

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Propuesta Interpretativa del Preludio de la Suite N°1 en Sol mayor del Johann
Sebastian Bach transcripción para contrabajo solo**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Ejecución Musical, mención
Contrabajo

Autor:

Alondra Maite Bravo Lituma

Director:

David Ulises Tigre Astudillo

ORCID:  0009-0001-4264-1602

Cuenca, Ecuador

2024-05-06

Resumen

Este trabajo se enfoca en ofrecer una interpretación detallada de la danza “preludio” perteneciente a la Suite N°1 en Sol mayor compuesta por Johann Sebastian Bach. Su objetivo principal es presentar una propuesta interpretativa sólida mediante un exhaustivo análisis musical. Para lograrlo, se realiza una investigación profunda y se considera el contexto histórico-musical de la obra. Este análisis se fundamenta en el uso de recursos estilísticos y técnicos específicos que permiten construir y respaldar la propuesta interpretativa, destacando elementos clave para comprender y apreciar esta composición de Bach.

Palabras clave del autor: enfoque interpretativo, análisis musical, recursos técnicos



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This work focuses on providing a detailed interpretation of the "prelude" dance from Suite No. 1 in G major composed by Johann Sebastian Bach. Its main objective is to present a robust interpretative proposal through an exhaustive musical analysis. To achieve this, a thorough investigation is conducted, taking into account the historical-musical context of the piece. This analysis is grounded in the use of specific stylistic and technical resources that enable the construction and support of the interpretative proposal, emphasizing key elements to comprehend and appreciate this composition by Bach.

Author Keywords: interpretive approach, musical analysis, technical resources



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

1	Contexto histórico	12
1.1	Resumen biográfico de Johann Sebastian Bach	12
1.2	Breve reseña histórica de la Suite	13
1.2.1	El preludio	14
1.3	Breve introducción a la retórica	14
1.4	Historia del contrabajo	17
1.5	Escuelas y métodos del siglo XX Y XXI	18
1.5.1	Introducción.....	18
1.6	Escuela y metodología Streicher – Rabbath	19
1.6.1	Ludwig Streicher	19
1.6.2	François Rabbath.....	22
1.7	Historia y evolución del arco en el contrabajo	26
2	Análisis musical del preludio	29
2.1	Análisis formal y estructural	29
2.1.1	Introducción.....	29
2.1.1	Proceso tonal	31
2.1.2	Introducción.....	31
2.1.3	Exposición temática de la sección A	31
2.1.4	Desarrollo de la sección A	32
2.1.5	Nexo	33
2.1.6	Exposición temática de la sección B	34
2.1.7	Desarrollo de la sección B	34
2.1.8	Coda.....	35
2.2	Análisis Armónico.....	37
2.2.1	Introducción al análisis armónico	37
2.2.2	Desarrollo del análisis armónico.....	37
2.3	Análisis fraseológico	44
2.3.1	Introducción al análisis fraseológico.....	44

2.3.2	Desarrollo del análisis fraseológico	44
3	Propuesta Interpretativa	52
3.1	Introducción a la propuesta interpretativa	52
3.2	Desarrollo de la propuesta interpretativa.....	53
3.3	Conclusiones	61
3.4	Recomendaciones	61
4	Referencias.....	63

Índice de figuras

Figura 1 Clasificación de las tonalidades según diferentes autores.....	15
Figura 2. Clasificación de las pasiones mediante la indicación de tempo.	16
Figura 3. Clasificación de los afectos y pasiones en las danzas, según Matthenson.	16
Figura 4. Violone: gallery 1.....	17
Figura 5. Ludwing Streicher.....	19
Figura 6. Postura de pie, Ludwing Streicher.	20
Figura 7. Postura de perfil, Ludwing Streicher.	20
Figura 8. Sujeción del arco alemán, Ludwig Streicher.....	21
Figura 9. Sujeción del arco sobre el contrabajo, Ludwing Streicher.	21
Figura 10. Posición de la mano izquierda, Ludwing Streicher.....	21
Figura 11. Postura de pie, François Rabbath	22
Figura 12. Postura de pie, François Rabbath	23
Figura 13. Sujeción del arco francés, François Rabbath.....	23
Figura 14. Distribución del diapasón, François Rabbath	24
Figura 15. Distribución de las posiciones, François Rabbath.....	25
Figura 16. Evolución del arco	27
Figura 17. Partes de un arco moderno.....	28
Figura 18. Sección A	29
Figura 19. Puente	30
Figura 20. Sección B	30
Figura 21. Coda	31
Figura 22. Motivo rítmico	32
Figura 23. Tema principal en base al motivo rítmico	32
Figura 24. Motivo rítmico presente en otros compases	32
Figura 25. Desarrollo de la sección A	33
Figura 26. Nexo entre sección A y B.....	33
Figura 27. Exposición temática	34

Figura 28. Desarrollo de la sección B	35
Figura 29. Coda	36
Figura 30. Tema inicial, progresión armónica	37
Figura 31. Modulaci3n cadencial a Re mayor	38
Figura 32. Modulaci3n hacia Re mayor.....	38
Figura 33. Nueva modulaci3n hacia La menor	39
Figura 34. Modulaci3n hacia Mi menor	39
Figura 35 Modulaci3n hacia Do mayor.....	40
Figura 36. Retorno a la tonalidad principal Sol mayor	40
Figura 37. Nexo	41
Figura 38. Exposici3n tem3tica de la secci3n B.....	41
Figura 39. Modulaci3n de la exposici3n tem3tica	42
Figura 40. Ostinato de la secci3n B	43
Figura 41. Coda	43
Figura 42. Tema.....	45
Figura 43. Frase 1 de la secci3n A.....	45
Figura 44. Frases 2 – 8 de la secci3n A.....	46
Figura 45. Nexo	47
Figura 46. Frase 1 de la secci3n B.....	48
Figura 47. Frase 2 de la secci3n B.....	48
Figura 48. Frase 3 de la secci3n B.....	49
Figura 49. Frase 4 y 5 de la secci3n B.....	50
Figura 50. Frase 5 de la secci3n B.....	51
Figura 51. Frase 6 de la secci3n B.....	51
Figura 52. Compases 1 – 4	53
Figura 53. Compases 5 – 6	54
Figura 54. Compases 7 – 8	54
Figura 55. Compases del 9 – 13	55
Figura 56. Compases del 13 – 19	55

Figura 57. Nexo	56
Figura 58. Compases 23 – 24	56
Figura 59. Compás 25	57
Figura 60. Compás 26 – 29	58
Figura 61. Compases 29 – 30	58
Figura 62. Compases 31 – 37	59
Figura 63. Compases 37 – 38	60
Figura 64. Compás 39 – 42	60

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a Dios por brindarme la oportunidad de cultivar y perfeccionar el talento musical. Esta travesía académica ha estado colmada de pasión, creatividad, competitividad y exigencia.

Agradezco sinceramente a mis respetados maestros, cuya guía y enseñanzas han sido pilares fundamentales en mi crecimiento personal y profesional. Su dedicación ha sido inspiradora y ha dejado una huella indeleble en mi camino hacia la búsqueda de la excelencia musical.

No puedo pasar por alto el inquebrantable apoyo de mis padres y hermanos a lo largo de mi trayectoria, desde mis primeros pasos en la música hasta mi formación universitaria. Su amor y aliento constante han sido mi mayor fortaleza y motivación.

Y a mi esposo, Pedro, le debo un agradecimiento especial. Él ha sido mi roca, mi mayor defensor y mi fuente de inspiración inagotable. Su apoyo incondicional y su aliento constante han sido el impulso decisivo que me ha llevado a concluir esta etapa maravillosa de mi vida.

Dedicatoria

Para mi querida Emma, mi nuevo amor, origen de inspiración y alegría, tu presencia ha sido mi luz en los momentos más oscuros y mi motivación en los desafíos más difíciles.

Esta obra no solo representa mi esfuerzo académico, sino también el amor y la dedicación que tengo hacia ti. Que este trabajo sea un testimonio de mi compromiso contigo, de mi deseo de construir un mundo mejor para ti y para las generaciones venideras.

Con todo mi amor y gratitud

Introducción

El presente trabajo tiene como finalidad el desarrollo de una propuesta interpretativa del preludio de la Suite en Sol mayor BWV 1007 de Johann Sebastian Bach a través de un análisis estructural, armónico y fraseológico con un enfoque sobre el estilo, a partir de la ejecución e interpretación en el contrabajo.

En la actualidad existe una extensa bibliografía, entre partituras, libros, artículos y análisis, que permiten abordar desde diferentes perspectivas el amplio catálogo musical del compositor. Es por ello que la música de Bach es tan relevante en el estudio diario de cada músico, hoy en día varias de las familias: cuerdas, vientos madera, vientos metales, incluso percusión han visto la necesidad de implementar la música de Bach en su repertorio.

La preparación de un músico académico profesional requiere el estudio seccional de las obras que ejecuta en las áreas de: forma, estilo, armonía, apoyado del contexto histórico y estético. De igual manera, es de suma importancia que el intérprete genere un vínculo en torno a la sociedad y época que rodean al compositor. Lo anterior, en pos de una comprensión integral del fenómeno de la música, que, a través del evento cultural llamado concierto, ofrecerá al músico la posibilidad de demostrar no solo sus dotes como ejecutante, sino también sus propios dotes para la recreación musical, a partir de la interpretación.

1 Contexto histórico

1.1 Resumen biográfico de Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach – Alemania en 1685 y su muerte es en Leipzig en 1750. La vida de este gran compositor, gira alrededor de la muerte de sus seres queridos, queda huérfano a los diez años y su primera esposa fallece a los treinta y seis años, luego conoce a la destacada A. Magdalena Bach quien realiza las labores de: copista, compositora y editora, completando su catálogo musical.¹

En el ámbito laboral, además de maestro de capilla, compositor, intérprete, director y arreglista, ²Bach tiene la necesidad de componer siempre para nuevos formatos, entre ellos: cuarteto, instrumentos de teclado, coro, *concerto grosso*³, misas, conciertos para solistas, y piezas para instrumentos solos, de los cuales son el resultado de uno de los catálogos musicales más grandes registrados en la historia de la música universal. Cabe mencionar que, varios de sus manuscritos desaparecen en traslados y durante el proceso del registro bibliográfico.

Durante el período de 1717 a 1723, Johann Sebastian Bach atraviesa una transición notable, influenciada por sus convicciones religiosas arraigadas en el catolicismo y su compromiso con la música sacra. Sin embargo, su vida experimenta un giro al visitar la ciudad de Anhalt-Cöthen, donde establece una relación estrecha, tanto personal como profesional, con el príncipe Leopold. En este lugar, Bach se fascina por las prácticas calvinistas, lo que le concede la libertad para componer y explorar la música secular⁴, un espacio creativo otorgado gracias a esta relación y la licencia para incursionar en esta forma de expresión musical.

El contexto social, político y religioso de la ciudad de Cöthen, proporciona a Bach una libertad compositiva, provista de experimentaciones armónicas, formas musicales y diversas técnicas de contrapunto; lo que exige de forma tácita, una praxis cada vez más meticulosa en cuanto a la técnica, análisis y tecnología de los instrumentos. Es en este periodo se encuentra la invención de obras como: los conciertos de Brandemburgo⁵, la mayor parte del clave bien temperado y las seis Suites para violonchelo solo, estas composiciones, transcendentales a lo

¹ Información tomada de <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/237969>

² Tomado de "La verdadera vida de Johann Sebastian Bach" de Eidam Klaus

³ En general, un tipo de concierto en el que un grupo grande (conocido como el 'ripieno' o el 'concerto grosso') se alterna con un grupo más pequeño (el 'concertino').

⁴ Definida secular o profana en la época del siglo XVII, debido a la rigurosidad religiosa que enmarca la mayoría de los poderes legislativos en casi todas las regiones de Europa.

⁵ Información tomada de: <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/1130/brandenburg-concertos-complete>

largo de los siglos, evidencian la importancia interpretativa y pedagógica para el entendimiento de uno de los pilares en la historia de la música.

A lo largo de su vida, Johann Sebastian Bach lucha constantemente con problemas de visión que empeoraron con el tiempo, hasta el punto de requerir cirugía. A pesar de los esfuerzos médicos y los procedimientos a los que se somete, termina perdiendo por completo la vista, quedando postrado en cama. Sin embargo, de manera curiosa, tras varios días de reposo, recuperó su visión y sus capacidades cognitivas, mostrando resultados notables después del tratamiento recibido. El 28 de julio de 1750, tras diez días de una buena salud, ese mismo día sufre una hemorragia cerebral, probable consecuencia de los agresivos tratamientos médicos de la época, que resultan en un desenlace fatal para el genio musical.

1.2 Breve reseña histórica de la Suite

Dentro de los estilos y formas musicales presentes en los siglos XVI y XVIII, surge un conjunto de danzas folklóricas de las regiones europeas, conglomeradas en un solo ciclo, titulado *Suite*⁶. Esta forma sufre modificaciones en cuanto al orden y tipo de danzas que forman el ciclo, los cambios son realizados a criterio de varios compositores de la época, entre ellos J. S. Bach.

Las suites tienen varias denominaciones alrededor del mundo tales como: en Francia se conoce como *Ordre*, en Alemania *Partita* y en Italia se denomina *Sonata*; (Bravo, 2020). Independientemente del origen geográfico de las Suites, el factor común de este ciclo de danzas, está presente en el contraste de tempo, tonalidad y carácter entre cada una de las danzas ejecutadas de manera individual o en conjunto en un orden establecido. (Orozco, 2013)

La estructura formal de la Suite en el Barroco no llega a establecerse debido a la mayoría de compositores que utilizan la *forma*, agrupan diferentes danzas populares del siglo XVI hasta llegar a J. S. Bach, el cual propone un orden diferente en cada una de las danzas que conforman a las Suites de las cuales se tiene registro y un singular número de ediciones. En la Suite BWV⁷ 1007 en Sol Mayor, Bach propone un orden predeterminado iniciando con un Preludio seguido por una Allemanda, Courante, Menuet I – II, finalizando con una Giga.

⁶ En sentido general, cualquier conjunto ordenado de piezas instrumentales destinadas a ser interpretadas en una sola sesión; durante el Barroco, obra instrumental compuesto por varios movimientos en la misma tonalidad, algunos o todos ellos basados en las formas y estilos de la música de danza.

⁷ Bach-Werke-Verzeichnis que en alemán significa: catálogo de las Obras de Bach

1.2.1 El preludio

El origen del preludio se remonta al siglo XV, en esa época tiene varias denominaciones que se modifican según las regiones europeas, entre ellas se puede destacar algunas como: *Iontonatio*, *Capriccio*, *Toccata*, *Intrada*, *Fantasia*, *Ricercar*, *Tiento* (Bravo, 2020). El preludio se establece con el nombre conocido hasta la actualidad, en el siglo XVII, debido que al ser ejecutada alertaba a los feligreses que a la brevedad iniciaba una celebración litúrgica (Eidam, 1999). En cuanto se separa de la parte religiosa, obtiene la función de introducción de una fuga, concierto o suite, la cual en las obras de Bach permiten establecer el carácter y tonalidad de la pieza.

Como sucede en todas las suites de Bach, el preludio constituye el movimiento más importante y ambicioso. En él encontramos ya muchos de los rasgos más característicos de toda la serie: escritura en acordes descompuestos, juegos tímbricos y uno de los recursos más importantes explotados por Bach: la insistencia en un ritmo fijo (en este caso de semicorcheas) sin producir la menor sensación de monotonía. (March, 1984, pp 25)

1.3 Breve introducción a la retórica

La retórica es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y sobre todo persuasivos (Berstain, 1988). Esta ejerce una influencia significativa en el desarrollo cultural de Occidente durante los siglos XV, XVI y XVII. Esta disciplina imprime un sello distintivo en la vida cultural, educativa, religiosa y social, especialmente en la actividad artística en Europa, es decir hace referencia al arte presente en la literatura, escultura, arquitectura, teatro y, de manera particular, en la música. Esta última se ve cautivada por la eficacia persuasiva de la retórica, adoptando sus principios y métodos en su proceso creativo (López Cano, 2000).

