



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA**

Notas al programa,  
Obras de Johann Sebastian Bach, Louis Couperin, Renaud Gagneux,  
Jean-Philippe Rameau, Jan Pieterzsoon Sweelinck y Matthias Weckmann

Opción de titulación: Notas al programa

Que presenta:  
**Luis Daniel Ortega García**

Para obtener el título de:  
**Licenciado en Música Instrumentista – Clavecín**

Asesores:

Notas al programa: Rafael Iván Sánchez Guevara

Recital: Norma Angélica García González



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**Gracias:**

A Rosalba y José Luis,

a Pauliva,

a Chris,

a Abril,

a Norma,

a Rafa,

a mis sinodales: Gabi, Raque y Eunice,

a todos mis maestros y amigos dentro y fuera de la Facultad de Música,

a todos los lectores de este trabajo.

<b>1.</b>	<b>Resumen</b>	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>Introducción</b>	<b>3</b>
2.1.	<i>Música y retórica</i>	3
2.2.	<i>El sistema retórico musical</i>	6
2.3.	<i>Los afectos</i>	9
2.4.	<i>Figuras retórico-musicales</i>	11
2.5.	<i>Metodología de análisis para las obras del programa</i>	13
<b>3.</b>	<b>Jan Peterzsoon Sweelinck (1562-1621) – <i>Fantasia Chromatica</i></b>	<b>14</b>
<b>4.</b>	<b>Matthias Weckmann (1616-1674) – Toccata en re menor</b>	<b>24</b>
<b>5.</b>	<b>Louis Couperin (1626-1661) – Suite en la menor</b>	<b>32</b>
5.1.	<i>Prélude «à l'imitation de Mr. Froberger»</i>	34
5.2.	<i>Allemande «L'amaible»</i>	45
5.3.	<i>Courante “La mignonne”</i>	48
5.4.	<i>Sarabande</i>	52
5.5.	<i>La piémontaise</i>	55
<b>6.</b>	<b>Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Concierto para clavecín y orquesta en fa menor BWV 1065.</b>	<b>58</b>
6.1.	<i>Sin indicación de tempo (Allegro)</i>	60
6.2.	<i>Largo</i>	68
6.3.	<i>Presto</i>	74
<b>7.</b>	<b>Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – Pièces de clavecin en concerts: Troisième concert.</b>	<b>80</b>
7.1.	<i>La Lapoplinière</i>	82
7.2.	<i>La Timide. Rondeau gracieux I</i>	87
7.3.	<i>La Timide. Rondeau gracieux II</i>	90
7.4.	<i>Tambourins. Tambourin I</i>	93
7.5.	<i>Tambourins. Tambourin II en Rondeau</i>	96
<b>8.</b>	<b>Renaud Gagneux (1974-2018) – <i>Quatre haïku de Basho</i></b>	<b>97</b>
8.1.	<i>chiru yanagi</i>	99
8.2.	<i>kiyo taki ya</i>	102
8.3.	<i>aka-aka to</i>	104
<b>9.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>107</b>
<b>10.</b>	<b>Anexo: Programa de mano para el recital público</b>	<b>108</b>
	<b>Referencias</b>	<b>113</b>





## 1. Resumen

El propósito del programa para la titulación es brindar una selección de los estilos y los géneros más representativos de la literatura para clavecín. Está constituido por obras compuestas entre el siglo XVI y el siglo XX, comenzando con ejemplos tempranos como la *Fantasia chromatica* de Jan Peterszoon Sweelinck, escrita en el estilo contrapuntístico característico de la *prima prattica* renacentista. Consecutivamente y como ejemplo de la escritura en estilo improvisado de principios del siglo XVII, interpretaré la Toccata en re menor del compositor alemán Matthias Weckmann. Como ejemplo de música francesa del siglo XVII, interpretaré la *suite* en la menor de Louis Couperin, la cual representa al género instrumental por excelencia de la música barroca francesa: la *suite* de danzas. Es interesante notar que esta *suite* contiene un prelude sin medida como movimiento inicial; estos preludios son muy característicos de la música francesa para clavecín del siglo XVII y es fundamental para un clavecinista conocerlos y abordarlos. Posteriormente, presentaré un género que también fue gestado y desarrollado en el Barroco por compositores como Corelli, Vivaldi y Händel: el concierto. Interpretaré el concierto para clavecín y orquesta de cuerdas en fa menor de Johann Sebastian Bach, en donde el clavecín toma el papel del instrumento solista en la agrupación de cámara. La penúltima obra del programa es tercer concierto para clavecín de Jean-Philippe Rameau. A pesar de que su nombre nos sugiere la típica forma del concierto desarrollada en el Barroco, en donde existe un diálogo instrumental entre los *solí* y los *tutti*, las piezas de clavecín en concierto de Rameau funcionan más como una sonata en trío, en donde los tres instrumentos (clavecín, violín y viola da gamba) dialogan entre sí, teniendo el clavecín la parte musical protagónica. Debido a la formación de Rameau como clavecinista, las *Pièces de clavecin en concerts* representan un verdadero reto técnico, expresivo y discursivo para el clavecinista. Para finalizar y como ejemplo de música escrita en el siglo XX, incluiré 3 *Haikus* compuestos por Renaud Gagneux. Otro de los objetivos de esta investigación escrita es realizar un análisis retórico-musical del programa. Debido a que en el contexto del Barroco la práctica musical estaba íntimamente relacionada con los preceptos y postulados de la retórica, acercarse a esta disciplina es

fundamental para cualquier músico interesado en este repertorio, pues esta perspectiva aporta elementos indispensables para alcanzar un entendimiento mucho más profundo de este lenguaje musical y consecuentemente, una interpretación de la música más cercana a la idiosincrasia del periodo. Estudiar obras musicales compuestas en los siglos XVII y XVIII desde la mirada de la retórica musical nos brinda nuevos horizontes de análisis que enriquecen la interpretación y nos acerca un poco más a la columna medular de estos lenguajes musicales, que persisten hasta nuestros días moviendo y conmoviendo nuestros afectos igual que antaño.

## 2. Introducción

### 2.1. Música y retórica

La retórica musical nació en el Renacimiento, en un intento por imitar modelos y técnicas de las culturas occidentales clásicas. Para los teóricos y compositores que la desarrollaron, la retórica musical significaba una manera de construir, a través de la música, un aparato discursivo capaz de mover y sacudir los afectos del público, así como los buenos oradores lo hacían con sus discursos. De esta forma, extrajeron herramientas y postulados de la retórica clásica para suscitar tales efectos con la composición musical, con lo cual surgió una compleja teorización sobre la retórica de la música.

La vinculación entre la música y la retórica se remite a la Edad Media. La música y la retórica pertenecían al antiguo sistema de las *septem artes liberales*<sup>1</sup>, divididas en el *Trivium* y el *Quadrivium*. La retórica formaba parte del *Trivium*, junto con la gramática y la dialéctica, mientras que la música formaba parte del *Quadrivium*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. Los orígenes de la retórica se remiten al siglo V a.C. en la Grecia antigua. La sistematización de los procedimientos que construirían los distintos tipos de discurso tuvo sus orígenes en la región de Sicilia, de donde fue llevada a Atenas y Roma. Las primeras obras sobre retórica en la Grecia antigua provienen de los discursos de grandes oradores como Demóstenes, Lisias o Isócrates. Las fuentes teóricas más importantes de esta época son la *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes de Lámpasco y *Retórica* de Aristóteles. En Roma, la retórica alcanzó un nivel de perfeccionamiento a través de las investigaciones realizadas por oradores como Cicerón y Quintiliano. Obras como *El orador* y *Las instituciones oratorias* forjaron el canon retórico que se extendería en Europa en los siglos posteriores gracias a la inclusión de estos postulados retóricos en la filosofía cristiana, implementada por pensadores como San Agustín, San Gregorio de Nacianzo, Casiodoro y Beda el Venerable (López-Cano, 2011).

---

<sup>1</sup> Las *septem artes liberales* conformaban un sistema de organización del conocimiento en la Edad Media, en ellas se enmarcaron todos los saberes fundamentales de occidente.

Durante la Edad Media, todos los conceptos que vinculaban a la música con la retórica fueron extraídos de los escritos de autores clásicos como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Dentro de la ideología medieval, la música y el texto estuvieron indisolublemente ligados para servir a los principios de adoración y contemplación religiosa. La obra teórica medieval por excelencia que estrechó las relaciones entre la retórica y la música fue *De institutione musica* de Boecio, en la cual se concentran varias teorías musicales de la antigüedad.

Entre los siglos XVI y XVIII la influencia de la retórica en la cultura, la educación, la religión, las artes y la sociedad fue muy intensa. En el Renacimiento, la música y la retórica se compenetraron cada vez más. En los siglos XVII y XVIII, la relación entre estas dos artes se volvió más estrecha aún, volviéndolas indisociables. En relación a la música, López-Cano (2011) menciona que el corpus teórico de la retórica musical en el Barroco es producto de los tratados producidos entre 1535 y 1792. Éstos fueron denominados por sus autores como *Musica Poetica*<sup>2</sup> en alusión a la poética literaria. Dentro de estos tratados, se hace referencia a una íntima relación entre la música y la retórica, así como al papel del músico como orador, cuya tarea principal es persuadir y mover los afectos de las audiencias.

Uno de los principios fundamentales del binomio música-retórica que se desarrolló dentro de la cultura europea barroca fue la idea de que la música debía estar subordinada al texto para enaltecer y potenciar su efecto expresivo. De esta manera, la música funcionaría como un dispositivo retórico capaz de intensificar los afectos, las pasiones y las ideas impregnadas en algún discurso dado, sea éste textual o instrumental. La relación simbiótica que existía entre los recursos de la composición musical y la organización retórica de cierto discurso puede apreciarse de manera más evidente dentro de la música vocal, en donde textos poéticos o religiosos eran musicalizados por los compositores de la época de maneras muy particulares. A principios del siglo XVII, Claudio Monteverdi mencionó la existencia de una nueva manera de componer que respondía precisamente a esta necesidad de “transgredir”

---

<sup>2</sup> La *Musica poetica* o *ars compositionis* se ocupó del estudio de los elementos técnicos con los que contaba el compositor: contrapunto, bajo continuo, modos y metodología de la composición en general. El término “poética” (del griego “crear”) se refiere a la teorización, normativización, sistematización e invención de instrucciones, conocimientos y recursos técnicos con los cuales cuenta el artista durante el proceso de creación. Esta nueva clasificación musical se suma a las categorías establecidas por Boecio en la Edad Media: *Musica theorica* y *musica practica*. (López-Cano, 2011, p. 43).

algunas reglas de la composición musical con fines meramente expresivos. Monteverdi llamó a esta nueva manera de componer *Seconda Prattica* y ésta surgió como un nuevo sistema composicional que suponía un acercamiento diferente a las reglas desarrolladas dentro de las escuelas polifónicas renacentistas, en donde el tratamiento de las disonancias y la conducción de las voces eran muy restringidos (Haynes, 2016).

Delimitar el período en el que la retórica y la música estuvieron enteramente fusionadas es complejo, sin embargo, muchos autores contemporáneos concuerdan que se puede situar entre los años 1500 y 1800. El declive de la fusión entre la retórica y las artes comenzó a mediados del siglo XVIII y hacia principios del siglo XIX, con el advenimiento del Romanticismo, esta relación estaba prácticamente olvidada (Haynes, 2016). Sin embargo, durante tres siglos estas disciplinas fueron prácticamente indisolubles, de tal suerte que se puede decir que tanto la música de Monteverdi como la de Mozart están construidas bajo estos mismos principios fundamentales.

## 2.2. El sistema retórico musical

Dentro de la retórica clásica, existen cinco fases para la preparación de un discurso:

- *Inventio*: Son las ideas primordiales de cuya inspiración nace el cuerpo y la estructura del discurso. Se refiere a un concepto abstracto que puede servir como base de la expresión a través de cualquier medio.
- *Dispositio*: Se refiere a la distribución de las ideas y argumentos hallados en la *Inventio*. Es el plano arquitectónico sobre el cual se erigirá el discurso. Dentro de la *Dispositio* podemos encontrar 6 momentos distintos en el desarrollo del discurso: *Exordio*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* y *Peroratio*.
- *Elocutio*: Es la verbalización de las ideas determinadas y distribuidas en las etapas anteriores. Se realiza una búsqueda de las palabras apropiadas, la gramática correcta y por un estilo que embellezca y llene de vida el discurso a pronunciar.
- *Memoria*: Se refiere a todo el compendio de técnicas que el orador debe poner en marcha para memorizar su discurso.
- *Pronuntiatio*: Es la escenificación del discurso, deben tomarse en cuenta diversos principios gestuales y de expresión que generen un entendimiento pleno por parte de la audiencia.

Este sistema retórico desarrollado en la Antigüedad Clásica fue asimilado por los teóricos y compositores del Renacimiento y Barroco para estructurar el discurso musical. Existen algunas variantes de este sistema documentadas en tratados de la época, como se observa en la tabla 1. Como se puede apreciar, el esquema propuesto por Bernhard<sup>3</sup> ofrece una versión tripartita del arreglo clásico de la retórica, en donde la *Dispositio*, la *Elocutio* y la *Memoria* están condensadas dentro de la *Elaboratio*. Mattheson<sup>4</sup> por su parte, recupera el modelo clásico de cinco fases, pero modifica la nomenclatura para introducir categorías de una naturaleza más musical como la *Decoratio* y la *Executio* (en contraste con la

---

<sup>3</sup> Cristoph Bernhard (1628-1692) fue un tratadista y compositor de la alta Sajonia que desarrolló diversos postulados de la retórica musical en su obra teórica.

<sup>4</sup> Johann Mattheson (1681-1764) fue igualmente un tratadista y compositor musical. Su obra "Der vollkommene Capellmeister", ofrece un estudio muy detallado de la práctica musical de su época.

*Pronuntiatio*) (Dreyfus, 1996). La *Memoria* fue la única categoría de la retórica clásica que no fue retomada por los teóricos de la retórica musical puesto que “los músicos de la era barroca no demostraban gran interés en memorizar la música que ejecutaban” (López-Cano, 2011).

<b>Cicerón</b>	<b>Bernhard</b>	<b>Mattheson</b>
<i>Inventio</i>	<i>Inventio</i>	<i>Inventio</i>
<i>Dispositio</i>		<i>Dispositio</i>
<i>Elocutio</i>	<i>Elaboratio</i>	<i>Elaboratio</i>
<i>Memoria</i>		<i>Decoratio</i>
<i>Pronuntiatio</i>	<i>Executio</i>	<i>Executio</i>

Tabla 1: Las fases de la retórica según Cicerón, Bernhard y Mattheson (Modificado de Dreyfus, 1996).

Para fines del análisis musical, es muy provechoso estudiar las obras musicales escritas en este período como un discurso estructurado dentro de este *corpus* teórico. Uno de los primeros pasos a realizar es el trazo del plano arquitectónico de la obra que está implícito en la *Dispositio*. Como ya se mencionó anteriormente, la *Dispositio* supone el ordenamiento estructural del discurso a pronunciar y su estructura más frecuente incluye 6 etapas consecutivas:

- *Exordio*: la introducción al discurso, el tránsito del silencio al sonido.
- *Narratio*: se refiere a la presentación de los hechos y las ideas principales que se desarrollarán a lo largo del discurso.
- *Propositio*: es la enunciación del argumento o tesis principal que sostiene el discurso.
- *Confutatio*: es la defensa de la tesis anteriormente expuesta, en ella se defienden los argumentos que sustentan la tesis y se refutan los que la contradicen.
- *Confirmatio*: el regreso a la tesis fundamental. Después del debate y el contraste de argumentos y contraargumentos, el orador vuelve a exponer su punto de vista original.



- *Peroratio*: es la conclusión del discurso. Puede enunciarse dentro de ella algún tipo de enseñanza o moraleja. (López-Cano, 2011).

Frecuentemente dentro de estos momentos discursivos pueden encontrarse algunos recursos de transición (*transitus*) o bien, pueden añadirse disertaciones (*digressio* o *egressio*) que, desviando la línea argumental principal, relajen o incrementen la tensión generada por el discurso para captar la atención de la audiencia. Es importante señalar que la *Dispositio* no es un esquema formal preestablecido y todas sus secciones pueden ser omitidas o sustituidas tanto como cada discurso particular lo requiera (López-Cano, 2011), por lo que el análisis debe tomar en cuenta la flexibilidad de este esquema. Históricamente, se reconocen varios modelos de organización de la *Dispositio*, algunos de estos modelos pueden apreciarse en la tabla 2.

<i>Dispositio</i>	<b>Secciones</b>					
Modelo clásico	<i>Exordium</i>	<i>Narratio</i>	<i>Propositio</i>	<i>Confutatio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Peroratio</i>
Córax	<i>Exordium</i>	<i>Narratio</i>	<i>Propositio</i>	<i>Digressio</i>	<i>Conclusio</i>	
Aristóteles	<i>Exordio</i>	<i>Narratio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Peroratio</i>		
Quintiliano	<i>Exordio</i>	<i>Narratio</i>	<i>Propositio</i>	<i>Digressio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Peroratio</i>
Vicentino	<i>Exordium</i>		<i>Medium</i>		<i>Finis</i>	

Tabla 2: Variantes de la estructura de la *Dispositio* (modificado de López-Cano, 2011 y Remes, 2017).

### 2.3. Los afectos

La vinculación de la música con diferentes estados emocionales específicos estuvo presente desde la Antigüedad Clásica, sin embargo, es en el Barroco cuando este vínculo se codificó dentro de un sistema muy sofisticado de teorías para la composición y la ejecución musical. Estos estados emocionales fueron llamados Afectos o Pasiones del alma por los teóricos de la época y era fundamental para el compositor conocer todas las estrategias para manipular las pasiones de la audiencia a través de la música, pues como Buelow describe “el compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra o cada sección o movimiento de la misma [y del mismo modo] esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado [afectivo] de su música” (Buelow, 1980, citado en López-Cano, 2011). De esta manera, los compositores barrocos se apropiaron de los recursos afectivos desarrollados por los teóricos de la retórica clásica para aplicarlos en la composición musical.

Durante los siglos XVII y XVIII proliferó una gran cantidad de tratados y referencias particulares que desarrollaban estas teorías afectivas, muchas de las cuales podían incluso contradecirse entre sí. Por esta razón, no se puede hablar de una «Teoría de los Afectos» única y regente, sin embargo, existen varios principios que pueden aplicarse a la mayoría de las visiones que se desarrollaron en la época. El principio fundamental para la representación musical de los afectos reside en la imitación, este proceso se refiere a asociar analógicamente diversos elementos musicales con determinados afectos o pasiones. A través de las características de algunos elementos musicales, como el diseño melódico, el ritmo, la armonía, la tonalidad, la forma, el color instrumental o las figuras retórico-musicales, se genera una asociación alegórica con un determinado estado emocional. Por medio de este modelo de representación analógica, diversos músicos y tratadistas describieron una serie de convenciones –a veces muy concretas y a veces muy abstractas– para comunicar afectos específicos a través de la música. Mattheson establece, por ejemplo, que la representación musical de la alegría requiere de intervalos melódicos grandes y expandidos mientras que, para representar la tristeza, se requerirán intervalos

estrechos. Otros afectos como la soberbia, el orgullo y la humildad, deben ser expresados según Mattheson con audacia y pomposidad a través de figuras musicales dotadas de un movimiento serio y ampuloso, nunca con demasiada rapidez y siempre con movimientos ascendentes (López-Cano, 2011).

De esta manera, existen compendios que describen la asociación entre elementos musicales específicos y estados de ánimo particulares. Johann Philipp Kirnberger (discípulo de Johann Sebastian Bach) desarrolló una tabla donde se catalogan las características afectivas de los intervalos, en donde explica, por ejemplo, que una segunda menor ascendente expresa dolor mientras que una segunda menor descendente es más bien agradable. Asimismo, existen fuentes que exploran las cualidades afectivas de cada tonalidad, como los tratados de Charpentier, Mattheson y Rameau. Mattheson incluso vinculó afectos determinados con distintas indicaciones de tempo y carácter y de igual manera, con danzas y otros géneros musicales.

En su tratado de 1752, "*Veruch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*<sup>5</sup>", Johann Joachim Quantz habla de la importancia de conocer el carácter verdadero de cada obra antes de interpretarla para ofrecer una versión fiel de lo que el compositor impregnó en la escritura musical. De esta forma, ofrece una serie de elementos a considerar para determinar el carácter de alguna pieza u obra musical:

1. Modos: los modos de tercera mayor, por lo común, expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno.
2. Intervalos y figuras rítmicas: los intervalos cercanos se pulsan de forma ligada y expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura. Los intervalos por saltos alejados como los ritmos punteados, se pulsan cortos y expresan lo alegre y lo osado. Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas expresan lo grandioso y lo sublime.
3. Disonancias y ornamentos
4. Indicaciones de tempo y carácter. (Quantz, 1967, citado en López-Cano, 2011).

---

<sup>5</sup> Ensayo de un método para tocar la flauta transversal.

## 2.4. Figuras retórico-musicales

Las figuras retórico-musicales fueron sumamente empleadas por los compositores de esta época para decorar y enfatizar el discurso musical. El compendio de estas figuras se encuentra dentro de la *Decoratio*, es decir, el conjunto de operaciones que genera alguna transformación en el modo habitual de las expresiones musicales. Según López-Cano (2011):

La figura retórica-musical es una operación que desvía una expresión musical del uso gramatical común. Es una desviación respecto de las normas habituales de la música. Es el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma “correcta” de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente (p. 97).

Las figuras retórico musicales no se limitan a la noción de ser un motivo rítmico melódico breve, sino que incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales como repeticiones, desarrollos, imitaciones, descripciones, acordes, repetición de acordes, ornamentos, signos, transiciones, interrupciones, silencios, secuencias, preparación y resolución de disonancias, entre muchos otros. Desde la época barroca han existido muchos intentos por catalogar las figuras retórico-musicales. Bartel (1997) propone la siguiente clasificación de figuras, dividida en siete categorías:

- Figuras de repetición melódica
- Figuras de repetición armónica (figuras fugales)
- Figuras de representación (figuras de hipotiposis)
- Figuras de disonancia y desplazamiento
- Figuras de interrupción y silencio
- Figuras de ornamentación melódica y armónica
- Figuras misceláneas

En la siguiente tabla se encuentran algunos ejemplos de figuras retóricas concernientes a estas categorías.

<b>Categoría</b>	<b>Figura</b>	<b>Descripción</b>
<b>Repetición melódica</b>	<i>Anaphora</i>	Repetición del mismo fragmento musical en diferentes notas y en distintas voces.
	<i>Synonimia</i>	Repetición de un fragmento musical transportado.
	<i>Palilogia</i>	Repetición exacta de un fragmento musical sin ninguna modificación con respecto del original
<b>Repetición armónica (imitación)</b>	<i>Apocope</i>	Repetición fugada en donde la repetición del sujeto está incompleta
	<i>Metalepsis</i>	Fuga con dos sujetos
	<i>Fuga realis</i>	Imitación fugada, normalmente asociada a los strettos.
<b>Representación (hipotiposis)</b>	<i>Fuga</i>	Representación musical de una huida o un escape.
	<i>Anabasis</i>	Representación musical de un ascenso.
	<i>Catabasis</i>	Representación musical de un descenso.
<b>Disonancia y desplazamiento</b>	<i>Ellipsis</i>	Una dirección inesperada que se toma a partir de una cadencia o un pasaje conclusivo.
	<i>Heterolepsis</i>	La llegada a una disonancia desde una consonancia por salto o grado conjunto.
	<i>Syncope</i>	Retardo o suspensión.
<b>Interrupción y silencios</b>	<i>Abruptio</i>	Una pausa general inesperada.
	<i>Suspiratio</i>	La ruptura de una melodía a través de silencios para representar un suspiro.
<b>Ornamentación armónica y melódica</b>	<i>Accentus</i>	Nota agregada por grado conjunto, precedente o consecuente a la nota real escrita.
	<i>Acciacatura</i>	Una nota corta y rápida disonante añadida a un acorde.
	<i>Bombi</i>	Cuatro notas idénticas en sucesión rápida

Tabla 3. Ejemplos de algunas figuras retórico-musicales y su definición (modificado de Bartel, 1997; López-Cano, 2011 y Tarling, 2005).

