



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**OPCIÓN DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN CLAVECÍN
PRESENTA

RAMSÉS JUÁREZ CALLEJAS

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:
GABRIELA VILLA WALLS

ASESOR DE LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
EUNICE PADILLA LEÓN



MÉXICO D.F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

1. Programa
2. Introducción
3. *Toccata Cuarta* de Claudio Merulo
4. *Barafostus Dreame* de Thomas Tomkins
5. Suite en Sol menor de Jean-Henry D'Angebert
6. Sonata K. 234 en Sol menor y K. 201 en Sol mayor de Domenico Scarlatti
7. Suite Inglesa en Re menor BWV 811 de Johann Sebastian Bach
8. *La Marche des Scythes* de Pancrace Royer
9. Bibliografía
10. Anexo I Resumen para programa de mano

Programa

Toccata Cuarta del Secondo Tuono	Claudio Merulo (1533 – 1604)
Barafostus' Dreame	Thomas Tomkins (1572 – 1656)
Suite en Sol menor	J. H. D'Anglebert (1629 – 1691)
<i>Prélude</i>	
<i>Allemande</i>	
<i>Courante</i>	
<i>Sarabande</i>	
<i>Gigue de Mr. de Lully</i>	
<i>Air: La bergère Annete. Vaudeville</i>	
<i>Passacaille d'Armide de Mr. de Lully</i>	
Sonata en Sol menor K.234	Domenico Scarlatti (1685 – 1757)
Sonata en Sol mayor K.201	
Suite Inglesa en Re menor BWV 811	J. S. Bach (1685 – 1750)
<i>Prélude</i>	
<i>Allemande</i>	
<i>Courante</i>	
<i>Sarabande</i>	
<i>Double</i>	
<i>Gavotte I</i>	
<i>Gavotte II</i>	
<i>Gigue</i>	
La Marche des Scythes	Panrace Royer (1705 – 1755)

Introducción

El repertorio para clavecín se desarrolló y alcanzó su auge durante los siglos XVII y XVIII principalmente. A lo largo de este tiempo, la música fue modificándose a la par de los cambios estilísticos que ocurrieron; en la música temprana encontramos aún rasgos modales y una textura fundamentalmente contrapuntística, mientras que en la música tardía la armonía tonal está más consolidada y la textura se vuelve homofónica. Además, los elementos distintivos de las regiones en donde tuvo lugar este proceso también se vieron reflejados en las obras, por lo que encontramos rasgos particulares en cada país.

Durante el periodo barroco, los estilos nacionales de mayor influencia fueron el francés y el italiano; éstos poseen características muy definidas que los diferencian. El estilo alemán, pese a tener algunos rasgos polifónicos propios, se caracteriza principalmente por fusionar elementos tanto del estilo francés como del estilo italiano. La música inglesa se distingue de la de los otros países por su sonoridad modal, que probablemente se debe al aislamiento geográfico que hasta cierto punto mantuvo a la isla al margen de los cambios que se suscitaban en otras áreas.

El programa elegido para este concierto busca abarcar los diferentes estilos y características de la música para clavecín; asimismo, buscaremos la relación e influencia que tuvieron entre sí. Los cambios estilísticos que surgieron a través del tiempo en una misma región geográfica también son notorios. Esto puede observarse en la gran diferencia que hay entre, por ejemplo la *toccata* de Merulo, con su lenguaje armónico modal, frases irregulares y armonía de marcha rápida, y la sonata Scarlatti, en albores del clasicismo, con un lenguaje ya completamente tonal, preferencia por las texturas homofónicas, frases regulares y una armonía más lenta; lo cual ejemplifica el contraste entre la música del siglo XVII y la del siglo XVIII en un solo país. Es por esta razón que se han elegido obras representativas de la música italiana, inglesa y francesa del siglo XVII, y música alemana y francesa del siglo XVIII. Pese a las dificultades que había en la época para viajar, varios de estos compositores lo hicieron, difundiendo así las tradiciones musicales de los países que visitaban en los propios.

De Merulo tomaremos los principios de improvisación que se pueden encontrar en el preludio sin medida de D'Anglebert y en la marcha de Royer. Asimismo, encontraremos la influencia de Francia en la suite de Bach, donde se conjugan elementos tanto de la

música francesa como de la música italiana. Scarlatti es primordialmente un compositor italiano a pesar de que muchas de sus sonatas se escribieron en España; su padre compuso varias tocatas, por lo que también existe una influencia indirecta de este tipo de piezas en su obra. Tomkins pudiera ser el único compositor sin vínculos con los demás mencionados, sin embargo, los recursos musicales son similares en todos los países; esto podemos observarlo en su pieza y en la *passacaille* de D'Anglebert donde la variación se desarrolla como elemento en común. Este panorama estilístico no solo nos mostrará la variedad musical que se encuentra en el repertorio clavecinístico del periodo barroco, sino que permitirá demostrar los recursos técnicos y sonoros del instrumento en toda su extensión.

Toccata Cuarta de Claudio Merulo

El término *toccata* se aplica a piezas de forma libre, usualmente con carácter de improvisación y que por lo general tenía como objetivo principal mostrar la destreza manual del ejecutante. La *Toccata* para teclado en el barroco es una forma musical de estructura seccional y carácter de improvisación. La evolución de esta forma comienza a finales del Renacimiento, pero es durante el barroco donde alcanza su mayor desarrollo y características propias. El uso del término *toccata* desde finales del Renacimiento y hasta el barroco no es particularmente estricto. De hecho, podemos encontrar piezas que se denominan así sin corresponder con la forma musical, como es la “*Toccata*” de la suite Urania en Re menor del compositor alemán J. K. Fischer (1656 – 1746) que en realidad es un preludio sin secciones. (*Grove Music Online*)

Las primeras tocatas para teclado que encontramos publicadas son las de Sperindio Bertoldo en 1591. Estas son piezas que pueden considerarse improvisaciones escritas ya que no tienen un manejo temático de la melodía, y no son más que ornamentaciones sobre alguna progresión armónica. Con el paso del tiempo las tocatas se vuelven más difíciles para el ejecutante, de mayor duración, con secciones más definidas y de mayor dificultad técnica. Esto lo vemos con mayor claridad en las tocatas de Claudio Merulo publicadas en 1604, que inician el desarrollo de los elementos barrocos de la tocata confirmados en las obras mucho más elaboradas que Girolamo Frescobaldi y Michelangelo Rossi publican más adelante. (*Grove Music Online*)

Claudio Merulo (1533 - 1604) es una de las figuras más importantes en el desarrollo de la música para teclado en el siglo XVI. Desde temprana edad obtiene el puesto de organista en la catedral de Brescia y a lo largo de su carrera destaca como compositor e intérprete de diversos géneros musicales, tanto de música sacra y secular como instrumental. Las *toccatas* de Merulo se distinguen por una mayor dificultad técnica respecto a las previamente publicadas, y por tener secciones claramente definidas donde se alterna el carácter de improvisación con elementos de imitación y contrapunto. Este desarrollo seccional es de gran importancia en la evolución de la *tocata* como forma musical, ya que con el paso del tiempo las secciones se diferencian más. En las *tocatas* de Frescobaldi la estructura seccional es más definida que en las *toccatas* de Merulo y Gabrieli. Subsecuentemente, en las *toccatas* de Froberger —quien fue alumno de

Frescobaldi— la separación seccional es más notoria, hasta llegar a las *toccatas* de Bach, donde las secciones están diferenciadas incluso como movimientos independientes dentro de la misma obra.

La *Toccatata Cuarta* de Claudio Merulo está hecha en un compás binario de 4/2 y está en el tono de Sol menor. De hecho, en la partitura se indica que la tocata es del *Secondo Tuono*, lo que hace referencia al sistema modal que aun se utilizaba, en el cual el segundo tono (o segundo modo) es el hipodórico sobre Re; esta pieza al estar construida sobre Sol, se sitúa en la forma plagal del tono. Al mismo tiempo, se nos permite observar el cambio en la estructura armónica que estaba ocurriendo en ese momento histórico, donde los primeros asomos de la música tonal pueden observarse en las cadencias dominante—tónica que se presentan al final de cada sección. Esta tocata no corresponde al sistema de armonía tonal que se conforma en el siglo XVII; más bien está construido sobre enlaces armónicos modales con una fuerte influencia del estilo contrapuntístico del renacimiento.

La obra consiste de ocho secciones que mayoritariamente son de carácter de improvisación, aunque también encontramos episodios contrapuntísticos. Cada una de estas secciones está claramente marcada por una cadencia V – i ó V – I, y también por un trino hecho sobre la tercera del acorde, que es la sensible del tono al que resolverá la cadencia:



Ejemplo 1 (Scarlatti) *Toccatata*, compases 26 y 27

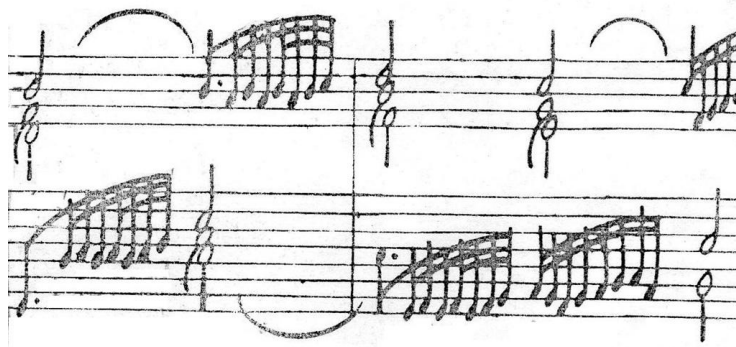
La primera sección establece el modo de Sol ya que comienza y termina en este acorde. Esta sección está hecha principalmente de dieciseisavos en la voz superior, que van ornamentando el resultado de los cambios armónicos que se dan en figuras de medios en las voces inferiores. Esta sección, y en general toda la *toccatata* tiene un carácter de gran fluidez ya que su construcción se basa primariamente en escalas y ornamentos de dieciseisavos.



Ejemplo 2

Ejemplo 2 (Scarlatti) *Tocatta*, compases 1 al 3

La segunda sección se encuentra en el mismo tono que la anterior, pero comienza con una figuración rítmica diferente, que la vuelve más enérgica al tener gestos anacrúsicos con valores rítmicos de treintaidosavos. Después de presentar este nuevo elemento rítmico, retoma las escalas de dieciseisavos y nuevamente hace cadencia en Sol menor. La tercera sección está igualmente construida por escalas de dieciseisavos como las anteriores, pero ahora se presentan en el bajo; además, en esta ocasión, la cadencia resuelve a Re menor.

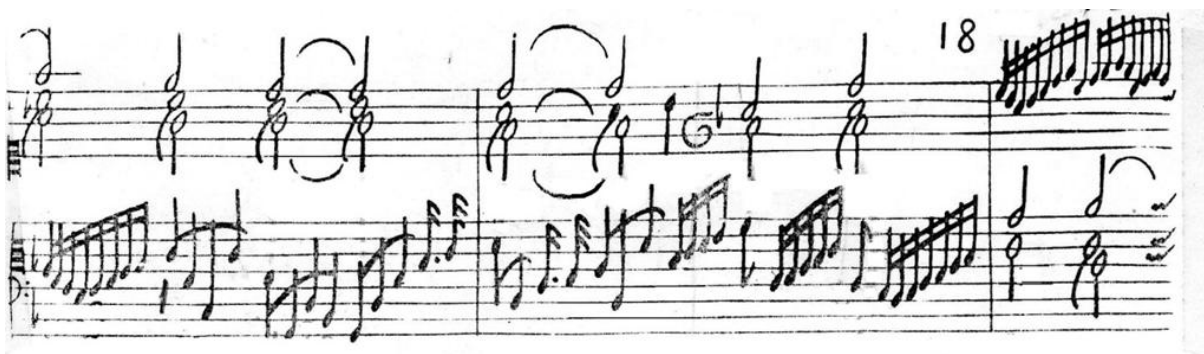


Ejemplo 3 (Scarlatti) *Tocatta*, compases 6 y 7

La cuarta sección por primera vez presenta un contrapunto a cuatro voces. Esto marca un momento de reposo entre tanto fluir de dieciseisavos, además de que interrumpe el carácter de improvisación que hasta ahora llevaba la pieza. Pero rápidamente regresa a la figuración de dieciseisavos y de nuevo hace cadencia en Re menor.

La quinta sección tiene particular interés pues integra nuevos elementos rítmicos. Primero presenta una escala que desciende casi en forma directa a través de tres octavas y que además incluye treintaidosavos; este gesto tan enérgico indica de antemano la brillantez que posee esta sección. Y en efecto, más adelante el bajo toma un papel protagónico con un

ritmo en octavos con movimiento por saltos, mientras que las voces superiores proveen la atmósfera armónica, moviéndose más lentamente.



Ejemplo 4 (Scarlatti) *Toccata*, compases 16 al 18

Es también en esta sección donde se alcanza el registro más agudo de la pieza; hasta ahora el movimiento melódico se había mantenido en un registro medio, pero en el momento en que las voces superiores retoman los dieciseisavos después de la intervención del bajo, se llega a las notas más agudas de toda la pieza. La sexta sección es parecida a las primeras en el ámbito rítmico y melódico, aunque aquí la cadencia se hace a Fa mayor y esto representa un cambio notable en la sonoridad que hasta ahora se venía manejando.

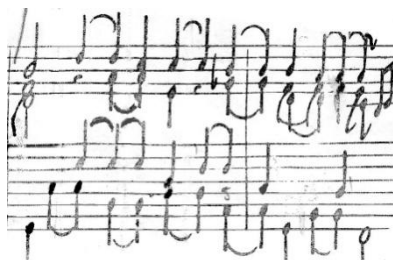
El inicio de la séptima sección introduce un recurso interesante al desplazar los acentos a través de síncopas que se intercalan en diversas voces. Luego se retoman los dieciseisavos a partir del bajo aprovechando el recurso de las síncopas, mientras que las otras voces se mantienen en figuras de mitades. Al terminar los dieciseisavos en el bajo, la soprano los retoma para llegar al trino cadencial. Toda la sección, tras iniciar en Fa mayor, regresa a Sol menor.



Ejemplo 5 (Scarlatti) *Toccata*, compás 23

La última sección comienza con un contrapunto de cuarta especie a cuatro voces que da paso nuevamente a las escalas de dieciseisavos. Hacia la parte final encontramos

una puntualización que hace el bajo con octavos y que sirve para anunciar la conclusión de la pieza; aquí la soprano tiene un movimiento ascendente a través de gestos que impulsan a la melodía con treintaidosavos, para finalmente hacer una ornamentación y trino en la cadencia que resuelve a Sol mayor.



Ejemplo 6 (Scarlatti) *Toccata*, compás 27

Esta *toccata* es una pieza exigente. Al ser música tan temprana, su discurso es un tanto ajeno tanto para el ejecutante como para el escucha y esto puede dificultar su comprensión. De igual forma, su dificultad técnica basada en escalas y ornamentaciones de dieciseisavos es considerable. Sin embargo, la belleza y energía que posee esta pieza es tal, que logra superar las barreras de la lejanía temporal y nos muestra la riqueza musical que existía en los inicios del Barroco.

