



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

**“PROPUESTA INTERPRETATIVA DE
LA SUITE EN SI BEMOL MAYOR DE
HANDEL HWV 434 CON CRITERIOS
HISTÓRICOS AL SERVICIO DE UN
INSTRUMENTO MODERNO”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN MÚSICA

**PRESENTA
BRYAN RIGOBERTO ESCOBAR
HERNÁNDEZ**

**DIRECTOR
DR. DOUGLAS MARCELO BRINGAS VALDEZ**

**CODIRECTORA
DRA. GLENDA PATRICIA COURTOIS GARCÍA**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Abril 2024



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 21 de febrero de 2024

Oficio No. SA/DIP/0129/2024

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Bryan Rigoberto Escobar Hernández
CVU: 1004680
Candidato al Grado de Maestro en Música
Facultad de Música
UNICACH
Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Propuesta interpretativa de la suite en si bemol mayor de Handel hww 434 con criterios históricos al servicio de un instrumento moderno** cuyo Director de tesis es el Dr. Douglas Marcelo Bringas Valdez (CVU 810696) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Mtro. William Desmo Martínez Espinosa, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Mtro. Rafael Nava Curto, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

RJAG/COG/igp/gtr

2024 Año de Felipe Carrillo Puerto
BENEMÉRITO DEL PROLETARIADO,
REVOLUCIONARIO Y DEFENSOR DEL MAYAB.

Dirección de
Investigación
y Posgrado

Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente 1550 C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Teléfono: (961) 61 70440 Ext: 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

Agradecimientos

A mi hijo Mael y mi esposa Keren, quienes esperaban pacientemente el termino de las noches de estudio, lectura y practica continua; quienes me apoyaban y motivaban a seguir adelante y dar lo mejor de mí.

A mis padres, quienes me enseñaron a desarrollar diversas capacidades que han sido parte de mi ser, para seguir con mis estudios profesionales y me han motivado a buscar siempre más retos y conocimiento.

A mis maestros quienes me han impulsado, guiado, regañado, exigido y apoyado en este bello arte de la música; quienes me han compartido de su conocimiento y experiencia; quienes han visto en mí, cosas que yo no puedo ver; y quienes han explotado mi potencial.

Resumen

Este trabajo propone un procedimiento analítico de la Suite en Si Bemol Mayor HWV 434 de Handel a través de criterios históricos tales como: el contexto histórico, contrapunto, *schematta*, retórica, etcétera, para lograr una mejor interpretación de esta obra, así como obras de este mismo compositor o pertenecientes al mismo periodo. Se recurrió a la investigación documental de los criterios antes mencionados y su análisis con base en la aplicación que el compositor podría haber utilizado al componer su obra. Como resultado se dedujo que los conocimientos del análisis teórico actual no son suficientes para el análisis de obras de los siglos XVII y XVIII.

Palabras clave: Retórica, Handel, Clavecín, Barroco, Piano.

Abstract

This work proposes an analytical procedure of the Suite in Bb HWV 434 by Handel through historical criteria such as: the historical context, counterpoint, *schematta*, rhetoric, etc., in order to achieve a better interpretation of this work, as well as works of this same composer or belonging to the same period. The documentary research of the aforementioned criteria and their analysis based on the application that the composer could have used when composing his work was used. As a result, it was deduced that the knowledge of the current theoretical analysis is not sufficient for the analysis of works from the 17th and 18th centuries.

Keywords: Rhetoric, Handel, Harpsichord, Baroque, Piano.

Introducción

La interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII ha sido un tema, por el cual, muchos músicos se han interesado desde los siglos pasados; si bien es un tema extenso y complejo, se ha logrado recabar datos de suma importancia, así como aproximaciones interesantes a las interpretaciones de la época. George Frederic Handel es uno de los músicos más grandes e importantes de la música del conocido actualmente como “periodo barroco”. Handel fue un músico de ascendencia alemana y luego nacionalizado inglés, conocido mayormente por sus óperas serias y oratorios. Sin embargo, es uno de tantos que se incluye en esa dicotomía absurda de separar al músico como compositor y no darle su parte como intérprete o director. El repertorio de Handel incluye música escrita para teclado, no obstante, estas obras son poco conocidas e interpretadas, debido a que esta música fue escrita en sus años de juventud. Así mismo, y como ya hemos mencionado, su vida como intérprete es poco conocida, sin embargo, se tienen relatos de otros músicos de la época que hablaban de su gran talento en el teclado, ejemplo de esto fue cuando Domenico Scarlatti, un famoso intérprete de teclado de la época, declaró la superioridad en el órgano de su antagonista (Handel), y el ingenio que poseía, que hasta no escucharlo con este instrumento, no se tenía idea de su potencia.

Editar la música de teclado de George Frederic Handel no es para cualquiera. El editor de este repertorio se enfrenta a un número de formidables obstáculos no encontrados típicamente en otros trabajos de Handel, ni tampoco en la música de casi todos los compositores barrocos, la esencia del problema recae en la carencia de fuentes confiables (Best, 2007).

Prueba de lo anterior se encuentra en el prefacio del segundo volumen de las suites para teclado de Handel donde se dice que:

Para la mayoría de los trabajos de Handel, es posible hablar de fuentes primarias (usualmente autógrafos), y fuentes secundarias (copias y ediciones); pero no podemos hacer eso para el

presente volumen, ya que muy pocos autógrafos han sobrevivido. Las fuentes que tenemos son todas en efecto secundario, así que, para cada movimiento individual, no es posible seleccionar una fuente principal que haya sido la más grande autoridad respecto a los otros... (Handel, 1996, p. 3)

Dentro de la bibliografía existente podemos encontrar escritos dedicados a la investigación de la vida y obra de Handel, en las que se encuentran vestigios de su música para teclado. Christopher Hogwood en su libro "Handel" nos presenta los primeros años del compositor como clavecinista y organista; así mismo, Terence Best (2002) en un capítulo del libro "Cambridge Companion to Handel" habla específicamente de las obras más importantes para teclado de Handel y algunas de las características de estas; W. Dörr en la publicación de Suites y Chaconas de la editorial Kalmus firma un prefacio donde plasma las dificultades que Handel tuvo cuando realizó las publicaciones de sus suites en 1730, además, en el desarrollo de las partituras encontramos algunas sugerencias interpretativas para la Suite en Si Bemol Mayor de acuerdo a sus características, dirigiéndonos a libros de interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII, tales como el libro de Carl Philip Emmanuel Bach.

Pero, ¿es que acaso existe una manera correcta de tocar la música barroca? Una interpretación con el término "correcto" es subjetiva, por lo cual, se pensaría en una interpretación adecuada.

La interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII ha cobrado mayor popularidad entre los intérpretes, mostrándonos nuevos conceptos de interpretación entre los que podemos destacar la interpretación histórica y la interpretación con criterios históricos.

Dentro del repertorio de teclado de Handel, se encuentra la suite HWV 434 No.1 en Si Bemol Mayor, que pertenece a la segunda colección de *Suites de Pieces pour le Clavecin* publicadas sin su autorización por su editor en 1730, por lo cual, es muy difícil situar y conocer el contexto en el que la

obra fue compuesta. Sin embargo, de acuerdo con Hogwood (2007), la obra pertenecería a los años de juventud de Handel. Además, ésta fue una de varias de un conjunto de obras que el editor de Handel publicó sin su consentimiento:

"Me he visto obligado a publicar algunas de las siguientes lecciones, ya que, copias clandestinas e incorrectas habían sido publicadas hacia el extranjero "

Se decidió abordar la suite ya antes mencionada, ya que la obra para teclado de este compositor es poco conocida y su labor como intérprete aún menor. Además, las suites de Handel cuentan con características que la diferencian de la suite que se conoce como el modelo de la suite "barroca" (disposición de Froberger), incluyendo o excluyendo danzas, además de que, como intérpretes de teclado, en lo que se piensa primeramente al escuchar la palabra suite, es en las suites y partitas escritas por Johann Sebastian Bach.

Este trabajo presenta una propuesta de interpretación con criterios históricos, basada en los recursos que se encuentran en la retórica musical, la cual fue un elemento primordial de estudio entre los compositores de la época en los siglos XVII y XVIII; así también, incorpora recursos de interpretación encontrados en el *Ensayo del Arte Verdadero de Tocar los Instrumentos de Teclado* de Carl Phillip Emmanuel Bach, el *Método para Aprender la Flauta Transversal* de Johann Quantz, entre otros.

Objetivos

Generales

- Conocer los datos necesarios para una interpretación con criterios históricos de la suite en Si Bemol Mayor de Handel.
- Ponderar la obra de teclado de Handel dentro del repertorio contemporáneo.

Específicos

- Generar herramientas para otros intérpretes que aborden piezas con características similares, ya sean del mismo compositor u otros, así como piezas del mismo período.
- Hacer de la retórica musical una herramienta primordial del análisis de la música de los siglos XVII y XVIII.

Metodología

A continuación, se darán a conocer los pasos que fueron necesarios para llevar a cabo la presente investigación. Como ya hemos visto, el objetivo principal es generar una propuesta interpretativa con criterios históricos de la suite en Si Bemol Mayor HWV 434 de Handel, ya que uno de los problemas principales a los que un intérprete se enfrenta con la música de este periodo (música del siglo XVII Y XVIII), es la poca información visual que presenta en la partitura para su interpretación en comparación con la música de los siglos posteriores, las cuales ya presentan símbolos que nos ayudan a modificar la intensidad, dinámica, articulación, fraseo, etcétera.

Para ello, esta se llevó a cabo en dos partes: Investigación documental (dividida en dos fases) y análisis donde fueron aplicados los datos recabados durante la investigación documental.

Investigación documental.

Fase 1

Este rubro se centra en la recopilación de datos de libros, artículos, revistas, etcétera acerca de la vida y obra de Handel, específicamente en su perfil como intérprete y compositor de música de teclado, que no es conocido con frecuencia por los pianistas.

Aquí se encuentran fuentes tales como Handel (2007) por Christopher Hogwood, donde se narra sus inicios musicales, las limitaciones por parte de su padre para convertirse en músico, algunos relatos de músicos famosos de la época (Scarlatti, Telemann, etcétera) que se pueden encontrar en *Memoirs of the Life* (Mainwaring) que describen su genialidad al momento de interpretar los instrumentos de teclado, así como su poca, pero vasta composición para estos; escrita principalmente en su juventud como lecciones para sus alumnos. Así mismo, Terence Best (1997) en un capítulo del libro *Cambridge a Companion to Handel*, presenta las características y datos más importantes de la

música escrita para teclado de Handel, y nos ayuda a situar la suite en el periodo en el que quizás fue escrita, ya que, como veremos más adelante, estas suites fueron publicadas sin el conocimiento del autor.

De la misma manera se recopiló información de los antecedentes de la suite barroca. Donde se obtuvieron aquellos datos históricos que nos marquen el rumbo o la evolución de este género.

Ejemplo de ello es *Five Centuries of Keyboard Music* (Gillespie, 1965) que plantea el panorama de evolución a través de distintas partes del mundo (Inglaterra, Francia, Portugal, etcétera) donde la suite se desarrolló de formas diferentes conservando aspectos similares; así mismo, en libros como *Les Regles de Interpretation Musicale a l'Epoque Baroque* (Leduc, 1977), “Curso de Formas Musicales” (Zamacois, 1960), “Manual de Formas Musicales” (De Pedro, 1993) se encontraron datos que nos ayudaron a entender mejor las características de las danzas principales de la suite y su función dentro de ellas.