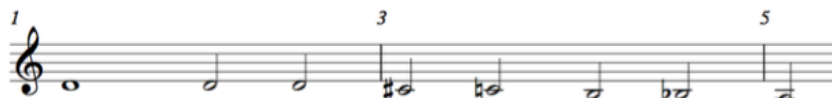
## 2.5. Metodología de análisis para las obras del programa

La metodología de análisis que implementaré en todas las obras de este programa tomará como punto de partida el análisis musical armónico, formal, estructural y rítmico-melódico. La armonía será uno de los elementos centrales para este análisis; por esta razón, en la mayoría de los ejemplos, utilizaré el cifrado de bajo continuo tradicional para sintetizar la estructura armónica o para señalar cambios armónicos importantes. Para complementar el análisis, incluiré algunos de los conceptos de la retórica musical discutidos a lo largo de la introducción, en el entendido de que las obras musicales no son estructuras fijas y requieren de puntos de vista flexibles para enriquecer su estudio. Los elementos clave que retomaré de los postulados de la retórica musical serán la determinación del carácter general de la obra o movimiento, el arreglo específico de la *Dispositio* y la identificación de figuras retórico-musicales presentes en el discurso musical.



Sweelinck explora todas las posibilidades del contrapunto imitativo y el contrapunto invertible a lo largo de esta obra, utilizando recursos como la aumentación y la disminución del sujeto en diversas secciones de la obra. A lo largo de la *Fantasia*, el sujeto es presentado en 4 niveles de subdivisión rítmica:

1. Presentación original del sujeto en blancas:



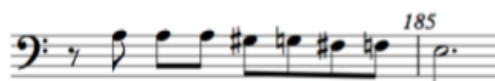
2. Aumentación del sujeto en redondas:



3. Disminución del sujeto en negras:



4. Doble disminución del sujeto en corcheas:



Estructuralmente, la *Fantasia Chromatica* está conformada por 3 grandes secciones. Tomando como modelo la variante tripartita de la *Dispositio* mencionada por autores como Vincentino, Dressler y Cicerón (Remes, 2017); podemos asignar un momento discursivo a cada una de las secciones de la obra. El *Exordium* funciona como la sección introductoria del discurso, es cuando los argumentos principales son presentados por primera vez y comienza la disertación. El *Medium* es la sección intermedia del discurso, en donde los argumentos serán confrontados y se desarrollará la parte más intelectual de la discusión. El *Finis* funciona como una conclusión al discurso total. La *Fantasia Chromatica* puede ser



estudiada a través de esta analogía retórica, tomando en cuenta los momentos principales del discurso musical:

Sección	<i>Exordium</i>	<i>Medium</i>		<i>Finis</i>	
Compases	1-69	70-170		171-197	
Mutación rítmica del sujeto	Blancas	Redondas	Negras	Corcheas	Coda
Compases	1-103	104-148	149-183	184-193	194-197

Tabla 4: Distribución de las tres secciones principales de la *Fantasia Chromatica* y su correlación con la mutación rítmica del sujeto (modificada de Remes, 2017).

La primera gran sección de esta *Fantasia* es el *Exordium* y abarca del compás 1 al 69. Formalmente, se trata de una sección fugada con contrapunto triple invertible, es decir, la presentación del sujeto (S) entre las voces es alternada por dos contrasujetos. La primera presentación del sujeto sucede en el compás 1 en el alto en la tónica (re). Posteriormente es presentado en el soprano en el compás 6 esta vez en la, a una quinta de distancia; es en este mismo momento en donde se presenta el contrasujeto 1 (CS1) en el alto, generando un contracanto que el compositor utilizará a manera de contrapunto invertible a lo largo de toda esta primera sección. La siguiente presentación del sujeto sucede inmediatamente después de la presentación del soprano, pero ahora en el bajo y en el tono original, es importante recalcar que en este caso no existe un episodio interexposicional entre las cuatro primeras presentaciones del sujeto, como usualmente sucede en las fugas. La tercera exposición de S sirve igualmente para presentar el contrasujeto 2 (CS2) en la voz del alto y es justo en este momento donde podemos apreciar el contrapunto invertible triple que el compositor realiza con el material temático (S) y el material temático secundario (CS1 y CS2). La última exposición de S la realiza el tenor en el compás 13 y a partir de este momento la polifonía permanecerá desarrollándose mayoritariamente a 4 voces.

Ejemplo 2: Compases 6 a 9 Presentación del sujeto (S) en el soprano y del contrasujeto 1 (CS1) en el alto.

Ejemplo 3: Compases 10 a 14. El uso del contrapunto triple en la tercera exposición del sujeto a través de la aparición simultánea de S, CS1 y CS2.

A lo largo de esta sección, el compositor conjuga los elementos temáticos que ha expuesto desde el inicio respetando las reglas del contrapunto, cada disonancia es cuidadosamente preparada y resuelta, así como la relación interválica entre las voces. Las regiones armónicas que explora en esta primera sección son únicamente las de la tónica (re) y la dominante (la). Desde el compás 12 hasta el compás 43 la polifonía permanece a cuatro voces. En el compás 44 el compositor decide silenciar temporalmente a una voz (el bajo) para realizar un cambio de textura y preparar la cadencia a la en el compás 47, la cual se realiza con ornamentaciones en semicorcheas en la voz del soprano sobre el patrón armónico cadencial  $\# - 6/4 - 4 - \#$  sobre la dominante del Vº (véase ejemplo 4). Después de esta cadencia, se presenta el sujeto en la soprano por primera vez en el tono de mi, para explorar la región de la dominante. El bajo vuelve a tomar la palabra en el compás 52 exponiendo S también en mi, para inmediatamente volver a exponer S en re tras una ornamentación en treintaidosavos en la soprano. Los siguientes compases corresponden a una presentación en *stretto* del sujeto, este evento fugal corresponde a una figura retórica llamada *fuga realis*

y es definida como “una imitación fugada (...) La imitación repite el tema no cuando éste termina sino en otro punto” (López-Cano, 2011). Existe una desaceleración rítmica general que contrasta con el desarrollo de los elementos temáticos pues esta *fuga realis* presenta al sujeto exclusivamente en blancas en las cuatro voces y es la primera vez que podemos escuchar a todas las voces exponiendo el sujeto casi simultáneamente. La presentación de la *fuga realis* es también el punto culminante del *Exordium*, pues la armonía prepara el regreso a la tonalidad original por medio de la cadencia a re en el compás 70. Esta cadencia marca el final del *Exordium* y el principio del *Medium*. La tabla 5 ofrece un panorama de la distribución vertical del contrapunto a lo largo del *Exordium*.



Ejemplo 4: Compases 46 a 49. Primera cadencia a la, con ornamentaciones en semicorcheas en el soprano.



Ejemplo 5: Compases 56 a 63. Presentación del sujeto en *stretto* (*fuga realis*) en las cuatro voces.

<i>Exordium</i>									
Compases	1-4	5-8	9-13	13-17	17-21	21-25	26-29	29-33	34-38
Orden vertical de S y CS	S	S CS1	CS1 CS2 S	CS2 S CS1	S CS2 CS1 CL	CS1 CS2 S	CS2 S CS1	S CS1 CS2	CL CS2 CS1 S

<i>Exordium</i>							
Compases	38-42	42-46	47-51	51-55	55-63	63-67	68-69
Orden vertical de S y CS	S CL CL CS1	CS1 S CL	S CS2 CS1	CS1 CL CS2 S	<i>Fuga Realis</i> (S)	CL CL S CL	Material cadencial (cadencia a re)

Tabla 5: Panorama general del *Exordium* de la *Fantasia Chromatica*. Se aprecia el ordenamiento vertical del contrapunto en la primera sección de la pieza.

S: sujeto, CS1: contrasujeto 1, CS2: contrasujeto 2, CL: contrapunto libre.

El *Medium* es la segunda gran sección de la *Fantasia* y corresponde a la parte media del discurso, como su nombre lo indica. Dentro del *Medium*, el orador presenta la defensa de su tesis principal en donde desarrollará los argumentos que refuerzan su postulado. En el caso de la *Fantasia Chromatica*, el compositor desarrolla el sujeto a lo largo de esta sección, presentándolo en aumentación y disminución. El nuevo material temático que abre el telón para el *Medium* es el contrasujeto 3 (CS3), que es presentado por primera vez en el alto en el compás 71 y se trata de un motivo rítmico melódico que realiza un salto ascendente contrarrestado por un movimiento descendente en corcheas. Posteriormente CS3 será presentado en el soprano al mismo tiempo que S en el tenor. El desarrollo de esta sección culmina en el compás 82, en donde se realiza otra presentación en *stretto* (*fuga realis*), no de S sino de CS3.



Ejemplo 6: Compases 70 a 74. Inicio del *Medium* y presentación de CS3 en el alto.

82 *Fuga Realis*

Ejemplo 7: Compases 82 a 86. Se aprecia la entrada en *stretto* (*fuga realis*) de CS3 en todas las voces.

En el primer tiempo del compás 87 hay una cadencia a fa mayor, la cual sirve como puente para introducir un nuevo fragmento de *fuga realis*, nuevamente con CS3 en los compases 90 a 93. El final de las presentaciones de CS3 concluye con una cadencia rota en el compás 94, con una llegada a si bemol mayor. Inmediatamente después de esta cadencia evitada, el compositor expone un nuevo contrasujeto (CS4) en todas las voces, produciendo otra *fuga realis* dentro de esta sección. Además, aparece otra cadencia rota en el compás 98.

93 *Fuga Realis*

Ejemplo 8: Compases 93 a 99. Se aprecia la *fuga realis* construida a partir de CS4 y las dos cadencias rotas en los compases 94 y 98.

A partir del compás 104 aparece una nueva mutación rítmica en S, esta vez aumentado en redondas. La primera exposición de S aumentado ocurre en el alto y en el tono original (re), acompañado de CS4 en la soprano y un nuevo fragmento melódico en el bajo en semicorcheas, una *synonimia* que se repetirá 3 veces a manera de progresión. Hay una llegada a do mayor en el compás 113, la cual funciona como un puente para exponer otra pequeña *fuga realis* de CS4. En el compás 119 ocurre la segunda exposición de S en aumentación, la llegada a este compás se produce a través de otra cadencia rota a la tónica original (re) a través de la dominante (mi mayor) del quinto grado. Auditivamente se genera un efecto de quintas paralelas en esta cadencia, sin embargo, la conducción de las voces es

muy cuidadosa y no se produce ninguna falta gracias al silencio del bajo en el compás anterior. Hay una pausa general en esta llegada al tono original, el discurso se interrumpe súbitamente para dar paso a la exposición de un nuevo contrasujeto en el tenor, CS5, conformado básicamente por una línea de *catabasis*.

Ejemplo 9: Compases 118 a 126. Se aprecia la aparición de S en aumentación en el bajo, la pausa general tras la cadencia rota y la presentación de CS5.

La siguiente presentación de S en redondas ocurre en el compás 127, esta vez en el tenor. Durante estos compases un nuevo contrasujeto (CS6) es presentado por primera vez en el alto, culminando en una *fuga realis* en los compases 133 a 138. En el compás 140 hay una cadencia a re menor, sirviendo como puerta de entrada para la sección climática de la *Fantasia*. A partir de este compás, el bajo toma la palabra con líneas melódicas accidentadas y casi todo el tiempo en semicorcheas. S es presentado ahora en disminución (negras) por primera vez en el compás 149 en la voz del soprano. Desde el compás 150 hasta el compás 161 se establece un cambio de textura pues el discurso se mantiene exclusivamente a dos voces, la voz superior conservando las líneas de semicorcheas y la voz superior presentado S en distintas alturas y a veces modificado. En el compás 161 aparece una tercera voz que presenta a S en disminución, la voz intermedia muestra un movimiento complejo de saltos en corcheas que genera un cruzamiento de voces con la voz inferior, mientras que la voz superior ahora despliega el movimiento en semicorcheas. La cúspide de toda la obra sucede en los compases 167 a 170, cuando la soprano expone disminuciones en seisillos y S es presentado en disminución en el bajo.

Ejemplo 10: Compases 167 a 126. Se aprecia la sección climática que desemboca en la sección final (*Finis*) de la obra.

El resumen del arreglo vertical del contrapunto en la sección intermedia se aprecia en la Tabla. Tras el clímax presentado al final de *Medium*, se abre paso a la última gran sección de la Fantasia, el *Finis*. Esta última sección se caracteriza por ser la que cierra el discurso, presentando una conclusión general y reafirmando la tesis principal.

<i>Medium</i>							
Mutación rítmica de S	Sujeto en blancas (original)						
Compases	70-74	74-78	78-82	82-86	87-93	90-93	94-103
Orden vertical de S y CS	S CS3	CS3 CL S	CL CL CS3 S	<i>Fuga Realis</i> (CS3)	CL S CL CS3	<i>Fuga Realis</i> (CS3)	<i>Fuga Realis</i> (CS4)

<i>Medium</i>									
Mutación rítmica de S	S en redondas (aumentación)							S en negras (disminución)	
Compases	104-110	111-18	119-26	126-33	133-39	140-46	146-48	149-60	161-70 (clímax)
Orden vertical de S y CS	CS4 S CL	<i>Fuga Realis</i> (CS4)	CS5 CS5 S	CS6 CS6 S CS6	<i>Fuga Realis</i> (CS6)	S CL CL CL	Material cadencial	S CL	CL CL S

Tabla 6: Panorama general del *Medium* de la *Fantasia Chromatica*. Se aprecia el ordenamiento vertical del contrapunto en la segunda sección de la pieza.

S: sujeto, CS4: contrasujeto 4, CS5: contrasujeto 5, CS6: contrasujeto 6, CL: contrapunto libre.

Los primeros seis compases del *Finis* presentan a S en las cuatro voces en este orden consecutivo: alto, soprano, tenor y bajo. Desde el compás 177 hasta el 180 ocurre la última *fuga realis* de la obra, con el sujeto disminuido en negras. En los compases 182 y 183 aparecen una serie de *congeries*<sup>7</sup> con S en el bajo, funcionando como un puente para el pedal de dominante que se establecerá en los compases 184 a 188. Dentro de este pedal de la, aparece la última presentación de S, esta vez disminuido en corcheas; la mutación rítmica más grande de toda la obra. En el compás 189 a 193 aparece un pedal de tónica presentando nuevamente a S en corcheas. La coda comprende los últimos 3 compases de la obra y básicamente es una ornamentación de la voz superior para establecer el acorde final, re mayor. La tabla 7 muestra una síntesis del arreglo contrapuntístico dentro del *Finis*.

<i>Finis</i>						
Mutación rítmica de S	S en negras (disminución)			S en corcheas (doble disminución)		Coda
Compases	171-176	176-180	181-183	184-188	189-193	194-197
Orden vertical de S y CS	S presentado en imitación	Fuga realis (S) en disminución	CS7 CS7 S	S S Pedal de dominante	S S Pedal de tónica	Pasaje cadencial sobre pedal de tónica

Tabla 7: Panorama general del *Finis* de la *Fantasia Chromatica*. Se aprecia el ordenamiento vertical del contrapunto en la sección final de la obra. S: sujeto, CS7: contrasujeto 7.

La *Fantasia Chromatica* es una de las obras cumbres del estilo polifónico para teclado de finales del siglo XVI y principios de siglo XVII. A través del análisis podemos apreciar la complejidad arquitectónica desarrollada a partir de un motivo rítmico melódico sumamente sencillo como es el sujeto de esta obra. Es interesante notar que la *Fantasia* está construida a partir del primer modo eclesiástico, el modo dórico. Los afectos asociados a este modo dentro de las convenciones musicales del siglo XVI, remiten a estados emocionales vinculados a la gravedad y la modestia; mientras que, en el siglo XVII<sup>8</sup>, el carácter del modo dórico se vinculaba con la sobriedad, la prudencia, la modestia y la devoción (Tarling, 2005).

<sup>7</sup> Acumulación de acordes en estado fundamental y primera inversión que se suceden alternativamente, por movimiento paralelo en al menos tres voces (López Cano, 2011).

<sup>8</sup> Según Tarling, durante el siglo XVII el modo dórico también se asociaba a movimientos lentos y sobrios, escritos de manera contrapuntística.



#### 4. Matthias Weckmann (1616-1674) – Toccata en re menor

Poco se sabe acerca de la vida de Matthias Weckmann. Probablemente nació en 1615 o 1616 en Mühlhausen, Alemania. Fue hijo de Jacobus Weckmann, poeta y miembro del clero, y de Maria Weckmann. Su padre encomendó su formación musical a Heinrich Schütz (1585-1672), quien trabajaba en la corte musical de Dresden. Dadas sus grandes dotes musicales, recibió instrucción al órgano por músicos como Johann Klemm y Jacob Praetorius. Durante su juventud viajó por Alemania y Dinamarca trabajando en distintas cortes y palacios, como en Lübeck, Hamburgo y Nykøbing. Weckmann volvió y se instaló nuevamente en Dresden alrededor de 1648, en donde conoció a Johann Jakob Froberger, con quien mantuvo una extensa relación epistolar, intercambiando entre otras cosas, música. En 1655 obtuvo el puesto de organista titular en la iglesia de San Jacobo en Hamburgo con una ejecución remarcable, según los registros del concurso. Adaptado ya a la vida musical de Hamburgo, Weckmann fundó un colegio musical el cual, con la ayuda del financiamiento de la élite de Hamburgo, brindaba conciertos semanalmente en la catedral, en donde se interpretaba “el mejor repertorio de Venecia, Roma, Viena, Múnich, Dresde, etc.” (Sibilger, 2001). Fue aquí donde produjo la mayor parte de su obra musical hasta su muerte en 1674.

La obra de Weckmann es de fundamental interés pues traza una línea directa entre varias generaciones de músicos alemanes, cuya tradición tiene sus orígenes en Heinrich Schütz y desemboca en Johann Sebastian Bach. La obra de Weckmann que sobrevive hasta nuestros tiempos no es extensa, pero demuestra la calidad de su factura compositiva que le permitió componer en diversos estilos y géneros. De Schütz aprendió la escritura polifónica de la tradición italiana y la relación expresiva entre música y texto que la caracteriza. Praetorius le brindó el conocimiento de la escuela organística del norte fundada por Sweelinck, caracterizada por un uso exhaustivo del contrapunto. Asimismo, hay que tomar en cuenta que Weckmann estuvo expuesto a las nuevas composiciones de jóvenes autores italianos que se interpretaban en la corte de Dresde y posteriormente, en el *Collegium Musicum* fundado por él en Hamburgo.

Dentro de su catálogo, sobreviven varias obras vocales e instrumentales. Su obra para teclado comprende 9 ciclos de variaciones corales, 5 *canzonas*, 5 *toccatas*, 6 *partitas* y un par más de obras individuales.

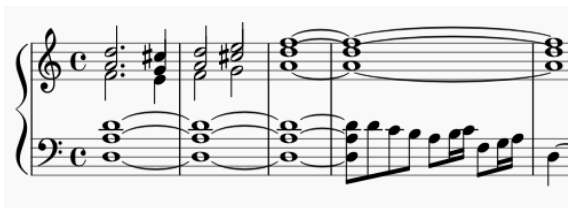
En diversos manuscritos donde se ha localizado la música de Weckmann se encuentran también varias obras de Froberger y Frescobaldi, por ejemplo, el manuscrito KN 147 de Lüneburg, el manuscrito II.2.51 de Leipzig, entre otros (Rampe, 1999). Las obras para teclado de Weckmann son un claro reflejo del contacto que mantuvo con Froberger a lo largo de su vida: sus fantasías y canzonas reciben el mismo tratamiento contrapuntístico y sus tocatas muestran una gran similitud con las de aquel compositor, en donde secciones libres y medidas se alternan para crear un hilo discursivo coherente y particular.

La tocata como género instrumental nació en el Renacimiento. Las primeras tocatas de las que se tienen registro aparecieron en Alemania alrededor del siglo XV y en general, se trata de obras para teclado que tienen una construcción musical completamente independiente de la música vocal, pues no están basadas en ningún *cantus firmus* u otro modelo vocal. Al tratarse de un género netamente instrumental, es importante recalcar que su estructura está también alejada de la música de danza (Caldwell, 2001). Las tocatas publicadas por Frescobaldi son un claro ejemplo de la estética musical que se desarrolló en Italia a principios del siglo XVII, pues alternan pasajes escritos a la manera renacentista (cuidando rigurosamente las reglas del contrapunto y el tratamiento de las disonancias) con secciones escritas dentro de la *seconda prattica*, es decir, con recitativos instrumentales. Según Caldwell, las tocatas de Frescobaldi publicadas en su primer libro tienen una gran relevancia para la escritura tecladística, pues los contrastes que aparecen en ellas cada vez se vuelven más violentos y los pasajes virtuosos involucran una mayor complejidad rítmica.

Se le atribuye a Frescobaldi la formalización de la tocata para teclado, pues publicó dos libros con ejemplos emblemáticos de este género; además, el prefacio de su *Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* (1615) contiene instrucciones muy precisas sobre cómo interpretarlas. Weckmann compuso cinco tocatas para teclado que, siguiendo la tradición de la época instaurada por Girolamo Frescobaldi, pueden tocarse indistintamente en el órgano o en el clavecín. A diferencia de las tocatas de Frescobaldi, en

donde las transiciones entre secciones son más bien ambiguas, las tocatas de Froberger y Weckmann presentan una distinción más definida entre las diferentes secciones.

El inicio de la tocata aquí estudiada presenta una serie de acordes que se construye sobre un pedal de re (la tónica). El pedal permanece estático durante los primeros tres compases, en donde la mano izquierda mantiene tenidas las notas re-la-re y la mano derecha despliega los acordes de tónica y dominante sobre este mismo pedal. Como Frescobaldi indica en el prefacio de su primer libro de tocatas, “Los inicios de las tocatas deben ejecutarse *adagio* y arpegiados (...) de igual manera las ligaduras pueden volver a tocarse para no dejar un hueco en el instrumento: queda al juicio del intérprete decidir cuáles ligaduras deben romperse para volver a sonar” (Frescobaldi, 1616: iv).



Ejemplo 11: Tocata en re menor, compases 1 a 5. *Exordio* de la tocata<sup>9</sup>.

Esta sección introductoria funciona como el *Exordio*, en donde se define a la nota re como la tónica de la obra. La sucesión de los acordes de tónica y dominante en la mano derecha son el telón que abre el paso al discurso musical. Durante la ejecución, es recomendable destacar el dibujo melódico que realizan las voces superiores, por ejemplo, en la soprano donde se genera este movimiento melódico: re-do#-re-mi-fa. Inmediatamente después, en el compás 3, el bajo toma la palabra para introducir un motivo melódico que será retomado durante toda la siguiente sección, la cual es libre y transita por distintas regiones tonales con la finalidad de producir contrastes en los afectos. A este respecto, Frescobaldi escribe “La manera de tocar no debe estar subordinada a una medida, como hacemos en los Madrigales modernos, lo cual resulta bastante difícil, pero se facilita si tomamos una velocidad a veces lenta y a veces rápida, suspendiéndola en el aire según el afecto o el sentido de las palabras.” (Frescobaldi, 1616: iv). Esta concepción del *tactus* que en su

---

<sup>9</sup> Todos los ejemplos musicales para el análisis de esta obra fueron tomados de: Weckmann, M. (1991). *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*. Kassel: Barenreiter-Verlag y fueron transcritos por el autor.

momento fue etiquetada como muy moderna, ayuda mucho a la interpretación de los pasajes que Frescobaldi considera como libres y afectuosos.

La sección que comprende del compás 3 a la mitad del compás 19 puede ser entendida como la *Narratio* de la obra, pues el diálogo instrumental se desarrolla ampliamente, a diferencia de los primeros tres compases en donde no existe discurso melódico más que la sucesión de los acordes de tónica y dominante. El material melódico comienza a desplegarse, primero en una línea de *catabasis*<sup>10</sup> de re a re en una octava en el bajo, e inmediatamente después una *anabasis*<sup>11</sup> que va de re<sub>4</sub> a la<sub>6</sub>, formando una disonancia de séptima (*syncope*<sup>12</sup>) con la entrada del bajo en el último tiempo del compás 5.



