

**PROPUESTA INTERPRETATIVA A PARTIR DEL ANÁLISIS FORMAL Y
ESTILÍSTICO DE DOS MOVIMIENTOS (ALLEMANDA Y DOBLE) DE LA PARTITA
PARA VIOLÍN SOLO No. 1 EN SI MENOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

ADRIANA MARCELA POVEDA GUACANEME

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ
2014**

TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
1. Contexto Histórico: Aspectos generales sobre la interpretación del Violín en la Época del Barroco.	3
1.1 Los instrumentos	
1.2 Características interpretativas del estilo barroco en Johann Sebastian Bach.	
1.2.1 Ornamentación en la música para violín solo de J. S. Bach	
1.2.1.1 Vibrato	
1.2.1.2 Trino	
2. Análisis formal de Allemanda y Doble de la Partita No. 1 en Si menor	7
2.1 Allemanda	
2.1.1 Esquema armónico	
2.1.2 Fórmulas cadenciales	
2.1.3 Trinos	
2.1.4 Acordes	
2.2 Allemanda-Doble	
2.2.1 Esquema armónico	
2.2.2 Fórmulas cadenciales	
2.2.3 Melodía	
2.2.4 Ritmo	
3. Sugerencias de aproximación a la pieza y al estudio	16
3.1 Allemanda	
3.1.1 Acordes	
3.2 Doble-Allemanda	
3.2.1 Tempo	
4. Conclusiones	21
Bibliografía	22

PROPUESTA INTERPRETATIVA A PARTIR DEL ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO DE DOS MOVIMIENTOS (ALLEMANDA Y DOBLE) DE LA PARTITA PARA VIOLÍN SOLO No. 1 EN SI MENOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Este proyecto tiene como propósito consolidar una propuesta de interpretación de dos movimientos (Allemanda y Doble) de la Partita 1 en Si menor de Johann Sebastian Bach teniendo como soporte fundamental el análisis armónico y de forma. Lo anterior acompañado de una búsqueda y examen de referentes de interpretación en estilo y contexto histórico: libros, artículos, ediciones de partituras, grabaciones y documentales dedicados a la exploración de la música para violín solo de J. S. Bach.

1. Contexto Histórico: Aspectos generales sobre la interpretación del violín en la Época del Barroco

Johann Sebastian Bach completó sus Sonatas y Partitas para violín solo alrededor de 1720. Para esa época se desempeñaba como maestro de capilla y director musical en la corte del Príncipe Leopold. No obstante, una parte de su material compositivo está desligado de su cargo en la iglesia y en la corte. Algunas de estas obras son: los Conciertos de Brandemburgo (1721), el primer volumen del Clave Bien Temperado (1722), las Seis *Suites* Francesas (1722), las invenciones a dos y tres voces (1723), Seis Sonatas para Violín y Clavicémbalo (1717-1723), Tres Sonatas para Viola da Gamba y clavicémbalo (1720) y las Seis *Suites* para Cello Solo (1720).

Las seis piezas para violín están divididas en dos *sets* de tres piezas: Tres sonatas y tres *partitas*. Las tres sonatas ejemplifican el género Sonata de Cámara, cada una tiene un movimiento lento, una fuga, otro movimiento lento y un movimiento de *tempo* rápido. Las tres *partitas* hacen referencia al género de *Sonata da Chiesa*, cada una contiene distintos movimientos de danza.

De las partitas, la estándar en la secuencia de danzas es la primera (en Si menor): *Allemanda*, *corrente*, *sarabande* y *borea*. Un aspecto inusual de esta *partita* es que termine con un *bourrée* en vez de una *giga*. Pero, la diferencia más sobresaliente es que tiene una variación a cada movimiento de danza, llamado Doble (Lester, 1999).

1.1 Los instrumentos

Los violines, violas y cellos del periodo Barroco son físicamente distintos a los

instrumentos modernos. En particular, el violín barroco cuenta con un mástil, más corto que el moderno, se extiende paralelamente junto con el diapasón hacia el cuerpo del violín, lo cual implica una tesitura más reducida. En un violín moderno el mástil llega hasta el inicio del cuerpo y el diapasón se extiende abriendo un ángulo con el cuerpo.



Foto tomada de la página oficial de *Philharmonia Baroque Orchestra*

Las cuerdas del violín barroco también difieren del violín moderno. Tres de estas (Mi, La y Re) están hechas de tripa de oveja y la cuerda sol está hecha de alambre de plata enrollado alrededor de un núcleo de tripa. El uso de estos materiales proporciona un sonido considerado más opaco por tener una menor producción de frecuencias altas con respecto al violín moderno.

La información sobre los arcos del periodo barroco proviene principalmente de pinturas, por lo tanto las dimensiones son aproximadas. A inicios del Siglo XVII, los arcos probablemente median alrededor de 36 cm. Se fueron transformando hasta que a finales de siglo su tamaño era considerablemente más largo (Brown, Sandie, 1990). Es así como la construcción de un tipo de arco que se adecue para tocar cualquier periodo de la música se vuelve prioritario.

Las posibilidades y dificultades que proporcionaban diferentes tipos de arcos se pueden evidenciar a la hora de tocar polifonía con un arco moderno, al tener una vara casi recta el espacio entre la vara y las cerdas es muy limitado y aunque las cerdas se pueden tensar por medio de un tornillo, es imposible tocar las cuatro cuerdas al mismo tiempo (Schweitzer & Deneke, 1933).