Como se mencionó al inicio, una de las dificultades más grandes que se presenta para un intérprete es no saber cuáles son las características o conocimientos necesarios que debe tener para interpretar la música de los siglos XVII y XVIII, por lo que, se recopiló información importante hallada en el Ensayo del Verdadero Arte de Tocar Instrumentos de Teclado (Bach, 1778) y el Método para Aprender a Tocar la Flauta Transversa (Quantz, 1752), quienes se centran en aspectos como la dinámica que no aparece escrita de la forma en la que conocemos, es decir, por medio de los símbolos *p-f*, sino definidos por medio de las cifras que se generaban a través de los intervalos; la forma de interpretar diferentes adornos (trinos, apoyaturas, entre otros); y la importancia del discurso de una composición a través del estudio de la retórica para la interpretación de una pieza.

Fase 2

Esta etapa abarcó la investigación sobre retórica, para ello, primero tuvimos que investigar acerca de la retórica literaria y los principios que esta conlleva; Helena Beristain en su “Diccionario de

retórica y poética” (1995) pudimos encontrar el significado de retórica, los orígenes, usos, partes, entre otras cosas que nos ayudarían a entender el discurso de lo que más tarde la música adoptaría y de donde surgiría la retórica musical. En *Musica Poetica* (Bartel, 1997) ,la cual, plantea el panorama de la retórica y su papel fundamental en la educación en la Alemania de los siglos XVII y XVIII pudimos encontrar información de lo que anteriormente se conoció como la teoría de los afectos (que tiene bases en la retórica musical),; así mismo las secciones del discurso musical basado en el origen oratorio y la parte más usada en la música la *elocutio* donde se utilizan lo que se conoce como figuras retóricas.

También encontramos en la tesis doctoral *La Pronuntiatio Musicale* (Palacios, 2012) una interpretación retórica al servicio de compositores como Handel y Telemann, la cual, sirvió de modelo para realizar la última sección de este trabajo.

Análisis

Para llevar a cabo el análisis usamos varios de los datos e información recabados en los libros y artículos que mencionadas anteriormente. En primer lugar, determinamos las partes del discurso en nuestra obra general y a partir de ello de manera específica en cada una de las piezas, delimitando así cada una de sus partes. Luego, realizamos un análisis de las cifras (intervalos) que se generaban durante el transcurso de la obra (bajo cifrado) para posteriormente poder determinar las dinámicas en las que se podrían tocar ciertas partes de la obra de acuerdo con una tabla que Quantz presenta en su método. Como paso final, se analizamos algunas de las figuras retóricas y explicamos cómo estas afectan la dinámica que ya se había sugerido durante el análisis de las cifras.

Índice	
Agradecimientos	3
Resumen	4
Abstract	4
Introducción	5
Objetivos	8
Generales	8
Específicos	8
Metodología	9
Investigación documental.....	9
<i>Fase 1</i>	9
<i>Fase 2</i>	10
Análisis	11
Handel	17
La Suite en los Siglos XVII Y XVIII	24
Disposición de la suite	25
Principales Danzas.....	27
<i>Allemande</i>	28
<i>Minuet</i>	28
<i>Courante</i>	28
<i>Sarabanda</i>	28
<i>Giga</i>	28
<i>Bourrée</i>	29
<i>Preludio</i>	29
Variación	30
Retórica	32
Partes de la Retórica	32
Retórica Musical	34
Los Afectos	37
Retórica musical alemana	39
Figuras retóricas.....	42
Schematta	52
DO-RE-MI.....	54
Monte.....	55
Cláusulas o cadencias	60

<i>Clausulae perfectissima</i>	61
Cadencia engañosa y evasiva.....	62
Cadencia media.....	63
Cadencia Doble	63
Articulación	64
Handel y su música para teclado	67
Suites de Handel	69
Suite en Si bemol Mayor HWV 434	72
Dinámicas y matices	75
Dinámicas y matices del preludio	77
Figuras retóricas durante el “Preludio”	82
Figuras retóricas y “Schematta” durante la “Sonata”	88
Figuras retóricas durante el Aria con Variaciones	100
Variación I.....	103
Variación II.....	105
Variación III.....	108
Variación IV	110
Variación V	112
Conclusiones	114
Referencias	116
Anexo	118

Índice de tablas

Tabla 1	47
Tabla 2	71
Tabla 3	71
Tabla 4	73
Tabla 5	73
Tabla 6	74
Tabla 7	74
Tabla 8	77

Índice de Figuras

Figura 1	53
Figura 2	54
Figura 3	54
Figura 4	55
Figura 5	56
Figura 6	56
Figura 7	57
Figura 8	57
Figura 9	58
Figura 10	59
Figura 11	59
Figura 12	60
Figura 13	61
Figura 14	61
Figura 15	61
Figura 16	62
Figura 17	62
Figura 18	63
Figura 19	63
Figura 19	82
Figura 20	83
Figura 21	84
Figura 22	84

Figura 23	85
Figura 24	86
Figura 25	86
Figura 26	87
Figura 27	87
Figura 28	89
Figura 29	89
Figura 30	90
Figura 31	91
Figura 32	92
Figura 33	93
Figura 34	94
Figura 35	94
Figura 36	95
Figura 37	95
Figura 38	96
Figura 39	96
Figura 40	97
Figura 41	97
Figura 42	98
Figura 43	98
Figura 44	99
Figura 45	99
Figura 46	100
Figura 47	101
Figura 48	102
Figura 49	103
Figura 50	104
Figura 51	105
Figura 52	106
Figura 53	107
Figura 54	109
Figura 55	109
Figura 56	111

Figura 57 111
Figura 58 112
Figura 59 113

Handel

George Friedrich Handel tuvo su registro de nacimiento en la Liebfrauenkirche de Halle, un día después de su cumpleaños, el 23 de febrero de 1685; lugar donde 74 años más tarde, sería informado el deceso del compositor en una capital lejana, soltero y sin familia. (Hogwood, 2007, p.11)

En palabras de Hogwood, considerado uno de los investigadores más relevantes sobre su vida y obra, Handel fue para ese entonces, el más famoso compositor del mundo y una figura pública a su manera; por ello, aun sobrevive un monumento en Westminster Abbey, en el cual, estaba y continúa adscrita la fecha incorrecta de su nacimiento. Debido a ello, su nombre fue de adaptabilidad internacional y existen diferentes variantes de este.

George Friedrich Händel en su bautismo, George Friedrich cuando firmó por primera vez, adaptó su apellido a Hendel en Italia, varias veces ha sido referido como Haendel, Händeler, Hender or Handell, y eventualmente se decidió por George Friderich Handel¹ cuando se naturalizó inglés. (Hogwood, 2007, p.11)

Handel provenía de una familia de comerciantes de clase media, como el nombre seguro habría implicado originalmente, fueron representados por primera vez en Halle por Valentin Händel, un tonelero que se mudó allí en 1609. George Händel, su quinto hijo, nació en esta familia incondicionalmente luterana en 1622. Cuando su padre murió, George, de 14 años, fue aprendiz de "cirujano-barbero". En 1680, George fue empleado por el nuevo duque de Weissenfels, muchos miles de millas lejos de Halle. Johann Adolf I, un entusiasta amante de la música, lo tomó consigo y lo llevó a su nuevo establecimiento con Johann Krieger, quien previamente fue organista de la corte de Halle.

¹ A partir de este punto nos referiremos de esa manera al compositor

En 1682 la esposa de George Händel murió, y como era de esperarse, se casó nuevamente unos meses después. Su primer hijo, murió al nacer; su segundo hijo, fue George Friedrich, quien en los siguientes cinco años tuvo 2 hermanas Dorothea Sophia y Johanna Christiana.

La vida de Handel y su inmersión en la música no fue nada sencilla, ya que, como mencionamos anteriormente, debido a su apellido, su oficio o profesión no estaba encaminado hacia ese punto.

Desde su infancia, HANDEL (sic) había descubierto una propensión tan fuerte a la música, que su padre, que siempre lo había destinado al estudio del derecho civil, tenía motivos para alarmarse. Al darse cuenta de que esta inclinación seguía aumentando, tomó todos los métodos para oponerse a ella. Le prohibió estrictamente inmiscuirse en cualquier instrumento musical; no se permitió que nada de ese tipo permaneciera en la casa, ni se le permitió ir a ninguna otra, donde se usaba ese tipo de muebles. Toda esta cautela y arte, en lugar de moderación, no hizo más que aumentar su pasión. Handel había encontrado la manera de hacer que un pequeño clavicordio fuera transportado en privado a una habitación en la parte superior de la casa. En esta habitación tocaba constantemente cuando la familia dormía. Mediante esta práctica nocturna, los progresos que Handel realizó se convirtieron en avances tan importantes que, aunque no recibieron notoria atención, fueron un fuerte pronóstico de su futura grandeza. (Hogwood, 2007, pp. 12-13)

Aparentemente, el padre de Handel, hablaba mucho a sus amigos del comportamiento incontrolable de su hijo; les dijo que se había esforzado mucho en someterlo, pero hasta el momento había conseguido muy poco o nulo éxito. Ahí se observó con razón que donde la naturaleza parecía declararse de una manera tan fuerte, la resistencia era a menudo no sólo infructuosa, sino perniciosa. Algunos decían, que solo cortarle los dedos podría impedirle tocar; y otros, que era una lástima que se lo impidiera.

Una mañana, Handel se encontraba tocando el órgano después de la hora de servicio, y el Duque a quien su padre servía se encontraba en la iglesia. Algo había en su manera de tocar, que cautivó su atención. Y tan pronto como el Duque regresó, demandó ver a quien estuviese tocando después de la hora de servicio.

Después de verlo y realizar todos los cuestionamientos necesarios, le dijo a su padre que, todo padre debe juzgar por sí mismo cómo disponer de su hijo; sin embargo, él no podía dejar de considerar como un crimen contra el público y la posteridad, el robar al mundo el nacimiento de un genio.

Su padre continuó con su predisposición hacia Handel con la Ley Civil. Agradeció al príncipe por haber notado el talento de su hijo, y darle su opinión acerca del mejor método de educación, pero él opinaba que la música era un arte elegante y divertida, considerada una ocupación, y con un poco de dignidad, la cual tenía por objeto el mero placer y entretenimiento: pensó que un grado menor en cual otra profesión sería mejor que cualquier grado de eminencia que Handel pudiese alcanzar con la música.

El tema del debate fue el siguiente: no solo se obtuvo una tolerancia para la música, sino el consentimiento para que se contratara a un maestro, quien debería adelantarle y asistirlo en sus avances a su regreso a Halle. “A su salida de Weissenfels, el príncipe le llenó los bolsillos de dinero y le dijo, con una sonrisa que, si se preocupaba por sus estudios, no debía esperar ánimos o motivación de nadie”. (Hogwood, 2007, pp. 14-15)

De vuelta a Halle, su padre siguió el consejo del príncipe y disminuyó la presión sobre su hijo, así que le consiguió clases con el enérgico Friedrich Wilhelm Zachow, quien era organista de la Liebfraukirche y dirigía el coro de música local. Era un excelente maestro, intentaba otorgar a su pupilo un fundamento sólido, pero sin doctrina.