Ejemplo 12: Tocata en re menor, compases 4 a 7. Presentación del motivo A, conformado por una *catabasis* y una *anabasis* que culminan en una *syncope*, generando una disonancia de séptima entre el si bemol del bajo y el la del soprano.

El motivo rítmico melódico (A) con el que comienza la *Narratio* será reutilizado a lo largo de toda esta sección y se presentará en distintas tonalidades. La *syncope* presentada en el último tiempo del compás 5 resuelve inmediatamente y el discurso melódico continúa desarrollándose, a través del movimiento cromático ascendente del bajo desde el si bemol del compás 5, pasando por el si becuadro en la mitad del compás 6 y resolviendo a la en el compás 9, en donde se espera una llegada a la dominante, sin embargo, el acorde de llegada es un acorde de cuarta y sexta sobre la, justo a la mitad de ese compás. Es importante notar la presencia de una *palilogia*<sup>13</sup> en el compás 8 (repetición textual del motivo descendente mi-re-do-si en semicorcheas). Tras esta ligera pausa en el discurso, el compositor realiza

<sup>10</sup> Figura retórica formada por una línea melódica descendente.

<sup>11</sup> Figura retórica formada por una línea melódica ascendente.

<sup>12</sup> Figura retórica formada por una suspensión armónica.

<sup>13</sup> Figura retórica caracterizada por una repetición idéntica de una idea musical en la misma voz.

una modulación a do mayor, a través del acorde del séptimo grado de esta tonalidad (si disminuido). La modulación tiene como objetivo presentar por segunda ocasión el motivo A esta vez en do. La *anabasis* del motivo A en esta ocasión culmina en el mi del compás 14, sin embargo, se realiza una modulación abrupta (*ellipsis*<sup>14</sup>) con la aparición del sol# en el bajo, la cual evidentemente nos conducirá a un acorde de la menor en el compás siguiente. A partir de este momento, se presentará a través de *anaphoras*<sup>15</sup>, la segunda mitad del motivo A cinco veces. La primera presentación la realiza el soprano en la segunda mitad del compás 16 en la; la segunda presentación la realiza el bajo también en la una octava debajo de la presentación original; la tercera vez de nuevo el soprano en re; la cuarta presentación la hace el bajo, también en re, pero con una aceleración rítmica en treintaidosavos; la última presentación la realiza el soprano en sol y desembocará finalmente en la siguiente sección de la obra: la *Propositio* (compases 19 a 43). En esta sección, cada presentación del motivo A está interrumpida por la aparición de *abruptios*<sup>16</sup> que generan un efecto de suspensión inesperada del discurso musical. La insistencia en la repetición de estos elementos sugiere una aceleración ansiosa en el texto, lo cual ayuda a establecer el carácter de la siguiente sección.

---

<sup>14</sup> Nueva dirección armónica inesperada en un pasaje determinado.

<sup>15</sup> Repetición de la misma idea melódica en notas y voces diferentes.

<sup>16</sup> Interrupción o final súbito, imprevisto o abrupto.

Ejemplo 13: Tocata en re menor, compases 11 a 19. Utilización del motivo A a lo largo de la primera sección de la tocata. Se puede apreciar de igual manera el final de la *Narratio* y el principio de la *Propositio* en el compás 19.

La nueva sección de la Tocata, la *Propositio*, comienza en un acorde de re menor en segunda inversión en la mitad del compás 19. Es interesante notar que el acorde de llegada es más bien un acorde inestable, y su resolución resulta ambigua al momento de observar el movimiento de las voces superiores en corcheas. Este movimiento continuo de octavas permanecerá a lo largo de esta sección salvo en momentos muy específicos hacia el final. El discurso y la densidad de la escritura contrastan con la sección anterior, en la cual no existía un pulso muy definido y los motivos rítmicos melódicos eran más bien libres. Esta nueva sección introduce motivos rítmico-melódicos que se repetirán sin cesar y que, por lo tanto, suponen un pulso continuo y estable. Existen dos elementos que entrarán en diálogo durante toda la *Propositio* y que el compositor intercambiará entre las voces superiores e inferiores. El motivo B se conforma por una sucesión de octavas escrita a dos o tres voces, cuyo movimiento interno genera una serie de retardos y apoyaturas que caracterizarán el color armónico de este motivo. El motivo C está conformado por un flujo de dieciseisavos cuyo movimiento melódico mutará a lo largo de la sección. El patrón armónico con el que inicia el motivo B y la presentación original del motivo C se describen en el ejemplo 14.

Ejemplo 14: Toccata en re menor, compases 19 a 22. Se aprecia el inicio de la *Proposio* y la exposición de los motivos B y C. El movimiento interno de las voces en B genera una serie de disonancias y resoluciones que permanecerán a lo largo de esta sección.

La textura de esta sección se caracteriza por la superposición de los motivos B y C, generando intercalación de estos en cada una de las voces, la cual puede ser entendida como un bajo continuo realizado. Los elementos musicales participantes de esta sección la impregnan de un carácter un tanto complejo. Por un lado, el ritmo *ostinato* en corcheas de B brinda la sensación de una insistencia que se prolonga por casi 24 compases enteros. El movimiento constante de C parecería añadir cierta dirección melódica, sin embargo, la mayor parte del tiempo se presenta de manera circular siguiendo el flujo de las progresiones modulantes. Por otra parte, la marcha armónica de esta sección llena el discurso con más ambigüedad aún, dado que no existe un plan armónico definido y muchos de los acordes de llegada están alterados por la presencia de disonancias (retardos o apoyaturas) en alguna de las voces. La única cadencia perfecta que existe dentro de esta sección ocurre en el cuarto tiempo del compás 29 en donde hay una clara llegada a la tónica. Desde el compás 32 comienza la preparación de la sección culminante de la *Proposio*, el bajo toma la palabra y desarrolla una serie de progresiones modulantes que aumentarán la tensión armónica conforme sube al registro agudo encontrando su punto álgido en el compás 35. Hacia la mitad del compás 38 hay un rompimiento del modelo de contraposición de B y C, pues ambas voces se juntan en el flujo de dieciseisavos generando un movimiento de terceras paralelas. El efecto sonoro que se produce contrasta con la insistencia de B en los compases anteriores, pues la textura se difumina hacia la homofonía para anunciar el final de esta sección en el compás 42.

La siguiente sección de la toccata comienza en el compás 43. La *Confutatio* es la fase en donde se presentan los contraargumentos que no concuerdan con la tesis principal y se

refutan. Esta sección claramente contrasta con la *propositio*, dado que la textura es básicamente homofónica –parecida a la del *Exordio*–, hay una exploración de nuevas sonoridades y se privilegia la escucha de estos acordes. Los acordes están escritos en valores largos (blancas y redondas) y las notas de paso sirven para conectar una armonía con otra. El tratamiento polifónico es a cuatro voces y primordialmente estos 8 compases sirven para ampliar la llegada a la dominante desde el acorde de re en segunda inversión del compás 43 hasta la llegada al acorde de la mayor en el compás 50.



Ejemplo 15: Tocata en re menor, compases 43 a 50. Sección correspondiente a la *Confutatio*.

La *Confirmatio* de la tocata presenta nuevamente un motivo rítmico-melódico de dieciseisavos continuos a manera de reminiscencia del motivo C expuesto en la *Propositio*. La *Confirmatio*, el regreso a la tesis fundamental, se presenta a través de la reutilización del motivo C en ambas manos, generando una textura contrapuntística que permanece a lo largo de 4 compases, para después presentar la conclusión de la obra (*Peroratio*) por medio de la cadencia final, que desembocará en un acorde de re con tercera de picardía. La tabla 8 muestra una síntesis de las secciones de la *Dispositio* de la tocata.

Sección	Compases
<i>Exordio</i>	1-3
<i>Narratio</i>	3-19
<i>Propositio</i>	19-43
<i>Confutatio</i>	43-50
<i>Confirmatio</i>	51-55
<i>Peroratio</i>	55-56

Tabla 8: *Dispositio* de la tocata en re menor



## 5. Louis Couperin (1626-1661) – *Suite en la menor*

Nacido en Chaumes-en-Brie alrededor del año 1626, Louis Couperin fue compositor, clavecinista, organista y violagambista. Su obra se limita a una centena de piezas para clavecín, órgano, viola da gamba y ensambles de cámara. El hecho de que no exista mucha música compuesta por él se debe a su corta vida, pues falleció a la edad de 35 años. Muy poco se conoce acerca de su vida, sus primeras obras han sido fechadas alrededor de 1650, cuando el compositor rondaba los 25 años de edad. Por ende, su labor compositiva se enmarcó exclusivamente en su última década de vida. Se estima que ya laboraba en París alrededor de 1651, y es sabido que el 9 de abril de 1653 obtuvo el puesto de organista en la iglesia de St. Gervais (Curtis, 1970).

Louis Couperin perteneció a una de las dinastías musicales más importantes en Francia, la cual estuvo activa desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX aproximadamente. La mayoría de los miembros de la familia Couperin prestaron sus servicios en la iglesia de Saint Gervais en París, en donde fueron los organistas titulares durante 173 años (Fuller, Gustafson y Higginbottom, 2001). Su instrucción al clavecín fue dada por Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), fundador de la escuela francesa de clavecín que existió durante los siglos XVII y XVIII.

Un evento fundamental para conocer y comprender el estilo compositivo de Couperin es la estancia de Johann Jakob Froberger (1616-1667) en París entre 1651 y 1652 y el contacto que mantuvo con Couperin durante esas fechas. Froberger fue un gran compositor de obras para teclado activo durante la primera mitad del siglo XVII. Estudió en Roma y fue discípulo de Girolamo Frescobaldi, quien lo instruyó en el nuevo gusto musical gestado en Italia, caracterizado por desarrollar un lenguaje instrumental muy idiomático para el clavecín. Froberger fue entonces una influencia muy importante para el desarrollo de la música europea para teclado del siglo XVII. El hecho de que Froberger conociera al joven Couperin se confirma gracias a una obra escrita por Couperin, la cual se conoce como '*Prélude à l'imitation de Mr. Froberger*', en donde Couperin hace citas textuales de diversos pasajes de dos obras para clavecín de Froberger. Analizaré más adelante esta obra.

Couperin no publicó ninguna de sus obras en vida. Existen tres principales fuentes en donde se ha encontrado su música:

- El manuscrito 'Bauyn', fechado alrededor de 1667, que contiene 122 piezas para clavecín, 4 para órgano y 5 para ensamble (probablemente consort de violas). Contiene además obras de Chambonnières, D'Anglebert, Lebègue, Hardel, Froberger, Frescobaldi, entre otros. Es una de las fuentes más importantes de música francesa para clavecín del siglo XVII. (Chang, 2011).
- El manuscrito 'Parville', copiado hacia finales del siglo XVII, con 50 piezas para clavecín del manuscrito 'Bauyn' y 5 inéditas.
- El manuscrito 'Oldham', un manuscrito de adquisición privada, probablemente el único que fue transcrito por algún copista cercano al círculo del compositor.

Dentro de estos manuscritos encontramos una gran cantidad de movimientos de danzas como *allemandes*, *courantes*, *sarabandes*, *chaconnes*, *passacailles*, *menuets*, así como 14 preludios sin medida. (Curtis, 1970).

Es importante señalar que, al momento de la ejecución, el intérprete es quien decide cómo conformar la suite, pues las piezas que escribió Couperin están organizadas por tonalidades y no por bloques temáticos. El criterio para la selección de los movimientos de esta *suite* fue evidentemente la tonalidad y la estructura característica de la *suite* de danzas francesa de la época: *allemande – courante – sarabande – gigue*, sustituyendo el último movimiento por una danza titulada "*La piémontaise*".

La suite incluida en este programa está conformada por cinco movimientos:

- I. *Prélude à l'imitation de M. Froberger*
- II. *Allemande 'L'aimable'*
- III. *Courante 'La mignonne'*
- IV. *Sarabande*
- V. *La piémontaise*

### 5.1. *Prélude «à l'imitation de Mr. Froberger»*

A pesar de que Louis Couperin escribió una cantidad considerable de obras para teclado, sus 16 preludios sin medida han llamado la atención de intérpretes y musicólogos pues son los ejemplos más abundantes del género y representan la colección más grande de preludios sin medida escritas por un mismo compositor. Los preludios sin medida –o *Préludes non mesurés*– son preludios escritos específicamente para el clavecín, los cuales carecen de indicaciones precisas de rítmica y métrica (Moroney, 2001). Este género pertenece a una tradición instaurada en Francia desde el siglo XVII que tiene sus orígenes en los preludios para laúd, cuya escritura tampoco tenía indicaciones de rítmica o métrica. Es interesante observar que existen composiciones sin medida escritas para otros instrumentos, pues compositores como DeMachy y Saint-Colombe escribieron piezas en este estilo para la viola da gamba.

Según Moroney (2001), existen dos categorías principales de preludios sin medida: los que están emparentados con la tocata italiana (al estilo de Frescobaldi) y los que están escritos a manera de *tombeau*<sup>17</sup> (al estilo de los *tombeaux* y lamentos de Froberger). Los preludios en forma de tocata se caracterizan por tener tres secciones, la primera y la última escritas sin medida y la sección media escrita de manera estricta y fugada. Los preludios-*tombeau* se caracterizan por tener un tempo lento, pocas o nulas indicaciones de rítmica a lo largo del preludio e iniciar con un motivo anacrúsico de tres notas.

La evolución del *prélude non mesuré* fue significativa, aunque muy corta. A finales del siglo XVII, los compositores franceses optaron por abandonar este estilo de escritura por uno mucho más preciso. François Couperin (sobrino de Louis Couperin) publicó en su método *L'art de toucher le clavecin* (1716) ocho preludios, los cuales pueden tocarse con libertad y flexibilidad en el pulso a menos que el compositor indique lo contrario escribiendo la palabra *mesuré*. Sin embargo, estos preludios están escritos con rítmicas y métricas precisas, con la intención de que el aprendiz del clavecín forme su manera de tocar “en el

---

<sup>17</sup> El *tombeau* es un tipo de composición instrumental fúnebre, escrito para honrar la muerte de un maestro, mecenas o amigo. (Moroney, 2001).

buen gusto de hoy, que es incomparablemente más puro que el antiguo” (Couperin, 1716: 61). La escritura empleada en los *préludes non mesurés* no es homogénea y varía de compositor a compositor. Louis Couperin escribió todos sus preludios sin ningún tipo de indicación de ritmo, utilizando la redonda como la única figura rítmica. Compositores posteriores como D’Anglebert, Lebègue o Clérambault escriben por lo general en redondas, pero utilizan otras figuras rítmicas para diferenciar las notas de paso o para destacar algún motivo melódico importante (Moroney, 2001).

El *Prélude à l’imitation de Mr. Froberger* está escrito en la tonalidad de la menor y corresponde a la categoría de preludios escritos a manera de tocata, pues tiene tres grandes secciones en su interior: la primera y última secciones son libres y la sección media es rítmicamente estricta. Para fines del análisis, utilizaré la variante tripartita del arreglo de la *Dispositio* (usada igualmente en el análisis de la *Fantasia Chromatica*) para delimitar las secciones principales del preludio. El *Exordio* corresponde a la primera sección que es libre, el *Medium* a la sección media, escrita con rítmica estricta y a manera de fuga, y el *Finis* a la parte final, que es también libre. El título del preludio confirma el hecho de que Louis Couperin mantuvo contacto con Froberger, o que por lo menos, conocía su obra para clavecín. Este preludio toma préstamos de dos piezas para clavecín de Froberger: La tocata I en la menor y la *Plainte fait à Londres pour passer la mélancholie*<sup>18</sup>, primer movimiento de la suite XXX para clavecín. El *Exordio* del preludio comienza con un arpeggio de la menor, con un movimiento que será retomado a lo largo del preludio (desplegando las notas del acorde de manera ascendente y descendente e incluyendo algunas pequeñas notas de paso y apoyaturas al interior del arpeggio). Inmediatamente después, el compositor realiza una escala descendente que va desde mi<sub>6</sub> hasta mi<sub>5</sub> dejando implícita la armonía de la dominante y desembocando en un acorde de tónica justo después de realizar un trino escrito sobre la. Los inicios del preludio y la tocata I de Froberger son prácticamente idénticos, por lo cual, podemos deducir que la rítmica que imaginó Couperin para esta primera sección podría ser muy parecida a la que Froberger escribe al inicio de su tocata<sup>19</sup>

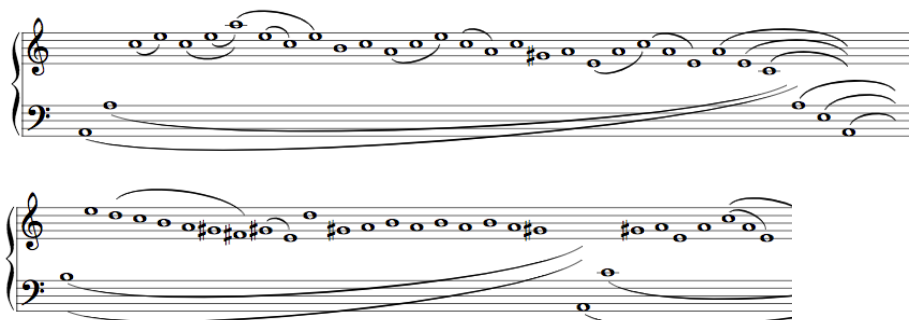
---

<sup>18</sup> Lamento hecho en Londres para dejar pasar la melancolía.

<sup>19</sup> En algunas piezas para teclado de Froberger existe la instrucción explícita de tocar de manera libre o ‘a discreción’, esta indicación aparece en varias de sus tocatas y en algunos movimientos iniciales de sus suites.

(ver ejemplos 16a y 16b). De igual manera, Louis Couperin incluye una cita textual de la *Plainte* de Froberger al inicio de este preludio (Ver ejemplos 17a y 17b).

16a



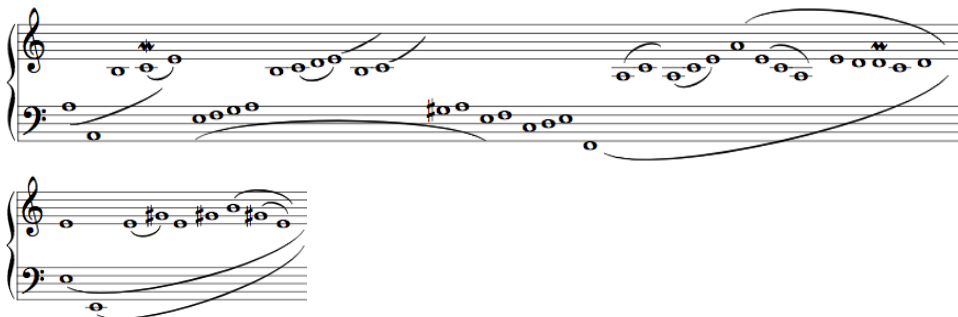
16b



Ejemplo 16a : Inicio del *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* de Louis Couperin<sup>20</sup>

Ejemplo 16b : Inicio de la *Tocata I* de Johann J. Froberger (modificado de Froberger, 2006: 10).

17a



17b



Ejemplo 17a : Louis Couperin, *Prélude à l'imitation de Froberger*, fragmento.

Ejemplo 17b : Johann J. Froberger, inicio de la *Plainte* (modificado de Froberger, 2006: 26).

<sup>20</sup> Los ejemplos musicales de todos los movimientos de esta suite fueron tomados de: Couperin, L. (1970). *Pièces de clavecin, premier volume*. París: Heugel – Le pupitre y fueron transcritos por el autor.

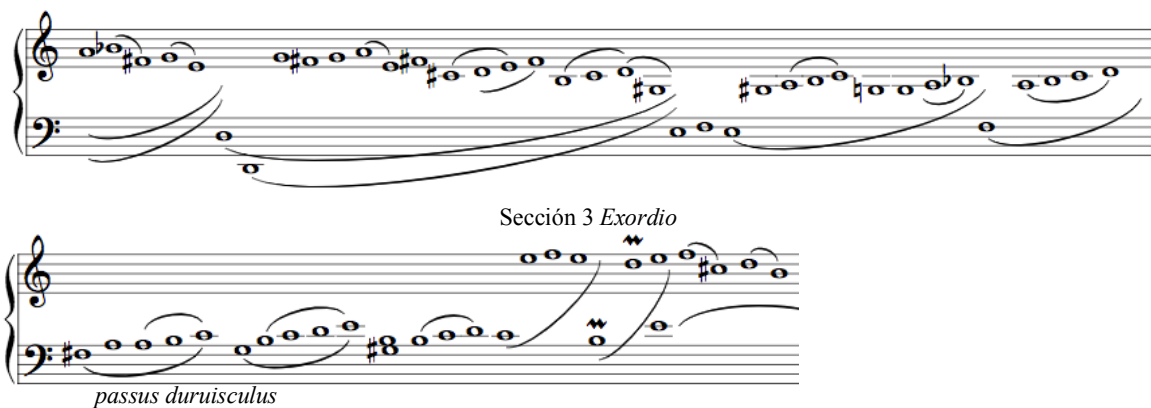
Más allá de evidenciar la influencia de Froberger en la música de Louis Couperin, esta vinculación intertextual nos arroja pistas para determinar el afecto general del preludio. Una de las citas que Couperin utiliza en este preludio proviene de una obra de carácter programático que narra un evento desafortunado en la vida de Froberger. A principios de la década de 1650, Froberger realizó un viaje a Londres, durante el cual el barco en el que viajaba fue atacado y saqueado por piratas. Tras este acontecimiento, Froberger escribió la *Plainte(...)* para plasmar los sentimientos de melancolía y desesperación que lo asediaron durante su estancia en Londres. Es interesante notar, que tanto el Preludio de Louis Couperin como la *Plainte* y la tocata de Froberger están escritos en la tonalidad de la menor, lo que permite trazar coordenadas afectivas similares entre estas obras. Jean-Jacques Rousseau (1961) asignaba a la tonalidad de la menor un carácter serio, mientras que Marc-Antoine Charpentier (1692) la describía como tierna y lamentosa. (Burgess, 2016). Podemos inferir, entonces, que el carácter general del preludio es más bien melancólico y funesto, y no sería arriesgado pensar que podría tratarse de un preludio con carácter de lamento.

La primera subsección del *Exordio* incluye las dos citas a Froberger mencionadas anteriormente y funciona como introducción para todo el material que se desarrollará a lo largo de la sección. Esta introducción establece la tonalidad principal explorando las regiones armónicas de la menor: en primer lugar, se encuentra el despliegue del acorde de la tónica seguido por la presencia de dominante. La segunda cita de Froberger funciona como puente para la siguiente sección del *Exordio*, en donde el compositor explorará nuevas regiones armónicas a través de modulaciones y resoluciones poco convencionales. El resumen con cifrado armónico de la primera sección del *Exordio* se muestra en el ejemplo 18.



Ejemplo 18: Resumen armónico de la primera sección del *Exordio*. Las notas en la clave de fa representan los momentos armónicos más significativos dentro de la sección<sup>21</sup>.

La segunda sección del *Exordio* comienza con un puente que realiza el bajo después de la llegada a la dominante. Al interior de este bloque, existen muchos eventos armónicos de paso, sin embargo, se exploran nuevas regiones armónicas como el cuarto grado menor (re menor), séptimo grado mayor (sol mayor) y cuarto grado mayor (re mayor). La llegada al acorde de re mayor hacia la mitad de la sección sirve como un punto de reposo que resume la actividad armónica y melódica desarrollada anteriormente. A partir de este punto, el bajo realiza un *passus duriusculus* desde mi hasta la, marcando el regreso a la tónica original. La realización melódica hasta este punto se restringe al ámbito del alto y el tenor, suprimiendo el registro de la soprano que reaparece justo después de la llegada a la tónica tras el *passus duriusculus* del bajo (ver ejemplo 19). El resumen armónico de la segunda sección del *Exordio* se muestra en el ejemplo 20.