Barafostus Dreame de Thomas Tomkins

Barafostus Dreame es una pieza del compositor inglés Thomas Tomkins (1572 - 1656). Las actividades musicales de este compositor se desarrollaron primariamente en el ámbito de la música religiosa de Inglaterra como organista en la catedral de Worcester desde 1596; ocasionalmente trabajó para la corte en la Capilla Real, donde eventualmente reemplazó a Orlando Gibbons como organista principal. Se sabe que Tomkins fue alumno de William Byrd por la dedicatoria que se encuentra en uno de los madrigales publicados en 1622. Tomkins fue principalmente reconocido por su música vocal que incluye madrigales e himnos para los servicios religiosos, aunque también compuso música para ensambles instrumentales y para instrumentos de tecla. (*Grove Music Online*)

En cuanto a su música para teclado, Tomkins tiene alrededor de 70 piezas que incluyen formas de danza, formas imitativas, variaciones y transcripciones de música vocal. Debido a que el nombre de la pieza *Barafostus Dreame* no hace referencia particular a algún tema religioso, y al estar estructurado como un tema con variaciones, podemos deducir que esta pieza es una transcripción de alguna canción. La transcripción de música vocal en música instrumental era un recurso compositivo muy usado durante el barroco en Inglaterra. Podemos encontrar ejemplos de este tipo en la obra del propio Tomkins como es la pieza *Fortune my foe* y también con la canción *Flow my Tears* de John Dowland, que fue transcrita para teclado por William Byrd, para mencionar sólo un par de ejemplos.

La pieza *Barafostus Dreame* consta de ocho secciones: el tema y siete variaciones. En todas las variaciones la melodía puede distinguirse aunque se encuentre ornamentada, ya que las notas principales del tema—sobre todo las que se encuentran en los tiempos fuertes del compás—no cambian. En cuanto a la armonía, ésta no cambia en ninguna de las variaciones. Cabe mencionar que la música de esta época tiene aún características modales, razón por la cual es difícil hablar de funciones tonales dentro de esta pieza; de hecho, aunque la pieza está en Re menor, no se usa la armadura en la forma que actualmente se acostumbra para la música tonal. Además, los enlaces armónicos son diferentes a los que típicamente se acostumbran en la armonía tonal. Estos dos elementos, la armonía y la melodía, son los que le dan cohesión a la pieza a pesar de que en las variaciones la ornamentación llegue a ser muy profusa.

El tema consta de cuatro secciones de extensión irregular: la primera es de dos compases, la segunda de tres, la tercera de dos y la última de cuatro. En el siguiente cuadro se exponen las secciones que conforman el tema y la progresión armónica en la cual están basadas. La extensión de las secciones, así como la progresión armónica, son iguales tanto en el tema como en las siete variaciones.

2 Compases	3 Compases	2 Compases	4 Compases
re La re mi La Re	re Fa La Re La	Do Fa Do Fa Do	re mi La re La re



Ejemplo 7 (Tomkins) *Barafostus Dreame*, compases 1 al 3

La primer variación presenta la melodía casi sin ornamentaciones; en cambio, el bajo se presenta con mayor interés que la soprano al empezar con un ritmo enérgico de octavo con puntillo-dieciseisavo, que da paso a una serie de dieciseisavos continuos. Estos elementos le dan mucha fluidez y energía a la variación pero al mismo tiempo preservan la claridad melódica.



Ejemplo 8 (Tomkins) *Barafostus Dreame*, compases 12 y 13

La segunda variación también presenta un bajo activo que se mueve en dieciseisavos, pero a diferencia de la variación anterior, aquí se presenta un manejo polifónico más intrincado ya que la soprano presenta la melodía del tema mientras que el alto se independiza. Además, se presenta un nuevo elemento sincopado al inicio de esta variación. La independencia de las voces superiores no es extraordinaria, pero es un

antecedente a lo que sucederá en otras variaciones donde la polifonía adquiere una textura más contrapuntística.

La tercera variación inicia con una textura a cuatro voces y además introduce una nueva figura rítmica como elemento característico. Esta figura rítmica se va presentando en todas las voces de manera imitativa, lo cual acentúa el carácter contrapuntístico. A pesar del manejo contrapuntístico, la melodía original se preserva y es claramente perceptible en los tiempos fuertes de cada compás. Hacia el último tercio de la variación todas las voces pasan a un ritmo de dieciseisavos continuos y el elemento contrapuntístico queda un tanto velado; además, gana en cuanto al efecto de fluidez y que la textura se enriquece con la aparición de terceras paralelas. Esta variación es muy interesante ya que provee un contraste notorio con las anteriores al hacerse más evidente el manejo contrapuntístico y la imitación de la nueva figura rítmica.



Ejemplo 9 (Tomkins) *Barafostus Dreame*, compases 31 y 32

La cuarta variación comienza con la melodía casi sin ornamentaciones, pero el bajo nuevamente adquiere prominencia al presentarse con saltos de considerable amplitud—son saltos de dos octavas—, lo cual le da un carácter particularmente dramático. Sin embargo, el bajo cambia rápidamente de figura rítmica y retoma los dieciseisavos continuos, con la diferencia que ahora no es en un movimiento por grado conjunto, sino que se mueven en saltos y también con notas repetidas. Eventualmente la soprano también participa de los dieciseisavos añadiéndole brillantez a la pieza.



Ejemplo 10 (Tomkins) *Barafostus Dreame*, compases 44 y 45

La quinta variación es a cuatro voces independientes al igual que la tercera. Inicia presentando un motivo melódico que aparece consecutivamente por imitación en todas las voces. Pero en esta variación la independencia polifónica no es tan notoria, de hecho las voces se mueven muchas veces de manera paralela. Sin embargo, al tener más voces presentes, la sonoridad que se obtiene es mayor y como son dieciseisavos, el efecto es sumamente enérgico. Un elemento nuevo que se presenta en esta variación es la introducción de ritmos de tresillo y seisillo, lo que le añade movimiento, y que anticipa lo que sucederá en la siguiente variación.

Hasta este momento tanto el tema como las variaciones se han desarrollado en un compás ternario con división binaria. En la sexta variación encontramos que el compás permanece ternario, pero ahora la división es ternaria también. El pulso no cambia, pero la cantidad de notas que hay por tiempo es mayor. Esto se traduce en un mayor dinamismo y fluidez. En esta variación los dieciseisavos se van alternando entre el bajo y la soprano, pero la melodía no pierde su estructura y por eso continúa siendo distinguible.



Ejemplo 11 (Tomkins) *Barafostus Dreame*, compases 64 al 67

La séptima y última variación presenta elementos que ya han aparecido anteriormente, pero se conjugan de una manera climática para poder concluir la pieza. La textura es totalmente contrapuntística con voces muy independientes, donde las voces oscilan entre cuatro y hasta cinco que aparecen por momentos.

Otro elemento de importancia es la irregularidad rítmica que aparece hacia de la segunda mitad de la variación. Esto se observa al aparecer un compás de cinco tiempos siendo que toda la pieza se desarrolla en un compás ternario; lo cual se acentúa posteriormente al cambiar la subdivisión rítmica de binaria a ternaria, para finalmente volver a la subdivisión binaria aunada a otro cambio de compás que ya no es ternario, sino de 4/2.

Estos cambios rítmicos podrían parecer fuera de contexto, pero considero que obedecen a que nos encontramos en el final de toda la pieza y por lo tanto, su función es más bien crear un clímax rítmico de tensión y energía. La ornamentación es profusa y la vemos en todas las voces, tanto como ornamentos libres como ornamentos fijos. Pero a pesar de estas irregularidades, alteraciones al compás y complejidades contrapuntísticas, la estructura armónica y melódica no cambia con respecto al tema, por lo que se mantiene la unidad dentro de la pieza como un todo.

THOMAS TOMKINS.

Ejemplo 12 (Tomkins) *Barafostus Dreame*, compases 83 al 97

Barafostus Dreame es una pieza de gran interés. De acuerdo a mi percepción, tenemos una melodía que a pesar de su simpleza posee un carácter tranquilo y encantador. En contraste con esta simplicidad, la manera en que se van desarrollando las variaciones es muy ingeniosa. Se puede observar el amplio dominio del compositor sobre las técnicas composicionales y también sobre los recursos técnicos del instrumento. El amplio uso de la polifonía contrapuntística, las figuras rítmicas rápidas y la profusa ornamentación también hacen que esta pieza tenga un grado de dificultad considerable; pero por encima de todo, la conjunción de estos elementos finalmente realza la belleza de la obra.

Suite en Sol menor

Jean Henry D'Anglebert fue un clavecinista francés nacido en Bar-le-Duc en 1629 y muerto en Paris en 1691. Poco se sabe sobre su juventud, su llegada a Paris y su educación musical; respecto a esto último, a partir de la dedicatoria que hace en uno de sus *tombeaux*, se infiere que estudió con Chambonnières. A lo largo de su vida, D'Anglebert desempeña diversos cargos como organista y clavecinista en el ámbito religioso y en la corte, llegando a ser clavecinista del duque de Orleans, del rey Luis XIV y hacia el final de su vida, de la duquesa de Borgoña.

Hacia la segunda mitad del siglo XVII, Louis Couperin y Jean-Baptiste Lully figuran como dos de los músicos con quien D'Anglebert convivió y trabajó, lo cual nos muestra que se encontraba rodeado de personajes importantes de la vida musical parisina. En cuanto a su relación con Lully, tenemos conocimiento de la participación de D'Anglebert en la presentación de sus obras escénicas, como en la *Mascarade de Versailles* en 1668. Otro elemento que corrobora esta relación son las diversas transcripciones para clavecín que D'Anglebert llegó a hacer a partir de la música de Lully. (*Grove Music Online*)

La principal producción musical de D'Anglebert son sus piezas para clavecín publicadas en 1689. En esta colección encontramos diversas danzas, preludios, piezas de carácter y transcripciones donde se explotan los recursos expresivos y sonoros del clavecín. La obra clavecinística de D'Anglebert puede considerarse una importante aportación para el repertorio del instrumento, que explora la elegancia de la ornamentación, la riqueza polifónica de las danzas y la libertad interpretativa de los preludios. También compuso música para órgano, si bien son pocas obras para este instrumento las que sobreviven. En cuanto a la música vocal o instrumental, no sobrevive música de este compositor.

Al igual que las obras de otros compositores contemporáneos, como Louis Couperin o Elizabeth Jacquet de la Guerre, las piezas para clavecín de D'Anglebert se encuentran agrupadas por tonalidad. Dentro de cada grupo encontramos una gran cantidad de danzas que en ocasiones se repiten. Esto no indica que deban tocarse todas y cada una de las piezas de la misma tonalidad, más bien, que deben elegirse algunas de ellas para formar suites más cortas que no lleguen a cansar al oyente. De las piezas en Sol menor, he elegido las

siguientes para conformar una suite: *Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue de Mr. de Lully, Air: La Bergère Annette-Vaudeville, y Passacaille d'Armide de Mr. de Lully.*

Prélude

El preludio en Sol menor está compuesto en el estilo de los preludios sin medida. Estas piezas, que generalmente carecen de indicaciones de compás o ritmo, se encuentran escritas completamente en valores de redondas, e incluyen ligaduras que pueden indicar los cambios armónicos o el tiempo que debe permanecer tenida alguna nota en particular. Sin embargo, compositores como D'Anglebert y Elizabeth Jacquet introducen otros valores rítmicos con la intención de volver más clara la interpretación de estas obras. Este tipo de piezas lo encontramos únicamente en los compositores franceses como Louis Couperin, D'Anglebert, Gaspard le Roux y Elizabeth Jacquet, por mencionar los principales. (*Grove Music Online*)

Los preludios sin medida y las tocatas del siglo XVII tienen una relación directa entre sí, conformando lo que se denominó el *Stylus Fantasticus*, un estilo donde el carácter de improvisación era fundamental. Kircher nos dice que:

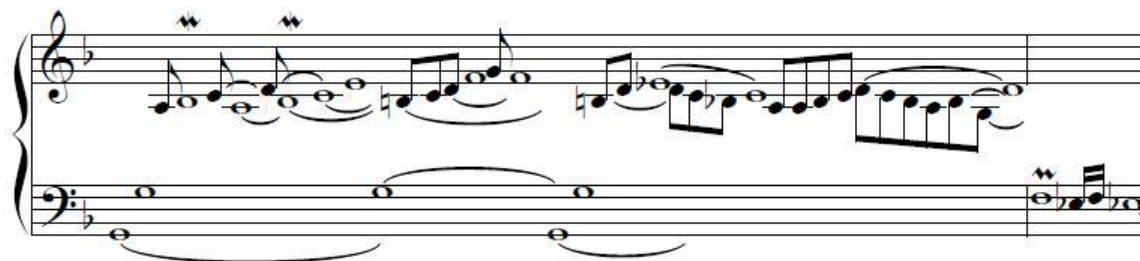
El estilo fantástico es adecuado para los instrumentos. Es el más libre y desenfrenado estilo de componer; no se encuentra sujeto a nada, ni a las palabras ni a un sujeto melódico.¹ (Kircher 1650)

El compositor alemán J.J. Froberger, importante compositor de tocatas, tuvo contacto con los clavecinistas franceses Chambonnières y Louis Couperin, además de que el propio Froberger fue alumno de Frescobaldi, otro gran compositor de tocatas. De hecho, señalando la relación del preludio libre francés con la tocata italiana, encontramos un preludio sin medida de Louis Couperin intitulado *Prelude a l'imitation de Mr. Froberger*. Aunque D'Anglebert no tuvo relación con Froberger, sí la tuvo con Louis Couperin y Chambonnières, estableciendo así un vínculo entre estos compositores.

El preludio en Sol menor de D'Anglebert consta de dos secciones principales, la primera comienza en la tónica para llegar a la dominante, y la segunda regresa de la dominante a la tónica. Además de este enlace armónico principal, hay otros cambios

¹ En Hollick, 1996.

armónicos que indican puntos de reposo en el transcurrir del preludio. Adicionalmente, D'Anglebert señala estos enlaces a través de lo que podríamos llamar barras de compás².



Ejemplo 13 (D'Anglebert) *Prélude*, inicio

La progresión armónica es la siguiente:

$$i - VI - V - i - IV - V - i - V/V - V$$

$$V - V/IV - IV - V/VII - VII - III - VI - V - i - V - i$$

Dentro de esta misma progresión, existen acordes de paso que en realidad no forman parte fundamental de la armonía, sino que aparecen para enriquecer la sonoridad.

El tratamiento melódico no es un factor principal en los preludios sin medida, sin embargo, como resultado de los enlaces armónicos, surgen patrones melódicos que el compositor aprovecha para introducir ornamentaciones. La melodía comienza en el registro grave del instrumento y va ascendiendo por grado conjunto. Pese a que existen notas de paso ornamentales y que las otras notas de la armonía van siendo arpegiadas al mismo tiempo, la melodía sirve de hilo conductor para preservar la dirección dentro de la obra. De manera gradual, se llega a la nota más aguda del preludio en la segunda sección; sin embargo, esta nota aguda no indica un clímax dentro de la pieza, sino más bien, éste está indicado por el aumento de notas rápidas hacia el final del preludio que además dan la conclusión de la obra.

² D'Anglebert escribe barras de compás en las cadencias o cuando ocurre un cambio armónico significativo. Aunque están escritas como tal, no lo son propiamente ya que el preludio carece de un compás; más bien son señalizaciones de puntos importantes de la pieza.