El arte de la composición lleva consigo un vínculo misterioso entre la música y el sonido, así lo afirma Athanasius Kircher (1650). Al poner en movimiento un impulso en el alma y de este modo evocar un afecto; no sin antes tener en cuenta cuatro elementos fundamentales como: indicaciones de *tempo*⁸, así como de carácter, intervalos, modos y disonancias así lo afirma Jhoann Joachim Quantz (1752). Dichos elementos, al ser fusionados y utilizados en la interpretación permiten conseguir un performance de calidad, para ello se requiere comprender el significado de algunos componentes sobre los cuales se interpreta la música.

⁸ Literalmente, el “tiempo” de una composición musical, pero se usa más comúnmente para describir la velocidad o el ritmo musical. Tomado del diccionario de la Música de Oxford

Este trabajo considera los conceptos y clasificaciones presentados en el libro "Música y retórica en el Barroco" del autor Rubén López Cano (2000). El autor clasifica las tonalidades basándose en el significado de las pasiones según Marc-Antoine Charpentier, Johann Mattheson y Jean-Philippe Rameau como se muestra en la Figura 1

Figura 1 Clasificación de las tonalidades según diferentes autores

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i>	Alegre, ³⁸ guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa#³⁹ menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso,		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

Nota. Adaptado de Retórica y Música (p. 67), por R. L. Cano, 2000.

Cano también presenta la clasificación de las pasiones mediante la indicación de *tempo* según Mattheson (1739) como se observa en la Figura 2. Esta perspectiva sirve como guía al interpretar una pieza musical, permitiendo dirigir la música hacia la esencia que el tempo representa.

Figura 2. Clasificación de las pasiones mediante la indicación de tempo.

Adagio: tristeza
Lamento: lamento
Lento: alivio
Andante: esperanza
Affettuoso: amor
Allegro: consuelo
Presto: deseo

Nota. Adaptado de Retórica y Música (p. 68), por R. L. Cano, 2000.

Mattheson proporciona una visión detallada de lo que cada danza comunica, comprender estas definiciones contribuye a obtener una comprensión más profunda de la música, permitiendo la posibilidad de crear una representación innovadora en la música.

Figura 3. Clasificación de los afectos y pasiones en las danzas, según Mattheson.

Menuet: alegría moderada
Gavotta: alegría jubilosa
Bourée: el contento, agrado, displicencia y laxitud
Rigaudon: deliciosa coquetería
Marche: heroísmo y valentía
Entrée: altivez y majestuosidad
Gigue inglesa: ardiente y apresurada; ansiedad, furia efímera.
Louvre: altivez y pomposidad
Canarie: deseo
Gigue italiana: velocidad e ímpetu extremos
Polonaise: sinceridad y franqueza
Angloise: obstinación
Passepied: frivolidad
Rondeau: firmeza y convicción
Sarabande: ambición

Nota. Adaptado de Retórica y Música (p. 68), por R. L. Cano, 2000.

En conclusión, la retórica musical, arraigada en la antigüedad, ha sido un elemento fundamental en el desarrollo de la música a lo largo de la historia. Desde su influencia en el Barroco hasta su persistencia en la interpretación contemporánea, ha proporcionado un lenguaje expresivo a los compositores para transmitir emociones y persuadir al oyente. Su capacidad para estructurar y comunicar ideas musicales ha permitido la creación de obras que trascienden el mero sonido, convirtiéndose en una herramienta esencial para la conexión emocional entre el creador, la música y su audiencia. En su esencia, la retórica musical ha sido y sigue siendo un poderoso medio para evocar además de comunicar significados más allá de las notas, enriqueciendo así la experiencia musical.

1.4 Historia del contrabajo

El contrabajo es la gravedad, el fundamento, la profundidad como base. (Sinfónica y Coro RTVE, 2021). Existe una gran discusión acerca del origen del contrabajo, a finales del siglo XV se encuentra las primeras referencias de un instrumento del tamaño humano de la familia de las violas. En 1619, Pretorius en su Tratado *Syntagma Musicum*, describe un instrumento que lo denomina Gross-Contra-Bass-Geige que mide más de dos metros con una afinación similar a la de un contrabajo actual.⁹

En el Barroco se encuentran muchos modelos y tamaños, pero el más popular hasta el siglo XVIII es el *violone*¹⁰ un instrumento con trastes, compuesto por seis cuerdas con una afinación de G – C – F – A – D – G, indispensable para la música sacra de Bach. La evolución que experimenta el instrumento en su mecánica y construcción permite fijar su afinación de la siguiente manera: F – A – D – F# o F – B – E – A, también conocida como afinación vienesa fue establecida así para destacar el sonido del contrabajo en el repertorio solista.

Figura 4. Violone: gallery 1



Nota. Adaptado de Virus VIH [Fotografía], por Grinnell College Musical Instrumental Collection, 2011, <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/1806>

⁹ Información obtenida de <https://www.connollymusic.com/stringovation/brief-history-of-string-bass>

¹⁰ En la terminología moderna, la viola contrabajo, antepasado directo del contrabajo. Históricamente, el término ha tenido varios significados: originalmente se utilizó, a partir de la década de 1530, para designar cualquier tamaño de viola. Francesco Prandi, en su tratado de (1606) aplicaba el término a una viola da gamba de tono bajo.

A finales del siglo XVIII el desarrollo tecnológico del instrumento llega a establecerse a lo que se conoce ahora como el contrabajo actual con afinación E – A – D – G para ejecutarse con orquesta o música de cámara o una afinación vienesa para repertorio solita.

En el período barroco, el papel principal del contrabajo es duplicar la línea del violonchelo en la música orquestal, no obstante, en el clasicismo, se observa un cambio significativo con las primeras composiciones para contrabajo solo, como el primer concierto para contrabajo y orquesta, creado y dedicado por Carl Von Dittersdorf¹¹. Posteriormente, Beethoven separa la línea de los contrabajos, otorgándoles una independencia musical distintiva. Gustav Mahler amplifica su relevancia al darle protagonismo en el inicio de la marcha fúnebre de su primera sinfonía, "El Titán". Finalmente, en el siglo XX, el contrabajo se convierte en una parte esencial de conjuntos musicales de jazz, tango, música popular, entre otros géneros.

1.5 Escuelas y métodos del siglo XX Y XXI

1.5.1 Introducción

En el siglo XX surgen los primeros conservatorios por toda Europa, esto permite que grandes músicos e intérpretes del contrabajo marquen una diferencia al desarrollar métodos y técnicas para la correcta ejecución del Contrabajo. El perfeccionamiento técnico, compositivo e interpretativo entre los siglos XVIII al XXI explota las posibilidades que el contrabajo posee, se puede destacar algunos nombres de los más importantes en la historia del cotrabajo como: Karl Ditters Von Dittersdorf, Jean Baptiste Vanhal, Johannes Matthias Sperger, Domenico Dragonetti, Giovanni Bottesini, Serge Koussevitsky entre otros.

A raíz del descubrimiento y potencialidades que el contrabajo posee, se crean herramientas fundamentales para la enseñanza, aprendizaje y desarrollo de habilidades en este instrumento musical. La importancia de estos métodos radica en varios aspectos, como: fundamentos técnicos, postura correcta, técnicas de digitación, cambios de posición, manejo del arco, estudios melódicos y de expresión. Los cuales proporcionan una guía estructurada en base a una técnica sólida y una comprensión musical más profunda para quienes desean perfeccionar una carrera musical.

Entre los métodos destacados se tiene: "New Method for the Double Bass" Franz Simandl; "Método de Contrabajo" (originalmente titulado en italiano "Metodo per contrabbasso") de Giovanni Bottesini; método de contrabajo de François Rabbath" (originalmente titulado en

¹¹ Información tomada de: <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/double-bass-concerto>

francés "Nouvelle Technique de la Contrebasse"); Ludwig Streicher "Mi forma de tocar el contrabajo" (originalmente titulado en alemán "*Meine Art, Kontrabass zu spielen*") que aportan enormemente a la didáctica y enseñanza en la ejecución e interpretación del contrabajo a lo largo de la historia.

1.6 Escuela y metodología Streicher – Rabbath

1.6.1 Ludwig Streicher

Ludwig Streicher (Viena, 1920-2003), (figura 5), redacta su método de contrabajo en cinco volúmenes, *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*, entre los años 1977 y 1980. Heredero de la Escuela de Praga, desarrolla una completa y eficaz herramienta metodológica, que se convierte en referencia contrabajística en los conservatorios de toda Europa, Asia y América.

Figura 5. Ludwig Streicher



Nota: Adaptado de My Way of Playing the Double Bass (p.4), por L. Streicher, 1977.

Streicher se enfoca en la enseñanza del contrabajo ejecutándolo de pie a través de una serie de ejercicios progresivos y piezas musicales que abarca desde lo más básico hasta niveles más avanzados. Su metodología incluye aspectos técnicos como postura Figura 6. Y Figura 7 técnica del arco alemán Figura 8 digitación, escalas, estudios de posición y desarrollo de habilidades auditivas. Además, incorpora el aprendizaje de repertorio musical variado para aplicar los conceptos técnicos en contextos musicales concretos.

Figura 6. Postura de pie, Ludwig Streicher.



Nota: Adaptado de My Way of Playing the Double Bass (p.4), por L. Streicher, 1977.

Figura 7. Postura de perfil, Ludwig Streicher.



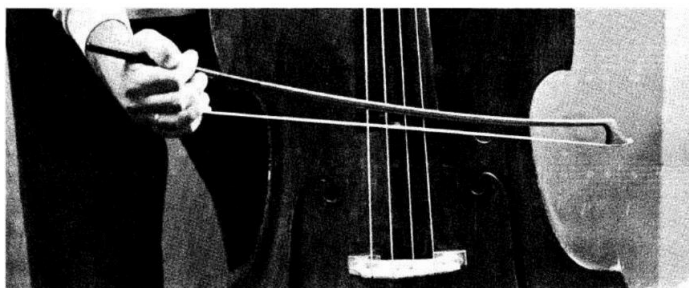
Nota: Adaptado de My Way of Playing the Double Bass (p.5), por L. Streicher, 1977.

Figura 8. Sujeción del arco alemán, Ludwig Streicher.



Nota: Adaptado de My Way of Playing the Double Bass (p.7), por L. Streicher, 1977.

Figura 9. Sujeción del arco sobre el contrabajo, Ludwig Streicher.



Nota: Adaptado de My Way of Playing the Double Bass (p.15), por L. Streicher, 1977.

Streicher, además propone la siguiente división de las posiciones en el contrabajo, la designación de estas viene dada por el lugar que ocupa el dedo 1 en cada una de ellas sobre la cuerda Sol del contrabajo y son estudiadas cada una de ellas de forma independiente a lo largo del método. El método de Streicher enfatiza una progresión gradual, su enfoque se basa en una sólida base técnica en la que propone siempre mantener la mano izquierda fija en todas las posiciones de manera que esta proporcione afinación y estabilidad en el sonido.

Figura 10. Posición de la mano izquierda, Ludwig Streicher.



Nota: Adaptado de My Way of Playing the Double Bass (p.23), por L. Streicher, 1977.

1.6.2 François Rabbath

Por otro lado, François Rabbath, francés (Siria, 1931) desarrolla un enfoque moderno en la técnica y pedagogía para el contrabajo, radicalmente diferente y distinto de los métodos tradicionales. Rabbath es conocido por desarrollar un sistema revolucionario que desafía las convenciones técnicas establecidas, se enfoca en la libertad de movimiento y la naturalidad al tocar el contrabajo, algunos aspectos clave de su enfoque son:

Postura y técnica del arco: Rabbath enfatiza una postura relajada y natural, se puede decir que el contrabajo se recuesta sobre el intérprete ya sea de pie o sentado lo que permita una libertad total al momento de tocar el contrabajo.

Figura 11. Postura de pie, François Rabbath



Nota: Adaptado de Nouvelle Technique de La Contrebasse (p.2), por F. Rabbath (1975)

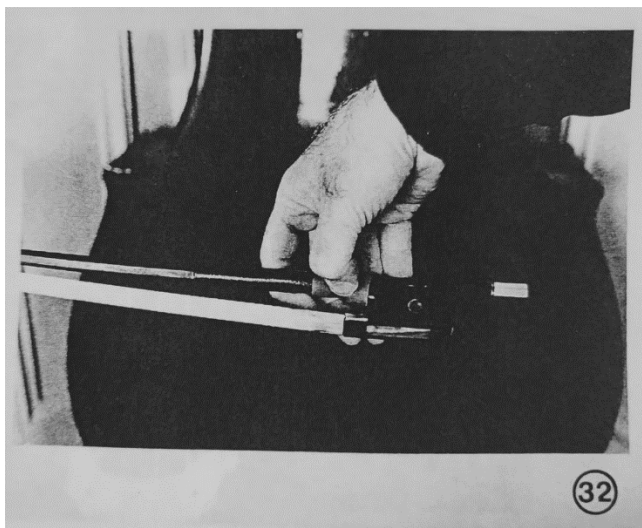
Figura 12. Postura de pie, François Rabbath



Nota: Adaptado de Nouvelle Technique de La Contrebasse (p.2), por F. Rabbath (1975)

Su técnica de arco es distintiva, al utilizar la técnica del arco francés, lo que permite un buen control, obteniendo un sonido más dulce y un mejor control.

Figura 13. Sujeción del arco francés, François Rabbath



Nota: Adaptado de Nouvelle Technique de La Contrebasse (p.5), por F. Rabbath (1975)

Figura 14. Distribución del diapasón, François Rabbath

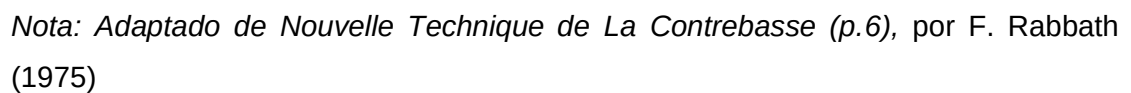


Figura 15. Distribución de las posiciones, François Rabbath

4 ^{ma} Corde	3 ^{ma} Corde	2 ^{ma} Corde	1 ^{ra} Corde	
Mi / F	La / A	Re / D	Sol / G	(Cordes à vide)
Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	
La [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	Mi / E	La / A	Notes comprises dans la (1 ^{re}) position
Sol / G	Do / C	Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	
Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	
La / A	Re / D	Sol / G	Do / C	Notes comprises dans la (2 ^{de}) position
La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	
Si / B	Mi / E	La / A	Re / D	
Do / C	Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Notes comprises dans la (3 ^{de}) position
Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	Mi / E	
Re / D	Sol / G	Do / C	Fa / F	
Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	
Mi / E	La / A	Re / D	Sol / G	Notes comprises dans la (4 ^{de}) position
Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	
La [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	Mi / E	La / A	
Sol / G	Do / C	Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	
Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	
La / A	Re / D	Sol / G	Do / C	
La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Notes comprises dans la (5 ^{de}) position
Si / B	Mi / E	La / A	Re / D	
Do / C	Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	
Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	Mi / E	
Re / D	Sol / G	Do / C	Fa / F	
Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	
Mi / E	La / A	Re / D	Sol / G	Notes comprises dans la (6 ^{de}) position
Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	
La [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	Mi / E	La / A	
Sol / G	Do / C	Fa / F	La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	
Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	Fa [♯] Sol ^b / F [♯] G ^b	Si / B	
La / A	Re / D	Sol / G	Do / C	
La [♯] Si ^b / A [♯] B ^b	Re [♯] Mi ^b / D [♯] E ^b	Sol [♯] La ^b / G [♯] A ^b	Do [♯] Re ^b / C [♯] D ^b	
Si / B	Mi / E	La / A	Re / D	

Nota: Adaptado de *Nouvelle Technique de La Contrebasse* (p.7), por F. Rabbath (1975)

Rabbath en principio propone una digitación sugerida, sin embargo, deja abierta la posibilidad de que el intérprete plantee su propia digitación. a través de una serie de ejercicios y estudios se centra en la expansión del rango, la flexibilidad de la mano izquierda utilizando un recurso conocido como *pivote*¹² y la conexión entre las posiciones. Sus ejercicios están diseñados para mejorar la técnica mientras se mantienen principios de relajación y comodidad en la ejecución.

