

Bach compuso sus **Suites para violonchelo solo** durante su estancia de seis años en Cöthen (1717-1723) como maestro de capilla del príncipe Leopold, posiblemente para Christian Ferdinand Abel, amigo personal, miembro de la orquesta de la corte de Cöthen y reconocido virtuoso del violonchelo y la viola. La colección, cuyo manuscrito autógrafa no se ha conservado, no tenía seguramente carácter unitario. Sólo el entramado de danzas de la suite ya clásica se repite en cada una de las obras. Precedidas por un preludio, se suceden *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue* con una pareja de danzas variables (conocidas como *galanterien*) entre *sarabande* y *gigue*: son dos *menuets* en las *Suites 1* y *2*, dos *bourrées* en *3* y *4* y dos *gavottes* en *5* y *6*. Armónicamente la serie no parece seguir ningún proyecto preestablecido y ni siquiera está concebida entera para el mismo instrumento, pues la *6ª* fue escrita casi con toda seguridad para un violonchelo *piccolo* de cinco cuerdas, que Bach emplearía también en un número relativamente pequeño de cantatas, mientras que la *5ª* exige el empleo de la *scordatura*, mediante el cambio de afinación de la cuarta cuerda, que pasa de la a sol, un tono más bajo, y que parece apuntar a que esta obra sea en realidad la transcripción de una anterior, compuesta para laúd (otro instrumento que parecía hecho para tocar suites).

Como el manuscrito original de Bach no ha sobrevivido, se ha dicho en ocasiones que la copia más antigua que nos ha llegado, realizada por su segunda esposa, Anna Magdalena, y que Christoph Wolff data en torno a 1728, reunía obras nacidas en diferentes momentos y sin pretensiones de conformar una colección. Klaus Hofmann va aún más lejos al afirmar que Bach escribió las tres primeras suites con destino, en efecto, a una compilación de seis (como la dedicada al violín), pero el proyecto inicial debió de verse truncado por razones indeterminadas y el compositor acabó completándolo con obras escritas con anterioridad y propósito poco claro.

La **Suite nº1 en sol mayor BWV 1007** es la más conocida y accesible para los intérpretes. Especialmente popular se ha hecho su breve *Prélude*, 42 compases en 4/4, utilizados con profusión en el cine y la televisión, cuya intensidad crece paulatinamente apoyada en una nota pedal en permanente progresión dinámica. La estilizada *Allemande* plantea un flujo constante del registro grave del instrumento hacia el agudo en un movimiento ascensional que la vivaz *Courante* parece congelar para centrar su atención en los aspectos más ornamentales del discurso, de sabor plenamente italiano. La *Sarabande* retoma ese flujo que parece casi líquido, como las burbujas de una columna de agua que subieran y bajaran constantemente y que se agitan con levedad en unos *Menuets* escritos a ritmo de negras y corcheas. La sincopada *Gigue* final resuelve con vivacidad no exenta de gracia las tensiones planteadas a lo largo de toda la pieza.

La **Suite nº2 en re menor BWV 1008** adquiere una tonalidad sombría desde el mismo *Prélude*, que, con sus disonancias y su carácter improvisado, parece apuntar al universo de afectos de los laudistas franceses para terminar culminando en una cadencia de amplísimos acordes arpegiados. Si la elegantísima *Allemande* está tachonada por las dificultades que plantean las dobles cuerdas, en especial en los compases iniciales, y la *Courante* parece avanzar casi a saltos, la *Sarabande* imprime su sello a toda la composición con su línea majestuosa, grave, un punto hierática, que contrasta con la ligereza de unos *Menuets* que conducen a una *Gigue* en la que se retoman la alternancia entre consonancias y disonancias del preludio.

La **Suite nº3 en do mayor BWV 1009** se sitúa en las antípodas expresivas de la anterior. Todo aquí es amplio y luminoso, desde un *Prélude* que comienza con una escala descendente que luego retomarán la *Allemande* y la *Courante*. El estilo improvisado, en ágiles semicorcheas, parece remitir ahora al *stylus phantasticus*,

exuberante y fantasioso, que Bach parece querer llevar hasta el violonchelo en un intento por ampliar sus posibilidades polifónicas. La *Allemande* es más vivaz que las dos precedentes, con figuraciones algo caprichosas de fusas que refuerzan las reminiscencias del *stylus phantasticus*. La *Courante*, construida casi completamente con corcheas, es de ligera y despreocupada vivacidad, mientras que la *Sarabande* se centra ahora más en su propia arquitectura, de densa polifonía, que en el énfasis expresivo del resto de sus compañeras de colección. Las *Bourrées* plantean contrastes tanto en el terreno de la armonía (modo mayor frente a menor) como en el de las dinámicas (*forte* frente a *piano*). La *Gigue* pasa por ser un virtuoso ejercicio de dedos, en el que las habituales dobles cuerdas se unen a un ritmo vertiginoso para comprometer seriamente la técnica del más ágil de los intérpretes.