Ejemplo 14 (D'Anglebert) *Prélude, final*

Allemande

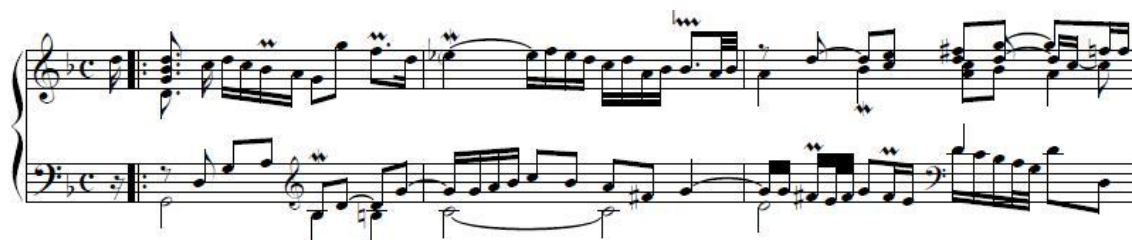
La *allemande* es una danza típica de las suites en el barroco; se considera que su origen es alemán, y por ende, su nombre. Es una danza de compás binario y subdivisión binaria. La forma es asimismo binaria al comprender dos secciones claramente definidas. Otras características de esta danza son el inicio en anacrusa y la figuración rítmica predominante de dieciseisavos. Fue una de las danzas más usadas desde su aparición en el siglo XVI y hasta mediados del siglo XVIII; posteriormente se compusieron piezas tituladas *allemande* pero en realidad ya son otro tipo de danzas en compás ternario. (Arbeau, 1967)

En sus inicios, la *allemande* aparece en libros de danza y se describe como “sencilla y de cierta seriedad”³; con el transcurso del tiempo, encontramos ejemplos más estilizados para la ejecución instrumental. Al conformarse la suite como una agrupación de danzas durante el siglo XVII, la *allemande* queda situada al inicio de la serie o en caso de haber un preludio, justo después de éste. La popularidad de esta danza se observa en el hecho de que se encuentra en la obra de la mayoría de los compositores de la época, como D'Anglebert, Chambonnières y Louis Couperin.

La *allemande* de esta *suite* en Sol menor posee una textura polifónica que oscila entre tres y cuatro voces independientes; en ocasiones aparecen acordes con más notas, pero su presencia obedece a un efecto sonoro más que a una función polifónica. Al igual

³ En Arbeau 1588.

que la mayoría de las *allemandes*, ésta se encuentra escrita principalmente en ritmos de dieciseisavos, los cuales están casi siempre presentes. En el transcurso de la pieza, los dieciseisavos se van alternando entre todas las voces. Un elemento interesante es que nunca aparecen en dos voces al mismo tiempo: mientras una voz los lleva, las otras permanecen en valores rítmicos más largos. Esto permite conservar la transparencia en la textura, la cual de por sí ya es intrincada.



Ejemplo 15 (D'Anglebert) *Allemande*, compases 1al 3

Los cambios armónicos de la pieza pueden parecer sencillos, pero el uso constante de retardos y apoyaturas disonantes hacen más compleja la sonoridad. La estructura armónica es la siguiente:

Primera Sección	i – V/iv – v – V – I – v – V /iv – iv – IV/iv – VI – I – V – V/III – III – V/V – V
Segunda sección	V – V/iv – iv – V/VII – VII – V – V/V – V – iv – V – I – V – I

Como puede observarse, no hay inflexiones o modulaciones hacia regiones tonales distantes. Lo que sí llama la atención es la constante evasión de la resolución de las dominantes, elemento que caracteriza a esta pieza. Esto último se logra utilizando el cromatismo en los acordes de dominante, transformándolos de mayor a menor; y como este recurso se introduce en la soprano, el efecto melódico es sumamente expresivo ya que desconcierta al oyente que espera la resolución de una sensible.



Ejemplo 16 (D'Anglebert) *Allemande*, compases 16 y 17

El movimiento de las voces es principalmente por grado conjunto—muy característico de las *allemandes*—lo que le da una gran sensación de fluidez; y en contraste, cuando aparecen saltos en alguna de las voces, el efecto es muy dramático. Otro elemento característico de la música francesa es el profuso uso de ornamentos, y esta pieza no es la excepción. Encontramos ornamentos constantemente y en todas las voces, desde simples apoyaturas, trinos, mordentes, hasta trinos con resolución y arpeggios ornamentados.



Ejemplo 17 (D'Anglebert) *Allemande*, compases 15 al 17

El resultado de todos estos elementos es una pieza sumamente sofisticada. Desde cualquier punto de vista que se tome, salta a la vista la genialidad del compositor por el dominio armónico y contrapuntístico, la elegancia melódica y de la ornamentación y la maestría en la explotación de los recursos sonoros del instrumento. Esta *allemande* es un ejemplo representativo de la música francesa para clavecín del siglo XVII.

Courante

La *courante* es una danza barroca que tuvo gran popularidad durante el siglo XVII. Forma parte de las danzas que usualmente conformaban las *suites* junto con la *allemande*, la *sarabande* y la *gigue*. Se encuentra escrita en compás ternario con anacrusa inicial, pero cabe mencionar la distinción que existe entre la *corrente* italiana y la *courante* francesa, aunque en ambos casos, la estructura es binaria. (*Grove Music Online*)

La *corrente*, que no tiene cambios en la subdivisión rítmica y mayoritariamente es homofónica, se caracteriza por estar en compás binario de subdivisión ternaria; es una danza rápida y hasta cierto punto simple. En cambio, la *courante* francesa tiene una polifonía intrincada, un tempo tranquilo y la subdivisión rítmica tiende a tener alteraciones e incluir hemiolas. Se encuentra en compás binario de subdivisión ternaria pero frecuentemente la subdivisión se hace binaria, incluso en ocasiones las voces superiores están en subdivisión ternaria y las inferiores en binaria dentro de un mismo compás.

D'Anglebert posee tres *courantes* en Sol menor dentro de su música para clavecín, la primera de éstas es la que he elegido para la conformación de la *suite*.

La pieza consta primariamente de tres voces, con la ocasional intervención de acordes más llenos para efectos de sonoridad. En general, todas las voces se mueven por grado conjunto y, con excepción del bajo, los saltos que llegan a aparecer pocas veces rebasan el intervalo de cuarta. Las figuras rítmicas que aparecen son principalmente octavos y cuartos; los octavos le brindan fluidez a la *courante* y cuando aparecen, siempre lo hacen de forma exclusiva en alguna de las voces, mientras que las otras manejan valores rítmicos más grandes. En la primera sección de la *courante*, la línea melódica asciende rápidamente a la nota más aguda de toda la pieza con lo que se muestra una gran energía. La segunda sección inicia en el registro agudo y aunque hace un descenso inmediato, lo hace mediante ornamentaciones y saltos que impiden que parezca precipitado. A partir del compás 14 las voces superiores permanecen en un registro medio y la participación de los octavos disminuye, logrando una sensación de reposo que permite llegar a la conclusión de la pieza con tranquilidad.



Ejemplo 18 (D'Anglebert) *Courante*, compases 1 al 7

Como había mencionado anteriormente, la *courante* se caracteriza por ciertas alteraciones en la subdivisión rítmica y esta pieza presenta tal característica. No solo aparecen hemioclas en las cadencias, sino que llegamos a encontrar compases aislados donde la subdivisión cambia de ternaria a binaria y particularmente en la segunda sección, los últimos cuatro compases consecutivamente poseen esta característica. Respecto a la ornamentación, es igualmente profusa que en las otras piezas de D'Anglebert, pero sin

llegar a ser excesiva, por lo cual cumple su función de embellecer y agregar interés sin obstaculizar el entendimiento de la música.

Sarabande

El origen de esta danza tan popular en el barroco es particularmente interesante. A pesar de que se incluye prácticamente en todas las *suites* de la época, su origen es novohispano. Las primeras referencias que se hacen a esta danza aparecen en el siglo XVI en América, pero es hasta principios del siglo XVII que tenemos ejemplos musicales de la *sarabande* en Italia. En sus inicios, la danza era rápida y enérgica, por lo que llegó incluso a estar prohibida en España. Con el tiempo, apareció la llamada *sarabande francese* que comenzó a enfatizar el ritmo característico de la danza, el cual acentúa el segundo tiempo del compás. Asimismo, los compositores franceses fueron favoreciendo un *tempo* más tranquilo que permitía resaltar las sonoridades contrapuntísticas y arpegiadas de los instrumentos como el clavecín y el laúd. (*Grove Music Online*)

La *sarabande* se caracteriza por estar escrita en compás ternario, utilizar forma binaria y muy rara vez llega a comenzar con una anacrusa. Particularmente en Francia, encontramos *sarabandes* con *reprise* y *petite reprise* que son repeticiones ligeramente variadas para el final de la pieza. El *tempo* es tranquilo y de cierta seriedad, sin embargo, considero que esta danza es, en la mayoría de los casos, de una intensidad emocional muy profunda. (*Grove Music Online*)

En sus piezas de clavecín, D'Anglebert publica dos *sarabandes* en Sol menor: la primera es la que elijo para esta *suite*, la segunda de ellas indica que es una transcripción de música que pertenece al *Ballet de la Naissance de Vénus* de Lully.

La textura contrapuntística de esta pieza comprende entre tres y cuatro voces que, aunque poseen cierta independencia, se amalgaman para lograr una sonoridad donde la soprano tiene la primacía melódica, mientras que las voces inferiores van creando el ambiente armónico e impulsan la continuidad rítmica. La acentuación rítmica característica de la *sarabande* se realza al aparecer acordes más llenos en el segundo tiempo de los compases donde se evidencia esta particularidad.

La melodía es muy directa al moverse por grado conjunto casi en la totalidad de la obra, por lo que cuando aparecen saltos, éstos tienen un efecto dramático muy marcado.

Específicamente en el compás 17 aparece el único salto de octava que encontramos en la pieza, el cual al estar acompañado de un acorde lleno logra un efecto sorprendente y de mucha luminosidad. Sobre este aspecto de la disposición de las voces, me parece de particular interés que en esta obra encontramos acordes que requieren tocar intervalos de décima con una sola mano; aunque éstos logran una sonoridad muy envolvente, aumentan la dificultad de ejecución. Otro elemento característico de esta *sarabande* son las notas repetidas con ritmos de puntillo, que añade gravedad y energía cuando aparece.

Lentement

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Lentement' and shows measures 1 through 6. The second system shows measures 7 through 13, with a repeat sign at the beginning of the system (measure 7). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands, with some notes marked with accents.

Ejemplo 19 (D'Anglebert) Sarabande, compases 1 al 13

Desde el punto de vista armónico, esta pieza establece una diferencia respecto a las anteriores de esta *suite* ya que al terminar la primera sección no modula a la dominante, sino que va al relativo mayor de la tonalidad. Aunque en las otras danzas ya han aparecido apoyaturas disonantes, es en ésta donde su uso se vuelve fundamental y característico. El otro elemento que enriquece la sonoridad es el abundante uso de acordes de séptima. En conjunto, estos dos recursos impregnan esta *sarabande* de una profunda expresividad y belleza.

Gigue de Mr. de Lully

La *gigue* es una danza que se considera de origen británico. Se conoce la existencia de bailes y melodías populares llamadas *jig* desde el siglo XV; sin embargo, las primeras versiones instrumentales que sobreviven datan de inicios del siglo XVII en colecciones como el *Fitzwilliam Virginal Book*. La introducción en Francia de esta danza se atribuye al laudista Jaques Gautier, quien trabajó en la corte inglesa alrededor de 30 años, puesto que poco después de regresar a su país natal comienzan a aparecer *gigues* en colecciones de música instrumental. (*Grove Music Online*)

Desde sus inicios esta danza se encuentra en compás binario de subdivisión ternaria. Al igual que la *courante*, la *gigue* en Francia se ve influenciada por el *style brisé*⁴, por lo que aumenta la complejidad en la textura musical y de igual forma, adquiere ciertas irregularidades respecto a la subdivisión rítmica y al fraseo. En cuanto a la forma, esta danza también es binaria, con secciones que típicamente van de la tónica a la dominante en la primera, y de la dominante a la tónica en la segunda.

Ésta es la primera pieza de la suite que es una transcripción de música de Lully. Aunque no se indica a qué obra pertenece, D'Anglebert respeta la autoría del otro compositor. Desde el inicio la ambigüedad rítmica se hace presente, ya que en el primer compás las voces inferiores van en agrupación binaria mientras que las superiores están en ternaria, pero inmediatamente en el segundo compás se rectifican y todas toman la agrupación ternaria. A lo largo de la pieza esta agrupación binaria sucede de manera frecuente y no solo en las hemiolas cadenciales. Existe también un desplazamiento de los acentos en la parte melódica que enfatiza esta irregularidad rítmica al inicio de la pieza. La figura rítmica predominante es el cuarto, lo que le da una fluidez constante y regular. En los compases donde la agrupación es binaria, encontramos principalmente cuartos con puntillo y octavo. En la segunda sección, aparecen en el bajo una serie de octavos con algunos dieciseisavos intercalados, lo cual crea un contraste muy interesante y de gran brillantez.

⁴ El *style brisé* es un término moderno utilizado para describir una textura musical donde los arpeggios y desfases entre las notas son característicos; se aplica principalmente a la música Francesa del siglo XVII, y se origina en una técnica de interpretación en el laúd que después es adaptada al clavecín.



Ejemplo 20 (D'Anglebert) *Gigue de Mr. de Lully*, compases 1 al 8

En el ámbito melódico, el movimiento de las voces es principalmente por grado conjunto en las otras danzas de la *suite*, pero en esta *gigue* tenemos saltos que aparecen más frecuentemente. Esta característica hace que esta pieza posea bastante energía sin perder el carácter elegante y tranquilo. La soprano se encuentra la mayor parte del tiempo en el registro agudo y tanto en la primera como en la segunda sección se llega a la nota más aguda hacia la cadencia final, con lo que crea un efecto de clímax muy efectivo.

La estructura armónica es sencilla, pues va de la tónica a la dominante en la primera sección y de regreso a la tónica en la segunda. Los enlaces armónicos que encontramos son mayormente resoluciones de dominante como podemos observar:

Sección 1	i – V – I – iv – I – V – v – III – V/v – v – V/V – V
Sección 2	V – V/iv – iv – V/III – III – V/iv – iv – V/VI – VI – v – I – iv – V – I – iv V/VI – VI – v – I – iv – V – I

Tomando en cuenta lo anterior, podemos ver que la armonía no es el interés primordial en esta pieza, sino el aspecto rítmico-melódico. Además, en esta *gigue* no observamos la profusión de apoyaturas disonantes que hay en las otras danzas. Lo que sí permanece en común es la abundancia de otro tipo de ornamentos en todas las voces.

A pesar de que D'Anglebert y Lully fueron compositores contemporáneos y que llegaron a trabajar juntos, cada uno cultivó una producción musical diferente del otro. D'Anglebert, por su dominio de los recursos del clavecín, logra trasladar efectivamente la música orquestal al instrumento solo.