Además de lo técnico, Rabbath enfatiza la musicalidad y la expresión en su enseñanza, buscando que los ejecutantes conecten con la música desde una perspectiva emocional y artística, utilizando la técnica para expresar su musicalidad de manera más completa. El enfoque de François Rabbath ha sido tanto aclamado como controvertido en círculos académicos de contrabajo.

Su método representa una ruptura significativa con la tradición, y ha ganado seguidores devotos que aprecian su enfoque en la libertad técnica y la expresión musical. En este sentido se puede mencionar al Dr. Marcos Machado¹³ quien es un destacado contrabajista y quizás

¹² Ésta consiste en la rotación del antebrazo, alzando y soltando el codo, ubicando el pulgar como fulcro (punto de apoyo o piedra angular de una palanca), para cubrir un intervalo de tercera menor. (Vega, 2007)

¹³ Marcos Machado, profesor de contrabajo en The University of Southern Mississippi, donde también enseña música de cámara y jazz, y dirige el simposio de bajos the Southern Miss. Además, es el fundador y director pedagógico del festival de música FIMP en Brasil.

el único suramericano en obtener dos diplomas en enseñanza e interpretación otorgados por L'Institut International de Contrebasse de Paris, donde estudió con el renombrado contrabajista François Rabbath. Este antecedente sugiere que Machado es un exponente de la escuela de Rabbath en el ámbito del contrabajo.

1.7 Historia y evolución del arco en el contrabajo

El arco es esencial para crear vibraciones en las cuerdas, generando así el sonido característico de los instrumentos de cuerda, influyendo en la variedad de matices, expresión y claridad del sonido es tan significativa que a menudo se equipara en importancia al propio instrumento. Tartini¹⁴ incluso llegó a atribuir al arco la categoría de instrumento por su papel fundamental en la creación musical, aunque sea el cuerpo del instrumento el responsable de producir los sonidos, es el arco el que da vida a la música.

Desde tiempos antiguos, el arco, inicialmente hecho de bambú y crines vegetales, se conoce en Oriente, siendo ingresado en Europa por los árabes alrededor del siglo VIII, sin embargo, su incorporación a los instrumentos precursores del violín, como la lira y el rebeco, se evidencia hacia el siglo IX.

Durante el surgimiento de la familia cuerdas en el siglo XVI, los arcos varían en longitud y curvatura hacia afuera, aunque con el tiempo, sus características evolucionan. En el siglo XVII, la tensión del arco se ajusta mediante métodos manuales, y hacia finales de ese siglo, se introduce una especie de cremallera para regular la tensión. Los arcos anteriores a Tourte¹⁵ en el siglo XVIII eran más livianos y flexibles, lo que influye en un estilo de ejecución más ligero que prevalece desde entonces. A partir de 1750, los arcos se vuelven más cóncavos, necesitando una punta más pronunciada, personas como Corelli, Tartini y Cramer influyen en cambios significativos en la forma del arco, desde hacerlo más recto hasta casi completamente rectilíneo a finales del siglo XVIII.

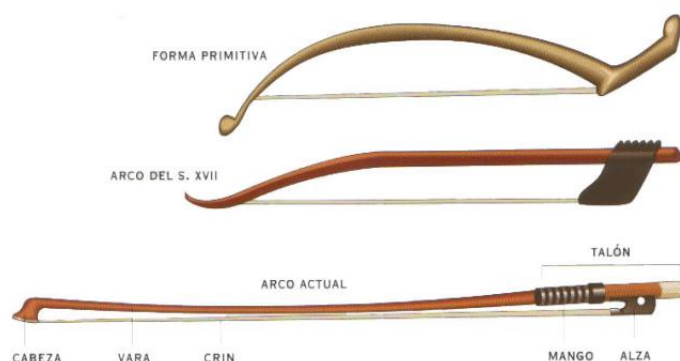
En este contexto surge Tourte, considerado el creador del arco moderno, influenciado por Viotti, establece la longitud de la vara, definiendo la curvatura actual del arco, sus dimensiones y diseña el sistema para sujetar las cerdas a la nuez. Además, tras experimentar

¹⁴ Giuseppe Tartini (1692–1770) fue un compositor y violinista italiano del Barroco. Su reputación hoy en día se basa en una proporción sorprendentemente pequeña de su producción: su *L'Arte dell'arco*

¹⁵ François Xavier Tourte (1748 – 1835) también conocido como Tourte 'le Jeune', es probablemente la figura más importante en la historia de la fabricación de arcos moderna.

con diferentes tipos de madera, selecciona la madera de Pernambuco, aún utilizada hoy en día, como la más adecuada para la fabricación de arcos. Cervantes (2018)

Figura 16. Evolución del arco



Nota: Adaptado de Análisis de radiación del contrabajo con sus dos tipos de arco mediante una sonda P-U (p.18), por L. Juan (2019)

El arco de un instrumento de cuerda en este caso del contrabajo consta de varias partes: la vara, fabricada típicamente con madera de Pernambuco¹⁶ pero también disponible en materiales modernos como fibra de vidrio o carbono; la nuez, elaborada con ébano¹⁷ y nácar¹⁸, responsable de tensar las cuerdas y diferenciar entre estilos de arco alemán y francés; la guarnición, que protege la vara y proporciona agarre al intérprete; las cerdas, generalmente hechas de crines de caballo y cruciales para la producción de sonido; el tornillo, que sobresale debajo del arco y varía en los arcos alemanes y franceses; finalmente, el anillo, una pequeña pieza de metal en la base del arco que sirve como apoyo para el pulgar del músico. Su longitud del arco de contrabajo varía según el modelo, pero en general, se estima que posee entre 150 y 250 cerdas, y expertos indican que suele medir alrededor de 70 cm.

¹⁶ *Caesalpinia echinata* (palo Brasil o Pernambuco) es una especie arbórea perteneciente a la familia de las Leguminosas, oriunda de Brasil y cuya madera, muy dura y de color rojizo, se usa en ebanistería y en la construcción de instrumentos musicales.

¹⁷ La madera de ébano tiene un atractivo color café oscuro con vetas negras, las cuales son predominantes y su aspecto es casi negro. Se encuentra en cerca de 20 países de África, dentro del triángulo comprendido entre Sudán, Angola y el Cabo Oriental en África del Sur.

¹⁸ El nácar abalone se forma en las profundidades del mar, los encargados son los moluscos, específicamente el abalone molusco, *Haliotis*.

Figura 17. Partes de un arco moderno



Nota. Adaptado de Virus VIH [Fotografía], por DVARIUS, 2019, <https://www.3d-varius.com/es/por-que-cambiar-cerdas-arco/>

El dominio de la técnica del arco en el contrabajo es esencial para producir un sonido expresivo y resonante, aunque existen distintos estilos de interpretación, se considera principios clave que son fundamentales para lograr la calidad del sonido:

El agarre del arco, ya sea "francés" (pulgar adentro) o "alemán" (pulgar afuera), requiere relajación para manipular el arco y ejecutar los golpes sobre el instrumento. La presión y la velocidad del arco influyen en el volumen, la proyección y la articulación del sonido. El punto de contacto entre el arco y la cuerda es crucial, variando entre el puente y el diapasón para obtener diferentes colores tímbricos. El movimiento del brazo debe ser natural y fluido, transmitiendo el sonido desde la espalda hasta los dedos para una interpretación flexible. El control de la velocidad y la presión del arco permite dominar técnicas como *legatto*¹⁹, *staccatto*²⁰, *spiccatto*²¹ y *martelé*²².

La elección entre el agarre francés y el alemán depende de las preferencias y comodidad del contrabajista, por una parte, el francés ofrece ergonomía y control, mientras que el alemán proporciona estabilidad y conexión directa con el instrumento.

El agarre francés tiene raíces en la interpretación francesa de música clásica y se adapta gradualmente al contrabajo, ofreciendo una ejecución precisa y expresiva. Por otro lado, el agarre alemán, exclusivo del contrabajo, se desarrolla en la tradición alemana, a lo largo de generaciones otorgando control y estabilidad. El agarre alemán, conocido también como pulgar adentro, implica envolver los dedos alrededor del arco y posicionar el pulgar dentro del mismo, proporcionando una conexión directa y control, siendo la elección del agarre de arco de tipo personal permitiendo adaptarse a las demandas musicales y el estilo del intérprete.

¹⁹ De notas sucesivas en ejecución, conectadas sin ningún silencio de articulación intermedio.

²⁰ De una nota individual en la interpretación, normalmente separada de sus vecinas por un silencio de articulación.

²¹ En la interpretación moderna de la cuerda, un golpe de arco corto, fuera de la cuerda.

²² Movimiento de todo el brazo con un ataque en cada extremo del arco

2 Análisis musical del preludio

2.1 Análisis formal y estructural

2.1.1 Introducción

Para el presente trabajo se emplea el método de “Análisis Musical” de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, dentro del análisis formal y estructural se toma en cuenta los siguientes aspectos: estructura formal simple además de los elementos estructurales y sus funciones.

El preludio de la Suite N°1 en G mayor, del compositor J. S. Bach está compuesta sobre una forma binaria simple, (A – B)²³. Esta forma es muy característica y se la encuentra en las danzas de los siglos XVII y XVIII, constituye la estructura base sobre la cual están compuestas la mayoría de danzas de la época.

Dentro de la estructura del preludio se encuentra una forma simétrica²⁴ representada en dos secciones: la sección A Figura 18, seguida de un puente Figura 19 que finaliza en un calderón, la sección B Figura 20 inicia posterior al calderón del compás 22 hasta el final. Además, existe una Coda Figura 21 ubicado en los compases (39-42).

Figura 18. Sección A



²³ Tercera clasificación de la estructura, Lorenzo de Reizábal, 2004, pág 230

²⁴ Lorenzo de Reizábal, 2004, pág 231



Nota: Sección A de la estructura formal del Preludio. Elaboración propia

Figura 19. Puente



Nota: Puente de la estructura formal del Preludio. Elaboración propia

Figura 20. Sección B





Nota: Sección B de la estructura formal del Preludio. Elaboración propia

Figura 21. Coda



Nota: Coda, parte estructural del análisis formal del Preludio. Elaboración propia

2.1.1 Proceso tonal

El carácter de las secciones que conforman el preludio de la Suite N°1 es contrastante, si bien mantienen la misma fórmula rítmica de semicorcheas, ambas presentan perfiles melódicos diferentes. En la mayoría de ocasiones la segunda sección cumple la función de *respuesta* (Margarita & Arantza, 2004).

2.1.2 Introducción

El preludio de la Suite N°1 de J.S. Bach prescinde de una introducción, al comenzar directamente presentando el motivo principal que se desarrolla a lo largo de toda la obra, además, el término preludio sugiere su función como prólogo, sirviendo como antesala a una obra más amplia o compleja.

2.1.3 Exposición temática de la sección A

El motivo principal se encuentra en los cuatro primeros compases de la sección A en la Figura 22, a manera de arpegio en el compás 3-4 afianza la tonalidad principal, Sol mayor. Figura 23

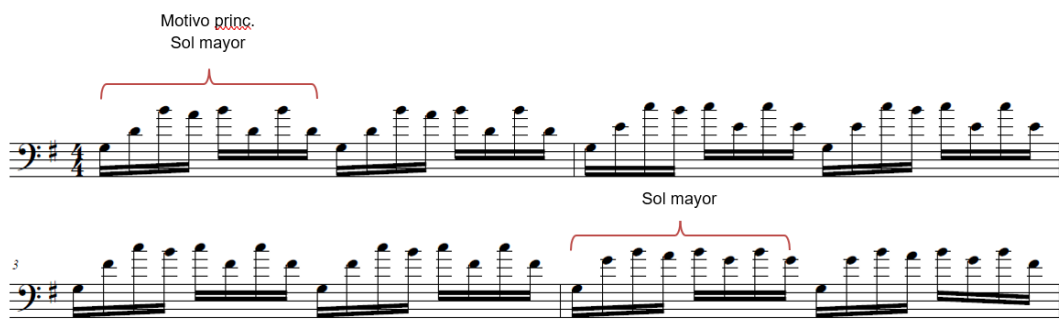
Motivo rítmico (1er compás): el motivo sobre el cual se desarrolla el preludio está conformado por un arpegio ascendente en este caso de sol mayor.

Figura 22. Motivo rítmico



Nota: motivo principal sobre el cual se desarrolla el análisis formal y estructural del Preludio. Elaboración propia

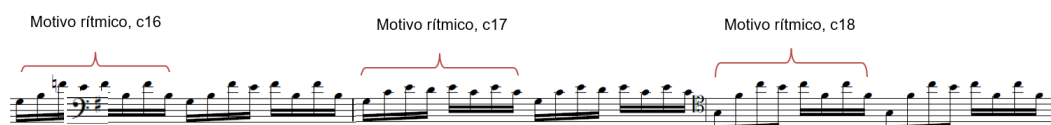
Figura 23. Tema principal en base al motivo rítmico



Nota: motivo principal sobre el cual se desarrolla el análisis formal y estructural del Preludio. Elaboración propia.

El motivo rítmico presentado en el primer y segundo tiempo del primer compás se vuelve a presentar en los (c16-18)

Figura 24. Motivo rítmico presente en otros compases



Nota: motivo principal que se presenta a través de un desarrollo melódico en la sección A. Elaboración propia.

2.1.4 Desarrollo de la sección A

El progreso de la primera sección inicia a partir del compás 5 al 19, a partir del material temático continua el desarrollo mediante procesos modulantes.

Figura 25. Desarrollo de la sección A



Nota: Desarrollo de la sección A, a través de procesos melódicos modulantes.
Elaboración propia.

2.1.5 Nexo

Por lo general, las dos secciones en las que se divide el preludio están separadas por un puente, nexa o cadencia, en este caso, se encuentra un *nexo*²⁵ que une las dos secciones ubicado entre los compases (20-22) culminando la primera sección suspendida en la dominante de la tonalidad (Re mayor).

Figura 26. Nexa entre sección A y B

²⁵ Su función estructural es la de engarzar o unir el final de un pasaje con el comienzo de otro. Reizabal, pag 247 (2004)



Nota: Nexo entre los compases 20 – 22 que une las dos secciones, concluye suspendida en la dominante de la tonalidad, en un calderón. Elaboración propia.

2.1.6 Exposición temática de la sección B

En la sección B la exposición temática inicia después del calderón en el compás 22, esta idea temática se presenta con escalas ascendentes sobre la dominante de la tonalidad, que en este caso es D mayor.

Figura 27. Exposición temática



Nota: Exposición temática de la sección B, inicia a partir de escalas ascendentes y resuelve en melodías cadenciales. Elaboración propia.