Bastante más complicada resulta en cualquier caso la ***Suite nº4 en mi bemol mayor BWV 1010***, que se abre con un *Prélude* que vuelve a remitir al mundo del laúd francés, con sus inclementes saltos interválicos y sus acordes en el característico *style brisé*, una forma de arpeggiar acordes típica de los laudistas. La sonoridad es abrupta, oscura, hasta el punto de que la pieza diríase escrita contra el violonchelo. La *Allemande* resulta en cambio ligera, esbelta y elegante, de un carácter sencillo y ornamental, que se rompe por sorpresa en una *Courante* francamente extraña, de ritmo quebrado, que se apoya en unos llamativos tresillos de corcheas. El exquisito refinamiento de la *Sarabande*, de sensual morosidad, contrasta vivamente con la rusticidad de las *Bourrées*, que comparten ahora tonalidad (la principal) y compás (4/4). Todo el conjunto termina deslizándose por una *Gigue* de frenética vitalidad.

La ***Suite nº5 en do menor BWV 1011*** se distingue claramente de las cuatro primeras por el empleo de la *scordatura* (afinación do-sol-re-sol, en lugar del 'la' que correspondería a la cuarta cuerda), circunstancia que Malcolm Boyd atribuye a que, casi con toda seguridad, la suite sea transcripción de una obra anterior escrita para laúd, instrumento afinado por cuartas. La obra es la más polifónica, la más afrancesada, la más laudística de la colección. El *Prélude* está construido como una genuina obertura a la francesa, con una introducción lenta y muy expresiva seguida de un episodio fugado a cuatro voces, cada una de las cuales empieza en una cuerda distinta, verdadero desafío para un instrumento en esencia monódico y cuya técnica aún estaba en pañales. La *Allemande*, construida también con el típico ritmo con puntillos, que repetirán *Courante* y *Gigue*, discurre en su mayor parte en el registro agudo del instrumento, con frecuentes figuraciones en fusas. La *Courante* está escrita en un singular compás de 3/2, que le otorga un aspecto elegante y distinguido, más introspectivo e íntimo que el resto de sus compañeras. La *Sarabande* se constituye en el centro emocional no sólo de la suite, sino de toda la colección. La sencilla y delicadísima escritura completamente monódica, el sereno tono de lamento, que parece salido de una cantata, suponen una auténtica cima expresiva en el arte instrumental bachiano. Las *Gavottes* rompen este aire de dulce introspección. La primera es afirmativa y rotunda, con una compleja armazón polifónica, mientras que la segunda se desarrolla en un tono más lírico y ligero, marcado rítmicamente por tresillos de corcheas. Una *Gigue* algo más densa de lo habitual y que retoma la corchea con puntillo como base rítmica pone fin a esta obra admirable, auténtica suma de la invención, la pasión y la ciencia compositiva barrocas.

Descartada por completo la teoría de la viola pomposa, hoy no quedan prácticamente dudas de que la ***Suite nº6 en re mayor BWV 1012*** fue escrita para un violonchelo *piccolo* de cinco cuerdas, el mismo que Bach utilizó para las cantatas BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180 y 183, todas ellas escritas entre 1724 y 1726, lo que nos da una pista interesante acerca de su posible fecha de composición. Se trata de la obra más extensa y más difícil de la colección, dificultad que se incrementa notablemente cuando

el intérprete utiliza un violonchelo *normal*, de cuatro cuerdas, lo que multiplica las exigencias virtuosísticas, y requiere abundante uso de la *técnica del pulgar*, imprescindible para alcanzar las notas más agudas escritas en la partitura, imposibles de dar de otro modo. Amplios saltos interválicos conducen al *Prélude*, escrito en 12/8, por toda la tesitura del instrumento a través de una escritura en tresillos de corcheas que hacia el final se agiliza por grupos de semicorcheas. La extensa *Allemande* tiene un carácter meditativo, pero muy ornamentado, con ágiles figuraciones en fusas y semifusas. La *Courante* irrumpe jovial e intrépida, actuando como una cuña entre la *Allemande* y la *Sarabande*, que vuelve al tono introspectivo y sereno de aquella, marcado por su ceremonioso y majestuoso *tempo* en 3/2. Se trata en cualquier caso de uno de los puntos álgidos de toda la colección y de los más difíciles para el intérprete, que tiene que enfrentarse a una escritura en dobles y triples cuerdas casi de modo permanente, lo que, por otro lado, genera una rica y compleja polifonía. Las *Gavottes* resultan de contagiosa vitalidad, la primera en ardua escritura polifónica, la segunda con un tono bucólico, mediante el recurso a la imitación de la pastoril zanfoña, un colorido que se repite en la brillantísima y muy complicada *Gigue* final, donde resuenan las trompas de caza en medio de una escritura de dobles y triples cuerdas y un ritmo frenético, con figuraciones constantes de semicorcheas. Espinoso y digno final *en punta* para una de las colecciones instrumentales del siglo XVIII más célebres y difundidas de nuestros días.

© Pablo J. Vayón