en la articulación para los pasajes similares, que simplifica la interpretación para el instrumentista, descubriremos aun así que la realidad es mucho más compleja, porque la articulación no es ajena a otros elementos musicales como el tempo, el registro, los cambios de alturas o las digitaciones, que pueden hacer que un mismo pasaje articulado se escuche de diferentes maneras, porque aunque la articulación se mantenga, no ocurre lo mismo con las interválicas, la armonía o la agógica. De esta manera unificar la articulación no significa en absoluto que el resultado sea más monótono o estático, de la misma manera que si un intérprete modifica conscientemente la articulación, no conlleva de por sí un logro más variado del discurso si no atiende a los demás parámetros musicales implícitos.

Si en el violonchelo el control del arco determina los tipos de articulación, en los instrumentos de lengüeta atañe a la lengua y la emisión del aire principalmente.

Hay cuatro elementos implicados en la producción del sonido en el clarinete: la columna del aire o soplido, la embocadura, los dedos y la lengua, que tienen que estar coordinados para el control de los ataques (Harris, 1995). La lengua es el órgano fundamental en el proceso de articular, ya que percute sobre la caña del clarinete, permitiendo la apertura y cierre del aire, provocando los distintos tipos de ataques, que normalmente en los instrumentos de viento se refieren como a las notas picadas. La forma de atacar cada sonido y el intervalo de separación entre cada uno es lo que conforma los tipos de picados (Gil, 1991).

Vamos a referirnos a la articulación tanto para las ligaduras que agrupan a ciertas notas como a los tipos de picado que vamos a emplear en la Primera Suite de forma general y su manera de aplicarlo técnicamente. Puesto que sería inabarcable especificar la articulación en cada compás (que se podrá apreciar en el Anexo I donde quedará reflejada la transcripción completa de la misma), comentaremos los pasajes más relevantes o aquellos que requieran de un cuidado especial por la dificultad o expresión concreta que se deba imprimir y su manera de ejecutarlos. Nos hemos basado una vez más en la editorial *Wiener Urtext*, pero hemos omitido las marcas propias del editor que ha utilizado para el violonchelo, que no son adecuadas para el clarinete bajo, o aquellas ligaduras que creemos menos oportunas para el instrumento de viento.

Prélude

En el Prélude el motivo inicial arpegiado y ascendente se repite recurrentemente, y la articulación conecta las tres primeras notas en cada compás. Este patrón ascendente se reitera en la tercera parte, por lo que se articulará del mismo modo en todos los pasajes similares. El resto de las notas quedan sueltas o separadas (figura 4.210).

Prélude

Figura 4.210. Disposición de la articulación al comienzo de del Prélude, patrón que se repite recurrentemente a lo largo de la danza.

Las notas unidas por ligadura representan el estadio más simple en la articulación, que en los instrumentos de cuerda implica agruparlas bajo un solo golpe de arco, como lo define Leopold Mozart (1756) en su tratado de violín, siendo la primera de estas notas unidas un tanto más acentuada, pero el resto unidas muy suavemente y más discretamente, cambiando de dirección del arco con la siguiente ligadura.

Aplicar este precepto a los instrumentos de viento significa utilizar un golpe de lengua al comienzo de cada ligadura dejando continua la emisión del aire hasta la última. Este órgano está obstaculizando la caña, presionándola sobre la boquilla, y al retirar la lengua, se inicia el soplido que hace vibrar la caña y por consiguiente la producción del sonido. Según el principio barroco, la primera nota bajo una ligadura estará acentuada y mantenida más larga, mientras que las siguientes notas se tocarán más suavemente (Harnoncourt, 1988). Por consiguiente, para el clarinetista no supondrá mayor esfuerzo que reforzar la primera nota de cada ligadura, marcándola un poco más que el resto de las ligadas, con la precaución de ajustar la presión de la embocadura en la nota más grave, como se ha reiterado en el capítulo de los saltos de registro. Esta es la fórmula básica que rige todo el Prélude.

La primera emisión de cada nota ligada se efectúa pronunciando la sílaba “te” o “tu”, con un picado simple consistente en un golpe con la punta de la lengua en la boquilla (Villa Rojo, 1994). En este caso, la parte superior de la lengua se apoya por completo sobre la caña, haciendo que deje de vibrar y se interrumpa la columna del aire y el sonido durante un pequeño instante, de la misma manera que para la

pronunciación de las consonantes oclusivas.¹¹⁷ La posible dificultad aquí no es el picado en sí mismo, sino proporcionar la mayor unicidad posible de emisión del sonido en las notas consecutivas ligadas, para que no se produzca ninguna discontinuidad entre ellas, por los intervalos y cambios de registros posibles, que siempre requieren de una flexibilidad y control por parte del intérprete.

Las notas marcadas sin ligadura son realmente las que requieren de una mayor atención y plantean una dificultad más apreciable en su ejecución. Todas implican un ataque de la lengua para poder definirse físicamente. La cuestión es qué tipo de ataque utilizar, porque el hecho de no tener marcas puede llevar a varias alternativas. Se debe tener en consideración el contexto musical tanto melódico, rítmico o de tempo para valorar cada tipo de articulación empleado. La omisión de articulación puede hacer pensar al intérprete hacer un picado corto, sobre todo por la reiteración de las notas y por el contraste con las ligadas. La persistencia reflejada en toda la pieza nos sugiere utilizar un ataque unificado, no demasiado corto o *staccato*, sino mejor uno largo y suave, que defina cada nota pero que no destaque por encima de la unidad impresa por las ligaduras, que no resalte tampoco por encima del continuo de la línea de intervalos. Para facilitar su elección, hemos marcado unas rayas horizontales sobre todas las notas sueltas, que va a resultar en un picado menos percutido y más suave (figura 4.211).

Prélude



Figura 4.211. Marcas con rayas horizontales para las notas no ligadas en el Prélude.

Para el clarinetista bajo supondrá atacar estas notas con un golpe de lengua menos rígido, en lugar de la sílaba “te” la “de”, que produce un ataque más delicado (Harris, 1991). La caña del clarinete bajo es más grande que la del soprano, cuya

¹¹⁷ Según el *Diccionario de la lengua española* las consonantes oclusivas en su acepción fonética se definen como “de articulación caracterizada por el contacto de los órganos fonatorios en algún punto del canal vocal y, consecuentemente, por la interrupción de la salida del aire espirado” (R. A. E., 2014), disponible en: <https://dle.rae.es/oclusivo> [Consultado: 11 de septiembre de 2018].

circunstancia favorece un gran control del contacto con la lengua. En este caso, para no proyectar un picado demasiado percutivo, se puede rozar la caña y no apoyarse completamente sobre ella, para que no deje de vibrar y se interrumpa la columna del aire y de sonido. Es el equivalente al *détaché* en los instrumentos de arco. Así se logra imprimir la máxima duración posible a las notas implicadas, sin apenas separación entre ellas, otorgando un carácter de continuidad a todo el flujo de las notas.

Cuando la articulación suelta se genera entre grados conjuntos y en el mismo registro, resulta un poco más sencilla su aplicación, como en las notas del compás 6 (figura 4.121), muy próximas entre sí y dentro del mismo rango.



Figura 4.212. Articulaciones entre notas muy próximas en el Prélude.

Cuando los picados se producen por notas disjuntas o por intervalos abiertos, se deberá prestar mayor atención, porque la coordinación entre la lengua y los cambios de digitación se resisten más, como pueden ser los saltos por sexta en el comienzo del Prélude (figura 4.211), que además implican un cambio de registro. Resulta muy evidente al final del Prélude, cuando comienza una escala de base con la nota pedal re_4 que alcanza un sol_5 final y culminante en el registro más agudo de la suite (figura 4.213).

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff starts at measure 37 and ends at measure 38; the entire staff is enclosed in a red rectangular box. The second staff starts at measure 39 and ends at measure 40; four groups of notes are circled in red. The third staff starts at measure 41 and ends at measure 42; two groups of notes are circled in red. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Figura 4.213. Articulaciones entre los compases 37 y 38, con apertura interválica, y los saltos recurrentes desde el compás 39.

La interválica se va ampliando progresivamente, lo que al inconveniente en los cambios de digitación se le añade la coordinación con los golpes de lengua y el cambio de presión que soporta el registro más agudo. Todo ello acrecienta la dificultad técnica en este pasaje. Además, un obstáculo añadido es la reiteración del picado, que en pasajes rápidos como éste puede agotar a la lengua. Para ello se marcará un cediendo antes del compás 39, que ayudará a mantener el picado hasta el final con menor esfuerzo y apuntalará la caída al pasaje final como punto culminante del primer movimiento. Las siguientes articulaciones marcadas en rojo desde el compás 39 tampoco resultan fáciles, porque la nota culminante, *sol*₅, independientemente de ser la más aguda, es poco brillante en ese registro del clarinete bajo y necesita de un ajuste especial de la embocadura, requiriendo más presión. Todas las notas sueltas de este final precisan de un ataque de la lengua un poco más definido, para conseguir el mismo efecto que en los registros más graves de la pieza, aunque de cara a la continuidad se deba señalar gráficamente la misma articulación.

Como expusimos en el ejemplo del comienzo del Prélude, las notas articuladas por medio de las ligaduras ya denotan un apoyo en la primera de todas, como norma general, que se hace por medio de un primer ataque o golpe de lengua más definido. Pero hay un momento donde se puede reiterar un poco más este aspecto y prolongar la duración de estas notas un poco más de tiempo. Hacia la mitad del movimiento

hay una cadencia marcada por un caderón que separa el Prélude en dos partes (compás 22, figura 4.214). A partir de ese momento se inician unos juegos de escalas ascendentes que culminan en un mi_5 en el compás 24, marcado en rojo. Esta nota viene articulada con ligadura hacia las tres siguientes, pero creemos que se debe prolongar un poco más, como consecuencia de la tensión lineal de las escalas ascendentes que le preceden, y que culminan en ella, por lo que hemos marcado debajo de la ligadura una raya horizontal para tal fin. Por analogía del diseño melódico, también marcaremos el re_5 del mismo compás y usaremos las mismas articulaciones en el compás 26.



Figura 4.214. Articulaciones específicas con raya y ligadura en los compases 24 y 26 del Prélude.

Hay que señalar en último lugar donde la articulación picada resulta más difícil a medida que se reitera en el tiempo, porque la lengua tiene una respuesta limitada de velocidad, al tener que abrir y cerrar la caña continuamente. Para el tempo del Prélude, de un carácter moderadamente rápido, el picado simple debería ser posible para los clarinetistas.¹¹⁸ Más complejo que la velocidad en sí misma, es el hecho de prolongar el picado mucho tiempo, porque supone un gran esfuerzo para la lengua, que puede agotarse. Un picado rápido y reiterativo en el tiempo es difícil de mantener, pero en este primer movimiento la norma habitual es la alternancia de notas ligadas y picadas, que facilita su ejecución al reposar la lengua en los pasajes ligados.

¹¹⁸ En el apartado dedicado al estilo se indicarán las indicaciones metronómicas propuestas para todas las piezas.

Hay sin embargo un tramo concreto del Prélude que implica un reto enorme para la articulación por todo lo que se ha expuesto. Abarca desde el compás 31 al 38 y se caracteriza por la continua articulación de todas las notas (figura 4.215).



Figura 4.215. Sección continua con articulaciones separadas durante un largo periodo del Prélude.

Un clarinetista experto puede afrontar este reto, más allá de que se verá en la necesidad de respirar en algún momento del incesante flujo de notas, ya que no es posible una respiración única que abarque tanto espacio.¹¹⁹ Pero si en el violonchelo es del todo posible afrontar el pasaje articulando cada nota con los cambios del arco, no es morfológico ni cómodo en el clarinete bajo. Si nos atenemos a la interválica presente, nos daremos cuenta que desde la segunda parte del compás 31 a la primera parte del 37, todas las semicorcheas fluyen en intervalos con base a una nota pedal, el la₄. Esta disposición favorece de nuevo su interpretación en el violonchelo, porque esta nota repetida es la que corresponde a

¹¹⁹ Una manera de paliar los inconvenientes de un picado reiterado en el tiempo es procurar respirar convenientemente en los puntos estratégicos para relajar la tensión acumulada, así como empezar las secciones nuevas (después de las cadencias más conclusivas) sin prisa. Estratégicamente hemos planteado unas respiraciones para tal fin, pero que además van unidas al estilo y fraseo, por lo que se tratarán en profundidad en el último capítulo.

la cuerda al aire más aguda y el violonchelista irá alternado los golpes de arco entre esta cuerda y las notas variables sobre la siguiente. Musicalmente la nota pedal corresponde a la fracción débil de cada pulso, y las notas que interactúan con ella en la fuerte, por lo que hay que destacar la línea melódica que se va creando, para reforzar el efecto de polifonía implícita presente aquí. Podemos aplicar estas circunstancias para articular en el clarinete bajo de una forma concreta; añadiendo una ligadura cada dos notas, que por un lado ayudará enormemente al picado ejercido por la lengua, sin acumular la tensión que resultaría de un pasaje enteramente picado, y por otro, obligando a destacar la línea melódica que subyace sobre la nota pedal (figura 4.216).



The image shows a musical score for clarinet in G major, spanning measures 31 to 39. The score is written on five staves. Measures 31-36 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a pedal point on G. Measures 37-39 show a melodic line with slurs and ties connecting notes across measures.

Figura 4.216. Sección con articulaciones que marcan una línea melódica subyacente.

La nota pedal a veces se repite sin alternar entre otras, como ocurre entre los compases 33 y 36. En este caso no es posible emparejarla con una ligadura como en el resto de las notas, porque se alargaría su duración al entenderse que sería una ligadura de valor y no de articulación. Pero si además de la ligadura añadimos

marcas horizontales, como en el resto de la pieza, ya no da lugar a confusión, sino a un emparejamiento de articulación como el resto del pasaje. La raya horizontal define un picado suave con todo su valor posible, pero además la ligadura le otorga un acento mayor a la primera nota, lo que enfatiza la melodía que queremos destacar por encima de la nota pedal, que siempre se produce en la fracción débil. Hemos añadido una respiración antes del inicio de esta sección con nota pedal en el compás 31 y hacia la mitad de todo el proceso en el compás 33, pues no se puede acometer todo el pasaje con una respiración única.¹²⁰ En la caída al compás 37 se cierra el ciclo de la nota pedal. En este instante creemos oportuno reanudar la articulación original suelta, para marcar la subida de una escala con base a otra nota pedal, el re₄, que culmina en la cima melódica del Prélude como se expuso en el ejemplo de la figura 4.213. En este momento es preferible articular cada nota individualmente porque enfatiza el efecto de la tensión lineal, y además la amplitud progresiva de los intervalos hace que la emisión de la nota pedal, la más grave, sea cada vez más difícil, al necesitar de una presión diferenciada de las más agudas. Una articulación de dos en dos notas resultaría más compleja, porque la nota pedal podría ahogarse en el salto descendente requerido desde las más agudas, que se emiten con más presión. Articular las notas separadamente, aun siendo delicado por el cambio de registro como se ha expuesto en la figura 4.216, ayuda a definir cada intervalo de manera más precisa. La articulación en este caso tiene que ir acompañada de golpes de aire o diafragma en las fracciones fuertes, más evidentes según se alcanza el clímax agudo.

Allemande

La Allemande se caracteriza también por un ritmo continuado de semicorcheas, en una combinación de arpeggios y escalas, pero con cadencias puntuales sobre notas de mayor duración, que proveen de momentos de reposo en contraste con el

¹²⁰ En el apartado del estilo se explicitará la respiración en este compás 33, porque marca una distinción del gesto melódico con respecto a la nota pedal antes y después de la coma descrita, cambiando de un proceso reiterativo a otro de progresiones ascendentes y descendentes.

perpetuum mobile del Prélude. Es sin lugar a duda la pieza que puede admitir más fórmulas posibles de articulación por la forma en la que se pueden agrupar las notas bajo una misma ligadura, que son infinitas. Los giros melódicos son más variados en esta pieza, y ello supone una mayor posibilidad de articulaciones. Desde el punto de vista técnico, no soporta una gran dificultad, al menos no tanta como el Prélude, que comporta una gran cantidad de arpeggios articulados reiteradamente. La Allemande se construye a través de escalas y de arpeggios que simulan acordes desplegados. Las ligaduras expuestas son más variadas, porque afectan a diferente número de notas, desde escalas enteras a grupos de dos, tres, cuatro o más.

Las escalas ligadas son fáciles de manejar para el uso de la articulación, pues se inician con un primer ataque y una emisión continua del aire (figura 4.217), como se aprecia en el comienzo de la Allemande. Las primeras escalas, ambas en la tercera y cuarta parte de los compases 1 y 2, se tocarán ligadas y las notas intermedias con un picado simple que no requiere una atención especial, pues al producirse por grado conjunto o pequeños intervalos, son cómodos de picar.

Allemande



Figura 4.217. Escalas ligadas al comienzo de la Allemande con notas intermedias agrupadas con ligaduras o sueltas.

La tónica destacada es la alternancia entre notas agrupadas y notas sueltas (figura 4.218). Las segundas nunca se acometerán cortas o marcadas, pues interrumpirían la conducción de las líneas melódicas, ya sean ascendentes o descendentes. En esta ocasión, nos decantamos por no añadir marcas de picado largas para las semicorcheas sueltas, puesto que el predominio del grado conjunto o intervalos pequeños incitan a un picado plano, en contraste con los grandes saltos del Prélude.



Figura 4.218. Alternancia de notas sueltas y ligadas, y con una marca de articulación más prolongada a la llegada de los compases 4 y 6.

Sin embargo, agregaremos una raya horizontal sobre algunas notas articuladas, para enfatizar el peso rítmico de ellas, como al comienzo del compás 4 y 6. Son dos puntos de llegada cadencial sobre los tonos de Sol mayor y Mi menor respectivamente, y como se despliegan en una tónica arpegiada descendente, resultará mucho más efectivo si la primera parte de cada compás se acentúa un poco más, para resaltar la llegada a un primer grado desde una dominante, para luego decrecer progresivamente. Los detalles de las dinámicas se mostrarán razonados en el apartado del estilo.

Marcaremos también con raya algunos intervalos más amplios que quedan agrupados bajo las ligaduras de articulación, que van a acomodar la interpretación en los clarinetistas bajos, como en los compases 9 y 10 (figura 4.219). La disposición de registro agudo a grave ayuda en esta ocasión a mantener la emisión del sonido estable, porque la primera nota más marcada (con el auxilio de una raya escrita), necesita de más presión que la grave, que en cambio se deberá relajar.



Figura 4.219. Arpeggios agrupados por ligaduras al comienzo de los compases 9 y 10.

El cambio de registro más grande se produce entre el compás 13 y 14, proveniente de una escala ascendente ligada (figura 4.220). Las notas más alejadas (sol-re-sol), conviene separarlas con sendos picados, por el cambio de registro entre ellas, pues

la articulación aquí define la emisión de cada nota, y un ligado podría poner en riesgo la continuidad del sonido. Además, coincide con la articulación escogida por las ediciones modernas para el violonchelo. Al concurrir en el punto culminante melódico de la primera sección de la Allemande, hemos marcado una respiración, que vendrá precedida de un pequeño cediendo, cuestiones de agógica que se abordarán en el capítulo del fraseo.



Figura 4.220. Articulación suelta que facilita los grandes intervalos entre los compases 13 y 14.

Hay una imitación melódica entre los compases 26 y comienzo del 28 (figura 4.221), que configuran una progresión descendente. La figura inicial de cada una es una inervalo descendente de corcheas, que contrasta enormemente con el conjunto de semicorcheas de casi toda la danza. Es conveniente apoyar estas notas suavemente, para diferenciarlas del resto, por lo que hemos añadido sendas marcas horizontales de articulación, que como en los casos anteriores definen las notas, pero sin cortar su valor. Ahora se requiere además de la lengua un apoyo del diafragma, que refuerza la emisión de cada ataque, y es que especialmente oportuno para los intervalos más amplios.



Figura 4.221. Signos de articulación específicos para reforzar el apoyo de las corcheas.

Courante

En la Courante los grandes intervallos definen un ataque muy específico. Es la danza más ligera de la Primera Suite, y su talante alegre requiere de una articulación concreta. Exhibe las características típicas de la *corrente* italiana, de danza animada con métrica simple ternaria con muchos pasajes en corcheas o semicorcheas continuas (Winold, 2007).

El gesto del comienzo se repite a lo largo de la danza (figura 4.222), y se edifica sobre grandes intervallos descendentes que contrastan con los motivos por grado conjunto entre medias. Podemos referirnos a la explicación que advierte la teoría para el tratado de flauta de Quantz de la época, que expone que cuando hay corcheas que avanzan por salto en movimiento *Allegro*, es necesario usar la sílaba más marcada “ti” al emitir el sonido para obtener notas breves, iguales, vivaces y rápidas (Quantz, 1752).

Courante



Figura 4.222. Grandes intervallos que requieren de una articulación específica en la Courante, remarcada en círculos rojos.

Claramente se deben emplear dos articulaciones muy definidas. La primera es un picado muy marcado, pero no muy corto. Se puede pensar en un efecto acampanado, donde la nota se articula duramente, pero se prolonga su duración. Tenemos que considerar que en el violonchelo la vibración de la cuerda se prolonga por un instante, aunque se cambie de arco o de nota. Más aún cuando se produce sobre las cuerdas al aire, muy utilizadas en toda la Primera Suite, por su capacidad de resonancia y reverberación mayor. En el clarinete bajo tendremos que utilizar un picado muy definido, marcando bien la lengua sobre la caña, pero según se retira (y se produce el ataque), se puede volver a colocar sobre ella sin tapar la

abertura, consiguiendo que vibre un poco de tiempo. Cuando se ataca la siguiente nota se vuelve al mismo procedimiento; presionar fuertemente y retirar bruscamente, para retomar el contacto suavemente sobre la caña. La diferencia con el *staccato* es que al retirar la lengua se volvería a presionar la caña de inmediato, consiguiendo un picado muy marcado y corto, porque la emisión del aire sería más breve. Este tipo de articulación es más efectivo si se apoya con golpes del diafragma, al reforzar la emisión de cada nota y hacer que se prolongue un poco más de tiempo. La contracción de este músculo repetidamente es posible al ritmo de corcheas de la danza. Este factor combinado con la lengua permite un ataque ideal en este contexto musical. Para remarcar esta articulación indicaremos sobre las notas un signo de punto y ralla sobre las notas afectadas, como se puede observar en la figura 4.222. El intérprete entenderá un ataque marcado y a la vez más largo que un simple *staccato*. La segunda articulación del pasaje es la contrastante con la primera, referida a las notas agrupadas por una ligadura que aparece entre los grandes saltos, ya tratada anteriormente, y de fácil aplicación en las notas por grado conjunto.

Otro motivo que aparece en esta danza es la agrupación de varias notas ligadas con una nota suelta, como en los compases 5 y 6 (figura 4.223).



Figura 4.223. Notas con ligaduras alternadas con notas sueltas.

Como se ha expuesto al comienzo del capítulo, la articulación de un grupo de notas ligadas siempre obliga a un apoyo inicial. Estos motivos de semicorcheas reiterados aportan una gran conducción de la melodía y la articulación es un pilar donde se apoya, por lo que la definición del picado es trascendente para este fin. Las notas sueltas intermedias no deberían ser nunca más presentes que las ligadas, aunque están colocadas en fracción fuerte como el re_4 del compás 5, por el influjo que aportan las ligaduras. Se harán por medio de un picado simple que no destaque

Sarabande

En la Sarabande priman las notas ligadas sobre las notas sueltas. El carácter lento y cantábile imprime un sentido de unicidad melódica que se ilustra a través de las ligaduras que agrupan las correspondientes notas. No cabe la menor duda de que se debe prolongar todo el valor de cada figura antes de atacar la siguiente articulación, por lo que la nota final de cada grupo no se deberá acortar en su duración. Es evidente que las notas sueltas, no agrupadas por ligaduras, también se prolongarán hasta el ataque de la siguiente.¹²¹

La Sarabande se caracteriza por lo tanto por un mismo tipo de articulación, que básicamente se resume en el ataque preciso del picado al principio de cada ligadura, para transmitir luego una sensación de continuidad sonora por el resultado de una óptima emisión del aire en el clarinete bajo. La peculiaridad de esta pieza es lograr esta persistencia y calidad del tono en todo momento. La mayor contrariedad de la articulación reside cuando se produce un gran salto, como los causados en los compases 1 y 2 marcados en rojo (ejemplo 4.226).

Sarabande



Figura 4.226. Notas articuladas entre grandes intervalos, marcadas en rojo, al comienzo de la Sarabande.

En esta ocasión los saltos de décima y undécima inferiores necesitan de una colocación precisa de la embocadura en la nota más grave, con menor presión que la aguda, como se ha constatado reiteradamente en el capítulo de los saltos de registro. Recordamos que las notas de adorno de menor tamaño son la

¹²¹ Hay dos particularidades que obligan a la interrupción del sonido continuo; una son las respiraciones obligadas para el clarinete bajo (que marcamos con las comas adecuadas al fraseo), y otra las secciones más conclusivas, correspondientes a la cadencia del final de la primera sección en el compás 8 y a la del final del compás 12. Estos reposos requieren de una mínima pausa en relación a las siguientes frases, pero se tratará en el capítulo del estilo y fraseo.

transcripción de los acordes verticales del violonchelo, y al igual que se apuntó en el capítulo de la polifonía de no ejecutarse precipitadamente, la articulación tampoco puede resultar apresurada y tiene que definirse nítida en cada ataque, de igual forma que la emisión de cada nota. Sin embargo, el hecho de que estos grandes intervalos estén articulados de forma separada ayuda en realidad a la definición de los mismos, porque si se acometiera todo el pasaje ligado, resultaría mucho más complicado la ejecución de los saltos hacia el registro grave.

El compás 7 es el punto culminante de la primera sección sobre una cima melódica en la tonalidad de Re mayor, dominante del tono principal (figura 4.227). Esta culminación se inicia desde el registro más grave en el compás 5 hasta resolver al re₃ de la segunda parte del compás 7. Hemos creído necesario remarcar esta nota con una raya, para que sirva de apoyo melódico y a la vez rítmico. El ataque utilizado será definido, con más presencia que las notas anteriores, pero a la vez largo, como todas las notas sin ligadura de la Sarabande, afirmando el carácter *legato* de la danza. Otro punto que requiere de atención es el final de frase y de sección, en el compás 8. Las dos negras finales se atacarán suavemente, sin apenas definición de ataque y con todo el valor de cada nota, casi como si estuvieran ligadas.



Figura 4.227. Articulación específica en el punto culminante de la primera sección de la Sarabande.

En la segunda sección de la Sarabande vuelven los grandes intervalos separados por marcas de articulación, concretamente en los compases 9-10 y 13-14, marcados en rojo (figura 4.228). Se actuará de forma similar al comienzo de la pieza, remarcando claramente la articulación del comienzo de cada ligadura. Ahora la particularidad de originarse los grandes saltos entre notas más graves requiere de mayor cuidado para la articulación y emisión del sonido, pues tanto el re₃ como do₃ de los compases 9 y 13 (notas más graves del clarinete bajo de mayor extensión), son más difíciles tanto por su digitación como por su embocadura requerida.

Reiteramos que aun así, la circunstancia de estar articuladas desde la base del registro grave ayuda a su definición muchísimo más de si estuvieran ligadas previamente. Nuevamente, al igual que en el compás 8, los finales de frase de los compases 12 y 16 se articularán de la manera más suave posible, con ataques mínimamente incisivos y con la duración total de cada negra, afianzando el carácter cantáble y *legato* de toda la danza.



Figura 4.228. Notas articuladas entre grandes intervalos, marcadas en rojo, en la segunda sección de la Sarabande.

Menuet I – Menuet II

El Menuet retoma la alternancia entre notas ligadas y sueltas. La primera parte del compás es la propicia para el apoyo rítmico de esta danza ternaria, y que aparece la mayoría de las veces con una de ligadura que engloba a tres notas (figura 4.229). Lógicamente la primera se acentuará más que el resto, con un ataque bien definido. Cuando estas notas ligadas estén dispuestas por saltos, como al comienzo del primer compás, se tendrá especial cuidado en mantener una emisión estable, por los cambios de digitación y registro. Las notas sueltas las hemos hecho indicar con rayas, como en el Prélude porque, aunque el aire ligero de esta danza puede sugerir una articulación corta, que contraste con las notas ligadas, resulta mejor alargar todo su valor, pronunciando un ataque más suave con la consonante “d” al igual que el Prélude. El Menuet está bien estructurado en unidades melódicas de cuatro compases, y a pesar de que las notas se alternen entre ligadas y no ligadas, pensamos que hay una unicidad melódica que conviene trasladarse a la

articulación, motivo por el que las notas sueltas con raya y alargadas resultan mejor para la conducción del sonido en esta danza, aunque haya momentos donde convendrá resaltar las notas no ligadas.

Menuet I



Figura 4.229. Notas ligadas en grupos de tres y notas sueltas marcadas con rayas.

En contraste, la resolución final de la primera repetición en el compás 8 reitera sobre un ritmo de tres negras. En esta ocasión es más congruente utilizar un picado algo acentuado y a la vez menos *legato*, porque es una cadencia final de sección que conviene recalcar, así la primera nota tendrá más peso que las dos finales, y un picado más largo no reafirmaría tal impresión. Hemos señalado la articulación con punto y raya para acentuar las notas y a la vez separarlas algo entre sí (figura 4.230), pero en ningún caso será elegante hacer staccato o cortar mucho su valor, lo ideal es marcarlas un poco y dejarlas vibrar.



Figura 4.230. Notas marcadas con punto y raya al final de la primera repetición.

Los mayores intervallos del Menuet I se generan sobre notas no ligadas, como entre el compás 11, 12 y 14 (figura 4.231). Ello favorece que se pueda definir mejor la emisión por ataque de cada nota, aunque obliga al clarinetista bajo a amoldar la embocadura para solventar tales saltos. De nuevo los picados más efectivos para el carácter son los largos y suaves, que unifican los gestos melódicos.