A partir de aquí, la carrera de Handel comenzaría, con el apoyo de Zachow y con la biblioteca de Krieger a su disposición, Handel tuvo una amplia oportunidad para sembrar las semillas de muchas

composiciones posteriores. Zachow, por su parte, se enorgullecía de la creciente fama de su alumno, y se alegraba de un asistente.

A partir de aquí, veremos algunas anécdotas y relatos en palabras de otros músicos de la época, las cuales, nos ayudarán a comprender la genialidad de Handel como intérprete de los instrumentos de teclado.

El siguiente paso en la carrera de Handel fue en 1697, durante un viaje a Berlín, en el cual, conoció a los compositores Giovanni Bononcini and Attilio Ariosti.

Giovanni Bononcini pensaba que, aunque se hablaba de Handel como el intérprete más extraordinario de teclado para alguien tan joven, debido a sus años, siempre lo ha considerado un simple niño. Pero como el pueblo aún persistía en sus encomios, quiso demostrarles su error. Para ello, compuso una Cantata en estilo cromático, difícil en cualquier aspecto, y hecha para un maestro, él pensó, que Handel estaría perplejo al tocar o acompañarla sin estudio previo, pero cuando él se percató de que, aquel al que veía como un simple niño tocaba esta composición formidable como una simple bagatela, comenzó a verlo y hablar de él de una manera diferente. (Hogwood, 2007, p.16)

Handel volvió a sus estudios en Halle, y durante varios años no se tuvo más información sobre su progreso. A las lecciones de órgano, teclado y composición, ahora se añadieron clases de violín, y pronto superó a su maestro. Fue el período en el que comenzó a ser consciente de su propia superioridad.

“Berlín abrió sus ojos a horizontes más amplios, pero por el momento fue persuadido, tal vez por su madre, de seguir la carrera defendida por su padre”. (Hogwood, 2007, p.19)

Podemos notar la grandeza de Handel con los instrumentos de teclado, ya que, una oportunidad musical importante se presentó apenas un mes después, cuando la catedral de Halle se vio obligada a

despedir a su deshonroso organista, Johann Cristoph Leopordin. Ya que Handel, había sido llamado para sustituirlo en el pasado, se le ofreció el puesto de organista con un año de prueba.

De acuerdo con Hogwood (2007) otra potencial influencia de esta época fue su amistad con Telemann. Cuatro años mayor que Handel, y un abogado reacio, que al igual que él, había sido enviado a estudiar a Leipzig.

Johann Mattheson dijo que Handel llegó a Hamburgo en el verano de 1703, rico sólo en capacidad y buena voluntad. “Fui casi el primer a quien conoció. Lo llevé a todos los coros y órganos de aquí y le presenté la ópera y los conciertos. Al principio tocaba el violín ripieno en la orquesta de la Ópera, y se comportaba como si no supiera contar hasta cinco, inclinándose naturalmente al humor seco ... Pero una vez que el clavecinista no apareció, se dejó persuadir para ocupar su lugar. Y se mostró a sí mismo como un hombre, algo que nadie había sospechado antes, salvo yo. En ese momento compuso arias muy largas y cantatas realmente interminables, que nomostraban ni la habilidad ni el gusto adecuado, aunque estaban completas en armonía, pero la alta escuela de la ópera pronto lo recortó en otras modas. Era fuerte en el órgano, más fuerte que Kuhnau en fuga y contrapunto, especialmente *ex tempore*, pero sabía muy poco sobre melodía hasta que llegó a las óperas de Hamburgo”. (Hogwood, 2007, p. 22)

No sobreviven autobiografías de Handel de este período de su vida, sin embargo, tenemos estas palabras de J. Mattheson: que compuso como el diablo.

Mainwaring en un tono que sugiere un relato literal de las palabras del compositor, dice: Durante su permanencia en Hamburgo, hizo un número considerable de sonatas. Pero nunca supo qué fue de estas piezas, habiendo sido tan imprudente como para dejar que se le escaparan de las manos”. La especulación debe llenar el vacío, con una cantidad limitada de música para teclado atribuida a Handel tanto por evidencia estilística como por su propio

comentario a J.W. Lustig que cinco piezas para teclado de Witvogel en 1732 habían sido escritas en su juventud. Varias suites y partitas y dos de sus mayores conjuntos de variaciones de chacona, una diseñada para un clavecín de dos manuales, pueden asignarse a Hamburgo; muchas de ellos contienen ideas refinadas y reutilizadas más tarde, y algunas de ellas pueden incluso datar de Halle. (Hogwood, 2007, p.25)

Otra de las grandes anécdotas de Handel como intérprete de teclado, fue en una de las reuniones de Ottoboni, donde Mainwaring colocó el famoso encuentro entre Handel y Domenico Scarlatti, dos de los más grandes virtuosos del teclado del mundo, nacidos el mismo año.

Como era un intérprete exquisito en el clave, el Cardenal decidió reunirlo a él y a Handel para una prueba de habilidad. El resultado del encuentro con el clavecín ha sido tergiversado. Se ha dicho que algunos dieron preferencia a Scarlatti. Sin embargo, cuando llegaron al órgano no hubo la menor pretensión de dudar a cuál de ellos pertenecía. El propio Scarlatti declaró la superioridad de su antagonista y admitió ingeniosamente que hasta que no lo escuchó sobre este instrumento, no tenía idea de sus poderes. Tan impresionado quedó con su peculiar forma de tocar, que lo siguió por toda Italia, y nunca fue tan feliz como cuando estaba con él... (Hogwood, 2007, pp.32-33)

En 1718 durante su estancia en Londres, Handel se involucró en la enseñanza, ya que, el duque recomendaría algunas de sus clases a George Monroe, para el puesto de organista

diciendo que “ha tenido una mejora tan exitosa con el señor Handel y el Dr. Pepusch que se ha convertido, aunque joven, en un maestro perfecto tanto para la composición como para la interpretación en el órgano y el clavicémbalo”.

Posiblemente como resultado de las lecciones, la música para teclado de Handel comenzó a circular en manuscrito y en dos años se vio obligado a publicar su propia edición de *Suites de Pièces pour le Clavecin* (prefiriendo el título francés a (*Harpsichord lessons*) con la nota

preliminar: Me he visto obligado a publicar algunas de las lecciones siguientes, porque se habían recibido en el extranjero copias subrepticias e incorrectas de ellas. He agregado varias nuevas para hacer más útil la obra, que, si encuentra una acogida favorable, procederé a publicar más, considerándolo mi deber con mi pequeño talento de servir a una nación de la que he recibido tan generosa protección. (pp. 74-75)

La Suite en los Siglos XVII Y XVIII

En los siglos precedentes existieron diversas formas compositivas, y algunas de estas fueron preferidas por los compositores de los siglos XVII Y XVIII. Aunque estas formas no se originaron necesariamente ni en el siglo XVII ni en el siglo XVIII, en la mayoría de los casos alcanzaron la madurez en algún momento durante la primera mitad del último siglo citado. Durante los siglos ya antes mencionados, destacaron dos formas y un estilo de composición sobre los demás: la suite (y la sonata estrechamente relacionada), la variación y la fuga (que fue frecuentemente precedida por un preludio, *tocatta* o fantasía), siendo nuestro objeto de estudio las primeras dos formas.

De acuerdo con Zamacois (1960) proviene del vocablo francés *Suite*, que significa serie, el cual, generalmente es designado para la reunión, formando un todo, de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas. (p.151)

“La suite, conocida en Alemania como *Partie, Partita, Ouverture* o *Suite* (sic); en Italia como *Partita* o *Sonata da Camera*; en Francia como *Ordre* o *Suite*; y en Inglaterra como *Lessons*” (Gillespie, 1972, p. 39), es un ciclo (o serie) de danzas que cambian en tempo y compás, pero compartiendo la tonalidad en todo momento. Cada sección de la suite, excluyendo el movimiento introductorio opcional (preludio, obertura, etc.), se construyó en forma bipartita. Esta estructura fue utilizada por los compositores de los siglos XVII Y XVIII no solo en movimientos de suites sino en otros trabajos, por ejemplo, en tema sujetos a la variación. La forma bipartita significa que la obra se divide en dos secciones, cada sección marcada para ser repetida. La primera sección tiene un tema A y a veces fragmentos del tema B, y hacia una tonalidad mayor relativa de la tonalidad inicial en modo menor y hacia el V en modalidad mayor. La segunda sección tiene un breve desarrollo o variación del tema, y luego una modulación que regresa a la tonalidad original.

La *suite* se remonta a las danzas emparejadas escritas para el laúd, a partir del siglo XIV en Francia, Alemania e Italia. Los compositores de laúd de estos países preferían un conjunto de dos danzas, y la segunda danza se trataba de una especie de variación de la primera.

Ya en 1455, hay menciones al carácter lento y majestuoso de la *bassadanza* (o danza baja), una danza probablemente descendiente de la *estampie*² y normalmente en tiempo doble; el *saltarello*, un baile de salto en métrica triple a menudo sirvió como un baile posterior o un baile de acoplamiento con la *bassadanza*; la pavana cortesana reemplazó a la *bassadanza* a principios del siglo XVI.

Aproximadamente al mismo tiempo, apareció el *passamezzo*, como la pavana, pero más rápido y ligero; la gallarda, baile en métrica triple, vino a acoplarse con la pavana, esta apareció por primera vez en Lombardía a finales del siglo XV. En 1529, el editor francés Attaignant publicó una serie de *galliardas*; los compositores ingleses se apropiaron de esta forma de danza alrededor de 1541, por lo cual, la pavana y la gallarda fueron una combinación popular después de 1550.

Disposición de la suite

Justo antes del siglo XVII, otras danzas y piezas cortas se incluyeron en las colecciones de la suite. Tipos como la chacona, *pasacaglia*, *canaris*, *gigue d'Angleterre*, etc., no se convirtieron en partes integrales de la suite, pero estaban interpoladas de vez en cuando a elección del compositor.

Este abundante acervo de formas de danza y piezas ocasionales, evolucionadas gradualmente a lo largo de un tiempo, fueron aprovechadas por los compositores de clavecín barroco. En Inglaterra, los primeros compositores de virginal se habían contentado con bailes individuales en los que las variaciones de varias secciones adquirirían un papel importante. Los compositores de clavecín posteriores agruparon las danzas en suites o lecciones, aunque prestaron poca atención a la secuencia de las danzas.

² Era una danza medieval y una forma musical de estilo instrumental y vocal, que fue popular durante los siglos XIII y XIV. (Randel, 2003, p. 297)

Durante finales del siglo XVII y hasta el XVIII, muchos compositores de teclado italianos y españoles produjeron piezas individuales en forma bipartita, a las que llamaron "Sonatas". Sin embargo, los italianos también usaron libremente el término sonata para designar grupos de piezas, pero estos grupos eran en realidad suites. El término sonata es una abreviatura de dos formas comunes en Italia: la *sonata da camera* o sonata de cámara (una serie de movimientos de danza que utilizan una tonalidad común o casi relacionada) y la *sonata da chiesa* o sonata de iglesia (un grupo de piezas que se contraen en textura y tempo, conservando en cada pieza la estructura bipartita).