Ejemplo 19: Louis Couperin, *Prélude...* (fragmento). La tesitura de la voz principal se restringe al ámbito del tenor y el alto, la soprano reaparece después de la llegada a la tónica.

<sup>21</sup> Todos los esquemas con el bajo cifrado son de elaboración propia y están basados en: Couperin, L. (1970). *Pièces de clavecin, premier volume*. París: Heugel – Le pupitre.



Ejemplo 20: Resumen armónico de la segunda sección del *Exordio*

La tercera sección del *Exordio* abre con la intervención de la soprano mostrada en el ejemplo 19 y el regreso a la tónica original (la menor). Esta sección es la que explora las regiones armónicas más alejadas de todo el preludio, utilizando nuevamente recursos armónicos poco convencionales. Un ejemplo de esto es la inflexión a fa sostenido menor que sucede hacia el final de la sección, después de realizar varios encadenamientos armónicos inusuales, como se aprecia en el ejemplo 21. La ambigüedad del plan armónico responde a la naturaleza de los preludios sin medida, pues como se ha mencionado, estas composiciones están concebidas en un estilo improvisado, en donde la ruta armónica a seguir no es muy definida. Sin embargo, esta ambigüedad también responde al carácter mismo del preludio, siendo éste preponderantemente incierto y melancólico. Es interesante notar la presencia de un acorde de re mayor con séptima mayor (re-fa#-la-do#) al final de esta sección. Este acorde disonante y sumamente expresivo aparece después de la inflexión a fa sostenido menor, justo al final de la sección armónicamente más compleja e interesante. La resolución de este acorde de séptima mayor es igualmente inusual, pues desemboca en un acorde de sol mayor en segunda inversión que se encadena a un acorde de re mayor con un retardo de cuarta que cierra esta sección y da paso a la sección conclusiva del *Exordio*.

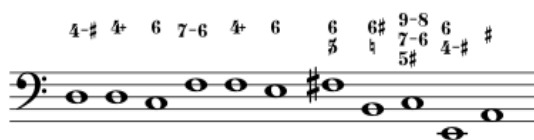


Ejemplo 21: Resumen armónico de la tercera sección del *Exordio*.

La parte final de esta primera gran sección del preludio funciona como un regreso a la región tonal de la menor, pues a partir de ahora, el discurso se mantendrá casi exclusivamente en



la región de la tónica. Para introducir esta primera conclusión, el compositor utiliza el mismo recurso empleado al principio del fragmento anterior: la reaparición de la soprano tras un largo periodo en el que la melodía principal se mantenía en el registro medio-grave. La cadencia final concluye con una tercera de picardía.



Ejemplo 22: Resumen armónico de la cuarta sección del *Exordio*.

La siguiente gran sección del preludio corresponde al *Medium*, la sección central de la obra que corresponde a una sección fugada y completamente medida. Al inicio aparece la indicación escrita “*Changement de mouvement*”, así como la indicación de compás ternario (3), la cual puede ser interpretada por las convenciones de nomenclatura modernas como un compás de 3/2 o 6/4. Según Philip Chang, los movimientos intermedios de los preludios sin medida de Louis Couperin, corresponden a movimientos de danza, en este caso se trataría de una *gigue* francesa (Chang, 2011). El tratamiento del contrapunto imitativo de esta sección es estricto, y a pesar de que es distinto al que Bach perfeccionará un siglo más tarde, podemos encontrar elementos musicales que remiten irremediabilmente a una fuga. Esta sección, escrita igualmente en la tonalidad de la menor, expone el sujeto por primera vez en la soprano, el cual está conformado por dos motivos que inician con una anacrusa de negra que se dirige al primer tiempo del compás.

El sujeto de esta fuga está relacionado afectivamente con el carácter general de la primera sección del preludio. Tomando en cuenta la disposición interválica con la cual se construye este sujeto, los afectos predominantes siguen apelando a la melancolía y el lamento, pues como Kirnberger<sup>22</sup> menciona, el intervalo de segunda menor ascendente (intervalo con el que inicia el sujeto, mi-fa) está asociado a un afecto doliente. La siguiente presentación del sujeto sucede en el alto, a través de una respuesta real en la misma tonalidad. Después de

<sup>22</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774).

un breve episodio, se realiza la tercera presentación del sujeto en el bajo, igualmente como respuesta real y sin transposición (ver ejemplo 23).

Ejemplo 23: Louis Couperin, *Prélude...* (fragmento). Inicio de la sección central del preludio (*Medium*), compases 1 a 7. Se aprecia la presentación del sujeto (S) primero en la soprano, después en el alto y por último en el bajo.

A lo largo del movimiento, encontramos varios elementos que reafirman el carácter del preludio. Por una parte, las síncopas y la rítmica interna de las voces, generan una suerte de ambigüedad rítmica al prolongar los sonidos hacia los tiempos fuertes, diluyendo la sensación del pulso (ejemplo 24).

Ejemplo 24: Uso de las síncopas en la sección medida del Preludio (compases 10 a 14).

Por otro lado, los recursos armónicos que utiliza el compositor –subordinados a las necesidades del contrapunto– generan de igual manera una vaguedad tonal que se reafirma a través de la adición de varios elementos como enlaces armónicos poco convencionales, encadenamientos de suspensiones y retardos, la presencia de cadencias evitadas y la ausencia de cadencias perfectas a lo largo del movimiento. Únicamente hay una clara semicadencia a la mayor en el compás 35, siendo este el único momento de toda la fuga en el que las tres voces detienen su movimiento por completo para dar paso a la sección final. Cabe destacar que esta llegada al acorde de la mayor se realiza mediante el acorde del séptimo grado disminuido en primera inversión. Estos elementos colaboran a configurar el

carácter melancólico, ambiguo y patético<sup>23</sup> presentado desde la primera sección del preludio. La tabla 9 muestra un resumen de los eventos fugales encontrados dentro de esta sección.

Compases	Evento fugal	Compases	Evento fugal
1-4	Sujeto en soprano Sujeto en tenor	19-21	Sujeto en soprano Sujeto en tenor
5	Episodio I	22-26	Episodio V (cadencia evitada)
6-7	Sujeto en bajo	27-29	Sujeto en soprano
8	Episodio II (hemiola)	30-32	Episodio VI
9-11	Sujeto en soprano	33-34	Sujeto en soprano
11-15	Episodio III	35-38	Episodio VII (semicadencia a La mayor)
16-17	Sujeto (modificado) en soprano	38-45	Sujeto en soprano Sujeto en tenor Sujeto en bajo (última exposición) Cadencia final a la mayor
18	Episodio IV		

Tabla 9: Resumen de los eventos fugales del *Medium*.

La última sección del preludio, correspondiente al *Finis*, retoma el formato de escritura sin medida presentado en el *Exordio*. El primer acorde plantea un regreso a la tonalidad original en modo menor tras la presentación el acorde final con tercera de picardía del *Medium*. Dentro de esta sección final, encuentro tres subsecciones que pueden ayudarnos a delimitar los eventos armónicos que suceden al interior. La primera subsección del *Finis* comienza con el regreso a la menor presentando inmediatamente un dibujo cromático en la voz superior (sol-sol#-la), para inmediatamente después, introducir el acorde de la dominante del quinto grado y realizar una cadencia rota (ver ejemplo 25).



Ejemplo 25: *Prélude...*, inicio del *Finis*.

<sup>23</sup> La definición de patético en este caso, está más ligada a la palabra proveniente del griego antiguo “pathopoeia”, que al romanizarse y adjetivarse se refiere particularmente al “efecto producido sobre las emociones; revolviéndolas y conmoviéndolas” (Haynes, 2016).

Es interesante notar que a lo largo de esta última sección el compositor deja atrás la fórmula característica de arpegiado que utilizó en el *Exordio*. En su lugar, el compositor se sirve de una presentación más sencilla de las armonías, conectadas por fragmentos de escalas y notas de paso. Esta primera subsección explora algunas regiones armónicas cercanas al centro tonal, sin alejarse demasiado de éste. Nuevamente, hacia el final de esta subsección, el registro de la voz principal queda en un ámbito grave, suspendiendo parcialmente el discurso musical en los acordes de quinta y sexta sobre fa sostenido e inmediatamente después, sobre sol sostenido. Posteriormente, la soprano volverá a emerger marcando el paso a la siguiente sección del *Finis*. El resumen armónico de esta subsección se muestra en el ejemplo 26.

Chord symbols for Example 26: ♭ #7-8 7 7-6 6 # #6 7-6 7-6 6 6 ♭ 6 6 7-#6 #5 #5-6 6 6 6

Figural bass symbols for Example 26: 9-♭ #5 # 4 4 5 ♭ 5 # 5 5 5

Ejemplo 26: Resumen armónico de la primera subsección del *Finis*

Como se señaló en el párrafo anterior, la reaparición de la soprano marca el inicio de la nueva subsección, este recurso fue muy utilizado en el *Exordio*, para crear un contraste en la tesitura de las voces. Esta subsección se caracteriza por dirigir el discurso armónico a una nueva región tonal que no había sido explícitamente explorada: fa mayor. El cambio de color armónico al interior de esta sección es evidente, pues esta región tonal (el sexto grado de la escala menor natural) suaviza las tensiones sonoras tan intrincadas que se exploraron en las secciones anteriores. Según Tarling (2005), en los escritos de Rousseau y Charpentier fa mayor se caracteriza por denotar un carácter devocional y tierno. La llegada a fa mayor se realiza a través de un acorde de do mayor con séptima en primera inversión, es decir, sin hacer una cadencia perfecta.

Chord symbols for Example 27: ♭ ♭# 6 ♭ 7 5-6 6 7-6 ♭

Figural bass symbols for Example 27: ♭5 # 4 ♭-♭5

Ejemplo 27: Resumen armónico de la segunda subsección del *Finis*.



## 5.2. *Allemande «L'amaible»*

La *allemande* “*L'aimable*” es el segundo movimiento de esta suite. Las *allemandes* se caracterizan por ser danzas de tiempo moderado escritas en compás binario y como su nombre lo indica, probablemente se originaron en Alemania. En 1726, Marpug escribió que las *allemandes* y los preludios comparten similitudes, debido a que ambos están contruidos sobre una base armónica que cambia en un estilo improvisado, aunque en las *allemandes* existe un mayor cuidado en la preparación y resolución de las disonancias (Little y Cusick, 2001). Johannes Mattheson asigna a la *allemande* un carácter de un “espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden” (López-Cano, 2011), esta designación afectiva describe muy bien a la *allemande* de esta suite, la cual es titulada por el mismo compositor como ‘La amable’.

La *allemande* de esta suite posee una forma binaria AB con una *petite reprise* al final de la parte B. Está escrita en la tonalidad de la menor y consta de 22 compases. Los cambios armónicos importantes ocurren cada mitad de compás, lo cual nos sugiere una pulsación armónica a la blanca, típica de estas danzas.

La primera parte inicia en la región de la tónica, extendiéndose hacia una semi cadencia en el compás 3. Existe una pequeña modulación hacia sol mayor en la mitad del compás 4, la cual servirá para hacer una cadencia al relativo mayor (do mayor) en el compás 7. Inmediatamente después, el compositor regresa a la región de la tónica, en los compases 7 y 8.

Las figuras rítmicas que predominan en la primera parte de la *allemande* son los dieciseisavos y las corcheas con puntillo y dieciseisavo. Es interesante notar que en esta *allemande* existe un recurso primordial para la construcción armónico-melódica: el *style brisé*<sup>24</sup>. El *style brisé* es una manera idiomática de escribir polifónicamente un arpegiado en particular que asemeja al laúd, es un tipo de escritura que aparece a lo largo de toda la literatura para clavecín y que se asocia fuertemente con el estilo francés. En el compás 2 encontramos un claro ejemplo del *style brisé*:

---

<sup>24</sup> Estilo quebrado.



Ejemplo 29: *Allemande 'L'aimable'*, Compás 2, ejemplo de la escritura en style brisé.

A pesar de que este tipo de escritura es por definición polifónica, también se genera dentro de ella un efecto armónico, pues el oído tiende a percibir las notas conformantes del acorde, así como las melodías internas que se generan en cada voz. Los cambios en la estética musical del siglo XVII permitieron que la rigidez con la que se trataba el contrapunto en siglos pasados se diluyera un poco en favor de la expresividad y las necesidades instrumentales. El protagonismo melódico está la mayor parte del tiempo asignado a la soprano, sin embargo, hay momentos en donde el bajo toma la palabra haciendo una escala descendente en dieciseisavos, como en el compás 3. El punto climático de esta *allemande* se encuentra en el compás 6, en donde la soprano llega a la nota más aguda de toda la pieza (sol<sub>6</sub>) por grado conjunto a partir de un si<sub>5</sub>. Inmediatamente después, este punto culminante se ve eclipsado por el *saltus duriusculus* que realiza la soprano, haciendo un salto descendente de sexta menor con el que regresa a la nota inicial de este fragmento melódico (sol<sub>6</sub>-si<sub>5</sub>).



Ejemplo 30: *Allemande L'aimable*, compases 5 y 6. La construcción del punto culminante a partir de grados conjuntos ascendentes (primera corchea del compás 6) y el *saltus duriusculus* que realiza inmediatamente después la soprano.

En los compases 7 y 8 se presenta la imitación de un pequeño motivo conformado por una corchea con puntillo y un dieciseisavo entre las cuatro voces, siendo la primera en

presentarlo la soprano, después el alto, después la soprano otra vez y por último el bajo, para preparar la llegada a la dominante en el compás 9 y transitar a la parte B de la *allemande*. A pesar de que la primera parte culminó en la llegada al quinto grado (mi mayor), en el compás 10 el bajo hace una pequeña inflexión al relativo mayor, cambiando el color armónico por uno más noble. Es aquí donde el bajo introduce un nuevo motivo rítmico melódico que será imitado durante los siguientes dos compases y medio por las otras voces, regresando por un instante a la tónica original (compás 12), pero haciendo finalmente una cadencia perfecta al relativo mayor en el primer tiempo del compás 14. A diferencia de la parte A, en donde el motivo melódico es ascendente, en la parte B se expone un motivo melódico descendente de un carácter más melancólico.



Ejemplo 31: *Allemande 'L'aimable'*, compases 10 a 14.

A lo largo de la segunda parte, el compositor explora otras regiones armónicas un poco más alejadas del centro tonal original. En el compás 15 realiza una inflexión a la subdominante. Poco después aparece una pequeña sorpresa armónica en el compás 17, presentando una llegada al acorde del quinto grado menor. Este giro modal es muy característico del repertorio de esta época, pues el sistema tonal estaba aún lejos de ser explícitamente teorizado<sup>25</sup>. Justo después de presentar este quinto grado menor, el compositor prepara la cadencia perfecta final y la pieza concluye con una tercera de picardía: el acorde final es la mayor.

<sup>25</sup> Jean-Philippe Rameau publicó su tratado de armonía en 1722, 61 años después de la muerte de Louis Couperin.



### 5.3. *Courante “La mignonne”*

El tercer movimiento de esta suite es una *courante*, titulada por el autor como ‘*La mignonne*’. Las *courantes* son danzas escritas en compás ternario y pueden clasificarse de dos maneras:

- *Correntes* italianas: usualmente escritas en compás ternario, de estructura binaria AB. Por lo general su textura es homofónica y predominan los pasajes virtuosos, además de que existe una claridad rítmica y armónica a lo largo de la pieza.
- *Courantes* francesas: a diferencia de las *correntes* italianas, las *courantes* francesas tienden a ser más bien lentas. De igual manera, están escritas en compás ternario, pero se caracterizan por presentar una ambigüedad rítmica y métrica debido al uso de hemiolas. La textura de las *courantes* francesas es predominantemente contrapuntística (Little y Cusick, 2001).

Además de la obviedad geográfica, podemos notar que la *courante* de esta suite es del tipo francés por las características mencionadas en el párrafo anterior. A pesar de que no existe una indicación de tiempo al inicio de la partitura, podemos deducir que se trata de una danza amable y no enérgica gracias al subtítulo de ‘*La mignonne*’. Mattheson escribe que la *courante* posee un espíritu de “dulce esperanza” (López-Cano, 2011) en su análisis acerca de las pasiones y afectos de las danzas.

La forma de esta *courante* también es binaria, la parte A dura 6 compases y la parte B dura 8 compases más la *petite reprise*, que supone simplemente una repetición de los tres últimos compases. La pieza comienza con una anacrusa de un octavo, como es típico en estas danzas. Es interesante notar que existe una modulación casi inmediata al relativo mayor (do mayor) en el compás 2, utilizando como acorde modulante la dominante de esta nueva tonalidad (sol mayor).



Ejemplo 32: *Courante 'La mignonne'*, compases 1 y 2. Modulación inmediata al relativo mayor.

La línea melódica principal se encuentra en la soprano y se desarrolla de manera ascendente, comenzando en un do y llegando a su punto más agudo en el la<sub>6</sub> de la segunda mitad del compás 3. A partir de este momento la línea melódica comienza a descender para volver a la tónica original en el compás 5 y realizar una cadencia frigia que desembocará en la dominante en el compás 6. La acentuación métrica de esta primera parte es bastante regular, los acentos principales se encuentran en cada blanca con punto del compás, generando dos grandes acentos por cada compás. El único momento en donde la acentuación métrica cambia es en el compás 5, donde claramente el nuevo patrón de acentuación es cada blanca, generando una hemiola que preparará la llegada a la dominante.



Ejemplo 33: *Courante 'La mignonne'* Compases 4 a 6. Los patrones de acentuación métrica están señalados con corchetes. En el compás 5 la acentuación cambia para producir una hemiola que conduce hacia la dominante en el compás 6.

La parte B comienza en la región de la dominante, la línea melódica (que permanece en la soprano) es ahora un poco más introvertida, pues se mantiene en un registro medio. En el compás 11 hay una cadencia a re menor e inmediatamente después de la cadencia, se presenta el punto culminante de la segunda sección que se encuentra sobre la misma nota que en la primera sección (la<sub>6</sub>).



Ejemplo 34: *Courante* 'La mignonne', compases 9 a 11. Los patrones de acentuación métrica están señalados con corchetes. En este movimiento de la suite, las hemiolas aparecen justo al principio de las secciones cadenciales.

Después de esta sección climática, la línea melódica principal comienza a descender para regresar a la tónica original en el compás 12 y realizar una semicadencia justo a la mitad de ese compás. El efecto suspensivo de la dominante es abandonado súbitamente por el acorde del relativo mayor en primera inversión, el cual puede ser considerado como un *noema*<sup>26</sup> según las descripciones de algunos tratadistas de la época. Inmediatamente después, la armonía vuelve a dirigirse hacia la tónica original e introduciendo nuevamente una hemiola, la cadencia a la tónica cierra la sección final de esta *courante*.

Ejemplo 35: *Courante* 'La mignonne', compases 13 a 15. Se puede apreciar la aparición del *noema* en la segunda mitad del compás 13, seguido de la presentación de la hemiola en el compás que marca la cadencia final de la *courante*.

Con el fin de realizar una interpretación más cercana a la naturaleza de las danzas, es esencial para un clavecinista conocer sus caracteres y especificidades. Debido a que gran parte del repertorio instrumental del Barroco está conformado por este tipo de movimientos, es fundamental desarrollar una conciencia de los requerimientos

<sup>26</sup> De acuerdo con Burmeister (1606) y Thuringus (1624), la figura retórica del *noema* se define como un acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta noblemente. El *noema* produce un efecto placentero provocado por las “consonancias que con dulzura y suavidad (...) alcanzan al oído”. (López-Cano, 2011).


interpretativos de las mismas. El caso de las *courantes*, a mi parecer, es uno de los más complejos dentro de la literatura para clavecín. Una de las problemáticas más comunes tiene que ver con la ambigüedad rítmico-métrica que existe dentro de ellas. En muchas ocasiones, los patrones de acentuación son muy poco claros y es el intérprete quien debe tomar ciertas decisiones para su ejecución. Incluso, hay varios ejemplos en donde los patrones rítmico métricos de un pasaje no coinciden en las diferentes líneas musicales que existen, tal es el caso de la *courante* de la suite en sol mayor de Élisabeth Jacquet de la Guerre, clavecinista y compositora francesa que laboró en la corte de Louis XV.



Ejemplo 36: *Courante* de la suite en sol mayor del segundo libro de piezas de clavecín de Élisabeth Jacquet de la Guerre, compases 1 y 2. La agrupación rítmico métrica puede ser distinta en cada una de las manos, como se aprecia en el compás 2 (modificado de Jacquet de la Guerre, 1707: 22).

En esta *courante*, la mano derecha está agrupada claramente en tres grupos de dos blancas, en cuyo inicio existe un ornamento que acentúa el pulso fuerte de cada uno de estos grupos. Sin embargo, en la mano izquierda, podemos notar que existe una ambigüedad en la agrupación, el dibujo melódico nos sugiere a primera instancia una agrupación similar a la del compás anterior, es decir, dos grandes bloques de blancas con puntillo a lo largo del compás. En mi opinión, es muy interesante señalar este tipo de ambigüedades rítmicas y métricas al momento de interpretar una danza como ésta. El conocimiento de estas formas poco usuales de agrupación de los acentos dentro del compás nos arroja muchas pistas para la ejecución del fraseo y la articulación, independientemente de que el compositor haya dejado instrucciones explícitas o no.

## 5.4. *Sarabande*

Las *sarabandes* fueron unas de las danzas más populares en el Barroco y se consideran parte fundamental de la suite barroca. Sus orígenes se han rastreado en América Latina, en donde se interpretaban a manera de danzas cantadas. Se introdujeron como danzas cortesanas a través del repertorio español para guitarra y vihuela y se popularizaron en Francia e Italia a partir del siglo XVII (Hudson, 2001). La mayoría de las *sarabandes* francesas se caracterizan por poseer un afecto serio e intenso, estar escritas en un compás ternario lento y ser bipartitas. Existe un patrón rítmico yámbico que es muy frecuente en las *sarabandes*: una negra seguida de una negra con puntillo y octavo: 

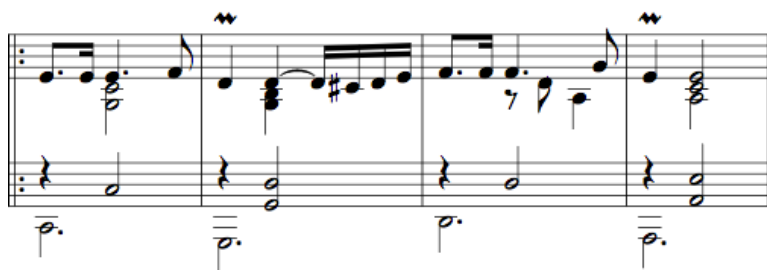
La *sarabande* de esta suite está conformada por dos partes. La parte A está constituida por dos frases de cuatro compases mientras que la parte B por 4 frases de cuatro compases, dando un total de 24 compases. La geometría con la que está construida esta *sarabande* nos permite diferenciar las secciones con mayor claridad. Desde los primeros compases se puede apreciar que el compositor utiliza el ritmo característico de *sarabande*. Como sucedió en la *allemande* y en la *courante*, la primera modulación importante sucede muy al principio del movimiento y dirige el discurso armónico hacia la región del relativo mayor.



Ejemplo 37: *Sarabande*, compases 1 a 6. Se puede apreciar el ritmo típico de *sarabande* en los compases 1, 3 y 5, así como la modulación al relativo mayor (do mayor) en el compás 6.

Los siguientes cuatro compases funcionan como una ampliación de la cadencia a do mayor, presentando una cadencia auténtica en el último tiempo del compás 8. La melodía principal ubicada en la soprano se mantiene en un registro medio tendiendo hacia los graves, esto aporta a la sección una atmósfera tierna y un tanto introvertida.

La segunda parte de la *sarabande* conserva la misma estructura en las frases y amplía el discurso explorando nuevas regiones armónicas. La segunda parte abre con el mismo ritmo de *sarabande* presentado en el relativo mayor. El compositor explora la región más grave del clavecín en los compases 10 y 12, generando un efecto muy amplio de resonancia en el instrumento al escribir acordes de 6 notas.



Ejemplo 38: *Sarabande*, compases 9 a 12.