Figura 4.231. Notas articuladas con raya entre grandes intervallos, remarcadas en rojo.

El final del Menuet recae sobre una nota de apoyatura que resuelve en la octava superior (figura 4.232). Recordamos que es una adaptación de la doble cuerda original del violonchelo, como se expuso en el apartado de la polifonía. Como no es posible la doble octava vertical en el clarinete, resolvemos primero sobre la nota fundamental y luego sobre la octava superior. Remarcamos la articulación de la primera con un acento para definir contundentemente la cadencia final y la parte fuerte del compás, y que además le roba a la nota superior el valor de negra como nota de adorno.



Figura 4.232. Nota final del Menuet I marcada con un acento.

El Menuet II contiene más variedad de articulaciones que el primero. Su talante difiere de éste, principalmente por el cambio de modo mayor a menor. Tradicionalmente se puede interpretar un poco más pausado que el primero. Este contraste es ideal para modificar la dinámica y también la articulación, remarcando un cambio de estilo entre ambos. Las ligaduras también se inician en las fracciones fuertes de compás y unen las tres primeras notas, dando continuidad al apoyo rítmico de la primera parte (figura 4.233). Las notas sueltas, sin embargo, pueden realizarse con una articulación contrastante con el primer Menuet. Si se interpreta un poco más pausado que éste, se puede controlar un picado un poco más marcado, pero a la vez largo. Lo representamos con marcas de punto y raya nuevamente. La idea es acentuar sutilmente cada nota, pero prolongando todo su valor. Se puede pensar en el efecto del pizzicato en el violonchelo. El clarinetista deberá atacar cada nota nítidamente, pero colocando nuevamente la lengua sobre la caña sin que deje de vibrar, como se ha expuesto en este tipo de picado.

Menuet II

Figura 4.233. Articulaciones específicas del Menuet II.

Las negras de los compases 2 y 6 se realizarán con el mismo tipo de picado, emparentadas con las del compás 8 del primer Menuet. En el compás 4 puede continuarse con un picado similar, pero hemos preferido uno más largo con raya solamente, como en el primer Menuet. Pensamos que en este punto las corcheas sueltas se comunican melódicamente desde las notas más graves ligadas hacia el agudo, por grado casi conjunto y uniéndose como un puente con la melodía inicial que se repite en el compás 5, por lo que un picado más suave y *legato* nos parece mejor opción.

En la segunda sección del Menuet II el gesto arpegiado cambia a ascendente, y pronto se modula momentáneamente del tono de menor a otro mayor. El carácter cambia y nuevamente creemos que la articulación puede reforzar este efecto (figura 4.234). Hemos escogido reiteradamente una articulación más suave y larga, que conecta las notas ligadas con las picadas y ofrece una mayor continuidad a esta sección. Hacemos notar que otra vez los intervalos entre las notas sueltas no son tan grandes como los del comienzo del Menuet II, circunstancia que favorece una articulación menos marcada. Este tipo de picado se mantendrá hasta el final del Menuet II.



Menuet I da capo

Figura 4.234. Articulaciones largas en la segunda sección del Menuet II.

Gigue

La Gigue es la danza final y su estilo es bastante ligero. Escrita en 6/8 en un ritmo muy continuo, vuelve a caracterizarse por la alternancia entre notas sueltas y ligadas. En esta danza sí que es muy conveniente diferenciar las articulaciones, marcando las notas picadas del resto. De hecho, las versiones de Anna Magdalena Bach y Peter Kellner contemplan una indicación de articulación específica para las notas sueltas, en concreto unos puntos sobre las corcheas de los compases 2 y 7 (figura 4.235). Son las únicas marcas de articulación, sin contar las ligaduras, que aparecen en sus manuscritos, ni en el resto de la Gigue ni del conjunto de las suites reaparecen de nuevo, pero es indicativo del carácter que hay que imprimir a la pieza en sí. Varias de las ediciones modernas también recogen esta peculiaridad, y por este motivo estimamos oportuno indicar con este signo de articulación las notas que no están agrupadas por ligaduras en la traslación al clarinete bajo.

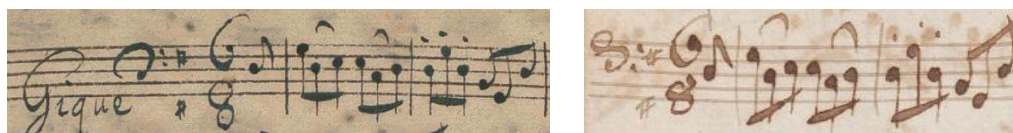


Figura 4.235. Articulaciones marcadas con puntos en el compás 2 de los manuscritos de Anna Magdalena Bach (izquierda) y Peter Kellner (derecha). <https://staatsbibliothek-berlin.de/>

Desde el comienzo remarcaremos las notas sueltas con puntos (figura 4.236), para precisar un picado corto o *staccato* que se realizará con la sílaba oclusiva “t”, definiendo bien la lengua al retirarse de la caña y volviendo a colocarla decididamente en la punta de ésta para cortar cualquier frecuencia e interrumpir el sonido.



Figura 4.236. Articulaciones cortas marcadas con punto en la Gique.

Las corcheas con punto que se corresponden con las fracciones fuertes del compás de 6/8 se acentuarán por naturaleza un poco más (como la del primer compás precedida de anacrusa), pero también la primera nota de cada grupo articulado por ligadura, como las dos primeras del compás uno, porque, aunque se practican sobre la fracción débil del pulso, reconocemos la naturaleza de la acentuación que expresa la ligadura a contratiempo. Por el contrario, las notas marcadas con puntos que corresponden a las fracciones débiles no podrán tener más presencia que las anteriores, como en el compás 3, donde el la_4 y si_4 , marcados en rojo, no pueden picarse con una emisión más intensa que el so_4 y la_4 marcados por ligadura y en fracción fuerte.

Al igual que en el Menuet II, nuevamente el cambio de tonalidad de un tono mayor a menor modifica la esencia alegre de la danza. Desde el compás 9 el tono de Re menor invoca un carácter más introvertido, por lo que la articulación cambia a notas ligadas de tres en tres (sin notas sueltas), y la anacrusa anterior (marcada en rojo), se tendrá que realizar en consonancia con un ataque más suave, por lo que hemos señalado una raya (figura 4.237).



Figura 4.237. Anacrusa marcada con raya en el compás 8, que antecede a un pasaje en la tonalidad de re menor, con notas ligadas de tres en tres.

La segunda sección de la Gigue perpetúa la misma rítmica y articulación de la primera parte, aunque es más extensa en número de compases. Otra vez un cambio de tonalidad, con la misma disposición melódica, pero en el tono de Sol menor, incita a cambiar el tipo de articulación (figura 4.238). Recurrimos a la utilizada en el ejemplo anterior, ligando las notas de tres en tres y marcando la anacrusa con una raya para no separar la unicidad del motivo melódico. En el compás 28 se retorna al tono principal mayor, por lo que los puntos sobre las notas sueltas ganan otra vez el protagonismo hasta el final de la danza, otorgando su carácter brillante inicial.



Figura 4.238. Anacrusa con raya en el compás 24, que anticipa el tono a sol menor, y vuelta al tono principal en el compás 28 retomando la articulación inicial.

4.3. Elementos fundamentales del estilo

La partitura es el medio primordial a disposición del músico para realizar una interpretación. No hay duda de que es la base sobre la que cualquier intérprete se apoya para conseguir transmitir una idea elaborada por un compositor, por lo que se le otorga el carácter de intermediario entre éste y el público. La decodificación de la partitura requiere de un considerable aporte y conocimiento por parte del intérprete, debido a la imprecisión inherente a la notación musical occidental (Reid, 2002). La música del siglo XVIII no contiene prácticamente ninguna indicación en cuanto a la dinámica, sólo unas pocas indicaciones y modificadores de tempo, y casi ninguna indicación de fraseo y articulación, por lo que los problemas de notación derivados de la falta de indicaciones tienen que ser proporcionados por los intérpretes, de acuerdo con su propio criterio y buen gusto (Harnoncourt, 1988).

Esta imprecisión de la escritura es notoria durante el Barroco, donde se confiaba al intérprete su destreza para la realización de ornamentos, articulaciones o dinámicas. Por lo tanto aproximarse al estilo de este periodo puede resultar un tanto complejo al músico actual, acostumbrado a una fidelidad de la partitura más detallada en otros periodos de la música más recientes.¹²² La comunicación del estilo de una obra es ardua porque la interpretación atañe a cuestiones relacionadas con el tempo, la dinámica, la articulación y el timbre, entre otros, y aunque las partituras puedan contener una variedad de indicaciones, la notación expresiva carece de precisión (Reid, 2006).

La primera premisa en la interpretación y por lo tanto en la expresión de un estilo es considerar el contexto histórico y personal del compositor que ha escrito la obra, las circunstancias vitales y las ideas programáticas que le han dado alas para crear una composición determinada (Mantel, 2010). De esta manera, se debe prestar atención al significado de la suite barroca, que es un género instrumental basado en una colección de movimientos de danza que varían en número, aunque la mayoría de las suites constan de cuatro a ocho movimientos (Stein, 1979). A excepción del Prélude, que es una pieza abstracta ideada por el compositor y que destaca por su libertad creativa, el resto de los movimientos obedecen a una recreación de las danzas populares de la época. La suite alcanzó su culminación artística y un grado relativamente alto de estandarización en el siglo XVII, aunque su origen y evolución como conjunto de danzas se originan desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII (Winold, 2007).

Las Seis Suites francesas, las Seis Suites inglesas, las Seis Partitas de Bach para teclado así como las Suites para violonchelo utilizan una serie determinada que consta de una Allemande, Courante, Sarabande, danza opcional y Gigue, y a las que en numerosas ocasiones les precede un Preludio en forma de Invención,

¹²² Harnoncourt expone que un verdadero malentendido en la interpretación de la música antigua se produjo en la primera mitad del siglo XX, en relación con la moda de la llamada fidelidad a la obra: las partituras más antiguas fueron "purificadas" de adiciones del siglo XIX y ejecutadas en una forma desecada. Sin embargo, se mantuvo el principio del siglo XIX según el cual lo que el compositor pretendía debía encontrarse expresamente en las notas, y viceversa: todo lo que no se encontrara en las notas no estaba intencionado y representaba una distorsión arbitraria de la obra (Harnoncourt, 1988).

Toccata u Obertura francesa.¹²³ Mientras que las antiguas danzas fijas (Allemande, Courante, Sarabande y Gigue) se estaban convirtiendo en tipos de danza estilizadas e idealizadas, las danzas opcionales (como el Menuet), originadas en el ballet francés del siglo XVII, conservaron más de su carácter de danza original y, por lo general, tenían una textura menos compleja que los otros movimientos (Stein, 1979).

La música instrumental inspirada en la danza conserva un cierto aire de los pasos originales, por lo que es necesario reconocer las características primordiales de estos bailes, aunque disten bastante de las versiones instrumentales, que no están pensadas para danzar, pero habrá que reconocerlas como una importante fuente de información sobre la forma de tocar, el tempo y todo tipo de acentos (Harnoncourt, 1988). Y sin embargo las danzas derivaron en piezas musicales independientes, siendo a veces irreconocibles, sufriendo modificaciones de tempo y transformaciones considerables, volviéndose más flexibles su ritmo (Donington, 1963).

Aunque los primeros autógrafos de las suites contengan los nombres de las danzas en francés, quizás por el origen local e influencia de algunas de ellas, no significa que el estilo impreso en ellas sea también el mismo. La música alemana del momento y específicamente la de Bach representa la mixtura de los estilos francés, italiano y alemán, y el estilo en general de las suites es más bien mixto, a pesar de título en francés de “suites”. Los *tempi* de danza son además abstractos al ser para un instrumento, y de deben adecuar a esta circunstancia (Dart, 2002).

Otra aproximación primaria al estilo de las suites son las fuentes escritas de la época, derivadas en los diversos tratados teóricos y prácticos que abordan cuestiones técnicas, interpretativas y de estilo durante el siglo XVIII. Sin embargo, algunos especialistas concretan:

“Como son pocas las reglas difundidas por los teóricos barrocos que pueden tratarse como absolutas – y las opiniones sobre numerosas cuestiones interpretativas rara

¹²³ Los bailes opcionales, en su mayoría franceses, incluyen menuet, bourree, gavotte, passepied, polonesa, rigaudon, air y otros (Stein, 1979).

vez eran unánimes –, los intérpretes deberían tener cuidado a la hora de dejar que las fuentes primarias les guíen a ciegas [...]. No debería darse por sentado que los tratados tienen una validez nacional, y no digamos ya internacional, ya que no existía ninguna convención barroca universal que regulara toda la interpretación en Europa [...]. Las numerosas contradicciones dentro de los tratados históricos desmienten una suposición de este tipo” (Lawson y Stowell, 2005, p. 37-38).

En los capítulos referidos a la ornamentación y articulación referimos que los tratados más relevantes para la interpretación musical de la época fueron los de Joaquim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach y Leopold Mozart.¹²⁴ Todos pueden ser adecuados como modelo para la práctica de la música del final del Barroco, pero al mismo tiempo pueden ser inadecuados para la música de J. S. Bach al ser escritos por una generación de compositores posteriores a él. Neumann argumenta que la probabilidad de que la mayor parte de un tratado sea pertinente es la del círculo de influencia inmediato del escritor, y la probabilidad disminuye en proporción geométrica a medida que se cruzan las barreras de gusto y estilo, como la que separa el mundo musical de Quantz del mundo de Bach, a pesar de que los dos eran casi contemporáneos (Neumann, 1978). La naturaleza de la interpretación artística es tan compleja que los detalles sutiles de graduaciones en el tempo, la dinámica, la agógica o entonación no son exclusivos de estos tratados, aunque tampoco quiere decir que algunas de las argumentaciones sobre el estilo no puedan aplicarse. Los textos expuestos son propios para la flauta travesera, el teclado y el violín, pero muchas de sus argumentaciones en la interpretación puedan trasladarse a otros instrumentos y es necesario reconocerlos.

Si además de todo lo expuesto concretamos que el medio destinatario de esta investigación, el clarinete bajo, es un instrumento apenas reconocido en la época y que ha sufrido una transformación sustancial en tiempos recientes, queda todavía más en entredicho lo que las teorías de la época puedan aportar. Pero aun así es necesario aproximarnos al estilo para aportar unos referentes básicos en la

¹²⁴ Los tratados son: Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute* [Berlín, 1752], 2ª ed., Edward R. Reilly (trad.), Londres, Faber and Faber, 1985. Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* [Berlín, 1753, 1762], William J. Mitchell (trad. y ed.), Londres, Eulenburg, 1949. Leopold Mozart, *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* [Ausburgo, 1756], Editha Knocker (trad.), Oxford University Press, 1985.

interpretación. Hay un consenso general en afirmar que la música del barroco tiene como fin primordial conmover al oyente, transmitiendo una serie de afectos y emociones que son el fundamento de todas las artes. Los teóricos y músicos del momento destacan esta cualidad por encima de todas: una música sin afectos encomiables no puede considerarse nada, no hace nada y no significa nada (Mattheson, 1739)¹²⁵, al igual que cuando C. P. E. Bach es categórico al afirmar que si un intérprete no se emociona él mismo con lo que toca, nunca emocionará a otros, que es lo que debería ser su verdadero objetivo. Esos sentimientos que el intérprete debe saber transmitir, como la alegría o la tristeza, están codificados en la escritura musical por las connotaciones afectivas de las tonalidades, indicaciones de tempo, disonancias, escalas, relaciones interválicas, articulación, movimientos de danza, ritmos, color instrumental, formas y estilos. Una tonalidad mayor, por ejemplo, expresaba sentimientos alegres, audaces, serios o sublimes, mientras que una menor era más indicada para expresar halagos, melancolía o producir un efecto delicado (Lawson y Stowell, 2005).

Una de las maneras más efectivas de crear emociones en la música consistía en aproximarse a la retórica que rige el arte del lenguaje, tratando al intérprete como un orador que dominara un discurso musical. La causa determinante en este proceso fue, sin duda, “El obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza telúrica capaz de mover y sacudir los afectos de un auditorio, tal y como los buenos oradores hacían con sus discursos” (López, 2000, p. 34). La música se hallaba ligada, por lo tanto, a reglas similares al habla que estaban dispuestas en la retórica desde la antigüedad clásica. En la música, se trataba de aplicar una correspondencia similar que tratara las frases musicales como frases gramaticales. De esta forma:

“Mattheson propuso un esquema racional de composición musical inspirada por aquellas secciones de la teoría retórica que guardan relación con el proceso de encontrar y presentar argumentos: *inventio* (invención de una idea), *dispositio* (disposición de la idea en las partes de una oración), *decoratio* (la elaboración de la

¹²⁵ Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene kapellmeister*. Hamburgo: Christian Herold.

idea) y *pronuntiatio* (la pronunciación o expresión de la oración) [...]. Así, el proceso compositivo (al igual que el proceso literario), era un acto retórico en sí mismo en el que el compositor incorporaba generalmente figuras retóricas para transmitir significados muy precisos dentro del efecto relevante (Lawson y Stowell, 2005, p. 42-43).

Estos principios teóricos de la música eran aplicados fundamentalmente a la vocal y dramática, que estaban unidas inexorablemente a un texto poético y que tal la práctica realizaba el sentido literario de la obra. Para la música instrumental independiente eran ciertas figuras reconocibles (figuras retóricas), las que proporcionaban un código expresivo entre el compositor, intérprete y oyente. Este sistema no podía ser exacto, ya que dependía en buena medida de la subjetividad del compositor y del intérprete, y dado que la música no se guía por un sistema rígido de significación (Rosen, 2017).¹²⁶ Aun así, los músicos eran oradores que consciente o inconscientemente, expresaban ideas como si fueran oraciones, incluidas todas las secciones, divisiones y periodos apropiados para el habla. Se consideran figuras retórico-musicales a todas aquellas que de forma sorpresiva o inesperada se desvían con respecto a las normas musicales esperadas, que según los tratadistas de la época afectan principalmente a la melodía y la armonía, y que operan básicamente de cuatro modos: por adición, sustracción o supresión, permutación o sustitución (López, 2000).

Consideraciones específicas del estilo

Un análisis en profundidad de los aspectos retóricos que puedan extraerse de las suites para violonchelo excedería los propósitos de este trabajo. Sin embargo, hay

¹²⁶ López Cano, en su documentado libro *Música y retórica en el Barroco*, realiza una síntesis de los teóricos y figuras retóricas que afectan a la música, argumentando que “La extensa proliferación de teorías particulares y, a veces, realmente distintas entre sí, ha llevado a investigadores como Buelow (1980) o Neubauer (1992) a considerar que las ideas barrocas sobre los afectos o pasiones nunca cristalizaron en una *affektenlehre* o doctrina de los afectos bien sistematizada y consistente...Sin embargo, pienso que es posible extraer aquellos principios, ideas y conceptos fundamentales, que, aceptados como verdaderos por la mayoría de los hombres cultos de la época, sirvieron de cimiento para la edificación de cada teoría particular de los afectos” (López, 2000, p.59).

que comprender que las bases que cimientan esta teoría son fundamentales para alcanzar el propósito de la música en el Barroco. Al igual que defendimos que no es necesario que el intérprete sea plenamente consciente de la polifonía implícita inmersa en la escritura (porque una ejecución correcta la expone automáticamente sobre el discurso musical), los teóricos señalan que el compositor y el ejecutante no siempre tienen la necesidad de ser conscientes de observar los principios retóricos, como tampoco se tiene la necesidad de conocer la gramática para dominar la lengua materna (Harnoncourt, 2006). Este código de comunicación era posible en la época gracias a la formación de los compositores, intérpretes y oyentes, un círculo social restringido que estaba instruido en tales materias. Pero hoy en día estos códigos han quedado obsoletos, a excepción de musicólogos y especialistas, que nos han recordado de su importancia en el pasado. Existen otros teóricos que afirman que es imposible establecer paralelismos específicos entre los acontecimientos musicales y su significado musical.¹²⁷ Entre medias de estas posturas extremas existen una amplia gama de escritores que “aceptan la idea de que la música puede expresar significado y emoción, pero la limitan al estado de ánimo general en lugar de emociones o significados específicos” (Winold, 2007, p. 93), y que “la idea de aplicar la retórica en la música ha sido elogiada cuando ha ayudado a compositores, intérpretes u oyentes a comprender mejor la música y condenada cuando ha conducido a interpretaciones excesivas o inapropiadas” (Winold, 2007, p. 59).

Hasta el momento hemos tratado dos elementos que están directamente relacionados con el estilo: la ornamentación y la articulación, que aunque comprenden capítulos específicos de esta investigación por contener implicaciones directas en la técnica del clarinete bajo, son inherentes al talante de las piezas de Bach. Junto a estos dos principios vamos a tratar ahora otros tantos indispensables al configurar el estilo, como son el tempo, el carácter, las dinámicas y las agógicas,

¹²⁷ Robert Hatten, en su libro de 1994 *Musical Meaning in Beethoven* rechaza la idea de una teoría general del lenguaje de la música e insiste en que las teorías del significado musical deben estar estilísticamente limitadas para que tengan validez, y reconoce que las ideas de la semiótica pueden conducir a análisis profundos de obras musicales. Por su parte Felix Mendelssohn (que se le reconoce la recuperación de la música de Bach al auditorio de su tiempo), en relación a una de sus *Canciones sin palabras*, se quejaba en una de sus cartas de que se escribía mucho sobre música pero a la vez se decía muy poco, creyendo que las palabras no son en absoluto suficientes para significar una obra (Winold, 2007).

para comprender globalmente la trascendencia musical de las piezas. Ninguna de las descritas, a excepción de la articulación y adornos, están plasmadas en la partitura, pero son igual de relevantes para la interpretación. Nos vamos a apoyar en fundamentos teóricos y de análisis musical para su aplicación, y así, de un examen minucioso musical, que concierna tanto a la estructura a gran escala como a la pequeña (diferenciando secciones, periodos y motivos), a la armonía y el contrapunto, la melodía, el ritmo y otros parámetros como el carácter de las danzas, se podrán extraer multitud de conclusiones para la interpretación, y que de una u otra forma están emparentadas con las figuras de la retórica musical y con la teoría de los afectos. Examinaremos todos los elementos expuestos desde una perspectiva actual más próxima al razonamiento analítico de las obras de Winold, Ledbetter y Prindle, que plantan herramientas formales y armónicas para analizar la partitura.

Y sin embargo, los planteamientos teóricos sofisticados que exponen estos autores se corresponden más a una comprensión de la composición de la obra y a un análisis funcional que a una comprensión o exposición interpretativa, faceta que queremos explotar y resaltar en este estudio para justificar nuestras decisiones en cuanto a tempos, dinámicas, agógicas y demás componentes del estilo que no están impresos en la partitura. Somos plenamente conscientes que son indicaciones sugeridas que en ningún caso son valores absolutos, sino guías interpretativas que pretenden aportar un valor musical fruto de la reflexión y la experiencia, pero que pueden ser diferentes a las planteadas por otra interpretación informada, o que pueden ser percibidas por los oyentes como una experiencia de significado distinto. Como proclaman Lawson y Stowell “los intérpretes tendrán casi inevitablemente que ser los árbitros finales en estos asuntos de concebir soluciones de buen gusto para los problemas [...] de los que no hay respuestas definitivas o ampliamente aceptadas” (Lawson y Stowell, 2005, p. 54).

Una primera aproximación debe abordar las circunstancias del nacimiento de las suites para violonchelo para entender mejor su contexto musical. Su génesis se remonta al periodo de Bach que estuvo al servicio del príncipe Leopold en Cöthen, durante el periodo de 1717 a 1723. Allí las tareas de Bach se limitaban

principalmente a la música profana para la corte, pues ni la iglesia calvinista de la corte ni la iglesia luterana de la ciudad empleaban música elaborada en los servicios religiosos (Winold, 2007). Por este motivo la música instrumental de Bach se vio favorecida por obras como *El clave bien temperado*, los *Seis conciertos de Brandemburgo* o las *Sonatas y Partitas para violín solo*. En esta ciudad Bach contó con un magnífico grupo de instrumentistas e instalaciones adecuadas. De especial interés para la historia de las Suites para violonchelo solo son el chelista Carl Bernhard Lienicke y el violagambista Christian Ferdinand Abel, cualquiera de los dos pudo estar vinculado con la creación e interpretación de las suites, aunque no existe una evidencia documental confiable que respalden esta afirmación (Winold, 2007). Un hecho trascendental de esta época es el fallecimiento repentino de su primera esposa Maria Barbara en julio 1720, y su posterior enlace con Anna Magdalena en diciembre de 1721 (Gardiner, 2015). Su segunda mujer, que era cantante profesional de la corte, procedía de una familia musical y le debemos varias copias de las obras de Bach, entre ellas uno de los primeros autógrafos de las Suites para violonchelo.

Aunque Bach dejó un escaso registro de sus propios pensamientos sobre la música, los textos de algunas de las portadas, como la de *El clave bien temperado* compuesto en este periodo, nos indican que tenía en su mente unos elevados propósitos didácticos, que se suman a la abundancia de estudiantes que enseñaba y dirigía como maestro de capilla tanto en coros como en orquestas.¹²⁸ Pero conviene recordar que en el siglo XVIII e incluso antes, el equivalente del “estudio” o eran páginas fáciles de iniciación (como *el Pequeño libro de Anna Magdalena Bach*), o se referían a una problemática musical, no ligada a las dificultades que presentaba el instrumento que servía de vehículo a la cristalización sonora del texto (Valls, 1970).¹²⁹ A pesar de que el manuscrito original de Bach no ha

¹²⁸ Bach dejó plasmado en la carátula *El Clave bien temperado* con su propia letra: “*Preludios y fugas a través de todos los tonos y semitonos, tanto en lo que respecta a la tercera mayor ut re mi como en lo que respecta a la tercera menor o re mi fa. Para uso y provecho de la juventud musical deseosa de aprender así como pasatiempo de la ya versados en este arte*”. Las expresiones tercera mayor o tercera menor se refieren respectivamente al modo mayor o menor (Winold, 2007).

¹²⁹ Valls ejemplifica los preludios y fugas del *El Clave bien temperado* de Bach, argumentando que aunque lógicamente están escritos para el instrumento de tecla y se articulan a sus posibilidades

aparecido hasta el día de hoy, se piensa que las suites se gestaron en la misma época e incluso al mismo tiempo que los *Sei solo* para violín. Como las Sonatas y Partitas para violín solo se anunciaban como *Libro Primo* en su portada, se cree que se pretendía que las Suites para violonchelo solo tuvieran una copia equivalente (quizás como *Libro Secondo*), pero no está claro que alguna vez se haya hecho tal copia (Ledbetter, 2009).¹³⁰ En conjunto, estas colecciones para cuerda y teclado de principios de la década de 1720 “cubren prácticamente todo el espectro de la música instrumental”, y “las obras *senza basso* para violín y violonchelo, aunque son cumbres de sus respectivos repertorios, todavía pueden considerarse obras para el adiestramiento al más alto nivel” (Ledbetter, 2009, p. 16-17). Sí parece claro que las suites se corresponden con un plan de progresión de dificultad y complejidad creciente, que se ve reflejado por ejemplo en los preludios, cuyo tratamiento de los acordes en patrones son más complejos desde el punto de vista compositivo que los de la Primera Suite en Sol mayor (Prindle, 2011).¹³¹

Hay que recordar que durante largo tiempo, hasta la recuperación y difusión de Pablo Casals de la obra a principios del siglo XX, las suites eran consideradas meros estudios técnicos para el violonchelo, a los que el músico barcelonés cargó de emoción y otorgó el valor de obras de concierto (Siblin, 2009). Numerosos violonchelistas declaran una estructura sucesivamente más compleja en cada suite, representando un reto técnico para los intérpretes (Rostropovich, 1995). Puede que entonces Bach concediera a la colección de las suites un muestrario musical de implicaciones compositivas, independientemente de las técnicas, o bien como en *El Clave bien temperado* desarrollar ambas, como recursos de ideas compositivas y de retos para los intérpretes. Aun así, como no hay dedicatorias

técnicas, realmente se trata de una obra pensada para atender al estudio de los procesos modulatorios de tonalidades, no a la mecánica de su realización. Es muy probable que Bach atendiera a estas dos vertientes a la vez, y que en la portada de la obra hubiera un pensamiento didáctico tanto para el desarrollo de la pura técnica instrumental como a la comprensión y tratamiento de los ideales de composición.

¹³⁰ La copia en limpio del autógrafo de Bach, fechada en 1720, refleja en la portada: “*Sei Solo. á Violino senza Baſo accompagnato. Libro Primo. Da Joh. Seb. Bach aó 1720*”. Cada una de las seis piezas a su vez se denomina *Sonata prima*, [*Partia prima*, etc] *á Violino senza Baſo accompagnato*.

¹³¹ Según Prindle el Prélude de la Primera Suite para violonchelo es un preludio patrón, cuyo concepto lo desarrolló Joel Lester (1999) en su libro *Obras de Bach para violín solo*. Esta implicación indica que los compositores e intérpretes del siglo XVIII (y Bach en particular), en ocasiones conceptualizaron estos preludios como progresiones elaboradas de acordes.

escritas en la partitura, no sabemos con certeza el fin último que le asignó Bach a tales piezas, si fueron escritas para un virtuoso concreto del momento o para la instrucción de los violonchelistas, si para interpretarse en salones de cámara o intercambiadas con otras obras orquestales en auditorios más grandes.

En todas las piezas de la Primera Suite vamos a seguir un orden preestablecido para abordar diversos aspectos que atañen al estilo. Iremos de lo general a lo particular, o, dicho de otro modo, de la gran forma a las estructuras más simples. Primeramente, discutiremos el carácter general de la danza, para establecer un tempo aproximado y otorgar un matiz inicial (*Allegro, moderato...* u otro). Después abordaremos las cuestiones relacionadas con la forma general de cada movimiento, para ir desgranando las secciones más pequeñas y sus implicaciones con la dinámica, planos sonoros, conducción del sonido, agógicas, respiraciones y fraseos.