2.1.7 Desarrollo de la sección B

Por otro lado, el desarrollo de la sección B se inicia en la mitad del primer tiempo del compás 29. La sección comienza con una variación temática, destacando escalas descendentes, como se ilustra en la Figura 28 durante este proceso, se incorporan modulaciones pasajeras que conducen de vuelta a la tonalidad principal (Sol Mayor). Este regreso se refuerza mediante una coda cadencial, consolidando así la estructura y proporcionando un cierre coherente a la sección.

Figura 28. Desarrollo de la sección B

Escala descendente Escala descendente Escala descendente Escala descendente

Nota: El desarrollo de la sección B transcurre a través de movimientos melódicos sobre la dominante de la tonalidad.

2.1.8 Coda

Finalmente, en la coda, el motivo rítmico principal reaparece en la Figura 29, esta vez ejecutado con un arpeggio descendente, la sección concluye de manera efectiva mediante una cadencia perfecta²⁶, cerrando así la composición con un cierre firme y satisfactorio.

²⁶ Catalogadas desde el Clasicismo a la progresión V – I, ver Reizabal, pags. 95 - 97.

Figura 29. Coda

Arpeggio descendente
Motivo princ. invertido

Arpeggio descendente
Motivo princ. invertido

Arpeggio descendente
Motivo princ. invertido

Arpeggio descendente
Motivo princ. invertido

39

41

Nota: La coda del preludio se presenta en los cinco últimos compases de esta obra musical, reafirmando el retorno a la tonalidad principal Sol mayor. Elaboración propia.

2.2 Análisis Armónico

2.2.1 Introducción al análisis armónico

El análisis armónico del Preludio de la Suite N°1 de Johann Sebastian Bach es fascinante debido a su riqueza musical y estructural, este preludio, en sí mismo se caracteriza por su progresión de acordes, que proporciona una base sólida para la melodía. Bach emplea una combinación magistral de armonías y progresiones que dan forma a la pieza; a pesar de estar escrita para un instrumento melódico único, el preludio crea la ilusión de polifonía a través de sus acordes y líneas melódicas entrelazadas. Explorar la armonía de esta obra es adentrarse en la mente musical de Bach y apreciar su genio creativo en la manipulación de los elementos armónicos para generar una pieza de gran belleza y profundidad.

2.2.2 Desarrollo del análisis armónico

La propuesta armónica del preludio inicia con una progresión armónica de cuatro compases que finaliza con una cadencia perfecta que se ilustra en la Figura 30

Figura 30. Tema inicial, progresión armónica

The musical notation shows the initial harmonic progression of the Prelude in G major, BWV 99. It is written in 4/4 time and G major. The progression consists of four measures: Measure 1 (I, G), Measure 2 (IV, C), Measure 3 (V, D7), and Measure 4 (I, G). An orange double-headed arrow labeled 'Cadencia perfecta' spans from the end of Measure 3 to the beginning of Measure 4.

Nota: La progresión que utiliza Bach es I – IV – V – I sobre la tonalidad de Sol mayor definida como cadencia perfecta, característico de la época. Elaboración propia.

A continuación, en el compás 5, emerge el tema del preludio en mi menor, marcando un cambio significativo en la orientación tonal de la obra hacia su relativa menor (mi menor). Este cambio no solo altera la intención musical, sino que también desempeña una función moduladora, clave al integrarse en la progresión II – V7 – I. En este contexto, mi menor actúa como el segundo grado (II), seguido por A7 en el compás 6 que es el (V7), resolviendo finalmente en el compás 7 a D (I), consolidando así la nueva tonalidad del preludio.

Figura 31. Modulaci3n cadencial a Re mayor

Motivo presentado en la relativa menor

5 Em

8 A7 Séptima de Dominante de la nueva tonalidad

7 D

Nota: La progresi3n que utiliza Bach en esta secci3n es ii – IV7– I (Em – A7 – D) respectivamente. Elaboraci3n propia.

Cabe recalcar que las progresiones arm3nicas que en el barroco se manejaban entran dentro del 3mbito tonal haciendo uso de modulaciones hacia tonalidades vecinas, sin embargo, en esta 3poca ya se aceptaban varias disonancias entre ellas séptima de dominante, gracias a J. S. Bach las quintas disminuidas. “Estas modulaciones presentan acordes que se pueden interpretar en ambas tonalidades, la de origen y la nueva. Por eso se dice que tienen doble funci3n tonal y operan en el proceso modulante mediante una doble funci3n tonal.” (Reizabal, 2009, pag,100). La misma modulaci3n se encuentra en los compases 8, 9 y 10.

Figura 32. Modulaci3n hacia Re mayor

Séptima de Dominante de la nueva tonalidad

Em

A A7 D II

V7 I

Nota: En los compases del 8 al 10 se muestra una progresi3n arm3nica estructurada de esta manera: ii – V – V7 – I (Em – A – A7 – D) respectivamente. Elaboraci3n propia.

Luego, en los compases 10, 11 y 12, se produce una nueva modulaci3n (D – Em7 - Am), en este caso, Re mayor desempeña una doble funci3n; por un lado, actúa como el primer grado (I) en relaci3n con la progresi3n anterior, y, por otro lado, funciona como el cuarto grado (IV) en la siguiente progresi3n. De esta manera, la segunda modulaci3n se caracteriza por la progresi3n IV – V – I.

Figura 33. Nueva modulación hacia La menor

Figure 33 shows a musical score in 3/4 time. The first staff begins at measure 11 with a circled E7 chord labeled 'V7'. The second staff begins at measure 12 with a circled D chord labeled 'I/IV' and a circled Am chord labeled 'i'. A label 'Cuarto grado de la nueva tonalidad' points to the D chord.

Nota: En los compases del 10 al 12 se muestra una progresión armónica estructurada de esta manera: IV – V7 – i (D – E7– Am) respectivamente. Elaboración propia.

Continuando con el patrón, como se ilustra en la Figura 2.17, Am termina como primer grado de la progresión anterior y simultáneamente, funciona como quinto grado de la siguiente progresión en el compás 12. Posteriormente, en el compás 13, Si mayor 7 resuelve de manera concluyente hacia Mi menor en el compás 14, estableciendo una vez más la conocida progresión IV – V7 – i.

Figura 34. Modulación hacia Mi menor

Figure 34 shows a musical score in 3/4 time. The first staff begins at measure 13 with a circled B7 chord labeled 'V7'. The second staff begins at measure 14 with a circled Am chord labeled 'i/IV' and a circled Em chord labeled 'i'. A label 'Cuarto grado de la nueva tonalidad' points to the Am chord.

Nota: Progresión armónica que transita a través de los compases 12, 13 y 14 modulando a partir del cuarto grado de la tonalidad de Em, provoca una tensión en la dominante B7 y resuelve a Em como primer grado menor. Elaboración propia.

Por consiguiente, en el c.15 Bach presenta una nueva modulación que se muestra en la Figura 35 utilizando la séptima de dominante de la dominante de la tonalidad, es decir, (V7/V) de esta manera se resuelve la siguiente progresión: V7 – V7 – I en los compases 15, 16 y 17, (D7 – G7 – C) respectivamente.

Figura 35 Modulación hacia Do mayor

Nota: Progresión armónica utilizada por primera vez en la obra al usar la dominante de dominante para llegar a Do mayor. Elaboración propia.

Finalmente, concluye la sección A atravesando una serie de progresiones cadenciales, tomando el Do de la progresión anterior que actúa previamente como I grado y a su vez funciona como IV grado de la siguiente progresión IV – V7 – I (C – D7 - G).

Figura 36. Retorno a la tonalidad principal Sol mayor

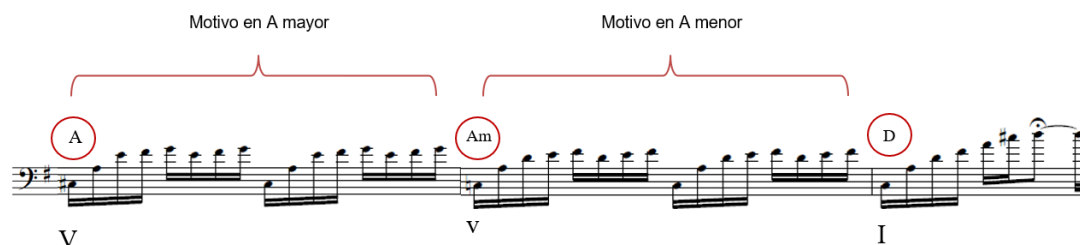
Nota: retorno a la tonalidad principal Sol mayor con una cadencia perfecta y al mismo tiempo culminación de la sección A. Elaboración propia.

Esta sucesión de progresiones cadenciales perfectas presentadas en la sección A son una muestra de la genialidad del compositor para exponer a través de ellas el virtuosismo que el instrumento posee, en definitiva, esta primera sección está compuesta bajo la estructura del motivo principal expuesto en diferentes disposiciones de acordes, con modulaciones a tonalidades vecinas.

La naturaleza del preludio otorga la libertad de quebrantar tanto la estructura formal como la armónica, por este motivo, en el compás 20, el compositor decide prescindir de las progresiones como recurso compositivo, introduciendo un nuevo tema en la tonalidad de La mayor, que se clasifica como un vínculo entre la sección A y la sección B.

Este tema opera como una Dominante de dominante (V – V), es decir, la tonalidad principal es Sol y su dominante es Re y a su vez la dominante de Re es La, de esta manera propone inicialmente el mismo motivo en modo mayor y luego, de manera novedosa, en modo menor (Am), culminando finalmente en Re mayor como dominante de la tonalidad.

Figura 37. Nexo

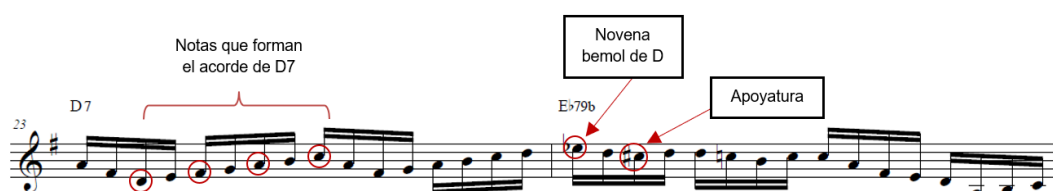


Nota: Nexo que transita por la dominante de dominante de la tonalidad (A/D) y finaliza suspenso en D. Elaboración propia.

A partir del c.22 inicia la sección B, que se desarrolla sobre la dominante de la tonalidad (Re mayor), la exposición temática de esta sección es interesante, Bach presenta por primera vez el acorde de séptima de dominante con novena bemol (D79b) expuesta en el c.23 y c.24.

Se define así por la distribución del acorde D7 (re – fa – la – do) en el c.23. Pero en el c.24 inicia con mi bemol que es la novena bemol del acorde, la nota do# funciona en esta ocasión como apoyatura, después recalca nuevamente la séptima con el do natural en el segundo tiempo del c.24.

Figura 38. Exposición temática de la sección B



Lo mismo sucede con el c.25, c.26 y c.27, Re mayor que funciona como I, luego modula pasajeramente a Sol mayor como VI, después utiliza el mismo juego melódico de los anteriores compases expresado en el acorde de A79b, esto se evidencia en el tercer tiempo del c.26 al utilizar el do# como sensible de la dominante (V7) seguido del si bemol actuando como novena bemol del acorde, el sol# que se encuentra al final del c.26 actúa también como apoyatura y recalca la séptima de dominante (A7) con el sol natural del siguiente compás.

Figura 39. Modulación de la exposición temática

25 D G G

D maj A

27

Séptima de Dominante, recalca el A7

Tercera de la séptima de Dominante

Novena bemol de A

Apoyatura

Nota: Se repite la misma idea musical expuesta en el compás 23 y 24, ahora sobre La mayor. Elaboración propia.

Desde el c. 29 inician secuencias de escalas descendentes haciendo hincapié en las notas finales de cada escala (re – do – si – la), como preparación para un desarrollo a manera de *ostinato*²⁷ sobre la nota la, mostrando varias tensiones sobre la dominante.

El *ostinato* inicia en el compás 31 hasta el 35, siendo empleado como un recurso compositivo e improvisatorio al jugar de manera diatónica con diferentes notas cercanas para crear la sensación de acordes. Posteriormente Johann Sebastian Bach utiliza el mismo recurso compositivo sobre la nota re, pero esta vez de manera cromática en el c.37 y c.38 lo que permite un acercamiento a la tonalidad principal Sol mayor en el c.39.

²⁷ Término utilizado para referirse a la repetición de un patrón musical por varias veces mientras que otros elementos musicales suelen cambiar.

Figura 40. Ostinato de la sección B

Ostinato sobre la nota la durante todo el pasaje

Tensión

8va

Resolución a D

Ostinato sobre la nota re durante la escala cromática

5ta dis.

7ma

9na b

Nota: el *ostinato* se presenta en principio sobre la nota la, después en la escala cromática el *ostinato* está sobre la nota re y las tensiones se presentan sobre la 5ta disminuida, 7ma y 9na bemol respectivamente. Elaboración propia.

Por último, Bach expone nuevamente el tema como se observa en la Figura 41. en la tonalidad principal Sol mayor, pero en una distribución del acorde diferente a la del inicio, es decir, G en segunda inversión, seguido nuevamente de G pero con la tercera suspendida (Gsus) esto permite un color armónico neutro, para continuar con la dominante del acorde (D7) y concluir con el acorde simultaneo de Sol mayor en estado fundamental.

Figura 41. Coda

Acorde invertido

G Invert.

Gsus9

D7

G

Nota: La coda reafirma la tonalidad principal, y finaliza con una cadencia perfecta. Elaboración propia.

2.3 Análisis fraseológico

2.3.1 *Introducción al análisis fraseológico*

El Preludio de la Suite N°1 para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach es una pieza icónica que forma parte de la obra cumbre del repertorio para violonchelo, esta composición es reconocida por su profundidad emocional, su estructura arquitectónica y su belleza melódica. El análisis fraseológico de esta obra revela una compleja amalgama de patrones rítmicos, figuras melódicas y progresiones armónicas que caracterizan la genialidad de Bach en la escritura de esta obra.

El estudio fraseológico abarca dos aspectos principales: primero, la disposición interna de la frase musical, así como la interrelación entre sus componentes, y segundo, la forma en que estas frases se concatenan a lo largo de una composición para crear elementos estructurales más amplios que determinan la forma musical final de la obra. Por lo tanto, el análisis fraseológico implica examinar los elementos estructurales más fundamentales de la composición musical, siendo una observación detallada de las unidades estructurales básicas que conforman la forma musical o macroestructura.

A veces, la terminología utilizada puede ser confusa y llevar a malentendidos en la interpretación, por eso, se ha adoptado la terminología empleada por las autoras Reizabal y Maritza en su método de análisis musical, donde se hace referencia tanto a la frase, tema, motivo y diseño.²⁸

Cómo se explica en el análisis Armónico anterior iniciamos en la tonalidad de Sol mayor, con el motivo principal²⁹ presentado en el primer compás del cual resuelve a través de una cadencia perfecta en los cuatro primeros compases, por esta razón es la primera idea musical que se debe exponer en el preludio.