Gidon Kremer- Violinista Ruso usando un Straight Bow

Por otro lado, Albert Schweitzer propone una posible solución al problema anterior cuando habla de un *Round Bow* que considera el más adecuado para tocar los acordes en la música de Bach, de hecho, era vigente en ese momento. A diferencia del *Straight Bow*, conserva la forma de un arco y las cerdas pueden estar lo suficientemente sueltas para tocar las cuatro cuerdas sin que la madera interfiera (Schweitzer & Deneke, 1933).



William Bouguereau-Angels playing violin.

No obstante es imposible cambiar la tensión de las cerdas. Como solución a esto, entre 1932 y 1952 Albert Schweitzer y Rolph Schroeder promovieron el uso de un nuevo *Round Bow* con varias mejoras al antiguo. Este nuevo arco permite tensar las cerdas a gusto propio, lo que amplía las posibilidades en lo que a golpes de arco se refiere.



Muestra del uso del *Round Bow*.

A pesar de los intentos de Albert Schweitzer por incentivar el desarrollo de la técnica de su nuevo arco, hasta el momento el *Straight Bow* es el arco estandar para tocar todos los estilos musicales.

Las posibilidades que da a los violinistas de, por ejemplo, tocar *staccato*, *spiccato* y sacar una sonoridad más robusta del instrumento le dio una ventaja y popularidad sobre el *Round Bow*.

Para la interpretación de Allemanda y Doble se usará un violín moderno con con un *straight bow*, buscando imitar algunas características del instrumento barroco y a su vez aprovechando la proyección sonora del violín moderno.

1.2 Características interpretativas del estilo barroco en Johann Sebastian Bach.

Un aspecto importante en la interpretación es la notación simbólica. En el caso de J. S. Bach las dinámicas o tipo de articulación no se marcaban con frecuencia, esta es una práctica que empieza a tomar fuerza tiempo después. La decisión sobre estos aspectos se justifican en las evidencias históricas que se tengan de la época. Por ejemplo, no siempre una indicación como *staccato* va a tener el mismo significado, éste variará dependiendo de la época, del compositor y del carácter mismo de la música (Joachim, 1931).

1.2.1 Ornamentación en la música para violín solo de J. S. Bach

Bach tuvo una fuerte inclinación por la música francesa gracias a las pequeñas piezas de Couperin con las que hacía que sus hijos practicasen, cantaran en coros y tocaran en orquestas. Todo esto lo llevó a adoptar esta técnica en su música para instrumentos solistas (Schulze, 1985).

En cuanto al uso de ornamentos Bach empezó a usar ornamentos adoptando modelos

internacionales, especialmente franceses e italianos, los cuales asimiló de manera integral en su forma de componer (Newmann, 1978).

A continuación se hablará de dos ornamentos usados en la ejecución de la Partita 1 en Si menor que son vibrato (no existente en el manuscrito) y trino.

1.2.1.1 Vibrato

El vibrato tiene como función destacar una nota musical. Durante el periodo barroco, el vibrato era considerado un ornamento, a veces se ponía en la partitura, pero lo más frecuente era que se interpretara libremente (Newmann, 1978). El uso del vibrato es limitado en la música de Bach, no obstante, en secciones musicales caracterizadas por un pedal su uso puede ser beneficioso para enriquecer el discurso musical.

En el caso de la Allemanda y Doble es necesario tener en cuenta el vibrato como una herramienta importante; en la interpretación de la Allemanda se usará vibrato para destacar notas importantes, involucradas en procesos musicales de tensión y en funciones armónicas relevantes. En el Doble se usará para destacar notas del Bajo o melodías ocultas que lleven a una resolución o punto clave de la del discurso musical.

1.2.1.2 Trino

En francés al trino se le llamaba *cadence*, porque estaba muy asociado con la costumbre de hacer una fórmula cadencial que introduce una disonancia en el penúltimo tiempo de la frase musical (Schulze, 1985).

En la época de Bach, compositores como Arcangelo Corelli, François Couperin, Jean-Baptiste Lully entre otros, creaban melodías simples y para hacerlas más interesantes usaban ornamentos, por ejemplo, trinos no cadenciales, para así dar más fluidez a la música (Aldrich, 1963).

Johann Sebastian Bach usaba trinos no cadenciales con tres objetivos específicos: vivificar pasajes con pedal, ornamentar suspensiones, resoluciones y apoyaturas, y enfatizar notas individuales de una melodía (Aldrich, 1963).