Puesto que todas estas sutilizas de naturaleza musical no están impresas en la partitura, deberemos exponer y definir su implicación práctica en la música. El tempo inicial y matiz de carácter se deben asentar desde el comienzo, porque definen el estilo principal de cada danza, pero es preciso matizar mucho más durante la interpretación, con pequeñas sutilezas que los compositores no dejan por escrito y más concretamente en este periodo. La interpretación en el estilo requiere de complementar la notación con finas gradaciones para resaltar la línea melódica, tocar las disonancias de la apoyatura más fuerte que la resolución, y seguir los perfiles de la música por medio de sutiles gradaciones, según la línea vaya hacia las notas agudas o graves (Lawson y Stowell, 2005).

Tradicionalmente se ha aceptado que las marcas dinámicas en toda la música de este período se basaron en el principio de las terrazas (contrastes entre *forte* y *piano*) y que los *crescendi* y *diminuendi* son desconocidos, en parte por las limitaciones técnicas de algunos instrumentos. Pero se debe descartar la noción de que los teclados imponían sus restricciones dinámicas a la voz y a los instrumentos melódicos, para los cuales los matices y la gradación del tono eran uno de los medios de expresión más naturales y característicos, al menos desde el principio del siglo XVII, por lo que coexistieren ambos tipos de dinámicas, aunque las graduales no se plasmaran en la partitura (Boyden, 1957).

Los autógrafos originales de las suites carecen de referencias dinámicas, ni siquiera se exponen contrastes en terrazas entre *forte* y *piano*.¹³² En nuestra transcripción para clarinete bajo vamos a incluir estos matices para enfatizar el carácter en ciertos momentos, escribiendo tanto los términos italianos de *cresc.* y *dim.* así como reguladores de apertura y cierre de la intensidad. Como norma general, vamos a diferenciar ambos, incluyendo el *cresc.* o *dim.* en los pasajes reiterativos que denotan mayor o menor tensión, mientras que los reguladores quedarán dispuestos para los pasajes por movimiento melódico ascendente o descendente que implique tal tensión (figura 4.239).

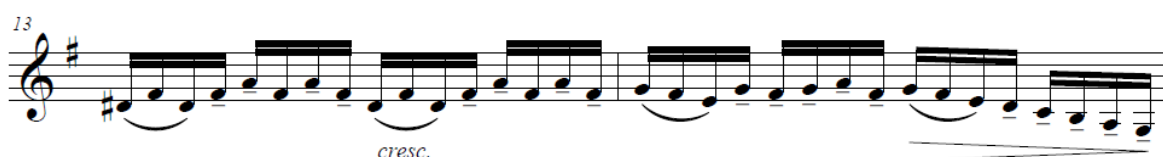


Figura 4.239. Indicación de *cresc.* en una figura repetitiva y regulador decreciente en una línea descendente en el Prélude.

Cuando la tensión sea muy evidente por la reiteración de un pasaje más prolongado en el tiempo, combinaremos ambas indicaciones, *cresc.* o *dim.*, con un regulador posterior que enfatice la expresión (figura 4.240). En el ejemplo de los compases 37 y 38 se combina la repetición de un motivo (de la nota grave pedal y del ritmo) con la tensión melódica ascendente.



Figura 4.240. Indicación de *cresc.* seguido de un regulador creciente en un pasaje reiterativo y de línea ascendente prolongada en el Prélude.

En algunas ocasiones sugeriremos los matices entre paréntesis, para insinuar una breve matización dinámica, pero que por lo obvio del discurso musical no se incluirán en la partitura final. Se comentarán las circunstancias específicas en tales casos y como comentario general defendemos indicar los matices que consideramos más oportunos para un correcto uso del fraseo y la conducción de la

¹³² La excepción es el Prélude de la Sexta Suite, que contiene indicaciones de contraste entre secciones de *f* y *p*.

música, pero en ningún caso queremos recargar la partitura innecesariamente. En relación con los matices dinámicos también incluiremos los de agógica que alteren el discurso musical, preferentemente en aquellos lugares conclusivos que requieran de una pequeña disminución del tiempo, como en las cadencias finales de movimiento o los desenlaces muy marcados como puede ser el compás 38 del ejemplo anterior. Habrá otros momentos no delimitados por cadencias o conclusiones tan firmes que requerirán de sutiles cambios agógicos que no escribiremos en la partitura, pero que explicitaremos su uso, pues también favorecen la expresión del discurso musical.

4.3.1. Prélude

En la tradición del Barroco los preludios eran un género que servían de introducción a otro movimiento o movimientos posteriores.¹³³ Habitualmente eran piezas escritas que imitaban la improvisación con un estilo libre donde el intérprete desplegaba todo su potencial técnico e improvisatorio, pero otras veces se improvisaban enteramente en los instrumentos de teclado según un arte establecido, y también por instrumentos melódicos y cantantes (Bania, 2014). Podían tener además una función más profana para calentar y probar el instrumento, así como de verificar la acústica de la sala, o incluso la de calmar a una audiencia que podía estar charlando en una presentación de música de cámara (Winold, 2007).

El preludio de la Primera Suite se ha comparado a menudo con el primero del *Clave bien temperado* por la exploración armónica de los acordes arpegiados, que en este caso de adecuan por completo a la disposición del violonchelo (Winold, 2007). La estructura del preludio se torna libre, por su carácter improvisatorio e

¹³³ El término *Prélude* en francés que aparece en las Suites de Bach proviene etimológicamente del latín *prae* (antes) y *ludus* (juego). Compositores franceses de la época como Couperan y Rameau escribieron preludios independientes. Posteriormente en el siglo XIX y XX se han compuesto preludios muy populares como los de Chopin o Debussy que han sido tratados como movimientos independientes (Winold, 2007).

independiente y no se adhiere a ninguna forma preestablecida, y en donde la estructura tonal puede ayudar a su comprensión (Prindle, 2011). Cuando se le atribuye un carácter de lucimiento del intérprete, se adecúa mejor como un movimiento ágil.

Las semicorcheas recurrentes del Prélude de la Primera Suite imprimen un continuum de notas que le otorgan un atributo de *perpetuum mobile*, figuración gráfica que ya indica de por sí un movimiento ligero. La tonalidad en modo mayor de toda la Primera Suite (a excepción del Menuet II que se produce en el tono equivalente menor), también es indicativo de una música alegre.¹³⁴ Los teóricos del momento identificaron a las tonalidades con diferentes estados de ánimo, y así, por ejemplo el tono de Sol mayor era asociado como brillante, alegre y jovial por varios teóricos, aunque Mattheson, que define con estos adjetivos este tono, reconoce que ninguna tonalidad puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto (Neubauer, 1992).¹³⁵

Las suites para violonchelo carecen de los términos italianos para indicar un tempo determinado, por lo que su aplicación queda únicamente ceñida a la danza concreta con la que se titula cada movimiento. El Prélude no es una excepción y no contiene designación como *Allegro* o *vivace*, de acuerdo con que “Bach, Haendel y muchos otros compositores tendieron a dar sólo un título al movimiento, dejando que los intérpretes decidieran sobre su velocidad y carácter” (Lawson y Stowell, 2005, p. 75). Para el tempo óptimo, por ejemplo, “El gusto implica considerar una serie de factores como la frecuencia del cambio armónico, el carácter de las figuras, el tipo de texturas, etc., hasta llegar a la acústica del escenario de la interpretación” (Lawson y Stowell, 2005, p. 52). Teniendo en consideración los aspectos técnicos tratados en capítulos precedentes, especialmente los referidos a la articulación, digitación, saltos de registro y ornamentación, así como a la adaptación de la

¹³⁴ En el capítulo de la tonalidad y diapasón se justifica la lectura en el tono original sin transportar en el clarinete bajo, por lo que la suite entera suena una segunda mayor más grave, pero que tal circunstancia no difiere del carácter general de la obra, entre otros motivos, por la diferencia del diapasón en la época barroca con la actual.

¹³⁵ Según Harnoncourt, en el sistema actual de temperamento igual, cuando la precisión científica es tan importante, no tiene sentido asociar las tonalidades con diferentes contenidos emocionales, sobre todo porque ya no existen diferencias entre los modos tonales (en la antigüedad los modos estaban diferenciados entre sí), a excepción de los tonos mayores y menores (Harnoncourt, 1988).

polifonía, obtendremos suficiente información para adecuar la interpretación a un tempo y carácter determinados. Estamos completamente de acuerdo con la afirmación de que para la elección de un tempo se tengan principalmente en cuenta su “carácter general” y sus “notas y pasajes más rápidos” (Bach, C. P. E. 1753/1949, p. 151). Por otro lado “Incluso si fuéramos capaces de reconstruir los sistemas de notación de tempo de Bach con un cierto grado de confianza, difícilmente deberíamos esperar que los intérpretes estuvieran sujetos a ellos” (Sherman, 2000, p. 464).

Para el Prélude consideramos que una velocidad eficaz es a un tempo de negra igual a 90 pulsaciones por minuto.¹³⁶ Siempre lo indicaremos entre paréntesis, como sugerencia para la interpretación, y teniendo en cuenta que es una propuesta de tempo máximo de velocidad (siempre posible a una velocidad un poco más lenta), para solventar las dificultades técnicas y enfrentar al continuum de semicorcheas característico de este primer movimiento. A esta pulsación, creemos que el término italiano ideal actual para el carácter es de *Allegro moderato*, también sugerido entre paréntesis al no estar explicitado por el compositor (figura 4.241).¹³⁷ De esta forma se podrá percibir un carácter alegre, jovial y virtuoso para la apertura de la obra, que creemos debe impactar y captar la atención del oyente.

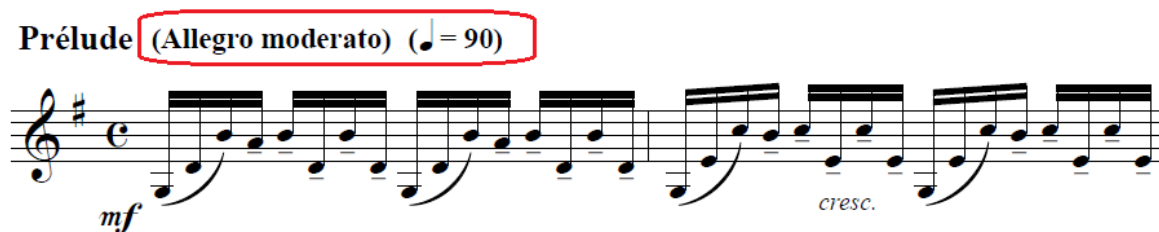


Figura 4.241. Propuesta de tempo e indicación metronómica en el Prélude.

¹³⁶ Antes de que Maelzel desarrollara el metrónomo en 1815, se realizaron numerosos intentos para idear un modo adecuado de medir el tiempo con precisión, desde relacionarlo con el pulso humano, con el ritmo de andar, hasta utilizar diversas formas de péndulo, pero sin una gran fiabilidad (Lawson y Stowell, 2005).

¹³⁷ Según el testimonio conjunto de C. P. E. Bach y J. F. Agricola, Bach era muy preciso en la dirección y muy seguro de su tempo, que normalmente hacía muy animado. Este valioso comentario aunque no precisa cuán animado y en qué momentos, puede inducirnos a que no tengamos miedo de un tempo virtuoso en los movimientos que lo sugieran (Donington, 1963).

Además, se podrá acometer todo el Prélude a una velocidad que permita enfrentarse a los desafíos técnicos que supone y adecuarla al carácter propio de pieza introductoria que exprese una seguridad y fortaleza en el intérprete. Entendemos que el tempo nunca puede ser rígido, menos aún en la música de este periodo, por lo que las pequeñas inflexiones son necesarias, sobre todo para preparar las respiraciones obligatorias y para resolver en las cadencias más conclusivas.¹³⁸

El mayor reto técnico a la que deben enfrentarse los clarinetistas bajos y cualquier instrumento de viento en las obras con un incesante continuo de notas es sin duda la respiración. La repetición continua del patrón de semicorcheas arpegiadas desde el inicio está pensada para el violonchelo, pero su la traslación al clarinete se encuentra con un primer obstáculo, que es nutrir de respiraciones puntuales que garanticen la capacidad del aire en los pulmones y por consiguiente la buena emisión del sonido. Pero las respiraciones no pueden ser arbitrarias, sino que deben apuntalar la estructura de la pieza y ayudar en el fraseo y en la conducción del sonido, porque de lo contrario se corre el riesgo de romper la unidad del *perpetuum mobile*.

La división en secciones del Prélude no significa que tenga que haber rupturas o separaciones entre ellas (Winold, 2007), pero como la transcripción para clarinete bajo requiere de respiraciones ineludibles, aprovecharemos éstas para diferenciar las secciones con un sentido de fraseo estructural. Debemos distinguir dos clases de respiraciones: las que se producen después de una sección final conclusiva (como en la obligada pausa después del calderón del compás 22, figura 4.242), y las respiraciones que no deben interrumpir el discurso musical. Éstas últimas son las que debemos prestar mayor atención desde el punto de vista técnico del intérprete, porque deben apuntalar la dirección de la música, efectuarse ligeramente y además no deben realizarse de forma aleatoria en cualquier lugar.

¹³⁸ Suscribimos la reflexiones de Donington (1963), cuando afirma que una de las cuestiones más difíciles de la música es mantener un tempo (aún con un margen razonable) de principio a fin de la pieza y recordarlo en la siguiente actuación, y que es un parámetro relativo que depende de multitud de factores, unas físicas como la acústica de la sala y otras psicológicas como estado anímico del intérprete.

Siempre que respiremos se va a producir un silencio en la música, pero en este caso ese silencio debe de ser “sonoro”. Galán nos muestra que “el vacío, identificado tantas veces con el silencio, se disfraza cuando la obra nos abre muchas puertas a la sensibilidad y al conocimiento y se toma carnosos, perceptible, audible” (Galán, 2022, p. 19). Es necesario que el intérprete transmita la sensación de que esas respiraciones o silencios físicos sean parte sustancial de la música, que están integrados con los sonidos que acompañan y no se perciban como vacíos sonoros; y es que el silencio como respiración es necesario para todos los instrumentistas, no sólo de viento o cantantes porque, da impulso a lo siguiente, reconduciendo la energía para acometer el próximo sonido (Galán, 2022).

Si atendemos a la forma del Prélude, observaremos que no contiene ninguna señal de repetición (al contrario de los restantes movimientos de danza, que la incluyen hacia la mitad de la pieza), y discurre seguido de principio hasta el fin. Formalmente podemos apreciar una división casi en la mitad del movimiento (en el compás 22 de un total de 42), pues hay una gran semicadencia enfatizada por un calderón y consiguiente reposo en la nota *re*₅ (figura 4.242).

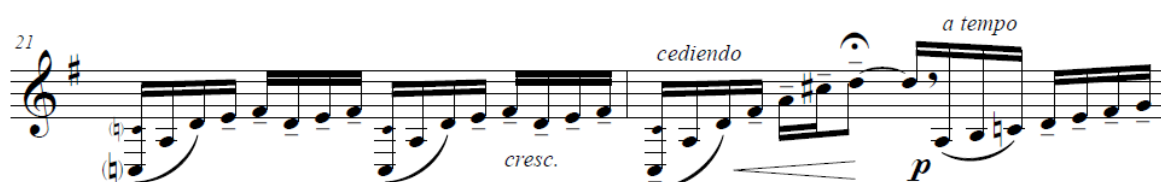


Figura 4.242. Calderón en el compás 22 e indicación de respiración.

Este punto divide el movimiento en dos secciones diferenciadas y convendrá hacer una pequeña pausa después del calderón, que indicamos con una coma de respiración. Ésta es la única que se puede acometer de forma pausada, ocupando el tiempo necesario para que el silencio sugiera la conclusión de una sección y el comienzo de otra nueva. Esta coma podría ser redundante por la obviedad del momento, y no es necesaria escribirla, pero la vamos a indicar como el resto de las respiraciones que sí son obligadas apuntalar por su importancia estratégica.

Como apunta Winold (2007), este primer movimiento se puede dividir en cuatro secciones.¹³⁹ El calderón expuesto en el compás 22 divide la pieza en dos partes bien diferenciadas, que a su vez se pueden fraccionar en otras dos secciones más pequeñas. La primera de todas estaría conformada por los cuatro primeros compases, que inician el gesto motivico periódico de todo el movimiento y que se asientan sobre un claro esquema armónico por compás: acordes de tónica, subdominante, dominante y vuelta a la tónica (I-IV-V-I, figura 4.243).¹⁴⁰ Tanto para Winold como Prindle la separación del gesto de apertura del resto del movimiento es crucial, ya que cumple una función importante a la hora de establecer la tonalidad y se ha demostrado que es una parte importante de la concepción de Bach de este estilo de preludio de patrones (Prindle, 2001). Así, el esquema del arpeggio persiste como gesto fundamental que define una armonía subyacente y que se adhiere a la forma clásica del preludio construido “en base a un solo elemento o célula y que se desarrolla en una breve composición, tal y como admirablemente nos mostró J. S. Bach en toda su colección de los *Preludios y fugas*” (Galán, 2024, p. 18).

Prélude (Allegro moderato) (♩ = 90)

Figura 4.243. Cuatro primeros compases del Prélude con su correspondiente reducción armónica sobre los grados del tono principal. Se proponen algunos matices dinámicos.

¹³⁹ Como resultado de un análisis de la estructura tonal, los motivos y la textura se puede concluir que el Prélude tiene cuatro grandes secciones: un gesto de apertura entre los compases 1 al 4, una serie de progresiones de acordes sobre una línea de bajo del 5 al 22, una sección de prolongación de la dominante que comienza en el compás 22, y un gesto final que ocupa los últimos cuatro compases de la pieza (Prindle, 2001).

¹⁴⁰ Vamos a tener en consideración los grados fundamentales sobre los que se establece la armonía, sin tener en cuenta las inversiones de dichos grados, como ocurre en el segundo compás, que es un cuarto grado en segunda inversión. Consideramos adecuado para el análisis performativo la utilización de la reducción armónica, porque es una “técnica analítica que implica eliminar figuraciones melódicas y presentar solo las notas básicas o fundamentales de los acordes” (Winold, 2007). De esta forma se pueden simplificar y facilitar los conceptos armónicos a los intérpretes.

Este esquema armónico ya implica una noción básica de tensión y relajación que indicaremos con los sutiles matices dinámicos y agógicos, dado que un acorde sobre la tónica denota estabilidad, la subdominante preparación, la dominante tensión y la tónica liberación o retorno a la estabilidad (Winold, 2007). La sola reiteración continua en forma de arpeggios expresa de por sí una tensión, acusada por la acumulación rítmica y los saltos disjuntos, que se refuerza por los cambios de armonía. La llegada al tercer compás sobre un acorde de dominante marca el punto de mayor intensidad dentro de esta estructura de cuatro compases, por lo que indicaremos un *cresc.* desde mediados del compás 2 para proyectar la tensión acumulada. Si prestamos atención a la interválica, observaremos que también se agranda según avanza: al comienzo, las dos primeras semicorcheas se disponen en quinta justa (sol-re), el segundo compás en sexta mayor (sol-mi), y el tercero en séptima mayor (sol-fa#), para acabar en octava en el cuarto (sol-sol). Esta idea reafirma una mayor intensidad del sonido que además se refuerza por la nota más álgida (do₅) en los compases 2 y 3, con relación al si₄ en el 1 y 4. La llegada al compás 4 sobre el primer grado marca la conclusión de esta primera sección y por lo tanto la resolución de la tensión, por lo que se cerrará con un regulador decreciente y una primera respiración. Para no perjudicar el flujo ininterrumpido de la música, al regulador decreciente del compás 4 le sumaremos un pequeño cediendo muy sutil (no escrito), que anticipe la respiración final del compás y reitere el comienzo de la siguiente sección en el compás 5, recordando que se trata de una respiración liviana que se tiene que apreciar como parte de un discurso continuo.

La segunda sección del Prélude comienza en el compás 5 y abarca hasta el calderón expuesto en el compás 22. Esta parte es comparativamente mucho más extensa que la inicial, por lo que no se puede acometer con una sola respiración. Pero dentro de las secciones más amplias hay pequeñas unidades melódicas subyacentes que se deben reconocer. Bach crea una sensación de mayor movimiento al acortar gradualmente la longitud de la unidad de cuatro compases del comienzo a unidades de tres compases del 5 al 7 y del 8 al 10 (Winold, 2007). Aprovecharemos esta

circunstancia de la estructura de la obra en unidades melódicas más pequeñas para indicar las siguientes respiraciones en toda la segunda sección (figura 4.244). En el compás 5 hemos indicado un *p*, puesto que el 4 cerraba la primera sección con un regulador decreciente y una respiración. La función tonal cambia, de un sexto grado (que sirve también de enlace como segundo grado del nuevo tono), pasamos al quinto grado en el nuevo tono de Re mayor (dominante del tono principal) en el compás 6, para resolver en la tónica en el compás 7 (figura 4.244).¹⁴¹

Figura 4.244. Unidad melódica entre los compases 5 y 8, que modula a la tonalidad de Re mayor, con los consiguientes matices dinámicos.

La modulación siempre produce en la música una mayor tensión por el cambio de eje tonal, que se ve reforzado por la repetición del mismo gesto en el compás 6, por lo tanto, procederemos a indicar el correspondiente *cresc.* La resolución en el primer grado en el compás 7 retoma la relajación armónica, y por analogía con el compás 4, indicaremos un regulador decreciente (fortaleciendo la línea melódica por descenso). El compás se cerrará con el consiguiente símbolo de respiración, asociando el regulador con un pequeño cediendo que tampoco indicaremos en la partitura, pero que el intérprete debe hacer sutilmente para anticipar adecuadamente la siguiente sección sin que se note un corte.

La siguiente unidad la conforman los compases 8 al 10 en la misma tonalidad y manteniendo el arquetipo de una función tonal por compás: segundo grado, quinto y primero (figura 4.245). En el compás 8 marcamos un *p* al proceder de un regulador descendente. El 9 es singular porque Bach introduce la figura del grado conjunto descendente, gesto que no ha aparecido hasta ahora agrupando a tantas

¹⁴¹ La utilización de acordes comunes a dos tonalidades es uno de los procedimientos más habitual para la modulación al tono de la dominante (Ledbetter, 2009).

notas.¹⁴² Realmente, desde la cuarta semicorchea es una escala descendente pero partida en tres escalones por grado disjunto (mi-re-do#-si-la, sol-fa#-mi, re-do#-si-la-sol-fa#-mi-re), que abarca hasta las primeras tres semicorcheas del compás 10. Entre cada intervalo hay una distancia de sétima, bastante amplia, que sumado a que son escalones ascendentes y producidos sobre la base de una función de dominante, crean una línea de mucha tensión, y en consecuencia indicaremos un regulador creciente en la parte melódica más aguda.

Figura 4.245. Unidad melódica entre los compases 8 al 11, sobre los grados II, V y I del tono secundario y con dinámicas propuestos.

El compás 10 devuelve la relajación tonal sobre el acorde de tónica, y como se cierra melódicamente por grado conjunto descendente, señalamos un nuevo regulador que refuerza la idea de cierre de esta unidad. Sin embargo, no vamos a indicar la respiración en este lugar, si no después de la primera nota del compás 11, sol#4. La razón es que en esta ocasión nos parece musicalmente mejor respirar después de la llegada al compás 11, pareciendo más natural en este punto, porque hacerlo entre los dos compases sí que interrumpe más el discurso. La articulación en este caso desempeña un papel fundamental, al conectarse el sol# con las semicorcheas finales del compás anterior, articuladas con raya y separadas de las semicorcheas posteriores con ligadura. Desde el punto de vista armónico también es mejor

¹⁴² El giro descendente por grado conjunto aparece en los compases 5 y 7, pero solo afecta a tres notas seguidas, por lo que se podría considerar que es un gesto que anticipa los grupos de cinco notas del compás 9 y después a todas las escalas descendentes hacia mitad del Prélude. De hecho, resulta ser una línea melódica descendente completa pero escalonada hasta la llegada al compás 10.

acometer la respiración aquí. Se está produciendo un nuevo cambio tonal a La menor, a través de un acorde de séptima disminuida sobre la base del sol# que otorga mucha tensión como nota extraña hasta ese momento. Esa cualidad sorpresiva requiere que se efectúe la nota sin pausa previa, para que sea más efectiva.

En el compás 11 se inicia una nueva idea melódica que abarca dos compases, refrendando la idea de acortamiento de las unidades melódicas de cuatro compases a tres y ahora a dos (Winold, 2007). Esta unidad se corresponde con dos modulaciones transitorias, permutando del tono de la dominante a otros cercanos. La primera es la referida al tono de La menor en el compás 11 y 12 y la siguiente a Mi menor sobre el 13 y 14 (figura 4.246). Desde el punto de vista interpretativo, se pueden acometer con una sola respiración, por lo que nosotros consideramos todo bajo única idea los cuatro compases. De hecho, marcaremos más adelante la respiración después de la culminación de una escala descendente que finaliza en el compás 15, inicio de la siguiente unidad melódica.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled '11' and contains two measures of music. The second staff is labeled '13' and contains two measures of music. The third staff is labeled '15' and contains two measures of music. The music consists of eighth-note patterns. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). Red dashed lines and the Roman numeral 'VII' are used to indicate harmonic structure across the measures.

Figura 4.246. Unidad melódica de los compases 11 al 14 del Prélude, sobre los tonos de La menor y Mi menor, con los consiguientes matices dinámicos.

Desde el punto de vista armónico (no tanto del melódico), estos cuatro compases son muy parecidos, iniciándose ambos con una función de dominante (VII grado específicamente) resolviendo en la tónica de los tonos comentados, primero en La menor (segundo grado del tono principal) y luego a Mi menor (sexto grado). Tanto en el compás 11 como 13 apuntamos sendos *crescendi*, porque la línea melódica se

repite sobre la función de dominante, y en el 12 indicamos un *p* en la tercera parte, por la reiteración melódica sobre el primer grado, para crear un contraste por repetición, ya que provenía de un *cresc.* Concluimos el compás 14 sobre con un regulador decreciente, acorde con la escala descendente, y marcando la respiración después de la llegada a la nota más grave, *fa#* del compás 15, porque de lo contrario, respirando entre el compás 14 y 15 se rompería la sensación de continuidad de esa escala.

La siguiente unidad melódica la configuran los compases 15 a 19. Se inicia con una función de dominante sobre el tono principal, Sol mayor, pero en lugar de resolver en la tónica, enlaza con otra función de dominante sobre Do mayor. De hecho, surge un encadenamiento de acordes sobre el V grado del compás 15 al 18 hasta la llegada al compás 19 que imita el gesto inicial del Prélude y resuelve en la tónica (figura 4.247).

Figura 4.247. Unidad melódica de los compases 15 al 19 del Prélude, sobre un encadenamiento de dominantes, que crean una gran tensión.

Se podría pensar que la función armónica sobre el compás 17 es la tónica de Do mayor, pero como se encuentra en segunda inversión, con la nota sol de base, realmente es un acorde de dominante (cuarta y sexta) enlazado con otro del mismo género en el siguiente compás (concretamente una séptima de dominante) con la misma base pedal sobre la tónica. Este es un momento concreto donde se puede confirmar la teoría de la polifonía implícita. Se sobreentiende una pedal no escrita prolongadamente, pero sí marcada en las partes fuertes de compás, e intuida sobre

la base del sol grave desde el compás 16 hasta el 19. Marcamos un *p* al comienzo del compás 15 porque es la conclusión de la escala descendente del compás anterior, por lo que se ha generado una relajación momentánea, señalado además una coma de respiración. A partir de ese momento todo el pasaje genera una gran tensión, por estar conformado por series de dominantes durante bastante tiempo y que reiteran los gestos melódicos. Para afianzar este efecto escribimos un *cresc.* en el compás 16, que resolverá en un *f* en el 18, punto de máxima tensión, pues a la adición de todas las funciones de dominantes se le suma el arpeggio de mayor abertura, una onceaba entre la base pedal y la nota más aguda, do⁵. La caída al 19 se tomará por lo tanto en *f*, pero la resolución en la tónica y la escala descendente posterior aconsejan un nuevo regulador, que además enlaza con la siguiente unidad melódica, momento que se prestará para una nueva respiración, al igual que se dispuso en el compás 15.

La última entidad melódica antes del calderón la conforman los compases 20 a mitad del 22. Las funciones son nuevamente de V grado, enlazando una dominante de Re mayor a otra de Sol mayor, a través de un cromatismo descendente del do# en el compás 20 al do natural del 21 y 22 (figura 4.248).

Figura 4.248. Unidad de los compases 20 a 22 del Prélude, que concluyen en una semicadencia.

El inicio lo marcamos en *mp* después de la respiración del compás 20 por precederle una escala y regulador descendentes. Aunque las figuras son nuevamente repetitivas, no conviene aumentar la dinámica hasta el compás 21, puesto que el cromatismo descendente funciona como una progresión de bajada, por lo que no

creceremos hasta establecerse la función de dominante sobre el tono principal en el compás 21, gesto que se repite tres veces y que ahora conviene destacar. La consumación musical sobre el calderón del compás 22 marca el punto más álgido melódicamente hasta el momento, e incita a un pequeño reposo que se puede preparar desacelerando un poco el tempo, indicando un *cediendo* desde el inicio de ese compás. Como la tensión se ha acumula por momentos desde el compás 21, reforzaremos con un regulador creciente la subida melódica final hasta el 22, asentando la percepción de semicadencia sobre el V grado, que nunca es conclusiva, sino suspensiva.

Después de esta fermata comienza la tercera sección del Prélude, desde la segunda mitad del compás 22 hasta los cuatro compases finales que sirven de cierre de la obra. Esta sección se caracteriza por una prolongación de la función de dominante, que a su vez se puede dividir en dos unidades más pequeñas, una desde el compás 22 hasta el 29 y la siguiente del 29 al 38 (Prindle, 2001). Esta configuración se puede dividir a su vez en unidades más cortas aún, circunstancia que aprovecharemos para marcar las respiraciones como hicimos en la primera parte del Prélude. La primera unidad melódica de esta sección empieza después del calderón y se prolonga hasta la llegada al compás 29. Prima en todo momento la función de dominante, aunque intercalada con funciones de tónica momentáneamente (figura 4.249).