Air: La Bergère Annette. Vaudeville

El *vaudeville* es una canción popular cuyos orígenes se remontan al siglo XV y que probablemente es el resultado de la homologación entre el *Vau de Vire* y el *Voix de Ville*, que eran poemas y canciones cuya temática usualmente era el amor y la sátira cotidiana. Para el siglo XVII y bajo el reinado de Luis XIV, el *vaudeville* adquiere un matiz satírico respecto a la vida en la corte. Al ser música popular, estas piezas eran de transmisión oral, sin embargo, encontramos colecciones escritas como las de Ballard y Clerambault, que respaldan su profundo impacto en la sociedad cortesana. (*Grove Music Online*)

El hecho que D'Anglebert hiciera una transcripción para clavecín, indica que *La Bergère Annette* pudo haber sido una canción muy popular en su época. De hecho llama la atención que entre las piezas para clavecín, esta pieza es el único *vaudeville* que indica el título de la canción original⁵. Aunque no incluye el texto, el título nos indica que el tema es una pastorcilla. A partir de este elemento, podemos formarnos una idea respecto al carácter de la pieza, el cual considero que es simple y ligero.

La pieza tiene forma binaria, con el detalle de que la segunda sección es significativamente más grande que la primera—la primera tiene seis compases, mientras la segunda tiene 18. El compás es ternario sin irregularidades rítmicas, a excepción de un par de hemiolas cadenciales. Al hacer un esquema de la estructura armónica se hace evidente la sencillez de los enlaces:

Sección 1	i – iv – V – i – iv – V
Sección 2	i – V/iv – iv – V – i – V – i – V – i – V/III – III – V/III – i – iv – V – i

La melodía es sencilla; se basa en notas repetidas, movimiento por grado conjunto y saltos no mayores de intervalo de quinta. Un recurso frecuente es la acentuación del segundo tiempo del compás, que aparece de manera constante a lo largo de toda la pieza. Las dos voces inferiores llegan a tener cierta independencia, pero primordialmente realizan una función de acompañamiento armónico con un par de intervenciones melódicas que le otorgan variedad. La ornamentación es abundante, casi exclusivamente en la soprano y no obstaculiza el entendimiento de la melodía.

⁵ El otro es el *Menuet de Poitou, Vaudeville* que también aparece en las piezas de Sol menor, pero que únicamente nos indica el lugar de origen de la canción sin hacer referencia al título original.



Ejemplo 21 (D'Anglebert) *La Bergère Annette*, compases 1 al 12

En comparación con las otras piezas de esta *suite*, esta es una pieza sencilla, la cual por su carácter agradable y ligero, ofrece un contraste que permite una variante auditiva entre piezas de alta complejidad.

Passacaille d'Armide de Mr de Lully

La *passacaille* es un género musical de origen español basado en la improvisación y que desde su aparición tiene una relación directa con la chacona, una danza de probable origen novohispano, cuyas características hicieron que se les homologara continuamente durante el barroco. Pese a que se hicieran distinciones teóricas entre ambas —por ejemplo el supuesto modo mayor en la chacona en contraposición con el supuesto modo menor de la *passacaille*—, en la práctica estas reglas eran a menudo infringidas, por lo cual establecer una diferencia contundente entre ellas es poco convincente. (*Grove Music Online*)

En sus inicios, la *passacaille* era una fórmula armónica que se utilizaba para improvisar *ritornellos* e interludios musicales. Con el tiempo, se transformó en una forma de variación sobre una estructura armónica, aunque llegamos a encontrar ejemplos donde el principio de variación se aplica a un bajo *ostinato*. Para mediados del siglo XVII ya era una danza muy popular en Francia, donde encontramos ejemplos tanto en la música instrumental como en los montajes escénicos. Se considera que el impulso que dio el cardenal Mazarin a la música italiana contribuyó a una mayor difusión de la *passacaille*. El compás en que se escriben es ternario con contadas excepciones binarias.

La *passacaille* que he seleccionado es una transcripción que D'Anglebert hace de un fragmento de la ópera *Armide*, la última *tragédie lyrique* que compuso Lully. Esta ópera se estrenó en París en 1686 y su *passacaille* fue muy aclamada, llegando a influenciar a compositores foráneos como Henry Purcell y Johann Sebastian Bach. De igual forma, encontramos coreografías para esta danza incluso 40 años después de su estreno. En el original de Lully la danza se encuentra en el quinto acto, segunda escena y la dotación es de dos instrumentos agudos, dos de registro medio y bajo continuo; lo que representa la escritura orquestal a cinco voces típica de Lully. D'Anglebert al realizar la transcripción respeta en gran medida el trabajo de Lully, pero adapta la música a las características idiomáticas del clavecín, enriqueciendo la textura de los acordes o en ocasiones dejando únicamente la soprano para permitir la claridad del discurso. (Schwartz, 1998)

La obra consta de 17 variaciones, de las cuales la mayoría se basa en la siguiente estructura armónica:

$$I - VII - v - VI_7 - iv - i - V$$

Estos enlaces se encuentran acompañados de un bajo con un cierto carácter de *ostinato* pues no siempre aparece repetido de manera literal y muchas veces se encuentra con ornamentaciones rítmicas y melódicas. Las variaciones trece, catorce y quince ofrecen un contraste armónico interesante pues realizan modulaciones hacia el cuarto grado, quinto menor y al relativo mayor.

El tema es muy enérgico desde el inicio al presentar un salto de sexta, además, la melodía adquiere seriedad por las notas repetidas que aparecen con la acentuación rítmica característica de la *sarabande*. Desde esta primera sección, podemos observar elementos que otorgan la grandiosidad y sofisticación a esta obra. La ornamentación es profusa y se aplica en todas las voces, desde la soprano, pasando por las voces intermedias, hasta el bajo. Aparece una amplia gama de ornamentos: *tremblement*, *pincé*, *cheute*, *cheute et pincé*, *arpegè* y los *double choute*—que son una especie de grupetos entre las dos notas de una tercera. La armonía se ve enriquecida con retardos que resultan a partir de notas que permanecen tenidas en las voces inferiores y por las apoyaturas disonantes en las voces superiores. (Brunold, 1925)



Ejemplo 22 (D'Anglebert) *Passacaille d'Armide*, compases 1 al 7

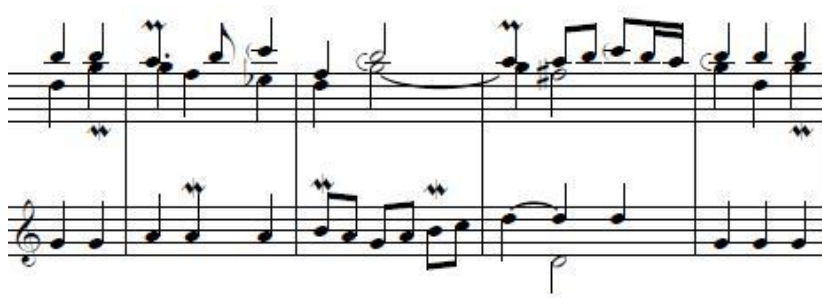
La segunda sección incrementa la sensación de fluidez al introducir sucesiones de octavos que descienden formando arpeggios, mientras que las voces inferiores que intervienen se reducen, quedando muchas veces el bajo solo. En esta variación aparece otro ornamento muy característico de la música francesa, la *tierce coulée*⁶, aumentando así la variedad de ornamentos que ya se tenían.



Ejemplo 23 (D'Anglebert) *Passacaille d'Armide*, compás 16: *tierce coulée*

En la tercera sección aparecen por primera vez los dieciseisavos, enfatizando el movimiento por grado conjunto en la melodía. La cuarta variación causa sorpresa al pasar todas las voces al registro superior del instrumento; en el original, esta parte la tocan flautas. La cercanía de las voces crea un efecto tímbrico particular de cierta delicadeza que contrasta con la grandiosidad del resto de la obra. En caso de contar con un clavecín de dos teclados, esta variación puede tocarse en el teclado superior para enfatizar el contraste tímbrico aquí mencionado.

⁶ Este ornamento es una nota de paso que se da entre notas con un intervalo de tercera descendente, aparece sobre todo en finales de frase y es el único cuya ejecución se realiza antes de la caída del tiempo.



Ejemplo 24 (D'Anglebert) *Passacaille d'Armide*, compases 25 al 29

La quinta variación restablece la disposición de las voces e introduce hacia el final cromatismos descendentes en las voces superiores. La sexta y séptima variaciones vuelven al registro agudo del instrumento y, además de la cercanía de las voces, se caracterizan por el movimiento de terceras paralelas entre la soprano y el alto.

La octava variación regresa al registro original pero llama la atención debido a una irregularidad en la subdivisión rítmica del compás: la soprano se mantiene en subdivisión binaria mientras que el bajo adquiere subdivisión ternaria. La melodía de esta variación se construye en arpeggios con algunas ornamentaciones de dieciseisavos que le otorgan mucha energía.



Ejemplo 25 (D'Anglebert) *Passacaille d'Armide*, compases 61 al 63

La siguiente variación enfatiza este efecto de fluidez al aumentar significativamente los dieciseisavos en la soprano y al homologar la subdivisión del compás tanto en las voces superiores como inferiores. La décima variación adquiere un carácter marcial con notas repetidas y saltos en la soprano, y además se acentúa marcadamente el acento en el segundo tiempo con acordes llenos, mientras que en el primer y tercer tiempo hay una sola voz. El bajo aumenta su movilidad contrastando con las notas repetidas de la soprano. La variación que sigue adquiere mucha movilidad pues tanto bajo como soprano se mueven en octavas e

incluso dieciseisavos; además, al moverse principalmente por grado conjunto se conserva la elegancia de la pieza.

La doceava variación regresa a un carácter más mesurado—sin perder la fluidez—que sirve de preparación y contraste para la variación subsecuente en donde todas las partes vuelven a pasar al registro agudo, con la novedad de que aparecen modulaciones hacia el cuarto grado, que no se habían tenido antes. La variación catorce adquiere dramatismo al regresar al registro grave, además de que tiene un cromatismo descendente de gran expresividad en la soprano. La variación quince se encuentra en el registro agudo, concentrando el interés sobre las dominantes cuya resolución se evade constantemente.

La siguiente variación regresa al registro original y comienza a anticipar el clímax y final de la pieza: adquiere una sensación de energía contenida que se expresa en la melodía a través de saltos de sexta tanto descendentes como ascendentes. El final de la pieza posee un carácter de cierta medida que contrasta con la exuberancia que ya se ha presentado. El bajo se mueve en un cromatismo descendente mientras que la soprano lo hace con notas repetidas y ritmos de notas con puntillo; sigue siendo enérgico y fluido, pero al reducir la extensión del registro que se usa, logra disminuir la energía para poder concluir con calma y elegancia.

The image displays three systems of musical notation for a piece in G minor, 3/4 time. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 132-136) shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system (measures 137-142) continues this pattern with some longer note values and rests. The third system (measures 143-148) concludes the passage with a final cadence, including a double bar line and a fermata over the final notes.

Ejemplo 26 (D'Anglebert) *Passacaille d'Armide*, compases 132 al 148

Esta *passacaille* es una obra de una majestuosidad impresionante: no solo posee un alto grado de dificultad técnica para su ejecución con el empleo de recursos musicales muy sofisticados, sino que está impregnada de una belleza y un dramatismo emocional que simplemente se apodera del que la escucha.

Sonata K. 234 en Sol menor y K. 201 en Sol mayor

El año de 1685 marca el nacimiento de tres compositores fundamentales para la música de clavecín: Johann Sebastian Bach, Georg Friederich Händel y Domenico Scarlatti. Cada uno de ellos tuvo un estilo de composición propio, cada uno de ellos se desarrolló profesionalmente en un país diferente y tras su muerte, los tres se han ubicado como importantes figuras de la música occidental. Produjeron música maravillosa, obras de arte que marcan un hito en sus respectivos ámbitos: la música sacra de Bach, las óperas de Händel, y las sonatas para clavecín solo de Scarlatti. (Restout, 1953)

Domenico Scarlatti nace en Nápoles el 26 de octubre, dentro de una familia de gran tradición musical. Su formación musical es impulsada desde pequeño al hacerse evidente el talento que poseía, de tal forma que a la edad de quince años su padre Alessandro logra que se le otorgue el puesto de compositor y organista para la Capilla Real de su ciudad natal. En el transcurso de su carrera, Domenico obtiene diversos cargos con importantes patronos: Maestro de Capilla para la reina exiliada María Casimira de Polonia y el mismo cargo para la Capilla Julia en Roma, por mencionar un par de ellos. Sin embargo, el puesto que podría considerarse de trascendencia clave en su carrera es el de Maestro de la Capilla Real de la corte en Lisboa. Es en este lugar donde Scarlatti conoce a la princesa María Bárbara, la cual con el paso del tiempo sería su principal patrona además de su alumna, y para quien escribiría las sonatas que dan fama a este compositor. (*Grove Music Online*)

Los diversos cargos que ostentó Scarlatti dieron como resultado la producción de una amplia gama de música. Encontramos una considerable producción de obras sacras, sinfonías, cantatas, oratorios y música de cámara; asimismo, se tiene registro de la existencia de trece óperas, de las cuales produjo la mayor parte durante el tiempo que estuvo al servicio de la reina María Casimira. Finalmente, las sonatas para clavecín que son la principal fuente del renombre del compositor; de estas últimas tenemos alrededor de 555 y algunas otras cuya autenticidad se encuentra entredicha. Se considera que la principal motivación que tuvo Scarlatti para generar una colección tan prolífica de sonatas fue su alumna la princesa—y eventualmente reina—María Bárbara, quien tenía una gran afición por el clavecín, y de quién se decía tener una gran habilidad en este instrumento.

De treinta de ellas se tiene fecha de publicación; estas son las que se encuentran en la colección *Essercizi per Gravicembalo* publicada en 1738. Sin embargo, es difícil definir

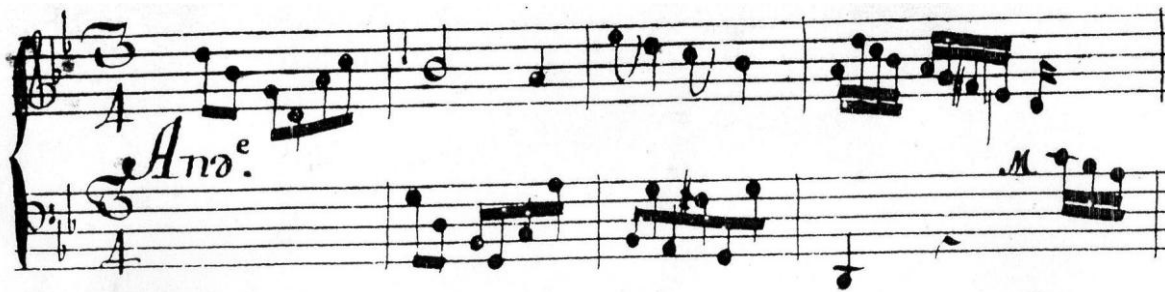
la fecha de composición del resto de las sonatas: la mayoría proviene de las colecciones de 15 volúmenes cada una que se encuentran en las ciudades de Venecia y Parma, y aunque cada tomo indica la fecha en que se publicaron, no hace mención de la fecha en que se compusieron las sonatas. Además, existen diferencias respecto al contenido de las colecciones de cada ciudad: pese a que la mayoría de las sonatas se repite, en la colección de Parma encontramos algunas que no se tienen en Venecia. (*Grove Music Online*)

Siendo tantas las sonatas existentes, y al no haber una catalogación propia del autor, existen dos catálogos del siglo XX: el de Alessandro Longo, realizado entre los años de 1906 y 1910, y el de Ralph Kirkpatrick que se publicó en 1953. El catálogo de Kirkpatrick es el que se encuentra en mayor uso actualmente y abarca una mayor cantidad de sonatas que el de Longo⁷. Las sonatas que he elegido para este programa son la K. 234 en Sol menor y la K. 201 en Sol mayor. Ambas se encuentran publicadas en la colección de Parma, la 234 en el libro tercero de 1753 y la 201 en el libro segundo de 1752. Las sonatas de Scarlatti son todas de forma binaria, es decir, que constan de dos secciones claramente definidas por una cadencia. Armónicamente van de la tónica al quinto grado en la primera sección, y regresan del quinto grado a la tónica en la segunda sección. Uno de los aspectos más conocidos de estas piezas es que muchas de ellas tienen un alto grado de dificultad técnica y hacen gala del virtuosismo del intérprete; esto ha dado paso a que frecuentemente se hagan a un lado las sonatas de *tempi* más tranquilos, las cuales pueden tener una gran expresividad e interés musical. Estas sonatas que he seleccionado precisamente contemplan estos dos aspectos: la K. 201 posee una gran brillantez y cierto grado de virtuosismo, mientras que la K. 234 es de una sensibilidad un tanto introspectiva.