2.3.2 *Desarrollo del análisis fraseológico*

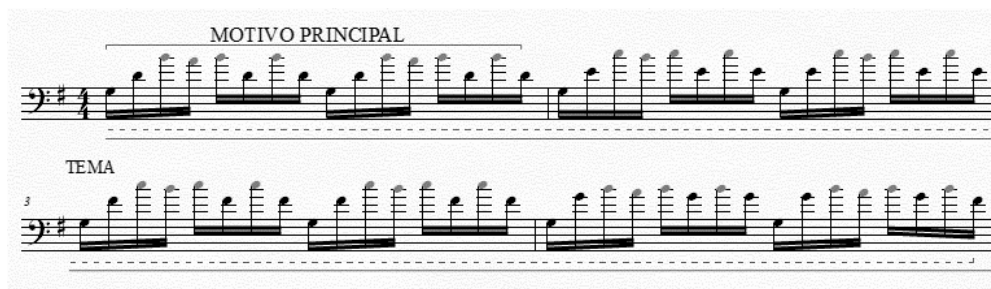
El tema musical de una obra, por lo general es un pasaje más breve que una frase común, suele tener un propósito funcional más que estructural, pero directamente contribuye a la estructura general de la obra como un hilo conductor esencial. Es el bloque fundamental sobre el cual se construye la composición, susceptible a repeticiones y desarrollos posteriores. En

²⁸ Información tomada de: Cap IV del libro de Análisis Musical de Reizabal

²⁹ El arranque la cabeza del tema, su estructura rítmica melódica más básica suele contener el perfil más relevante del tema, aquel que hace característico funciona como elemento generador de discurso. Ver Reizabal pag 142, segundo recuadro.

el preludio de la Suite N°1, el tema se introduce como la primera frase de la obra como se muestra en la Figura 42. y mantiene su importancia a lo largo de toda la composición.

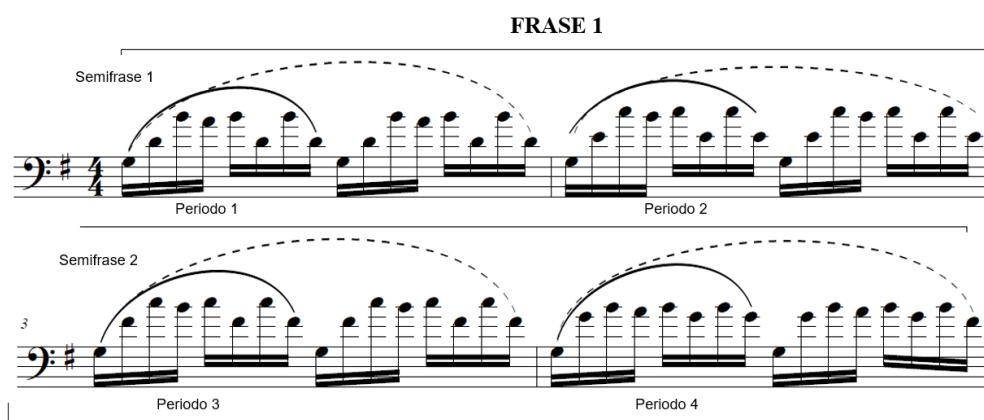
Figura 42. Tema



La Sección A está compuesta por 9 frases, en el análisis fraseológico, primero se determina la extensión de cada una. El final de una frase se identifica generalmente por la presencia de una cadencia reconocible que marca el inicio de una idea nueva, ya sea por cambios en los motivos melódicos o en la estructura armónica, por tal razón el tema presentado en los cuatro primeros compases de preludio, corresponden a la primera frase binaria. Tomando en cuenta el análisis armónico anterior se puede observar que los cuatro primeros compases corresponden a una cadencia perfecta y se refuerza la idea fraseológica principal.

En este sentido la primera frase está compuesta por dos semifrases, mismas que se dividen en cuatro periodos, se entiende por semifrase la división principal de la frase y período a las divisiones de la semifrase. La primera semifrase presentada sobre el primer y cuarto grado utilizan el motivo principal para elaborar una idea musical.

Figura 43. Frase 1 de la sección A



Entre los compases 5 y 19, se presentan 7 frases binarias. Bach, en esta sección, manipula el motivo principal, navegando a través de modulaciones y utilizando cadencias perfectas. La frase musical se resuelve en ciclos de dos compases, y cada compás representa una semifrase.

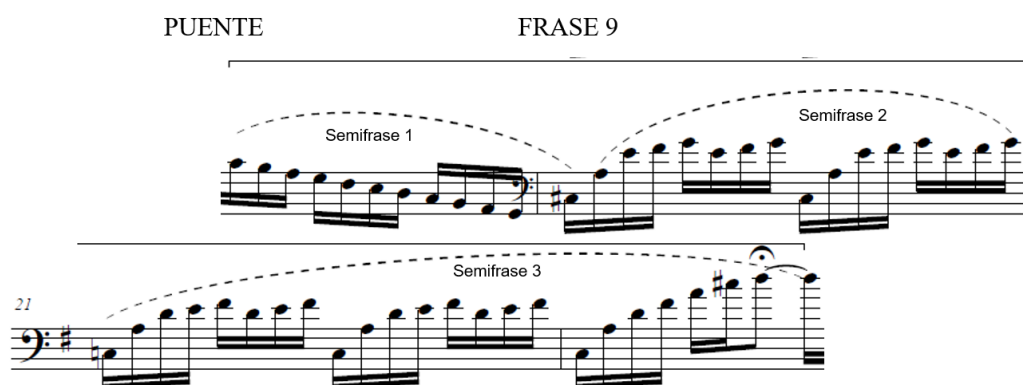
Figura 44. Frases 2 – 8 de la sección A

The image displays a musical score for seven binary phrases, labeled FRASE 2 through FRASE 8. Each phrase is presented on a single staff line, with the measure numbers 5, 7, 9, 11, 13, 17, and 19 indicated at the start of each line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Each phrase consists of two measures. Within each measure, the first half is labeled 'Semifrase 1' and the second half is labeled 'Semifrase 2'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Nota: Las frases se complementan de manera alterna cada dos compases; sin embargo, tanto armónica como melódicamente, el cierre de cada frase actúa como el preludio de la siguiente. Este diseño se logra mediante una sucesión estratégica de cadencias perfectas, donde cada final resuena armoniosamente con el comienzo de la subsiguiente frase. Elaboración propia.

En este momento, se completan 8 frases de la primera sección del preludio, después de pasar por varias modulaciones cadenciales, al concluir la octava frase, regresa a la tonalidad principal de G, este punto puede marcar el final de la sección A, sin embargo, Bach desafía la estructura establecida mediante cadencias perfectas y presenta un nuevo tema en el compás 20, actuando como un nexo en la tonalidad de A como se ilustra en la Figura 45 que funciona como la dominante de la dominante (G mayor), luego pasa a La menor y termina suspendido en Re mayor, que es la dominante de la tonalidad principal, este puente representa la última frase de la sección A.

Figura 45. Nexo



Nota: Nexo estructurado por una frase ternaria. Elaboración propia.

En la sección B, existe un cambio radical en la estructura fraseológica, aquí, las modulaciones cadenciales disminuyen considerablemente en comparación con la primera parte. En lugar de ello, se desarrolla un extenso juego melódico en torno a la dominante de la tonalidad, esta ausencia de variaciones armónicas extiende considerablemente las frases, definiendo las semifrases y los periodos en función de la tensión que generan sobre la base armónica.

La introducción de la sección B consta de una frase compuesta por dos semifrases, la primera inicia en Re mayor ubicada a la mitad del compás 22, esta se divide a su vez en dos períodos, utiliza un recurso melódico ascendente a modo de escala, seguido por un descenso arpegiado, repetido dos veces. Luego, la segunda semifrase inicia en la última semicorchea del tercer tiempo del compás 23, a modo de respuesta, se sitúa en el segundo grado bemol de la tonalidad (Re mayor) lo que genera una tensión distintiva en la frase, culminando de manera elegante con una melodía descendente que reposa en Sol mayor.

Figura 46. Frase 1 de la sección B

Nota: Primera frase que se divide en 4 momentos marcados por los dos primeros arpeggios y luego por la nota grave sol en el inicio del compás 25 y 26. Elaboración propia.

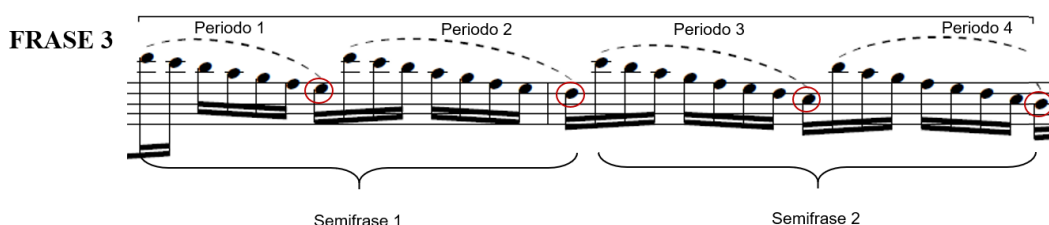
A partir de la segunda semicorchea del compás 26, se repite la misma idea musical presentada anteriormente, en este caso, la siguiente frase comienza con un ascenso melódico sobre el II grado bemol de La mayor, manteniendo el mismo patrón melódico descendente. Posteriormente, a la mitad de la semifrase 2 utiliza una cadencia perfecta (V - I) para regresar a Re mayor.

Figura 47. Frase 2 de la sección B

Nota: La frase 2 se conforma por dos semifrases que a su vez están marcadas por los cambios armónicos que los caracterizan.

En el compás 29, Bach vuelve a desafiar la estructura y presenta una nueva frase, marcando el comienzo del desarrollo de la sección B, esta se desenvuelve mediante escalas descendentes, destacando que cada una de estas escalas se apoya en una nota específica: re, do, si y la, la estructura de esta frase se conforma por dos semifrases y cuatro periodos, delineando así su composición:

Figura 48. Frase 3 de la sección B



Nota: La frase 3 contiene 4 puntos importantes que son las notas en las que descansa cada escala, en realidad es la línea melódica (re, do, si, la) que debe marcarse alrededor de esta frase. Elaboración propia.

Entre los compases 31 y 38, emerge una nueva estructura que explora y desarrolla toda la capacidad melódica y sonora del instrumento, mediante un *ostinato* en principio sobre la nota la, después presente sobre la nota re, generando diversas tensiones sobre la dominante y recreando la sensación de acordes. En este contexto, resulta difícil definir semifrases o periodos, dado que se mantiene constantemente sobre la dominante, se establece una estructura de 4 semifrases, identificándolas a través de puntos de apoyo melódico y armónico para delinear cada una de ellas.

Figura 49. Frase 4 y 5 de la sección B

The image displays musical notation for two phrases, labeled 'FRASE 4' and 'FRASE 5'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. Frase 4 is divided into four semifrases. Frase 5 is a single semifrase. Annotations include:

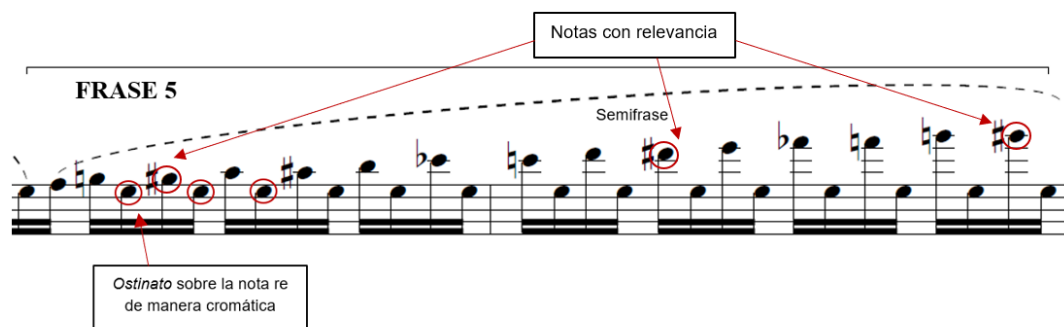
- Ostinato sobre la nota la de manera diatónica** (Ostinato on the note la in a diatonic manner) pointing to the first semifrase of Frase 4.
- Descansa sobre la fundamental de la tonalidad** (Rest on the fundamental of the key) pointing to the second semifrase of Frase 4.
- Llega al punto más alto de la frase** (Reaches the highest point of the phrase) pointing to the end of the fourth semifrase of Frase 4.
- Ostinato sobre la nota re de manera cromática** (Ostinato on the note re in a chromatic manner) pointing to the first semifrase of Frase 5.

Nota: Las semifrases en la frase 4 están divididas según los puntos de apoyo, es decir, la fundamental de la tonalidad (re). Elaboración propia.

Bach utiliza su genialidad para regresar a la tonalidad principal, a través del *ostinato*, aunque ahora no de manera diatónica, sino cromática, permitiendo transitar entre cada una de las notas cercanas a la nota pedal, re, mostrando las tensiones generadas por cada una de ellas y acercándose al punto culminante melódico de la segunda sección. Por tal motivo, no se puede dividir entre semifrases porque es una sola idea, pero sí es necesario dar un pequeño énfasis con *rubatto*³⁰ o acento sobre notas importantes del pasaje como el fa# sensible de la tonalidad principal Sol mayor, el do# como sensible de Re mayor y nuevamente el fa#, para finalmente retornar a la tonalidad principal, Sol mayor.

³⁰ Alteración expresiva del ritmo o del tempo.

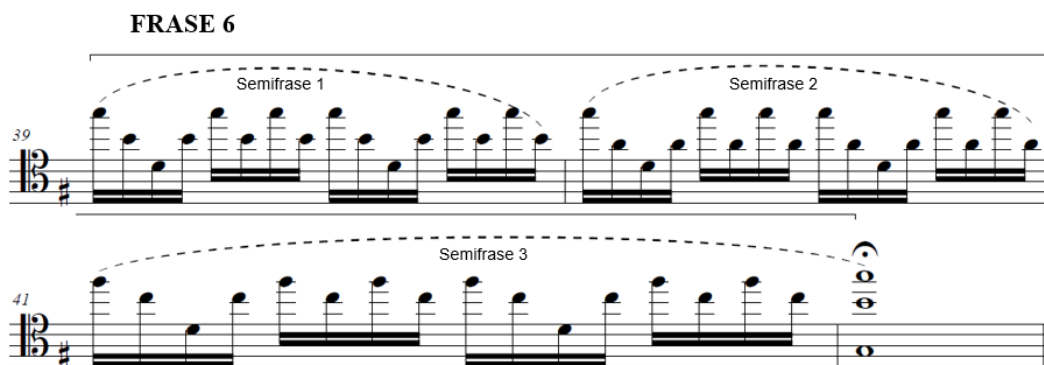
Figura 50. Frase 5 de la sección B



Nota: En la frase 5 es importante recalcar las notas con relevancia parte de la tonalidad y la dominante, además, enfatizar las tensiones por las que transita. Elaboración propia.

Para cerrar, Bach reintroduce el tema principal presentado en los primeros cuatro compases, pero esta vez invertido: donde antes presenta un arpeggio ascendente, ahora es descendente, acompaña esta inversión con una progresión armónica que culmina en una cadencia perfecta, de esta manera, la última frase se compone de tres semifrases.

Figura 51. Frase 6 de la sección B



Nota: La última frase es una frase ternaria, compuesta por tres semifrases debido a que la última semifrase está ligada a la resolución final sobre el acorde de Sol mayor. Elaboración propia.

3 Propuesta Interpretativa

3.1 Introducción a la propuesta interpretativa

El Preludio en Sol Mayor de Johann Sebastian Bach, es una pieza emblemática que fusiona virtuosismo técnico con una profunda expresividad emocional, esta obra maestra compuesta en el siglo XVIII en el periodo barroco, trasciende el tiempo y las fronteras estilísticas, desafiando al intérprete a explorar la complejidad, así como la belleza inherente en cada nota.

El preludio, es reconocido por su elegancia y sofisticación, un diálogo íntimo entre la estructura formal, la armonía, el fraseo interno además de la libertad emocional. Su arquitectura musical detallada se entrelaza con la búsqueda de matices y colores sonoros, invitando al intérprete a sumergirse en un viaje interpretativo único.

