

suponen un giro copernicano en la historia del violonchelo, a partir del cual el instrumento quedará para siempre elevado a una nueva e imprevisible altura. Las suites de Bach serán tan revolucionarias y geniales que permanecerán a lo largo de dos siglos como aisladas, a modo de asombroso testimonio de otra época, sin tan siquiera conseguir ejercer antes del siglo XX un verdadero influjo en la literatura posterior.

No deja de ser curioso que Bach haya escogido el violonchelo —un instrumento italiano por excelencia— para componer sus *suites* —forma francesa por excelencia— en lugar de viola de gamba, cuya tradición como instrumento polifónico era mucho más ilustre. ¿Es que Bach intuyó que la viola de gamba tenía sus días contados? ¿Es que sintió la necesidad de hacer avanzar la técnica de los instrumentos de la orquesta? ¿Es que necesitaba de la fuerza y personalidad del violonchelo para completar el experimento comenzado con las *Sonatas y partitas* para violín? En cualquier caso, con su elección del violonchelo el Cantor de Leipzig estaba practicando la actitud típica de los compositores del barroco alemán: la *réunion des goûts*, la combinación de lo francés —la suite— con lo italiano —el violonchelo.

A lo largo de sus *suites* es evidente cómo Bach va avanzando en su experimentación musical, cómo va tanteando el terreno y adquiriendo seguridad. Paso a paso, las dobles, triples y cuádruples cuerdas se van haciendo más frecuentes y audaces, pero en cualquier caso Bach continúa haciendo constante uso de los recursos de la escritura a una voz cuando quiere producir una sensación no sólo melódica, sino también armónica y contrapuntística: descomposición de acordes en arpeggios, falsa escritura a dos voces, sin necesidad de utilizar dobles cuerdas, mediante la yuxtaposición de las dos voces alternadas en valores breves, etc... Todos estos artificios dan lugar a una asombrosa sensación armónica y contrapuntística, acrecentada, claro está, cuando los acordes se escuchan *realmente* (aunque sean arpegiados, puesto que la curvatura del puente no permite la ejecución

simultánea). El juego no puede ser más netamente barroco, puesto que si —como dice Philippe Breaussant— es ésta la época en que se confunde el ser con la apariencia, es también la época de la escenografía del *trompe l'oeil*: así, del mismo modo que los palacios dieciochescos están plagados de maderas que parecen mármoles y de mármoles que asemejan maderas, de frescos que simulan esculturas y de esculturas que semejan frescos, de bóvedas celestes que parecen escaparse de la bóveda arquitectónica que las contiene, del mismo modo la música de esta época está llena de “falsificaciones” y de “espejismos” auditivos, de lo que podríamos denominar *trompe l'oreille*. La imitación onomatopéyica, la imitación de unos instrumentos por otros (las *musettes*, los *tambourins*) son formas elementales del mismo fenómeno. Bach, en su constante afán por llegar al límite, por agotar las posibilidades, lleva las cosas más lejos: escribe para violonchelo o para violín y crea la definición armónica y contrapuntística propia de la música de tecla, porque sabe muy bien que el oído —que, como la vista, está dotado de imaginación— pondrá lo que falte y experimentará en este juego el mismo placer que siente el espectador teatral cuando sueña confundir la luz de las candilejas con la luz del sol. Es, es definitiva, el juego de Watteau, con su teatro imaginario; es la técnica de Couperin, cuando cultiva en el teclado del clave el estilo *luthé*, el delicioso y nebuloso puntillismo de los laudistas.

Formalmente, las seis suites de Bach siguen una estructura idéntica, del todo respetuosa con el modelo fijado por Froberger (*allemande, courante, sarabande y gigue*), precedido en su caso por un preludeo y con dos *galanteries* insertadas entre las dos últimas danzas (parejas de *minuetos, bourrées* o *gavotas*). Sin embargo, la misma forma de la suite encerraba su propio engaño, su propia ilusión: se trataba de danzas, pero de danzas que no se danzaban. Desde luego que no era esto una invención de Bach, como señala Harnoncourt, por lo menos desde Praetorius las danzas de la suite eran concebidas como música meramente instrumental en infinidad