Sonata K. 234

Esta sonata inicia con un motivo melódico que aparece en la soprano sin acompañamiento, el cual describe un arpeggio sobre la tónica de Sol menor. En el siguiente compás el bajo hace aparición imitando el motivo de la soprano pero con ligeras diferencias interválicas. Le sigue un par de síncopas en la soprano para terminar la frase con una escala de dieciseisavos.

⁷ El catálogo de Longo abarca 544 sonatas, mientras que el de Kirkpatrick tiene 555



Ejemplo 27 (Scarlatti) Sonata K. 234, compases 1 al 4

En esta frase inicial encontramos a pequeña escala los elementos con los que se construye el resto de la sonata y que se desarrollarán en el transcurso de ésta. Respecto a la imitación que aparece desde el inicio, es un elemento que caracteriza tanto a esta sonata como a la K. 201 y que proporciona un efecto de equilibrio entre las voces superiores e inferiores, evitando que la interacción entre éstas se vuelva la de una melodía acompañada. Esto me parece importante ya que hay momentos en que estas sonatas llegan a adquirir este matiz homofónico.

La siguiente frase se construye sobre dieciseisavos ascendentes que describen un contorno melódico de arpeggios con escapes que forman intervalos de semitono; al llegar a la nota más alta en el siguiente compás, desciende por grado conjunto en octavos. Estos dieciseisavos y semitonos contrastan mucho con el motivo del inicio de la sonata ya que estos últimos poseen un carácter muy dinámico. El bajo aquí sí adquiere ese carácter de acompañamiento pues se reduce a acordes repetidos. Después se repite este motivo en el bajo y termina la sección con una cadencia. Cada sección está claramente definida por una cadencia seguida de un silencio.



Ejemplo 28 (Scarlatti) Sonata K. 234, compases 9 y 10

La siguiente sección tiene relación con el motivo inicial de la sonata por el arpeggio inicial y debido a que el bajo igualmente aparece en imitación de la soprano. Un elemento interesante de esta sección es el efecto sonoro de la armonía: tanto el bajo como la soprano

omiten la tercera del acorde, dejando únicamente la fundamental y la quinta sonando, creando así una ambigüedad respecto al modo—mayor o menor—, además, la ausencia de tercera hace que la sonoridad sea reminiscente de un contexto medieval. Al terminar esa frase aparece un elemento muy contrastante con la soprano a contratiempo del bajo y una progresión de acordes disonantes (algunos son disminuidos, con séptima e incluso novena) que resuelven. Esta frase tiene igualmente un precedente en la frase inicial por el ritmo sincopado de la soprano; las disonancias combinadas con la angulosidad de las síncopas provocan un efecto de gran inestabilidad y angustia. Al terminar la sección de ritmos sincopados, se retoma el motivo de arpeggios sin tercera para llevarnos a la conclusión de la primera parte de la sonata en el registro medio-grave del instrumento.



Ejemplo 29 (Scarlatti) Sonata K. 234, compases 24 al 33

La segunda parte de la sonata vuelve a exponer los motivos que ya se han presentado, pero en un contexto armónico diferente. Tocante al tema de la armonía, es muy interesante que hay frases donde la armonía casi no se mueve, mientras que en otras, los cambios armónicos son muy veloces. Por ejemplo, la primera frase tiene una base armónica de $i - i - i - V$, mientras que la penúltima es $V_9/iv - iv - V - i - vii_7 - v$. Esta diferencia en el ritmo armónico crea un efecto de mucha inestabilidad dentro de un marco armónico más bien estable. Yendo a un enfoque a mayor escala, las principales regiones armónicas de la sonata son:

Sección 1	$i - V - I - V/v - v - V_9/iv - iv - V - i - vii_7 - v - V/v - v - iv/v - V/v - v$
Sección 2	$v - V - i - V/iv - iv - V - i - V_9/vii - vii - V/iv - iv - vii_7/v - v - V - i - V - i$

Estos enlaces se ven enriquecidos por retardos que aparecen a lo largo de la pieza. La ornamentación es poca, consistiendo en su totalidad de apoyaturas ya sean cortas o largas, las cuales se encuentran principalmente en la soprano y que también enriquecen la armonía.

Esta sonata no se caracteriza por un marcado virtuosismo, sino más bien por una gran expresividad e intensidad emocional, y aunque en el prefacio de sus *Essercizi* Scarlatti previene al lector que en sus piezas no encontrará profundos pensamientos, considero que esta pieza en su carácter introspectivo logra transmitir con efectividad un sentimiento humano genuino.

Sonata K. 201

Esta sonata en Sol mayor es un contraste notorio a la pieza anterior. Si la anterior era tranquila y reservada con un interés mayormente melódico, ésta otra es sumamente brillante, enérgica y con una motricidad rítmica siempre presente. La obra comienza con un arpeggio de dieciseisavos ascendentes, después del arpeggio aparecen octavos que descienden por grado conjunto; este gesto musical inicial marca el carácter y el principal recurso constitutivo de la sonata, puesto que en todo el transcurso de ésta encontraremos arpeggios aislados, en series, repetidos, tanto en la soprano como en el bajo.



Ejemplo 30 (Scarlatti) Sonata K. 201, compases 1 al 6

El motivo inicial se repite tres veces sin variante alguna, tras lo cual aparece en el bajo de forma imitativa y donde se repite textualmente otras tres veces. Después de esto, en la soprano aparece un motivo nuevo a base de saltos y con una síncopa; se repite y luego los saltos aparecen en el bajo para concluir con un arpeggio que se extiende ascendiendo y descendiendo a lo largo de tres octavas del instrumento. Durante toda esta frase se enfatiza la sonoridad de la tónica: todos los motivos que la constituyen inician en la tónica y regresan a ella.

La siguiente frase también comienza con un arpeggio sobre la tónica, con la diferencia de que se extiende y ya no aparecen octavos en la soprano. El motivo se repite y luego aparece textualmente en el bajo. Después de esto aparece un elemento nuevo de dieciseisavos en escalas ascendentes de terceras; esta vez la repetición del motivo no es textual, sino con cada compás va descendiendo un grado tanto el bajo como la soprano. Este nuevo motivo sirve asimismo de puente armónico para ir de la tónica a la dominante y eventualmente a la dominante de la dominante. Al llegar a este punto, se hace una elaboración de arpeggios que modulan hacia la región de Si menor, que desde la perspectiva de nuestra tónica original, es el relativo menor de la dominante de Sol mayor.



Ejemplo 31 (Scarlatti) Sonata K. 201, compases 25 al 28

Y para ser coherente con lo anterior, al terminar los arpeggios en Si menor inicia una nueva frase en Re mayor, donde comienza una progresión de acordes por terceras descendentes. Esta progresión descendente se encuentra algo oculta puesto que mientras el bajo se mueve en una dirección, la nota superior de los arpeggios se mantiene en la misma nota o incluso sube por grado conjunto. Hacia el final de esta frase, notas cromáticas rompen la progresión para llegar a la dominante del quinto grado.

En esta última parte de la primera sección se retoma el material arpegiado que apareció en la segunda frase, haciendo cadencia en la dominante de la tónica original. Se llega a esta cadencia haciendo uso de escalas que descienden hasta el registro grave del instrumento, donde la soprano cambia de dirección a través de arpeggios que nos llevan a la nota más aguda de toda la sonata, un Re⁷, creando un clímax de gran luminosidad.

La segunda sección de la sonata comienza con una textura homofónica que hace un gran contraste con respecto a los arpeggios tan presentes de la sección anterior. Aquí se tienen tres voces que se mueven en octavos, dos de ellas inician juntas y la última aparece un compás después. Esta frase se construye por motivos que duran dos compases y que nos

llevan de una región tonal a la siguiente; aunque no hacen cadencia al omitir la tercera de los acordes que definirían la dominante, puede inferirse el enlace que se realizaría.



Ejemplo 32(Scarlatti) Sonata K. 201, compases 56 al 60

El manejo de la armonía enfatiza el contraste con la sonoridad que se venía manejando pues aparecen bemoles que a primera vista pueden parecer lejanos a nuestra tonalidad. Parte de la ambigüedad que caracteriza a este periodo se debe al uso de las escalas menor natural y menor armónica dentro de un contexto de modo mayor. Pese a esta incertidumbre, el bajo tiene tres puntos de reposo que nos sirven de referencia para no perder el contexto armónico. Estos puntos son: Sol, Do y Re, que en una visión más amplia de la obra, corresponden a tónica, subdominante y dominante.

Al terminar la incursión en las regiones tonales menores, se retoma el uso de arpeggios en dieciseisavos y se regresa a la tónica, enfatizándola como se hizo al inicio de la sonata. Y para terminar la pieza, la línea inicia en el registro grave del instrumento mediante escalas descendentes, y de ahí asciende a la cadencia final a través de un amplio arpeggio.

Me parece que esta sonata tiene un sentido cíclico interesante pues la soprano inicia y termina en la misma nota, y tanto en el principio como en el final de toda la obra, 12 compases establecen la sonoridad de la tónica de Sol mayor. Considero que en esta pieza se conjugan elementos musicales muy sólidos: un manejo armónico interesante, coherencia temática y dificultad técnica. Estos elementos dan como resultado una sonata que presenta el dominio que Scarlatti poseía en el clavecín, demostrando las posibilidades de una faceta extravagante y luminosa del instrumento.

Suite Inglesa en Re menor BWV 811

En la historia de la música hay pocas figuras que, a pesar del paso del tiempo, permanecen vigentes en la vida musical y cuyas obras se consideran como ejemplos del más alto grado de perfección en el arte. Una de estas importantes figuras es Johann Sebastian Bach. Durante el tiempo en que vivió fue famoso más bien por su dominio de los instrumentos de teclado, pero tiempo después de su muerte, se convirtió en uno de los compositores de mayor trascendencia histórica.

Bach nació en Eisenach, Alemania, el 21 de Marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de Julio de 1750. Sus padres fueron Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabeth Lämmerhirt. La familia Bach poseía una amplia tradición musical que comprendía todo género de músicos: desde los que participaban en los ámbitos más cotidianos de la música popular, hasta aquellos que poseían los más renombrados puestos en la iglesia y la corte. (*Grove Music Online*)

La formación musical de Bach podría considerarse en gran medida autodidacta. Si bien provenía de una familia con abundantes músicos y durante su estancia en la *Michaelisschule* de Lüneburg tuvo contacto con el organista George Böhm, fue Bach mismo—como nos refiere su hijo Carl Philipp Emmanuel⁸—quien nutrió y consolidó su genio musical. Desde su estancia con su hermano Christoph, Johann copiaba la música, aprendiendo así principios de composición por sí mismo; y podemos pensar que su necesidad de conocimiento fue lo que lo motivo durante toda su vida a conocer música de otros maestros, tanto contemporáneos a él, como previos y de otras nacionalidades. Bach poseía copias de música de diversos compositores, como, por ejemplo, obras para clavecín de D'Anglebert, de la cual toma la tabla de ornamentos que incluye en el *Clavier-büchlein* para su hijo Wilhelm Friedemann; mientras que el “Concierto Italiano” y las diversas transcripciones de conciertos de compositores como Vivaldi atestiguan la influencia de la música italiana. En la música de Bach podemos hallar un dominio sumamente sólido del arte musical: en su obra se conjugan los estilos alemán, francés e italiano, se unen prácticas compositivas innovadoras con algunas ya en declive y se expone un sólido dominio del lenguaje musical tanto vocal como instrumental.

⁸ En el *Nekrolog*, obituario que escribe Carl Philipp en colaboración con Johann Friedrich Agricola publicado en 1754.

La producción musical de Bach abarcó prácticamente todos los géneros musicales que había en su época. Tenemos pasiones, oratorios, motetes, corales, canciones sacras; música para órgano, para clavecín y para otros instrumentos solos; música de cámara, música orquestal y más de 250 cantatas; y además, estudios sobre canon, contrapunto y bajo cifrado. El único género musical en que no encontramos obras de Bach es la ópera, pese a que ésta era un espectáculo de moda en esa época. Mucha de la música que compuso se tocaba en el ámbito eclesiástico, y aunque componer para la Iglesia era su trabajo, la religiosidad de Bach está bien documentada. En su libro de instrucción de bajo cifrado menciona lo siguiente:

El último objetivo o fin de toda la música, incluyendo el bajo cifrado, debe ser únicamente la honra de Dios y la renovación del sonido. Donde estos factores no sean tomados en consideración, ahí no hay verdadera música... (Bach 1738, *Principios y Preceptos para tocar el Bajo Continuo*, Capítulo 2)

El dominio que Bach tenía en los instrumentos de teclado ya era legendario en el tiempo en que vivía; la complejidad y dificultad técnica de sus obras nos demuestran que esta fama era bien fundamentada. Pero su música para tecla fue compuesta con la finalidad de tocarse no solo en concierto, sino que Bach también era un maestro dedicado ya que muchas de sus piezas se concibieron con un fin didáctico. Tenemos por ejemplo los cuadernos para su esposa Anna Magdalena y para su hijo Wilhelm Friedemann; en el primer libro del *Clave Bien Temperado*, Bach indica que es para “el uso y mejoramiento de la juventud musical deseosa de aprender”⁹. Y particularmente el prólogo a sus *Inveniones* y *Sinfonías* nos muestra un poco de lo que Bach buscaba enseñar a sus alumnos, al indicar que el alumno deberá

...no sólo lograr buenas invenciones, sino desarrollarlas por sí mismo y sobre todo conseguirá tocar de forma cantable, y de paso, irá formando el gusto en la composición. (Bach 1723, *Inveniones y Sinfonías*)

⁹ Bach 1722, *El Clave Bien Temperado*, pagina frontal.