En esta propuesta, se busca presentar una visión que combine la fidelidad a la partitura original, con la creatividad y la pasión sonora del contrabajo, presentando recursos técnicos, (digitación, arcos, ligaduras, dinámica y agógica³¹) con la finalidad de presentar la transcripción de una interpretación personal del preludio. A pesar de que el manuscrito original carece de indicaciones de matices y dinámicas, se proponen sugerencias específicas en cuanto a dinámicas y *tempo*. Además, se combina la aplicación de dos escuelas de técnica y estilo musical previamente mencionadas -Ludwig Streicher y François Rabbath las cuales se identifican en las figuras y su aplicación en cada pasaje.

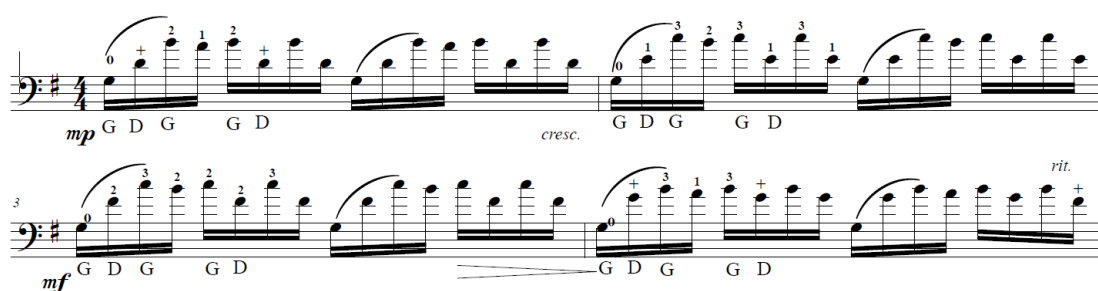
En este enfoque propuesto, se pretende aprovechar al máximo las cuerdas al aire y los armónicos naturales para lograr una mejor semejanza con el sonido del violonchelo, instrumento para el cual está escrita la obra. Como ejemplo las dos primeras notas del preludio (sol, re,) corresponden a cuerdas al aire en el chelo y al ser tocadas simultáneamente forman un acorde, por lo que se persigue recrear un ambiente sonoro semejante al utilizar este tipo de recursos sonoros. Para mayor entendimiento se ha considerado a Siminovich (2013) "Un Barroco posible: claves para la interpretación musical" que resulta imprescindible para profundizar su aprecio por la música del periodo Barroco.

³¹ Conjunto de las ligeras modificaciones de tiempo, no escritas en la partitura, requeridas en la ejecución de una obra.

3.2 Desarrollo de la propuesta interpretativa

El preludio inicia en un matiz *mp*³² con un arpeggio en Sol mayor para lo cual se emplea la técnica de Streicher utilizando la posición semi-diatónica³³ para ejecutarlo, luego, en los compases 2 y 3, se produce un crescendo progresivo hasta llegar a un *mf*³⁴, paralelamente para tocar el do se propone aplicar la posición diatónica³⁵. Finalmente, para ejecutar el compás 4 se recomienda regresar a la posición semi-diatónica para mayor comodidad, lo que permite desplazar el pulgar medio tono hacia abajo para alcanzar el fa#, además se sugiere aplicar un ligero *rit*³⁶ para continuar con la siguiente frase musical.

Figura 52. Compases 1 – 4



Nota: El tema principal consta de cuatro compases, se recomienda ejecutar esta frase con dos ángulos consecutivos *crescendo* y *decrescendo* respectivamente. Elaboración propia.

Es crucial subrayar la importancia de mantener una posición en cada cambio, esto implica levantar únicamente los dedos necesarios para ejecutar la frase musical, de lo contrario, existe el riesgo de desafinar. Posteriormente, en el compás 6 la posición se desplaza ascendentemente sobre la posición diatónica un tono para interpretar la frase escrita, sobre el matiz *mp* y *cresc.*

³² *Mezzopiano* – medio suave

³³ Indica un tono entre cualquiera de los dedos de la mano izquierda y su dedo conjunto, mientras que entre los demás dedos existe la distancia de medio tono.

³⁴ *Mezzoforte* – medio fuerte

³⁵ Indica que entre los dedos de la mano izquierda debe existir dos tonos consecutivos seguidos de medio tono.

³⁶ Una dirección para reducir el tempo, a menudo abreviada como *rit.*

Figura 53. Compases 5 – 6



Nota: Se observa los compases 5 y 6 un juego entre tres cuerdas, se recomienda mantener la mayor conectividad de sonido entre cambio de cuerdas. Elaboración propia.

En el compás 7, se retoma el *cresc* del compás anterior y genera una nueva idea a partir de pequeños saltos a través de los armónicos, con la intención de brindar una mayor continuidad en el sonido, es recomendable aplicar un *decresc* para llegar al compás 8, en donde se emplea una extensión que implica mantener el pulgar como punto de apoyo detrás del diapasón y estirar los dedos provocando cierta incomodidad, pero permitiendo alcanzar hasta tono y medio entre el dedo 1 y el 3 en una misma posición. Otra posibilidad es, aplicar el *pivote*: (técnica conocida de Rabbath) manteniendo el pulgar como ancla detrás del diapasón permitiendo la rotación en la muñeca para lograr una mayor extensión en los intervalos.

Figura 54. Compases 7 – 8



Nota: Compases 7 y 8, se recomienda tocar la última semicorchea del compás 7 muy corta y aprovechar que es armónico para que resuene y se pueda saltar con más seguridad hacia el do. Elaboración propia.

La interpretación del preludio continúa a través de los compases 9, 10 y 11, empleando diferentes posiciones cromáticas³⁷ semi-diatónicas y diatónicas en cada uno, sin embargo, en el compás 12 se propone una digitación que abarca las tres cuerdas La, Re y Sol. Esta comienza en una posición cromática según la técnica de Streicher, moviendo la mano izquierda tomando como punto de referencia el dedo 1 para desplazarse hacia la siguiente posición, aquí se fusiona con otra técnica conocida como "Movimiento del cangrejo", que implica el desplazamiento de la mano izquierda mediante el desplazamiento del pulgar medio tono o un tono ascendente o descendente.

³⁷ Indica medio tono entre el pulgar y su dedo conjunto de la mano izquierda.

Figura 55. Compases del 9 – 13

Figura 55. Compases del 9 – 13

Nota: compás 9 es recomendable tocar en *cresc* hasta llegar a *mf*, compás 10 ejecutar un *decrec* seguido de un *rit* para generar una nueva idea musical en el compás 11. Elaboración propia.

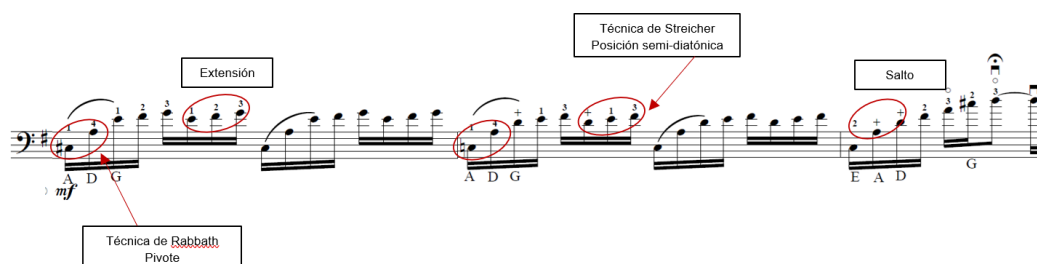
El preludio sigue su curso en los compases 13 y 14, con variadas posiciones aplicando la técnica de Streicher. A partir del compás 15 hasta el 19, Bach reintroduce el tema, inicialmente formado por arpeggios y luego por intervalos, culminando en una cadencia perfecta que restablece la tonalidad principal de Sol mayor. Durante este pasaje, se sugiere mantener constantemente las posiciones recomendadas sin realizar cambios significativos o movimientos adicionales en los dedos, con la finalidad de mantener la afinación lo más estable posible. además, se plantean algunas propuestas en dinámicas.

Figura 56. Compases del 13 – 19

Figura 56. Compases del 13 – 19

A partir del compás 20 hasta el 22, se presenta un vínculo entre las secciones A y B, se recomienda ejecutar este enlace en el matiz de *mf*, inicia con un intervalo de quinta aumentada entre las notas do# y la, para lo cual se aborda este intervalo utilizando un pivote, empleando la técnica de Rabbath, y luego un salto para tocar mi, fa, sol, desde una misma posición, con una extensión. De manera similar, en el compás 21 se propone ejecutar un intervalo de sexta mayor entre do y la, utilizando un pivote, seguido de un salto hacia la nota re sobre el armónico natural de la cuerda Re. Finalmente, en el compás 22, se sugiere tocar el do en la cuerda Mi para garantizar una mayor continuidad sonora, aprovechando su cercanía con los armónicos de las cuerdas La y Re, lo cual se ejecuta con el pulgar para mantener la posición estable antes de los saltos que concluyen la frase.

Figura 57. Nexo



Nota: Compases 20 – 22 nexo que une las dos secciones del preludio. Elaboración propia.

Al comenzar la sección B, se introduce una serie de escalas ascendentes que se ejecutan en la cuarta posición según la técnica de Streicher, adoptando una posición semi-diatónica, luego, en el compás 24, nos desplazamos al segundo grado con la novena bemol. En esta sección, Bach emplea una melodía donde se sugiere una digitación que garantice mantener una posición estable, preferiblemente con el dedo dos o tres, culminando nuevamente en la posición semi-diatónica.

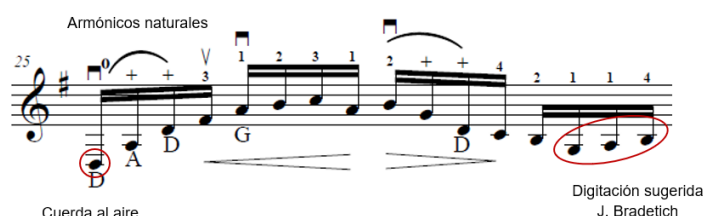
Figura 58. Compases 23 – 24



Nota: Compases 23 y 24 mantener la posición para evitar desafinación. Elaboración propia.

Posteriormente, en el compás 25, se propone utilizar la cuerda Re al aire y los armónicos re y sol en la cuarta posición según la técnica de Streicher para obtener una mayor resonancia, la ejecución continúa en la posición diatónica. En el cuarto tiempo del compás 25, se desciende a la tercera posición según Streicher, empleando una digitación que se desplaza descendentemente un tono. Se aplica nuevamente la técnica de Rabbath, en el empleo del *pivote*, inclusive Jeff Bradetich³⁸, en uno de los ejercicios de su método "Technical Exercise", recomienda esta misma digitación para este pasaje

Figura 59. Compás 25



Nota: La sugerencia de digitación del profesor J. Bradetich consiste en subir o bajar las digitaciones, pero siempre en bloque es decir para llegar a una nota debe anticipar el bloque ejem: (1-1-4 / 4-4-1). Elaboración propia.

A partir del compás 26, inicia una nueva frase donde se utiliza cuerdas al aire y armónicos, respaldados por un crescendo que alcanza un *f*³⁹ en el segundo tiempo del compás, debido a la tensión evocada por el do# y si bemol sobre el segundo grado bemol. La melodía continúa descendiendo a la par con un decrescendo hasta la mitad del compás 27, donde se apoya en la nota la que actúa como fundamental del quinto grado para luego ascender mediante un arpeggio en crescendo hasta el re en el compás 28. En este punto, se aconseja aplicar un ligero *rubato*⁴⁰ en la nota re para reafirmar la tonalidad, la resolución implica intervalos y escalas descendentes, apoyados por un decrescendo, culminando la frase en la cuerda al aire Re al inicio del compás 29.

³⁸ Renombrado contrabajista, reconocido a nivel internacional como intérprete, profesor y defensor del contrabajo. Es famoso por su maestría técnica y su contribución al repertorio contemporáneo para este instrumento. Bradetich ha sido profesor en la Universidad de North Texas, donde fundó el Programa Internacional de Contrabajo.

³⁹ *Forte* - fuerte

⁴⁰ Alteración expresiva del ritmo o del tempo.

Figura 60. Compás 26 – 29

Nota de apoyo

Tensión

Punto más alto de la frase

f

A

Nota: Compas 26 al inicio del 29, anticipación del desarrollo de la sección B.
Elaboración propia.

La sección B inicia su desarrollo en el compás 29 y 30 a través de cuatro escalas descendentes, cada una de ellas concluye en las notas (re, do, si, la) respectivamente. Por lo tanto, se sugiere extender la ligadura durante cada escala para lograr una conexión fluida entre las notas.

Figura 61. Compases 29 – 30

V

D

G

A

Nota: Compás 29, 30 y primera nota del 31, mantener la conexión del sonido entre cuerdas y reposar en las notas de apoyo. Elaboración propia.

Desde el compás 31, el desarrollo musical continúa con un juego entre las cuerdas Re y Sol, explorando intervalos de segunda, tercera, cuarta, entre otros, esta interacción permite transitar desde un *pp*⁴¹ hasta un *ff*⁴² y viceversa. Para las digitaciones, se sugiere utilizar el dedo 1 como ancla en el armónico de la en la cuerda Re, mientras el dedo 4 se desplaza a través de las notas adyacentes al dedo de apoyo, hasta el segundo tiempo del compás 33. En el tercer tiempo del compás 33, se mantiene la misma idea de anclaje, pero con una digitación diferente: el dedo de apoyo se desplaza hacia el armónico en la cuarta posición sobre la cuerda Re, manteniendo la misma melodía con los dedos restantes. La cual se intensifica hasta alcanzar su clímax en el cuarto tiempo del compás 34, momento

⁴¹ *Pianissimo* – Muy suave

⁴² *Fortissimo* – Muy fuerte

en el que se recomienda prolongar la duración de esta nota para resaltar el punto culminante de la frase. Al llegar al re más alto de esta frase, la melodía desciende utilizando diferentes intervalos, disminuyendo gradualmente los matices hasta concluir en un *p* sobre el primer tiempo del compás 37 con las notas (fa - la).

Figura 62. Compases 31 – 37

Diferentes intervalos a través de la melodía

Nota: compases del 31 al 37 aumentar gradualmente los matices, según la tensión melódica lo requiera. Elaboración propia.

Previo al final del preludio, emerge una escala ascendente cromática entre el compás 37 y 38 que intensifica la tensión melódica a medida que avanza por cada intervalo hasta retornar a la tonalidad principal y a su vez la dinámica se acrecienta, se retoma la estrategia del ancla utilizada previamente, pero esta vez se aplica sobre el armónico Sol.

A partir del mi natural del compás 38 el intervalo se vuelve tan extenso que resulta incómodo tocarlo en una sola posición por lo que se sugiere ejecutar los tres últimos intervalos utilizando la cuerda al aire Re, asegurando la afinación precisa en las notas pisadas (mi, fa, fa#), además se sugiere para interpretar esta escala cromática ascendente empezar en un matiz *p* y crecer hasta llegar a un *f*.

Figura 63. Compases 37 – 38



Nota: compás 37 inicia en *p* y aumenta gradualmente hasta llegar a un *f* las digitaciones se sugieren subir cómodamente de manera cromática. Elaboración propia.

La coda del preludio retoma la dinámica *f* con la que finaliza la escala anterior y expone el tema principal mediante una progresión armónica que culmina en una cadencia perfecta. Se recomienda, especialmente en esta última cadencia, mantener la intensidad en *f* e incluso llegar a un *ff* en el acorde final.

Figura 64. Compás 39 – 42

Nota: Ultima frase de la sección B, cierra de manera gloriosa con un acorde de Sol mayor en estado fundamental.