Figura 4.249. Sección entre los compases 22 a 29 del Prélude, dividida en otras dos unidades melódicas más pequeñas, con las consiguientes marcas de respiración y matices.

Marcaremos un *a tempo* en la tercera del compás 22 que indique la vuelta al tempo original después del del calderón. Para Winold (2007) una prolongación de la dominante permite que la música se mueva, al atenuar la sensación de cambio armónico funcional. Este fenómeno se ve reforzado por el hecho de producirse una nueva figuración de escalas ascendentes, graduadas en tres bloques hasta la llegada al mi_b^5 del compás 24, que aconseja una subida gradual de la intensidad y por lo tanto colocamos un regulador creciente antes de este punto inminente. A partir de esa cima melódica, mi_b^4 , la línea desciende paulatinamente, primero por cromatismos y grados conjuntos alternados con pequeños intervalos hasta la caída del 25, por lo que disminuirémos la fuerza con un regulador decreciente. Toda esta sección es larga, por lo que indicaremos una respiración después de la llegada a la nota más grave del compás 25, que aunque sigue sobre la función de dominante, se aprecia como una relajación melódica. Ésta debe ser necesariamente breve y no debe interrumpir la conducción el movimiento de todo el pasaje.

La tercera parte del compás 25 recae sobre una tónica del tono principal, pero es momentánea entre funciones de dominante prevalecientes, pues el 26 se asienta nuevamente sobre el V grado (primero en una función de cuarta y sexta), enlazando con una dominante sobre tono secundario principal, Re mayor. El giro melódico de la tercera parte del compás 26 recuerda al del 24, por grado conjunto y cromatismo. Por analogía colocaremos un regulador creciente a la llegada de esta cima melódica, volviendo al decreciente en el 27 por indicación de la progresión descendente que los giros cromáticos efectúan. Desde la segunda parte de este compás se reafirma la función de dominante de Re mayor, a través de una acorde de séptima, que en el momento que se expande hacia el agudo debemos acompañar su tensión implícita con otro regulador. Resuelve en la tónica en el compás 28, y se diluirá la tensión acumulada tanto por la función de tónica como por la bajada progresiva de la línea hacia el grave, culminando esta idea en la rez del compás 29. Reafirmamos esta noción con el regulador decreciente final y la respiración consiguiente. Se puede afirmar que toda esta sección, desde el compás 22 al 29, está caracterizada por movimientos regulares de ascenso y descenso, como las olas, que debido al movimiento lineal transmiten una sensación de tensión y relajación, que hemos reforzado con el uso de los reguladores.

La siguiente estructura concierne a una larga sección entre los compases 29 y 38 (la segunda parte de la tercera sección del Prélude), y que también se puede dividir en dos unidades más pequeñas, la primera del compás 29 al 31 y la segunda del 31 al 38 (figura 4.250).

The image shows a musical score for a section of a Prelude, measures 29 to 38. It is divided into two melodic units by red dashed lines with 'V' marks. The first unit (measures 29-31) starts with a dynamic of *mf* and ends with a *dim.* The second unit (measures 31-38) starts with a dynamic of *mp* and ends with a dynamic of *p*. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *p*), crescendo (*cresc.*), decrescendo (*dim.*), and hairpins (*cresc. poco a poco*, *dim. poco a poco*, *cediendo*).

Figura 4.250. Sección entre los compases 28 a 38 del Prélude, dividida en otras dos unidades melódicas más pequeñas, con las consiguientes respiraciones y matices.

Ahora se asienta sobre la prolongación de la función de dominante del tono principal, Sol mayor. La vuelta al do natural del compás 29 así lo declara. La unidad melódica desde este compás hasta la segunda parte del 31 es una gran escala descendente encadenada por saltos de séptima, que forma una serie graduada de notas que no se podrían realizar de forma consecutiva por grado conjunto por la limitación de registro del violonchelo y del clarinete bajo también. Esta idea contrasta con las escalas ascendentes, también escalonadas, que se producían en el compás 22, por lo que están relacionadas, pero por movimiento contrario. La tensión lineal decrece: de un *mf* al comienzo del proceso de escalas incluiremos un *dim.* y un regulador final, para concluir toda la idea melódica con una coma de respiración, después de las cuatro últimas notas descendentes del compás 31.¹⁴³ Ésta puede ser un poco más profunda, tanto por la sensación de cierre

¹⁴³ Bach cierra la idea de ocho notas descendentes acortando la última escala a un grupo de cuatro notas. La nota final del proceso debería haber sido por inercia un re, pero lo eleva al fa# por grado conjunto para enlazar mejor con la siguiente unidad melódica.

musical del proceso de escalas descendentes como por la gran duración de la siguiente unidad melódica, del 31 al 38.

Ahora la sensación de movimiento se perpetúa con otro procedimiento bien diferente; de las anteriores escalas por grado conjunto se enlaza con una nota pedal sobre el la_4 . Bach vuelve a hacer gala de una polifonía implícita (sobre la función de dominante prolongada), alternando la nota pedal con pequeños intervalos. En el capítulo de la articulación se expuso que lo significativo en este momento era destacar las notas variables sobre la nota pedal, para dibujar la línea melódica subyacente, aprovechando las marcas de articulación propuestas sobre las fracciones fuertes. Todo este pasaje es demasiado prolongado como para ejecutarlo con una única respiración. Si nos fijamos en la melodía subyacente con relación a la nota pedal, observaremos que la línea melódica desde el 31 está por debajo del la_4 prolongado, alcanzando ese tope pedal en el 33 y luego por encima subiendo progresivamente de registro. Hasta la primera parte de ese compás 33 (marcado con *mp* desde el 31), hay una idea melódica entre las notas inferiores a la pedal, y a partir de ese punto se desarrolla en progresión ascendente hasta el compás 35 (propuesta con *cresc. poco a poco*) y enlazada a otra descendente (*dim. poco a poco*), por lo que situaremos la respiración antes de la idea de gran progresión de subida y de bajada en ese compás 33.

La siguiente marca de respiración la indicamos al concluir la progresión descendente asociada al final del *dim.* en el compás 37, punto que se encadena con una escala cromática ascendente con base pedal ahora en el re_4 , iniciada en *p* pero que acumula una enorme tensión por cubrir gradualmente intervalos cada vez más abiertos. Es la parte final de la tercera sección que enlaza con los cuatro compases últimos del Prélude. La enorme carga afectiva que producen estos compases la acompañamos de un *cresc.* final y de un *cediendo* que puede resolver a una última respiración, cargada de tensión, y que anticipa los compases finales.

Éstos cuatro últimos compases producen una enorme sensación de cierre final y culminan en el registro más alto del todo el Prélude (figura 4.251). Lo tocaremos todo en *f* porque expresan una resolución plena. La escala cromática y los

intervalos en subida progresiva de los dos compases anteriores ayudan al efecto de plenitud final.

The image shows a musical score for the final section of a Prelude, measures 37-41. Measure 37 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a chromatic scale with a 'cresc.' marking. Measure 39 is marked 'a tempo' and 'f', with a 'V' marking above the staff. Measure 41 is marked 'cediendo' and 'f', with a 'V' marking above the staff. Red dashed lines indicate phrasing across measures 39-41.

Figura 4.251. Sección final del Prélude sobre la cima melódica, de carácter pleno y conclusivo.

Indicaremos un *a tempo* en el compás 39 para retornar el tempo original después de la prolongada escala cromática anterior en *cediendo*. Aunque la resolución melódica induce a escuchar la tónica de sol mayor, en realidad está dispuesta sobre un acorde de cuarta y sexta que hace función de dominante, enlazada con otra dominante en el compás siguiente (V grado sobre la tónica), y con una séptima de dominante en el 41, que resuelve finalmente en el acorde de tónica final, en estado fundamental. La reiteración del sol₅ desempeña una pedal de tónica en el registro agudo, aunque subyace siempre la armonía de la dominante como hemos expuesto. Realmente, también se puede dilucidar que la pedal de dominante sobre el re₄ se extiende desde la sección anterior hasta el compás 41, porque está presente en el mismo registro grave, aunque menos reiterada al final. Esta superposición de notas induce a que el pasaje adquiriera mucha densidad armónica, escuchándose más pleno y afianzando su expresión de conclusión final. En estos compases finales, las tres notas bajo el signo de ligadura que realizan el giro descendente recuerdan el gesto de los cuatro primeros compases, pero por movimiento contrario, pudiendo afirmarse que la primera sección y la última funcionan de apertura y cierre musical planificado.

4.3.2. Allemande

La Allemande es una danza que tiene su origen en el sur de Alemania a mediados del siglo XVI. Desde comienzos del XVII parece haber perdido su importancia como baile popular y ocupado eventualmente el lugar de la Pavana como primer movimiento de la suite instrumental (Dalen, 2013). Dado que en el siglo XVII la Allemande rara vez se bailaba, el compositor podía usar su imaginación libremente y como la mayoría de los bailes, se hizo cada vez más lento a lo largo de su historia. A principios del siglo XVIII se había convertido en una pieza festiva elaborada artísticamente, y autores como Walther la describen en 1732 de manera digna y majestuosa.¹⁴⁴ En esta época, tanto la Allemande francesa como la alemana estaban muy punteadas o fluidas en semicorcheas (Harnoncourt, 1988). Además, está escrita en ritmo binario, moderato, con movimiento fluido y generalmente comenzando con una corta anacrusa, siendo la más polifónica de todas las danzas de la suite (Stein, 1979).

Podemos corroborar que la Allemande de la Primera Suite expone todas estas características musicales, pues fluye de comienzo a fin con un flujo de semicorcheas casi continuo, que solo se paraliza brevemente en las cadencias. A diferencia del Prélude priman las escalas, los movimientos por grado conjunto y los intervalos pequeños, siendo los arpeggios menos numerosos, aunque también son recurrentes en ciertos momentos. La tonalidad es la misma, Sol mayor, que caracteriza la unidad tonal de toda la suite. Los teóricos del momento como Matthenson constatan que la Allemande representa un espíritu feliz que se deleita en el orden y la paz, y ya corroboramos al tratar el Prélude que este tono se asociaba generalmente con alegría. Asimismo, el compás está marcado por la barra en binario o *alla breve*, lo que indica que el tempo es ligero y con un pulso de base en blancas.

¹⁴⁴ Johann Gottfried Walther publicó su diccionario de la música (*Musicalisches Lexicon*) en 1732. Es el primer diccionario de música en lengua alemana y también el primer léxico musical de tipo moderno, que contiene términos, artículos personales y literatura.

Si atendemos a todas estas propiedades de la pieza y a las dificultades técnicas que hemos expuesto en los capítulos precedentes, sugerimos un carácter correspondiente a *Moderato* para la Allemande, que haga fluir las escalas, pero de forma controlada (figura 4.252).



Figura 4.252. Comienzo de la Allemande con las indicaciones de tempo proporcionadas.

Vamos a proponer una indicación metronómica de negra igual a 90, al igual que el Prélude, que siendo el mismo pulso, sin embargo se va a percibir diferente por el gesto de la anacrusa del comienzo, del arpeggio desplegado y del manejo de las escalas periódicas, todo lo cual hace que se aprecie el ritmo menos marcadamente.¹⁴⁵ Hacemos notar que hemos elegido una indicación de pulso de negra, para poder controlar mejor el tempo, porque si nos atenemos a la naturaleza del compás binario, el pulso en blanca debería de ser la mitad, indicado a 45. Esta referencia nos parece demasiado lenta para controlar el flujo continuo de notas. Entendemos que el intérprete mejorará la igualdad de la digitación y el sentimiento del tempo a un pulso más elevado, en este caso a la fracción. De este modo, lo fundamental es que no se perciban pulsos o marcas a negras, a pesar de ser el referente del tempo, sino que el discurso fluya de manera continua sin interrupciones, pensando en un fraseo más largo, circunstancia esencial por la que creemos que la Allemande está escrita en compás binario, no porque deba interpretarse muy rápidamente.

La Allemande se divide en dos secciones separadas por un símbolo de repetición, que delinea la pieza de forma precisa, al igual que el resto de los movimientos a excepción del Prélude. Esta separación en dos mitades hace que los movimientos de danza estén estructurados de manera más regular y predecible que éste. Ambas

¹⁴⁵ Coincidimos con el violonchelista Ludmil Vassilev en asignar un mismo pulso métrico al Prélude y Allemande, así como a relacionar el tempo metronómico proporcionalmente entre los diferentes movimientos de la suite, tomando como base el Prélude (Vassilev, 2015, p.31).

partes duran los mismos compases, lo que refleja la regularidad típica de las secciones de la Allemande, acorde con el carácter conservador de la forma de danza (Winold, 2007). La repetición se enmarca al final del compás 16 (figura 4.253), justo antes de la anacrusa que inicia la siguiente sección, y que comenzará por similitud con el mismo giro melódico que la primera parte, abarcando en total otros 16 compases.



Figura 4.253. Final de la primera sección de la Allemande y comienzo de la segunda sección en anacrusa por imitación de la primera.

No vamos a señalar signo de respiración antes o después de las marcas de repetición porque es indudable que representan la bisagra entre las dos secciones principales del movimiento, concluyendo con una cadencia muy resolutiva y por lo tanto con una obligatoria pausa formal.

Las danzas en forma binaria marcadas por las repeticiones permiten a los intérpretes repetir ambas secciones, repetir solo la primera parte o realizar los movimientos sin repeticiones (Winold, 2007). Un hecho muy relevante es que las repeticiones brindan a los intérpretes la oportunidad de improvisar variaciones si así lo desean. Nosotros nos decantamos por hacer todas las repeticiones, pero al igual que se trató en el apartado de la ornamentación, el estilo de escritura en las suites es tan complejo que no da pie a adornos o notas añadidas, por lo que en todo caso se pueden acometer variaciones estilísticas que aludan a las dinámicas, articulaciones o agógicas. El intérprete experimentado puede aportar estas sutilezas en la interpretación, pero nos ha parecido excesivo incluir esta opción en esta investigación, puesto que creemos que estas variaciones son muy subjetivas, y nuestro aporte al estilo se quiere apuntalar desde la base del análisis de la

partitura. Seremos prudentes al referirnos a las aportaciones al estilo en las repeticiones, señalando por ejemplo de forma genérica, que la repetición de la primera sección de la Allemande se puede acometer más piano que el matiz de *mf* indicado al comienzo, aunque por norma se pueda imprimir el mismo fraseo las dos veces. Quizás los parámetros más susceptibles de sufrir variaciones durante las repeticiones sean la articulación (elemento comentado que es el más controvertido y posible de modificar) y la dinámica. Los fraseos, entendidos como unidades melódicas, que se estructuran sobre las respiraciones marcadas y que se apoyan en puntos culminantes y reposos cadenciales, preferimos expresarlos siempre de la misma forma, aunque se pueda graduar sutilmente la dinámica en cada ocasión. Además, pensamos que la Sarabande y Minuetos ocupan un lugar especial en la idea de recreación por uso de repeticiones, porque contienen secciones más pequeñas musicalmente que el oyente puede identificar. El resto de las piezas (Allemande, Courante y Gigue), por su mayor extensión entre repetición y repetición, pueden hacer que el oyente no recuerde la ejecución que imprimió el intérprete la primera vez, por lo que podría ser una buena evidencia repetir de la misma forma la segunda vuelta, consiguiendo afianzar ese recuerdo en el oyente.

La Allemande también se puede estructurar por unidades melódicas como dedujimos del Prélude. La primera de ellas se corresponde con los cuatro primeros compases y exponen la idea inicial, una melodía que comienza con una breve anacrusa de semicorchea, seguida de un arpeggio ascendente que recuerda la disposición del acorde inicial del Prélude, para continuar con combinaciones de notas por grado conjunto o pequeños intervalos, y que se agrupan momentáneamente por escalas (figura 4.254).

Allemande (Moderato) ($\text{♩} = 90$)

The image shows a musical score for the first four measures of the Allemande. The first measure begins with a dynamic marking of *mf*. The second measure contains a melodic unit marked with a red dashed line and a bracket. The third measure starts with a triplet of eighth notes. The fourth measure ends with a dynamic marking of *p*. Red dashed lines and a 'V' mark indicate specific points in the melody.

Figura 4.254. Primera unidad melódica de la Allemande, entre los compases 1 y 4.

El gesto melódico predominante en la Allemande difiere del habitual arpeggio del Prélude, que marcaba claramente un ritmo de negras en el movimiento inicial. La idea fundamental que extraemos para la interpretación es que estas notas por grupos de semicorcheas ahora están aglutinadas bajo unidades de blancas, reforzando el carácter de compás binario, al contrario del Prélude. Sin embargo, las agrupaciones de notas en escalas de la Allemande se pueden relacionar con las que se hallan después del calderón central del Prélude, por lo que deducimos que son gestos relacionan ambos movimientos, así como el arpeggio del comienzo. De hecho, la Allemande utiliza muchos los mismos materiales que el preludio, proporcionando un contraste y un complemento de éste (Ledbetter, 2009).

Las notas por escalas o grados conjuntos tienen una fuerte direccionalidad hacia el agudo o el grave. Esta trayectoria está creando una tensión lineal hacia las notas altas y una relajación hacia las graves, por lo que escribiremos sendos reguladores. Los dos primeros compases se inician con una función armónica de tónica. Hemos marcado un *mf* para comenzar con una sonoridad que permita modular el matiz cómodamente. En el momento que las notas inician la escala ascendente, se puede hacer un regulador creciente que a continuación se recogerá por el consiguiente gesto descendente. Lo hemos marcado entre paréntesis, a modo de ejemplo de cómo acometer la tensión dinámica, pero no lo incluimos en la partitura general final por dos motivos: Se recrearán sobre un acorde de tónica, donde hay estabilidad armónica y no queremos recargar la partitura con exceso de detalles, y porque la intencionalidad de la música no siempre debe estar reflejada al ciento por cien con marcas dinámicas o agógicas, basta con insinuar su intención discretamente por

parte del intérprete para que se perciba por el oyente. De esta manera se fortalece el sentimiento en pulsos de blanca de compás binario, aunque planteemos el ritmo de metrónomo interno a negras. El compás 3 cambia la función armónica a un segundo grado, para continuar con la dominante y concluir en la tónica en el compás 4. En esta ocasión señalamos un regulador creciente en la escala final del compás 2, porque enfatiza el cambio de función armónica con el compás siguiente: Segundo grado (con séptima) y quinto grado. El desenlace al primer grado en el compás 4, resaltado por el giro descendente arpegiado, conviene cerrarse dinámicamente con un nuevo regulador, y el reposo cadencial resultante se fortalece con la nota final más larga, sol₃, después del cual se cierra la primera idea melódica y se marca por lo tanto la primera respiración.

La segunda unidad melódica comienza al final del compás 4 y se prolonga hasta la mitad del compás 6. Hemos marcado un *p* de inicio que prolonga el matiz suave del regulador anterior (figura 4.255). Esta sección es contrastante con la anterior porque modula al modo relativo, Mi menor, a través de un acorde común a los dos tonos para establecerse después la sensible y primer grado del nuevo tono (compases 5 y 6). Este nuevo eje tonal se contrapone al carácter general, porque imprime un talante más íntimo, siendo oportuno que el clarinetista bajo lance un sonido más recogido y suave, no solo más piano sino también menos proyectado y brillante que la sección anterior. Finalizará con un regulador decreciente (análogo a la primera cadencia del compás 4, pero ahora en tono menor), acorde al arpeggio descendente y al cierre melódico, marcando seguidamente la segunda respiración.

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 3 and ends at measure 4. The second staff begins at measure 5 and ends at measure 6. The music consists of eighth-note patterns. In measure 4, there is a descending arpeggio. A dynamic marking 'p' is placed at the end of measure 4. Below the second staff, red dashed lines indicate harmonic functions: II (IV) in measure 5, V in measure 6, and a bar line in measure 6. A trill '(tr)' is marked above a note in measure 5.

Figura 4.255. Segunda unidad melódica entre los compases 4 y 6 en el tono menor.

La siguiente unidad melódica se corresponde con el final del compás 6 hasta la caída del 11 (figura 4.256). Es un pasaje donde se pone de manifiesto el eje tonal en la dominante, Re mayor, que perdurará hasta el final de la primera sección o repetición, con esporádicos cambios al tono principal.

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 5-6) includes a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The second staff (measures 7-8) is marked with a *poco cresc.* and features a V (dominant) chord at the beginning of measure 7. The third staff (measures 9-10) is marked with a *poco dim.* and features a VI(II) (subdominant in second inversion) chord at the beginning of measure 10. The fourth staff (measures 11) begins with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*.

Figura 4.256. Unidad melódica con predominio del tono de la dominante en Re mayor.

El inicio de esta sección comienza con un acorde común con la anterior, primer grado de Mi menor (compás 6) que a su vez es el segundo de Re mayor, estableciendo la dominante del nuevo tono en el compás 7, para resolver en la tónica en el 8. Hemos marcado un matiz *mf* porque el cambio a tonalidad mayor crea de nuevo un carácter propio de solemnidad discrepante con el anterior tono menor. Señalamos una respiración después de la primera corchea del compás 8, porque la extensión de todo el pasaje es grande, y además porque sin ser una cadencia muy conclusiva como las de final de sección, sí que hay un punto de relajación momentáneo, como cadencia imperfecta (II, V y I grado en primera inversión).

El compás 8 continúa tres partes con función de tónica para pasar a uno de dominante (cuarta parte) y tónica del tono principal en el 9. Es un cambio fugaz a

Sol mayor, que por medio de un acorde común en la tercera y cuarta parte vuelve a la dominante de Re mayor en el compás 10 y finaliza en la tónica en el 11, donde marcamos una nueva respiración después de la corchea con puntillo que paraliza temporalmente el ritmo de semicorcheas. En el compás 8 determinamos un *poco cresc.* porque se origina una progresión ascendente melódica (marcada en dos segmentos rojos), que provoca mayor tensión hacia el agudo, por reiteración y que culminamos con un regulador creciente en el 10. El escalonamiento ascendente es modulante al tener dos ejes tonales, Re mayor y Sol mayor (que no es simétrico con el melódico), y aunque la progresión acaba a mediados del compás 10, indicamos un regulador que refuerza la línea ascendente final y la función de dominante prolongada, que revela mayor tensión, para concluir en *f*. En toda esta parte el ritmo armónico se acelera, debido a las progresiones lineales que tienen un fuerte sentido de movimiento y aunque momentáneamente el eje tonal se mueva, hay que entender el contexto general en el tono de la dominante (Winold, 2007).

La unidad siguiente es la parte final de toda la primera sección de la Allemande, que concluye en el tono establecido de Re mayor o tono de la dominante (figura 4.257). Se inicia con una nueva progresión melódica, pero en este caso descendente (marcada en segmentos rojos), por lo que procedemos a indicar un *poco dim.* y un regulador final, acorde con la distensión que se origina. De nuevo pasa del tono de Re mayor al principal de manera espontánea, a través de un acorde de V grado que resuelve en tónica de sol (en primera inversión) en el compás 12.

Figura 4.257. Sección final de la primera parte de la Allemande en el tono de la dominante.

Vuelve la función armónica al tono de Re mayor en el compás 13, por medio de un quinto grado, que unido a una línea melódica ascendente le otorga una gran carga dramática. Es el momento culminante de toda la primera sección, también de la cima melódica y del intervalo más amplio, una onceava con el compás siguiente. Por todo ello acompañamos el compás con un regulador creciente y un *poco reten.* al final, que apuntala esta idea de máxima tensión. Debido a la culminación melódica en el sol⁵ (coincidente con el punto más álgido de la Primera Suite)¹⁴⁶, y a la paralización sutil del pulso por concluir en corchea, procedemos a marcar una respiración a continuación, que fortalecerá el *crescendo* y el *poco ritenuto* asociados. Es la respiración arquetípica que tiene que expresar mucha tensión, más que una parálisis de tempo o vacío de sonido. Se retomará un matiz *f* en el compás 14 que durará hasta la señal de repetición. Una vez más aparece la intensificación al tono de Sol mayor con un grado de dominante (do natural) y tónica entre el final del compás y comienzo del 15. Nuevamente Bach recuerda el Prélude al incluir un arpeggio ascendente (compás 15), en el mismo tono, idéntico al inicio de la Allemande, que relaciona ambas secciones y movimientos de la suite. La novedad

¹⁴⁶ Este punto culminante es coincidente con el final del Prélude, que alcanza la misma nota sol⁵ del registro medio agudo. En ambos casos Bach hace coincidir el punto de mayor tensión con el punto más álgido melódicamente a través de una escala o proceso melódico ascendente. Por analogía, también se indicó un regulador creciente y un cediendo que intensificaba esa impresión musical del primer movimiento.

de este penúltimo compás es que el ritmo armónico se acelera (Winold, 2007), porque las funciones armónicas en casi todo el movimiento cambian cada compás o cada blanca, y en éste permutan de blanca a negra y de negra a corcheas, quizás para reafirmar la sensación de cadencia final, rematando en el tono de la dominante, Re mayor, como tono principal en la culminación de la primera sección. La segunda sección de la danza se inicia con la misma anacrusa de semicorchea y el arpeggio sobre la parte fuerte, en el tono de la dominante (figura 4.258). Deberá esperarse un momento antes de iniciarse, como respuesta a la cadencia final de la primera parte y que el oyente establezca bien el final de la primera sección. Hemos acordado no marcar comas de respiración en los símbolos de repetición por la evidencia del momento, haciendo necesario una pausa musical, tanto si se repite la primera sección como si se continúa con la segunda.

Figura 4.258. Primera unidad melódica de la segunda sección de la Allemande.

En la primera unidad melódica de esta sección predomina el movimiento conjunto como al comienzo de la Allemande. Hemos indicado de la misma forma los reguladores para que acompañen la tensión lineal que deriva del movimiento ascendente y descendente de la melodía. En el compás 17 los indicamos entre paréntesis, al igual que al comienzo, por no recargar la partitura y como sugerencia al intérprete de frasear por unidades de blanca. En el 18 lo marcamos porque el rango melódico es más amplio y tiene más carga resolutiva, modulando momentáneamente al tono de Do mayor (compás 19). Armónicamente vuelven a

aparecer ejes tonales efímeros. Del tono de la dominante, Re mayor, transita al principal Sol mayor entre el final del 17 y 18 para acabar en Do mayor en el 19. La variedad de funciones armónicas denota un gran movimiento, y además la cadencia en Do mayor no está muy marcada por las breves figuraciones rítmicas, que no detienen el tempo. En este sentido, hemos preferido ignorar una coma de respiración, pues esta unidad melódica enlaza con la siguiente y únicamente se puede sentir la pausa cadencial con el regulador decreciente que hemos indicado al final del compás 18, pero que se tiene que hacer extensible hasta la primera semicorchea del 19, do₅.

Un elemento que resta sensación de cadencia es la transferencia de registro en dos notas concretas; el re₄ final del compás 18 y el primer do₅ del 19.¹⁴⁷ De forma genérica, ambas notas deberían estar colocadas una octava más grave, acorde con los intervalos por grado conjunto que prima en todo el pasaje, y que hubieran imprimido una sensación de reposo más marcada. Junto con este recurso Bach emplea un trino y una apoyatura al comienzo del compás 19, sobre la función de tónica, lo que acelera el ritmo cadencial, motivo por el que hemos preferido no indicar una respiración, ya que la idea melódica enlaza automáticamente con la siguiente. Pensamos que Bach ingenia este modelo para romper la rutina del grado conjunto, dar mayor continuidad y movimiento al pasaje (diferenciándolo de la idea inicial de la Allemande), y de relacionar la interválica con ciertos giros melódicos más abiertos que también son característicos de este movimiento. Hacemos notar que este cambio de octavas y quiebra del movimiento conjunto dificulta la interpretación, tanto en la digitación como en el ajuste de la embocadura, especialmente desde el compás 19 hasta la llegada al 24, por lo que es necesario flexibilizar un poco el tempo.

La siguiente unidad melódica comprende de la segunda parte del compás 19 hasta la primera parte del 24 (figura 4.259). Esta sección promueve un nuevo eje tonal en La menor o el segundo grado, por medio de funciones afines al tono anterior

¹⁴⁷ La transferencia de registro significa un cambio de octava, o el emplazamiento de una nota en una diferente octava, incluyendo un retorno a su registro original desde algún otro registro (Forte y Gibert, 1982/2003).

hasta fijar la dominante del nuevo tono en el compás 20. Mantenemos el matiz suave procedente del final de la unidad anterior porque enlazaba melódicamente con ésta, pero abrimos un regulador en la segunda y tercera parte del compás 20 por la fuerte direccionalidad hacia el agudo por grado conjunto (con giro ascendente y descendente) hasta el re⁵ del compás 21. En este punto indicamos la primera respiración de la segunda parte, porque momentáneamente se interrumpe el flujo de semicorcheas, y hay un gran salto con la célula melódica siguiente, que apuntalamos con esta respiración y un *p* súbito que refuerza el contraste de registro.

Figura 4.259. Unidad melódica con eje tonal en la menor.

La cadencia al comienzo del compás 22 fortalece el tono de La menor, y es un buen momento para marcar una respiración, por el espacio rítmico que se libera de la corchea con puntillo, pero no es necesaria por la efectuada en el compás anterior. De hecho, si el clarinetista aguanta la columna del aire, lo ideal sería hacer aquí la pausa de respiración y omitir la del compás 21 (es un gran fragmento desde la repetición), pero también se pueden hacer ambas porque no interrumpen el continuo musical. Esta sección mantiene la tonalidad menor hasta la llegada al compás 24, con una nueva cadencia donde se consumará la respiración siguiente. Es de resaltar la función armónica que aparece después de la tónica del compás 22, un segundo grado minorizado o sexta napolitana (con el consiguiente sib), que hemos decidido resaltar con un *poco cresc.*, porque aparte de conformar una

sonoridad novedosa, resuelve en un acorde de dominante con una fuerte direccionalidad (compás 23), a pesar de que se consuma por una línea descendente. De esta manera crearemos un contraste de sonoridad con la cadencia anterior del compás 22 en el mismo tono, pero que fue en piano y ahora más fuerte. Recordamos que todo el pasaje implicado en el tono de La menor, desde el compás 19 hasta la cadencia del 24, se debe acometer con un poco de flexibilidad del tempo, porque los grandes intervalos consecuentes de la traslación de octavas restan precisión mecánica. Pero además los mordentes arpegiados ascendente, que son fruto de las dobles cuerdas originales del violonchelo (como se trató en el apartado de la polifonía), también requieren de un ajuste en el tiempo, tanto en el compás 22 y 24, que en este caso conviene recalcar por ser puntos cadenciales y de relajación momentánea. Toda esta sección en La menor crea un contraste con el tono original, por el cambio de modo, por lo que la variación sutil de la agógica es muy oportuna.