2. Análisis formal de Allemanda y Doble de la Partita No. 1 en Si menor.

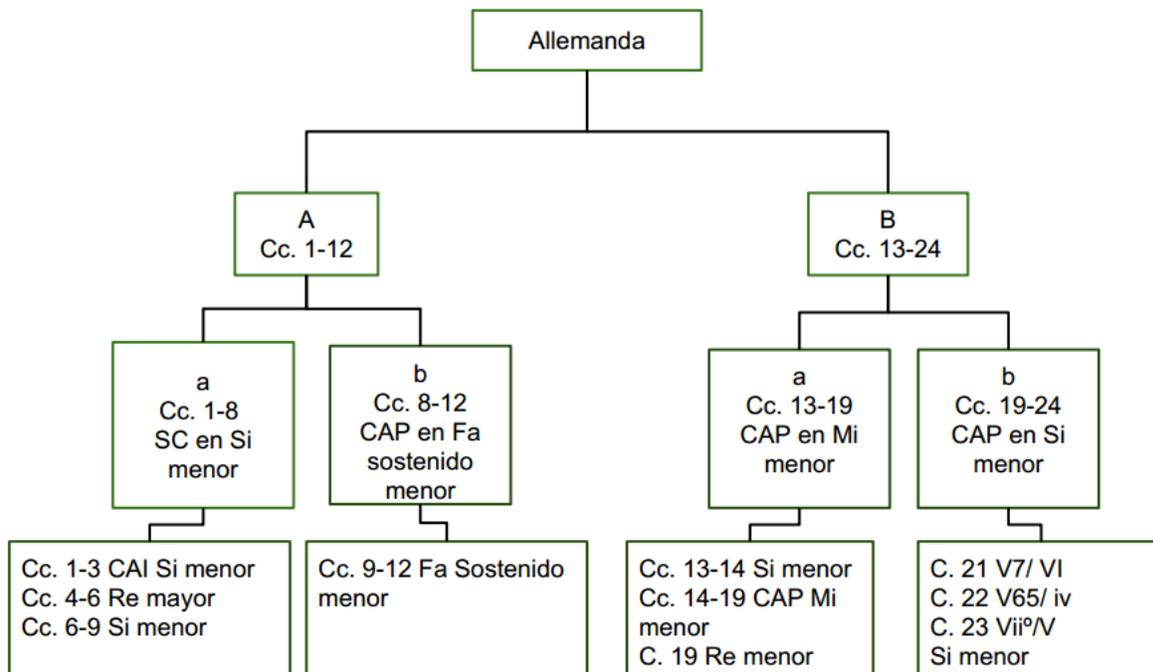
Para tener una idea de la interpretación de la Allemanda y el Doble es primordial contar con un esquema formal, donde se evidencie y jerarquice centros tonales,

puntos cadenciales y seccionalización de las partes. El objetivo es extraer la mayor cantidad de información que la partitura pueda proporcionar, siempre a favor de la búsqueda de una intención y una organización clara a la hora de tocar.

2.1 Allemanda

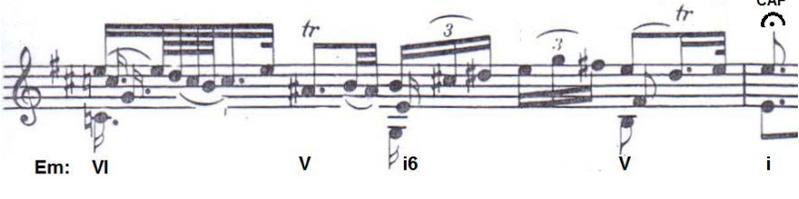
2.1.1 Esquema armónico

El siguiente esquema formal pretende mostrar los momentos más importantes de articulación de la pieza, así como las tonalidades implícitas y las cadencias que definen la forma o que ocurren al interior de una sección más grande. El propósito es ir de lo general a lo particular en cuanto a forma, para así mismo poder jerarquizar las partes de la pieza



2.1.2 Fórmulas cadenciales

No. de compás, cadencia y tonalidad	Procedimiento
-------------------------------------	---------------

<p>Cc. 2-3, CAI en Si menor</p>	<p>Se llega a V con una melodía que luego se dividirá en dos voces para resolver a las notas Re y Si respectivamente.</p>  <p>Bm: iv6 ii*7 V i</p>
<p>Cc. 7-8, SC en Si menor</p>	<p>Aumenta la variedad rítmica, la textura y la tensión armónica que concluye en un trino cadencial y un bordado que llevan a SC.</p>  <p>Bm: IV6 V7/V V65 i V</p>
<p>Cc. 11-12, CAP en Fa Sostenido menor</p>	<p>Las voces están divididas en una armonía de dominante que luego se une en el acorde. El gesto cadencial concluye con un trino que va al anticipo de la tónica.</p>  <p>F#m: vii°7 i</p>
<p>Cc. 18-19, CAP en Mi menor</p>	<p>Por medio de un <i>stretto</i> construye la fórmula cadencial que concluye con un trino y un anticipo a la tónica.</p>  <p>Em: VI V i6 V i</p>
<p>Cc. 22-24, CAP en Si menor</p>	<p>Esta cadencia de cierre se construye a través de dominantes secundarias hacia el 4° y 5° grado. También, hay una expansión en el registro de las voces.</p>

2.1.3 Trinos

Como se habló en el capítulo anterior, Bach usa dos tipos de trinos: cadenciales y no cadenciales. Éstos se subdividen en: los que ornamentan pasajes con un pedal, ornamentan suspensiones, resoluciones o apoyaturas y los que destacan notas individuales dentro de una melodía. En la Allemanda de la Partita 1 en Si menor hay diez apariciones de trino a lo largo de la pieza; a continuación, sólo se mostrarán algunos ejemplos.

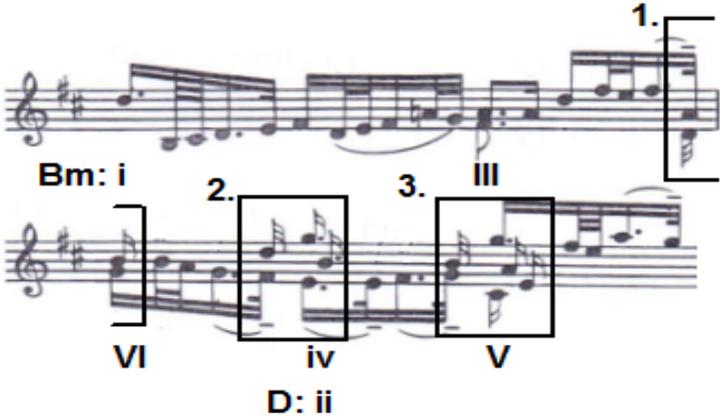
Número de compás y tipo de trino	Procedimiento
Compás 18 y 19 Cadencial	<p>El trino que aparece en T.4 del C. 18 es la sensible que resolverá en el siguiente tiempo para hacer la cadencia en Mi menor.</p>
Compás 1 Ornamentación de un momento estático.	<p>Aunque este no es un momento con un pedal, la nota que tiene el trino es bastante larga, lo que corresponde al hecho de que el trino genera movimiento en un momento de estatismo.</p>
Compás 17 Ornamentación de	<p>Este trino ornamenta y retarda la llegada al acorde de Mi</p>