3.3 Conclusiones

En conclusión, la presente propuesta interpretativa del Preludio de la Suite N°1 en G de Johann Sebastian Bach, adaptada para el contrabajo, ha buscado explorar las posibilidades expresivas y técnicas únicas de este instrumento al abordar una obra maestra del repertorio barroco para el violonchelo. A lo largo de este trabajo, se ha destacado la importancia de un enfoque analítico tanto de la historia como en la ejecución técnica de la obra en particular.

La adaptación para contrabajo ha implicado no solo consideraciones técnicas, como digitaciones y arcos apropiados, sino también una interpretación fidedigna del manuscrito original. La elección de *tempo*, articulaciones y dinámicas han sido recomendadas en consideración del contexto histórico y estilístico. La propuesta busca respetar la integridad de la obra original, al tiempo que permite al contrabajo agregar su propio matiz y color a la interpretación.

En última instancia, se espera que este trabajo inspire a intérpretes a explorar aún más las posibilidades expresivas de este instrumento en otros repertorios clásicos y a continuar el diálogo en constante evolución entre la tradición y la innovación en la interpretación musical.

3.4 Recomendaciones

En principio, se sugiere explorar ambas escuelas mencionadas en este trabajo como parte integral del estudio para enriquecer aún más el proceso de aprendizaje, se recomienda respaldar este estudio con los ejercicios propuestos por el profesor Jeff Bradetich en su obra "Technical Exercises". Lo cuales están diseñados con el propósito de aportar ideas, movimiento, versatilidad, flexibilidad y herramientas adicionales al repertorio del ejecutante. Además, se puede considerar la inclusión de ejercicios o estudios de Petrachi para complementar esta experiencia.

Es incuestionable que los maestros a menudo enfatizan la importancia de estudiar las 24 escalas y arpeggios en todas las combinaciones rítmicas posibles. Este enfoque es totalmente correcto y contribuye significativamente al dominio preciso del diapasón en el contrabajo. A esta razón, se recomienda el estudio de "The Bass Project Scales & Arpeggios" de Harold Robinson y George Vance, así como "Scale System" de Carl Flesh.

Al abordar una obra específica, se aconseja descubrir su tonalidad. Para optimizar la preparación, se sugiere realizar calentamientos mediante escalas, arpeggios y estudios relacionados con la tonalidad de la obra en cuestión. Este enfoque facilitará un desenvolvimiento más efectivo y una comprensión profunda de los recursos tímbricos del instrumento, considerando las distintas cuerdas y las variadas técnicas de golpe de arco.

Finalmente, como recomendación adicional, la lectura y estudio de "The Bach Cello Suite No. 1 Study Book" de Cassia Harvey, esta obra divide la primera suite para violonchelo de Johann Sebastian Bach en secciones breves y presenta ejercicios específicos para dominar cada parte. Dichos ejercicios benefician tanto a profesionales como a estudiantes, abordando habilidades particulares como memoria muscular, cambios de posición, dobles cuerdas, entre otras. Este recurso integral puede potenciar significativamente el desarrollo técnico y artístico del intérprete.

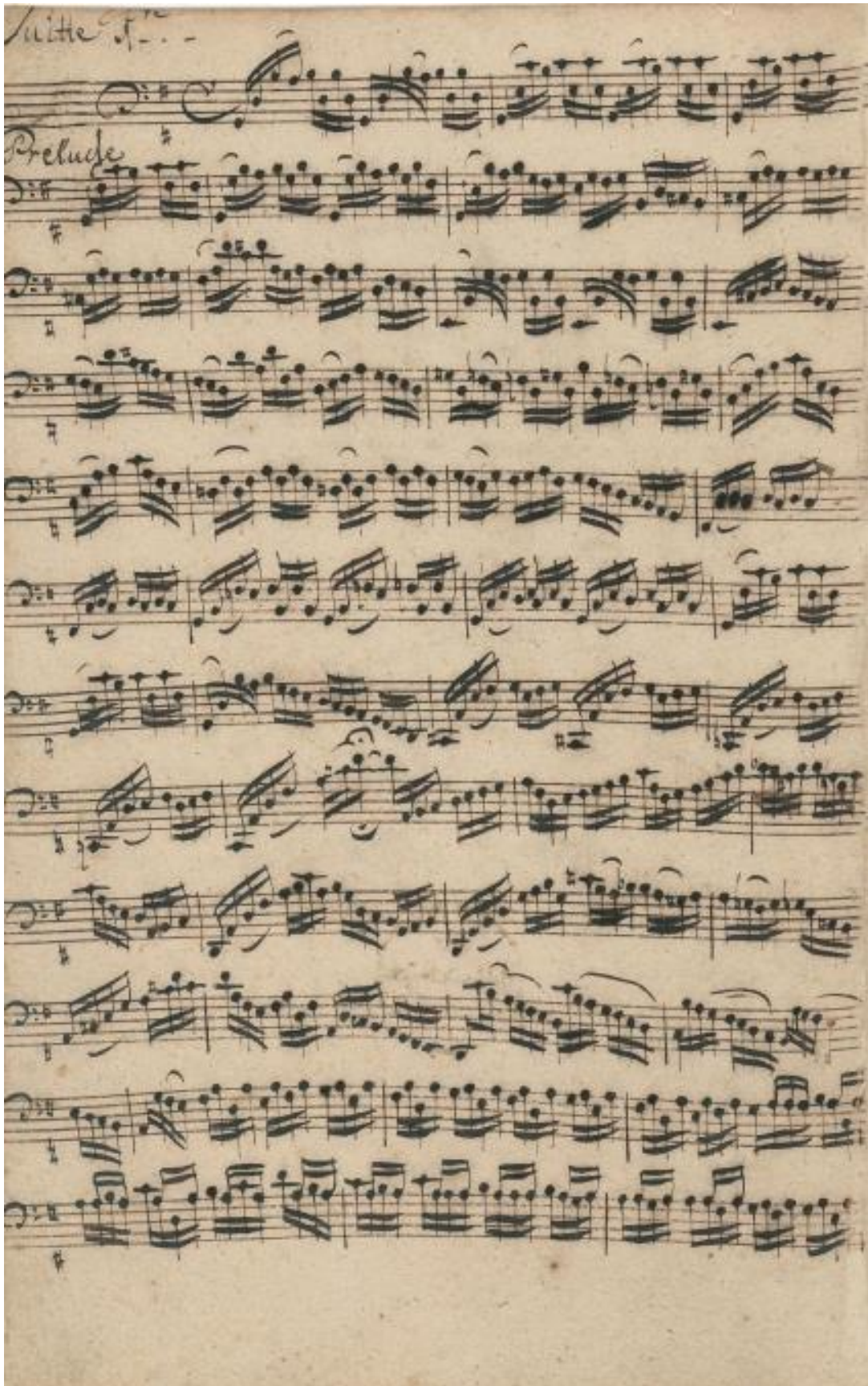
4 Referencias

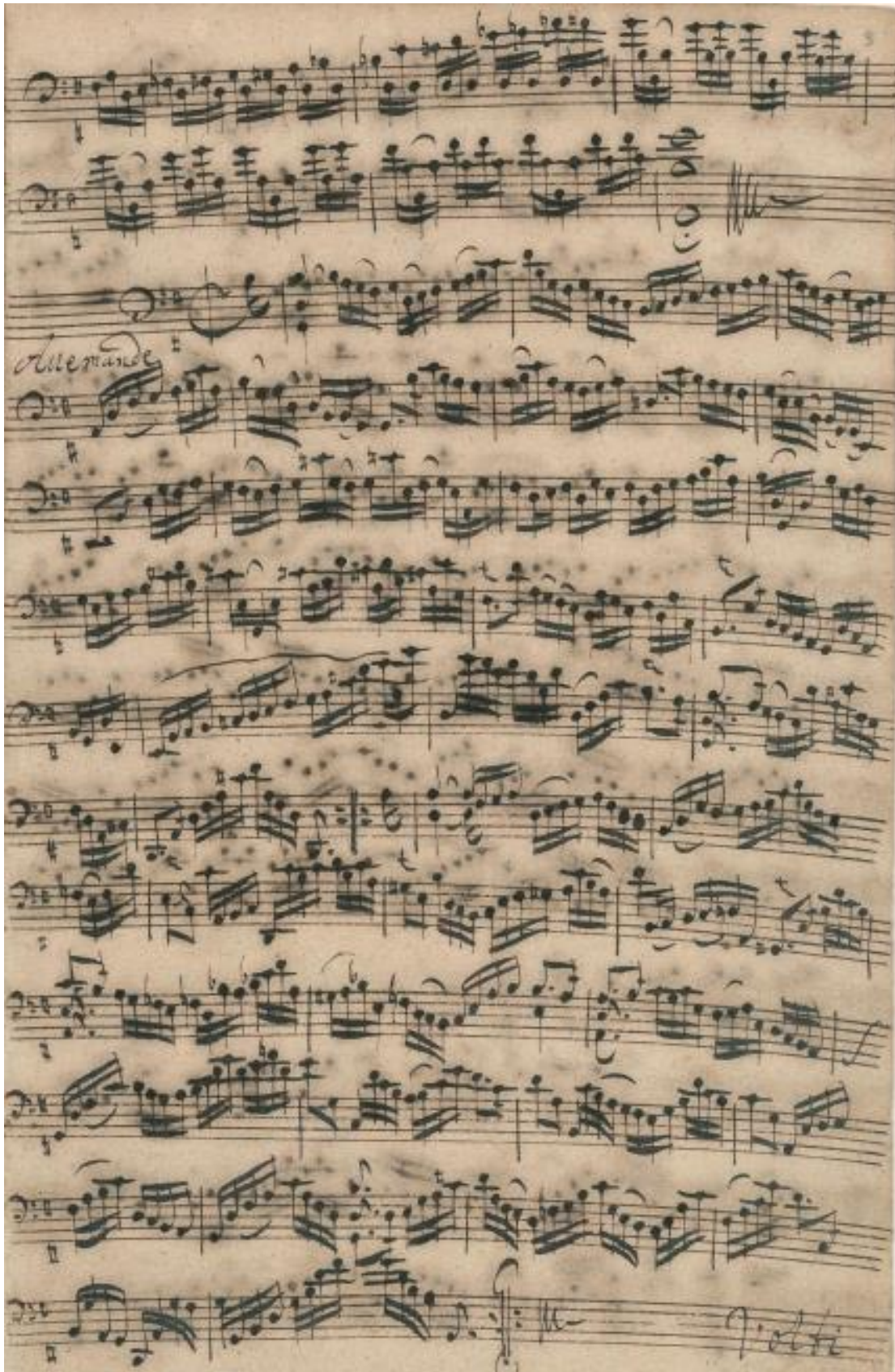
- Alonso, J. R. (2021). Análisis de la metodología contrabajística de los siglos XIX y XX: adecuación a la actual enseñanza-aprendizaje del contrabajo a edades tempranas. (*Tesis doctoral*). Universidad de Coruña, España.
- Bravo, L. (2020). Análisis Interpretativo desde una perspectiva técnico-musical de la Sonata para Piano Los Adioses y el Preludio 2 Op. 23 de Sergei Rachmaninoff. (*Tesis de Postgrado*). Universidad de Especialidades Espíritu Santo, Guayaquil.
- Caiza, M. (2021). *Ensayo referente a compositores y obras que corresponden al repertorio asignado para el presente ciclo en la asignatura de Instrumento Principal*. Cuenca.
- Contrabajo, C. c. (02 de Febrero de 2022). *YouTube*. Obtenido de Documental "El Contrabajo" Klaus Stoll Parte I El Contrabajo ...: <https://www.youtube.com/watch?v=qfzFCdnBIT0>
- Corbí, F. M. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. *Revista aragonesa de musicología*, 11-52.
- Cuenca Rodríguez , M. E. (2013). Música y retórica en el tratado Musica Poética. *SINERIS*.
- Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach* . España: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S. A. .
- Felipe, V. L. (s.f.). Biomecánica y propiocepción: un estado del arte para el contrabajista. (*Tesis de Máster*). Universidad de Granada, España.
- Fernandez de Larrinoa, R. (14 de febrero de 2015). <https://bustena.wordpress.com/>. Obtenido de Bach – Preludio de la Suite para violonchelo nº1 (análisis): <https://bustena.wordpress.com/2015/02/14/bach-preludio-de-la-suite-para-violonchelo-no1-analisis/>
- Flesh, C. (1993). *Scale System for Double Bass*. Francia: Carl Fischer.
- Fontana, N. (24 de Noviembre de 2020). *YouTube*. Obtenido de El Contrabajo. Explicación técnica e histórica.: https://www.youtube.com/watch?v=E_pl99sGj-U
- Gravanglia, R., & Rescigno, E. (1986). *Johann Sebastian Bach*. Bogotá: Editoraial Printer Colombiana Ltda.
- Harvey, C. (2017). *The Bach Cello Suite No. 1 Study Book*. C. Harvey Publications.

- Harvey, C. (2017). *The Bach Cello Suite No.1 Study Book*. C. Harvey Publications .
- HQ, D. B. (18 de Enero de 2022). *YouTube*. Obtenido de German bow vs French bow - which is best?!?: <https://www.youtube.com/watch?v=pVPyceklx0>
- Idoia, S. E. (2006). El uso de la retórica en J. S. Bach. En I. S. Etxabe, *El uso de la retórica en J. S. Bach* (pág. 14).
- Juan, M. G. (13 de Julio de 1999). *Mundoclásico.com*. Obtenido de Johann Sebastian Bach: Suites para violoncello solo (BWV 1007-1012): <https://www.mundoclasico.com/articulo/520/Johann-Sebastian-Bach-Suites-para-violoncello-solo-BWV-1007-1012>
- Kurt, R. (1960). La Interpretación de la Música Barroca. *Revista Musical Chilena*, 44-52.
- Lara, F. R. (Mayo de 2018). *DocPlayer*. Obtenido de LA RETÓRICA MUSICAL Estudio a través del análisis del Preludio de la Suite V para violoncello solo de J. S. Bach: <https://docplayer.es/222699466-La-retorica-musical-estudio-a-traves-del-analisis-del-preludio-de-la-suite-v-para-violoncello-solo-de-j-s-bach.html>
- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de México.
- Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis Musical*. Barcelona: Editorial de Musical Boileau, S.A.
- Ludwing, S. (1978). *My way of Playing the Double Bass*. Austria: Ludwing Doblinger.
- Oropeza Herrera, B. (s.f.). Aspectos pedagógicos e interpretativos del repertorio para violonchelo. (*tesis de Licenciatura*). Universidad de las Américas Puebla, México.
- Orozco, R. (24 de febrero de 2013). *Suite Barroca Resumen*. Obtenido de Buenas tareas: <https://www.buenastareas.com/ensayos/Suite-Barroca-Resumen/7544724.html>
- Petracchi, F. (1980). *Simplified higher technique for double bass; yorke edition*. Roma: Yorke Edition.
- Rabbath, F. (1975). *Nouvelle technique de La Contrebasse*. Paris: Editions Musicales.
- Rabbath, F. (1977). *NOUVELLE TECHNIQUE DE LA CONTREBASSE*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Robinson, H., & George, V. (1992). *The Bass Project Scales & Arpeggios*. East.