Los primeros compositores franceses de clavecín agruparon las *Pièces de Clavecin* en suites; sin embargo, se concentraron más en cada pieza por separado que en la disposición grupal. Por tanto, una suite puede contener varios *allemandes*, *courantes* y fugas. Más tarde, cuando la pieza descriptiva se hizo popular en Francia, la idea de la suite se volvió aún más efímera.

Lo que se conoce como la suite clásica finalmente surgió con Johann Froberger, quien fusionó las formas de danza continental con los procesos estilísticos del barroco francés. En sus suites anteriores, Froberger usó solo tres bailes: *allemande*, *courante*, *sarabande*. Pronto, cuatro bailes básicos se convirtieron en el estándar de la suite. Sin embargo, Froberger no colocó la giga al final.

Sus secuencias de movimientos para los bailes de suite fueron:

<i>Allemande</i>		<i>Allemande</i>
<i>Gigue</i>	<i>o</i>	<i>Courante</i>
<i>Courante</i>		<i>Gigue</i>
<i>Sarabande</i>		<i>Sarabande</i>

La *allemande* o alemanda puede ser precedida, por un preludio, llamado también preámbulo, obertura, tocata, para los instrumentos de teclado, fantasía, etc. Entre la zarabanda y la giga se solía intercalar otras piezas o tiempos llamados también intermedios. A causa de la variedad de su selección, se cita entre los principales; la *gavota*, el *minuet*, la *bourrée*, la *lure*, el

paspié, la *mussette*, la pavana, la furlana, la siciliana, etc... y a veces un aria de carácter melódico, aunque no estrictamente bailable. Como final, a veces se agregaba la chacona o el pasacalle o bien un tema con variaciones. Para evitar la confusión de la suite con la tocata y la sonata, se introdujeron, *adagios*, *allegros*, fugas; en resumen, composiciones de todo género. (Bas, 1947, p.)

Principales Danzas

Allemande

La *allemande* o alemanda probablemente tuvo sus inicios en Francia o los Países Bajos. Hacia 1600, dejó de usarse para bailar y se convirtió en un tipo de danza estilizada. Sebastien de Brossard, un escritor de principios del siglo XVIII definió la *allemande* como “una sinfonía grave, generalmente en tiempo doble, a menudo cuádruple: tiene dos secciones, cada una de las cuales se toca dos veces”. (Gillespie, 1972, p.40)

De Pedro (1993) menciona que la *allemande* se escribía por lo general en compás de 4/4 y tiempo moderado. Se caracteriza por su comienzo anacrúsico. Solía ir precedida por una pieza de carácter de improvisación como el preludio, la fantasía, etcétera.

Minuet

Durante el siglo XVI, el minuet evolucionó gradualmente en Francia. Fue popular como pieza de conjunto instrumental durante el reinado de Luis XVI y constaba de tres secciones: Minuet I, Minuet II o Minuet en trio (escrito solo para los instrumentos) y Minuet I. Más tarde, se eliminó el término Minuet II y se usó trio, aunque el minuet completo podría ser tocado por un solo instrumento de teclado.

El minuet de origen cortesano fue la danza predilecta en la corte de Luis XVI de Francia. Su ritmo es ternario y su movimiento moderado, casi lento; escrita en compás de 3/4.

Courante

La *courante*, de origen francés, estuvo muy de moda desde 1660 hasta 1700. Después de 1700 ya no se bailaba, pero siguió siendo una de las formas favoritas de las escuelas de clavecín. Como pieza de teclado, existía en dos tipos estilizados. La *courante*, o tipo francés, era una danza de tempo moderado en métrica ternaria, generalmente basada en un esquema 3/2, que podía acentuarse de varias formas (1 2 3 4 5 6 o 1 2 3 4 5 6); o el *corrente* italiano, el cual, tiene un carácter mucho menos comedido y muestra más estabilidad rítmica. El último tipo utiliza una línea melódica continua con el apoyo de un acompañamiento de acordes.

Se escribe comúnmente con una anacrusa de corchea en compás de 3 tiempos, de movimiento rápido y de notas iguales.

Sarabanda

La sarabanda era un baile popular en España antes del año 1600. En 1650 se había extendido por todo el continente y luego recibió un tratamiento instrumental independiente. La sarabanda era una danza de carácter noble generalmente escrita con notas de valor largo, aunque se evidencia una ornamentación considerable. Está escrita en forma ternaria, comienza con un ritmo fuerte y, a menudo, presenta una prolongación del segundo tiempo. Normalmente, hay dos secciones de ocho compases cada una.

Se caracteriza por recaer el acento (por alargamiento) en la segunda parte del compás. A

menudo con la figuración rítmica siguiente:



Giga

Inglaterra aparentemente introdujo la *gigue* o *jig*, una pieza en tiempo ternario. Apareció por primera vez en la música virginal alrededor de 1603 y unos cuarenta años después viajó al continente donde se cultivó con gran deleite. De acuerdo con Gillespie (1972) “la *gigue* es un aire ordinario para instrumentos, casi siempre en tiempo triple, que está llena de notas punteadas y sincopadas, que hacen

que la melodía sea alegre y, por así decirlo, chispeante". (p. 41) A veces también se presenta en 4/4 con subdivisiones en tresillos.

Bourrée

Una danza alegre y rápida en métrica doble, el *bourrée* fue descubierto en Auvergne a fines del siglo XVI; teniendo su auge a finales del siglo XVII. Es una danza de movimiento vivo, en compás de 4/4 comenzando con una negra en el alzar del compás y caracterizado por su ritmo a menudo sincopado. (Bas, 1947, p.182)

Preludio

El preludio no medido, que data más o menos de principios del siglo XVII en Francia, probablemente se remonta a los procedimientos estilísticos de la escuela italiana de principios del siglo XVI (también se usó el preludio medido, pero se encontró con mayor frecuencia en Alemania). El preludio no medido fue la obra o pieza inicial (aunque opcional) de la suite barroca francesa para laúd, era comúnmente improvisado, compuesto por acordes que se alternaban con pasajes. Manfred Bukofzer lo describió de la siguiente manera: "Esta digna introducción fue compuesta de la manera más peculiar sin valores de nota fijos como una tocata rapsódica. Se suponía que el intérprete del laúd traería las líneas que se movían libremente en un orden rítmico según las actuaciones del mismo preludio fueron idénticas".

El preludio no medido parecía tener un doble propósito. Primero, le brindaba al laudista la oportunidad de probar su instrumento para determinar el tono exacto; y segundo, le permitía calentar, por así decirlo, antes de proceder a las *allemandes*, *courantes* y fugas. Esta misma explicación se aplicó al preludio tal como la usaban los clavecinistas franceses, porque el temperamento igual no era todavía una práctica común; e incluso si lo fuera, el clavecín requería afinación frecuente como lo hace hoy.

Variación

“El objetivo principal de la variación se basa en el contraste simultáneo de repetición y cambio. Una idea se presenta, luego se retoma y se acompaña o se envuelve de modificaciones de diversas índoles.” (Gillespie, 1972, p.39)

Hay varios tipos de procedimientos de variación, los cuales se pueden utilizar individualmente o de forma combinada. En la línea de bajo recurrente se diseña una frase melódica de cuatro u ocho compases, frecuentemente en triple métrica y tonalidad menor. Esta melodía de bajo permanece constante, aunque puede sufrir modificaciones. Las composiciones que utilizan este método llevan varios nombres, como *basso ostinato*, *chacona* o *passacaglias*. En los siglos XVII y XVIII, los términos *chacona* y *passacaglia* se usaban indistintamente. Por lo tanto, también se aplican a la variación basada en un patrón armónico recurrente, aquí la armonía básica es el factor constante. El compositor puede usar una gran imaginación en la metamorfosis rítmica, melódica y motívica, pero debe preservar el contorno armónico.

En la melodía binaria recurrente, un tema de 16 a 32 compases de largo se presenta en forma binaria o bipartita y generalmente se sostiene con un acompañamiento relativamente simple. Este acompañamiento no sufre ningún cambio radical pero la línea melódica se ornamenta, cambia rítmicamente y se parafrasea de otra manera.

La música española del siglo XVI proporciona algunos ejemplos tempranos de variaciones para teclado, lo que equivale a modificaciones polifónicas de un tema (generalmente de una canción o baile popular) presentado en diferentes voces de contrapunto. Los compositores virginalistas ingleses aplicaron un tratamiento de variaciones a bailes individuales, como la pavana, pero además crearon conjuntos independientes de variaciones que muestran parte de su habilidad e imaginación.

El "tema y variaciones" barroco encontró su mayor éxito en Alemania y Austria. Algunos compositores, como Froberger, combinaron la técnica de variación con la suite, produciendo una

forma híbrida llamada suite de variación. En este evento, el *courante*, *sarabande* y *gigue* se convirtieron en variaciones del material inicial presentado en el *allemande*.

Retórica

Sus orígenes se remontan al siglo V a.C. Desde entonces, en diversas etapas, la retórica ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. (López-Cano, 2000, p.7)

De acuerdo con Palacios (2012) desde la antigüedad, la retórica ha sido parte de la cultura europea. A lo largo de los siglos ha formado parte de las expresiones culturales: literatura, teatro, derecho, arquitectura, música, religión, pintura, artes del jardín y muchas otras. Desde el renacimiento, la retórica ha formado parte de la educación humanista y se ha extendido profundamente en la sociedad gracias a las facilidades ofrecidas por la invención de la imprenta. (pp. 63-64)

Helena Beristain (1995) menciona que la retórica es el arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos. Es el arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto, una construcción de carácter disuasorio. (p.421) Es un sistema avanzado diseñado para la comunicación de emociones e ideas. (p. 426)

Partes de la Retórica

La retórica antigua se compone de cuatro partes principales, correspondiente a cuatro operaciones simultáneas mediante las cuales se elabora y se pronuncia el discurso oratorio: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio* (Beristain, 1995, p.422). Sin embargo, algunos retóricos consideraron a la elocución, memoria y la *pronuntiatio* como partes de la retórica posterior, que se refiere ya no a la elaboración del discurso sino a la realización verbal y a la formación del orador, pues la memoria propone métodos nemotécnicos de aprendizaje y el *actio* recomienda procedimientos para modular y hacer valer la voz.

De acuerdo con Beristain (1995) el discurso se lleva a cabo mediante la sistematización de los procesos y técnicas de uso de la lengua -diseñar, construir, memorizar y pronunciar- cuyo objetivo es obtener una correcta comunicación, persuasiva o estética. (p. 428)

La *inventio* abarca lo relativo a la concepción del discurso, al hallazgo de las ideas generales; la *dispositio* organiza lo hallado en la *inventio*, distribuyéndolo en ciertas partes. Aquí se encuentran dos tipos: la *dispositio Aristotélica*, la cual consta de *Introitus*, *Centrum* y *Exitus*; y la *dispositio Ciceroniana*, la cual, se compone de *Exordio*, *Narratio*, *Propositio*, *Confuntatio*, *Confirmatio* y *Peroratio*; la *elocutio* analiza y da pie a la argumentación en oraciones gramaticalmente correctas, en forma clara y precisa, y por ende que sirvan para convencer y persuadir. Esto logrado por el uso de figuras de pensamiento.³; la *actio*, *hipócrisis* o *pronuntiatio* era la puesta en escena del orador con su discurso.

La retórica clásica (retorica griega) fue dividida en cinco partes o fases preparatorias del discurso:

- *Inventio*
- *Dispositio*
- *Elocutio*
- *Memoria*
- *Pronuntiatio*

³ En la actualidad suele llamarse retórica solo a la parte del *elocutio*.