suspensiones, resoluciones y apoyaturas.	 <p>menor en T. 3.</p>
Compases 2 y 3 El énfasis en notas individuales de la melodía.	<p>En este ejemplo el trino enfatiza la nota Do, que es la fundamental del acorde ii°7.</p> 

2.1.4 Acordes

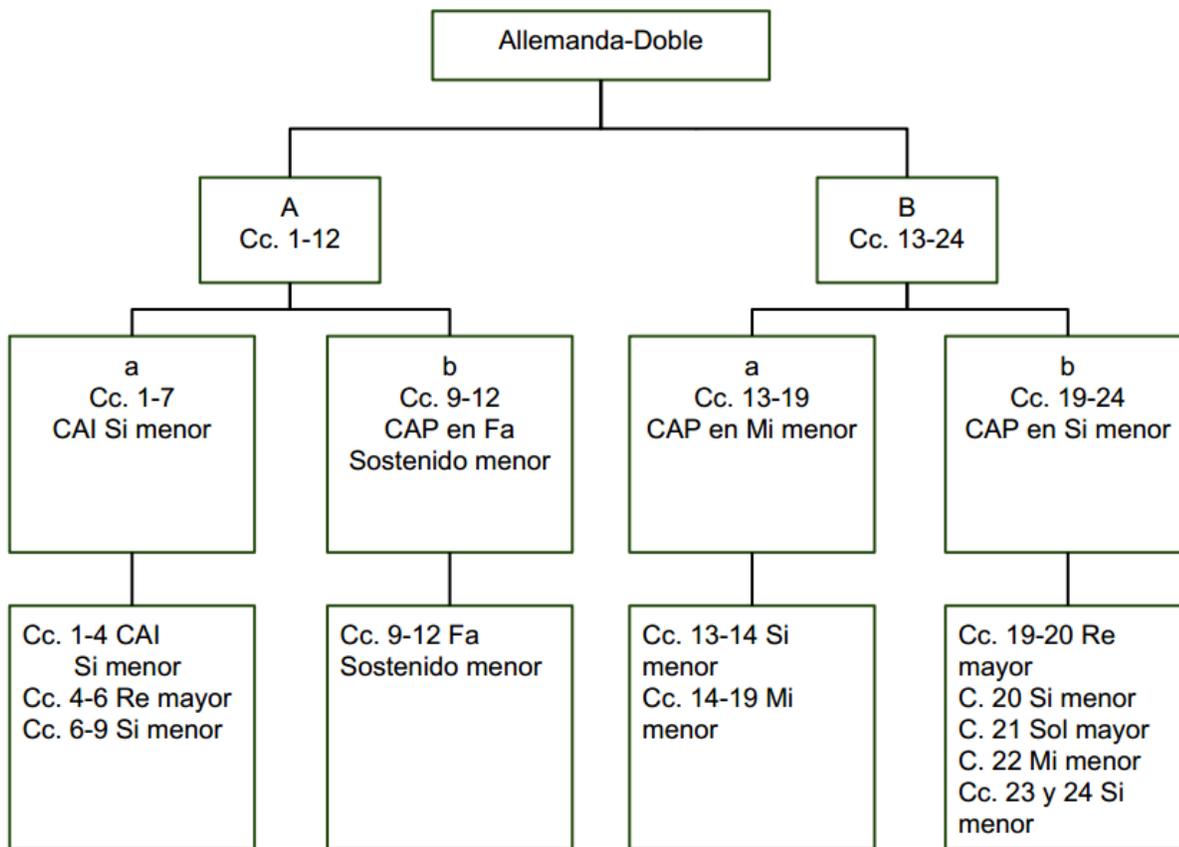
A lo largo de la pieza hay 27 apariciones de acordes. Estos acordes se pueden dividir en tres grupos según su función. Estos grupos son: los acordes que enfatizan una función armónica, los que destacan un gesto anacrúsico y los acordes que hacen parte de la fórmula cadencial. En la siguiente tabla se mostrarán algunos ejemplos.

Número de compás	Procedimiento
Compás 1	<p>Enfatiza el acorde de Tónica, Subdominante y Dominante en la tonalidad principal del movimiento.</p> 
Compases 3 y 4	<p>Se evidencia en los tres gestos un impulso anacrúsico de las diádas que se dirigen a los acordes respectivamente. También se destaca el gesto impulso-llegada gracias a que en 1 y 2 hay un salto de cuarta ascendente (Salto resolutivo). El tercero es el gesto que más se destaca, por llegar a un acorde de cuatro notas y porque en el gesto impulso llegada hay un salto de tritono en el bajo.</p>

	
Compases 7 y 8	 <p>En este ejemplo hay una fórmula cadencial que precede el trino. Éste se encuentra dentro de la sonoridad de Tónica, específicamente en la tercera del acorde, y es el encargado de hacer la resolución a la quinta del acorde de V.</p>
Compases 18 y 19	 <p>En este pasaje hay dos trinos. El segundo genera el gesto cadencial. Está sobre la sensible de Mi menor, resuelve a un anticipo de Mi y luego el bajo resuelve para crear un intervalo de octava con la soprano.</p>