Dentro de la música para teclado que Bach compuso, existen dos colecciones de *suites* cuya nomenclatura ha sido objeto de cierta controversia. Estas son las *suites* inglesas y las *suites* francesas, las cuales contienen seis *suites* cada una. Se considera que las *suites* inglesas fueron compuestas por encargo de un caballero de esa nacionalidad, aunque no existe mayor información respecto a quién haya sido, y es por eso que se les denomina de tal forma. A las *suites* francesas se les llama así para diferenciarlas de las otras. Paradójicamente, el estilo musical de ambas colecciones tiene una importante influencia de la música francesa. Esto lo podemos ver por ejemplo, en el hecho de que todas las danzas están nombradas en francés; además, existe una similitud de la forma en que Bach menciona la aparición de las versiones ornamentadas con la manera en que lo hace François Couperin: en la Suite Inglesa en La menor, encontramos una *Sarabande, et les agréments de la même sarabande* (*Sarabande*, y los adornos de la misma *sarabande*), y en comparación, Couperin en su primer libro de piezas para clavecín tiene una *Courante et le dessus plus orné sans changer la base* (*Courante* y la voz superior más ornamentada sin cambiar el bajo). De hecho, las *suites* inglesas podrían incluso tener un carácter francés más acentuado puesto que inician con un preludio, mientras que las francesas carecen de uno, siendo éste una pieza predominante de las *suites* en Francia. Otra diferencia entre una colección y otra es la dificultad técnica que tiene cada una para su ejecución. Sin demeritar lo difíciles que puedan ser las *suites* francesas de Bach, considero que las inglesas las sobrepasan en complejidad, dimensión y virtuosismo. (*Grove Music Online*)

De las seis *suites* inglesas, he elegido la última de la colección para este concierto. Esta obra se encuentra en la tonalidad de Re menor y se conforma por las siguientes danzas: *Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Double, Gavotte I, Gavotte II* y *Gigue*.

Prélude

Durante el barroco, el preludio fue un género musical ampliamente cultivado por la mayoría de los compositores para teclado. Los primeros preludios para órgano que sobreviven son del compositor Adam Ileborg de 1448; desde sus inicios, se caracterizan por incorporar elementos tanto de improvisación como de imitación en pequeñas secciones intercaladas. Con el transcurso del tiempo, estas secciones se desarrollan y dan paso a obras donde se intercalan pasajes largos con elementos imitativos, dancísticos o de

improvisación. Este tipo de piezas puede encontrarse bajo diversos nombres en los diferentes países, como *praeludium*, *preambulum*, *intonazione*, *ricercare* y *toccatà*, pero siempre con las características mencionadas. Como ya se mencionó previamente, en Francia aparecieron los llamados *prélude non mesuré*, en los cuales el carácter de improvisación es particularmente notorio por su falta de compás. En general, la mayoría de este tipo de piezas se utilizaba para llamar la atención de los oyentes, preceder otras obras, y para probar la afinación y calidad de un instrumento. (*Grove Music Online*)

Este preludio de Bach tiene dos secciones: en la primera se maneja el carácter de improvisación a través de acordes arpegiados, donde se van explorando las sonoridades de las principales regiones tonales de la obra.



Ejemplo 33 (Bach) *Prélude*, compases 1 al 4

Comienza con una serie de enlaces armónicos que se desarrolla sobre un pedal de tónica, tras el cual aparece una elaboración de arpeggios que nos conducen a la dominante del quinto grado y hacen cadencia en esta última región; después de esto reaparecen el mismo pedal y arpeggios del inicio, pero ahora en el quinto grado. A continuación, inicia una serie de dieciseisavos en el bajo sobre la región del cuarto grado, en la cual llama la atención la agrupación binaria que adquieren los dieciseisavos y que contrasta con la agrupación ternaria anterior.



Ejemplo 34 (Bach) *Prélude*, compases 28 al 30

Este gesto melódico sienta un precedente para lo que aparecerá en la segunda sección del preludio. Para conectar ambas secciones se utiliza una *adagio* en el cual se extiende el *tempo* para hacer cadencia a la tónica mediante los enlaces $vii_7/V - V - i$.



Ejemplo 35 (Bach) *Prélude*, compases 36 al 42

La segunda sección es de dimensiones considerablemente mayores que la primera¹⁰; aquí se utiliza la imitación y los pasajes floridos como recurso constitutivo. Al ser una sección muy larga, ésta se compone por varias frases perfectamente concatenadas, en las cuales se exploran diferentes elementos rítmico-melódicos. En cada una de ellas se van explorando diferentes regiones tonales cercanas: relativo mayor, dominante del relativo mayor, dominante, subdominante, dominante del quinto grado, quinto grado, dominante del quinto grado, dominante del cuarto grado, cuarto grado, sexto grado, dominante y tónica. Además de este esquema general a gran escala, cada frase tiene su propia serie de enlaces armónicos secundarios propios.

La construcción melódica de esta sección del preludio se basa en el manejo motivico y la variación, para lo cual existen dos elementos de elaboración: los pasajes floridos de dieciseisavos y las notas repetidas en octavos. Se pueden identificar al menos cuatro¹¹ motivos melódicos basados en dieciseisavos que aparecen recurrentemente, y uno basado en octavos que a partir de su aparición en el compás 86 se desarrolla en conjunción con los otros. Bach muestra su capacidad creativa al variar estos motivos en múltiples formas y al desarrollar pequeños elementos en nuevas frases. También la acentuación rítmica interviene en crear esta variedad ya que el preludio se encuentra en compas ternario de subdivisión ternaria, que el manejo melódico transforma en una subdivisión binaria, creando momentos de subdivisiones encontradas entre las voces.

¹⁰ La primera sección comprende 37 compases, mientras que la segunda 158.

¹¹ Aunque llegan a aparecer otros pasajes de dieciseisavos, no son objeto de tanta variación como los cuatro mencionados, y en ocasiones se presentan de manera única.



Ejemplo 36 (Bach) *Prélude*, compases 127 al 129

En este preludio vemos rasgos compositivos de la tocata, sólo que en una forma más tardía: tenemos secciones claramente definidas donde se contraponen la improvisación y la imitación. Bach maneja este principio de composición haciendo una sección de tocata y otra de fuga¹². También observamos en esta obra una fuerte influencia de la tradición de los preludios alemanes de compositores anteriores como Buxtehude y Böhm en el desarrollo seccional y la variación motívica.

Allemande

Bach fue un músico con un gran interés en conocer la obra de otros compositores ya fueran contemporáneos, predecesores, alemanes o de otros países. En el caso de la música francesa, es evidente que estaba familiarizado con las danzas de ese país, puesto que conocía la música de D'Anglebert, llegando incluso a tomar la tabla de ornamentos de este último compositor como base para su propio sistema de ornamentación. En esta *allemande*, el carácter afrancesado de la danza es notorio por la intrincada polifonía de las voces, un rico manejo armónico y ciertos elementos arpegiados que son reminiscentes del *style brisé*. Aún así, Bach logra imprimir su estilo personal de composición al añadir figuras rítmicas particulares¹³, y por su muy característico manejo de la armonía.

La textura de la pieza es polifónica, variando entre dos y cuatro voces independientes. La soprano y el bajo son las voces que llevan el desarrollo primario de la obra, mientras que las otras voces en realidad obedecen a una función de refuerzo armónico, y en varias ocasiones se originan a partir de notas que se quedan tenidas como resultado de los enlaces armónicos. La figura rítmica mencionada arriba que caracteriza

¹² Este manejo se ejemplifica claramente en las tocatas BWV 910 – 916 donde las secciones de improvisación y fuga se encuentran bien definidas.

¹³ La figura rítmica dieciseisavo-cuatro treintaidosavos-dieciseisavo que caracteriza esta *allemande* la encontramos en otras piezas de Bach, como por ejemplo en la Invención 14 en Si bemol mayor BWV 785.

esta pieza, tiene una función ornamental parecida a la de un *grupetto*—de hecho podría considerarse un ornamento escrito. Debido a que esta *allemande* posee un manejo melódico altamente sofisticado, puede prescindir de otros adornos adicionales, siendo algunos trinos y mordentes los únicos que llegan a aparecer.



Ejemplo 37 (Bach) *Allemande*, compases 1 al 6

La construcción melódica de la pieza se basa en arpeggios y grados conjuntos ornamentados, mientras que los saltos que aparecen son pocos. Estos elementos se hacen presentes en una proporción similar en las voces exteriores, brindando un equilibrio entre las partes. Un elemento interesante a nivel melódico es el salto de cuarta aumentada—o quinta disminuida—que aparece en la primera sección, y el salto de séptima disminuida en la segunda. Estos saltos no ocurren frecuentemente en sus respectivas secciones, pero por su naturaleza disonante, llaman la atención cuando aparecen, además de que interrumpen el movimiento por grado conjunto que se maneja en la mayor parte de la danza.

Respecto a la armonía, como en la mayoría de las piezas con forma binaria, ésta va de la tónica a la dominante en la primera sección, y regresa a la tónica en la segunda; en el siguiente esquema se describe a grandes rasgos esta transición:

Sección 1	i – V – V/iv – iv – V – i – V/III – III – iv – V – V/V – V – i – V – vi/V – V/V – V
Sección 2	V – i – V/iv – iv – III/iv – VI/iv – V/iv – V/V/III – V/III – V – i – iv – V – VI – iv – V – I

A primera vista estos enlaces pudieran parecer sencillos, ya que no van a regiones tonalmente lejanas, pero a un nivel más detallado, existen inflexiones que suceden con rapidez como producto de la interacción de las voces y, que si bien no marcan cambios armónicos relevantes, sí enriquecen la atmosfera armónica de la pieza.

Los elementos composicionales de esta obra, así como su dificultad técnica, se encuentran altamente elaborados. Sin embargo, esta complejidad no se transforma en el fin último de la pieza; más bien, estos aspectos se conjugan para resaltar la belleza y la elegancia de esta *allemande*.

Courante

En esta suite, Bach maneja la *courante* de manera particular: al usar un bajo de movilidad constante le otorga un dinamismo mayor de lo que se esperaría en esta danza francesa; asimismo, no utiliza la intrincada textura polifónica o ambigüedades métricas tan usuales en la *courante*, por lo que podría tener un mayor parecido con la *corrente* italiana. Sin embargo, el complejo manejo melódico que hay en el bajo y la soprano, que requiere de un *tempo* que permita entender con claridad el discurso musical, impide que se pierda su carácter francés.

The image displays a musical score for a piece titled "Courante." The score is written for a single melodic line, likely for a lute or harpsichord, using a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of nine measures. The first measure begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is characterized by a constant eighth-note bass line in the right hand, which provides a steady rhythmic foundation. The upper voice features a more complex melodic line with various intervals, including sixths and sevenths, and some grace notes. The piece concludes with a final cadence in the ninth measure.

Ejemplo 38 (Bach) *Courante*, compases 1 al 9

Debido a que ambas voces tienen un importante desarrollo melódico, esto se convierte en un aspecto fundamental y característico de esta obra. El bajo adquiere una función de motricidad con figuras de octavos que, con la excepción de algunos cuartos que aparecen en las cadencias, se mantiene prácticamente en toda la *courante*. La soprano tiene un ritmo ligeramente más variado, que también está conformado principalmente por octavos: éstos se usan sobretodo en los grados conjuntos, y las otras figuras de mayor duración en los saltos. Estas notas más largas estructuran el movimiento melódico y enfatizan los cambios armónicos, proporcionando puntos de referencia que le dan sentido a la pieza y evitan que parezca una sucesión interminable de octavos. Debido a que las notas que indican los enlaces no se encuentran exclusivamente en una de las voces, es la interacción entre éstas lo que produce los cambios armónicos que van apareciendo.

En esta *courante*, el desarrollo melódico de las voces es un factor muy importante, pero este ámbito a su vez tiene un fundamento armónico, que si bien no es tan intrincado como en otras danzas de esta *suite*, no deja de ser importante en la construcción de la pieza. La marcha armónica es lenta, en general se maneja una sola armonía por compas con algunos acordes de paso. En la estructura podemos observar que las regiones armónicas en las que se construye la pieza son cercanas:

Sección 1	i – iv – V – i – iv – V/V/III – IV/III – V/III – IV/III – V/III – III – i – V/V/IV – V/v – V – i – vii ₇ /V – V
Sección 2	V – – V/iv – iv – V/iv – iv – VI – V/V/VI – VI – V/VI – VI – V/iv – iv – V – i – V/iv – iv – vii ₇ – i – V – i

En la mayor parte de la pieza los cambios armónicos son regulares, usualmente uno o dos por compás, lo que la diferencia de la *courante* temprana donde la armonía es mucho más intrincada como resultado de la polifonía; el segundo enlace se presenta de forma constante en el tercer tiempo, pero este patrón se modifica y los enlaces se desarrollan con mayor rapidez hacia el final de ambas secciones. Asimismo, comienza una progresión donde la figura rítmica de cuarto con puntillo y dos dieciseisavos añade dinamismo, acentuado por el trino que aparece. Estos elementos producen un efecto de movilidad e incertidumbre que, al romperse la progresión, resuelven a la estabilidad que proporciona la cadencia.

Sarabande y Double

La *sarabande* de esta *suite* posee un carácter serio y al mismo tiempo muy intenso. En esta obra, Bach utiliza claramente la acentuación rítmica característica de la danza, además de complementar esto con el manejo de la armonía que caracteriza al compositor, enriqueciendo una danza que ya por sí misma es intensa.

La textura es contrapuntística a cuatro voces independientes, las cuales se mueven prácticamente en su totalidad por grado conjunto. Los saltos que aparecen son pequeños, la mayoría de intervalo de tercera, y únicamente encontramos un salto de quinta en la soprano y otro de octava en el bajo en un enlace cadencial. Este manejo de las voces crea una atmósfera sonora muy sólida y tranquila, además de permitir que la intrincada armonía pueda apreciarse claramente.

Ejemplo 39 (Bach) *Sarabande*, compases 1 al 13

Los enlaces armónicos de la pieza son muy interesantes, pues de manera constante se evaden las cadencias a través del uso de cromatismos; además, aparecen frecuentemente acordes disonantes de séptima, como lo podemos ver en el siguiente esquema:

Sección 1	i – ii ₂ – V ₇ – V ₂ /iv – iv – ii – vii ₇ /V – V – V ₂ /V – V/iv – V/V – vii ₇ – i – V
Sección 2	V – V ₂ – V ₇ /VI – vii/III – III – ii/III – III – V/III – III – V/vi – iv – V ₂ – V ₂ /iv – vii ₂ /v – vii ₂ – i – iv – V ₇ – i

La voz del bajo juega un papel importante en los cambios armónicos, ya que al menos en la primera parte, describe una escala descendente en la cual hay movimientos cromáticos; este cromatismo, además de conformar una melodía por sí misma, impulsa los cambios armónicos. En la segunda sección, reaparece el movimiento cromático en los

últimos cinco compases. En menor grado, la soprano también participa de estas funciones armónicas, pero únicamente en la primera sección.

Los ornamentos en esta pieza aparecen únicamente en la soprano. No son excesivamente abundantes, pero creo que esto se debe al *double* que sigue, que ornamenta la pieza en todas sus voces exceptuando el bajo. Para terminar esta danza, aparece una hemiola cadencial donde las voces superiores realizan una serie de sextas paralelas en ritmo de cuartos, aumentando así la sensación de movimiento y anunciando la cadencia final.

El *double* es una versión ornamentada de esta *sarabande*. Los enlaces armónicos, las notas estructurales de la soprano y el bajo, permanecen sin cambio alguno respecto al original, y más bien lo que se añade son ornamentaciones melódicas que se encuentran en figuras de octavos. La armonía al permanecer igual, permite identificar los elementos de variación que se añaden, sin perder la referencia de la *sarabande*. En esta variación, se observa una fuerte influencia del *style brisé* de la música francesa, al verse enriquecido el elemento del arpeggio. Las anteriores características le otorgan motricidad y cambian ligeramente el carácter predominantemente serio de la danza.