La siguiente sección presenta un desarrollo rítmico-melódico de la pieza. A partir del compás 13 se abandona el ritmo de *sarabande* y la melodía en la soprano se vuelve menos estática, llegando al punto más álgido en el re<sub>6</sub> del compás 14, que es inmediatamente ofuscado por un cambio de registro hacia los graves a través de un salto de octava. Esta sección finaliza con una cadencia a sol mayor en el último tiempo del compás 16.



Ejemplo 39: *Sarabande*, compases 14 a 16. La sección climática de la pieza.

La última sección de la *sarabande* prepara el regreso a la tónica haciendo una inflexión hacia la subdominante (re menor) en el compás 18 y nuevamente una inflexión al relativo mayor (do mayor) en el compás 20, a manera de una pequeña progresión modulante. Los últimos 4 compases de la *sarabande* funcionan como un puente para realizar la cadencia final a la tónica, el compositor reincorpora el ritmo de *sarabande* y despliega la melodía principal en

un registro grave para la soprano: esta última sección funciona muy bien escrita en clave de fa.



Ejemplo 40: *Sarabande*, compases 21 a 24. La sección final de este movimiento presenta la línea melódica principal en el registro grave.

## 5.5. *La piémontaise*

El último movimiento de esta suite es una danza que el compositor titula *La piémontaise*, haciendo referencia a una región italiana, Piamonte, que históricamente fue disputada por los gobiernos de Francia e Italia. Desde 1631 hasta 1703, Piamonte fue parte del reino de Luis XIV, por lo que, en tiempos Couperin, esta región perteneció oficialmente a Francia. Cabe destacar que son pocas las piezas dentro del catálogo de Louis Couperin que tienen un título como éste, siendo que la mayoría está denominada por el tipo de danza a la que pertenecen (*allemande, courante, sarabande, chaconne*, etc.).

Este movimiento tiene forma binaria AB y está escrito en compás de 2/2. El patrón rítmico empleado en la primera parte es una negra con punto, corchea y dos negras, como se aprecia en el ejemplo 40. La primera parte está conformada por dos frases de cuatro compases cada una, la primera frase se presenta en la tónica para inmediatamente hacer una inflexión hacia el relativo mayor en la segunda mitad. La segunda frase comienza con un acorde aumentado de fa (fa-la-do#) en primera inversión. Como he mencionado, una de las características de la música de Louis Couperin es que los recursos armónicos que utiliza son bastante *sui generis* y muchas veces es complicado definirlos dentro de un contexto estrictamente tonal. En este caso y desde el punto de vista tonal, el fa natural del acorde en cuestión puede ser entendido como una apoyatura que resolverá a mi en el último tiempo del compás, generando una disonancia de sexta con respecto al la del bajo<sup>27</sup> y de quinta aumentada con el do sostenido de la soprano.



Ejemplo 40: *La piémontaise*, compases 1 a 5. Se aprecia el patrón rítmico empleado en la primera parte del movimiento, así como el acorde aumentado al inicio del compás 5.

<sup>27</sup> En este caso, la sexta resolvería a una consonancia perfecta (quinta justa). Sin embargo, la resolución sucede en el último tiempo del compás con el descenso del bajo a sol, generando un acorde de segunda, cuarta y sexta.



Inmediatamente después y gracias al acorde de séptima en segunda inversión en el último tiempo del compás 5, el compositor realiza una inflexión al cuarto grado mayor únicamente con la intención de desembocar en la dominante (mi mayor) en el compás 9 y hacer la transición a la parte B.

La parte B abandona el patrón rítmico utilizado en la parte A y comienza con una línea melódica presentada en la soprano, que se mueve en grados conjuntos y saltos para después retomar la textura homofónica (como en el inicio) y hacer una cadencia a re menor (ver ejemplo 41).



Ejemplo 41. *La piémontaise*. Compases 9 a 13. Inicio de la parte B del movimiento.

Dentro de esta sección, las frases tienen una duración de 4 compases por igual. La siguiente frase, que comienza en el compás 14, se mantiene en un registro agudo en todas las voces, la mano izquierda está escrita en clave de sol y la tesitura de la voz superior alcanza el si<sub>6</sub>. Este contraste en la tesitura produce un efecto particular que es contrastado por la siguiente frase, en donde el bajo retoma la palabra y vuelve al registro grave.

Otro de los elementos armónicos poco convencionales característicos del estilo de Couperin son las falsas relaciones. En los compases 26 y 30 encontramos falsas relaciones, en donde en la mano derecha hay un acorde mayor y en la mano izquierda hay un dibujo melódico que representa un acorde menor (ver ejemplos 42 y 43). Es importante notar también los enlaces armónicos con los que se llega a estas falsas relaciones, en el primer ejemplo (compás 26), la llegada al acorde de mi mayor/menor, se da de la siguiente manera: do mayor – si menor con séptima y novena – mi mayor/menor.

Ejemplo 42. *La piémontaise*. Compases 25 y 26.

Inmediatamente después de presentar esta falsa relación sobre el acorde de mi, vuelve a presentarla una vez más, pero ahora sobre re en el compás 30. En esta ocasión, esta falsa relación desemboca en un acorde de dominante sumamente disonante (mi – re – sol# - do), en donde la nota de la soprano (do) es una apoyatura que resolverá a un si en el siguiente tiempo, para realizar la cadencia final (ver ejemplo 43).

Ejemplo 43. *La piémontaise*, compases 30 a 34.

Cada una de estas frases está marcada por una cadencia a las tonalidades vecinas de la menor, en la tabla 10 se aprecia la distribución de las regiones tonales exploradas en este movimiento.

Compases	Tonalidad
1-4	La menor
5-9	Mi mayor
10-13	Re menor
14-17	La menor
18-21	Sol mayor
22-25	Do mayor
26-29	Re menor
31-35	La menor

Tabla 10. Regiones tonales exploradas en *La piémontaise*.

## **6. Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Concierto para clavecín y orquesta en fa menor BWV 1065.**

La influencia de Johann Sebastian Bach en el desarrollo la música para teclado del repertorio académico occidental es indiscutible. Su producción de obras para clavecín es extensa y abarca una fracción considerable dentro de su catálogo musical. Dentro de las obras para teclado se encuentran varios ciclos de suites, partitas, preludios, fugas, caprichos, fantasías, variaciones, entre muchos otros. Johann Sebastian Bach compuso también un número importante de obras de cámara con parte obligada de clavecín, muestra de estas son las sonatas para violín y clavecín obligado (BWV 1014-1019), las sonatas para flauta y clavecín obligado (BWV 1030-1032) y las tres sonatas para viola da gamba y clavecín obligado (BWV 1027-1029). Sin duda la creación de este tipo de obras –en donde el clavecín cambia su función de instrumento de bajo continuo y adquiere un rol protagónico– vaticinó la instauración de un género musical que continúa vigente hasta nuestros días: la sonata para instrumento solista y teclado obligado.

Bach no únicamente desplegó las posibilidades del clavecín en el contexto de la música de cámara, sino que también amplió su participación en el contexto orquestal, posicionándolo como el instrumento solista en varios de sus conciertos. En su catálogo podemos encontrar 7 conciertos para un clavecín, tres conciertos para dos clavecines, dos conciertos para tres clavecines y un concierto para cuatro clavecines; además de dos conciertos con parte solista para clavecín, violín y flauta travesa: el concierto BWV 1044 en la menor y el concierto de Brandemburgo número 5 en re mayor (Basso, 1985, p. 722). Es importante remarcar que la mayoría de estos conciertos son arreglos de otros conciertos más tempranos, originalmente concebidos para violín, oboe u otros instrumentos solistas. La tabla 11 muestra un comparativo de estos conciertos con los posibles originales rastreados en la obra de Bach.

Nº	BWV	Tonalidad	Modelo	Tonalidad original	Instrumentación original
1	1052	Re menor	-	Re menor	Violín
2	1053	Mi mayor	-	?	Oboe o flauta
3	1054	Re mayor	BWV 1042	Mi mayor	Violín
4	1055	La mayor	-	La mayor	Oboe d'amore
5	1056	Fa menor	BWV 1056a	Sol menor	Violín
6	1057	Fa mayor	BWV 1049 (Brandemburgo 4)	Sol mayor	Violín, 2 flautas de pico
7	1058	Sol menor	BWV 1041	La menor	Violín
8	1059	Re menor (fragmentos)	-	?	Violín y oboe (?)
9	1060	Do menor (2 claves)	BWV 1060a	Do menor	Violín y oboe
10	1061	Do mayor (2 claves)	-	-	-
11	1062	Do menor (2 claves)	BWV 1043	Re menor	2 violines
12	1063	Re menor (3 claves)	-	Re menor	3 violines
13	1064	Do mayor (3 claves)	-	Re mayor	3 violines
14	1065	La menor (4 claves)	Vivaldi op. 3 nº 11	Si menor	4 violines

Tabla 11: conciertos de clavecín de Johann Sebastian Bach y su posible relación con conciertos anteriores (modificado de Basso, 1985).

El concierto para clavecín nº 5 en fa menor, fue escrito en 1742 y consta de tres movimientos: *Allegro*<sup>28</sup>, *Largo* y *Presto*. La elaboración de este concierto corresponde a la última década de la vida del compositor. Su estructura, recurrente en otras producciones de este género, es básicamente de forma italiana, pues está constituido por dos movimientos rápidos y un movimiento intermedio lento. El concierto fue concebido para el clavecín como instrumento solista, más la dotación orquestal típica para el acompañamiento de conciertos: dos violines, viola y bajo continuo; sin embargo, se sabe que este concierto es en realidad la transcripción de un concierto original para violín en sol menor actualmente perdido. Es interesante notar que el movimiento intermedio, *Largo*, es básicamente una transcripción de la *Sinfonia* de la cantata BWV 156, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe*<sup>29</sup>, compuesta originalmente para oboe, dos violines, viola y continuo (Lanzoni, 2013).

<sup>28</sup> En realidad, el primer movimiento carece de indicación de tempo, sin embargo, existe un manuscrito de este concierto copiado por Johann Nikolaus Forkel en donde el primer movimiento tiene la indicación *Allegro*. En este manuscrito, el concierto está transportado a sol menor.

<sup>29</sup> *Me paro con un pie en la tumba*.

## 6.1. Sin indicación de tiempo (*Allegro*)

El movimiento introductorio de este concierto no tiene indicación de tiempo, pero como se mencionó en la introducción, en un manuscrito posterior copiado por Forkel este movimiento tiene la indicación *Allegro*. Estructuralmente este movimiento tiene forma *ritornello*, que es la estructura típica de los movimientos iniciales y finales en los conciertos barrocos. Básicamente, la forma *ritornello* supone la alternancia entre estribillos y coplas como en la forma *rondeau* sin embargo, a diferencia de ésta, los *ritornelli* (estribillos) centrales suelen presentarse en una tonalidad distinta a la inicial, aprovechando la modulación de los *solí* (coplas) precedentes (ver ejemplo 44). La intención de presentar los *ritornelli* en tonalidades distintas es la de desarrollar un arco de tensión tonal a lo largo del movimiento y en consecuencia, generar una estructura armónica dinámica.

<p><b>Forma <i>rondeau</i></b></p> <p><b>A B A C A D A...A</b></p> <p><b>A:</b> Estribillo en la tonalidad central</p> <p><b>B, C, D, etc.:</b> Coplas en otras tonalidades</p>	<p><b>Forma <i>ritornello</i></b></p> <p><b>R1 S1 R2 S2 R3 S3 R4... R</b></p> <p><b>R:</b> <i>Ritornello</i>. Primero y último en la tonalidad principal, centrales en tonalidades cercanas.</p> <p><b>S:</b> <i>Solo</i>. Episodios modulantes.</p>
---	--

Ejemplo 44: Diferencias entre la forma *rondeau* y la forma *ritornello*.

La tonalidad central de este concierto es fa menor. Lenneberg describe que para Mattheson esta tonalidad es “templada y relajada pero al mismo tiempo, profunda y llena de desesperación y de ansiedad fatal. [Mattheson] La considera muy emotiva dentro de su hermosa expresión de melancolía oscura e indefensa que ocasionalmente, hace temblar al oyente” (Lenneberg, 1958), mientras que Charpentier la describe como oscura y lastimera (Tarling, 2005). Ambas definiciones coinciden en que el afecto general de fa menor tiende hacia las emociones depresivas y de lamento. Dicho esto, la labor de análisis consistirá en delimitar las secciones más importantes de la *Dispositio* y su relación con los elementos estructurales más significativos del movimiento, es decir, los *ritornelli* y los *solí*. La tabla 12 muestra a manera de síntesis la base estructural de este movimiento. Las regiones armónicas exploradas a lo largo de este movimiento son tonalidades vecinas de fa menor, sin embargo, es muy interesante notar que no existe ninguna sección de este movimiento

que module al quinto grado (do menor), por lo que este movimiento fluctúa únicamente entre las regiones de la tónica, el relativo mayor y la subdominante.

Sección		Compases	Tonalidad
<i>Narratio</i>	<i>Ritornello 1</i>	1-20	Fa menor
<i>Propositio</i>	<i>Solo 1</i>	21-34	Fa menor → La bemol mayor
	<i>Ritornello 2</i>	35-38	La bemol mayor
<i>Confutatio</i>	<i>Solo 2</i>	39-70	La bemol mayor → Si bemol menor
	<i>Ritornello 3</i>	71-91	Si bemol menor → La bemol mayor → Fa menor
<i>Confirmatio</i>	<i>Solo 3</i>	92-108	Fa menor (pedal Do)
<i>Peroratio</i>	<i>Ritornello 4</i>	109-116	Fa menor

Tabla 12: *Dispositio* del primer movimiento del concierto BWV 1056 en relación con los *ritornelli* y *soli*. Del lado derecho se muestran las tonalidades exploradas a lo largo del movimiento.

El tema inicial de los *ritornelli* es tocado por el violín I y la mano derecha del clavecín, es un tema de principio tético que presenta al primer grado de la escala (fa) acompañado de arpegios y bordados cromáticos simples y dobles, ornamentando la línea melódica principal. Estas ornamentaciones pueden ser entendidas como *circulatio*<sup>30</sup> que giran alrededor de la tónica y que serán retomadas por el compositor a lo largo de todo el movimiento. La célula principal del tema está constituida por cuatro compases, comenzando en la tónica y desembocando en el cuarto grado justo en el primer tiempo del cuarto compás. Probablemente esta estructura primordial del tema nos refiera al plan tonal general en una escala más pequeña, pues las únicas regiones tonales explicitadas en este inicio son la tónica y la subdominante, como se aprecia en el ejemplo 45.

<sup>30</sup> Figura retórica conformada por una línea melódica que oscila alrededor de una nota. Según Kircher, esta figura sirve para ilustrar las palabras que expresan circularidad (López-Cano, 2011).

Ejemplo 45: Concierto BWV 1056, (*Allegro*). Compases 1 a 4<sup>31</sup>.

El primer *ritornello* de este movimiento funge como la *Narratio*. Dado que no existe una sección introductoria al material temático principal, determinar un *Exordio* sería un tanto forzado. Este *ritornello* tiene una duración total de 20 compases, el material melódico se desarrolla a lo largo de ellos y su tonalidad central es fa menor. En el compás 5 se expone nuevamente el tema principal de esta sección, esta vez transportado una cuarta justa ascendente, es decir, en la subdominante. El efecto de repetición transportada enfatiza esta célula temática.

A partir del compás 9 comienza el desarrollo del *ritornello*. Esto ocurre con una llegada al quinto grado y a través de una línea de *catabasis* que inicia en el sol del compás 9 y culmina en el mi natural del segundo octavo del compás 12. Inmediatamente después de exponer la cabeza del tema inicial, existe un pequeño solo para el clavecín, a manera de puente, con un material musical virtuoso: una línea de *anabasis* ornamentada con tresillos y enfatizada por *saltus duriusculus* en cada tiempo fuerte de la secuencia (ver ejemplo 46). En el compás 19 hay una cadencia perfecta a la tónica y el clavecín hace un puente a la nueva sección que será la *Propositio*.

<sup>31</sup> Todos los ejemplos de este concierto fueron tomados de: Bach, J. S. (1869). *Clavier-Concert in f-moll*. Bach Gesellschaft-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel y fueron transcritos por el autor.

Ejemplo 46: Concierto BWV 1056, (*Allegro*), compases 9 a 17. Desarrollo del *ritornello*. Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor (*sd*= *saltus duriusculus*).

El *solo 1* y el *ritornello 2* comprenden la *Propositio* del movimiento. Funcionalmente, los *solí* son episodios musicales que modulan para ampliar el discurso armónico, sin embargo, también representan la oportunidad para el instrumento solista de exponer sus capacidades técnicas y expresivas. El solo 1 (s1) tiene una duración de 13 compases, inicia en fa menor y concluye con una modulación a la bemol mayor. S1 desarrolla el motivo rítmico presentado en la *Narratio*: los tresillos. A través de líneas melódicas accidentadas, saltos y arpeggios, la mano derecha del clavecín despliega nuevas ideas musicales para modular en primera instancia al IV grado y finalmente al relativo mayor. Melódicamente, se retoman las *anabasis* y *catabasis* ornamentadas expuestas en R1. El acompañamiento de las cuerdas dialoga con el solista utilizando un recurso instrumental que también será explotado en el segundo movimiento de la obra: el pizzicato. En el compás 32 aparece una



*ellipsis*, un giro inesperado que genera una cadencia evitada, la cual será culminada en el compás siguiente, abriendo paso al segundo *ritornello* y afirmando la nueva tonalidad, la bemol mayor.

23 pizz. coll' arco pizz. coll' arco

pizz. coll' arco pizz. coll' arco

pizz. coll' arco pizz. coll' arco

anabasis (ornamentada) catabasis catabasis

Ejemplo 47: Concerto BWV 1056, (*Allegro*), compases 25 a 28. Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor y el nuevo contraste tímbrico generado por el pizzicato de las cuerdas.

29 catabasis (ornamentada)

tr ellipsis

Ejemplo 48: Concerto BWV 1056, (*Allegro*), compases 29 a 34. Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor y el final de sí marcado por la cadencia a la bemol mayor.

La llegada al segundo *ritornello* sucede en el compás 35, es una intervención muy breve que expone los cuatro primeros compases del *ritornello* original, esta vez en la bemol mayor. El contraste generado por el cambio de modo produce un nuevo color en la atmósfera armónica, propiciado por la luminosidad y el afecto particular del relativo mayor. Este *ritornello* es muy breve, pues en la mitad del compás 38 inicia el siguiente *solo* y la nueva sección: *Confutatio*.

La *Confutatio* es la sección más extensa de este movimiento, en su interior se producirán los cambios armónicos más alejados del centro tonal original. En una obra musical, esta fase del discurso se expresa a través de inflexiones o modulaciones frecuentemente acompañadas por variaciones del material temático, con el objetivo de trazar una ruta

armónica diferente y desviar el discurso hacia nuevas regiones sonoras (Lanzoni, 2013). Desde los primeros compases aparecen dentro de la ruta armónica cambios significativos, la tonalidad inicial de esta sección es abandonada súbitamente para dirigir el discurso a la región de la subdominante. En la segunda mitad el compás 39 se genera una *parrhesia*<sup>32</sup> entre el sol bemol de la mano izquierda y el do de la mano derecha, de igual manera, se genera otra *parrhesia* en la mitad del compás 41 entre el fa de la mano izquierda y el sol bemol de la mano derecha del clavecín. Hacia el compás 43, hay un episodio en donde el clavecín permanece completamente solo y es ahí donde aparece una *synonimia*, siendo el compás 44 una imitación del compás anterior. La modulación a si bemol mayor es evidente después de la cadencia perfecta en el compás 46, la sección siguiente presenta un contraste de textura con las notas largas y ligadas del acompañamiento de las cuerdas, mientras el clavecín genera un clímax alternando la presentación de los acordes de tónica y dominante de la nueva tonalidad y ascendiendo el registro de la mano derecha. Algunos fragmentos del *ritornello* son presentados por las cuerdas en los compases 55 y 57, a modo de reminiscencias. Los siguientes compases exploran la nueva tonalidad (si bemol menor), presentado sus acordes de dominante (fa mayor) y subdominante (mi bemol menor). Hacia el final de esta sección, el compositor presenta otra cadencia evitada como lo hizo en s1, a través de una *ellipsis* que prolongará la cadencia durante dos compases más hasta la llegada del *ritornello* 3 en el compás 71.

Ejemplo 49: Concierto BWV 1056, (*Allegro*), compases 62 a 70. Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor y el final de s2 marcado por la cadencia a si bemol menor.

<sup>32</sup> Figura retórica caracterizada por la aparición de disonancias fuertes e inusuales ente dos voces.

El *ritornello* 3 de este movimiento se caracteriza por ser la presentación más parecida al original, transportado a si bemol menor (la segunda intervención del tema principal se había realizado en la bemol mayor). Este *ritornello* consta de una sección intermedia de 20 compases modificada pero muy parecida a la del modelo inicial, en donde el clavecín presenta un pequeño solo en tresillos y hay una inflexión a re bemol mayor, relativo mayor de si bemol menor. Sin embargo, después de esta breve intervención del clavecín, el discurso armónico regresa a la región de la tónica inicial presentando el último fragmento del *ritornello* original con ligeras variaciones en la mano izquierda y transportando a la octava aguda el material melódico de la mano derecha del clavecín. El regreso a la tónica original marca el final de la *Confutatio* y el tránsito a la *Confirmatio*.



Ejemplo 50: Concierto BWV 1056, (*Allegro*), compases 79 a 91. La sección intermedia del *ritornello* presenta un pequeño solo de clavecín. El compás 83 marca el regreso a fa menor y presenta el fragmento final del *ritornello* original.

La *Confirmatio* de este movimiento reestablece fa menor como la tónica. El *solo* del compás 92 comienza con un fragmento con polifonía oculta en la mano derecha. La voz inferior se mueve paralelamente a la mano izquierda mientras que la voz superior presenta *pallilogias* durante dos compases, desembocando en una *parrhesia* en la segunda mitad del compás 95 (un acorde de sexta aumentada) que abre paso a una de las secciones más virtuosas del movimiento. Del compás 97 al 101, la mano derecha del clavecín hace arpeggios de fa menor y do mayor alternativamente, mientras que la mano izquierda realiza saltos de más de una octava siempre desde un pedal de do; en este pasaje, el compositor aumenta el grado de dificultad técnica al sobreponer ritmos binarios con ternarios. La última sección de la

*Confirmatio*, alterna comentarios del clavecín con la intervención de las cuerdas que expone el fragmento inicial del movimiento. La exposición del último *ritornello* (r4) se puede considerar como la *Peroratio* del movimiento y presenta los primeros ocho compases del *ritornello* original, cerrando el movimiento con una cadencia perfecta a fa menor.

The image displays two systems of musical notation for a piano concerto. The first system covers measures 92 to 102. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with numerous triplets and is annotated with the terms *palilogia* and *parrhesia*. The left-hand part (bass clef) provides a steady accompaniment with a simple rhythmic pattern. The second system covers measures 98 to 102, continuing the melodic and accompanimental patterns. The key signature is G minor (two flats), and the time signature is 3/4.

Ejemplo 51: Concierto BWV 1056, (*Allegro*), compases 92 a 102. La *Confirmatio* del movimiento sitúa nuevamente a fa menor como la tonalidad central.

## 6.2. *Largo*

Como se mencionó en la introducción, el segundo movimiento de este concierto corresponde a una transcripción de la sinfonía de la cantata *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (BWV 156), originalmente concebida para oboe solista, orquesta de cuerdas y bajo continuo. El procedimiento de reciclar fragmentos musicales anteriores en una obra nueva no es infrecuente en la producción musical de Bach.

La tonalidad de este movimiento intermedio es la bemol mayor, la cual corresponde al relativo mayor de la tonalidad central del concierto. Cabe destacar que la sinfonía de la cantata 156 está escrita en fa mayor, por lo que el compositor, además de realizar la transcripción de la parte solista para clavecín, realizó también una transposición general de este movimiento, tal como se aprecia en la tabla 13. En los tratados de la época<sup>33</sup> que exploran la correlación entre los afectos y las tonalidades, no existen referencias sobre el afecto específico de la tonalidad de la bemol mayor; sin embargo, Schubart (1806), un teórico posterior a Bach, asocia a la tonalidad de la bemol mayor con la eternidad, de tal suerte que el *Largo* del concierto en fa menor, se vincularía con la prolongación de la vida y la eternidad (Lanzoni, 2013).