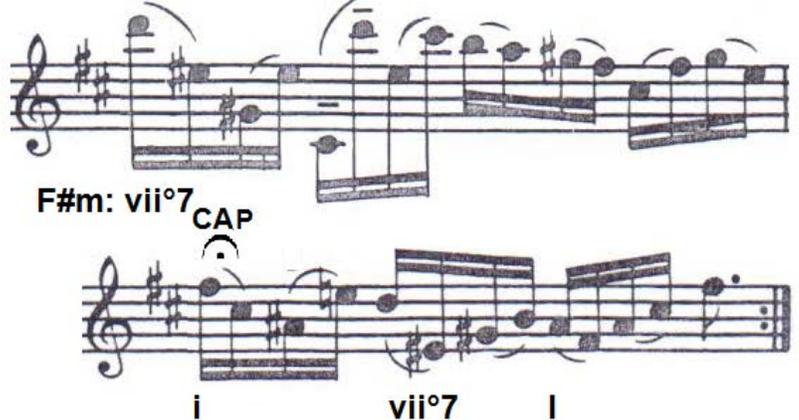
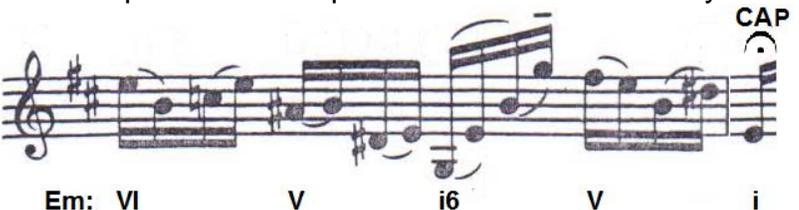
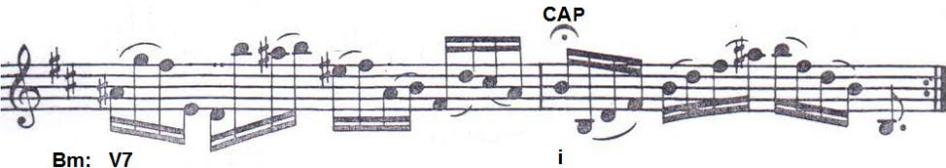
2.2 Allemanda-Doble

2.2.1 Esquema armónico



2.2.2 Fórmulas cadenciales

Número de compás	Procedimiento
Cc. 2-3 CAI en Si menor	<p>En este segmento hay saltos y los grados conjuntos que destacan la armonía.</p>  <p style="text-align: center;">Bm: iv6 ii*7 V i</p>
C. 7 CAI en Si menor	<p>La línea del bajo determina la fórmula cadencial. Tiene una melodía que va de Re a La sostenido de manera descendente y luego resuelve a Si menor.</p>

	 <p>Bm: iv6 V7/V V65 i</p>
<p>Cc. 11-12 CAP en Fa sostenido menor</p>	<p>Esta fórmula cadencial destaca la sonoridad de dominante (que dura un compás entero) y resuelve con una prolongación de tónica.</p>  <p>F#m: vii°7 CAP i vii°7 I</p>
<p>Cc. 18-19 CAP en Mi menor</p>	<p>Las voces están divididas y en un registro amplio. Se destaca la armonía por medio de aproximaciones cromáticas y el uso de saltos.</p>  <p>Em: VI V i6 V i</p>
<p>Cc. 23-24 CAP en Si menor</p>	<p>Uso de aproximaciones cromáticas y apertura del registro para destacar la armonía.</p>  <p>Bm: V7 i</p>

2.2.3 Melodía

El tratamiento melódico en este movimiento es clave. Lo primero será enmarcar este movimiento en un estilo compositivo, el contrapunto.

En este marco analítico esta herramienta compositiva se centra en una forma de componer del Siglo XX donde lo más importante es construir líneas melódicas individuales que no impliquen una función armónica (Kennedy, 2014). No obstante, Bach hacía uso de esta técnica y una prueba de ello es cada doble de la Partita No. 1 en Si menor; si bien estos Dobles están basados en una estructura armónica dada por el movimiento que los precede, sólo con ver la partitura queda claro que el eje central de estos es la melodía.

En este movimiento es posible distinguir tres voces distintas, llamadas Soprano, Tenor y Bajo. Cada voz tiene una función específica dentro de la gran línea melódica en la que están inmersas.

VOZ	FUNCIÓN
Soprano	a mayor parte del tiempo es una línea continua que aporta dirección a las frases.
Tenor	Es una voz que conecta un pasaje o un motivo con otro. A veces es la conexión entre Bajo y Soprano.
Bajo	Su función es destacar la armonía que está implícita en la pieza, sin abandonar su significación melódica.

2.2.4 Ritmo

En este movimiento la variedad rítmica es escasa, hay un motorrítmo de semicorcheas durante todo el movimiento. El ritmo armónico sí varía a lo largo de la pieza. Es común encontrar que los cambios armónicos sean cada negra, pero en ocasiones hay funciones que se extienden hasta por un compás entero.

Por ejemplo, en la siguiente imagen, el cifrado permite ver que la armonía cambia cada negra. No obstante, en T.3 de C. 2 la dominante dura una blanca.