Retórica Musical

Desde la antigüedad, el concepto de los afectos se ha asociado a la música y a la retórica.

Aunque nunca se negó el poder de la música sobre las emociones humanas en las épocas medieval y renacentista, la representación y el despertar de los afectos se convirtieron en el propósito previsto, de hecho, en la esencia misma de toda la música de los siglos XVII y XVIII. Werckmeister afirmaba que la música está ordenada para despertar, corregir, alterar y calmar las pasiones

De las siete artes liberales, el *trivium*⁴ adquiere en el Renacimiento una importancia capital en todos los órdenes de la cultura y la educación en Europa. Este cambio fue especialmente notable en las zonas luteranas de Alemania, donde había un especial interés por la retórica como la disciplina más útil para la predicación y la persuasión. Los católicos ibéricos no se quedaron atrás al considerar la importancia de su enseñanza.

Según Palacios (2012) Bartel menciona que fue el compañero de Lutero, Philipp Melanchthon, quien se encargó de diseñar el plan de estudios de las escuelas de latín alemanas -*Latein Schulen*- y otorgó al *trivium* un lugar central en la educación de los alumnos. La mayoría de los cantantes luteranos alemanes se formaron en estas escuelas y, a su vez, enseñaban no sólo música, sino también latín y retórica. El resultado fue una estrecha relación entre la retórica y la música, estas disciplinas compartían un objetivo común: conmover al oyente. En igualdad de condiciones, tanto la música como la retórica tienden a una especie de gestión del *ethos*. (p.63-64)

Vickers (1984) citado por Palacios (2012, p.63) menciona que, ciertamente, muchos músicos se educaron en colegios luteranos o jesuitas, donde también recibieron instrucción retórica; por decirlo de otro modo, formaban parte del mundo culto. Los que no tuvieron acceso a esa formación, conocían bien las prácticas retóricas que imitaban por el simple hecho de vivir, comunicarse e interactuar en

⁴ Gramática, retórica y dialéctica

círculos culturales con los dramaturgos, poetas, músicos, clérigos, reyes, cardenales y príncipes de su época quienes dominaban esas herramientas de conocimiento.

El objetivo primordial de la música de los siglos XVII y XVIII se define por la intención del compositor de presentar objetivamente un estado emocional racionalizado denominado afecto, por muy diverso que haya sido este proceso. Este principio o concepto de afectos tiene sus raíces en la disciplina retórica, que cada vez era más influyente sobre todo en la teoría compositiva alemana. Los conceptos de retórica y de afectos acabaron por centrarse en las figuras músico-retóricas, a las que se denominó el propio lenguaje de los afectos. Para dilucidar esta alta vocación de la retórica musical, será necesario discutir primero el concepto de los afectos, centrándose principalmente en los principios generales más que en los métodos específicos de su expresión. (Bartel, 1997, p.30)

De acuerdo con Bartel (1997), la retórica clásica divide la elaboración de un discurso en cinco etapas preliminares, que son actos destinados a la estructuración progresiva.

1. *Inventio*

2. *Dispositio*, que comprende:

i. *exordium*

ii. *narratio*

iii. *propositio (divisio)*

iv. *confirmatio*

v. *confutatio (refutatio)*

vi. *peroratio (conclusio)*

3. *Elocutio (Decoratio)* y sus cuatro *virtutes elocutionis*:

vii. *puritas* o *latinitas*

viii. *perspicuitas*

ix. *ornatus*, que incluye las figuras retóricas y los tropos

x. *aptum o decorum*

4. *Memoria*

5. *Actio o Pronuntiatio* (p.42)

Este fue el marco teórico básico y general sobre el cual se edificó cada teoría retórica particular, incluyendo la de la retórica musical. Las artes, en especial la música, desarrollaron su propia teorización poética y, como consecuencia, la asimilación de términos y principios retóricos.

Los principios y técnicas de la retórica, radican en dos hechos fundamentales. En primer lugar, está el deseo de imitar modelos y estrategias de las antiguas culturas clásicas. La segunda causa fue el deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza, capaz de mover los efectos de un auditorio. Tomar de la retórica las herramientas necesarias para producir tales efectos en el auditorio. La retórica fue la base de la educación media en Barroco.

El sistema retórico y en particular el de la *decoratio* devino herramienta fundamental para el músico analista, al encontrar un término para cada evento musical.

Manfred Bucofzer (1986) afirma que existían tres tipos de teorización musical en los siglos XVI y XVII: la *música theorica*, la *música practica* y la *música poética*.

La *musica theorica o theoretica* se ocupó de la especulación teórica, del origen del sonido, de la importancia de la música para el hombre y para el cosmos, de la armonía de las esferas, de la música mundana y la música humana. La música práctica se refiere a manuales prácticos destinados a la ejecución musical. En ellos se enseñaban la notación, claves, ornamentación vocal e instrumental, técnica instrumental, y todos los elementos básicos para los intérpretes. La música poética 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 “*poetica*” (del griego “crear”) se refiere a la teorización, normativización, sistematización e inversión de instrucciones, conocimientos y recursos técnicos.

Tratadistas como *Stomius* (Prima ad Musican Instructio, 1536) Gallus Dressler (*Præcepta Musicae Moeticae*, 1563) y Eucharius Hoffmann incorporaron en sus tratados conceptos retóricos (como *exordium*, *médium*, *finis*, *ellipse*, etc) a los principios de la composición musical. Para el siglo XVII, el impacto de la retórica en la teoría musical no se limitó exclusivamente a la terminología, pues conceptos y principios retóricos fueron adoptados por músicos teóricos y prácticos como fundamento de su trabajo creativo, al mismo tiempo que los valores retóricos se comenzaban a identificar con los valores musicales.

El motivo principal de cada uno de los autores es dar un particular peso a la relación de retórica y música con los afectos. Todo lo que ocurra sin un afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada. Un músico no puede conmover a los demás a menos que él también esté conmovido. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente.

Los Afectos

Tanto Platón como Aristóteles se preocuparon por el poder de la música y su influencia en el espíritu humano, lo que les llevó a sugerir usos específicos de ciertos tipos de música basados en el *ethos* de los modos griegos específicos. Quintiliano, cuyo instituto oratorio se convirtió en la fuente retórica clásica más influyente en el renacimiento, abogó por una música que excite los sentimientos generosos y calme las pasiones desordenadas. Aquí el concepto de afectos se amplió para incluir tanto la pasión constructiva como la destructiva, incluyendo los vicios y pecados humanos. El poder ético y curativo de la música se promulgó en los tratados de música a lo largo de la Edad Media y en la época barroca. Los relatos bíblicos que describían el poder de la música se añadieron a los mitos clásicos tradicionales, mezclando así los valores musicales cristianos y grecorromanos. (Bartel, 1997, p.31)

Aunque los afectos en la música fueron fundamentales tanto en el renacimiento como en el barroco, el barroco exigía una mayor expresividad.

De acuerdo con Bartel (1997) mientras que el Renacimiento buscaba retratar una visión equilibrada de los afectos, el barroco quería mover y despertar el espíritu humano hasta sus extremos apasionados. La música debía crear activamente los afectos deseados, no sólo reflejarlos. Las composiciones debían despertar los afectos en el oyente. Ya no bastaba con presentar el afecto de forma objetiva a través de la música: el oyente debía ser llevado a través del drama de la presentación para verse afectado emocionalmente. El compositor barroco quería llevar al oyente a un alto estado emocional. (p.32)

Los afectos o pasiones del alma, como les llamó el Barroco a estos “estados emocionales”, ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical de esa época. Giulio Caccini (1601-2), por ejemplo, establece que el objetivo de la música es “mover los afectos del alma”. A diferencia de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del siglo XIX, los afectos barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos.

Descartes (1993) citado por López-Cano (p.45) define las pasiones del alma “como las percepciones, o los sentimientos del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus”.

Como ya hemos mencionado, el sistema retórico-musical se ocupa de los afectos en cada una de sus fases:

En la *Inventio* fundamentalmente se analiza el origen y funcionamiento de determinado afecto, así como los movimientos de cuerpo y espíritus que éste origina. Del mismo modo se estudian las posibilidades que tiene cada afecto para ser representado musicalmente y los procedimientos de asociación analógica que operarán, en imitación de los movimientos generados por una pasión, sobre los elementos musicales seleccionados.

En la *Dispositio* se establecen cada tipo de afecto interviene de acuerdo con su intensidad; en el *Exordium* y la *Confutatio: Ethos* o afectos de baja intensidad; en la *Confirmatio* y *Peroratio, Pathos* o afectos de la más alta intensidad; en la *Elocutio* es donde se establecen las figuras retorico-musicales apropiadas para la representación de un afecto determinado; y en la *Pronuntiatio* se le aconseja al intérprete que, en el momento de la ejecución del discurso musical, debe dejarse llevar e inundarse de la misma pasión que contiene la música. Solo de este modo será capaz de despertar el mismo afecto en el auditorio. El principio de auto afectación es fundamental en la práctica musical de los afectos.

Retórica musical alemana

La tradición de la *musica poetica* alemana se caracterizó por el desarrollo exhaustivo y sistemático de una retórica musical secundaria correspondiente a la disciplina retórica lingüística contemporánea. Para este concepto era fundamental el intento de identificar y definir los fenómenos y dispositivos musicales existentes con una terminología tomada de la retórica” (Bartel, 1997, pp.57-58).

El principal punto de partida de la música alemana era una expresión o forma musical existente que debía ser analizada para identificar sus componentes, haciéndola disponible para fines pedagógicos y artísticos. Tanto la *musica poetica* como la retórica aspiraban a una forma de expresión enfática y eficaz mediante la aplicación artística de sus técnicas receptoras. En sus tratados se elaboró una teoría de composición que daba consejos prácticos.

Un hecho que se destaca en toda esta literatura es la adopción sistemática de la terminología y los procedimientos retóricos para la enseñanza de la composición y de lo que más tarde sería el análisis musical (Palacios, 2012, p.65).

De acuerdo con Palacios (2012) el concepto de *Musica poetica* como noción de práctica compositiva retórica-musical predominó en la Alemania de los siglos XVIII y XIX (p.68). Fueron los

teóricos alemanes quienes se encargaron de desarrollar estrategias compositivas paralelas similares a las de la retórica literaria.

Todos los tratados de retórica musical ocuparían una vasta biblioteca y la lista de autores que contribuyen a esta tradición es muy larga. Son algunos de ellos: Joachim Burmeister, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard y Johann Mattheson.

Como ya hemos mencionado, el proceso de estructuración retórica comprende tradicionalmente cinco pasos: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio o pronuntiatio*. Mientras que la *inventio* se ocupa de determinar el tema y reunir la información pertinente, la *dispositio* se centra en la ordenación lógica del material. El tercer paso, la *elocutio*, traduce las distintas ideas y pensamientos en palabras y oraciones, añadiendo los dispositivos necesarios que den mayor énfasis al argumento.