La unidad melódica consecutiva es un poco más amplia, comprendiendo desde la segunda parte del compás 24 hasta la tercera parte del 29 (figura 4.260). La función armónica de tónica con la que se inicia es a su vez el segundo grado del tono principal (con séptima en la semicorchea final), al que se retoma para concluir la Allemande.

The musical score consists of four staves of music, numbered 23 through 29. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. Various articulations and dynamics are indicated. Red dashed lines and brackets are used to highlight specific harmonic functions and phrasing. The dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *poco cresc.* (poco crescendo). The harmonic functions are labeled as V(I), I, V, VI(II), III, VI, II, and V.

Figura 4.260. Unidad melódica entre los compases 24 y 29 con una progresión descendente.

Indicamos un *p* inicial, pues en esta sección se encuentra una amplia progresión melódica que convendrá empezar más fuerte para escalar progresivamente su dirección descendente. La función de dominante de Sol mayor se implanta en la tercera parte del compás 24, se prolonga en la primera parte del el 25 (sobre la base de la tónica) y resuelve en la tónica sobre la segunda y tercera parte. El giro melódico descendente insinúa mantener el matiz en *p* el compás 24, aun siendo dominante, al menos hasta la primera mitad del compás 25. La función armónica cambia esporádicamente, a través de una dominante de Do mayor, por lo que, unido a un giro melódico ascendente, señalaremos un regulador creciente al final del compás, que nos conducirá al comienzo de la progresión. Esta progresión se dispone por movimiento descendente, que marcamos por segmentos, con trazo discontinuo porque no son idénticas melódicamente, aunque se sobreentienden en un conjunto tres compases totales, motivo por el que indicamos *mp* y *p* en las dos últimas, acorde a la relajación implícita que imponen. Tampoco son simétricas armónicamente. El compás 26 recae sobre la tónica de Do mayor, momentáneamente, para continuar con un acorde de VI grado que a su vez es un segundo del tono principal. Los compases 27 y 28 son en cambio una progresión armónica estable, basados en acordes con séptima sobre el tercero, sexto, segundo y quinto grados, que reducidos a su estado fundamental corresponden con la serie si-mi-la-re, con resolución en el sol₄ del 29, base con tónica sobre la que se construye un acorde de dominante. La progresión conduce al establecimiento del tono original, reafirmado por el giro ascendente del arpeggio sobre la tónica de la tercera parte del compás 29, motivo que se produjo al comienzo del movimiento y también en el compás 15, antes de la conclusión de la primera sección, que ratifica la unidad melódica de toda la suite.

Esta unidad es demasiado amplia para acometerla en una sola respiración. Proponemos realizarla en mitad de la progresión descendente, después de la tercera corchea del compás 27 (aunque también sería factible en esa fracción en el compás 25 o 28), por ser un punto equidistante con la siguiente respiración, que marca la unidad final del movimiento. En todo caso se debe hacer ligera para no interrumpir el ritmo continuo de la progresión.

La última unidad melódica comprende entre la cuarta parte del compás 29 y el final. Se inicia con una nueva progresión, más reducida que la anterior, entre el final del compás 29 y el 30 (figura 4.261). Aunque melódicamente el escalonamiento es descendente, se genera tensión por tratarse de una progresión armónica, que cambia de tono por medio del acorde de dominante, primero a de Re mayor (recordatorio del tono secundario) y luego a Do mayor, para lo cual la acompañamos todo con un *poco cresc.*

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 29 and ends at measure 30. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are red brackets and dashed lines indicating harmonic structure, with labels 'V' and 'VI(II)'. A dynamic marking 'poco cresc.' is placed below the first measure of this staff. The second staff begins at measure 31 and ends at measure 32. It continues the melodic line. Below the staff, there are red brackets and dashed lines, with a dynamic marking 'f' and the instruction '(ultima volta rall.)' at the end.

Figura 4.261. Unidad melódica final con una progresión descendente.

La progresión finaliza por un acorde de enlace (sexto grado como segundo), que concluye a su vez en la dominante del tono principal en el compás 31. Se rompe aquí la tendencia grave por medio de un giro ascendente que denota gran tensión, que dotamos de un regulador creciente. Este punto es el colofón antes de la cadencia final, al paralizarse temporalmente el tempo con una semicadencia sobre el re₅ (corchea con puntillo), que deberá sonar *forte* y donde colocamos la última respiración, para rematar con una función de tónica, seguida de dominante (cuarta sexta y quinto grado) y una tónica final en todo el compás 32. Hemos indicado un matiz de agógica entre paréntesis en el último compás: “*ultima volta rall.*”, que se puede emplear en la repetición de la segunda parte de la Allemande. Los compases finales planean la cadencia final y el último recae completamente sobre la función de tónica, percibiéndose plenamente la conclusión definitiva de la danza, por lo que no es necesario realizar un *rallentando* muy marcado, que lo indicamos para la segunda vuelta. Por lo tanto, no lo aconsejamos hacer en la primera vuelta, porque restaría continuidad a la rítmica interna y al enlace con la repetición. Sin embargo,

creemos que al retomar la repetición es conveniente no enlazar directamente con la anacrusa inicial, porque las secciones se tienen que diferenciar una de la otra, y una pausa o pulso de más es conveniente, como explicamos también en la repetición de la primera sección o el paso a la segunda sección.

4.3.3. Courante

A principios del siglo XVIII coexistieron dos tipos de Courantes; la francesa y la italiana, y aunque Courante designa su nombre en francés, al igual que la Allemande, su estilo es netamente italiano, derivando por lo tanto de la *Corrente* o *Coranto*, que sobrevivió en la música instrumental pero no en la coreografía después de principios del siglo XVIII (Dalen, 2013). Estaba escrita en 3/4 o 3/8 y se caracterizaba por un movimiento rápido y uniforme, e incluso apresurado, en ritmo de semicorcheas o corcheas, mucho más rápida que la versión francesa y según la describe Mattheson en su época con un estado emocional de dulce esperanza y de alegría (Harnoncourt, 1988).

La Courante de la Primera Suite se ajusta al estilo italiano de danza animada, ritmo ternario, con muchos pasajes en semicorcheas y comenzando en anacrusa. Al igual que el resto de las danzas de forma binaria contiene dos partes marcadas por repetición, pero en esta ocasión son desiguales, la primera de 18 y la segunda de 24 compases (Winold, 2007). La tonalidad se mantiene en el tono principal para todos los movimientos.

Es la danza más ligera de toda la suite, de hecho, su origen etimológico deriva del verbo “correr”. Las semicorcheas suelen estar dispuestas por grado conjunto y ligadas, pudiendo propiciar una gran velocidad a los pasajes contenidos por éstas. Por el contrario, las corcheas se agrupan en saltos y se articulan separadamente, sensación que acrecienta la sensación de la velocidad. Por todo ello hemos propuesto un matiz inicial de *Allegro* y un tempo metronómico mayor, de negra a 108 (figura 4.262).

Courante (Allegro) (♩ = 108)



Figura 4.262. Comienzo de la Courante con las indicaciones de tempo apropiadas.

La primera parte de la Courante hasta la repetición se divide en una sección inicial de ocho compases, una sección central de cinco y una sección final de otros cinco (Winold, 2007). Dichas secciones se pueden identificar con tres unidades melódicas, la primera de ellas correspondiente hasta la mitad del compás 8 (figura 4.263). Esta primera unidad se puede dividir a su vez en dos partes más pequeñas, separadas por una coma de respiración en la mitad del compás 4.

Courante (Allegro) (♩ = 108)

Figura 4.263. Primera unidad melódica de la Courante, con matices y respiraciones propuestos.

Los ocho primeros compases tienen un sentido musical pleno pero separados en dos mitades por la sensación armónica, puesto que el compás 4 recae sobre una función de dominante y por lo tanto de semicadencia, mientras que la resolución en el 8 es de cadencia sobre la tónica de Sol mayor. La primera respiración no puede prolongarse demasiado, tanto por no disponerse de mucho espacio rítmico como por la semicadencia que denota continuidad con la estructura siguiente, mientras que la segunda respiración puede alargarse un poco más por el espacio rítmico y la sensación de reposo en la tónica. Otro elemento que reafirma la construcción de la idea melódica en dos partes es el giro ascendente de las semicorcheas como anacrusas del compás 5 y las consiguientes, que difieren de los compases anteriores, que son todas por grado conjunto. Hemos indicado un matiz inicial en *f*

porque el carácter marcado y ligero de las corcheas así lo sugiere, y lo mantenemos hasta la primera mitad del compás 4 al descansar sobre una dominante, función que denota tensión: por lo tanto, hay tres funciones, I grado en los dos compases iniciales, II en el tercero y dominante en el cuarto.

La función de dominante continúa en la segunda mitad del cuarto compas, pero la resolución por grado descendente de las tres corcheas anteriores es tan concluyente que imprimen un cierre cadencial en *forte*, momento que aprovechamos para marcar una respiración, que hemos deducido debe ser breve para no interrumpir la continuidad con el gesto posterior. Aunque se mantiene la función de quinto grado en todo el compás, sugerimos un *p* de contraste con el gesto anterior, porque las semicorcheas funcionan como figura de anacrusa que enlaza con la siguiente idea, y que reforzamos con un regulador, desembocando en una progresión descendente en los compases 5 y 6, marcadas en segmentos rojos. La disposición en bajada invita a realizar más suave la segunda, y para ello indicaremos un *mp* en la repetición melódica. La progresión es además armónica, pasando por el segundo grado, quinto, primero y cuarto. Enlaza con un quinto grado en el compás 7, momento que indicaremos un regulador creciente para enfatizar la cadena armónica de V-I-V-I, donde se acelera el ritmo armónico y la tensión por el cambio de función a negras, debiendo finalizar la cadencia perfecta en fuerte y marcando la segunda respiración después de la negra con puntillo.

La segunda unidad melódica es una sección intermedia que se conforma desde la segunda mitad del compás 8 hasta el 13 (figura 4.264). Transita enteramente en el tono de la dominante o re mayor. En la segunda parte del compás 8, el acorde de tónica de Sol mayor sirve a la vez de enlace como cuarto grado del nuevo tono. Para realzar el cambio tonal, proponemos comenzar la nueva sección con un matiz en *mf*, dado que la cadencia anterior ha sido muy marcada, creándose un contraste.

Figura 4.264. Segunda unidad melódica de la Courante con los matices y respiraciones propuestos.

La sensible del nuevo tono, do#, ya aparece en el compás 9 y 10, resolviendo funcionalmente a través de sendos acordes de dominante y tónica, el segundo de ellos (compás 10), por función de cuarta y sexta sobre tónica en la primera negra y en la segunda la dominante. Seguidamente, vuelve a aparecer otra progresión descendente, en los compases 12 y 13 remarcados con dos segmentos rojos, idéntica a la progresión de los compases 5 y 6 (II-V-I-IV grados) pero en la tonalidad nueva. Por similitud haremos más suave el segundo escalonamiento, en *mf*, para resolver en un regulador creciente y *f* en el compás 13, con mayor tensión, ya que recae otra vez sobre la dominante por medio de un salto de octava ascendente, y reduciendo una vez más el ritmo armónico por cambio de negras. Este último compás enlaza con la sección final, por medio de una escala descendente que acompañaremos de un regulador decreciente, pues convendrá iniciarse en piano. No es posible la colocación de una respiración entre ambas secciones, porque están enlazadas por una escala de semicorcheas descendente sin pausa rítmica, pero se puede colocar justo en la corchea anterior, que paraliza momentáneamente el flujo de notas después de la progresión. Indudablemente esta respiración se tiene que tornar ágil, sin pérdida del tempo.

La tercera unidad melódica corresponde con la parte final de la primera sección, hasta la señal repetición (figura 4.265). Comienza sobre un acorde de tónica (actuando de pedal sobre le re) en los compases 14 y 15, y que se expande melódicamente en dirección ascendente, lo que provoca una gran acumulación de

tensión, que mostraremos con un *crescendo* y posterior regulador ascendente. A continuación, se produce un acorde de dominante en el 16 que se deberá resaltar en *forte* hasta el compás final de la sección, en la secuencia de V-I-V-I, para incidir en la cadencia de final de la primera parte en el tono de la dominante.

Figura 4.265. Tercera unidad melódica de la Courante con los matices y respiraciones propuestos.

Colocaremos una respiración después del proceso de subida *in crescendo* y la escala posterior descendente en el compás 16, pues se ha entregado mucha tensión y agotado la columna de aire. Estará dispuesta nuevamente detrás de la única corchea (fa# con trino), momento que proporciona un breve freno de tempo en el continuo de notas.¹⁴⁸ Si el clarinetista bajo aguantara la respiración desde la anterior del compás 13, que es muy breve, se podría omitir esta última respiración y hacer la merecida pausa en el silencio obligado de corchea que marca el final de la primera sección de la Courante, tanto si se repite como si se continúa.

La segunda parte de la Courante es un poco más extensa, 24 compases en relación con los 18 de la primera, por lo que no es simétrica. Esta mayor longitud le otorga más unidades melódicas, que se reflejan en secciones modulantes novedosas. La primera unidad de todas comienza después de la repetición hasta la mitad del compás 22 (figura 4.266).

¹⁴⁸ Aunque el trino se ejecute con varias batidas más rápidas que las semicorcheas anteriores o posteriores, el hecho de estar sobre una nota real de corchea con puntillo hace que se perciba ese instante como una pausa en el ritmo interno de la obra.

Figura 4.266. Primera unidad melódica de la segunda parte de la Courante, con matices y respiraciones propuestos.

Por similitud al comienzo hay una anacrusa con el mismo gesto rítmico en el tono de Re mayor, en continuación con el final de la primera sección, pero rápidamente modula al tono principal por un acorde de dominante en el compás 20, para volver a la tónica de Sol mayor el 21. Este rápido cambio al tono original, y también por diferenciar la segunda sección respecto a la cadencia final tan marcada de la primera, aconsejan comenzar en piano, para crear un contraste de carácter entre ambas, pues de esta manera se anuncia la divergencia de cambios de tonalidad que vendrán a continuación.

Cerramos la primera unidad con una respiración, después de la tercera corchea del compás 22 sobre la función de tónica, que nuevamente se debe hacerse liviana. La segunda unidad melódica comenzará en este punto y durará hasta la caída al compás 28 (figura 4.267). Puede dividirse en dos ideas melódicas más pequeñas, enlazadas en la mitad el compás 24.

Figura 4.267. Segunda unidad melódica de la segunda parte de la Courante, con matices y respiraciones propuestos.

Este fragmento entero transcurre en una nueva tonalidad, Mi menor, que además de implantar un nuevo eje tonal que no había aparecido hasta el momento, incorpora un nuevo contraste por ser una tonalidad menor, confirmando una variación mayor por cambio de modo. De esta forma indicaremos un *mp* que producirá un matiz levemente superior a la unidad melódica anterior. Las semicorcheas finales del compás 22 mantienen la función de tónica de Sol mayor, que a la vez son un tercer grado del nuevo tono, Mi menor, concretado por el arpeggio de dominante en el compás 23. Resuelve en la tónica del nuevo tono en el 24, compás de enlace entre los dos fragmentos de esta unidad melódica, donde colocaremos la siguiente respiración, que debe ser breve. Las semicorcheas posteriores del final de compás, que mantienen la función de primer grado, derivarán en otra sorpresa armónica, una sexta napolitana (o segundo grado minorizado), expuesto a través del fa natural. Este cambio armónico, sumado a que el giro melódico de la primera parte se repite y asciende hasta la sensible y dominante del tono en el compás 26, sugiere que se aumente la intensidad, para lo que hemos colocado un regulador creciente que culminara en *f* sobre la sensible, reforzada por el registro más agudo y una mayor duración. La función de dominante resuelve en tónica en el compás 27, para nuevamente recurrir al quinto grado y tónica final en la caída del 28. A pesar de que los giros melódicos descienden desde la sensible del compás 26, se debe mantener el matiz en *forte* porque el pasaje resuelve a nivel melódico definitivamente en el mi grave del compás 28, como si la resolución sensible-tónica se expandiera durante esos tres compases, y ya que no se produce por grado conjunto de semitono como la norma habitual, sino por salto de séptima.

Este fragmento inspira una cadencia muy apuntalada en el tono de Mi menor, por lo que la respiración final puede ser un poco más amplia. Comienza una nueva unidad melódica en la anacrusa del compás 29, que se prolonga hasta el compás 35 (figura 4.268).

Figura 4.268. Segunda unidad melódica entre los compases 28 y 35, con matices y respiraciones propuestos.

Se inicia por una escala de semicorcheas que derivando de la tónica de Mi menor resolverá en Do mayor, por la dominante y tónica de este nuevo tono. Aconsejamos empezar más piano esta sección, como respuesta a la categórica resolución anterior. Al igual que la unidad previa, ésta se puede dividir en dos partes más pequeñas, la primera de ellas tan solo de dos compases, después de establecerse el primer grado de Do mayor en la primera mitad del compás 30, donde colocaremos otra respiración. Las semicorcheas finales de este compás, manteniendo el papel de tónica, enlazan ahora a una sección de modulaciones transitorias, a través de enlaces cromáticos de dominante. Los compases 31, 32 y 33 encierran una progresión armónica descendente, que no una progresión melódica al uso (de modelo y repeticiones idénticas), pero sí desde el punto de vista de encadenamiento armónico. El compás 31 recae sobre una dominante de re, el 32 sobre una dominante de sol y el 33 sobre la de do, atendiendo a un descenso melódico con base a las notas más graves do#, do natural y si. Convendrá por lo tanto aplicar una intención de progresión descendente, haciendo más suave los compases 32 y 33. Para ello hemos indicado un regulador creciente en las semicorcheas del compás 30, a modo de anacrusa melódica de la progresión, con *mf* en el 31 y *mp* en el 32. La progresión armónica por quintas concluye cuando se define la tónica de Do mayor en la parte final del compás 33, pero automáticamente cambia a la dominante de Sol mayor en el 34, momento que deberá realizarse con un regulador (sobre la dominante) y un fuerte (sobre la tónica), porque retorna definitivamente al tono principal, recordando además el gesto inicial de corcheas descendentes acentuadas, que destacan por última vez. Colocaremos una respiración en este

momento, tras la primera corchea del compás 35, tras la que hay un gesto de semicorcheas sobre el segundo grado que sirven de enlace con la unidad final.

Los últimos siete compases conforman el cierre de la Courante (figura 4.269). Los materiales melódicos que lo configuran ya aparecieron anteriormente. Los compases 36 y 37 se desarrollan sobre un acorde de tónica y pedal implícita que se expande melódicamente en dirección ascendente, al igual que ya ocurrió en la sección final de la primera parte en los compases 14 y 15 en el tono de la dominante. Procederemos de la misma forma, con un *crescendo* y un regulador que acompañen la tensión acumulada.

Figura 4.269. Unidad melódica final de la Courante, con matices y respiraciones propuestos.

El proceso ascendente culmina en una dominante sobre el compás 38, que deberá permanecer en fuerte, y que, aunque mantiene su función de quinto grado todo el compás, su distribución rítmica permite poder respirar después de la corchea con puntillo. De esta forma, la semicorchea final enlaza como anacrusa de la última progresión melódica, casi idéntica a la acaecida en los compases 11 y 12, pero ahora en el tono principal. Cabe mencionar como curiosidad, que esta disposición final de gestos de tónica expandida y progresión descendente se dio de forma inversa (o especular), en la parte final de la primera sección (compases 11 a 15), como progresión primeramente y luego como tónica expandida. Esto sugiere una gran unidad temática consciente por parte de Bach. La progresión recae primero sobre una función de tónica sugerida al provenir de una dominante, porque el intervalo es incompleto, faltando la nota fundamental o sol, seguida de un sexto grado, segundo y dominante. El segundo escalón descendente de la progresión, o compás 40, se tocará un poco más suave por la dirección lineal. Hay un tercer

escalonamiento en el compás 41, pero en este caso se acelera el ritmo interno porque se omite la repetición de las cuatro primeras semicorcheas, como sí ocurre en el 39 y 40. La aceleración armónica se revela por su ritmo de negras, sugiriendo mayor tensión, y al mismo tiempo antecediendo la cadencia final por medio de las funciones de I, II y V grados con tónica final, por lo que indicamos que este último escalonamiento (marcado en segmentos discontinuos rojos por su menor duración), se interprete con un regulador creciente y *forte* final que haga apreciar la cadencia final más conclusiva. Además, señalamos entre paréntesis que en la última vuelta se ejecute un pequeño *rallentando*, para diferenciar y enfatizar musicalmente la conclusión definitiva del movimiento con respecto de la repetición a la segunda sección, que se realizaría sin ralentizar. En ambos casos la pausa de respiración sobre el silencio de corchea debe realizarse plenamente.

4.3.4. Sarabande

A la originaria Zarabanda se le atribuye un origen en España o el Nuevo Mundo, donde era conocida como una danza sensual, casi erótica, acompañada de castañuelas y guitarras, pero que mutó a lo largo del siglo XVIII hasta convertirse en una danza andante seria, asociada a las altas clases sociales y a sujetos respetuosos y dignos (Gstrein, 1997). De esta forma, la Sarabande se tornó lenta, mucho más sobria y contemplativa, en un estilo que se aproxima mucho a las que Bach compuso después, incluyendo alguna de sus más apasionadas armonías combinadas con una introspección contemplativa que quizás es única (Donington, 1963).

La Sarabande fue transformada en Francia por Lully en una danza elegante y medida a mediados del siglo XVII. A partir de ese momento, se volvió cada vez más majestuoso y ceremonial en Francia, y en de esta manera fue adoptada por los compositores alemanes como Mattheson, que comentaba que la Sarabande no expresa otra pasión que la reverencia (Harnoncourt, 1988).

Como confirma Winold (2007), es de sumo interés conocer que Bach escribió más Sarabandes que cualquier otra forma de danza y que en las suites para violonchelo tienen una gama muy amplia de emociones. No cabe duda de que es la danza más lenta de toda la serie y la Sarabande de la Primera Suite ilustra claramente las características de esta pieza en ritmo ternario y tempo tranquilo y solemne. Como se contempló en el capítulo de la polifonía, la Sarabande se expresa de forma pausada, y dominar su ritmo interno implica el control desde la subdivisión. El despliegue de sus múltiples arpeggios (que son la traslación de los acordes originales escritos en el violonchelo) así lo requiere. Para facilitar su dominio al intérprete sugerimos un tempo metronómico de corchea igual a 62 pulsos y bajo el matiz de *Lento* (figura 4.270). Además, indicamos un *molto espressivo* que refuerce la sensación de *cantábile* de toda la danza. Este detalle es importante, porque como se contempló en la sección de realización de la polifonía, los arpeggios no deben realizarse nunca de manera forzada o precipitada, sino que acompañen al carácter solemne de la pieza, en un tempo cómodo y controlado.

Sarabande (Lento) (♩ = 62)

mf *molto espress.*

Figura 4.270. Indicación metronómica y matiz agógico propuestos para la Sarabande.

La Sarabande se torna la danza más regular formalmente de toda la Primera Suite, pues consta de dos secciones simétricas de 8 compases cada una, que a su vez se pueden dividir en dos unidades melódicas de cuatro compases. La característica más llamativa es su brevedad y sencillez; cada parte tiene solo una sección de principio y final, sin pasajes, extensiones o secciones intermedias (Winold, 2007). La primera unidad melódica se ajusta a los primeros cuatro compases (figura 4.271).

Sarabande (Lento) (♩ = 62)



Figura 4.271. Primera unidad melódica de la Sarabande.

Proponemos un matiz inicial de *mf* para ajustar la sonoridad cómodamente al intérprete. No creemos que se deba partir de un matiz demasiado destacado, y dado el carácter moderado e intimista de la pieza, se podría comenzar incluso en piano. La disposición de las tres primeras notas del comienzo recuerda la distribución inicial del Prélude como de la Allemande, gesto que refuerza la unidad temática de toda la suite. Una de las características distintivas de la Sarabande (que se abordó en el capítulo de la ornamentación), es la acentuación habitual del segundo tiempo, por medio de la armonía, la duración o la altura (Winold, 2007). Efectivamente en este comienzo las segundas partes tienen mayor presencia. El primer compás contiene una función de tónica y cuarto grado y el do⁵ debe articularse un poco más destacado por su mayor altura y duración. En el segundo compás, definido por una dominante y tónica, el mayor peso recaerá en el si⁴ (aun siendo primer grado), por su duración y ornamentación con trino. Se puede anticipar este apoyo con un sutilísimo aumento de intensidad en las semicorcheas ascendentes. Ya indicamos en el capítulo de la ornamentación el cuidado de ejecución de los trinos, para ser controlados con relación al tempo, marcando un poco más la nota real y dejando de batir un poco antes de la resolución con la nota siguiente. Preferimos no marcar con acentos estas notas referentes, al corresponderse con interacciones muy sutiles que sugieren una respuesta física por parte del intérprete, pero sin exagerarse en absoluto. Además, como comentamos en el apartado de la ornamentación, el vibrato, controlado, podía provocar en general un color más expresivo en las notas de mayor duración, que en este caso también recaen en los segundos tiempos del compás. Por todo ello en esta primera unidad melódica no hemos colocado más matices o reguladores. El apoyo en las notas de mayor duración, el control de los

arpeggios y los trinos, el peso en la articulación y el vibrato constituyen los elementos expresivos más importantes.

El tercer compás repite las funciones armónicas de dominante y tónica, pero en el tono de la subdominante o Do mayor de forma transitoria, lo que se puede deducir como una intensificación del cuarto grado más que de una modulación. Conviene articular con un poco más de peso la nueva función de dominante, en la nota re⁵, y dado que se produce por un intervalo de quinta con la nota anterior. Resuelve en el primer grado sobre el mi⁴, en la segunda parte de compás, que aun siendo de mayor duración, no conviene destacar en este caso por proceder de un intervalo tan agudo. El re⁴ es el tope más agudo de la Sarabande desde el que se marca una línea descendente hacia la tónica, motivo por el que no se debe articular con más peso el mi. Colocaremos una respiración después del mi⁴, que se puede acometer sin prisa para después atacar las fusas sin precipitar el tempo.¹⁴⁹ El compás 4 vuelve a la dominante del tono principal con un quinto grado y tónica, en ritmo de corcheas (que acelera el pulso armónico), para continuar con un quinto grado el resto del compás. Nuevamente el peso rítmico de la segunda parte se debe marcar un poco, porque coincide con el peso armónico de la sensible, por su mayor duración y por el trino. Este punto destacado puede prepararse con una subida leve de dinámica en las semicorcheas anteriores.

No colocaremos una respiración al final de esta sección, porque armónica y melódicamente enlaza con la unidad siguiente de cuatro compases, y tal pausa se oiría como una interrupción del discurso. Así el quinto compás continúa con la función de dominante, desde el compás anterior, resolviendo en la tónica (figura 4.272).

¹⁴⁹ Comentamos en el apartado de la ornamentación que las fusas se deben interpretar sin prisa, porque el puntillo sobre el mi corchea puede inducir a tocar como tresillo las fusas finales, al no estar completamente alineado el tempo en las ediciones manuscritas originales, y que trasladamos igualmente en la transcripción para clarinete bajo. Además la respiración propuesta aconseja robar parte del valor del puntillo y luego emitir las fusas cómodamente, en su valor original, como se muestra en la figura rítmica siguiente, donde la primera corchea ligada se haría más corta para la respiración:





Figura 4.272. Segunda unidad melódica de la Sarabande.

El movimiento descendente hacia el primer grado sugiere un pequeño *diminuendo* que marcamos con un regulador, sin resaltar en este caso la segunda parte del compás. El reposo en el primer grado es lo suficientemente largo para colocar la siguiente respiración, continuado esta misma función de tónica durante las semicorcheas siguientes. El gesto melódico de la primera parte del compás 5 se repite en el compás siguiente (como un escalonamiento superior, marcado en segmentos rojos), y además modulando al tono de la dominante o Re mayor, por lo que conviene remarcarlo con un *poco cresc.* desde el arpeggio ascendente del compás anterior. De esta forma se enfatizará la nota sensible del nuevo tono apoyada en la segunda parte de compás y que continuará con una escala ascendente, momento de mayor tensión señalado por un regulador.

El punto culminante de la primera sección se sitúa en la resolución en la tónica (re₅) del compás 7, que alcanza el mayor clímax de altura en la pieza.¹⁵⁰ Nuevamente recae la fuerza melódica en la segunda parte de compás (reiterado por el do# repetido), que destacaremos con una raya de articulación en la nota más destacada. A partir de ese momento se inicia un proceso descendente que concluye en la tónica de re mayor en el compás siguiente, final de la primera parte. El ritmo armónico se acelera antes de la cadencia final de la sección, porque en la tercera parte del compás 7 hay un cambio de armonía en corcheas (segundo y primer grado), y la dominante del compás final se divide en otras dos (función de cuarta y sexta y dominante), rematando en la tónica sobre dos negras diferenciadas por octava. Este proceso cadencial deberá abordarse disminuyendo la intensidad desde el final del compás 7 y cerrando la sonoridad en el 8, pues la primera negra (de nuevo en la segunda parte de compás), debe de tener más presencia que la segunda

¹⁵⁰ En los compases 3 y 14 se llega también a ese tope melódico sobre el re₅, pero no se alcanza en ninguno de los casos un clímax de tensión por grado conjunto como en el compás 7.

por situarse una octava más aguda, aunque se realizará sin separación, casi como si estuvieran ligadas.