	<b>Tonalidad principal de la obra</b>	<b>Movimiento</b>	<b>Tonalidad del movimiento</b>
Cantata <i>BWV</i> 156	Fa mayor	<i>Sinfonia</i>	Fa mayor
Concierto <i>BWV</i> 1056	Fa menor	<i>Largo</i>	La bemol mayor

Tabla 13. Relación entre las tonalidades de BWV 156 y BWV 1056 (modificado de Lanzoni, 2013).

La cantata BWV 156 fue escrita para el tercer domingo de la Epifanía del año litúrgico. El texto sobre el cual gira esta producción musical remite al lecho de muerte, en donde se espera la misericordia y la compasión de Dios, depositando todas las esperanzas de justicia

<sup>33</sup> Los principales tratados de la época que hacen referencia a la correspondencia afectiva de las tonalidades son Rousseau, 1691; Charpentier, 1692; Mattheson, 1713 y Rameau, 1722 (Hanes y Burgess, 2016; López-Cano, 2011; Tarling, 2005).

en la eternidad (Lanzoni, 2013). Tales intenciones vinculadas al texto de la cantata BWV 156 serán retomadas en el *Largo* de este concierto, pues la carga afectiva asociada a la temática principal de la cantata está enteramente enraizada a la concepción musical y no puede ser desplazada.

Los recursos musicales utilizados por el compositor para realizar la transcripción son bastante idiomáticos: cuando Bach transcribe la línea melódica principal del oboe al clavecín, la ornamenta utilizando notas de paso, bordados y apoyaturas, ciñéndose a los recursos expresivos propios del instrumento (ver ejemplo 52).

The image displays a musical score for Example 52, consisting of five systems of staves. The first system (measures 9-12) is in G major and features a melodic line with ornaments (marked with 'w' and 'tr') and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system is a transcription of this line for the right hand of a harpsichord, showing more complex ornamentation and a different rhythmic texture. The remaining three systems (measures 13-16) show the accompaniment for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, characterized by short, staccato notes in a *pizzicato* style.

Ejemplo 52: *Sinfonia* de la cantata BWV 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (fragmento, compases 9 a 12). El primer sistema en clave de sol corresponde a la línea original del oboe. El segundo sistema en clave de sol corresponde a la mano derecha del clavecín del *Largo* del concierto BWV 1056, transportada a fa mayor para una comparación más clara. Los cuatro sistemas restantes corresponden al violín I, violín II, viola y bajo continuo, respectivamente.

Este movimiento carece de una introducción para el material melódico principal, por lo que no existe un *Exordio*. Dado que la definición del tema surge en los compases 1 – 3, en este caso, el movimiento inicia directamente con la *Narratio*. Esta primera sección comienza con una línea de *anabasis* en el clavecín, entre el do del primer tiempo del compás 1 y el la bemol del primer tiempo del compás 2, seguida por una *catabasis* entre el la bemol de la segunda mitad del primer tiempo del compás 2 y el la bemol (en la octava inferior), del primer tiempo del compás 3. En el acompañamiento de las cuerdas se instaura un modelo que será recurrente a lo largo de todo el movimiento: notas cortas separadas por *suspiratios* siempre en *pizzicato*. Al inicio del compás 1, aparece una figura retórico musical llamada

*inchoatio imperfecta*, caracterizada por un intervalo armónico imperfecto o disonante<sup>34</sup>: la combinación resultante del do de la mano derecha con el la bemol del continuo y la mano izquierda del clavecín es un intervalo de tercera mayor (ver ejemplo 53).

Ejemplo 53: *Narratio*, *Largo* del concierto BWV 1056 (compases 1 a 3). Se pueden apreciar las figuras retóricas empleadas por el compositor en esta sección del movimiento (modificado de Lanzoni, 2013).

La *Propositio*, la fundamentación del discurso, comprende de los compases 3 al 7 y presenta el mismo material melódico expuesto en la *Narratio* transportado a la dominante (mi bemol mayor). Nuevamente al inicio de esta sección, aparece una *inchoatio imperfecta* entre el la bemol de la mano derecha y el fa natural del bajo. Entre los compases 3 y 4 aparece un *saltus duriusculus* seguido de las líneas de *anabasis* y *catabasis* características del material temático. En el acompañamiento se mantiene el modelo de notas cortas y *suspirstios* expuesto en la *Narratio*. La *Propositio* finaliza al inicio del compás 7 tras la cadencia auténtica a mi bemol mayor, creando de esta manera una tensión armónica para dar continuidad al movimiento y distanciándolo de la atmósfera tonal inicial (ver ejemplo 54).

<sup>34</sup> Se consideran intervalos perfectos únicamente la quinta y la octava. (Lanzoni, 2013).

Ejemplo 54: *Propositio*, *Largo* del concierto BWV 1056 (compases 3 a 7). Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor en esta sección (modificado de Lanzoni, 2013).

La siguiente sección del movimiento es la *Confutatio* y se enmarca dentro de los compases 7 a 15. Dentro de la *Confutatio* de este movimiento, en el tercer tiempo del compás 7, el acorde de la disminuido indica la aparición de un gesto inesperado (*dubitatio*), cuya tensión será resuelta en el compás 9 con la llegada al acorde si bemol menor, segundo grado de la tónica original. En el tercer tiempo del compás 9 se halla una *exclamatio*<sup>35</sup>, entre las notas fa y re bemol. En el segundo tiempo del compás 10, aparece una *heterolepsis*<sup>36</sup> entre el do de la mano derecha y el sol bemol de la mano izquierda. En la segunda mitad del compás 11, se encuentra la presentación del material temático inicial transportado a una segunda ascendente (re bemol), generando otra *heterolepsis*, esta vez entre el re bemol y el sol natural de la mano derecha. Inmediatamente después, en el compás 12, el salto de la mano derecha de si bemol a do natural puede ser entendido como un *saltus duriusculus*. El material melódico de esta sección contrasta de manera más evidente con el de las secciones anteriores cuando es presentado en forma de tresillos en los compases 13 y 14.

<sup>35</sup> Figura retórica caracterizada por un salto melódico ascendente de sexta menor.

<sup>36</sup> Disonancia armónica alcanzada por grado conjunto o salto.



Ejemplo 55: *Confutatio*, *Largo* del concierto BWV 1056 (compases 7 a 15). Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor en esta sección (modificado de Lanzoni, 2013).

En la segunda mitad del compás 15 inicia la *Confirmatio*, en donde los argumentos centrales son retomados para recapitular. El principio de esta sección es prácticamente idéntico a los compases iniciales del movimiento, pues el trazo melódico es el mismo, aunque ornamentado por el compositor. La *Confirmatio* en música supone de igual manera el regreso a la tonalidad original, como se muestra en los primeros compases de ésta y se reafirma hacia el compás 19 con la cadencia perfecta a la bemol mayor (ejemplo 56).

Ejemplo 56: *Confirmatio*, *Largo* del concierto BWV 1056 (compases 15 a 19). La reafirmación de los argumentos principales se produce gracias al regreso a la tonalidad original (modificado de Lanzoni, 2013).

La última sección de este movimiento, la *Peroratio*, es la conclusión del discurso. En esta sección, el movimiento armónico cambia rápidamente. Los instrumentos que anteriormente habían formado suspiros en *pizzicato*, ahora utilizan el arco para terminar el movimiento con un nuevo color instrumental, con la indicación del penúltimo compás: *col arco*. Hay un evidente desvío de la tonalidad original hacia do mayor, dominante de la tónica global del concierto (fa menor). Este final abierto deja el discurso suspendido para atacar el siguiente movimiento del concierto (*Presto*). En el último compás los violines trazan un comentario final, a manera de moraleja, con sextas paralelas y utilizando la figura de hipotiposis asociada al llanto (*pianto*<sup>37</sup>).

Ejemplo 57: *Peroratio*, *Largo* del concierto BWV 1056, compases 19 a 21 (modificado de Lanzoni, 2013).

El acorde de do mayor con el que finaliza este movimiento traza nuevos paralelismos con la *Sinfonia* de la cantata BWV 156. Ambos movimientos finalizan en este acorde, a pesar de que la tonalidad original de la *Sinfonia* es fa mayor; es decir, la *Sinfonia* termina con el acorde de dominante mientras que el *Largo* concluye con la dominante del relativo menor. El movimiento con el que continúa la cantata es un aria para tenor y coro titulada: *Nur lass mein Ende selig sein!*<sup>38</sup>, por lo que podemos intuir que el acorde de do mayor -que para Charpentier y Quantz representa el afecto de la alegría- es una ilustración de esta dicha, anunciada por el aria subsecuente de la cantata pero presente en ambos movimientos.

<sup>37</sup> Figura onomatopéyica de hipotiposis que imita o asemeja el sonido del un llanto, habitualmente ejemplificada con escalas descendentes en grados conjuntos, con ligaduras de articulación en pares de notas (Burgess, 2016).

<sup>38</sup> ¡Sólo deja que mi final sea dichoso!

### 6.3. Presto

El último movimiento de este concierto es un *Presto* escrito en compás de 3/8. La tonalidad central es fa menor, la cual se retoma después del acorde de do mayor (dominante) con el que concluye el movimiento anterior. Al igual que el primer movimiento, este *Presto* tiene forma *ritornello*, presentando cinco *ritornelli* y cuatro *soli* en total. La *Dispositio* de este movimiento puede ser consultada en la tabla 14. A diferencia del primer movimiento, en esta ocasión sí se contempla la región de la dominante dentro del plan armónico. Cabe destacar, que este movimiento es el que explora regiones tonales más lejanas a la tónica original, como se puede apreciar en la tabla 14.

Sección		Compases	Tonalidad
<i>Narratio</i>	Ritornello 1	1-24	Fa menor
<i>Propositio</i>	Solo 1	25-48	Fa menor → la bemol mayor
	Ritornello 2	49-72	La bemol mayor
<i>Confutatio</i>	Solo 2	73-92	Si bemol menor → do menor
	Ritornello 3	93-112	Do menor
	Solo 3	113-135	Do menor → mi bemol mayor
	Ritornello 4 (modificado)	136-164	Mib mayor → si bemol menor → re bemol mayor
<i>Confirmatio</i>	Solo 4	165-196	Mi bemol menor → fa menor (pedal do)
<i>Peroratio</i>	Ritornello 5	197-224	Fa menor

Tabla 14. *Dispositio* del *Presto* del concierto BWV 1056 en relación con los *ritornelli* y *soli*. Del lado derecho se muestran las tonalidades exploradas a lo largo del movimiento.

Este movimiento tampoco presenta un *Exordio*, por lo que el discurso musical inicia desde la *Narratio*, es decir, desde la presentación del material musical del *ritornello*. En su presentación original, el *ritornello* está constituido por 3 frases de 8 compases cada una, por lo que abarca del primer compás hasta el compás 24. El inicio del material temático principal es tocado por la mano derecha del clavecín y el violín primero, es tético y presenta una pequeña escala por grados conjuntos que va desde el primer grado hasta el quinto grado. En el ejemplo 58 se muestra la cabeza del *ritornello* en su primera exposición.

Vale la pena señalar que, en este fragmento, se utilizan exclusivamente los acordes de tónica y dominante. Es interesante notar que, a pesar de que el inicio de todos los movimientos del concierto es tético, el *syncope* sea una figura retórica recurrente y protagónica a lo largo de los tres movimientos de la obra. Otra figura retórica empleada tanto en el primer movimiento como en éste es el *epizeuxis*, que, de acuerdo con Bartel (1997) consiste en “una repetición enfática e inmediata de una palabra, nota, motivo o frase”. Este *epizeuxis* se presenta a manera de eco y sólo lo realizan el violín primero, el violín segundo y la viola.

Ejemplo 58: Concierto BWV 1056, *Presto*, compases 1 a 8. Inicio del *ritornello*. Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor.

La segunda frase del *ritornello* comienza con una línea de *catabasis*, presentando nuevamente un *syncope* inmediatamente después. La progresión armónica ahora cambia a través de enlaces activos (fa-si bemol-mi bemol-la bemol-re bemol) y finalmente desemboca en el relativo mayor (la bemol mayor) nuevamente presentando un *epizeuxis* en el último compás (ver ejemplo 59).

Ejemplo 59: Concerto BWV 1056, *Presto*, compases 9 a 16. Segunda frase del *ritornello*. Se aprecian las figuras retóricas empleadas por el compositor.

La tercera parte del *ritornello* está conformada igualmente por 8 compases, comienza con una línea de *catabasis* y retomando los *syncofes*, pero tiene la función de regresar el discurso a la región de la tónica gracias a la cadencia auténtica a fa menor que se realiza en el compás 24. Esta tercera frase da pie al encadenamiento de la siguiente sección del movimiento que es la *Propositio*, la cual presenta el primer *solo* (s1) y el segundo *ritornello* (r2) redirigiendo la marcha armónica hacia el relativo mayor (la bemol mayor). El *solo* inicia con la presentación de material nuevo para el clavecín, que será imitado íntegramente por el violín primero (ver ejemplo 60). En el desarrollo de este *solo*, aparecen varias progresiones, como es el caso de los compases 37 a 40 y 41 a 44. En estas progresiones la orquesta tiene poca intervención pues es el momento en que el clavecín toma la palabra y desarrolla el material melódico presentado. El *solo* concluye con una cadencia a la bemol mayor que es marcada por una hemiola.

Ejemplo 60: Concierto BWV 1056, *Presto*, compases 25 a 29. Primer *solo*. Se aprecia la imitación del material melódico presentado por el clavecín en el violín I.

Ejemplo 61: Concierto BWV 1056, *Presto*, compases 41 a 48. Primer *solo*. Se aprecia la progresión del clavecín y la cadencia a la bemol mayor.

El siguiente *ritornello* (r2) presenta el material original del *ritornello* con algunas modificaciones, sobre todo en la segunda frase. El material que realiza la orquesta en los *epizeuxis* se retoma para generar un juego dinámico entre *piano* y *forte* en cada compás. La tercera frase de r2 presenta íntegramente la segunda frase de r1.

En el compás 73 comienza la *Confutatio*, sección más extensa del movimiento. El inicio de esta sección presenta un material musical completamente distinto al que había aparecido hasta el momento. Hay una modulación abrupta a si bemol menor a través del acorde del séptimo grado disminuido de esta nueva tonalidad, ambas manos del clavecín generan una *heterolepsis* (la natural – sol bemol). La mano izquierda del clavecín dibuja arpeggios del séptimo grado y la mano derecha realiza trinos para acentuar las disonancias. La orquesta acompaña esta sección con entradas intercaladas en orden jerárquico: violín I, violín II, viola y continuo. La siguiente intervención la realiza el clavecín completamente solo, en una secuencia de polifonía oculta en donde la voz superior asciende por grados conjuntos desde

re bemol hasta la bemol. Inmediatamente después se presenta de nuevo la secuencia inicial de esta sección, esta vez empleando el acorde disminuido de do menor. La intención es generar una cadencia a esta tonalidad para presentar el siguiente *ritornello* (r3) en do menor.

Ejemplo 62: Concierto BWV 1056, *Presto*, compases 73 a 80. Inicio de la *Confutatio* (s2).

Después de este solo, se presenta el *ritornello* 3, esta vez en la tonalidad de do menor. En la segunda frase se encuentra el mismo juego de *piano* y *forte* que en r2. El siguiente solo (s3) muestra el mismo material que s1, pero transportado a la dominante. Prácticamente son idénticos, con la misma imitación inicial y las mismas progresiones al final de la sección. De igual forma, este *solo* concluye con una cadencia (facilitada por una hemiola) al relativo mayor de la dominante (mi bemol mayor).

El siguiente *tutti* (r4) supone un desarrollo del material temático del *ritornello*. En esta sección, el compositor explora otras regiones tonales desembocando hasta re bemol mayor. El material temático es presentado en *stretto* y de manera fugada por todo el conjunto instrumental.

El centro tonal se aleja aún más en el siguiente solo (s4), esta sección –que inicia en el compás 165– marca el inicio de la *Confirmatio*, pues, a pesar de que comienza en mi bemol mayor, servirá para regresar a la tónica original (fa menor). La *Confirmatio* inicia con el material presentado originalmente al inicio de la *Confutatio*, con el arpeggio del séptimo grado disminuido de mi bemol menor. Inmediatamente después, se presenta el mismo material musical pero ahora en fa menor, a través del acorde del séptimo grado disminuido

de la tónica original. El final de esta sección está marcado por un estatismo en el acompañamiento orquestal para dar paso a una secuencia virtuosa presentada por el clavecín, con un pedal de do (dominante) en el bajo continuo hasta el calderón del compás 196 (ver ejemplo 63).

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 182-196) includes a vocal line (Soprano) and a keyboard accompaniment (Piano). The piano part features a prominent bass line with a sustained pedal point on the dominant (F) in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a fermata on the final note. The second system (measures 197-202) continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part showing a more active bass line and a final cadence.

Ejemplo 63: Concerto BWV 1056, *Presto*, compases 182 a 196. Solo 4.

La última sección, la *Peroratio*, reexpone por última vez el *ritornello* original para dar paso a la cadencia final a fa menor.



## 7. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – Pièces de clavecin en concerts: Troisième concert.

La figura de Jean-Philippe Rameau adquiere una gran relevancia dentro del contexto de la historia de la música de occidente no sólo por sus composiciones musicales sino también por su obra teórica. Nacido en Dijon en 1683, Rameau publicó el primer tratado de armonía tonal titulado *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels* (1722), obra fundamental para el desarrollo del sistema tonal en la música académica. Influenciado por la actitud científicista de los enciclopedistas ilustrados, Rameau expuso dentro de este tratado los principios básicos del sistema tonal, sus reglas y sus posibilidades a lo largo de este tratado, cimentando las bases para el desarrollo de la armonía tonal clásica que continuó durante los siglos XVIII y XIX.

En su labor como compositor, Rameau dedicó una fracción considerable de su obra a la composición de óperas. Existen alrededor de 31 composiciones en los géneros escénico-vocales más importantes en la Francia del siglo XVIII como Tragedia en música, Opera-ballet, Comedia lírica, Comedia-ballet, entre otros. Algunos de sus trabajos operísticos más importantes son *Hippolyte et Aricie* (1733), *Les Indes Galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Les Fêtes d'Hébé* (1739), *Platée* (1745), *Pygmalion* (1748), etc.

Además de su trabajo como teórico y compositor de óperas, Rameau dejó un legado importante en el desarrollo de la música francesa para clavecín. Publicó tres libros con piezas exclusivamente para este instrumento: *Première livre de clavecin* (1706), *Pièces de clavecin* (1724) y *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (1727). En estas obras, el compositor explora diferentes géneros instrumentales y los organiza en movimientos de suites, incorporando frecuentemente danzas y piezas de carácter<sup>39</sup>. La riqueza del lenguaje clavecinístico empleado en estas obras ha llevado a Rameau a ser considerado como uno de los compositores más importantes para este instrumento.

---

<sup>39</sup> Según Brown (2001), las piezas de carácter son obras que expresan un determinado estado de ánimo o una idea programática definida por su título.

Las *Pièces de clavecin en concerts*, publicadas en 1741, representan las primeras y únicas composiciones instrumentales que Rameau publicó después de casi 15 años de dedicación exclusiva a la composición operística.

Esta colección contiene cinco conciertos<sup>40</sup> para clavecín, violín y viola da gamba. Rameau escribió en el prefacio que la dotación instrumental es flexible, pudiéndose tocar estos conciertos con las siguientes configuraciones:

Clavecín – violín – viola da gamba

Clavecín – flauta travesa – viola da gamba

Clavecín – flauta travesa – violín

Muchas de las piezas incluidas en esta colección son homenajes musicales a mecenas, amigos, alumnos o artistas vinculados al círculo social del compositor. Es por eso que algunos movimientos están nombrados a partir del apellido de la persona a quién está dedicado (por ejemplo, *La Laborde*, *La Boucon*, *La Marais*, etc.).

Estos conciertos pueden ser considerados como obras de madurez de Rameau, debido a su fecha de publicación. La calidad de los recursos compositivos dentro de estos conciertos es indudable y responde al perfeccionamiento técnico que Rameau obtuvo al dedicarse por tantos años a la composición de géneros líricos.

---

<sup>40</sup> Es importante señalar la diferencia entre los términos «concerto» y «concert». El primer término proviene del italiano y se refiere al género instrumental en donde existe un solista que es acompañado por una orquesta, generalmente de cuerdas. El término «concert», proviene del francés y se refiere –más que a un género– a la acción de *concertar* a varias personas para tocar. François Couperin, por ejemplo, publicó los *Concerts Royaux* en 1714, que son básicamente suites de danzas para un instrumento solista y bajo continuo y no guardan ninguna relación formal con el género italiano del «concerto». En español se utiliza indistintamente la palabra «concierto» para referir ambas acepciones.

## 7.1. La *Lapoplinière*

Como se mencionó en la introducción, muchas de las piezas de clavecín en concierto son homenajes a amigos, mecenas, protectores o colegas de Rameau, en este caso, el primer movimiento de este concierto está dedicado a Alexandre Jean Joseph de la Pouplinière (1693-1762). La Pouplinière fue un importante recaudador de impuestos y mecenas de escritores, pintores, músicos y artistas; entre ellos se encuentran Voltaire, Marmontel, La Tours, Rameau y Rousseau (Cyr, 2001). La Pouplinière era un hombre extremadamente rico y dentro de sus aficiones, la música siempre ocupó un lugar importante para él, de tal manera que mantenía una orquesta privada -dirigida por Rameau- que se encargaba de interpretar obras de Rameau, Mondonville y otros compositores italianos y franceses (Cyr, 2001). Como Mary Cyr señala, Therèse des Hayes, esposa de la Pouplinière, fue alumna de clavecín de Rameau.

Este movimiento tiene la indicación de carácter "*Rondement*", que básicamente quiere decir "con redondez". Es difícil determinar exactamente lo que esta indicación quiere decir; algunos investigadores como Dikmans (2016) le otorgan una equivalencia al andante, mientras que Sawkins (1993) afirma que esta indicación se refiere a un tempo moderado, implicando una sensación de dirección hacia adelante. El movimiento está escrito en compás binario 2 sin denominador. La tonalidad central es la mayor, asociada por Rameau a estados de regocijo y alegría, y descrita por Charpentier como jubilosa y pastoral (Tarling, 2005). El discurso comienza desplegando con un arpegio ascendente de la mayor con la viola da gamba y la mano izquierda del clavecín. Dentro de estos conciertos, Rameau utiliza frecuentemente la duplicación de alguna voz al unísono o a la octava, con el objetivo de enfatizar esa línea musical o como mero efecto acústico. Mientras la viola da gamba y la mano izquierda del clavecín dibujan arpegios de tónica, dominante y subdominante, el violín declama cuatro notas ascendiendo por octavas hasta concluir la primera frase con un arpegio descendente de mi mayor (ver ejemplo 64).

III<sup>E</sup> CONCERT LA LAPOPLINIÈRE. 19

*Rondement.*

Ejemplo 64. *Troisième Concert, La Lapoplinière*, compases 1 a 9<sup>41</sup>.

Inmediatamente después de la clausura de esta primera frase, aparecerá un juego de imitaciones entre el violín y la viola da gamba (señalados con flechas en el ejemplo 64), mientras que el clavecín continúa realizando arpegios ascendentes de la mayor, contrarrestado por un movimiento de grados conjuntos descendentes en mi mayor. Este divertimento de los tres instrumentos finaliza en la anacrusa al compás 10, en donde los instrumentos convergen en una sección homofónica para señalar la llegada a la dominante de la dominante (si mayor con séptima). La indicación '*marqué*' y las octavas duplicadas en la mano izquierda del clavecín, sugieren una dinámica orientada hacia lo fuerte. La sección siguiente presenta un material contrastante y funciona para demostrar el virtuosismo del clavecinista. La escritura del clavecín presenta arpegios rápidos con saltos muy grandes de la mano izquierda (más agudos que la tesitura de la mano derecha), acentuados por la duplicación de las terceras que tocan conjuntamente el violín y la viola.