Ejemplo 40 (Bach) *Double*, compases 1 al 3

Esta *sarabande* y su *double* son piezas que, desde un punto de vista personal, poseen una profundidad e intensidad emocional sobrecogedora, en las cuales, tanto el interprete como el oyente pueden reconocer las enormes posibilidades de la música para alcanzar los sentimientos de los seres humanos.

Gavotte I y Gavotte II

La *gavotte* es una danza de origen francés que tuvo gran popularidad en las cortes durante los siglos XVII y XVIII, llegando así a formar frecuentemente parte de las *suites* instrumentales de esa época, además de aparecer incluso en ballets y otras puestas

escénicas. Es una danza en forma binaria que inicia con una anacrusa en el tercer tiempo del compás y cuya estructura se basa en frases de cuatro compases. (*Grove Music Online*)

En ambas *gavottes* de esta *suite*, el bajo tiene una función rítmica muy importante, pues pasa prácticamente todo el tiempo en ritmo de octavos, característica que otorga una sensación de movimiento constante a lo largo de ambas piezas. En la primera *gavotte* el desarrollo melódico de esta voz es intrincado, llegando a parecer laberíntico a primera vista; sin embargo, al analizar las notas estructurales se observa una melodía subyacente que en realidad se mueve casi siempre por grados conjuntos y sólo ocasionalmente por saltos. La segunda danza tiene un manejo polifónico interesante: a pesar de estar escrita a dos voces, la figuración del bajo es tal que crea la ilusión de haber una voz adicional. De estas voces, la inferior realiza un pedal sobre Re, mientras la otra tiene un movimiento melódico por grado conjunto con saltos ocasionales.



Ejemplo 41 (Bach) *Gavotte I*, compases 1 al 6

La soprano en estas piezas se construye principalmente por grado conjunto y la mayoría de los saltos que aparecen indican finales o inicios de frase; asimismo, otro elemento distintivo es el uso de notas repetidas en las anacrusas. Esta voz es la que tiene una función estructural en cuanto al fraseo, ya que es donde aparecen con mayor frecuencia las figuras rítmicas de cuartos.

El manejo armónico de estas danzas es sencillo con inflexiones a las regiones tonalmente cercanas; en forma parecida a la *courante* de esta *suite*, la interacción de las voces y las alteraciones que aparecen en ellas es lo que provoca los cambios armónicos. Se puede observar que en ningún momento aparecen acordes, lo que acentúa el carácter polifónico de la obra. El contraste que existe entre estas *gavottes* es que la segunda se encuentra en el homónimo mayor, además de poseer un carácter pastoral que difiere al de la primera.



Ejemplo 42 (Bach) *Gavotte II*, compases 1 al 6

A pesar de que cada una tiene una personalidad musical diferente, tienen en común la ligereza y fluidez que hacían tan popular esta danza. De igual forma, su aparición dentro de la *suite* ofrece una diferencia de ánimo entre la *sarabande* anterior y la *gigue* que sigue, las cuales son de una densidad sonora mayor.

Gigue

Las posibilidades de contrapunto imitativo de la *gigue* fueron ampliamente exploradas por los compositores en todos los países, si bien fueron los alemanes quienes hicieron mayor uso de este recurso, como lo podemos observar en la obra de Buxtehude, Fischer y Händel. Bach también hace uso del contrapunto que explota de manera extraordinaria en esta danza. Se tiene un tema que dura tres compases y el cual se presenta de forma imitativa en todas las voces, no siempre en forma textual, pero sí lo suficientemente similar para ser reconocible.



Ejemplo 43 (Bach) *Gigue*, compases 1 al 3

A través de nuevos elementos que se conjugan con el tema inicial, se va desarrollando la danza. Ahora bien, en la segunda sección se invierte el tema: si en la primera era ascendente, ahora es descendente, apareciendo igualmente en todas las voces.



Ejemplo 44 (Bach) *Gigue*, compases 25 al 27

Las figuras rítmicas predominantes en toda la obra son los dieciseisavos. Los encontramos siempre presentes en una u otra voz, exceptuando la cadencia del final de las secciones; esta presencia constante proporciona una sensación de movimiento perpetuo. Mientras una de las voces lleva esta figuración, las otras mantienen un contrapunto en octavos y en ocasiones una de ellas permanece en una nota tenida. Existen momentos en la *gigue* en los que dos voces llevan dieciseisavos, pero cuando esto sucede, la tercera voz desaparece para evitar obscurecer el discurso, o en el caso de los compas previos al final de cada sección, se queda tenida como un pedal.

Bach hace gala de su maestría compositiva en esta pieza al introducir elementos de variación, inversión, complejidad armónica y dificultad técnica. Por el grado de complejidad, sería difícil describir en detalle los enlaces armónicos que conforman la danza, sin embargo, es posible hacer un esquema de las regiones tonales principales:

Sección 1	i – v – i – v – i – v – V/V – V
Sección 2	v – i – v – i – v – V – i – V – I

Este esquema pudiera parecer simple y reduccionista, pero resulta indispensable para ubicar con claridad lo que sucede armónicamente dentro de la obra y no perder el camino en un exceso de detalle. En realidad, la armonía es muy variada y el ritmo armónico muy rápido, ya que los enlaces se suceden rápidamente y son el resultado del desarrollo melódico y la interacción de las voces: muchas veces tenemos un enlace distinto en cada tiempo del compás. Además, el movimiento cromático que aparece de manera constante aumenta la sensación de inestabilidad tonal.



Ejemplo 45 (Bach) *Gigue*, compases 38 y 39

Obviamente la armonía se enriquece a través de los elementos melódicos ya mencionados, aunados a la aparición constante de intervalos de novena, séptima y cuarta aumentada. A pesar de la densa sonoridad de la pieza, el *tempo* que se use no puede ser

lento, debido a dos factores: primero, que la complejidad melódica requiere que sea ejecutada con fluidez para evitar volverse pesada y torpe. Y segundo, el compás que Bach utiliza es 12/16 a diferencia de la mayoría de sus otras *gigues* donde el compás es en octavos (ya sea 6/8 o 12/8); al tener una figura rítmica más pequeña, nos indica que la velocidad debe ser mayor.

Esta *gigue* es altamente difícil para el intérprete. La sinuosidad de las voces pone a prueba el dominio del instrumento en los ámbitos de interpretación polifónica, de la digitación y de la comprensión del discurso musical. Asimismo, los trinos de larga duración acompañados de otra voz en la misma mano, entre otras cosas, implican un nivel de destreza técnica que sitúa a esta pieza en el contexto de la ejecución profesional. Con esta obra Bach cierra el ciclo de las *suites* inglesas de una forma que ejemplifica su innegable capacidad para manejar el lenguaje musical en los instrumentos de teclado, mostrándonos en una pieza sumamente emocionante y compleja las posibilidades interpretativas del clavecín.

La Marche des Scythes

La *Marche des Scythes* es una pieza del compositor Joseph-Nicholas-Panrace Royer (1705 – 1755). Aunque nacido en Turín, desde temprana edad reside en Francia, donde eventualmente se naturaliza. Este compositor tuvo una importante actividad como músico de la Corte, en la ópera parisina y en los Conciertos Espirituales. Era ampliamente reconocido como clavecinista y organista, además de como compositor.

Los Conciertos Espirituales son la serie de conciertos públicos fundados en 1725 por Anne Dannican Philidor, como un sustituto de otros espectáculos que eran cerrados durante la cuaresma. En sus inicios, estos conciertos incluían obras sacras y también música instrumental; con el paso del tiempo también incluyeron música secular además de seguir presentando música instrumental. Royer participa en estos conciertos a partir de 1748 en asociación con Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. Asimismo, es contemporáneo de Jean Philippe Rameau, con quien colaboró en la ópera de París. (*Grove Music Online*)

Las piezas para clavecín que sobreviven fueron publicadas en 1746. En esta edición, Royer indica que sus piezas habían estado circulando con otros nombres y alteraciones, razón por la cual decide publicarlas como él mismo las había concebido. Personalmente, considero que el propio hecho de que sus piezas estuvieran en circulación clandestinamente, confirma la popularidad y renombre de Royer como clavecinista.

La Marche des Scythes está realizada utilizando la forma musical de *Rondeau* francés del siglo XVIII, que consta de una sección -el *rondeau* o estribillo- que se va alternando con otras secciones llamadas *couplets*. La pieza inicia con el *rondeau*, le sigue uno de los *couplets*, se toca nuevamente el *rondeau* y así sucesivamente hasta finalizar con el *rondeau*. Esta forma musical fue ampliamente usada en Francia en los siglos XVII y XVIII por prácticamente todos los compositores; debido a esto, encontramos un gran número de *rondeaux*, ya sea para instrumentos solistas, música de cámara o en la ópera. (Lester, 1992)

El *rondeau* de esta pieza presenta los materiales que se utilizarán y elaborarán a lo largo de la misma: la melodía se basa en notas repetidas que dan un efecto de tensión creciente por las funciones armónicas disonantes que va adquiriendo y que encontraremos también en los *couplets*. En el bajo tenemos elementos rítmicos de octavos alternándose con dieciseisavos que le dan mucho dinamismo a la pieza y que eventualmente en los

últimos *couplets* serán la figura rítmica predominante. Armónicamente está en Do menor y no modula, sino que pasa por las regiones armónicas usuales del modo menor (i, iv, V → v, III, V, i); pese a no modular, este pasaje adquiere interés por el uso de acordes disminuidos, de séptima y retardos. La marcha armónica es lenta, lo cual permite usar una figuración rítmica rápida y enérgica; este manejo armónico contrasta con el tratamiento modal que existía en el siglo XVI donde la interacción de las voces, así como su desarrollo e independencia, tenía el papel principal, dando como resultado enlaces armónicos con mayor rapidez.

Ejemplo 46 (Royer) *La Marche des Scythes*, compases 1 al 12

Los *couplets* son cuatro, que van aumentando tanto en extensión como en complejidad y dificultad técnica. Una de las características que todos los *couplets* tienen en común es el carácter de improvisación. Independientemente de que cada uno explote elementos técnicos y armónicos diferentes, en todos encontramos recursos típicos de la improvisación en el barroco, como son el uso de escalas, arpeggios y ornamentaciones melódicas. El elemento que les da cohesión a los *couplets* es la armonía; exceptuando el tercero que se encuentra en el homónimo mayor, todos los *couplets* se encuentran en Do menor. La melodía del *rondeau* se llega a hacer presente en algunas partes de los *couplets*, principalmente el motivo de tres notas repetidas con que inicia la melodía; este motivo melódico también brinda cohesión a la obra.

El primer *couplet* es corto, con una duración de 9 compases. Armónica y melódicamente tiene diversos elementos comunes con el *rondeau*, los cuales elabora con

progresiones de acordes de dominante. Se usan los acordes arpegiados en los cuales la manera misma en que están arpegiados obedece a una conducción de las voces subyacente. Esta manera de arpegiar permite una sensación de fluidez mayor que en el *rondeau* debido a que las figuras rítmicas son regulares y continuas.

El segundo *couplet* es el que tiene el mayor carácter de improvisación ya que no existe una melodía como tal, más bien es un desarrollo de enlaces armónicos realizado a través de acordes arpegiados. Al inicio del *couplet*, el compositor nos indica que se toque “en la forma de arpegiar”. Únicamente los primeros dos compases tienen los arpeggios totalmente escritos para ejemplificar la manera en que puede tocarse; después, lo que encontramos son acordes en figuras rítmicas de medios, que, sin embargo, deberán tocarse en arpeggios, de acuerdo a lo indicado por el compositor.



Ejemplo 47 (Royer) *La Marche des Scythes*, compases 21 al 26

En este *couplet* lo más interesante es la progresión armónica, la cual determina la tensión y distensión que se va creando. Este efecto de tensión se logra a partir de dos recursos diferentes: por el uso de notas comunes que permanecen en acordes contiguos, en ocasiones como retardos, y por la adición de otras notas que permiten el cambio armónico y aumentan la densidad de voces. Se usan acordes de séptima y acordes disminuidos en diversas inversiones debido a la conducción de voces. Los efectos de sonoridad se ven directamente afectados por la adición de notas en la textura; en los acordes más tensos encontramos una mayor cantidad de voces lo cual aumenta la dinámica del instrumento y acentúa la tensión, mientras que en los acordes más estables son menos notas dando ligereza a textura. Esta variedad de tensiones y texturas, junto a la manera en que está escrito el *couplet* como acordes para ser arpegiados, permite una gran libertad interpretativa ya que el ejecutante puede determinar la velocidad y manera para realizar los arpeggios.

El tercer *couplet* nos presenta el mayor contraste respecto al *rondeau* ya que se encuentra en el homónimo mayor de la tonalidad. Este *couplet* tiene una gran brillantez,

tanto por el contexto armónico mayor como por el uso de figuras rítmicas de dieciseisavos y treintaidosavos. Está construido sobre una progresión de acordes de séptima que resuelven a la sexta sobre un bajo diatónico descendente y acordes de quinta que se transforman en sexta al ascender el bajo.



Ejemplo 48 (Royer) *La Marche des Scythes*, compases 19 al 21

Este bajo comienza en Do, baja a su octava inferior, sube al punto de inicio y vuelve a bajar. A pesar de que pareciera un elemento estructural sencillo, la manera en que se elabora con los ritmos de dieciseisavos le da mayor interés y en esto se basa el dinamismo y energía del *couplet*. Melódicamente encontramos las notas repetidas del *rondeau*, lo cual nos permite tener una referencia y cohesión al resto de la obra; aquí es en la melodía donde encontramos el interés de la progresión armónica de disonancia y resolución, pero además esto se enriquece con el uso de escalas y arpeggios de cierto carácter virtuoso.

El cuarto y último es el más largo y elaborado de los *couplets* y presenta mayores elementos de dificultad técnica. Consta de cinco secciones claramente definidas y de una cadencia final. Está basado en acordes arpegiados de diversas maneras, además de contar con una progresión de acordes de séptima sobre un bajo cromático descendente. En la primera sección hallamos los arpeggios sobre los grados principales de la escala (i – iv – V – i), repitiéndose tres veces cada uno; con la repetición de la tónica modula hacia el quinto grado.



Ejemplo 49 (Royer) *La Marche des Scythes*, compases 67 al 69

La segunda sección inicia al realizar esta modulación. En esta sección, encontramos el material melódico del *rondeau* pero con un bajo diferente, construido totalmente a base de dieciseisavos. La tercera sección continúa con los dieciseisavos en el bajo, con la diferencia de que las voces superiores adquieren un carácter distinto. Éstas empiezan a conducirse como retardos y notas tenidas en ritmos de medios con algunas notas de paso ornamentales. En esta conducción aparece la escala cromática descendente en la voz del tenor.



Ejemplo 50 (Royer) *La Marche des Scythes*, compases 91 al 93

El contraste rítmico entre el bajo de dieciseisavos y las voces superiores de medios, en conjunción con los retardos y el cromatismo, logra una tensión armónica muy efectiva. La cuarta sección es armónicamente menos densa ya que sólo presenta dominantes con su resolución, pero aumenta la dificultad y el interés introduciendo el elemento técnico del cruce de manos. La quinta sección es una repetición de la segunda, presentando el material melódico del *rondeau*, con la variante de encontrarse en la región de la tónica. El *couplet* finaliza con una cadencia de escalas a gran velocidad y acordes arpegiados que van de la tónica a la dominante e incluso a la dominante de ésta. Por último, se repite el *rondeau* para finalizar la pieza.