- Rottmann, K. (1960). La interpretación de la música Barroca. *Revista musical chilena*, 44-52.
- RTVE, O. S. (22 de Marzo de 2021). *YouTube*. Obtenido de Historia del contrabajo. Roberto Terrón: <https://www.youtube.com/watch?v=hfNIBJyEhma>
- Saez. (2018). LA IDEA MUSICAL DE «BARROCO»: GENEALOGÍA Y CRÍTICA. *La torre del Virrey*, 1-22.
- Saez, I. A. (2020). 6 suites para violoncello solo. Bach, Goffriller, Casals y Bylsma In memorian. *Sinfonía Virtual*.
- Sallak, W. L. (2010). The Cello Suites of J. S. Bach: A Critical Edition for Marimba. "Tesis de Doctorado". Universidad del Estado de Arizona, Arizona.
- Simandl, F. (s.f.). *NEW METHOD FOR STRING BASS*. Carl Fischer, Inc. .
- Siminovich, S. (2013). *Un barroco posible : claves para la interpretación musical*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Villalobos Domínguez, J. (2010). La biblioteca de Bach y el pensamiento. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, 99-110., 11-12.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Buenos Aires: Editorial Labor, S. A.

Anexos





$Dm7$ $G7$ C
 $\sharp m7$ $V7$ I
 $II(V7) \rightarrow V7 \rightarrow I$
 $D7$ $G7$ C

Salto > 7ma } de dolor (dorus arlo)

10ma } suspicatio

Matthensson
 Alegria
 Johann Sebastian Bach

Preludio Suite N°1 - BWV 1007

circulario

Score

Bajo

B.

B.

M1

B.

B.

M2

B.

M3

B.

B.

M4

B.

M5

B.

hipótesis → analogía a algo externo

Análisis 1

Catábasis

01
 V 20, rompe la estructura armónica
 en progresivos

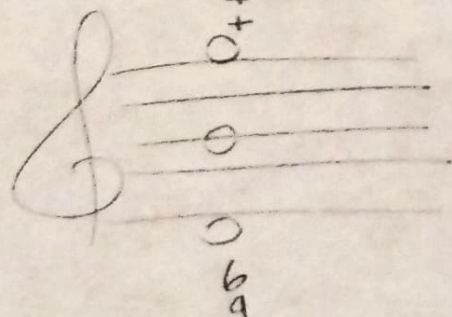
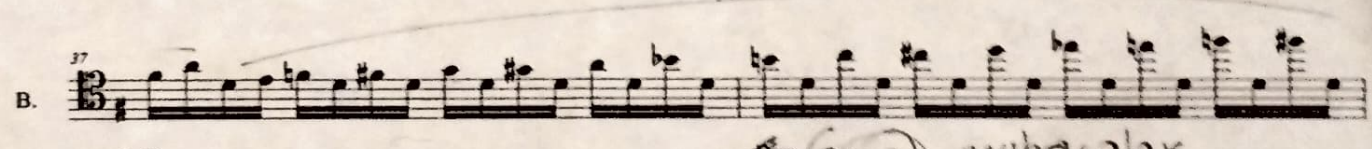
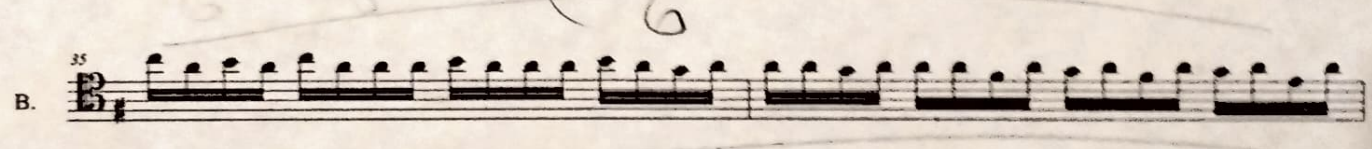
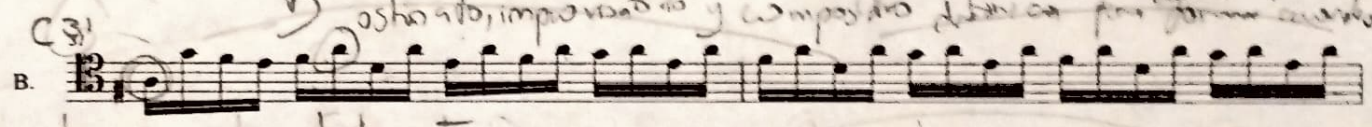
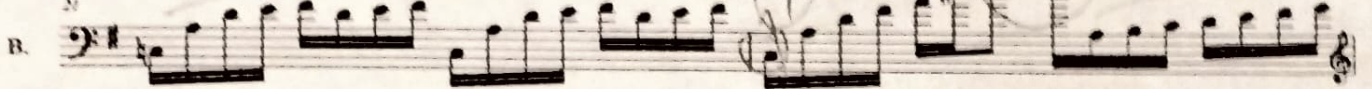
Núcleo → final de una cadencia

2

Am

Preludio

domante
forma del acorde



* Pedal de tónica
(4 comp)

diseño
melódico
Alegro

SUITE NO.1 in G major

for Unaccompanied Double Bass

Johann Sebastian Bach
Transcribed by Jeff Bradetich

Prelude

Anticipar

Anticipación
a la modulación
Respirar

Modula a Ret (dominante)

* Modulaciones
pasajeras

resaltar
el
triton

Escala
dependiente
Recurso
retórico

Una sola idea
Armonía suspendida

Anticipar
con el
cuerpo

transición modulante
finalización 1ª sección

Pedal de dominante
representa base armónica

21 *Arpejo* *Arpejo* *escab. ascen. aente*

23 *II*

25 *I* *II* *I*

27 *Modula a Re M (dominante)* *cadencia melódica*

29 *Regreso gradual a SOL M*

31 ** Proceso cadencial conclusivo* *pedal dominante* *decresc. poco a poco etc.*

33 *cresc. poco a poco*

35 *I II*

37 *cresc.*

39 *II III* *I II III*

41 *I II III* *Sol pont* *[SOL M]*

* release left thumb

cadencia final

Preludio

Suite N°1 - BWV 1007

Johann Sebastian Bach

Bajo

3

B.

5

B.

7

B.

9

B.

11

B.

13

B.

15

B.

17

B.

19

B.

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

B. 

Preludio

Suite N°1 - BWV 1007

Johann Sebastian Bach

Bajo

G C

B. 3 D7 G

B. 5 Em A7

B. 7 D Em

B. 9 A A7 D

B. 11 E7 Am

B. 13 B7 Em

B. 15 D7 G7

B. 17 C D7

B. 19 G A

B. 21 Am D

B. 23 D7 Eb79b

B. 25 D G G Ab79b

B. 27 Dmaj A D

B. 29 D7 D7

B. 31 D D

B. 33 D D

B. 35 D D

B. 37 D D

B. 39 G Gsus9

B. 41 D7 G

Detailed description: This is a musical score for the bass line of 'Preludio' by Debussy. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of 10 staves, each representing a measure of music. The measures are numbered 21 through 41. The chords and notes are as follows: Measure 21: Am chord, notes: F#, A, C, E, G, B. Measure 22: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G. Measure 23: D7 chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 24: Eb79b chord, notes: Eb, Gb, Ab, Bb, C, D. Measure 25: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 26: G chord, notes: G, B, D, F#, A, C. Measure 27: Dmaj chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 28: A chord, notes: A, C, E, G, B, D. Measure 29: D7 chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 30: D7 chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 31: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 32: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 33: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 34: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 35: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 36: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 37: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 38: D chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. Measure 39: G chord, notes: G, B, D, F#, A, C. Measure 40: Gsus9 chord, notes: G, B, D, F#, A, C, E, G, B. Measure 41: D7 chord, notes: D, F#, A, C, E, G, B. The score ends with a double bar line.

Preludio

Suite N°1 - BWV 1007

Johann Sebastian Bach

Bajo

3

B.

5

B.

7

B.

9

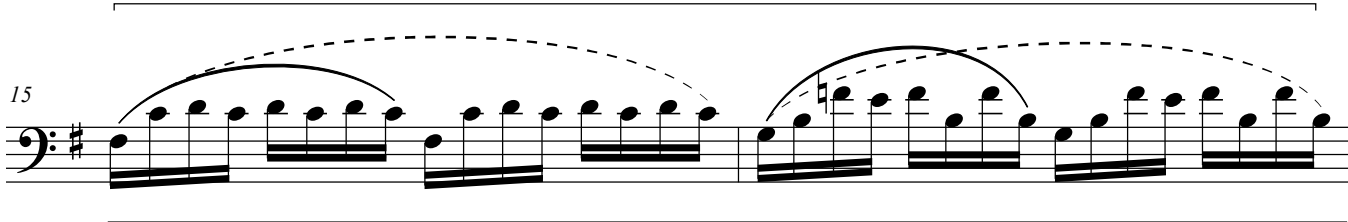
B.

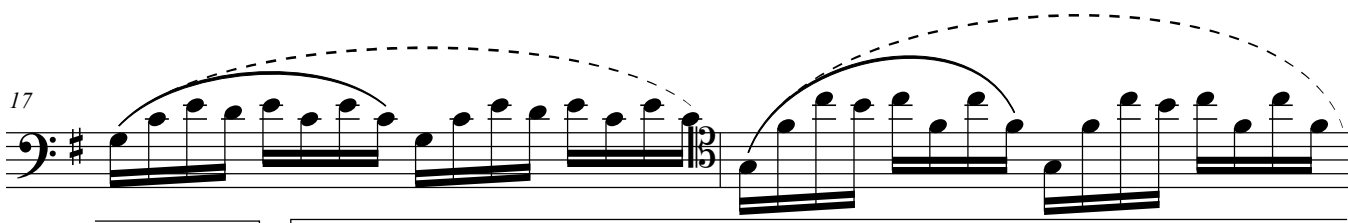
11

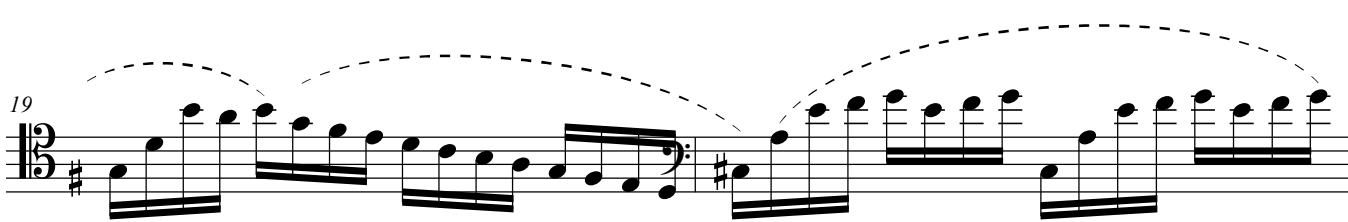
B.

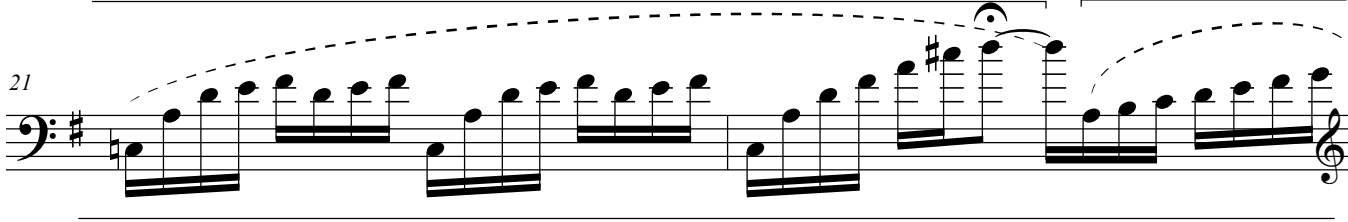
13

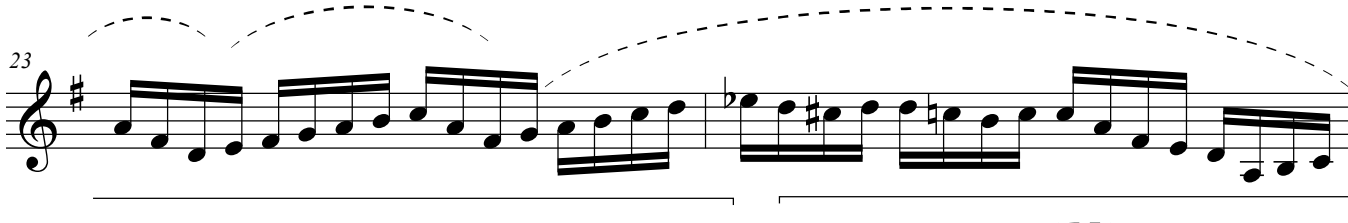
B.

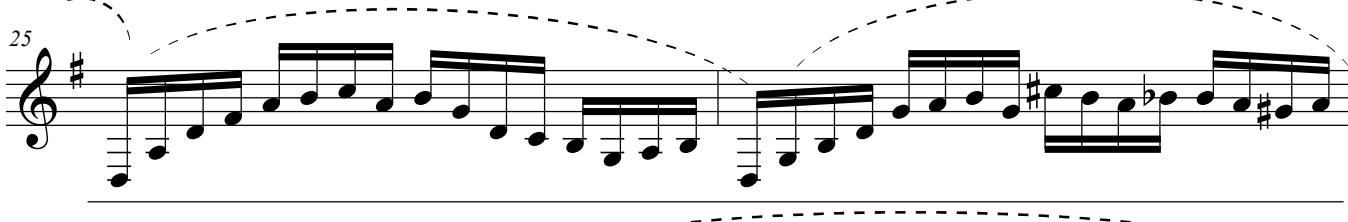
15 B. 

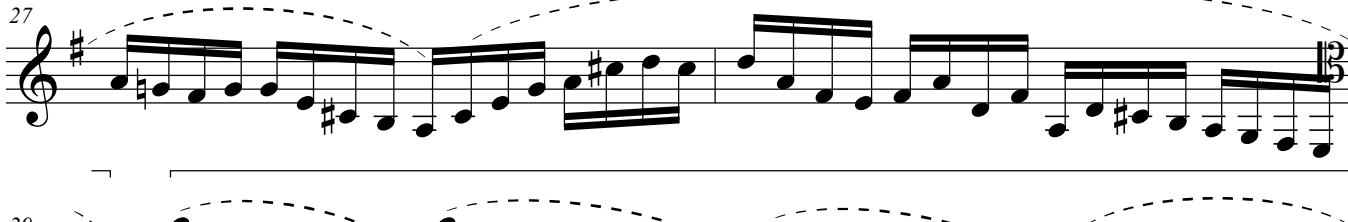
17 B. 

19 B. 

21 B. 

23 B. 

25 B. 

27 B. 

29 B. 

B. 31

B. 33

B. 35

B. 37

B. 39

B. 41

The musical score consists of six staves, each labeled 'B.' and numbered 31, 33, 35, 37, 39, and 41. The time signature is 3/8, and the key signature has one sharp (F#). The melody is written for the right hand (RH) and consists of eighth notes. Slurs are placed over measures 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, and 41. Phrasing marks (dashed lines) are also present. Measure 37 contains several accidentals: a flat for F#4, a natural for F#4, a flat for G#4, a natural for G#4, a flat for A#4, and a natural for A#4. Measure 41 ends with a repeat sign.

Preludio

Suite N°1 - BWV 1007

Johann Sebastian Bach

Bajo

mp *cresc.* *rit.*

B.

mf *cresc.* *rit.*

B.

mp *cresc.*

B.

mf

B.

mf

B.

mf

B.

mf

B.

mf

B.

f

B.

mf

©

B. 21 *A D G* *E A D* *G* *p*

B. 23 *cresc.* *f* *D* *A*

B. 25 *f*

B. 27 *D* *G* *D* *A*

B. 29 *V* *p* *cresc.* *mf*

B. 31 *p* *cresc.* *f* *ff*

B. 33 *cresc.* *f* *ff*

B. 35 *dim.* *dim.*

B. 37 *p* *cresc.*

B. 39 *f* *G D A D G D G D* *G D A G D*

B. 41 *G D A* *G D* *ff* *G*