3. Sugerencias de aproximación a la pieza y al estudio

Una interpretación contundente y acorde al estilo del período sólo se puede alcanzar cuando el intérprete ha llegado a la comprensión de la naturaleza y la función de cada tipo de ornamento y a la vez es consciente del grado de libertad que puede - incluso debe - tener con el fin de cumplir esa función (Joachim, 1931).

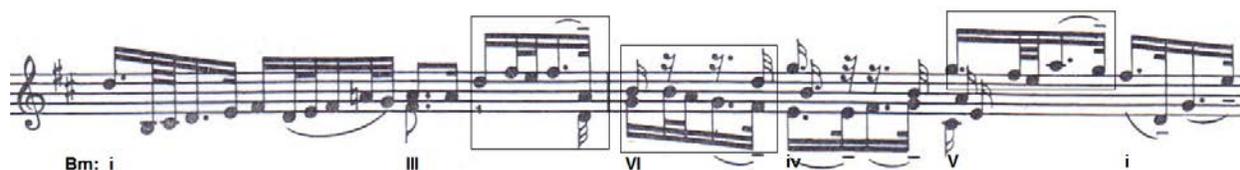
Según Henry Joachim, la música para violín solo de Bach es una combinación de voces que se entremezclan y forman varias melodías al tiempo. No obstante, es primordial para él ver los acordes en primera instancia de manera horizontal para luego verlos de manera vertical, de tal forma que haya una percepción de dos planos conjuntos en función del concepto melódico (Joachim, 1931).

3.1 Allemanda

Uno de los primeros ejercicios hechos en las clases con el maestro Francisco Irigorri fue tocar la pieza omitiendo los acordes, es decir, tocar sólo la melodía principal; esto para entender los gestos cadenciales y los puntos más importantes de la pieza y así construir una estructura básica de fraseo. En un movimiento con tanta variedad rítmica también es importante hacer uso del metrónomo en esta instancia (pulso de corchea) para entender los valores rítmicos de la melodía y que al unirse con los acordes el ritmo se mantenga justo y no varíe por la dificultad que puedan ocasionar las dobles cuerdas.

Por otro lado, es común en este movimiento encontrar fragmentos de repetición. Los fragmentos de repetición son patrones rítmico-melódicos que se presentan a lo largo de la pieza. Estos se reiteran en las tres voces que se identifican en este movimiento (bajo, alto y soprano) y son más fáciles de identificar si se toca la melodía sin acordes. La interpretación de estos pasajes se asemeja a la de una fuga; por lo tanto, destacar el sujeto o en este caso los motivos que se repiten es una manera de enriquecer el discurso musical y destacar esta herramienta compositiva utilizada por J. S. Bach.

En la siguiente imagen se muestra un fragmento de repetición a lo largo de un pasaje.



Fragmento, Allemanda-Partita 1. C. 3 y 4.

En la primera aparición de este motivo es importante no tocar muy fuerte para ir creciendo en dinámica cada vez que aparezcan los demás hasta llegar al acorde de V.

Inmediatamente después es necesario realizar una disminución en dinámica y en el peso del arco con el propósito de ejecutar de manera adecuada la resolución.

Interpretar un pasaje homorrítmico en la Allemanda es un reto que implica cambiar el proceso de ejecución y entendimiento musical. Los pasajes que tienen variedad rítmica están acompañados también por acordes, en ese caso se da prioridad a la armonía para construir el fraseo. En el caso de los pasajes homorrítmicos se da prioridad a la melodía, siguiendo la dirección que esta proponga; de ser ascendente crece proporcionalmente con la dinámica y de ser descendente irá hacia una dinámica de menos intensidad.

En la siguiente gráfica se evidencia el concepto de pasaje homorrítmico.

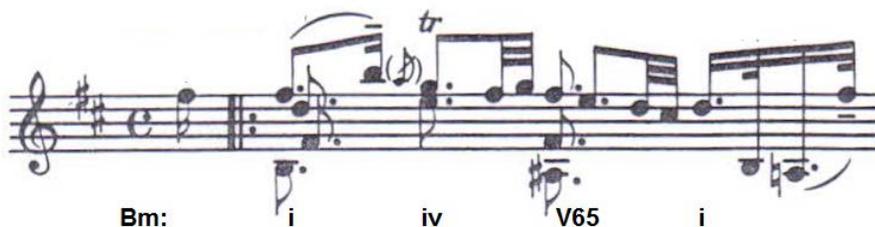


Fragmento Allemanda, Partita 1. C. 8

3.1.1 Acordes

Para tocar los acordes es necesario tener en cuenta que no todos tienen la misma importancia y que siempre la melodía va a estar un peldaño más arriba si de jerarquías se trata. Por lo tanto, la intensidad o énfasis en los acordes estará subordinada por la melodía.

Por ejemplo los acordes del C. 1 deben tener un ataque contundente y con una dinámica *forte* porque enriquecen y destacan las notas largas de la melodía. Además muestran una progresión que sitúa a Si menor como tonalidad principal.



Fragmento Allemanda, Partita 1. C. 1.

Por otro lado, hay acordes que deben ser tocados de manera más ligera, siendo más

generoso con la cantidad de arco y quitando peso en el mismo, debido a su menor protagonismo; como el ejemplo que se presentó anteriormente con los fragmentos repetidos. Ese pasaje en específico de C. 4 está acompañado por acordes, sin embargo, no pueden ser más que un embellecimiento o accesorio del motivo pasando de voz a voz.

Una herramienta útil para saber el nivel de importancia de algunos acordes, es remitirse a su función armónica. Por ejemplo los acordes que hacen parte de la fórmula cadencial deben ser destacados por medio de una dinámica más *forte* porque están mostrando una llegada a un punto importante.