Ejemplo 51 (Royer) *La Marche des Scythes*, compases 122 al 128

Al observar la pieza más allá de los detalles que la constituyen, encontramos música dramática que posee mucha energía y que logra a través de su gran dinamismo capturar la atención tanto del intérprete como del escucha. No es música con grandes pretensiones armónicas, pero es precisamente esto lo que logra la sensación de movimiento y vitalidad al permitir el uso abundante de notas rápidas. Es una pieza de gran carácter, enfática en sus notas repetidas, y tensa en sus progresiones disonantes; que nos lleva desde una estabilidad contenida hasta un clímax de energía y virtuosismo.

Bibliografía:

Recursos Físicos

- Arbeau, Thoinot.** *Orchesographie*. Dover, New York, 1967
- Bach, Johann Sebastian.** *Inventiones y Sinfonías*. Real Musical, Madrid, 2001
- _____. *Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Acompañing in Four Parts*. Clarendon Press, Oxford, 1996
- Brunold, Paul.** *Traité des Signes et Agréments*. Georges Delrieu, Niza, 1925.
- Chung, David.** "Lully, D'Anglebert and the transmission of 17th-century French Harpsichord Music" *Early Music* 2003 XXXI: 582-606.
- Donington, Robert.** *Baroque Music*. Norton & Company, New York, 1982
- Frescobaldi, Girolamo.** *Toccate e Partite libro primo*. Roma, 1637.
- Hollick, Douglas.** 1996. "Beyond the written notes." *Choir & Organ* 4, no. 4: 44
- Jeppesen, Knud.** *Counterpoint*. Dover Publications, New York, 1992
- Ledbetter, David.** *Bach's Well-tempered Clavier*. Yale University Press, New Haven y Londres, 2002.
- Lester, Joel.** *Compositional theory in the eighteenth century*. Harvard University Press, Massachusetts, 1992
- Lindley, Mark y Maria Boxall.** *Early Keyboard Fingerings*. Schott & Co. England, 1992.
- Restout, Denise.** *Landowska on Music*. Stein and Day, Nueva York, 1973.
- Schwartz, Judith L.** "The passacaille in Lully's Armide: phrase structure in the choreography and the music" *Early Music* 1998 XXVI: 300-321

Recursos Electrónicos

- Boyd, Malcolm y Gordana Lazarevich.** "Domenico Scarlatti." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Consultado el 3 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O904592pg2>>.
- Caldwell, John, et al.** "Keyboard music." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945pg1>>.

- Caldwell, John.** "Toccatà." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035>>.
- Carter, Tim.** "Armida." *The New Grove Dictionary of Opera.* Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 31 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900189>>.
- Clifford Barnes.** "Vaudeville." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 29 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29082>>.
- Cole, Malcolm S.** "Rondo." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el Febrero 7 de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787>>.
- "Concert Spirituel." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 7 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06257>>.
- Edward, Rebecca.** "Merulo, Claudio." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40699>>
- Fuller, David et al.** "Couperin." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 12 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40182pg1>>.
- Gianturco, Carolyn.** "Longo, Alessandro." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 4 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16953>>.
- Hinsch, Hermann.** "Editorial Remarks" *Werner Icking Music Archive.* Consultado el 20 de Enero de 2011 <<http://www.icking-music-archive.org/scores/royer/Royer.html>>
- Schott, Howard.** "Froberger, Johann Jacob." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10298>>.

- Hudson, Richard y Meredith Ellis Little.** "Sarabande." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 25 de Enero de 2011
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>.
- Irving, John y Peter Le Huray.** "Tomkins." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28090pg1>>.
- Ledbetter, David.** "D'Anglebert, Jean Henry." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07165>>
- _____ "Style brisé." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27042>>.
- Little, Meredith Ellis.** "Gigue (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 25 de Enero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>>.
- _____ "Gavotte." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 19 de Febrero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10774>>.
- Little, Meredith Ellis y Suzanne G Cusick.** "Allemande." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613>>.
- _____ "Courante." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707>>.
- Pagano, Roberto et al.** "Alessandro Scarlatti." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 1 de Febrero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg1>>.
- _____ "Domenico Scarlatti." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 1 de Febrero de 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg7>>.

- Powers, Harold S. et al.** "Mode." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3>>.
- Rollin, Monique.** "Gautier, Jacques." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 28 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10756>>.
- Rosow, Lois.** "Armide (i)." *The New Grove Dictionary of Opera.* Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 31 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900197>>.
- Sawkins, Lionel y David Fuller.** "Royer, Joseph-Nicolas-Panrace." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 7 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24018>>.
- Schott, Howard.** "Kirkpatrick, Ralph." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 4 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15059>>.
- Silbiger, Alexander.** "Chaconne." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 30 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05354>>.
- _____ "Passacaglia." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 30 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21024>>.
- Snyder, Kerala J.** "Buxtehude, Dieterich." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04477>>.
- Walter, Rudolf.** "Fischer, Johann Caspar Ferdinand." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 20 de Enero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09726>>.
- Wolff, Christoph et al.** "Johann Sebastian Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Consultado el 10 de Febrero de 2011
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>.

Anexo I

Resumen para programa de mano

Este programa muestra algunos de los principales estilos y formas musicales del repertorio para clavecín de los siglos XVII y XVIII. Incluye las formas más libres como la *toccata* y el preludio, que surgieron a inicios del barroco. El tema y variaciones fue una forma muy favorecida por los compositores en Inglaterra, mientras que la *suite* es la forma francesa por excelencia. Finalmente la sonata para teclado solo, en el momento final del periodo barroco, contiene algunos de los rasgos del nuevo estilo clásico.

Toccata Cuarta

La *Toccata* para teclado en el barroco es una pieza de forma libre, de estructura seccional y carácter de improvisación. Las *toccatas* de Claudio Merulo publicadas en 1605 se distinguen por su dificultad técnica, y por tener secciones claramente definidas donde se alterna el carácter de improvisación con elementos de imitación y contrapunto. Esta obra está en el tono de Sol menor y consta de ocho secciones. Al ser música tan temprana, su discurso puede llegar a ser ajeno y difícil de entender, sin embargo, la belleza y energía que posee esta pieza es tal, que logra superar las barreras de la lejanía temporal.

Barafostus Dreame

Thomas Tomkins fue un compositor de música religiosa en Inglaterra. Actualmente se le reconoce por su producción de música vocal, sin embargo, también compuso música para teclado y para ensambles instrumentales. Esta pieza consta de ocho secciones—el tema y siete variaciones—, en las cuales la melodía del tema puede distinguirse con claridad aunque se encuentre ornamentada. Cada una de las variaciones presenta el mismo esquema armónico, sin embargo, su tratamiento es muy diverso. En algunas variaciones la textura es intrincadamente contrapuntística, mientras que en otras el desarrollo de escalas y arpeggios tiene un papel fundamental. Los recursos musicales utilizados, hacen que esta pieza tenga un grado de dificultad considerable; finalmente, la conjunción de estos elementos realza la belleza de la obra.

Suite en Sol menor

Jean Henry D'Anglebert se desarrolló profesionalmente en la corte de Luis XIV. Su principal producción musical son las piezas para clavecín publicadas en 1689, las cuales son una importante aportación para el repertorio del instrumento.

Prélude

Este preludio en Sol menor está compuesto en el estilo de los preludios sin medida, que son piezas que usualmente carecen de indicaciones de compás o ritmo. Se pueden considerar una especie de improvisaciones escritas, cuya interpretación depende del conocimiento de la armonía y de la intuición musical del ejecutante, entre otras cosas. El tratamiento melódico no es un factor principal en los preludios sin medida, sin embargo, surgen patrones melódicos que, en este caso, sirven de hilo conductor para darle cohesión a la obra.

Allemande

La *allemande* es una danza típica de las suites en el barroco y se considera que su origen es alemán. En sus inicios, esta danza aparece en libros de danza y se describe como “sencilla y de cierta seriedad”. La *allemande* de esta *suite* posee una textura polifónica que oscila entre tres y cuatro voces independientes, en las cuales encontramos constantemente ornamentos de todo tipo. Armónicamente, resulta interesante la constante evasión de la resolución de las dominantes mediante el cromatismo, elemento que caracteriza a esta pieza.

Courante

La *courante* es una danza barroca que tuvo gran popularidad durante el siglo XVII; se caracteriza por tener una polifonía intrincada, tempo tranquilo y la subdivisión rítmica tiende a tener alteraciones e incluir hemiolas. Esta pieza a pesar de tener fluidez y energía, no llega a ser precipitada, sino elegante y de carácter ligero.

Sarabande

Las primeras referencias que se hacen a esta danza aparecen en el siglo XVI en América. En sus inicios, la danza era rápida, enérgica y se asociaba con bailes lascivos, por lo que llegó incluso a estar prohibida en España; con el tiempo los compositores franceses fueron favoreciendo un *tempo* más tranquilo y de cierta seriedad. En esta pieza, el uso de apoyaturas y acordes disonantes se vuelve fundamental y característico.

Gigue de Mr. de Lully

La *gigue* es una danza que se considera de origen británico, su introducción en Francia se atribuye al laudista Jacques Gautier. Desde sus inicios esta danza se encuentra en compás binario de subdivisión ternaria. D'Anglebert, por su dominio de los recursos del clavecín, logra trasladar efectivamente la música orquestal de Lully al instrumento solo.

Air: La Bergère Annette. Vaudeville

El *vaudeville* es una canción popular cuyos orígenes se remontan al siglo XV. El hecho de que D'Anglebert hiciera una transcripción para clavecín, indica que *La Bergère Annette* pudo haber sido una canción muy popular en su época. En comparación con las otras piezas de esta *suite*, ésta es una pieza sencilla, cuyo carácter agradable y ligero, ofrece un contraste que permite una variante auditiva entre piezas de alta complejidad.

Passacaille d'Armide de Mr de Lully

La *passacaille* es un género musical de origen español basado en la improvisación que para mediados del siglo XVII ya era una danza muy popular en Francia. Esta *passacaille* es una transcripción que D'Anglebert hace de un fragmento de la ópera *Armide* de Lully. Consta de 17 variaciones donde se van explorando diferentes recursos musicales basados en un mismo esquema armónico. Esta *passacaille* es una obra que no solo posee un alto grado de dificultad técnica para su ejecución por el empleo de recursos musicales muy sofisticados, sino que está impregnada de belleza y dramatismo emocional.

Sonata K. 234 en Sol menor y K. 201 en Sol mayor

Domenico Scarlatti nace dentro de una familia de gran tradición musical, llegando a ser Maestro de la Capilla Real de la corte en Lisboa. Es en este lugar donde Scarlatti conoce a la princesa María Bárbara, quien sería su principal patrona además de su alumna, y para quien escribiría las más de 500 sonatas que le dan fama.

Sonata K. 234

Esta sonata inicia con un arpeggio descendente sobre la tónica de Sol menor el cual es imitado en el bajo. Este motivo tranquilo encuentra más adelante su contraparte cuando la soprano va a contratiempo del bajo sobre una progresión de acordes disonantes. Un elemento interesante de esta sección es el efecto sonoro de la armonía: tanto el bajo como la

soprano omiten la tercera del acorde logrando que la sonoridad sea reminiscente de un contexto medieval.

Sonata K. 201

Esta sonata en Sol mayor es un contraste notorio a la pieza anterior pues comienza con un arpegio de dieciseisavos ascendentes; este gesto musical inicial marca el carácter y se vuelve el principal recurso para la construcción de la sonata. La segunda sección de la sonata comienza con una textura homofónica que hace un gran contraste con respecto a los arpegios característicos de la sección anterior. Esta es una sonata que demuestra las posibilidades de una faceta extravagante y luminosa del instrumento.

Suite Inglesa en Re menor BWV 811

Johann Sebastian Bach es una de las figuras en la historia de la música que, a pesar del paso del tiempo, permanecen vigentes en la vida musical. Según la tradición, las *suites* inglesas fueron compuestas por encargo de un caballero de esa nacionalidad, aunque no existe mayor información respecto a quién haya sido; es por eso que se les denomina de tal forma.

Prélude

Este preludio de Bach tiene dos secciones: en la primera se maneja el carácter de improvisación a través de acordes arpegiados, mientras que la segunda sección utiliza la imitación y los pasajes floridos como recurso constitutivo. Como la segunda sección es muy larga, ésta se compone de varias frases, en las cuales se exploran diferentes elementos rítmico-melódicos, así como diferentes regiones tonales cercanas.

Allemande

En esta *allemande*, el carácter afrancesado de la danza es notorio por la intrincada polifonía de las voces, un rico manejo armónico y ciertos elementos arpegiados. Posee una inventiva melódica altamente sofisticada que se basa en arpegios y grados conjuntos ornamentados. De igual forma, la armonía se ve enriquecida por acordes, apoyaturas e intervalos disonantes que aparecen en todas las voces.

Courante

En esta suite, Bach utiliza la *courante* de manera particular debido al complejo manejo melódico que hay entre el bajo y la soprano, ya que ambas voces son muy

independientes entre sí. El bajo adquiere una función de motricidad debido a su figuración de octavos, mientras que la soprano es la que provee los puntos de reposo que dan sentido a la pieza. Los cambios armónicos que aparecen son resultado de la interacción entre ambas voces.

Sarabande y Double

La *sarabande* de esta *suite* posee un carácter serio y al mismo tiempo muy intenso. Los enlaces armónicos de la pieza son muy interesantes, pues de manera constante se evaden las cadencias a través del uso de cromatismos; además, aparecen frecuentemente acordes disonantes de séptima. El *double* es una versión ornamentada de la *sarabande*, donde se añaden ornamentaciones melódicas en figuras de octavos.

Gavotte I y Gavotte II

La *gavotte* es una danza de origen francés que tuvo gran popularidad en las cortes durante los siglos XVII y XVIII. En ambas *gavottes* de esta *suite*, el bajo tiene una función rítmica muy importante, pues pasa prácticamente todo el tiempo en ritmo de octavos, característica que otorga una sensación de movimiento constante a lo largo de ambas piezas. La soprano se construye principalmente por grados conjuntos y la mayoría de los saltos que aparecen indican el fraseo. A pesar de que cada *gavotte* tiene una personalidad musical diferente, tienen en común la ligereza y fluidez que hacían tan popular esta danza.

Gigue

Las posibilidades de contrapunto imitativo de la *gigue* son exploradas de manera extraordinaria por Bach en esta danza. Se tiene un tema que se presenta de forma imitativa en todas las voces. En la segunda sección, este mismo tema se presenta invertido para que al final, ambas versiones del tema se encuentren simultáneamente. Con esta obra Bach cierra el ciclo de las *suites* inglesas, mostrándonos en una pieza sumamente emocionante y compleja las posibilidades técnicas y expresivas del clavecín.

La Marche des Scythes

Joseph-Nicholas-Panrace Royer tuvo una importante actividad como músico de la corte en París. Su colección de piezas para clavecín publicadas en 1746, es de la poca música que sobrevive de este compositor. *La Marche des Scythes* está en la forma del *rondeau* francés del siglo XVIII que consta de un estribillo que se va alternando con otras secciones

llamadas *couplets*. Esta pieza consiste del *rondeau* y cuatro *couplets*, los cuales van aumentando en complejidad y dimensión. El motivo de notas repetidas con que inicia la melodía es lo que brinda cohesión a la obra. Esta marcha es una pieza de gran carácter, que nos lleva desde una estabilidad contenida hasta un clímax de energía y virtuosismo.