La conclusión de esta primera sección debe ser perceptible, obrándose una respiración y pausa mínima necesaria para continuar (que no hemos indicado por ser evidente), antes de repetir la primera sección o continuar con la segunda. Ya hemos indicado que las repeticiones pueden ser objeto de elección por parte del intérprete, pero debido a la menor extensión de la Sarabande, preferimos que se repita íntegramente. Aquí puede entrar en valor un factor determinante, que es modificar sutilmente los parámetros musicales para hacer una variación con respecto a la primera vuelta. No hemos indicado tales cambios, pero bastaría con comenzar mucho más suave la primera emisión del inicio, en *pp*, para crear un contraste con la primera vuelta. Ya comentamos que la menor duración de la Sarabande con el resto de los movimientos, en concreto con la Allemande y la Courante, puede hacer que la percepción del oyente se agudice, reconociendo mejor los cambios sutiles que el intérprete proponga. Si ya comentamos que el *horror vacui* que impregnan las piezas impiden ornamentar este tipo de obra, ya de por sí muy recargada, la Sarabande podría ser una excepción y al menos se podrían modificar los trinos existentes y añadir algún ornamento esporádico. Aunque somos partidarios de variar el discurso a través de la dinámica y la agógica más que por el añadido de notas, pues reafirmamos que Bach (aunque no dispongamos del manuscrito original), era muy exigente en la ornamentación y solía plasmarla en la partitura.

La segunda parte de la Sarabande también se estructura en dos unidades melódicas de cuatro compases cada una. La primera se inicia en el tono secundario, Re mayor, pero rápidamente torna al principal momentáneamente (Sol mayor) para concluir en el relativo menor (Mi menor, figura 4.273). Se originan dos arpeggios ascendentes que recuerdan la disposición del comienzo y por analogía indicaremos el mismo matiz de *mf*.



Figura 4.273. Primera unidad melódica de la segunda parte de la Sarabande.

El primer acorde de tónica de Re mayor se transforma en una dominante del tono principal al agregarse la séptima (do natural), otra vez sobre la segunda parte del compás y con mayor duración, por lo que el intérprete dará un poco más de apoyo rítmico y melódico en ese punto, con el sustento de algo de vibrato. La resolución en la tónica recae en el compás 10, pero el tono principal se mantiene esporádicamente porque aparece la dominante de Mi menor a través de la sensible, re#, una vez más sobre la segunda parte del compás y reforzada con un trino. La duración de la nota sensible es también mayor, por lo que induciremos a hacer una respiración posterior, que mantenga la tensión de la función de dominante durante todo lo que resta de compás y el siguiente. Para ello indicamos un regulador creciente que acompañe el giro ascendente ese quinto grado y se mantenga el sonido con mayor intensidad hasta el cierre de la unidad melódica en el compás 12. Incidimos que el contraste entre un tono mayor y menor es más acusado que entre dos mayores o menores, por lo que la respuesta dinámica es importante para lograr tal efecto. La cadencia de final de sección también acelera el ritmo armónico, con dos funciones en corcheas de primer grado y dominante, para resolver por analogía sobre una tónica por octava descendente, donde aplicaremos el mismo sentido de cierre final que la primera sección con un regulador. Se hará una respiración necesaria después del mi grave, no marcada en la partitura por ser otro punto cadencial indiscutible y sobreentenderse una respiración musical, que de paso a la sección final.

La unidad final de cierre de la Sarabande corresponde a los cuatro compases finales (figura 4.274). Antes de consumir en el tono principal, se desplaza por otros tonos. El compás 13 comienza con una dominante sobre el cuarto grado o Do mayor, que es transitoria al abarcar sólo ese compás. La relación V-I grado (séptima que resuelve descendiendo) junto a la misma simetría rítmica (corchea con puntillo en

ambas partes), no aconsejan es esta ocasión apuntalar la segunda parte. Pero sí debemos acompañar con un regulador la escala ascendente posterior, que desemboca en una dominante de La menor, nuevo tono contrastante en la Sarabande. Conviene además reforzar el salto que interrumpe la llegada al tope melódico (re \natural) por grado conjunto, porque se genera un gran intervalo doble de bajada y subida, y que fortifica la nota sensible en el registro grave, que hemos marcado con una articulación de mayor peso.



Figura 4.274. Unidad melódica final de la segunda parte de la Sarabande.

De nuevo es una modulación transitoria en La menor o intensificación del segundo grado del tono principal, que se prolonga rítmicamente sobre el primer grado del compás 14, motivo por el que hemos marcado una respiración, manteniendo hasta este momento una intensidad más fuerte. A continuación, las semicorcheas finales del compás 14 diluyen la tonalidad menor al presentarse una dominante del tono principal, en bajada por grado conjunto, y que acompañamos con un regulador decreciente que se prolonga en el compás posterior (cuarta y sexta y quinto grado en la primera parte del 15), tónica en la segunda y quinto con primer grado en la tercera. Se cierra el ciclo armónico en el compás final a través de otra cuarta y sexta más quinto (todo como función de dominante en la primera parte) y tónica final en dos octavas que deben bajarse de intensidad, recordando las conclusiones de las dos unidades anteriores. De nuevo el ritmo armónico se acelera por medio de cambios funcionales en corcheas en los dos compases finales.

Al igual que se comentó al final de la primera sección, la repetición a la segunda parte de la Sarabande se podrá acometer modificando el matiz y el color de los pasajes, la realización de los trinos e incluso la articulación y el vibrato en las notas más largas, para proporcionar una mayor variedad de recursos en la interpretación. En esta ocasión no hemos indicado un cediendo en la vuelta final

debido al ritmo lento de la danza y a que la resolución en las dos negras finales paraliza el tempo de manera natural, aunque las cuatro semicorcheas que anteceden a las dos negras se podrían acometer un poco más pausadas. Lo fundamental en esta cadencia final es bajar mucho la intensidad de las negras y prolongar un poco más de tiempo la última, haciendo un *diminuendo* que se diluya en intensidad *al niente*.

4.3.5. Menuet I-Menuet II

Si bien los compositores del barroco avanzaban hacia el establecimiento de la forma básica de la suite con las danzas fijas de la Allemande, Courante, Sarabande y Guigue, también experimentaron con la incorporación de otros movimientos opcionales, que aparecían entre la Sarabande y la Gigue y generalmente se escribían a pares. Así la Primera Suite para violonchelo tiene insertados un Menuet I y II, término que significa es su origen pequeño o delicado (Winold, 2007).

El Menuet fue la danza cortesana más famosa en Francia. Al igual que el resto de las danzas evolucionó a un estado de refinamiento creciente, volviéndose gradualmente más mesurada y lenta, describiéndose a principio del siglo XVIII con una alegría moderada y noble, de espíritu sereno (Harnoncourt, 1988).

Fue el único tipo de danza barroca que los compositores emplearon de forma regular durante el clasicismo, quizás porque se ajustaba mejor que ninguna a la estética galante, su estructura regular y simplicidad de líneas. Así, Leopold Mozart en su *Violinschule* (1756) lo definió como una danza de ritmo natural y cómoda, ni demasiado lenta ni rápida, teniendo una conciencia de moderación en el transcurso de la misma.

Hemos decidido indicar un tempo de *Moderato* en el Menuet I, porque se ajusta al carácter que precisaron los autores de la época, y con una propuesta de negra igual a 104 pulsaciones por minuto. Tenemos que considerar que en la Primera Suite esta danza difiere en cuanto al ritmo interno, basado en corcheas, en contraposición

con los movimientos ligeros precedentes, asentados en la continuidad casi perpetua de semicorcheas. La indicación de metrónomo sugerida es solo un poco menor a la indicada en la Courante (a 108 la negra, marcada en tempo de *Allegro*). Según esta interpretación deberíamos haber mostrado casi el mismo matiz para el Menuet o incluso un *Allegretto*, pero el tempo no se va a percibir nunca de la misma manera en ambos movimientos. La rítmica interna de corcheas del Menuet hace que se escuche el tempo menos precipitado y su dinámica de acentuación sobre el primer pulso le otorga un carácter más reposado, por lo que creemos que *Moderato* en ese pulso encaja adecuadamente (figura 4.275).

Menuet I (Moderato) (♩ = 104)

The image shows a musical score for 'Menuet I (Moderato)'. The title is enclosed in a red box and includes the tempo 'Moderato' and the metronome marking '(♩ = 104)'. The music is written on a single staff in treble clef, G major (one sharp), and 3/4 time. It begins with a forte 'f' dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, with a trill 'tr' on the final note of the first phrase.

Figura 4.275. Indicación de metrónomo y matiz agógico propuestos para el Menuet I.

El Menuet I puede dividirse en dos secciones diferenciadas por la señal de repetición, la primera de las cuales es de ocho compases, justo la mitad de extensión que la segunda, que es de dieciséis. La primera sección corresponde a la primera unidad melódica, que a su vez se divide en dos partes de cuatro compases (figura 4.276). El comienzo se emparenta de nuevo con el gesto del patrón arpegiado como en los movimientos anteriores. Bach recurre a los mismos intervalos de notas que en el Prélude (sol-re-si-la-si), pero con otra métrica, y emplea casi las mismas alturas para el comienzo de la Allemande y la Sarabande. Esta disposición dota de continuidad a toda la Primera Suite por utilizar un material temático similar desde el comienzo.

Menuet I (Moderato) (♩ = 104)

Figura 4.276. unidad melódica del Menuet I, divisible en dos unidades más pequeñas de cuatro compases.

Hemos iniciado con una indicación de *forte*, un matiz que permitirá contrastar con la segunda sección del Menuet en *mezzo forte*, porque creemos que de esta manera se enfatiza y diferencia la construcción regular en frases de ocho compases, pero sobre todo por el cambio de modo (y carácter opuesto) que se producirá más adelante en el Menuet II. En esta primera unidad el matiz permanecerá constante, solo cerrando claramente la intensidad en el compás 8 por la resolución melódica descendente de las negras sobre una semicadencia. El estilo se expresará mediante el sutil apoyo de las partes fuertes en el compás ternario, especialmente en el comienzo de las dos semifrases en los compases primero y cuarto, que se asientan sobre una articulación. En ambos casos el despliegue amplio en arpeggio debe acometerse desde la base marcando un poco más la primera nota en consonancia con la ligadura de articulación.

Otro punto que se debe apuntalar es la blanca del compás 4, que además de paralizar temporalmente el tempo, está escrita sobre una función de dominante (cuarta y sexta cadencial como apoyatura armónica que resuelve en quinto grado en la tercera parte), por lo que expresa una semicadencia.¹⁵¹ La dominante viene precedida desde en el compás 3, en una línea ascendente por saltos que se puede enfatizar con un pequeño aumento de sonido cuya inercia resolverá en la blanca del compás 4, que debemos destacar como apoyatura armónica, melódica y rítmica

¹⁵¹ En el capítulo de la ornamentación se explicó como acometer tanto el trino como el mordente arpegiado, para enfatizar la parte fuerte y no caer tarde en el pulso. De la misma forma es importante tener en consideración el apartado de la articulación para definir el estilo del Menuet.

que concluye en la negra final, relajando su tensión con un pequeño regulador. Este punto es ideal para la marcar una respiración, pues una sutil separación reportará más intensidad a la segunda semifrase. No obstante, como señala Winold en relación con las segmentaciones formales: “Estas divisiones deben ser sutiles y subordinadas a una sensación de fluidez desde la primera nota hasta la última de un movimiento” (Winold, 2007, p. 68)

Los cuatro compases finales de esta primera unidad melódica transcurren casi al completo en la función de dominante, expresada a través de un séptimo grado para ser precisos, aunque se sobreentiende presente el quinto grado (nota re omitida). Esta función prolongada expresa tensión y se mantendrá como al comienzo en *forte*, aunque el dibujo melódico desciende progresivamente, conduciendo a la idea de cierre de la frase y por lo tanto también de intensidad en la semicadencia como se expresó anteriormente. Tanto si se repite la primera sección como si se continúa a la segunda se deberá hacer una breve pausa y respiración, que de impulso a la nueva frase. Consideramos que la menor duración de las secciones es propicio para acometer las repeticiones, al igual que la Sarabande. Reiteramos la idea de poder hacer sutiles variaciones de dinámica y articulación cuando se encaren las segundas vueltas, pero de mantener ambas veces una unidad de fraseo en los puntos de tensión y reposos cadenciales.

La segunda sección del Menuet contiene el doble de extensión, 16 compases que se pueden dividir en dos unidades melódicas de 8 compases. La primera de ellas abarca desde el compás 9 al 16 (figura 4.277). De la misma forma se puede fraccionar en dos unidades más pequeñas de cuatro compases, las dos con sentido cadencial, momento en el que debemos colocar sendas respiraciones después de la conclusión en la tónica, nota de mayor duración correspondiente a los compases 12 y 16.

Figura 4.277. Primera unidad melódica de la segunda sección del Menuet I, divisible en dos unidades más pequeñas de cuatro compases, ambas enmarcadas por un silencio de respiración.

La sección se abre nuevamente con la función de dominante (quinto grado más cuarta y sexta sobre tónica), abarcando dos compases, pero a partir de este momento cambian los ejes tonales. Indicamos un *mf* como contraste a la primera sección. También respaldamos este matiz más suave porque la tensión se acrecienta en el compás 11, al enlazar con otra dominante sobre el VII grado en el tono de La menor, opuesto al tono mayor original. En este punto la interválica se acrecienta y la emparejamos con un regulador creciente hasta el *forte* en el siguiente compás, que resuelve en tónica por medio de grandes saltos. Esta cadencia, a pesar de ser sobre la tónica de La menor no se aprecia conclusiva, sino que se escucha más como suspensiva, motivo por el que conviene mantenerse en *forte*. Esta apreciación se debe a la que la frase mayor subyacente está articulada en 8 compases divididos en dos semifrases de cuatro, pero además por la interválica implícita que hace permutar la posición del registro de la sensible con respecto a la tónica, como se explicó en el capítulo de la polifonía implícita en relación con los cambios de octava. La segunda semifrase emparejada con la anterior comienza en el compás 13 sobre otro VII grado, con el eje en Mi menor (volviendo a alterar la estabilidad tonal), momento que aconsejamos empezar más suave para acentuar el contraste, y en esta ocasión, acorde con la línea descendente final hacia el primer grado, cerraremos el proceso con un regulador decreciente. Esta cadencia se aprecia claramente conclusiva, pues aun habiendo nuevamente un cambio de

registro entre la sensible y tónica (re#-mi), resuelve en el registro más grave sobre una duración prolongada.

A continuación de esta cadencia indicamos una respiración, que da paso a una anacrusa de tres corcheas como inicio de la unidad melódica final del Menuet I, compuesta igualmente de ocho compases que en esta ocasión funcionan como un bloque final (figura 4.278). Éste se caracteriza por el uso de progresiones enlazadas, que hemos indicado con segmentos rojos, por lo que no contiene cadencias intermedias, y aunque proyecta un sentido unitario de frase final, se puede dividir en una primera progresión ascendente que abarca cuatro compases y otra segunda también ascendente de dos compases, con una resolución final sobre el tono principal.

Figura 4.278. Unidad melódica final de la segunda sección del Menuet I, que contiene dos progresiones ascendentes.

El gesto de anacrusa da pie a la primera progresión ascendente que además es modulante, pero momentánea al tono de la subdominante o Do mayor, establecido por el acorde de quinto grado y primero entre los compases 17 y 18. Partiremos de un *p* como enlace dinámico del compás anterior, que nos permitirá diferenciar el primer escalón o modelo de la progresión segunda, que al ser ascendente y crear mayor tensión marcaremos un poco más intenso en *mf*. Este segundo escalón modula al tono de la dominante o Re mayor, nuevamente a través de las funciones de quinto y primer grado. Conviene destacar con impulso la articulación del comienzo de cada escalón, porque define mejor los bloques repetitivos, pero además se debe articular con definición las partes fuertes del 18 y del 20, porque la nota se repite con respecto a la fracción anterior (semicorchea), y desde el punto de vista

melódico conviene remarcar la parte fuerte. Esta circunstancia se refuerza porque las dos primeras corcheas de ambos compases, 18 (fa-re) y 20 (mi-do), aunque cumplen una función de dominante, realmente desempeñan un papel de apoyaturas melódicas y armónicas sobre el primer grado, por lo que hemos indicado una raya sobrepuesta al comienzo de cada ligadura.

La continuidad de la progresión armónica con la siguiente impide que se pueda respirar entre ambas, por lo que colocaremos una coma después de la negra del compás 21, segundo escalón de la primera progresión, respiración que se deberá acometer ligera y con la impresión de mantener la tensión lineal hacia el agudo. Si el clarinetista pudiera aguantar la respiración desde el compás 16, podría omitir esta última, pero el fragmento es largo y la tensión dinámica puede agotar antes la capacidad pulmonar, por lo que se aconseja realizar la respiración del compás 19.

El quinto grado con el que se inicia el compás 21 en el tono de Sol mayor sirve de enlace como primer grado de Re mayor en el compás precedente. La segunda progresión es la mitad de extensa, de dos compases, por lo que se acelera el ritmo gestual o melódico, y unido a que también es ascendente, provocará una sensación de culminación final. Todos los elementos expuestos logran acumular una gran tensión, por lo que indicamos un *cresc.* que conduzca hasta un *forte* sobre la última dominante del compás 23 (función de cuarta y sexta más quinto grado). El punto más agudo del Menuet I corresponderá al *mi* del compás 22 (final de la progresión), momento en el que siempre a través de intervalos amplios, que aconsejan mantener la dinámica en *forte*, se conduce a la cadencia final como desenlace definitivo.

Hemos indicado entre paréntesis un *rallentando* en el penúltimo compás que afectaría a la vuelta final, que no necesariamente se refiere a la repetición de la segunda sección, sino más bien después de haber ejecutado el Menuet II y efectuar el *da capo* correspondiente, porque otorgaría una mayor sensación de conclusión después de interpretar los dos Menuets. Los grandes intervalos del compás 23 así lo reclaman, pero cuando se repita esa sección final o se vaya al Minueto II no lo aconsejamos realizar, para no incurrir en una redundancia.

El Menuet II contiene la misma estructura que el I; una sección inicial de ocho compases y una segunda de dieciséis, ambas separadas por repeticiones. La principal característica es que Bach emplea el modo menor en contraposición al mayor de toda la Primera Suite. Esta peculiaridad le otorga un carácter distintivo que se debe reflejar en la interpretación, dado que el “cambio de modo manifiesta el contraste entre el efecto más oscuro de los bailes en modo menor y el efecto más brillante de los bailes en modo mayor” (Winold, 2007, p. 68).

Hemos mantenido el carácter de *Moderato* para el segundo Menuet, dado que se trata de la misma danza, pero hemos sugerido una indicación metronómica un poco menor, de negra igual a 94 pulsos, así como un matiz de *piano* y *dolce* para asegurar un contraste con el Menuet I (figura 4.279). Estamos de acuerdo con la afirmación de Vassilev (2015) de que el segundo Menuet puede interpretarse en un tempo un poco más calmado.

Menuet II (Moderato) (♩ = 94)

Figura 4.279. Indicación de metrónomo y matiz agógico propuestos para el Menuet II.

Este Menuet ha sido durante mucho tiempo controvertido por la armadura y el empleo de las alteraciones (Carrington, 2009). Normalmente se puede esperar que la tonalidad del segundo Menuet sea el modo menor del primero. Como el Menuet I está en Sol mayor, la primera confusión surge de la extraña armadura de un bemol en lugar de los dos bemoles esperados para Sol menor. La segunda confusión hace referencia a las alteraciones accidentales. En los primeros autógrafos aparece la nota mi grave con alteración de bemol en los compases 1 y 5, pero en los compases 3 y 7 difieren según las versiones (figura 4.280).

Menuet II (Moderato) (♩ = 94)

The image shows a musical score for Menuet II (Moderato) in 3/4 time, marked with a quarter note equal to 94. The score is in G minor (one flat). The first line shows measures 1-6 with dynamics *p dolce* and *p*. The second line shows measures 7-12 with dynamics *mf* and *mp*. Red circles highlight the G1 note in measure 3 and the G1 note in measure 7, with a natural sign in parentheses next to the measure 7 note. A double bar line with repeat dots is between measures 6 and 7.

Figura 4.280. Armadura y notas accidentales en el Menuet II.

El autógrafo de Anna Magdalena Bach no indica alteración alguna en el mi grave del compás 3 pero aparece un becuadro en el 7, siendo compases idénticos. La versión de Kellner indica bemoles en ambos compases. Tradicionalmente el mi grave del compás 3 se ha tocado bemol (entendiendo que faltaba en el manuscrito de Anna Magdalena) y el del compás 7 natural, pero esta opción se ha cuestionado últimamente por algunos especialistas, argumentando que Bach escribió el Menuet II en el modo dórico (sexto grado alterado ascendentemente), por lo que en la armadura sólo aparece un bemol. De este modo se tocarían ambos mi graves como notas naturales en los compases 3 y 7, validando la versión de Anna Magdalena Bach, porque no haría falta indicar becuadros y quizás el del compás 7 fuera una alteración de recordatorio (Carrington, 2009).¹⁵²

En nuestra adaptación para clarinete bajo hemos optado por la versión más tradicional que se ha venido efectuado, la de indicar el mib en el compás 3 y natural en el 7, pero marcando entre paréntesis ambas alteraciones debido a sus posibles opciones (figura 4.280). Estamos de acuerdo con Ledbetter (2009) al afirmar esta exposición de cambio de alteraciones aporta variedad al discurso musical y subraya sutilmente el paso a la dominante en el compás final de la primera repetición. Si

¹⁵² La editorial Urtext de la casa Bärenreiter (2000) aclara este punto añadiendo un mi becuadro en el compás 3, que respalda la corrección del manuscrito de Anna Magdalena Bach (Carrington, 2009). Sin embargo, la edición Wiener Urtext también del 2000, emplea el mib grave en el compás 3, dejando constancia en las notas aclaratorias del prefacio las distintas versiones de los manuscritos originales.

hay un consenso actual, es que al menos el mi grave del compás 7 es claramente natural.

Al igual que el Menuet I, la primera sección abarca ocho compases que se pueden dividir en dos partes menores de cuatro (figura 4.281), que son casi idénticas melódicamente. Es de destacar que están construidas sobre una progresión descendente armónica bajo la fórmula de la chacona, definida sobre un tetracordo de la escala menor natural, y cuyas notas subyacentes o implícitas (que marcamos en rojo) serían la serie sol-fa-mib-re (Winol, 2007). Cada función armónica abarca un compás y cada serie de cuatro compases las marcamos en segmentos.

Menuet II (Moderato) (♩ = 94)

Figura 4.281. Primera sección del Menuet II, escrita sobre un bajo subyacente de cuatro notas o tetracordo descendente marcado en rojo.

Las dos series se fundamentan sobre los acordes de primer grado, quinto (en el modo natural, sin alterar el séptimo grado), sexto y quinto con sensible. La segunda sucesión es casi idéntica, a excepción del sexto grado mayorizado (en modo dórico, a no ser que se opte también por esta alteración en la primera serie), y la dominante final, que cumple una función de semicadencia a través del acorde de cuarta y sexta y luego de quinto grado. El final de frase en blanca en el compás ocho difiere del cuatro, reforzando la idea de conclusión de la primera sección, pues se detiene el ritmo interno momentáneamente. Aconsejamos realizar la repetición de toda la primera sección aún más piano y suave, para reforzar y contrastar todavía más el modo menor.

El matiz siempre será piano, porque la idea de progresión descendente no aconseja subir la intensidad del sonido. Sin embargo, sí sugerimos un regulador creciente en el compás 4. Éste se corresponde al final de la primera progresión armónica, que se sostiene sobre la función de dominante, pero al no permanecer estática, sino girar por saltos ascendentes hasta la siguiente serie (sirviendo de unión entre ambas), es adecuado para destacar una subida dinámica y comenzar piano nuevamente la segunda progresión. Sin embargo, en la conclusión sobre la dominante del compás 8, que desempeña la semicadencia, el ritmo de blanca y la interrupción de las corcheas ejercen una conclusión manifiesta, por lo que este punto se mantendrá en piano. Esta unión entre ambas progresiones no permite realizar una respiración sin que se resienta el discurso musical, por lo que en esta ocasión no se puede emplear la coma regular cada cuatro compases. Si atendemos a cada progresión, observaremos que están construidas sobre dos gestos de dos compases, que dividen cada estructura de cuatro otra vez en mitades más pequeñas. El primer gesto (compases 1-2 y 5-6) se compone de un compás de corcheas y otro de negras, el segundo de los cuales es propicio para realizar una respiración. Aunque debe ser ligera y rápida, no interrumpe la inercia de la progresión, por lo que indicaremos ambas respiraciones después de la tercera negra de los compases 2 y 6.

La segunda sección consta de dieciséis compases, también divisibles en estructuras más pequeñas de ocho y cuatro compases. Una primera unidad melódica abarcaría desde el compás 9 hasta el 16 (figura 4.282). Los primeros cuatro están unificados en una progresión melódica de dos escalones, marcados por segmentos. Como la progresión es descendente y modulante, el primer escalón los haremos más presente que el segundo, en *mf* y *mp* respectivamente, acorde con la tendencia melódica.

The image shows a musical score for the first melodic unit of the second section of Menuet II. It consists of two staves of music in G minor. The first staff covers measures 7 to 12, and the second staff covers measures 13 to 16. The first staff has dynamics *mf* and *mp*, and a crescendo hairpin. The second staff has a crescendo hairpin. Red brackets and dashed lines indicate harmonic functions: V, I(V), IV, and V.

Figura 4.282. Primera unidad melódica de la segunda sección del Menuet II, que abarca ocho compases divisibles en dos unidades más pequeñas.

La tonalidad continúa en Sol menor, pues la función de V grado se prolonga desde la semicadencia del compás 8 anterior. El inicio de la progresión en el 9 denota una nueva idea musical, y la disposición en arpeggio ascendente invita a un regulador creciente, que resuelve por apoyatura melódica en la tónica de Sol menor (do-sib), debiéndose marcar adecuadamente la articulación en ese compás. La misma idea se repite en el segundo escalón, pero ahora en el tono efímero de Fa mayor, por lo que se actuará de la misma manera, pero en un plano más suave, por la tendencia descendente de la progresión, destacando en todo caso la apoyatura sib-la del compás 12 a través de la articulación. Este último compás se encadena con el gesto de cuatro compases siguientes, pues la función de tónica de Fa mayor es a la vez un quinto grado de Sib mayor, relativo del tono principal. El enlace se define por la última corchea del compás 12, mib_4 , que rompe el sentido de la progresión (la última nota del segundo escalón debería haber sido un fa negra si correspondiera exactamente al escalón anterior), y por lo tanto el mib actúa de séptima de dominante del nuevo tono, Sib mayor. En esta ocasión, por lo tanto, se enlazan nuevamente los gestos de cuatro compases, y ante la imposibilidad de colocar una respiración en este punto, se mostrará después del primer escalón (sol_4 negra), que permite una mínima pausa sin que se interrumpa la dirección del sonido.

El gesto final de toda esta idea melódica lo abarcan los compases 13 a 16, que se mantienen en Sib mayor en un proceso armónico tradicional por compás de I-IV-V-I grados. Sin haber una progresión como tal, el compás 14 opera por reiteración melódica ascendente del 13, por lo que hemos indicado un *cresc.* que conduce a la

dominante en todo el 15 (quinto grado, cuarta y sexta y quinto). Este compás 15 supone la cima melódica del movimiento y desemboca a su vez en la cadencia sobre la tónica de sib por arpeggio descendente, momento ideal para cerrar la tensión armónica y de registro a través de la dinámica y señalar la siguiente respiración.

La unidad final de ocho compases es divisible de nuevo en dos de cuatro y atañe a los compases 17 a 24. Curiosamente aparece de nuevo la idea de progresión melódica y armónica pero enlazada por medio de tres escalonamientos. Los dos primeros conforman la idea inicial y el tercero forma parte de la conclusión final de cuatro compases (figura 4.283). El tercer escalón melódico lo hemos indicado en segmentos discontinuos porque los dos primeros aparecen por distancia de segunda mayor descendente y el tercero a distancia de tercera menor con el anterior, circunstancia que rompe la unidad de progresión exacta y acentúa su papel de gesto final.

Figura 4.283. Unidad melódica final del Menuet II, que contiene ocho compases y sendas progresiones descendentes.

De nuevo emergen ejes tonales transitorios. En los compases 17 y 18 a Do menor y en el 19 y 20 a Sib mayor, por medio de las funciones de dominante y tónica. Este escalonamiento se puede apreciar como un modelo de pregunta y respuesta, para lo cual podemos crear tensión y crecer en la resolución a la tónica por giro ascendente del primer escalón, compás 18, y decrecer en la tónica del segundo, compás 20, apuntalando la idea de estratificación musical. Es oportuna una respiración después de los dos escalones que distinga esta progresión del final de la sección. Los cuatro compases finales se inician con la misma idea melódica de la progresión precedente, pero en el tono principal, que indicamos en *mf* para

diferenciarlos del gesto anterior. La serie armónica V-I-IV-V-I aporta una impresión de conclusión final, y aunque en el Menuet II las funciones transcurren por compás, se acelera el ritmo armónico en el penúltimo (IV y V grados en el mismo compás), que remarca el sentido de final. Para apuntalar esta idea de resolución aumentaremos la intensidad en el compás 22, último giro ascendente que antecede la dominante final, que resolverá en *forte*.

Al abordar la repetición final del Menuet II, se puede aportar algún sutil cambio de intensidades, aunque recalcamos que no somos partidarios de modificar el sentido de la conducción del sonido y los fraseos. La indicación de Menuet I *da capo* aparece en todos los manuscritos y obliga a regresar al primero. Los intérpretes actuales pueden tocar esta vuelta al *da capo* sin repeticiones, aunque Bach y otros compositores barrocos no lo indican, como más adelante harán los clásicos con la especificación de *Minuet da capo senza ripetizione* (Winold, 2007). Esta transición al Menuet I en el modo mayor justifica realizar el Menuet II un poco más reposado, porque intensifica el contraste de temperamento de cada uno. No indicamos *rall.* al final del Menuet II por sugerirlo solamente al final del I después de la vuelta *da capo*.