<sup>41</sup> Todos los ejemplos de esta obra fueron tomados de: Rameau, J. P. (1741). *Pièces de clavecin en concerts*. [Edición facsimilar] París: La Veuve Boivin.



Ejemplo 65. Troisième Concert, *La Lapoplinière*. Compases 10 a 16.

Después de una clara modulación a mi mayor, la marcha armónica de esta sección cambia cada compás, alternándose entre la nueva tónica y la nueva dominante. La siguiente sección encaminará el discurso hacia una cadencia, suavizando la escritura al incluir valores más largos para los instrumentos de cuerda frotada y desembocando en una cadencia rota a do sostenido menor en el compás 20. Esta cadencia rota expande el discurso durante seis compases para hacer la cadencia auténtica a mi mayor, presentando con un calderón un acorde de séptima de dominante en el compás 23, en donde la fundamental y la séptima del acorde se encuentran en las voces extremas.



Ejemplo 66. Troisième Concert, *La Lapoplinière*. Compases, 17 a 25.

La siguiente sección inicia en mi mayor, exponiendo el mismo arpeggio de la tónica que al inicio en la mano izquierda del clavecín y la viola da gamba, pero en esta ocasión, la mano derecha del clavecín y el violín están al unísono. Al final de la primera frase, hay un claro regreso a la tónica original. La siguiente frase sirve como un puente para realizar una modulación al relativo menor (fa sostenido menor) e introduce una nueva textura en donde el clavecín realiza arpeggios ascendentes y descendentes en ambas manos, y las cuerdas generan un bloque de suspensiones y síncopas, produciendo una atmósfera menos extrovertida que la de la parte A.



Ejemplo 67. *Troisième Concert, La Lapplinière*. Compases 26 a 33.

La llegada a do sostenido mayor (dominante del relativo menor) genera una cesura que da paso a un pasaje muy similar al presentado en los compases 11 a 16. Sin embargo, en esta sección no se alternan los acordes de tónica y dominante tal como se hizo en la parte A, sino que el compositor explora otras regiones armónicas: en los compases 34 y 35 hay una inflexión a si menor, en los compases 36 a 38 se utilizan los acordes de tónica y dominante de fa sostenido menor para desembocar en esta tonalidad por medio de una cadencia en el compás 40.



Ejemplo 68: *Troisième Concert, La Lapoplinière*, compases 34 a 40.

La siguiente sección del movimiento sirve como puente para abandonar la región del relativo menor y encaminarse hacia la subdominante. El mismo juego de imitaciones que sucede entre el violín y la viola da gamba en los compases 5 a 9 se vuelve a presentar de manera idéntica transportado al cuarto grado (re mayor). A partir de este momento, el desarrollo de toda la sección será idéntico al de la primera parte desde que aparece la indicación *marqué*. El flujo armónico está enfocado al regreso a la tónica original (la mayor), sin embargo, todos los elementos musicales son exactamente copiados de la sección A. Después del *marqué*, aparece nuevamente la sección virtuosística del clavecín, para llegar a la cadencia rota en el compás 59 y realizar la cadencia final con la que concluye el movimiento.

## 7.2. *La Timide. Rondeau gracieux I*

El segundo movimiento de este concierto corresponde a dos *Rondeaux*. El primero está escrito en la tonalidad de la menor y el segundo en la mayor, ambos con la indicación *Rondeau gracieux* al inicio. Como se explicó en el capítulo anterior, la forma *rondeau* presenta la intercalación de varias estrofas (*couplets*) con un estribillo (*refrain*), resultando la siguiente estructura: A B A C A D A... etc. El diccionario de Trévoux<sup>42</sup> define el término tímido como “alguien débil, poco bravo, demasiado circunspecto y que teme a todo (...) Se dice que alguien es tímido cuando es cobarde y pusilánime y cuando no disfruta estar en compañía” (*Dictionnaire Universel François et Latin*, 1742), por lo que, con la ayuda de esta definición de la época, podemos delinear mejor el carácter de estos dos movimientos.

El primer *Rondeau* inicia presentando el estribillo, el cual está conformado por dos frases de cuatro compases cada una. A la mitad del compás dos se realiza una inflexión a la subdominante para posar la llegada a la dominante al final de la primera frase. La segunda frase presenta esta misma simetría, pero evidentemente concluye con una cadencia auténtica a la tónica (véase ejemplo 69).



Ejemplo 69: *La timide*, primer *Rondeau*. Compases 1 a 8. Presentación del estribillo o *refrain*.

Las ligaduras escritas para los instrumentos de cuerda y el dibujo melódico descendente generan una atmósfera más íntima y menos extrovertida, contrastando con el carácter luminoso y vigoroso de *La Lapoplinière*. El registro se mantiene en un rango medio tanto

<sup>42</sup> El Diccionario de Trévoux o «*Dictionnaire universel de François et Latin*» es un compendio sintético de los diccionarios más relevantes de Francia en el siglo XVIII (Blanco y Bogacki, 2014).



para el violín como para la viola da gamba y el dibujo melódico de la mano derecha del clavecín debe igualmente tocarse *legato* para contribuir al efecto sonoro propuesto por los instrumentos de cuerda.

El primer *couplet* (o *reprise*) redirige la marcha armónica a la región del relativo mayor (do mayor). La función de los instrumentos de cuerda en este *couplet* es básicamente la de doblar alguna de las partes del clavecín: el violín toca exactamente la misma rítmica que la mano derecha del clavecín (a la sexta) y la viola da gamba dobla a la mano izquierda (en la octava real) con unas pequeñas variantes durante los primeros seis compases de este *couplet*. Durante estos primeros compases las únicas regiones tonales exploradas son la tónica y la subdominante (de do mayor) hasta la llegada al compás 15, donde se realiza una inflexión a sol mayor a través del acorde de re mayor con séptima en tercera inversión, para dirigirnos a la cadencia a do mayor en los compases 16 y 17.

The image shows a musical score for the first reprise of 'La timide'. It consists of three systems of staves. The top system is a single staff with a treble clef, containing a melodic line with various ornaments and dynamics. The middle system is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom system is another grand staff with a piano accompaniment. The score is marked 'P.<sup>re</sup> Reprise.' and includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

Ejemplo 70: *La timide*, primer *rondeau*. Compases 9 a 17, Primer *couplet*.

El segundo *couplet* explora la región armónica de la dominante. Desde los primeros compases se puede apreciar una clara modulación a mi menor. El violín y la viola da gamba siguen doblando ambas manos del clavecín al unísono. La viola da gamba toca los mismos intervalos que el clavecín, sin embargo, el compositor aprovecha para mostrar la sonoridad de las dobles cuerdas en la viola. La segunda mitad del *couplet* presenta preguntas y respuestas a manera de *tutti* y *solo* después de la llegada a si mayor, dominante de mi menor. La pregunta se realiza en *tutti* mientras que la respuesta la hace el clavecín solo,

generando un contraste dialógico de sonoridades entre los instrumentos de cuerda frotada y el clavecín. Es importante subrayar que, a lo largo de esta sección, la escritura del clavecín se realiza a 3 voces, intercalando una voz en la mano izquierda y dos en la derecha. La conclusión de este *couplet* desemboca en el acorde de mi mayor, para regresar y presentar por última vez el estribillo.

2<sup>e</sup> Reprise.

Ejemplo 71: *La timide*, primer *rondeau*. Compases 18 a 27, segundo *couplet*.

### 7.3. *La Timide. Rondeau gracieux II*

El segundo *rondeau* está escrito en la tonalidad de la mayor. El carácter de este *rondeau* parece ser un poco más extrovertido que el anterior, en primer lugar, por el cambio de modo y en segundo lugar por las figuras rítmico-melódicas que se presentan desde el inicio. El estribillo comienza con una anacrusa ascendente en la mano derecha del clavecín, de nuevo, construida a partir de terceras como en el primer *rondeau*. En esta ocasión, la viola da gamba sigue doblando a la mano izquierda del clavecín, pero en contraste, el violín presenta un material melódico mucho más propositivo que en el *rondeau* anterior. El cambio de registro hacia una región más aguda y el intervalo de cuarta ascendente – caracterizado por Kirnberger como “alegre”– que realiza el violín, contribuyen a lograr el contraste de carácter entre el *rondeau* anterior y éste. El estribillo de este *rondeau* está igualmente conformado por dos frases de cuatro compases cada una, la primera desembocando en la dominante y la segunda en la cadencia auténtica a la tónica (ver ejemplo 72).

Ejemplo 72: *La Timide*, Segundo *rondeau*. Compases 1 a 8. Estribillo.

El primer *couplet* inicia con arpeggios ascendentes de la mayor que realizan el clavecín y la viola da gamba, acompañados por un trino en la nota final de los arpeggios. La intervención del violín, de nuevo en un registro más agudo, se realiza a través de tresillos que repiten el intervalo de cuarta justa inicial (mi-la) con un trino largo en la última nota. Esta acumulación

de ornamentos en los tres instrumentos nos habla de la búsqueda de una sonoridad particular, relacionada evidentemente con la dinámica y con el timbre resultante de la conjunción de todos los instrumentos.



Ejemplo 73: *La timide*, segundo *rondeau*. Compases 9 a 12.

La siguiente sección de este *couplet* es la que pone en juego un nivel de complejidad mayor en términos de contrapunto e independencia de los instrumentos. Cada uno de los instrumentos realiza aportaciones rítmico melódicas muy distintas y por lo mismo, la ingeniería del ensamble y el contrapunto resultan sumamente interesantes. El violín comienza realizando un trino sobre mi durante dos compases, posteriormente, realiza arpeggios de mi mayor y si mayor alternando figuras rítmicas de dieciseisavos y octavos con algunas síncopas al interior. La viola da gamba realiza tresillos que descienden por grados conjuntos y después, realiza un trino de un compás y medio sobre si. El clavecín realiza acordes muy llenos con ritmos punteados; estos acordes por lo general son de cinco o más notas y se generan a manera de retardos en el tiempo fuerte y su resolución se realiza medio tiempo después. Toda esta variedad de figuras rítmico melódicas en cada uno de los instrumentos confiere una sensación de disparidad y cierto desorden. La tensión acumulada se resuelve en los últimos dos compases de este *couplet* al realizar la cadencia a la dominante, mi mayor.



Ejemplo 74: *La Timide*, segundo *rondeau*. Compases 11 a 17.

El segundo *couplet* inicia con un motivo melódico descendente de sextas paralelas en el clavecín. A manera de lamento, el compositor explora la región del relativo menor (fa sostenido menor) para modificar la atmósfera armónica y volverla un poco más sombría y dolorosa. Rameau no describe la tonalidad de fa sostenido menor en ninguno de sus tratados, sin embargo, Mattheson la describe como lánguida y nostálgica (Tarling, 2005). La viola da gamba y el violín se unen en un descenso melódico paulatino que responde a los comentarios del clavecín. Esta sección es la más exigente técnicamente para el clavecín, pues se presenta una progresión de acordes de séptima que exploran gran parte del registro del instrumento, a través de acordes, arpeggios y grandes saltos en ambas manos. Posterior a esta progresión, el violín y la viola presentan bloques de notas largas (blancas) en la armonía de la dominante (do sostenido mayor), mientras que el clavecín realiza ahora, rápidos arpeggios ascendentes con ambas manos. Este *couplet* concluye con una cadencia auténtica a fa sostenido menor en el compás 28.



Ejemplo 75. *La Timide*, segundo *rondeau*. Compases 17 a 28. Segundo *couplet*.

#### 7.4. *Tambourins. Tambourin I*

El último movimiento de este concierto está conformado por dos *tambourins*. Según Little (2001), los *tambourins* son piezas instrumentales francesas de carácter desarrolladas en el siglo XVIII, basadas en danzas tradicionales de la Provenza que frecuentemente son acompañadas con una gaita (o *musette*) y un tambor. En estas piezas instrumentales, el bajo se caracteriza por presentar una nota pedal (usualmente la tónica) repetida a lo largo de toda la pieza, mientras que la voz superior lleva motivos melódicos rápidos y rítmicos. El carácter de estas piezas es por lo general vivo y el compás usualmente es binario. Jean-Jacques Rousseau describe que durante el siglo XVIII los compositores franceses incluían a menudo *tambourins* como parte de los movimientos instrumentales en sus óperas, de tal suerte que en la obra operística de Rameau se encuentran por lo menos 45 *tambourins*, los cuales la mayoría de las veces son presentados en pares, uno en modo mayor y el segundo en modo menor, repitiendo el primero *da capo*.

Los *tambourins* incluidos en este concierto presentan exactamente esta estructura, el primer *tambourin* está escrito en la mayor, mientras que el segundo está en la tonalidad de la menor y existe la indicación de repetir el primer *tambourin*. El *tambourin I* tiene forma binaria AB y utiliza el violín para introducir el primer motivo que se construye alrededor de la tónica y que será imitado inmediatamente después por la viola da gamba y el clavecín.

Este primer motivo está constituido de la siguiente manera:



La viola da gamba presenta el mismo motivo un compás después y una octava por debajo del violín:



Finalmente, el clavecín presenta los primeros dos compases del motivo en la misma octava del violín y con acordes repartidos en ambas manos, presentando el pedal de tónica en la mano izquierda:



Tras estos compases introductorios se presenta un nuevo motivo circular en dieciseisavos que será reutilizado a lo largo de todo el primer *tambourin* para añadir dinamismo y variedad rítmica a la pieza. La primera sección explora las regiones de la tónica, la dominante y la subdominante a lo largo de los 13 compases que la conforman para llegar a la dominante en la segunda parte. El resumen armónico de esta sección es el siguiente:

<b>Compases</b>	1-4	5-7	8	9	10-12	13
<b>Región armónica</b>	I	IV	I	V	I	V
<b>Pedal</b>	Tónica					

La parte B del *tambourin* I tiene el mismo esquema de presentación que el inicio, reutilizando el motivo original transportado a la dominante con la misma secuencia de exposición: violín, viola da gamba y clavecín. Es importante notar que no existe una modulación estricta a la dominante pues nunca se utiliza el acorde V/V (si mayor) para cambiar de tonalidad, probablemente porque se trata de una pieza de carácter muy ligero que no requiere de grandes artificios armónicos, pues su intención es la de emular una sencilla escena campestre. Dentro de esta sección encontramos que el pedal de la mano izquierda se desplaza a las diferentes regiones tonales exploradas en esta sección, sugiriendo un cambio de color para contrastar con el énfasis a la tónica presentado en la parte A. El resumen armónico de la parte B se muestra en la siguiente tabla:

<b>Compases</b>	14-18	19	20	21-25	26-27	28	29
<b>Región armónica</b>	V	IV	I	V	I	V	
<b>Pedal</b>	mi	si	re	(la)	-	-	la

En los compases 22 a 25 hay un pequeño solo de clavecín, utilizando el motivo circular presentado en la parte A en ambas manos. Si bien este pasaje no representa un desafío a nivel técnico, sí requiere de soltura y ligereza por parte del intérprete por tratarse de una posición un tanto incómoda en el teclado.





### 7.5. *Tambourins. Tambourin II en Rondeau*

El segundo *tambourin* tiene forma *rondeau* ABA y está escrito en la tonalidad de la menor. El contraste sonoro entre modo mayor y modo menor da una riqueza de color armónico, pero también funciona para producir un cambio de carácter entre los dos *tambourins*. El motivo melódico comienza de manera similar al anterior, pero las notas iniciales se presentan una octava arriba del *tambourin I*. La imitación de los instrumentos ocurre de la misma manera: violín, viola y clavecín, sin embargo, en el segundo compás ocurre un descenso melódico dramático en dieciseisavos.



Ejemplo 76: Inicio del *Tambourin II*, compases 1 a 7.

El carácter que este motivo ofrece es mucho más furioso que el del *tambourin I*. La sección A está conformada por la repetición de estos 6 compases, cambiando el final para concluir en la tónica. La parte B del *tambourin II* presenta el mismo material melódico pero transportado al relativo mayor (do mayor). Esta es el punto climático de ambos *tambourins*, pues el tema se presenta en un registro muy agudo. La segunda parte explora levemente la región del relativo mayor pasando por los acordes de tónica y dominante, incorporando a la subdominante (fa mayor) para la cadencia final de esta sección. Al tratarse de una forma *rondeau* muy sencilla, la parte A debe repetirse. El *tambourin I* debe volverse a tocar por instrucciones del compositor después del *tambourin II*.

El concierto finaliza con estas dos sencillas danzas, aligerando la complejidad armónica que se había acumulado en *La Timide* y aludiendo a una conclusión esplendorosa y festiva.

## 8. Renaud Gagneux (1974-2018) – *Quatre haïku de Basho*

Renaud Gagneux fue un compositor francés. Estudió piano con Alfred Cortot y composición con Henri Dutilleux en la Escuela Normal de Música de París. Posteriormente, estudió con Karlheinz Stockhausen en Colonia y con Olivier Messiaen en el Conservatorio Superior de París, en donde obtuvo el primer premio de composición en 1972 (Weid, 2001). Dentro de su labor compositiva, exploró diversos estilos y géneros, componiendo igualmente música electroacústica, música instrumental y música vocal.

Gagneux escribió dos ciclos de *haikus* para clavecín. La primera colección consta de ocho *haikus* basados en *El perfume de la luna* de Yosa Buson (1716-1783); el segundo ciclo está conformado por cuatro *haikus* basados en poemas de Matsuo Basho (1644-1694), poeta japonés del período Edo. Dentro de la poesía japonesa, los *haikus* son un género de poemas breves de diecisiete sílabas, escritos en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. La expresividad característica de estos poemas se basa en el asombro y la emoción que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza.

Las miniaturas musicales de Gagneux, basadas en los poemas japoneses de Basho, buscan explorar las diferentes posibilidades sonoras del clavecín, utilizando la variedad de registraciones que este instrumento posee, así como diversos recursos musicales e idiomáticos para realizar ilustraciones sonoras de estos poemas, recurriendo muchas veces a las figuras de hipotiposis. La musicalización hecha por Gagneux busca ilustrar los *haikus* sirviéndose de un lenguaje simple y minimalista para preservar el espíritu de estos poemas nipones. Dentro de este programa interpretaré tres de los cuatro *haikus* pertenecientes a esta colección.

Dentro de la partitura se encuentran las traducciones poéticas al francés de los *haikus*. En el entendido de que el compositor se basó enteramente en esta traducción francesa para musicalizar los poemas, utilizaré esta misma traducción para establecer el análisis entre el texto y la música.

Es importante remarcar que dentro de las sugerencias interpretativas que señala el compositor, se menciona que las piezas pueden ser ejecutadas en un clavecín con diapason

de  $a=415$  Hz y tocadas individualmente. En adición, estas piezas están pensadas para un clavecín de dos teclados que disponga de la siguiente registración:

- Registro de 8' largo (I)
- Registro de 8' corto (II)
- Registro de laúd
- Registro de 4'

La disposición de los pentagramas en la partitura responde a las diferentes combinaciones de registración escritas por el compositor, de esta manera, existen sistemas que incluyen desde uno hasta cuatro pentagramas.

Dentro del análisis que presento, asocio algunas de las imágenes de los *haikus* con gestos musicales, en una interpretación personal que se relaciona de igual manera con el análisis retórico que he expuesto hasta ahora.

**8.1. *chiru yanagi*  
*aruji ware mo*  
*kane o kiku***

El primer *haiku* de esta colección está dedicado a Blandine Verlet, clavecinista francesa. La traducción de este poema al francés es la siguiente:

Le saule s'effeuille  
et le maître et moi-même  
entendons la cloche

Mi propuesta de traducción no poética al español es:

El sauce se deshoja  
y el maestro y yo mismo  
oímos la campana

La pieza está inicialmente escrita en el compás de 6/4. El discurso musical comienza con 4 intervenciones de un dieciseisavo y una nota ligada, que ascienden o descienden por segundas mayores. Este primer elemento musical puede ser considerado como una figura de hipotiposis, representando la caída de las hojas del sauce al marchitarse. De igual manera, podría tratarse de los dos personajes que aparecen en el poema: el maestro y el alumno. El maestro estaría representado por la figura ascendente, mientras que el alumno (quien es también el narrador) estaría ilustrado por la figura descendente (ver ejemplo 77).



Ejemplo 77. *Haiku 1*, compases 1 a 2<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Todos los ejemplos musicales para el análisis de estas piezas fueron tomados de: Gagneux, R. (2007). *Quatre haïku de Basho*. En Morabito, L. [Compiladora]. *Clavecin 2021: pièces contemporaines*. París: Éditions Henry Lemoine.

En el compás 3 aparece un acorde de larga duración conformado por las notas sol bemol, mi bemol y la bemol (ver ejemplo 78). Identifico a este acorde sumamente resonante como la representación de la campana que escuchan maestro y alumno.



Ejemplo 78. *Haiku 1*, compases 3 a 4.

Dentro de estos primeros compases se aprecia la precisión en la escritura rítmica por parte del compositor. A pesar de que el movimiento musical es mínimo, la escritura rítmico-métrica posee estos niveles de precisión pues el compositor busca aprovechar la resonancia del clavecín al máximo, convirtiéndola en un elemento sonoro protagónico, a veces incluso más importante que la melodía o la armonía.

Una vez apagada la resonancia de la campana, el compositor expone nuevamente los motivos asociados al maestro y al alumno para, posteriormente, introducir de nuevo el acorde de la campana. La segunda exposición de este acorde se realiza con una diferencia tímbrica producida por la adición del registro de 4' en el teclado inferior; la intención de este cambio de registración es tímbrico, pero el compositor lo utiliza de igual manera para incrementar la resonancia de este acorde (en esta ocasión la duración total del acorde es de 10 tiempos). La alternancia de los motivos melódicos de segunda mayor ascendente o descendente con el acorde (que permanece sin cambios) articula el discurso musical y poético en esta pieza. El estatismo musical es fundamental en estas musicalizaciones, pues al igual que los poemas originales, estos *haikus* musicales presentan una atmósfera contemplativa que no tiene necesariamente un desarrollo climático.

La última presentación del acorde cierra este *haiku*, el cual tiene agregado un calderón y la indicación “hasta la completa extinción de la resonancia” (ejemplo 79).

10

+ luth - luth

II

I

◡ jusqu'a extinction complète de la résonance

Ejemplo 79. *Haiku* 1, compases 10 a 13.

## 8.2. *kiyo taki ya nami ni chirikomu aomatsuba*

El segundo *haiku* está dedicado a Laurent Teycheney, clavecinista y compositor francés. La traducción francesa del poema es:

La cascade claire  
les aiguilles de pin  
tombent dans les flots

La traducción al español es la siguiente:

La cascada clara  
las agujas de pino  
caen en las ondas

Los primeros 5 compases del *haiku* pueden ser entendidos como la representación de la cascada cayendo. Esta caída es ilustrada a través de figuras descendentes en ambas manos del clavecín, intercalando tresillos y dieciseisavos con pequeñas apoyaturas que producen un efecto de irregularidad rítmica en el discurso, además de la indicación *Legato* al inicio de la secuencia.

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two systems of two staves each. The first system is labeled '8' + luth' and 'II'. The music is in 4/4 time and features a descending melodic line in both hands, characterized by triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The score is labeled '8' + luth' and 'II'.

Ejemplo 80. *Haiku 2*, compases 1 a 4.

Este descenso está constituido por grados conjuntos, a los que se añaden ocasionalmente segundas mayores para señalar algunos cromatismos que se generan por el movimiento

melódico. Las apoyaturas son por lo general ascendentes y preceden a la nota principal generando intervalos de sextas mayores, sextas menores y tritonos. Estas cualidades interválicas nos remiten a un contexto completamente atonal.

Dentro de este *haiku* existe otra representación que emula un movimiento descendente en los compases 7 a 9. A diferencia de la representación de la cascada, este pasaje se caracteriza por presentar saltos descendentes y notas cortas con la indicación *staccato*, funcionando como una mejor ilustración de las agujas puntiagudas del pino, como se muestra en el ejemplo 81.



Ejemplo 81. *Haiku 2*. Compases 7 a 9.