De acuerdo con Bartel (1997) a través de la *dispositio* o disposición y desarrollo del tema, la oración suele subdividirse en seis segmentos: *exordium* (introducción), *narratio* (relato de los hechos), *propositio* (el argumento propuesto o el punto a tratar), *confirmatio* (argumentos de apoyo), *confutatio* (refutaciones) y *peroratio o conclusio* (comentarios finales). En cuanto a la *elocutio*, sus expectativas estilísticas se resumen en las cuatro virtudes de las elocuciones: sintaxis correcta (*puritas, latinitas*), claridad (*perspicuitas*), lenguaje figurado (*ornatus*) y adecuación del contenido a la forma (*aptum, decorum*). Es la tercera virtud, el *ornatus*, la que acoge las figuras retóricas y los tropos. Los tropos se entienden como expresiones metafóricas, mientras que las figuras se describen como derivaciones de la elección, el orden o la estructura normales de las palabras y las oraciones. Son sobre todo estas figuras retóricas, que sirven para embellecer, amplificar los pensamientos, las que se consideraban las herramientas más útiles para presentar y despertar los afectos. (p.81)

La preponderancia de los primeros pasos retóricos en la retórica alemana se reflejó también en la tradición *musica poetica*. “Los *loci topici* de la *inventio*, la *dispositio* seccional y las figuras retóricas

de la *elocutio*, más que los pasos retóricos relativos a la entrega y la interpretación, iban a determinar los conceptos y las estructuras de la *musica poetica*” (Bartel,1997, p.68).

Figuras retóricas

El fenómeno musical puede describirse en términos retóricos. La música y la retórica comparten objetivos, metodologías, requisitos estructurales y dispositivos expresivos. Incluso cuando se definieron y sistematizaron por primera vez para la disciplina retórica, son perfectamente aplicables a la música.

Según Bartel (1997) la retórica musical, y en particular el tema de las figuras retórico-musicales, se ha considerado generalmente de importancia sólo para los compositores barrocos y para los historiadores, analistas o teóricos actuales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los métodos y tratados alemanes de los siglos XVII y XVIII están escritos, en su mayoría, por músicos en activo, educados en el arte de la retórica musical y preocupados principalmente por el aspecto expresivo de los recursos retóricos. (p.82)

Estos músicos, además de interpretar su propia música y la de otros compositores, su misión incluía ejercitar a sus alumnos para dar -y transmitir- expresión y elocuencia a los textos y la música que componían e interpretaban. (Palacios, 2012, p.76)

De acuerdo con Bartel (1997) el término figura tiene su origen en el verbo *ingere* (formar o dar forma) y se refiere a una fabricación modelada. Aunque originalmente figura significaba simplemente forma o figura, más tarde se referiría a la imagen de la forma o figura original. Así, el término asumió el significado tanto de imagen o reflejo de un objeto como de estructura o concepción independiente. Este término (*ingere*) fue traducido al latín como *figura* por Cicerón (n. 106 a.C.), utilizándolo para designar ciertos estilos retóricos, y más tarde por Fabio Quintiliano (n. 35 d.C.) en su instituto oratorio, con referencia a los instrumentos de embellecimiento. Mientras que un tropo es la alteración expresiva de una palabra o frase de su significado propio a otro, una figura es como una conformación de nuestro discurso, alterada del uso común y obvio; una figura es, por lo tanto, una nueva manera de hablar.

La clasificación tradicional de las figuras en dos grupos, figuras de frases y figuras de palabras, también fue observada por Quintiliano. Las palabras o frases podían alterarse o repetirse de diversas

maneras con la intención de dar a la oratoria mayor poder y encanto, pues no hay método más eficaz para excitar las emociones que un uso adecuado de las figuras. Sin embargo, no hay que confundir la figura concreta con el afecto que se quiere expresar.

Las figuras retóricas no debían buscarse en los libros de texto antiguos, sino en el inspirado discurso natural del ciudadano alemán. El retórico alemán más importante del Barroco tardío, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), publicó numerosas e influyentes obras sobre este tema, como su *Ausführliche Redekunst y Versuch einer Critischen Dichtkunst*.

Gottsched (1997) comparó además las figuras con las expresiones faciales, que, al igual que el lenguaje, son reflejos externos de actividades o emociones internas. Gottsched sostenía que todo el poder de una oratoria radica en las figuras, ya que poseen un cierto fuego y, a través de su magia, lanzan una chispa al corazón del lector o del oyente y lo inflaman de forma similar. Aunque la exaltación de los afectos se había asociado a la retórica y, en concreto, a las figuras desde la antigüedad, sólo en el “Barroco” tardío se pudo entender su función.

Las referencias a la música retórica se hicieron más específicas a lo largo del siglo XVII poco a poco por parte de la *musica poetica* del concepto y la terminología de las figuras retóricas, se produjo su aceptación de los principios de estructuración de la retórica. Athanasius Kircher fue el primero en introducir los términos de proceso de estructuración retórica, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la teoría compositiva musical, preparando el camino para una correlación más explícita entre música y retórica. Bartel (1997) menciona que la unión entre música y retórica se consumó en los escritos de Mattheson, especialmente en *Der vollkommene Capellmeister*. Mientras que el concepto de las figuras retóricas musicales de la *elocutio* musical había arraigado firmemente en el siglo XVIII, Mattheson introdujo el proceso completo de estructuración retórica en la composición musical y con él las diversas particularidades de ese proceso, incluyendo todos los *loci topici* de la *inventio* y los seis pasos de la *dispositio*.

El primer paso en el proceso de estructuración retórica es la *inventio*: determinar un tema o asunto. Según Bartel (1997) Kircher menciona que, el compositor elige en primer lugar un tema o asunto cuyo material ha de convertirse en la base y el fundamento de los afectos representados y evocados. En segundo lugar, se elige la tonalidad de la composición teniendo en cuenta el afecto deseado. En tercer lugar, el compositor decide la métrica y el ritmo de la composición, teniendo en cuenta tanto el texto como su afecto. Con el auge de la música instrumental y la creciente preocupación por la unidad de afecto, se animó a los compositores de principios del siglo XVIII a hacer un *loci topici* al escribir su música.

La primera referencia musical que refleja los pasos de la *dispositio* retórica se encuentra en la descripción que hace Gallus Dressler del exordio, medio y *finis* de una composición.

El exordio introduce la composición, despertando la atención del público y preparándolo para lo que va a seguir. Puede ser el preludio de una fuga o, como indicaba Praetorius, el ritornello inicial de un aria o un concierto. La *narratio* indica la intención o la naturaleza de la composición. Esto puede realizarse a través de la entrada de la parte vocal en un aria o de los instrumentos solistas en un concierto.

Además de identificarse con la presentación de un tema fugado, a la *propositio* se le asigna la función de presentar el contenido real y el propósito de la composición. Las dos secciones siguientes, la *confirmatio* y la *confutatio*, pueden considerarse procesos de construcción con el mismo propósito final: reforzar la proposición, bien confirmando el argumento, bien refutando o resolviendo cualquier objeción al mismo. En la *confirmatio* se emplean repeticiones variadas y artísticas, cromatismos y pasajes de contraste que, bien resueltos, refuerzan el tema original. Por último, la *peroratio*, la conclusión de la composición, consiste en poner fin a la composición de forma enfática. Puede incluir una repetición del exordio o *ritornello* inicial. (p.80-82)

De acuerdo con Bartel (1997) la relación entre la música y la retórica fue más estrecha frecuente y concreta a través del concepto de las figuras músico-retóricas. Del mismo modo que un orador debía ornamentar y exaltar su discurso a través de figuras retóricas para dotarlo de un mayor efecto persuasivo, también el compositor podía retratar y evocar los afectos a través de figuras musicales comparables. (p.82)

El concepto de figuras retóricas musicales evolucionó desde una comprensión orientada al ornato en el Barroco temprano, en la que las figuras se definían como “aberraciones” de las normas compositivas simples o tradicionales, hasta una comprensión orientada al movimiento en el Barroco tardío, en la que las figuras se definían como los principales agentes para presentar y despertar los afectos.

Por otro lado, la creciente popularización de la retórica alemana basada en el habla natural por parte de autores como Christian Wise, Menantes y Gottsched dio lugar a textos que enfatizaban cada vez más el papel de la retórica para conmover directamente al oyente. En consecuencia, las figuras retóricas pasaron a entenderse no tanto como recursos artísticos aplicados conscientemente, sino como expresiones intuitivas que se encuentran en el habla natural.

Como señala Buelow, existen numerosos conflictos en la terminología y la definición entre los distintos escritores y es evidente que no existe una doctrina sistemática de las figuras musicales para la música barroca y posterior. No sólo hay discrepancias entre la *Figurenlehre* del barroco temprano y el tardío, sino que también hay diferencias sustanciales entre autores de la misma generación. Una figura musical-retórica se consideraba generalmente como un recurso musical artístico y expresivo que se apartaba del idioma musical simple y sin adornos, o de las reglas establecidas del contrapunto. A lo largo del siglo XVII, los estilos musicales italianos modernos orientados al texto se hicieron cada vez más populares en los círculos alemanes, fomentando aún más la expresión de los afectos y la adaptación de los principios retóricos en la composición musical.

Mientras que los primeros *Figuhrenlehren* se referían sólo de forma periódica o indirecta a la capacidad de las figuras para evocar los afectos, esta función fue adquiriendo cada vez más importancia a lo largo del siglo. Athanasius Kircher, que se inspiró en los primeros autores alemanes, pero también en los italianos, combinó el concepto teórico alemán con el enfoque empírico italiano. El resultado fue un mayor énfasis en la representación de los afectos.

La creciente relación entre la música y la retórica y el énfasis cada vez mayor en la naturaleza afectiva de las figuras músico-retóricas continuó en el siglo XVIII. Según Bartel (1997) las figuras retóricas musicales se desarrollaron a partir de la necesidad de definir e identificar las herramientas expresivas musicales que se percibían como más o menos análogos a las figuras retóricas (p.87)

Entonces, ¿por qué se deberían analizar las figuras retóricas de una composición?

Las figuras retóricas musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales como repeticiones, desarrollos, imitaciones, descripciones, acordes, repetición de acordes, ornamentos, signos y anotaciones, puentes y secciones de transición, contrastes, interrupciones, silencios, secuencias, modificación de registros, niveles, conducción melódica, preparación y resolución de disonancias, trazo de líneas melódicas, acordes, afinaciones, posición y altura de notas, motivos o fragmentos, modos, etcétera, es decir, una gran cantidad de efectos musicales que, en un contexto determinado, se perciben como desviaciones o alteraciones a la gramática musical.