4.3.6. Gigue

Aunque el origen de la Giga no está del todo claro, parece que era una danza ligera de las islas británicas, y que los comediantes de ese entorno la popularizaron en el continente europeo asociándola con una forma de danza de juego o broma, que derivó en la expresión *se acabó la fiesta* y por analogía quizás en *se acabó la suite* (Winold, 2007). Al igual que otros tipos de danza, se adaptó en las cortes europeas con diferencias notables, pues en la corte francesa la *Gigue* se caracterizaba por el uso de métrica doble compuesta en un tempo ágil, variedad de intervalos y textura imitativa, mientras que la *Giga* italiana era más sencilla, rápida y homofónica (Winod, 78).

Aparece como una forma exclusivamente instrumental con abundantes ejemplos tanto en la música italiana como en la alemana y Mattheson la describe con un celo ardiente, apresurado y temperamento volátil, que no se utiliza para bailar sino para tocar el violín (Dalen, 2013). Quizás como reflejo de la heterogénea historia de esta danza, las Gigas de Bach en las suites para violonchelo muestran más variedad en compás que cualquiera de los otros movimientos (6/8, 3/8, 3/8, 12/8, 3/8 y 6/8 respectivamente). Sin embargo, domina el tipo italiano y sólo la Quinta Suite tiene una giga típica francesa (Dalen, 2013).

La *Gigue* de la Primera Suite, que aparece con esta denominación en las primeras fuentes autógrafas, en lugar de la habitual designación de *Gigue* en francés, se encuentra en un estadio intermedio entre los dos tipos. Sin duda su carácter es muy ligero y abundan los ritmos repetitivos, concediéndole un aire si cabe más ágil a la forma italiana, sin embargo, las imitaciones y texturas escalonadas son más frecuentes que en el resto de la suite. Al ser la danza final, la rapidez se debe imponer con carácter vivaz y resolutivo, a modo de conclusión alegre. Es la única danza que está subdividida en tiempo ternario, porque la Courante, Sarabande y Menuets están escritas en compás de 3/4 pero contienen una subdivisión binaria. La Gigue debe marcarse por pulsos, es decir, a negra con puntillo, pues en esta ocasión concierne a un movimiento binario con fracciones ternarias de corcheas. Tomaremos entonces como referencia un matiz de *Allegro* con un tempo metronómico de negra con puntillo igual a 100 pulsos por minuto (figura 4.284).

Gigue (Allegro) (♩. = 100)

Figura 4.284. Indicación de metrónomo y matiz agógico propuestos para la Gigue.

Como el resto de las danzas, la Gigue se estructura en dos partes divididas por la marca de repetición, que en este caso configura dos mitades no simétricas de 12 y 22 compases. La articulación juega un papel fundamental en el estilo de esta pieza. Como se comentó en el capítulo correspondiente, se tienen que diferenciar bien las

notas sueltas con punto, en *staccato*, de las ligaduras que se acentuarán cuando se encuentren en fracción fuerte. Algunas fuentes del pasado ya otorgaban una especial disposición para tocar la giga en los instrumentos de cuerda con un ataque de arco corto y claro (Quantz, 1752).

La primera sección se puede estructurar en tres unidades melódicas, la primera de las cuales abarca hasta el compás 4 (figura 4.285). Por el carácter ligero y alegre de la danza conviene iniciar con un matiz *forte* que indicamos al comienzo.

Gigue (Allegro) (♩ = 100)

Figura 4.285. Primera unidad melódica de la Gigue.

La primera frase se apoya en una semicadencia sobre la dominante en el cuarto compás, sobre la función de cuarta y sexta y quinto grados, que hace que la primera parte sea una apoyatura armónica y melódica de la segunda, que conviene remarcar con el apoyo de la articulación, y para lo cual hemos abierto un pequeño regulador desde el compás anterior. Dicho compás 3, sobre la tónica y segundo grado, genera un pequeño escalonamiento melódico ascendente que conviene reflejar y que además sirve de preparación para la apoyatura y dominante del cuarto compás. Lógicamente, la resolución del si_4 como nota culminante de la frase, a la que se le añade una anticipación y trino que le aporta más tensión, debe realizarse sobre el la_4 bajando un poco la intensidad, como reflejamos con un pequeño regulador. Este punto final de la primera frase es idéntico al compás 4 del Menuet I, si exceptuamos el compás de 3/4 por el de 6/8. Es idóneo para la colocación de una respiración, aunque se deberá efectuar ligeramente por el carácter condicional de la semicadencia.

La segunda unidad melódica se agrupa nuevamente en un sistema de cuatro compases, desde la anacrusa del compás 5 hasta el 8 (figura 4.286). Destaca una primera progresión melódica descendente (marcada en rojo), enlazada con una anacrusa de corchea que marcamos en *mf* para poder escalonar a *mp*, y que

prosigue en una función de sexto grado que a la vez es segundo del tono de la dominante, expresada en una nueva semicadencia en el compás 8.

Gigue (Allegro) (♩. = 100)

VI----- V----- VI(II)----- V-----

Figura 4.286. Segunda unidad melódica de la Gigue, con una progresión descendente.

Como la semicadencia denota tensión, indicamos de nuevo un regular creciente en el compás anterior, al igual como se expuso en la función armónica II-V de la primera unidad melódica, pero ahora en el tono de la dominante o Re mayor. Una vez remarcada la cadencia en la primera parte del compás 8, decreceremos con un regulador hacia la negra que cierre la idea melódica y procederemos a colocar la siguiente respiración, de nuevo ligera para no interrumpir la conducción con la siguiente frase.

La tercera idea melódica se enlaza también con una anacrusa, e inicia una nueva progresión ahora ascendente (figura 4.287). Es oportuno comenzar en piano la sección, porque consolida la dinámica progresiva del escalonamiento hacia el fuerte, pero además porque la introducción del fa natural en el compás 9 ocasiona un cambio modal a Re menor, contraste armónico que conlleva una cualidad más introvertida. Conjuntamente a lo expuesto, el cambio de articulación por grupos de tres notas ligadas aporta un carácter más *dolce* que indicaremos en la partitura.

V----- I----- II-----

Figura 4.287. Tercera unidad melódica con una progresión ascendente y cambio de modo.

Conviene apoyar firmemente cada grupo de la progresión con la articulación indicada, porque las fracciones fuertes recaen sobre una apoyatura melódica que se tienen que apuntalar. A este respecto las funciones de quinto grado, primero y segundo de la progresión se sobreentienden, porque la nota fundamental de cada arpeggio está omitida y es ocupada por la apoyatura. Una vez que acaba el escalonamiento el giro melódico desciende, primero con una función de dominante (a través del acorde de cuarta y sexta y quinto grado) en el compás 11, hasta alcanzar el acorde de tónica en el 12, que ha trasmutado al modo mayor de nuevo y asegurando la conclusión de la primera sección en el tono de la dominante, al igual que en el resto de las danzas. Este remate descendente aconseja disminuir la intensidad que se alcanzó en la progresión, y de esta forma, tanto si se repite la primera sección como si se continúa, habrá un contraste de carácter. Lógicamente se esperará un tiempo oportuno entre el cambio de secciones. El símbolo de repetición determina ambas secciones, por lo que no creemos necesario indicar una coma de respiración, al resultar obvia.

La segunda parte de la Gigue es ostensiblemente más larga, con un total de veintidós compases. Se puede fraccionar igualmente en frases de cuatro compases y se distingue por el uso casi continuo de progresiones melódicas. De hecho, la primera unidad melódica se puede entender unida a la segunda por medio de dos progresiones enlazadas (figura 4.288).

The figure shows a musical score for the second section of a Gigue, consisting of two staves of music. The first staff begins at measure 11 and ends at measure 15. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Dynamics include *poco dim.*, *mf*, and *f*. Chord progressions are indicated by Roman numerals: I, V, I, V, I, V. The second staff begins at measure 16 and ends at measure 22. It continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *dim.* and *mf*. Chord progressions are indicated by Roman numerals: VI, II, V, I, IV, V, I. Red brackets and lines connect the notes and chords across the two staves, highlighting the continuous melodic and harmonic flow.

Figura 4.288. Segunda sección de la Gigue con dos progresiones enlazadas.

Al iniciarse con el mismo ritmo y carácter que la primera parte, indicaremos un *mf* contrastando con el cierre de la sección anterior más suave. La primera de las

progresiones (sobre funciones de tónica y dominante de Re mayor) es ascendente, por lo cual en el segundo escalón tocaremos más fuerte, que retorna al tono original. El compás 16 enlaza con la segunda progresión. El acorde de VI grado de ese compás se despliega ascendentemente en la segunda parte para originar una progresión de quintas descendentes (mi-la-re-sol-do), que tocaremos en *diminuendo* y que concluye en el registro grave en el tono de Mi menor (a través de las funciones de cuarta y sexta, quinto grado y tónica). Para acentuar el cambio de modo y tendencia descendente señalamos un regulador decreciente. Todo el proceso de subida y bajada a través de las progresiones crea una conclusión muy marcada en el tono de Mi menor, momento ideal para colocar la consiguiente respiración. Debería ser suficiente acometer toda esta sección en una sola respiración, desde la señal de repetición. En el caso de que el intérprete no pudiera, podría respirar brevemente después de la primera progresión, a continuación del mi⁴ del compás 16.

La siguiente unidad melódica contiene una nueva progresión descendente (figura 4.289). Los dos primeros escalones son funciones de dominante, quinto grado de Re mayor en el compás 21 que enlaza en otro de quinto de Do mayor en el 22. El tercer escalón mantiene el tono momentáneo de Do mayor con un sexto grado, que desemboca a su vez en una semicadencia sobre la dominante del tono principal. El movimiento descendente y modulante de toda la progresión hasta la semicadencia aconseja realizarse con un *diminuendo* progresivo. Si prestamos atención al diseño de la progresión, comprobaremos que cada bloque consta de un gesto de anacrusa y tres corcheas, seguido de otro de dos semicorcheas y corchea. El final de la progresión se estrecha porque se omite el primer gesto y se repite el segundo, entre los compases 23 y 24, como si la progresión enlazara de nuevo con otra más breve (marcadas con segmentos rojos inferiores), que conduce a la semicadencia en el compás 24, momento de reposo ocasional donde se puede realizar una nueva respiración.

Figura 4.289. Unidad melódica descendente de la segunda parte hasta la semicadencia.

La unidad siguiente es idéntica a la progresión melódica final de la primera sección entre los compases 8 y 11, pero en lugar de Re menor ahora en el modo relativo del tono principal, Sol menor (figura 4.290). La diferencia con la primera sección es que ahora no concluye con el final, sino que enlaza con una última frase, siendo por lo tanto una unidad más pequeña de tres compases.

Figura 4.290. Penúltima unidad melódica similar a la final de la primera sección.

Al igual que ocurría con el final de la primera sección, el cambio de modo, la articulación y la línea ascendente por grados conjuntos inspiran un matiz suave y piano, que indicamos con *dolce*. De nuevo la progresión se construye sobre notas de apoyatura, que destacarán cada articulación, pero sin separar los sonidos entre las ligaduras y creciendo poco a poco. Después de la culminación melódica en el compás 26 se disminuirá el volumen sonoro para resolver piano en la tónica y respirar rápidamente para enlazar con la frase final.

La última unidad melódica se compone de siete compases. Permuta al tono principal y describe de nuevo un proceso ascendente melódico gradual (figura 4.291). Después de establecerse el modo mayor del tono principal en el compás 28,

comienza una figuración ascendente redundante que da pie a otra progresión entre los compases 29 a 31.

The musical score shows two staves of music. The first staff begins at measure 26 and ends at measure 30. The second staff begins at measure 31 and ends at measure 33. The music is in G major and features a series of ascending eighth-note figures. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and forte (*f*). Harmonic functions are indicated by Roman numerals I, IV, V, VI, and V below the notes. A 'seconda volta rall.' marking is present at the end of the piece.

Figura 4.291. Unidad melódica final de la Gigue.

Desde un piano inicial se crecerá poco a poco hasta alcanzar un *forte* en la dominante final (compás 33 sobre funciones de quinto grado, cuarta y sexta y quinto), que se mantendrá hasta el compás final en tónica. Reaparece otra vez el concepto de estrechamiento melódico, porque la primera progresión enlaza con una segunda cuyo gesto ascendente es similar a la parte final de cada eslabón de la progresión inicial, otorgando una sensación de aceleración rítmica, que además se vigoriza porque las funciones armónicas se aceleran también, transformándose de compás entero a medio compás. Este procedimiento crea mucha tensión, por lo que el *cresc.* indicado desde el compás 29 es necesario. Reforzamos la conducción hacia el final con unas marcas de acento sobre la articulación de los tres últimos escalones, porque se producen sobre apoyaturas melódicas, que conviene destacar para aumentar toda la tensión final del movimiento y de la suite. Al retornar por repetición al inicio de la segunda sección de la Gigue, el matiz indicado en *mf* creará un contraste dinámico, y se deberá dejar un espacio suficiente para la respiración entre secciones, pero no ralentizar el tempo del último compás. Pero en la última vuelta la indicación de *seconda volta rall.* enfatizará ahora la conclusión del movimiento y manifestará la sensación de desenlace definitivo.

5. Conclusiones

Este trabajo doctoral incorpora a la investigación un valor musical performativo que se une al análisis de diversos campos de estudio como el histórico y el analítico, contribuyendo así a un enfoque poliédrico que aúna varios campos de la exploración musical. De esta forma, las conclusiones arrojan resultados en el plano de investigación al uso, pero también en el ámbito didáctico y performativo.

Al abordar el objetivo de acometer una investigación histórica de la transcripción, se observa que ha sido un recurso muy empleado en todas las épocas de la música occidental hasta nuestros días, tanto para el aprovechamiento de los materiales propios de los compositores como para parafrasear a otros autores en todos los géneros vocales e instrumentales. Su empleo más sofisticado condujo a una reestructuración compositiva que podría generar una obra completamente nueva, solo ligada a la primera en su idea original.

En la actualidad las transcripciones son de extraordinaria utilidad para suministrar de recursos didácticos a los instrumentistas en todos los estilos y épocas, pues hay instrumentos que por su evolución y aceptación aparecen en distintas etapas de la historia de la música y por lo tanto poseen una literatura propia adscrita a los géneros musicales de su tiempo. Su repertorio natural es el reflejo de su evolución técnica, sus recursos expresivos, su aceptación social y el uso que hicieron de ellos los instrumentistas y los compositores de cada momento. Pero es necesaria una adaptación consciente para que una obra se pueda transferir de un medio original a otro, porque cada instrumento posee una morfología característica que tiene sus disposiciones favorables y sus condicionamientos.

Por otro lado, el clarinete bajo hace su aparición en la escena musical poco tiempo después del clarinete soprano, pero a pesar de formar parte de la plantilla orquestal desde mediados del siglo XIX, no es reconocido como instrumento solista hasta la segunda mitad del siglo XX, en parte por las mejoras técnicas introducidas por los constructores y en parte por los virtuosos clarinetistas que desarrollaron y

expusieron todo su potencial intrínseco, dando como resultado un repertorio de obras formidables por los compositores más reconocidos del momento.

En el plano instrumental, el adiestramiento de los clarinetistas bajos se acomete en la mayoría de los centros musicales internacionales como instrumento auxiliar del soprano, pero se estima que su dominio requiere cada vez más especialización por sus características especiales que difieren del soprano. A pesar de que el clarinete bajo cuenta con una metodología propia para su aprendizaje, que se ha incrementado notablemente en los últimos tiempos con numerosos tratados técnicos y de estudios exprofeso, carece de transcripciones notables de obras del pasado.

La práctica de las obras para instrumento a solo de Bach constituye una fuente de valiosos recursos didácticos para los intérpretes, pero en la enseñanza del clarinete bajo, el estudio de su obra, y en concreto de la Suites para violonchelo, ha resultado muy restringido hasta la fecha por la ausencia de transcripciones adecuadas, porque están basadas en las ediciones originales, sin tener en consideración las particularidades del instrumento destinatario.

Una adaptación consciente es necesaria, por tanto, para que la Suite nº1 BWV 1007 se pueda transferir del medio original al clarinete bajo, que contemple las características propias de este instrumento y se adecúe a él. Se justifica así el segundo objetivo de realizar una transcripción de la Suite nº1 BWV 1007 de Johann Sebastian Bach para clarinete bajo que se adecúe a la morfología propia del instrumento destinatario y que a su vez respete y se aproxime en todo lo posible a la versión original para violonchelo empleada como referencia. Para ello es necesario utilizar entre la multitud de ediciones existentes para violonchelo, un modelo actual (como la casa *Wiener Urtext*), que haya tenido en consideración los manuscritos más próximos en el entorno de Bach, ya que el original no se conserva, y que de un estudio musicológico profundo exponga una versión crítica moderna que sirva de referencia para la transcripción al clarinete bajo.

Respecto al objetivo de extraer todos los aspectos técnicos que son relevantes para la formación de los clarinetistas bajos a través de un riguroso análisis didáctico, y explicitar la manera de realizar los retos técnicos planteados para facilitar su

ejecución, se concluye en primer lugar que es recomendable que el sistema de notación sea en clave de sol o francés, en detrimento del alemán o clave de fa, al menos para los aprendices del clarinete bajo, porque reduce la carga cognitiva en los primeros instantes.

Se puede demostrar, dado que el diapason de la época barroca era más grave que el actual, así como del uso que hizo Bach de la transcripción de sus propias obras, que la tonalidad propuesta para la interpretación en el clarinete bajo como instrumento transpositor en sib (leyendo en sol mayor sin transportar), no influye en el resultado final de la obra. Pero al mismo tiempo esta elección facilita la interpretación en un tono más cómodo al intérprete y aprovecha todo el registro grave completo del instrumento, potenciando al máximo sus recursos tímbricos y acústicos. También queda justificado que la lectura en esta tonalidad unifica las posiciones en todos los clarinetes de registro grave afinados en diferentes tonos, como el clarinete alto, el corno de bassetto o el clarinete contrabajo.

Se muestra la adecuación específica que tiene en consideración el rango grave limitado del clarinete bajo de menor extensión, modificando las alturas determinadas de manera que no alteren significativamente el discurso musical original. De esta manera se facilita su aprendizaje a todos los clarinetistas bajos e intérpretes de instrumentos afines graves de la familia del clarinete.

Dadas las características acústicas del clarinete bajo, es posible mejorar su afinación con pequeñas modificaciones de la embocadura o digitaciones específicas, tomando como referencia los intervalos más perceptibles por su relación de frecuencia y las notas que se ajustan mejor al temperamento acústico teórico.

Se puede optimizar el uso de la digitación con el auxilio de posiciones alternativas en el tramo de notas próximas al cambio de registro, así como la disposición a priori de los dedos meñiques en las notas más graves del clarinete bajo, que se corresponden al mecanismo extra del instrumento que no posee el clarinete soprano.

En los pasajes que requieren de un gran salto de registro se referencia cómo los cambios de presión de la embocadura deben realizarse para acomodarse a la

resistencia de los diferentes registros. También se muestra la influencia positiva que aporta la flexibilidad del tempo para acometer algunos pasajes o las digitaciones alternativas que mejoran la agilidad de ciertos intervalos.

Se verifica cómo los fragmentos polifónicos originales se deben transformar en sendas apoyaturas arpegiadas y ascendentes, atestiguando su realización anticipada o en fracción fuerte, en relación a la parte del compás según proceda y a un tempo adecuado que no los desvirtúe.

Se comprueba como los trinos y mordentes de la obra se deben acometer de forma adecuada al carácter de cada danza, a las batidas recomendadas que se pueden ilustrar gráficamente, y algunos realizarse con anticipación y resolución sobre la nota real según las convenciones teóricas y su ajuste al mecanismo del instrumento. Se constata que en las suites no hay apenas espacio para la improvisación libre de ornamentación. Se detalla el uso del vibrato como un elemento más de ornamentación, especialmente expresivo e ideal en la Sarabande como danza lenta.

Se comprueba como la articulación es un parámetro menos estandarizado por la variedad de las ediciones desde los autógrafos originales hasta hoy, y que el agrupamiento de las notas por las marcas de ligadura puede acometerse para dar uniformidad o variedad a la pieza. Aunque en la partitura sólo aparezcan notas agrupadas por ligaduras o sueltas se constata que se deben emplear diferentes tipos de articulación que acompañen al carácter implícito de las danzas, debiendo manejar diferentes ataques de lengua ajustados a la técnica del clarinete bajo.

En cuanto a extraer los elementos del estilo de las danzas, se muestra que los autógrafos originales carecen de matices dinámicos o agógicos, pues se suponía que los intérpretes dotados debían aportar tales elementos. A través de un estudio del contexto histórico de la suite, del estilo de las danzas y de un minucioso análisis de la forma y de la armonía se pueden mostrar muchos resultados para dotar de herramientas a los intérpretes, entre ellas sugerencias de matices, dinámicas, agógicas y respiraciones en concordancia con el fraseo y la conducción del sonido. Es preciso remarcar el capítulo del estilo como el más amplio de esta investigación. A través de la misma hemos constatado que los estudios hasta la fecha más

relevantes para violonchelo de las suites de Bach están muy bien estructurados y dotados de argumentos para diseccionar la obra en el ámbito de comprensión formal, de la estructura y relación de las secciones o en el plano armónico y funcional. Pero ninguna de estas investigaciones traslada esos conocimientos a la practicidad del intérprete, o como relacionar este conocimiento profundo de la composición musical con la respuesta que debe imprimir el músico, que es la base de esta investigación, el estudio performativo de las suites de Bach.

Creemos que, en este sentido, junto al aporte de la comprensión técnica que hemos expuesto en relación a los capítulos anteriores, el enfocado al estilo es novedoso, porque junto con la articulación y la ornamentación (tratados desde el plano técnico pero también con un enfoque estilístico) puede contribuir a un conocimiento novedoso sobre las Suites de Bach, que aporte los parámetros no estrictos, en cuanto a matices y agógica, no sólo enfocado en los clarinetistas bajos, sino también para los violonchelistas y otros instrumentistas que interpreten las suites y que deseen adquirir conocimientos del estilo.

Ha quedado de manifiesto que los capítulos expuestos en el desarrollo y análisis de esta investigación no pueden comprenderse aisladamente del resto, como compartimentos estancos, sino que todos ellos están relacionados estrechamente. Su secuenciación en la tesis es fruto de procurar dotar de un orden lógico a toda la investigación. Por citar algunos ejemplos, la digitación, en su conjunto, va unida a los saltos de registro, a su vez los grandes *portamentos* van asociados a la flexibilidad del tempo y por lo tanto a la fluctuación agógica, el ajuste de la afinación se puede modificar tanto con digitaciones alternativas como por la presión de la embocadura, el uso del vibrato (y por lo tanto del cambio de entonación) está relacionado con la expresividad y el estilo, la articulación contiene información de la estructura de las frases pero a la vez modifica el tempo interno del compás e imprime diferentes estados de ánimo, la respiración es un recurso técnico necesario en los instrumentos de viento pero a la vez un medio expresivo. De la misma forma, cualquier parámetro del análisis armónico tiene una consecuencia en la ejecución de la rítmica, la agógica y la dinámica. Se podrían enumerar muchos más ejemplos que justificarían la interpretación musical como

la suma de todos los factores técnicos y estéticos que debe asumir el músico. Es por esta razón que en muchos de los ejemplos tratados e ilustrados con fragmentos musicales se hace referencia a otros ejemplos de capítulos distintos pero que guardan una estrecha relación entre sí.

Se puede concluir rotundamente, y determinar tras profundizar en los elementos extraídos para la praxis de la técnica instrumental, que la Suite BWV n°1 1007 contiene una diversidad de materiales didácticos para fortalecer y afianzar la técnica del clarinete bajo, dando como resultado una obra esencial que sirve de referencia para el adiestramiento de estos instrumentistas, no sólo en el plano técnico sino también de manera extraordinaria en el estilístico. Queda plenamente demostrado que la obra se adecúa perfectamente a la morfología y recursos del clarinete bajo. Por consiguiente, se manifiesta que esta Primera Suite enriquece el ámbito artístico y docente del clarinete bajo, al ofrecer una nueva vía para mejorar su enseñanza y explotar las posibilidades que tiene esta pieza en el plano didáctico para el aprendizaje de dicho instrumento, convirtiéndose en una obra de referencia.

Finalmente, en lo que se refiere al objetivo de aportar una edición crítica para clarinetistas bajos que resuelva las limitaciones observadas de las escasas versiones disponibles, la edición que proponemos (se incluye la transcripción completa como Anexo I y una grabación para ejemplificar su ejecución como Anexo II), tiene la finalidad de ser una guía didáctica para una aproximación performativa que dote al intérprete de una utilidad práctica, cuyo valor es ayudar a emprender los retos técnicos e interpretativos a los que se va a enfrentar el clarinetista bajo para ejecutar la Suite n°1. Pero en ningún caso pretende ser una edición cerrada, ni exclusiva ni excluyente. Concluimos que ninguna interpretación es perfecta ni puede ser la versión “definitiva”, más aún en una obra del pasado que es significativamente reconocida y que se ha reinterpretado continuamente a lo largo de los siglos. La tradición ha dado unas pautas interpretativas en cada época, pero la propia tradición ha evolucionado a lo largo de los siglos. Una aproximación a la Suite n°1 en el siglo XVIII, donde el artista era a la vez intérprete, recreador e improvisador no puede tener una visión igual a la del artista

romántico, virtuoso por esencia que plasmaba todas las indicaciones posibles en la partitura sin apenas maniobra para el músico y de ahí la proliferación de multitud de ediciones del XIX recargadas de indicaciones musicales. En el panorama actual hay una preocupación por la fidelidad del legado pasado, pero al mismo tiempo la interconectividad invade todo el horizonte cultural y nos muestra una continua mixtura de estilos e influencias. Los temas de Bach y otros compositores se recrean en los más diferentes estilos, desde la música popular hasta la improvisación y el jazz. Creemos que por este motivo no podemos nunca empeñarnos en encontrar una versión definitiva, sino más bien, y quizás es la grandeza de la música, recrearnos en su búsqueda y hallar múltiples caminos.

Sin embargo, deseamos que esta investigación sirva además de base para que los instrumentistas más adiestrados, que superen los retos técnicos y musicales derivados de la suite, aporten ideas novedosas o exploren otras que hemos dejado abiertas, como es el tratamiento musical que se puede derivar en las repeticiones de las secciones, ámbito más próximo a la creatividad e improvisación. Aunque hemos intentado ser fieles a la partitura y aportado soluciones técnicas y musicales fundadas en el análisis exhaustivo más profundo que hemos podido realizar, siempre se puede llegar a otras consideraciones en la interpretación. Aunque la partitura represente un valor absoluto (con las limitaciones de no conocer el autógrafo original de Bach), el análisis que se deriva de ella bajo todas sus vertientes no lo es, como hemos podido comprobar desde la visión más personal de los reconocidos especialistas en cuanto a procedimientos de la estructura, los fundamentos armónicos, articulaciones u ornamentos, que si bien son coincidentes en líneas generales, difieren en algunos aspectos como por ejemplo el tratamiento de la funcionalidad armónica o los conceptos de la estructura.

Sería recomendable, asimismo, como futuras líneas de trabajo, avanzar en el estudio y transcripción para clarinete bajo de las restantes suites para violonchelo solo, dado que los especialistas han considerado que siguen una línea ascendente de complejidad técnica, y se pueda por lo tanto seguir dotando a los intérpretes y enseñantes de utilísimos recursos para su actividad. Otra potencial línea de trabajo sería analizar la idoneidad de otras obras de Bach, especialmente las de

violín solo (Sonatas y Partitas) para la instrucción de los clarinetistas, a través de las adecuadas transcripciones y ediciones críticas.

Más allá de las modestas aportaciones de este trabajo en los diferentes ámbitos abordados, esta tesis pretende ser una permanente invitación a volver la mirada con nuevos ojos a la obra del Cantor de Leipzig. Como nos recuerda Nikolaus Harnoncourt, es necesario volver a escucharle y tocarle hoy como si aún no se hubiera interpretado nunca, no aceptando ninguna circunstancia establecida más que su música, y retornando permanentemente a su magisterio: volver a Bach.