Los materiales presentados en la parte A aparecen nuevamente en la parte B con la particularidad que la duración de estos eventos es menor y los cambios de material ocurren más rápido. Un evento que duraba dos tiempos en A dura sólo uno en B. Lo que refleja el uso de *Stretto* donde los eventos ocurren en intervalos de tiempo más cortos y aparecen antes de que otro evento termine. Este recurso compositivo genera mucho movimiento, lo que quiere decir que B es una sección muy activa, por lo tanto el sonido que se empleará será más robusto y el rango de dinámica se ampliará tanto en secciones *piano* como en secciones *forte*, es decir, el contraste será mayor con respecto a la parte A.

3.2 Doble-Allemanda

Los Dobles están concebidos como variación del movimiento anterior, en este caso, de la Allemanda. Por ejemplo Gidon Kremer no piensa que los Dobles sean un movimiento como tal, sino que están ligados totalmente con lo anterior, como una apéndice del movimiento que los precede.

3.2.1 Tempo

Hay musicólogos que piensan que este movimiento se debe tocar teniendo en cuenta el pulso anterior, pero cambiando la unidad. Es decir, si la unidad de pulso en la Allemanda es de corchea, en el doble se mantiene ese pulso pero la unidad es de negra. Otros piensan que la superposición de los dos movimientos permite entender la correspondencia del *Tempo*, donde una negra en la Allemanda corresponde a una blanca en el Doble (Kremer, 2000). Para la propuesta interpretativa se tomará como referencia la segunda opción (superposición de los movimientos).

Esto estaría representado así:

ALLEMANDA	DOBLE
-----------	-------

1. Corchea= 60	Negra= 60
2. Corchea = 60	Negra=30

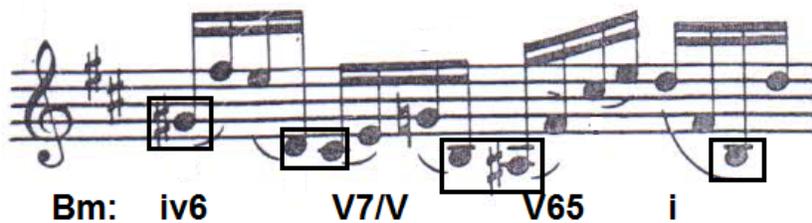
Frederik Newmann, en su libro *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music* habla de *Arpeggio* como un ornamento que se consolida bajo una idea armónica de un grupo definido de notas. Plantea también dos maneras de expresar un *Arpeggio*. La primera es como acorde, donde suenan todas las voces al tiempo y todas las notas están subordinadas al mismo ritmo. La segunda es expresar la armonía de manera lineal, donde puede haber una implicación rítmica y cada nota se escucha de manera independiente. Entonces, es justo afirmar que la armonía del Doble está estructurada de manera lineal (Newmann,1978).

Remitirse al manuscrito de esta pieza puede ayudar para entender cómo piensa Bach la horizontalidad de la música, porque la escritura es curvilínea, a veces las ondas son pequeñas y a veces más grandes y ese concepto de ondas es una de las herramientas para buscar el fraseo.



Fragmento del manuscrito de Bach de Allemanda-Doble

Una forma útil para enriquecer el discurso musical en este movimiento es encontrar las melodías ocultas del bajo y destacarlas entre las otras voces. El bajo tiene gran responsabilidad en el fraseo porque el peso armónico recae en él.



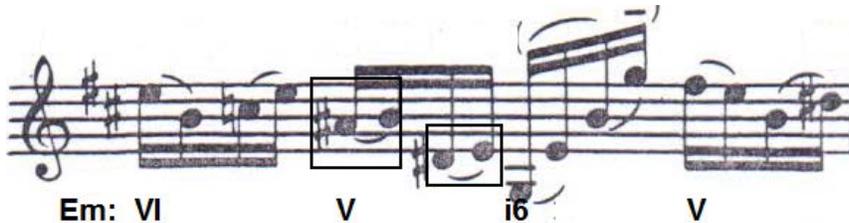
Fragmento de Allemanda-Doble, Partita 1. C. 7

Dentro del movimiento es común encontrarse con aproximaciones cromáticas. Estos gestos de dos notas tienen relación de semitono, igual que una sensible cuando resuelve a tónica. Pueden tener dos funciones:

1. Conectar pasajes de registros opuestos (porque casi siempre se encuentran en la

voz intermedia).

2. Enfatizar funciones armónicas o afianzar la estabilidad de la tonalidad correspondiente.



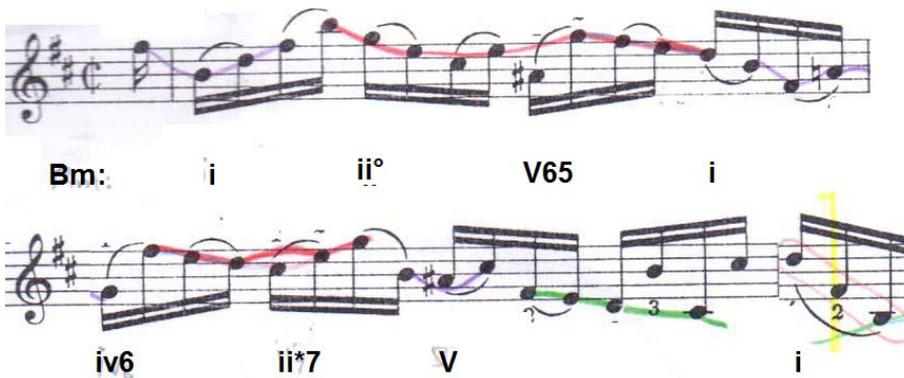
Fragmento de Allemanda-Doble, Partita 1. C. 18

En la siguiente imagen se pueden observar tres líneas de distintos colores, cada uno correspondiente a una voz con una función específica. Si se ven por separado se pueden distinguir estas características:

Soprano (Rojo): Esta voz está construida como una melodía para cantar, donde predominan los grados conjuntos y son escasos los saltos.