Tabla 1. Tabla de tonalidades-afectos en los siglos XVII Y XVIII

Características y energías de las tonalidades: ayuda a la imaginación

Tono/ Tonalidad	Masson Tratado de reglas, ed. 1697	J Rousseau Método Claro, ed. 1683	Charpentier (1636-1704) Reglas de composición, Paris, 1690.	Johann Mattheson Recién inagurado Orebestre, Hamburgo, 1713.	Chr. Fr. D. Schubert (1739- 1791) Ideas para la estética de la música, Viena, 1806.
DO M		Para las cosas alegres y que marcan grandeza [como re mayor]	Alegre y guerrero	Carácter insolente. Alegrías. Se da libre curso a la felicidad.	Perfectamente puro. Inocencia, ingenuidad, eventualmente, encantador o tierno, lengua de niños.
do m	Propio para los sujetos quejumbrosos	Para los quejumbrosos y todos los temas lamentables [como fa menor]	Oscuro y triste	Sobre todo, agradable, cálido, pero también triste, solo. Puerta fácilmente a la somnolencia. Luto o sensación de carencia.	Declaración de amor y al mismo tiempo queja del mal amor
do# m					Queja de penitencia. Conversación íntima con Dios.
RE b M					Sospechoso, degenerante en penas y placeres. Lloriqueando.
REM	Agradable, feliz, escandalizante y propio para los cantos de victoria	Para las cosas alegres y que marcan la grandeza [como do mayor]	Feliz y muy guerrero	Picante, brillante, vivo, obstinado, ruidoso, divertido, guerrero, simulado. Eventualmente delicado. Trompetas y timbales.	Tono de triunfo, de aleluyas, de gritos de guerra y de alegría de victoria.

re m	¿?	Serio	Grave y devoto	Devoto, calmado, grande, agradable, contento. Eventualmente entretenido, sin saltos, pero fluidos. Tonalidad de cosas de iglesia y de la vida diaria, de la tranquilidad del alma.	Carácter de mujer oscura lúgubre, melancolía y de ideas negras
Mi b M			Cruel y duro	Muy patético. Jamás grave o quejumbroso o exuberante.	Tono de la devoción, de la conversación íntima con Dios. Expresión de la trinidad con sus tres bemoles.
mi b m			Horrible, espantoso		Sensación de ansiedad, de problemas del alma, de desesperanza.
Mi M			Polémico y gritado	Tristeza, desesperado y mortal, amor desesperado. Separación fatal del cuerpo y el alma. Afilado, pesante.	Alegría ruidosa. Felicidad sonriente, pero sin completarse.
mi m		Para lo tierno	Afeminado, amoroso y quejumbroso	Pensamiento profundo. Problema y tristeza, pero en espera del consuelo: alguna cosa de alegría, pero sin ser alegre.	Declaración de amor de mujer ingenua, inocente. Queja sin murmullo acompañado de un poco de lágrimas.
FA M	Naturalmente feliz mezclado de gravedad	Para las piezas devotas o cantos de	Furioso y llevadero	Magnanimidad, firmeza, perseverancia, amor, virtud, facilidad. No se	Complacencia y reposo

		iglesia [como La mayor]		puede describir mejor la sabiduría, la gentileza de esta tonalidad que se compara a un hombre guapo quien triunfa en todo lo que emprende tan rápido y que tiene buena gracia.	
fa m	Triste y lúgubre	Para quejas y todos los sujetos lamentables [como do menor]	Oscuro y lastimoso	Miedo de corazón, resignado y moderado, pero tan profundo y pesado. Dudoso. Producto de una melancolía negra y desesperada y que hunde a los oyentes en la monotonía y les da estremecimiento.	Melancolía profunda, cambiador de tumba.
Fa# M					Triunfo en la adversidad. Se respira libremente sobre el pico de la montaña.
fa# m				Gran problema, bastante lánguido y amoroso. Alguna cosa de abandono, de soledad, misantropía.	Tono oscuro. opresión de la pasión como el perro la ropa de la cama.
SOL M	Alegre y brillante	Para lo tierno [como mi menor]	Dulcemente feliz	Mucha insinuación, labia, brillantez. Conviene más para cosas serias que a las alegres.	Campiña, idílica. Reconocimiento afectuoso por una amistad sincera y amor fiel.

sol m	Lleno de dulzura y ternura	Para lo triste	Serio y magnifico	Mas cerca del más bello de todos los tonos: se mezcla con la seriedad precedente de una ternura alerta, pero procura también la gracia y encanto.	Molesto, malestar. Irritarse por un proyecto fallido, morderse las uñas de mal humor.
sol# m					Sombrío, gruñón, corazón oprimido hasta el cansancio
Lab M					Tono de sepultura, muerte, descomposición, juicio, eternidad.
La M		Para las piezas devotas o cantos de iglesia.	Feliz y campestre	Este tono debe captar. Brilla inmediatamente y es mas para las situaciones quejumbrosas y tristes que para la diversión.	Este tono contiene declaraciones de amor inocente, conteniendo su condición de esperanza. Es particularmente conveniente para violín. Volver a ser amado, encanto juvenil, confianza/ Dios.
la m	Para hacer una pieza que demanda fervor.	Serio	Tierno y quejumbroso	Aspecto fastuoso y grave. Pero también dirigido al halago. Por naturaleza, moderado, un poco de queja, decente, tranquilo, llamando al sueño. Puede ser empleado para todos los	Naturaleza de mujer devota y de carácter dulce

				movimientos del alma. Es moderado y dulce para el público.	
Sib M			Magnifico y feliz.	Diverso y ostentoso. Eventualmente modesto. Puede a su vez ser “magnífico y bonito”	Amor juguetón, buena consciencia, esperanza, vista hacia un mundo mejor
sib m			Oscuro y terrible		Un original relleno que toma raramente un aspecto complaciente; se ríe de Dios y del mundo, preparación al suicidio.
Si M			Solitario y melancólico	Carácter frustrante, duro y desagradable, y un poco desesperado. Es poco usado.	Muy enojado, pasiones feroces: enojo, furia, celos, delirio, desesperanza.
si m			Duro y quejumbroso	Raro, triste y melancólico. Aparece raramente, puede ser también porque los ancianos lo habían prohibido en los monasterios.	Paciencia, espera tranquila de su destino y de la resignación a la voluntad de Dios. Su queja es tan dulce que nunca explota en murmuro o vagancia ultrajante.

Schematta

¿Qué significa referirse a un patrón musical como un *Schema*? El propio término tiene una larga historia, primero en la filosofía y luego en la psicología. "Esquema" (Kant) se refiere a lo que en términos generales se denomina una representación o categoría mental, y por tanto comparte significados con términos como "idea" o "forma" (Platón), "tipo ideal" (Weber), "parecido familiar" (Wittgenstein), "arquetipo" (Frye), "prototipo" (Posner), "esencia" (Putnam), "tipo natural" (Rosch), etcétera. (Gjerdingen⁵, 2007, p.10)

De acuerdo con Gjerdingen (2007) el esquema es, por tanto, una abreviatura de un paquete de conocimientos, ya sea un prototipo abstracto, un ejemplar bien aprendido, una teoría intuitiva sobre la naturaleza de las cosas y sus significados, o simplemente la sintonía de un grupo de neuronas corticales con alguna regularidad del entorno. Conocer los esquemas relevantes permite hacer comparaciones útiles.

La definición de los esquemas musicales no es menos compleja. En el siguiente ejemplo Gjerdingen nos presenta siete líneas de bajo de las Sonatas para Flauta Op. 2 (1732) de Pietro Locatelli (1695-1764), todas transpuestas a la tonalidad de Do mayor para poder compararlas. Aunque están tomados de movimientos en cuatro tonalidades diferentes y cinco tempos distintos, estos bajos tienen similitudes evidentes. Por ejemplo, en cada bajo se ha marcado un cuadrado en el tiempo uno, un círculo en el tiempo tres, y un cuadrado de nuevo en el tiempo siete para mostrar que todos comparten, en momentos, C inicial, un movimiento a A, y luego un retorno a C. En una escala menor, he marcado asteriscos sobre el descenso escalonado a través de los tonos F-E-D-C.

⁵ En el transcurso de este capítulo se observará con frecuencia a Robert O. Gjerdingen como autor de los conceptos y ejemplos citados, esto debido a que, aunque no fue él el primero quien realizó una clasificación o análisis de *Schematta* o *Partimenti*, si fue quien junto a colegas y alumnos compiló y comparó numerosas colecciones de manuscritos de estudiantes y profesores del siglo XVII que ofrecían una visión instructiva de cómo se concibió y transmitió esta tradición musical; así como ediciones modernas de lo siglo XVIII que forman parte de la base de cuidadosos juicios históricos usados en muchas investigaciones de esta índole; y que en conjunto forman desde diferentes puntos de partida, una parte la teoría e historia de la música galante.

	Beat no.	1	2	3	4	5	6	7	8
I, i, m. 1, C	Andante								
II, i, m. 1, D	Largo								
IV, i, m. 1, G	Adagio								
V, iv, m. 1, D	Allegro								
VIII, i, m. 1, F	Largo								
VIII, ii, m. 1, F	Vivace								
VIII, iv, m. 1, F	Allegro								

Figura 1. Locatelli, Op. 2, diferentes bajos de apertura (Amsterdam, 1732) (Gjerdingen, 2007, p14)

Es así, como se sabe que los mejores maestros de la época trabajaban en Italia, y desarrollaron un método único de instrucción centrado en el partimento, el bajo instructivo. El partimento se parecía a la parte de bajo que se daba a los acompañantes del siglo XVIII, con la diferencia de que no había otros músicos ni sus partes. El partimento era el bajo de un conjunto virtual que sonaba en la mente del alumno y se convertía en sonido a través de la realización en el teclado. En términos de comportamiento, el partimento, que a menudo cambiaba temporalmente de clave para convertirse en cualquier voz del conjunto virtual, proporcionaba una serie de estímulos a una serie de esquemas, y las respuestas aprendidas del alumno daban como resultado el tejido multivocal de una serie de frases y cadencias. A partir de la visualización de un solo rasgo de un esquema concreto -cualquiera de sus partes características- el alumno aprendía a completar todo el patrón y, al hacerlo, comprometía todos los aspectos del esquema en la memoria. El resultado era la fluidez en el estilo y la capacidad de "hablar" este lenguaje cortesano.

Los esquemas que se presentan a continuación nos ayudarán a entender la relación existente entre las figuras retóricas y el contrapunto (esquemas) que se presentan en el transcurso del análisis de la suite.

DO-RE-MI

El Do-Re-Mi (sic) era una táctica de apertura en el estilo galante. El violinista francés Jean-Marie Leclair (1697-1764), célebre alumno de Somis, conocía todas las formas del Do-Re-Mi habituales a principios de 1720 y las presentó en su primera serie de sonatas. A continuación, se puede observar su versión del tipo básico, con do-re-mi (1-2-3) en la melodía y do-si-do (1-7-1) en el bajo (Gjerdingen, 2007, p. 77):

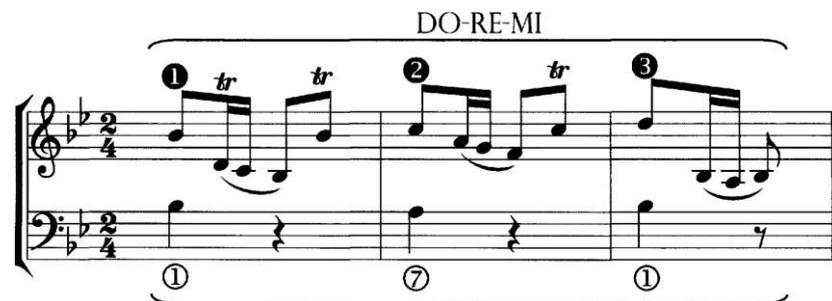


Figura 2. Leclair. Opus 1, no. 3, mvt.2, Allegro, c.1 (1723) (Gjerdingen, 2007, p.77)

Como se deduce del ejemplo, las primera y última etapa del esquema presentan acordes de tónica estables, mientras que la etapa intermedia, con A como séptimo grado melódico en el bajo, sonando menos estable una 6ª y 3ª o 6ª, 5ª y 3ª. En forma abstracta, el esquema podría representarse como se muestra en la figura 3.