Referencias

- Aber T. C. (2015). The First Published Method for the Bass Clarinet – A. P. Sainte-Marie’s Méthode pour la Clarinette-Basse...of 1898 – and a Brief Survey of Subsequent Didactic Works for the Bass Clarinet. *The Clarinet*, (42)3, (p. 76-79).
- Aber, T. C. (1990). *A history of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and an annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945*. (Doctoral dissertation). Kansas City: University of Missouri.
- Alder, J. (2022). Etude and Method Books for Bass Clarinet. *The Clarinet*, (49)4, (p. 36-41).
- Ammer, C. (2004). Arrangement. En *The Facts on File Dictionary of Music*. (4th Ed.). (p. 14), Nueva York: Facts on File, Inc.
- Anaya, E. G. (1986). Arreglo. En *Diccionario de Música*. (p. 21). Madrid: Anaya.
- Arenas Ruiz, D. (2018). *J. S. Bach, Suites BWV 1008-1012, Bass Clarinet* [CD]. Madrid: QTV Classics.
- Arnold, M. (2003). *Bass Clarinet Scale Book*. Toronto: Aztec Press.
- Bach, C. P. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. [Berlín, 1753, 1762]. (Trad. y ed. W. J. Mitchell). Londres: Eulenburg, 1949.
- Bach, J. S. (1982). *Allemande and Courante for Bb Clarinet (or Eb Alto or Bb Bass Clarinet, from Cello Suite #1)*. (Trans. G. A. Sargent). [Música impresa]. Rochester: Shall-u-mo Publications.
- Bach, J. S. (2000). *Suites for Violoncello solo, BWV 1007-1012*. (U. Leisinger, Ed). [Música impresa]. Wien: Wiener Urtext Edition.
- Bach, J. S. (2005). *Six Suites BWV 1007-1012 (for Bass Clarinet)*. (Trans. M. Davenport). [Música impresa]. Tacoma: Alea Publishing.
- Bach, J. S. (2019). *6 Suites (Transcription for bass clarinet)*. (Trans. de F. Ferrari). [Música impresa]. Laguna Niguel: Virtual Sheet Music, Inc.
- Bach, J. S. (2020). *Courante. Prélude. Gigue. For Solo Bass Clarinet*. (Trans. caesura music). [Música impresa]. Caesura Music. <https://caesura-music.com/collections/bass-clarinet-solo-music>

- Bach, J. S. (2021). *Six Suites BWV 1007-1012 for Bass Clarinet*. (Trans. M. Bontoux). [Música impresa]. Paris: Gérard Billaudot.
- Bach, J. S. (ca. 1726). *Sechs Suonaten Pour le Viola de Basso par Jean Sebastian Bach*. (Cop. J. P. Kellner). [Música impresa]. Berlin: Staatsbibliothek. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN779693876&PHYSID=PHYS_0255&DMID=DMDLOG_0063
- Bach, J. S. (ca. 1727-1731). *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par Sr J. S. Bach. Maitre de Capelle*. (Cop. A. M. Bach). [Música impresa]. Berlin: Staatsbibliothek. https://digital.staatsbibliothek-berlin.dne/werkansicht?PPN=PPN864018665&PHYSID=PHYS_0001&DMID=
- Bania, M. (2014). The improvisation of preludes on melody instruments in the 18th century. *The Consort*, 70, (p. 67-92).
- Berti, S. *Ludwig Milde, Studi da Concerto op. 26: Versione per clarinetto basso* (2011). [Música impresa]. Cesena: MusiGramma srl, 2011.
- Bland, B. C. (2015). *The bass clarinetist's pedagogical guide to excerpts from the wind band literature*. (Doctoral dissertation). Denton: University of North Texas.
- Bok, H. (2006). The Bass Clarinet. En R. Heaton (Ed.), *The Versatile Clarinet*, (p. 91-99). Nueva York: Routledge.
- Bok, H. y Wendel, E. (1989). *The Bass Clarinet Manual. New Techniques for the Bass Clarinet*. París: Editions Salabert.
- Bourque, David. (2011). Introduction to the bass clarinet. *Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association*, 10(1), (p. 12-13).
- Boyden, D. D. (1957). Dynamics in seventeenth-and eighteenth-century music. *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison, by His Associates*, (p. 185-93). Cambridge: Harvard University.
- Breig, W. (1997). Composition as Arrangement and Adaptation. En *The Cambridge Companion to Bach*, (Ed. J. Butt), (p. 154-170). Cambridge: Cambridge University Press.

- Brown, J. R. (1995). The clarinet in jazz. En C. Lawson (Ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, (p. 184-198). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bylsma, A. (1998). *Bach, the Fencing Master: Reading Aloud from the First Three Cello Suites*. Amsterdam, Basel: Bylsma Fencing Mail.
- Carrington, J. (2012). *Trills in the Bach Cello Suites: A Handbook for Performers*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Chew, G. (2001). Articulation and phrasing. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952>
- Cyr, M. (1992). *Performing baroque music*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Dalen, T. (2015). *Zum Spielen und zum Tantzen, a Kinaesthetic Exploration of the Bach Cello Suites through Studies in Baroque Choreography*. (Doctoral dissertation) Oslo: The Norwegian Academy of Music.
- Dart, R. T. (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: A. Machado Libros.
- Dávila, J. (2008). Las transcripciones de Julián Menéndez (I). *Viento*, 8, (p. 37-39). <https://issuu.com/puntorep/docs/revistaviento8/37>
- Davis, S. (2006). Implied polyphony in the solo string works of JS Bach: A case for the perceptual relevance of structural expression. *Music Perception*, 23(5), (p. 423-446).
- Davis, S. (2018). Teaching Rhythm and Meter with the Moto Perpetuo Movements from Bach's Unaccompanied Instrumental Works. *Bach*, 49(2), (p. 311-329).
- Díez Martínez, M. (2011). Franz Joseph Haydn y Cádiz. El Encargo de Las siete palabras. *MAR, Música de Andalucía en la Red*, 1(1), (p. 25-40). Recuperado de: http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/!/1/articulos/franz-joseph-haydn-y-cadiz-el-encargo-de-las-siete-palabras/download/es
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. Londres: Faber and Faber.
- Drapkin, M. (1979-2004). *Symphonic Repertoire for the Bass Clarinet*. 3 vols. [Música impresa]. Glenmore: Roncorp Publications.
- Ebert, B. T. (2012). *Integrated exercises for clarinet and bass clarinet*. (Doctoral dissertation). Greeley: University of Northern Colorado.
- Escorihuela Carbonell, G. (17/12/2018). El clarinete de Bach. *Docenotas.com*. Recuperado de: <https://www.docenotas.com/144342/el-clarinete-de-bach/>

- Everall, P. (2016). *A digital resource for navigating extended techniques on bass clarinet* (Doctoral dissertation). Perth: Western Australian Academy of Performing Arts.
- Forte, A., y Gilbert, S. E. (2002). *Análisis musical: Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
- Franklin, K. (2019). J. S. Bach Suites BWV 1007-1012. *The clarinet*, 46(4), (p. 78-79). <https://clarinet.org/audio-notes-september-2019/>
- Fundación Juan March. (2018). *Bach, el Jazz y la Improvisación*. Notas al programa de mano de la Fundación Juan March, (p. 2). Recuperado de: <https://www.march.es/es/madrid/bach-jazz-improvisacion>
- Gabriel, W. (2004). *Etudes for the Bass Clarinet: op. 85*, (Vol. 1 and 2). [Música impresa]. Tacoma: Alea Publishing.
- Galán Bueno, C. (2022). *Topologías sonoras*. Valencia: Edictoràlia.
- Galán Bueno, C. (2024). *Lecturas de la improvisación*. Valencia: Edictoràlia.
- Garbarino, G. (1976). Prefacio de *Pezzi Fantastici Op. 73, per clarinetto e pianoforte*, Robert Schumann. [Música impresa]: Milán: Ricordi.
- Garcés, A. (1991). *Primer libro del clarinetista. Técnica, práctica y estética*. Madrid: Mundimúsica, Ediciones Musicales.
- Gardiner, J. E. (2015). *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Barcelona : Acantilado.
- Gil Valencia, F. J. (1991). *El clarinete: Técnica e interpretación*. Granada: Ariel S. L.
- Gstrein, R. (1997). *Die Sarabande: Tanzgattung und musikalischer Topos*. Innsbruck, Lucca: Studienverlag; Libreria Musicale Italiana.
- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Harnoncourt, N., & Pauly, R. G. (1988). *Baroque music today: music as speech: ways to a new understanding of music*. Reinhard G. Pauly (ed). Portland: Amadeus Press.

- Harris, P. (1995). Teaching the Clarinet. En C. Lawson (Ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, (p. 123-133). Cambridge: Cambridge University Press.
- Haynes, B. (2002). *A history of performing pitch: the story of 'A'*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.
- Hoeprich, E. (2008). *The clarinet*. Londres: Yale University Press.
- Iles, J. B. (2015). *The Changing Role of the Bass Clarinet: Support for Its Integration into the Modern Clarinet Studio*. (Doctoral dissertation). Las Vegas: University of Nevada.
- Jarvis, M. (2002). Did Johann Sebastian Bach write the Cello Suites? *Musical Opinion* 126(4), (p. 78-82).
- Joya, A. (2000). Las transcripciones para piano (I). *Mundoclasico.com*. Recuperado de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/534/Las-transcripciones-para-piano-1>
- Kalina, D. L. (1974). *The structural development of the bass clarinet*. (Doctoral dissertation). Nueva York: Universidad de Columbia.
- Kennedy, M. & Bourne, J. (2018). Arrangement or transcription. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/arrangement>
- Kohn, A. (2009). Bach Cello Suites for the Bass: The State of the Research. *Música Hodie*, 9(1), (p. 11-30).
- Laird, P. R. (2004). *The baroque cello revival: an oral history*. Lanham: Scarecrow Press.
- Lawson, C. (2006). La interpretación a través de la historia. En J. Rink, (Ed.), *La interpretación musical*, (p. 19-34). Madrid: Alianza Editorial.
- Lawson, C. y Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ledbetter, D. (2002). *Bach's Well-tempered Clavier*. New Haven: Yale University Press.
- Ledbetter, D. (2009). *Unaccompanied Bach: performing the solo works*. Londres: Yale University Press.

- Lefèvre, J. X. (1802). *Méthode de Clarinette: adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Impr. du Conservatoire de Musique.
- Lehman, B. (2005). Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone—1, *Early Music*, 33(1), (p. 3–24). Oxford: Oxford University Press.
- Llamas Rodríguez, J. C. (2010). El quinteto de metal: una forma de hacer música de cámara. *Sinfonía Virtual*, 15. Recuperado de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/015/quinteto_metal_musica_camar_a.php
- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco* (Vol. 6). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ma, Y. Y. (2007). *The Complete Cello Suites: Yo-Yo Ma, Inspired by Bach* [DVD]. Sony Classical.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Markovska, N. (2016). *Bach's Suites for Solo Cello (BWV 1007-1012) and the Textual Geographies of Modernity*. (Doctoral dissertation). Southampton: University of Southampton.
- Martínez Miura, E. (1998). *La música de cámara*. Madrid: Acento Editorial.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg: Christian Herold.
- Mayor Catalá, B. (2011). Harmoniemusik. *Sinfonía Virtual*, 21. Recuperado de: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/021/harmoniemusik.php>
- Mimart, P. (1922). *Method for Alto and Bass Clarinets and Sarrusophones*. Boston: The Cundy-Bettoney Co.
- Mozart, L. *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. [Ausburgo, 1756]. Oxford University Press, 1985.
- Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctvzxx9g3>. Accessed 23 Aug. 2023.

- Pajot, D. (2007). K384 "Entführung" Wind Arrangement Attributed to Mozart. *Mozartforum.com*. Recuperado de: https://web.archive.org/web/20070926231315/http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=173&pt_sid=ce6c77b8ba85674d54766e49f67ed3e9
- Palanker, E. (1988). The Five Bass Clarinet Suites of J. S. Bach. *The Clarinet*, 25(4), (p. 42-43).
- Palanker, E. (2004). Bass Clarinet 101: Bass Clarinet for Dummies. *The Clarinet*, 31(4), (p. 79-81).
- Pascual-Vilaplana, J. R. (2011). *Las bandas de música: un vehículo de cultura para el siglo XXI*. Recuperado de: <https://pascualvilaplana.com/las-bandas-de-musica-un-vehiculo-de-cultura-para-el-siglo-xxi/>
- Pastor García, V. (2010). *El Clarinete. Acústica, historia y práctica*. Valencia: Rivera Editores.
- Pay, A. (1995). The mechanics of playing the clarinet. En C. Lawson (Ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, (p. 107-122). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pellegrino, M. (2009). *Petit précis de clarinette basse. Short synopsis on the bass clarinet*. París: Editions Henry Lemoine, 2009.
- Poggi, A. y Valora, E. (1994). *Mozart. Repertorio completo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Prindle, D. E. (2011). *The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites*. (Doctoral dissertation). Amherst: University of Massachusetts Amherst.
- Quantz, J. J. *On Playing the Flute*. (1985). (2ª ed). [Berlín, 1752]. Londres: Faber and Faber.
- Real Academia Española. (2014). Oclusivo, va. *Diccionario de la lengua española* (23.ª Ed.). <https://dle.rae.es/occlusivo?m=form>
- Real Academia Española. (2014). Transcribir. *Diccionario de la lengua española* (23.ª Ed.). <https://dle.rae.es/transcribir?m=form>
- Real Academia Española. (2014). Vibrato. *Diccionario de la lengua española* (23.ª Ed.). <https://dle.rae.es/vibrato?m=form>

- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado nº137, 5 de junio de 2010. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2010/05/14/631>
- Regan, M. (2012). *Apt for Voices or Viols. The inexorable rise of instrumental music*. Munich: GRIN Verlag. <https://www.grin.com/document/195405>
- Rehfeldt, P. (1994). *New Directions for Clarinet*. (Rev). Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Reid, S. R. (2006). Preparándose para interpretar. En J. Rink (ed.), *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rhoads, W. E. (1963). *Baermann for the Alto and Bass Clarinet, from Division Three Celebrated Method for Clarinet by Carl Baermann, Op. 63*. San Antonio: Southern Music Company.
- Rice, A. R. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rice, A. R. (2009). *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: a History of Large Size Clarinets, 1740-1860*. Oxford: Oxford University Press.
- Rice, A. R. (2016). The Basset Clarinet: Instruments, Makers, and Patents. *Instrumental Odyssey: A Tribute to Herbert Heyde*, (p. 157-78).
- Rice, A. R. (2020). *The Baroque Clarinet and Chalumeau*. (2nd Ed.). Nueva York: Oxford University Press.
- Richards, M. (1995). *The Bass Clarinet of the Twenty-First Century*. [Lugar de publicación no identificado]. E & K Publishers.
- Rink, J. (Ed.). (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, E. A. (2001). Afinaciones y temperamentos. *Encuentro Nacional de Investigación en Arte y Diseño (ENIAD)*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Rosen, C. (2017). *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*. Madrid: Acantilado.
- Rostropovich, M. (2004). *J. S. Bach Cello Suites* [DVD]. Warner Classics.

- Rubio Olivares, P. (2004 y 2006): *Estudios para clarinete bajo (Cuaderno I y II)*. Madrid: Música Didáctica S.L.
- Rubio Olivares, P. (2006). Josef Horák, una vida dedicada al clarinete bajo. *Bassus. Asociación Española de Clarinete Bajo*, 1, (p. 4-6).
- Rubio Olivares, P. (2007). Breve historia del clarinete bajo. *Bassus. Asociación Española de Clarinete Bajo*, 2, (p. 11).
- Rubio Olivares, P. y Sanz-Hervás, A. (2022). Una historia interminable: dos siglos de propuestas para solucionar en el clarinete las molestias de una nota indómita. *Resonancias*, 26 (51), (p. 63-96).
- Sainte-Marie, P. (1898). *Méthode Pour La Clarinette-basse, á l'Usage des Artistes Clarinettistes, avec l'indication des doigtés pratiqués*. París: Evette et Schaeffer.
- Sanchís Sanchís, J. A. (2016). *Los materiales de construcción de los clarinetes. Mapa acústico y optimización acústica del clarinete bajo*. (Tesis Doctoral). Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Sanz i Quintana, J. (2018). *Implicaciones de la Transferencia de Octava en la Polifonía Implícita: un Análisis de la Primera Suite para Violoncello de J. S. Bach*. Barcelona: Altri Canti di Marte.
- Sanz, J. y Fernández, M. (2003). Entrevista. Henri Bok. *ADEC (Asociación para el estudio y el desarrollo del clarinete)*, 5 (p. 5-11).
- Saunders, R. T. y Siennicki, E. J. (1972.). *Understanding the low clarinets: etudes, solos and detailed information about the alto, bass, contralto and contrabass clarinets*. Delaware: Shawnee Press.
- Shackleton, N. (2001). Bass Clarinet. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). (Ed. S. Sadie), (p. 254-256). Londres: MacMillan Publishers Limited.
- Siblin, E. (2009). *Las Suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*. Madrid: Turner Música.
- Simmons, M. S. (2009). *The Bass Clarinet Recital: The Impact of Josef Horák on Recital Repertoire for Bass Clarinet and Piano and a List of Original Works for that Instrumentation*. (Doctoral dissertation). Evanston: Northwestern University.

- Smith, Derek. (2018). *A Method for Versatility and Flexibility for the Low Reed Specialist*. (Doctoral dissertation). Coral Gables: University of Miami.
- Sparnaay, H. (2011). *The Bass Clarinet: A Personal History*. Barcelona: Periferia Sheet Music.
- Sprung, A. (2018). *Carl Baerman. Complete Method for Clarinet. Part 3, Op. 63: Adapted for Bass Clarinet to Low C*. Tacoma: Alea Publishing.
- Stark, R. (1892). *Grosse theoretisch-praktische Clarinett-Schule nebst Anweisung zur Erlernung des Bassethorns und der Bassclarinette, op 49*. Heilbronn: C. F. Schmidh.
- Stein, L. (1979). *Structure & style: the study and analysis of musical forms*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Szabó, Z. (2014). Precarious Presumptions and the “Minority Report”: Revisiting the primary sources of the Bach Cello Suites. *Bach*, 45(2), (p. 1-33). <http://www.jstor.org/stable/43489897>
- Szabó, Z. (2016). *Problematic Sources, Problematic Transmission: An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach*. (Doctoral dissertation). Sidney: The University of Sidney.
- Téllez Cámara, P. (2018). J. S. Bach. Suites BWV 1007-1012. *Melómano*, 248(1), (p. 76). <https://www.melomanodigital.com/resea-j-s-bach-suites-bwv-1007-1012/>
- Tranchefort, F. R. (1995). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trio di Clarone, Ed. (1988). Prefacio de *Divertimento “Die Hochzeit des Figaro” für drei Bassethörner*, Wolfgang Amadeus Mozart. [Música impresa]: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Valls, M. (1970). *Aproximación a la música, reflexiones en torno al hecho musical*. Madrid: Salvat Editores y Alianza Editorial.
- Van Twillwert, H. (2013). *Bach's cello suites transcription and interpretation for baritone saxophone*. (Doctoral dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Vassilev, L. N. (2015). *Las seis suites para violonchelo de J. S. Bach. Una aproximación*. Medellín: Universidad de Antioquía.

- Villa Rojo, J. (1994). *Lectura musical 2º. El clarinete. Aspectos interpretativos de la música del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Villafruela Artigas, M. (2007). *El Saxofón en la música docta de America Latina: el rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Vlahopol, G. (2014). The set of 24 Preludes and Fugues—Didactic Intention or Constructivism? *Review of Artistic Education, 07/08*, (p. 115-120).
- Volta, J. M. (1996). *La Clarinette Basse*. París: Editions International Music Diffusion.
- Voxman, H. (1952). *Introducing the Alto or Bass Clarinet. A transfer method for intermediate instruction*. Chicago: Rubank Publications.
- Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En J. Rink, (Ed.), *La interpretación musical* (p. 35-54). Madrid: Alianza Editorial.
- Walther, J. G. (1953). *Musikalisches Lexikon*. 1732. Reprint, Kassel: Barenreiter-Verlag.
- Watts, S. (2015). *Spectral Immersions: A comprehensive guide to the theory and practice of bass clarinet multiphonics*. (Tesis Doctoral). Newcastle-under-Lyme: Keele University.
- Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites, Volumes 1 and 2: Analyses and Explorations*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wood, G. (1833). *A Scale of the Bass Clarinet invented manufactured by George Wood*. Londres: Publicado por el autor.
- Youtz, G. (2007). *Studies: original version for extended range bass clarinet*. Tacoma: Alea Publishing.

Anexos

Anexo I. Edición de la Suite n°1 BWV 1007 para clarinete bajo

Anexo II. Registro de audios de la Suite n°1 BWV 1007 para clarinete bajo

Anexo III. Programas de conciertos transcritos para violonchelo y clarinete bajo

Anexo I. Edición de la Suite n°1 BWV 1007 para clarinete bajo

Suite I
BWV 1007
Para Clarinete BajoJohann Sebastian Bach (1685-1750)
Transcripción de David Arenas

Prélude (Allegro moderato) (♩ = 90)

The musical score for the Prelude of Suite I, BWV 1007 by Johann Sebastian Bach, transcribed for Bass Clarinet, is presented in a single system of ten staves. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegro moderato" with a quarter note equal to 90 beats per minute. The piece consists of 20 measures of music, primarily composed of eighth-note patterns. The dynamics and articulations are as follows:

- Measure 1: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 3: *cresc.* (crescendo)
- Measure 5: *p* (piano)
- Measure 7: *p* (piano)
- Measure 9: *p* (piano)
- Measure 11: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *p* (piano)
- Measure 13: *cresc.* (crescendo)
- Measure 15: *p* (piano), *cresc.* (crescendo)
- Measure 17: *f* (forte)
- Measure 19: *mp* (mezzo-piano)

21 *cediendo* *cresc.* *p* *a tempo*

23 *mf*

25

27

29 *mf* *dim.*

31 *mp*

33 *cresc. poco a poco*

35 *dim. poco a poco*

37 *p* *cresc.* *cediendo*

39 *a tempo* *f*

41 *cediendo*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 21 to 41. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo'. The score includes various dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Performance instructions include *cediendo* (yielding), *cresc. poco a poco* (crescendo little by little), and *dim. poco a poco* (diminuendo little by little). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures with longer note values and slurs. The piece concludes with a final measure at measure 41, marked with a fermata.

Allemande (Moderato) (♩ = 90)

mf

3 *p*

5 (tr)

7 *poco cresc.*

9

11 *f* *poco dim.*

13 *poco riten.* *f*

15 *mf*

17

19 *tr*

21 *p* *tr* *poco cresc.*

23 *(tr)* *p*

25

27 *mp* *p*

29 *poco cresc.*

31 *f* *(ultima volta rall.)*

Courante (Allegro) (♩ = 108)

Musical score for Courante (Allegro) in G major, 3/4 time, tempo 108. The score consists of 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as Allegro with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte), as well as articulations like *tr* (trill) and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with the instruction *(ultima volta rall.)* (last time, ritardando).

Sarabande (Lento) (♩ = 62)

mf molto espress.

p poco cresc. *f*

mf

p

Menuet I (Moderato) (♩ = 104)

f

mf

f *mf*

p *mf*

cresc. *f*

(ultima volta rall.)

Menuet II (Moderato) (♩ = 94)

p dolce *p*

7 *mf* *mp*

13 *cresc.*

19 *mp* *mf* *f* Menuet I da capo

Gigue (Allegro) (♩ = 100)

f *mf*

5 *mp* *p dolce* *poco cresc.*

11 *poco dim.* *mf* *f*

16 *dim.* *mf*

21 *poco dim.* *p dolce* *poco cresc.*

26 *p* *cresc.*

31 *f* (seconda volta rall.)

Anexo II. Registro de audios de la Suite n°1 BWV 1007 para clarinete bajo.

Prélude:

<https://soundcloud.com/david-arenas-ruiz-934800602/1-bach-bwv-1007-prelude-david-arenas>



Allemande:

<https://soundcloud.com/david-arenas-ruiz-934800602/2-bach-bwv-1007-allemande-david-arenas>



Courante:

<https://soundcloud.com/david-arenas-ruiz-934800602/3-bach-bwv-1007-courante-david-arenas>



Sarabande:

<https://soundcloud.com/david-arenas-ruiz-934800602/4-bach-bwv-1007-sarabande-david-arenas>



Menuet I- Menuet II:

<https://soundcloud.com/david-arenas-ruiz-934800602/5-bach-bwv-1007-menuet-iii-david-arenas>



Gigue:

<https://soundcloud.com/david-arenas-ruiz-934800602/6-bach-bwv-1007-gigue-david-arenas>



Anexo III. Programas de conciertos transcritos para violonchelo y clarinete bajo

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA RODOLFO HALFFTER

Dirección General de Formación Profesional y
Enseñanzas de Régimen Especial
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,
JUVENTUD Y DEPORTE



Comunidad de Madrid



**Concierto
Orquesta de Cámara**

L'estro Armonico - Antonio Vivaldi

Concerto Op. 3, No. 8 para dos violines

Allegro
Larghetto e spiritoso
Allegro

Solistas

Eduardo del Río, Violonchelo
David Arenas, Clarinete Bajo

Orquesta Sinfónica

"Pompa y circunstancia" - Edward Elgar

Marcha 1
Marcha 2
Marcha 4

"Guillermo Tell" - Gioachino Rossini

Obertura

Director Alexandre Schnieper

Miércoles 31 de mayo

20:00 h.

Hall Conservatorio

MÚSICA EN EL PALACIO

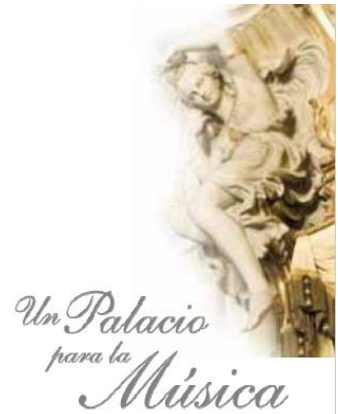
Primer ciclo de Conciertos 2012

Desde su creación en 1985 la Fundación de los Ferrocarriles Españoles viene desarrollando un intenso Programa Cultural, con actividades de gran presencia en la sociedad y amplia acogida en los medios de comunicación.

Este año, la Fundación ha emprendido un nuevo proyecto de apoyo a jóvenes músicos e intérpretes denominado "La Música en el Palacio" con la colaboración de conservatorios de la Comunidad de Madrid y que tiene como objeto la promoción de jóvenes valores y de la cultura musical tomando como base la relación entre el ferrocarril y la música, a la vez que se aprovechan las magníficas oportunidades que ofrece el Palacio Fernán Núñez.

A través de este proyecto se busca facilitar el apoyo y colaboración del mundo empresarial, fomentando la participación directa de empresas y personas físicas en este propósito, aunando la difusión de la música con temática ferroviaria y el apoyo a jóvenes músicos.

Para este nuevo reto, la Fundación cuenta con la colaboración del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del Conservatorio Profesional de Música "Arturo Soria" (Madrid) y de Conservatorio Profesional de Música "Rodolfo Halffter" (Móstoles, Madrid).



DÚO PLEYEL

RECITAL DE VIOLONCHELO Y CLARINETE BAJO

Miércoles 11 de abril de 2012, 19,30 horas



DAVID ARENAS RUIZ



Músico madrileño, estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con Máximo Muñoz, Justo Sanz, Luis Rego y Alberto Rodríguez y su interés por la música de cámara le motiva a especializarse en Praga en el Festival Internacional Ameropa.

Entre sus galardones destacan el "Premio de Honor" Fin de Carrera en Música de Cámara, el I Concurso Nacional de Música de Cámara, el IV y V Certamen Internacional "Pedro Bote", y el X Torneo Internacional de Música (TIM).

Miembro de la Orquesta Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de la Orquesta de Cámara de Jóvenes de San Sebastián de los Reyes, y de la Orquesta Solistas de Cámara-Madrid.

Como solista interpreta los conciertos para clarinete y orquesta de C. Stamitz y W. A. Mozart. Estrenó, con la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, el "Concerto Grosso" para cinco instrumentos y orquesta de Carlos Galán en el Auditorio Nacional; así como la ópera "a.Babel" Op. 70 del mismo compositor, como parte del grupo solista, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid junto con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Ha colaborado con el Ensemble Nacional de España de Música Contemporánea, con el "Prural Ensemble", y con la Orquesta de Cámara Benda de la República Checa.

Es miembro fundador de varias agrupaciones camerísticas: "Pleyel", "Ekoda", "Chamberl", "Edward Ensemble", "Ensemble de Clarinetes de Madrid" y del grupo "Cosmos 21", agrupación dirigida por Carlos Galán especializada en la difusión de la música contemporánea.

Ha realizado conciertos en España, Italia, Francia, República Checa, Marruecos, Japón y en varios países de Latinoamérica; participando en importantes festivales. También ha estrenado numerosas obras de cámara y participa en la grabación de varios cedés, programas de televisión y radio.

En la actualidad es profesor de música de cámara en el Conservatorio "Rodolfo Halffter" de Móstoles y es invitado en diferentes cursos y festivales.

PROGRAMA

- Duo Pleyel:**
David Arenas (clarinete bajo) y Eduardo del Río (violonchelo)
- I Parte**
- Sonata en Do M** **Luigi Boccherini (1743-1805)**
Allegro moderato
Largo
Allegro
- Suite en Re m, Op. 22** **Julius Klengel (1859-1933)**
1. Introduction. Maestoso
2. Prelude. Allegro moderato
3. Airos. Andantino
4. Gavotte. Moderato
5. Sarabande. Lento
6. Fughetta. Vivace
- II Parte**
- Duo nº 1 en Sol M, Op. 156** **Friedrich A. Kummer (1797-1879)**
Allegro
Andantino
Rondolletto con Allegrezza
- Duo de las gafas obligadas** **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**
Allegro
- Un Petit Train de Plaisir** **Gioachino Rossini (1792-1868)**
- Duetto en Re M** **Gioachino Rossini (1792-1868)**
Allegro
Andante molto
Allegro

Durante el intervalo los intérpretes firmarán sus CDs publicados.



EDUARDO DEL RÍO ROBLES



Músico madrileño, estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Pedro Corostola, obteniendo los Premios de Honor de los grados Inicial, Profesional y Superior, así como la Mención Honorífica del grado Superior de Música de Cámara con Luis Rego.

Galardonado en el I Concurso nacional de Música de Cámara; en el I, IV y V Certámenes Internacionales de Jóvenes Intérpretes de Villafranca de los Barros; y ha obtenido el "Diploma de Honor" en el X Torneo Internacional de Música (TIM).

Forma parte y colabora en la Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Comunidad de Madrid, Orquesta Lírica de Madrid, Orquesta Filarmonía España, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Radio Televisión Española y Orquesta Nacional de España, entre otras. Como solista ha interpretado los conciertos para chelo de E. Elgar, J. Haydn y C. Saint-Saëns. En la actualidad es miembro de "Pleyel", "Ekoda", "Chamberl", "Edwards Ensemble" y del "Ensemble Iberoamericano".

Trabaja el repertorio a dúo con el pianista Ángel Huidobro. Ha realizado conciertos en España, República Checa, Japón y diversos países latinoamericanos. Ha grabado varios CDs como miembro de agrupaciones sinfónicas y de cámara, así como programas para la televisión y radio. Ha estrenado numerosas obras de cámara de compositores nacionales y extranjeros.

Actualmente desarrolla su labor pedagógica en el Conservatorio Profesional de Música "Rodolfo Halffter" de Móstoles como profesor de chelo y música de cámara. Es profesor invitado en diferentes Festivales de España, Praga y Japón. Su inquietud por la composición le lleva a investigar la técnica compositiva, estrenando obras encargadas por diferentes formaciones de cámara y sinfónicas.