La mayoría de estos saltos están constituidos a partir de séptimas mayores y tritonos, reafirmando el contexto atonal de esta pieza. Después de la presentación de la caída de las agujas del pino, el compositor expone nuevamente el fragmento inicial de la caída de la cascada, interrumpiéndolo con un acorde largo y sonoro (re bemol, la bemol, mi bemol) en la mano izquierda, para concluir con una pequeña presentación de la caída de las agujas.



☹ jusqu'a extinction complète de la résonance

Ejemplo 82. *Haiku 2*, compases 12 y 13.



**8.3. *aka-aka to*  
*hi wa tsurenaku mo*  
*aki no kaze***

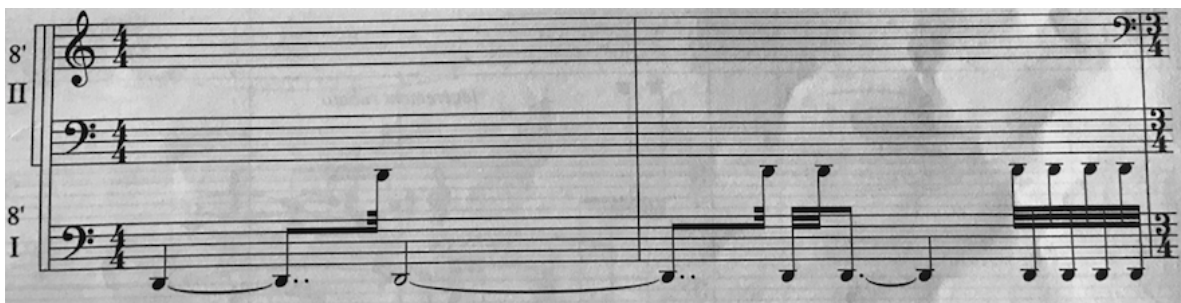
El último *haiku* de esta colección tiene una dedicatoria a Laure Morabito, clavecinista y musicóloga francesa. La traducción al francés del poema es la siguiente:

Soleil rouge  
impitoyable et déjà  
le vent de l'automne

La traducción al español es la siguiente:

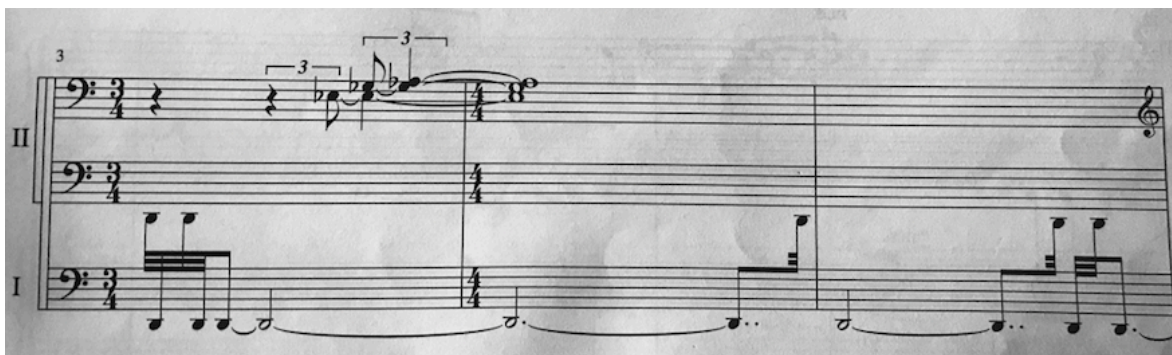
Sol rojo  
implacable y ya  
el viento del otoño

Este poema comienza con una nota (re) repetida varias veces en el registro grave, alternando ritmos sobrepunteados con duraciones muy largas. Estas repeticiones de la misma nota pueden referirnos al carácter implacable del sol en este poema. Las repeticiones se hacen sobre la misma nota generan un continuo en el sonido, que no se interrumpe por ninguna clase de articulación, produciendo un efecto de redondez sonora que funciona muy bien para ilustrar la imagen magnánima del sol. La escritura de estas notas repetidas es bastante idiomática, pues el compositor se sirve de ambos teclados del clavecín para que la ejecución rítmica y el efecto sonoro sean muy precisos (ver ejemplo 83).



Ejemplo 83. *Haiku 4*, compases 1 y 2.

Dentro de este poema encontramos dos elementos principales: el sol implacable y el viento del otoño. De la misma manera que en los *haikus* anteriores, el compositor utiliza las figuras de hipotiposis para representar los elementos principales del poema. En este caso, el sol está representado, como ya mencionamos, por las notas graves repetidas de manera insistente. El viento del otoño está representado por sonidos más agudos escritos a través de rítmicas más flexibles e irregulares como tresillos o seisillos (ver ejemplo 84).



Ejemplo 84. *Haiku 4*, compases 3 a 5.

Incluso en el compás 7, el compositor escribe la indicación *légèrement rubato* para ilustrar el espíritu airoso del viento de otoño.

Ejemplo 85: *Haiku 4*, compases 6 a 8.

En el compás 8 se genera una armonía bastante interesante, un acorde conformado por las notas si, do sostenido, fa sostenido, sol sostenido, si bemol, fa natural y do natural (ejemplo 86). Las falsas relaciones entre las notas conformantes del acorde producen que la sonoridad –pese a no tratarse de un acorde construido a partir de triadas consonantes– sea bastante tersa y expresiva.



Ejemplo 86. *Haiku 4*. Acorde resultante de los compases 8 y 11.

Esta misma sección se repite una vez más variando ligeramente la rítmica y la métrica. En los últimos compases encontramos de nuevo las ilustraciones del sol y del viento de otoño.



Ejemplo 87. *Haiku 4*, compases 12 a 14.

## 9. Conclusiones

Como se discutió en la introducción, el propósito de este breve análisis fue poner en diálogo las obras del programa con algunos postulados de la retórica musical. A lo largo de la investigación nos enfrentamos a diversas problemáticas relacionadas con el desfase entre la teoría y la práctica: la mayoría de las veces en las obras musicales, las propuestas teóricas se encuentran modificadas, manipuladas o incluso excluidas siempre en favor del gusto, la creatividad y el ingenio de cada compositor; por lo que pretender imponer un análisis rígido es siempre una empresa falible. Mi opinión es que, al enfrentarse a paradigmas analíticos de este estilo, uno debe siempre abordar las obras musicales con una mentalidad flexible y abierta a todas las excepciones que habitan naturalmente en los discursos musicales.

Este tipo de análisis nos permite concebir a la obra musical como una estructura dinámica y no clausurada, por lo que más allá de ser una metodología prescriptiva, el análisis retórico supone un método dialógico cuyo afán es el de trazar correspondencias entre los discursos musicales y hablados. En términos interpretativos, me parece que realizar un análisis retórico en la música –sobre todo en repertorios que hoy conocemos como «música antigua»– es de gran ayuda para entender a la obra musical como un todo que está en constante interacción con una infinidad de variables intra y extramusicales. El intérprete puede encontrar pautas que contribuyan a hilar los discursos musicales de manera coherente, poniendo en diálogo las investigaciones estéticas, historiográficas y musicológicas con aspectos relacionados enteramente con la performance musical como la acústica de la sala, el tipo de instrumento disponible, la heterogeneidad de la audiencia, etc.

## 10. Anexo: Programa de mano para el recital público

### Programa

<b>Fantasia Chromatica</b> para clavecín	Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) 8'
<b>Tocata I en re menor</b> para clavecín	Matthias Weckmann (1616-1674) 5'
<b>Quatre haïku de Basho</b> para clavecín I. <i>chiru yanagi</i> <i>aruji mo ware mo</i> <i>kane o kiku</i>	Renaud Gagneux (1947-2018) 1'
<b>Suite en la menor</b> para clavecín <i>Prélude à l'imitation de M. Froberger</i> <i>Allemande "L'aimable"</i> <i>Courante "La mignonne"</i> <i>Sarabande</i> <i>La piémontaise</i>	Louis Couperin (c. 1626- 1661) 18'
<b>Quatre haïku de Basho</b> para clavecín II. <i>kiyo taki ya</i> <i>nami ni chirikomu</i> <i>aomatsuba</i>	Renaud Gagneux 1'
<b>Concierto para clavecín y orquesta en fa menor</b> <b>BWV 1056</b> <i>Sin indicación de tempo</i> <i>Largo</i> <i>Presto</i>	Johann Sebastian Bach (1685-1750) 11'
<b>Quatre haïku de Basho</b> para clavecín IV. <i>aka-aka to</i> <i>hi wa tsurenaku mo</i> <i>aki no kaze</i>	Renaud Gagneux 1'
<b>Pièces de clavecin en concerts: Troisième concert</b> <b>para clavecín, violín y viola da gamba</b> <i>La Lapoplinière</i> <i>La Timide (Rondeaux I &amp; II)</i> <i>Tambourins I &amp; II</i>	Jean-Philippe Rameau (1683-1764) 12'

Duración total: 57 minutos

## Síntesis para el programa de mano

### ***Fantasia Chromatica***

#### **Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)**

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) fue un compositor, organista y pedagogo nacido en Deventer (Países Bajos) en 1562. Sweelinck perteneció a una familia de músicos que laboraron en la Oude Kerk en Ámsterdam como organistas titulares de 1564 a 1652. Algunas crónicas de la época mencionan que tenía una gran habilidad para improvisar al órgano y al clavecín y era conocido como el Orfeo de Ámsterdam. Su producción musical está conformada por un extenso repertorio vocal (salmos, motetes, *chansons* y madrigales) y un vasto compendio de obras para teclado como *tocatas*, *ricercares*, *fantasias*, obras sacras y variaciones sobre canciones seculares. La *Fantasia Chromatica* se erige dentro de la maestría de Sweelinck como una obra polifónica que explota los recursos del contrapunto imitativo. El material musical con el cual se construye toda la obra es un motivo cromático descendiente que abarca un intervalo de cuarta justa, el cual es transformado por el compositor a lo largo de la obra en cuatro niveles de subdivisión rítmica. Las presentaciones del sujeto en estos cuatro niveles de mutación rítmica delimitan las secciones internas de la *Fantasia*: en la sección inicial, el sujeto es presentado exclusivamente en blancas. En la sección intermedia, el sujeto es presentado tanto en su forma original (blancas) como en aumentación (redondas) y en disminución (negras). Dentro de la sección conclusiva encontramos presenta al sujeto disminuido en negras y corcheas. La *Fantasia Chromatica* es una de las obras cumbres del estilo polifónico de contrapunto imitativo para teclado de finales del siglo XVI y principios de siglo XVII. Esta obra está construida sobre el modo dórico que, dentro de las convenciones musicales de los siglos XVI y XVII, estuvo vinculado a afectos tales como la modestia, la sobriedad, la prudencia y la devoción.

### **Tocata I en re menor**

#### **Matthias Weckmann (1616-1674)**

Poco se sabe acerca de la vida de Matthias Weckmann. Probablemente nació en 1615 o 1616 en Mühlhausen, Alemania. Su padre encomendó su formación musical a Heinrich Schütz (1585-1672), quien trabajaba en la corte musical de Dresde. Recibió instrucción al órgano por músicos como Johann Klemm y Jacob Praetorius. En 1655 obtuvo el puesto de organista titular en la iglesia de San Jacobo en Hamburgo. Weckmann fundó en esta ciudad un *Collegium Musicum* que brindaba conciertos semanalmente interpretando obras de compositores de Venecia, Roma, Viena, Múnich y Dresde. Fue también en esta ciudad donde el compositor produjo la mayor parte de su obra musical hasta su muerte en 1674. Dentro de su catálogo sobreviven varias obras vocales e instrumentales, su obra para

teclado comprende 9 ciclos de variaciones, 5 *canzonas*, 5 tocatas, 6 *partitas* y un par más de obras individuales.

La tocata como género instrumental nació en el Renacimiento. Las primeras tocatas de las que se tienen registro aparecieron en Alemania alrededor del siglo XV y por lo general, son obras para teclado que tienen una construcción musical completamente independiente de la música vocal. Se le atribuye a Girolamo Frescobaldi (1583-1643) la formalización de la *toccata* para teclado, pues publicó dos libros con ejemplares emblemáticos de este género. Weckmann compuso cinco tocatas para teclado que, siguiendo la tradición instaurada por Frescobaldi, pueden tocarse indistintamente en el órgano o en el clavecín. A diferencia de las tocatas de Frescobaldi, en donde las transiciones entre secciones son más bien ambiguas, las tocatas de Weckmann presentan una delimitación muy definida entre las diferentes secciones. La Tocata en re menor es un claro ejemplo de esta tradición instrumental y del lenguaje personal del compositor. Al interior de esta obra, encontramos seis secciones que coinciden con las fases de la *Dispositio* (estructura del discurso) del sistema retórico-musical: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* y *Peroratio*.

### **Suite en la menor**

#### **Louis Couperin (c. 1626-1661)**

Nacido en Chaumes-en-Brie alrededor del año 1626, Louis Couperin fue compositor, clavecinista, organista y violagambista. Su obra se limita a una centena de piezas para clavecín, órgano, viola da gamba y ensambles de cámara. Se estima que laboraba en París alrededor de 1651 y es sabido que el 9 de abril de 1653 obtuvo el puesto de organista en la iglesia de St. Gervais. Louis Couperin perteneció a una de las dinastías musicales más importantes en Francia, la cual estuvo activa desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX aproximadamente. Su instrucción al clavecín fue dada por Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), fundador de la escuela francesa de clavecín que existió durante los siglos XVII y XVIII. Un evento fundamental para conocer y comprender el estilo compositivo de Couperin fue la estancia de Johann Jakob Froberger en París entre 1651 y 1652 y el muy posible contacto que ambos mantuvieron durante esas fechas. Froberger fue un gran compositor de obras para teclado activo durante la primera mitad del siglo XVII. El contacto entre Couperin y Froberger podría ser confirmado gracias al prelude de la suite presentada en este programa, el cual se conoce como *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* y en donde Couperin hace varias citas textuales de algunos pasajes de dos obras para teclado de Froberger. Los preludios sin medida –o *Préludes non mesurés*– son preludios escritos específicamente para el clavecín, los cuales carecen de indicaciones precisas de rítmica y métrica. Este género pertenece a una tradición instaurada en Francia desde el siglo

XVII que tiene sus orígenes en los preludios para laúd, cuya escritura tampoco presenta indicaciones de rítmica o métrica.

Los movimientos siguientes de esta obra son danzas que conforman la estructura típica de la *suite* francesa: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*. En el caso de esta *suite*, la *gigue* es sustituida por una danza titulada “*La piémontaise*”.

### **Concierto para clavecín y orquesta en fa menor BWV 1056 Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Son indiscutibles las contribuciones de Johann Sebastian Bach en el desarrollo la música para teclado. Dentro de su catálogo se encuentran obras para clavecín solo que incluyen varios ciclos de suites, partitas, preludios, fugas, caprichos, fantasías, variaciones, entre muchos otros. Johann Sebastian Bach compuso también un número importante de obras de cámara con parte obligada de clavecín, muestra de estas son las sonatas para violín y clavecín obligado (BWV 1014-1019), las sonatas para flauta y clavecín obligado (BWV 1030-1032) y las tres sonatas para viola da gamba y clavecín obligado (BWV 1027-1029). Bach no únicamente desplegó las posibilidades del clavecín en el contexto de la música de cámara, sino que también amplió su participación en el contexto orquestal, posicionándolo como el instrumento solista en varios de sus conciertos. El concierto para clavecín en fa menor (BWV 1056) fue escrito en 1742 y consta de tres movimientos: Sin indicación de tempo [*Allegro*], *Largo* y *Presto*. La elaboración de este concierto corresponde a la última década de la vida del compositor. Su estructura es básicamente de forma italiana, pues está constituido por dos movimientos rápidos y un movimiento intermedio lento. Existe la hipótesis de que este concierto es en realidad la transcripción de un concierto original para violín en sol menor actualmente perdido. Es interesante notar que el movimiento intermedio es básicamente una transcripción de la *Sinfonia* de la cantata BWV 156: *Ich steh mit einem Fuß im Grabe*, compuesta originalmente para oboe, dos violines, viola y continuo.

### ***Pièces de clavecin en concerts: Troisième Concert* Jean-Philippe Rameau (1683-1764)**

La figura de Jean-Philippe Rameau es relevante dentro del contexto de la historia de la música de Occidente no sólo por sus composiciones musicales sino también por su obra teórica. Nacido en Dijon en 1683, Rameau publicó el primer tratado de armonía tonal titulado *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels* (1722), obra que cimentó las bases teóricas del sistema tonal. En su labor como compositor, Rameau dedicó una fracción considerable de su obra a la composición de óperas. Existen alrededor de 31 composiciones suyas en los géneros escénico-vocales más importantes en la Francia del siglo XVIII como



Tragedia en música, Ópera-ballet, Comedia lírica, Comedia-ballet, entre otros. Asimismo, publicó tres libros con piezas de clavecín, en los cuales el compositor explora diferentes géneros instrumentales y los organiza en movimientos de suites, incorporando frecuentemente danzas y piezas de carácter. La riqueza del lenguaje clavecinístico empleado en estas obras ha llevado a Rameau a ser considerado como uno de los compositores más importantes para este instrumento. Las *Pièces de clavecin en concerts*, publicadas en 1741, representan las primeras y únicas composiciones instrumentales que Rameau publicó después de casi 15 años de dedicación exclusiva a la composición operística. Muchas de las piezas incluidas en esta colección son homenajes musicales a mecenas, amigos, alumnos o artistas vinculados al círculo social del compositor. Por ejemplo, el primer movimiento de este concierto –*La Lapoplinière*– está dedicado a Alexandre Jean Joseph de la Pouplinière (1693-1762) quien fue un importante recaudador de impuestos y mecenas de escritores y artistas como Voltaire, La Tournay, Rameau y Rousseau. Las *pièces de clavecin en concerts* pueden ser consideradas como obras de madurez de Rameau pues la calidad de los recursos compositivos dentro de estos conciertos es indudable y responde al perfeccionamiento técnico que Rameau obtuvo al dedicarse por tantos años a la composición de géneros líricos.

### ***Quatre haïku de Basho***

Renaud Gagneux (1947-2018)

Renaud Gagneux fue un compositor francés. Estudió piano con Alfred Cortot y composición con Henri Dutilleux, Karlheinz Stockhausen y Olivier Messiaen. A lo largo de su vida musical exploró diversos estilos y géneros, componiendo igualmente música electroacústica, música instrumental y música vocal. Gagneux escribió dos ciclos de *haïkus* para clavecín. La primera colección consta de ocho *haïkus* basados en *El perfume de la luna* de Yosa Buson (1716-1783); el segundo ciclo está conformado por cuatro *haïkus* basados en poemas de Matsuo Basho (1644-1694). Dentro de la poesía japonesa, los *haïkus* son un género de poemas breves de diecisiete sílabas, escritos en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. La expresividad característica de estos poemas se basa en el asombro y la emoción que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza. Las miniaturas musicales de Gagneux, basadas en los poemas japoneses de Basho, buscan explorar las diferentes posibilidades sonoras del clavecín, utilizando toda la gama de registraciones que este instrumento posee, así como sus diversos recursos expresivos para realizar ilustraciones sonoras de estos poemas. La musicalización hecha por Gagneux ilustra estos *haïkus* sirviéndose de un lenguaje minimalista para preservar el espíritu contemplativo de estos poemas nipones.

## Referencias

- Bach, J. S. (1869). *Clavier-Concert in f-moll*. Bach Gesellschaft-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical Rhethorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Blanco, X. y Bogacki, K. (2014). *Introduction à l'histoire de la langue française*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Brown, M. (2001). Characteristic [character-] piece. *Grove Music Online*. Consultado el 18 de febrero de 2019, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005443>.
- Caldwell, J. (2001). Toccata. *Grove Music Online*. Consultado el 16 de enero de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035>.
- Chang, P. (2011). *Analytical and Performative issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin*. (Tesis doctoral). University of Rochester, Nueva York.
- Couperin, F. (1716). *L'art de toucher le clavecin*. [Edición facsimilar] París: Le sieur Foucault.
- Couperin, L. (1970). *Pièces de clavecin, premier volume*. París: Heugel – Le pupitre.

Cyr, M. (2001, January 01). La Pouplinière [La Popelinière], Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de. *Grove Music Online*. Consultado el 17 de septiembre de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016019>.

*Dictionnaire Universel François et Latin (1742)*. *Timide*. Diccionario de Trévoux. Consultado en <http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/menu1.php>.

Dikmans, G. (2016). *Affects in Italian and French music, and in the Typical Baroque Sonata*. [electrónico] Consultado el 8 de agosto de 2018, en: <http://earlymusic.dikmans.net/affect-terms.html#affectfrench>.

Dreyfus, L. (1996). *Bach and the patterns of invention*. Cambridge: Harvard University Press.

Frescobaldi, G. (1616). *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo, Libro Primo*. [Edición facsimilar]. Roma: Niccolò Borbola.

Froberger, J. J. (2006). *Toccaten. Suiten. Lamenti*. The Manuscript AS 4450 from the Sing-Akademie zu Berlin. Kassel: Barenreiter-Verlag

Fuller, D., Gustafson, B., & Higginbottom, E. (2001). Couperin family. *Grove Music Online*. Consultado el 3 de enero de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040182>.

Gagneux, R. (2007). *Quatre haïku de Basho*. En Morabito, L. [Compiladora]. *Clavecin 2021: pièces contemporaines*. París: Éditions Henry Lemoine.

Haynes, B. y Burgess, G. (2016). *The pathetick musician: Moving an audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press.

Hudson, R., y Little, M. (2001). Sarabande. *Grove Music Online*. Consultado el 13 de abril de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024574>.

Jacquet de la Guerre, E. (1707). *Pièces de clavecin qui peuvent se joüer sur le viollon*. [Edición facsimilar]. París: Foucault.

Lanzoni, P.A. (2013). Apontamentos retórico-musicais no Largo do Concerto n.5, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach. *Per Musi*, 27, 218-226.

Little, M., y Cusick, S. (2001). Allemande. *Grove Music Online*. Consultado el 5 de enero de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000613>.

Little, M., y Cusick, S. (2001). Courante. *Grove Music Online*. Consultado el 10 de abril de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006707>.

Little, M. (2001). Tambourin (i). *Grove Music Online*. Consultado el 8 de agosto de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027439>.

López-Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.

Moroney, D. (2001). Prélude non mesuré. *Grove Music Online*. Consultado el 9 de junio de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022290>.

Rameau, J. P. (1741). *Pièces de clavecin en concerts*. [Edición facsimilar] París: La Veuve Boivin.

Remes, D. (2017). *Musical Rhetoric in Sweelinck's Chromatic Fantasia*. Conferencia para la Society of Seventeenth Century Music. Eastman School of Music. Consultado el 30 de abril de 2018, en [www.derekremes.com/research](http://www.derekremes.com/research).

Sadler, G., & Christensen, T. (2001). Rameau, Jean-Philippe. *Grove Music Online*. Consultado el 8 de agosto de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022832>.

Silbiger, A. (2001). Weckmann [Weckman, Wegkmann, Weykmann], Matthias. *Grove Music Online*. Consultado el 16 de enero de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030006>.

Sawkins, L. (1993). *Doucement and légèrement: Tempo in French baroque Music*. *Early Music*. 21: 365-74.

Sweelinck, J. P. (1968). *Jan Pieterzoon Sweelinck Opera Omnia, Vol I*. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

Tarling, J. (2005). *The weapons of rhetoric*. Hertfordshire: Corda Music Publications.

Tollefsen, R. y Dirksen, P. (2001). Sweelinck [Swelinck, Zwelinck, Sweeling, Sweelingh, Sweling, Swelingh], Jan Pieterszoon. *Grove Music Online*. Consultado el 1 de mayo de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027206>.

Weckmann, M. (1991). *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*. Kassel: Barenreiter-Verlag.

Weid, J. (2001). Gagneux, Renaud. *Grove Music Online*. Consultado el 8 de septiembre de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045488>.

Wilson, B., Buelow, G., y Hoyt, P. (2001). Rhetoric and music. *Grove Music Online*. Consultado el 22 de marzo de 2018, en <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>.