Tenor (Púrpura): Esta voz destaca las relaciones de semitono (aproximaciones cromáticas), algunas funciones armónicas por medio de triadas y conecta líneas melódicas cuando pasan de un registro a otro.

Bajo (Verde): El bajo se encarga de caracterizar las funciones armónicas y de dirigir por medio de líneas melódicas las llegadas a las cadencias, destaca los gestos cadenciales



y articula secciones importantes.

Fragmento Partita 1, Allemanda-Doble, Cc. 1-3

4. Conclusiones

La Allemanda se debe interpretar con un sonido caracterizado por un ataque contundente que permita una resonancia prolongada y un decaimiento del sonido de manera natural en el instrumento. Por lo tanto debe existir una intención de construir frases y gestos prolongados que se asemejen a la técnica vocal de *messa di voce*, donde el sonido nace desde una dinámica *pianissimo*, luego crece considerablemente y de nuevo vuelve a decaer en dinámica. Este concepto es la base de la construcción interpretativa de este movimiento.

Tanto en la Allemanda como en el Doble es importante generar diferencias marcadas en las dinámicas y en el tipo de sonido de algunas secciones, por lo que es preciso hacer uso de recursos técnicos del arco que permitan cumplir este objetivo. Por ejemplo usar una mayor cantidad de arco con menos peso hará que se genere un efecto de aire en el sonido (flautando). Por el contrario, dejar caer el peso del brazo derecho hará que el sonido sea más grande y robusto.

La influencia del estilo francés en Bach se presenta fuertemente en la Partita 1 en Si menor, por lo tanto la articulación se hará a la francesa, prolongando en duración los valores largos y haciendo más cortos los valores pequeños.

Los valores iguales como los tresillos de corchea se tocarán de manera justa y metronómica. En estos casos el contraste se dará por medio de las dinámicas y la dirección melódica que los gestos sugieran.

El Doble a pesar de ser un movimiento melódico permite distinguir tres voces que se destacarán una a una dependiendo de su relevancia, específicamente en los siguientes puntos:

- En las secciones donde ocurren modulaciones o énfasis a otras tonalidades se dará importancia a la voz intermedia que es la encargada de hacer los gestos cromáticos que definen estos eventos.
- El bajo define la estructura de las fórmulas cadenciales, delimita las progresiones y crea varias melodías que se dirigen a puntos importantes armónicamente a lo largo de la pieza.
- La voz superior contiene gran riqueza melódica ya sea como una línea continua o como una línea que se intercala con otras voces. Esta voz tiene un carácter muy expresivo gracias a su expansión de registro en puntos climáticos y al uso predominante de grados conjuntos en su estructura.

El uso de aire (flautando) en el sonido será característico en este movimiento. Para lograr

este efecto es necesario imprimir poco peso al arco y hacer que el movimiento horizontal del brazo derecho sea amplio y ligero.

Bibliografía

JOACHIM, Henry. "Bach's Solo Violin Sonatas and the Modern Violinist". 1931. *Musical Times Publications Ltd.* <http://www.jstor.org/stable/914851> (Consulta: 16 de agosto de 2014).

SCHEWEITZER, Albert. DENEKE, Margaret. "A New Bow for Unaccompanied Violin Music". 1933. *Musical Times Publications* www.jstor.org/stable/918235 (Consulta: 16 de agosto de 2014).

STOWELL, Robin. "Bach's violin sonatas and partitas". 1987. *Musical Times Publications Ltd.* <http://www.jstor.org/stable/965100>. (Consulta: 14 de agosto de 2014).

ORNOY, Elitan. "Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances". 2006. *Oxford University Press.* <http://www.jstor.org/stable/3805843>. (Consulta: 16 de agosto de 2014).

SCHULZE, Hans-Joachim. "The French Influence in Bach's Instrumental Music", May, 1985. *Oxford University Press*, <http://www.jstor.org/stable/3126974>, (Consulta: 29 de septiembre de 2014).

LESTER, Joel. "Bach's Works for Solo Violin". 1999. *Oxford University Press.* <http://www.philharmonia.orghttps://www.youtube.com/watch?v=UHTqpmHu5yg/one-of-these-things-is-not-played-like-the-other-comparing-period-and-modern-violins-part-2/>, (Consulta: 11 de noviembre de 2014).

FINKERNAGEL, Daniel. LÜCK, Alexander. 2002. *Back to Bach*. DVD. Finkernagel & Lück.

KENNEDY, Michael. "Linear Counterpoint". 2014. *The Oxford Dictionary of Music.* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/oprt237/e6135>, (Consulta: 17 de noviembre de 2014).

BROWN, Howard. SANDIE, Stanlie. 1990, *Performance practice music after 1600*. New York, W. W. Norton & Company.

LESTER, Joel. 1999, *Bach's works for solo violin style, structure, performance*. New York, Oxford University Press.

NEWMANN, Frederick. 1983, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*. Princeton University Press.