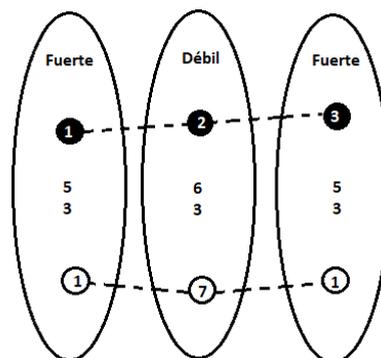


Figura 3. Un esquema del Do-Re-Mi (Gjerdingen, 2007, p.78)

La tendencia a utilizar un par de eventos musicales que pudieran funcionar como llamada y respuesta, o pregunta y respuesta, pudo haber fomentado una repetición de Re en el Do-Re-Mi. En lugar de tres eventos, se podría tener cuatro-do-re . . . re-mi (1-2 . . . 2-3). En la figura 4, Wodiczka proporciona un ejemplo claro que tiene afinidades con una variante, *Adeste Fidelis*:

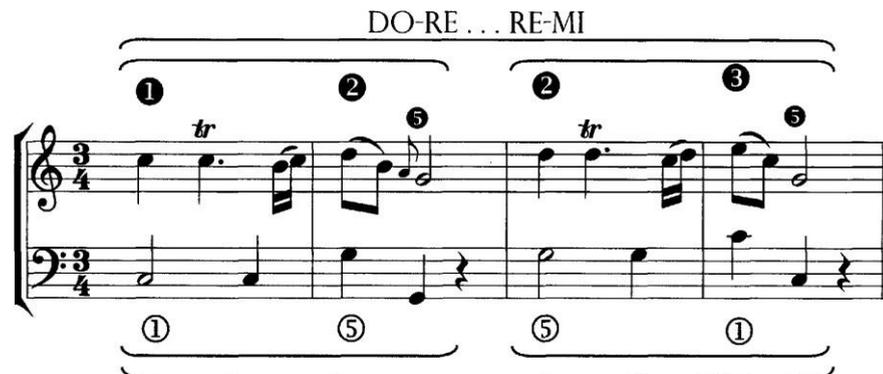


Figura 4. Wodiczka, op. 1, no. 2, mvt. 3, Menuetto, c.1 (1739) (Gjerdingen, 2007, p.86)

Monte

El *Monte* ("una montaña") se encuentra un grado más arriba. Al igual que la *Fonte*, el *Monte* implica una transposición secuencial de su primer material. Sin embargo, a diferencia de la *Fonte*, la secuencia puede continuarse a través de más pasos. En los diálogos de Riepel, el maestro indica a su alumno que el *Monte* puede emplearse inmediatamente después del doble compás en un minué. Ese era un uso común, aunque el *Monte* no se limitaba a esa posición y no era tan común allí como la *Fonte*. Para un modelo de *Monte*, Riepel dio sólo una melodía, siguiendo su costumbre:



Figura 5. Riepel, melodía de un *Monte* (Gjerdingen, 2007, p.89)

Los alumnos de Riepel podrían haber asociado la melodía con el típico contexto completo, suministrando mentalmente un bajo apropiado. En este contexto de Do mayor, el bajo implícito incluiría normalmente el tono principal y la tónica primero de Fa mayor y luego de Sol mayor.

En el ejemplo siguiente, un extracto de un partimento de Zingarelli da la importante señal de bajo completo de "6ª y b5" para comenzar la línea cromática ascendente creada por esta secuencia ascendente.

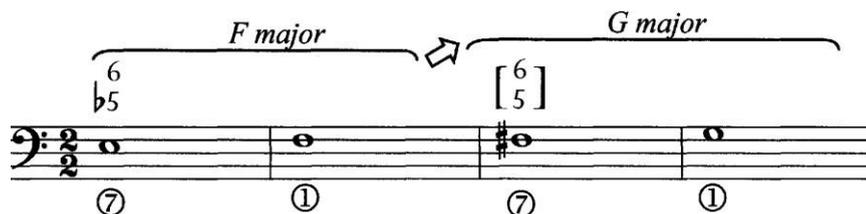


Figura 6. Zingarelli, el bajo de un *Monte* desde un partimento (Gjerdingen, 2007, p.90)

Visto en el contexto más amplio de un *minuet* completo, el *Monte* de Riepel se centra primero en la subdominante (IV) y luego sube a la dominante (V). Al igual que la *Fonte*, el *Monte* coordina cada ascenso de 7-1 en el bajo con un descenso de 4-3 en la melodía. Y de nuevo, como en la *Fonte*, los medios tonos del bajo en 7 tendrán sonoridades de 6ª y 3ª o 6ª, 5ª y 3ª, y los bajos de tónica subsiguientes tendrán sonoridades de 5ª y 3ª. El prototipo de *Monte* de cuatro eventos dispuestos en dos pares de eventos es, pues, muy similar al de la *Fonte*, siendo las principales diferencias la relativa transposición de la segunda díada y la menor especificidad en el modo de cada mitad (la *Fonte* es siempre mayor-menor) (Gjerdingen, 2007, p.90)

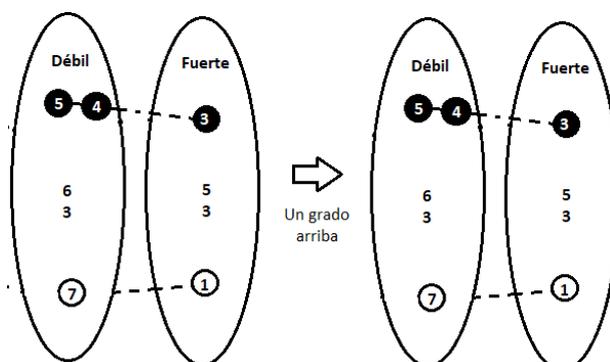


Figura 7. Un esquema de el *Monte* como dos pares de eventos (Gjerdingen, 2007, p.90)

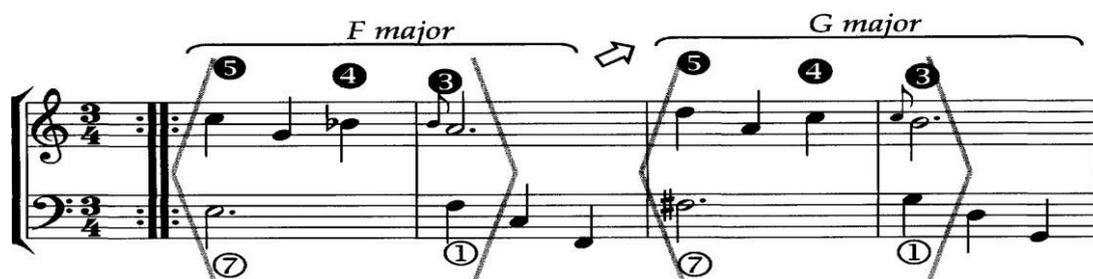


Figura 8. Riepel, un *Monte* con melodía y bajo (Gjerdingen, 2007, p.91)

Un episodio en mi bemol mayor de un rondó del célebre tecladista Muzio Clementi (1752-1832) presenta un ejemplo más elaborado y mucho más largo referente a la secuencia o pasos que surgen de acuerdo al esquema del *Monte*:

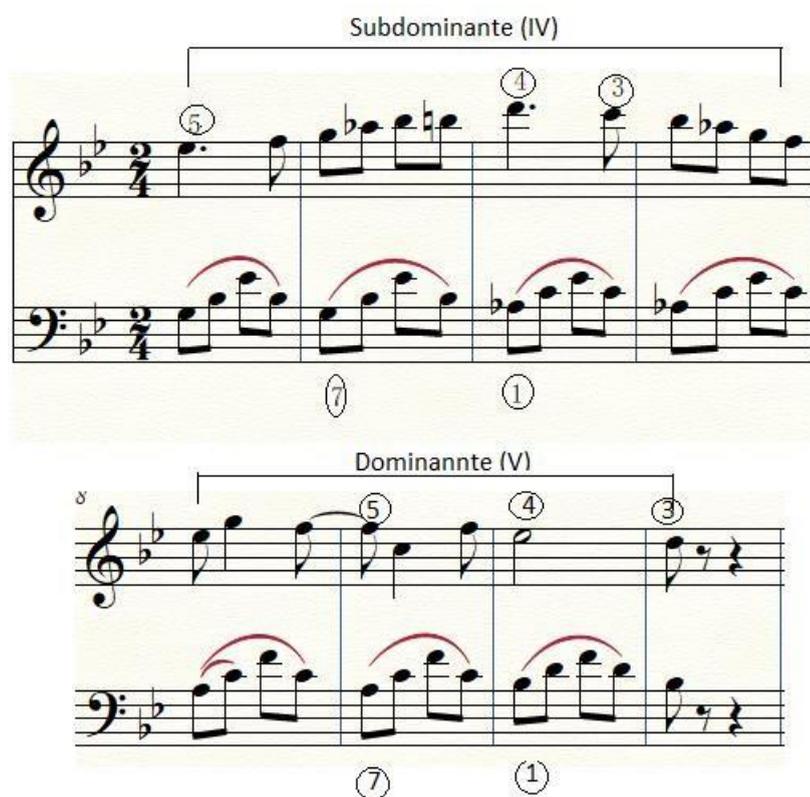


Figura 9. Clementi. Op. 4, no.5, mvt. 2, Allegretto, c.97 (Londres, 1780) (Gjerdingen, 2007, p.91)

En sus extensos escritos, Riepel describió una amplia gama de posibilidades abiertas al músico que deseaba utilizar un *Monte*. Por ejemplo, se puede escribir un *Monte* a tres partes. Dado que la norma es un *Monte* a dos partes con una subida de un paso, Riepel señaló que un oyente, al escuchar la subida

del Monte por segunda vez, podría sentirse "engañado", aunque eso no era necesariamente algo malo.⁴ De hecho, el cuarto "capítulo" o tratado de Riepel se centra específicamente en la negación de la expectativa para lograr un efecto artístico. Su ejemplo de esta técnica pasa de una Fa mayor a Sol mayor, como antes, y luego continúa hasta La menor:

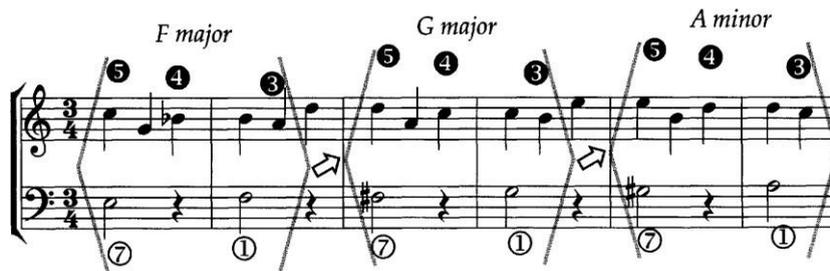


Figura 10. Riepel, un *Monte* a tres partes (1765) (Gjerdingen, 2007, p.92)

El *Monte* de tres partes también puede aparecer tanto en forma cromática como diatónica.

Aparte de la diferencia en los detalles, ambos tipos de *Monte* siguen "subiendo una montaña", y ambos comparten un patrón de intervalo "5-6" subyacente, un medio centenario de eludir las prohibiciones de las quintas paralelas. (Gjerdingen, 2007, p.94)

Domenico Scarlatti (1685-1757) parece que se sentía bastante cómodo llevando un *Monte* a través de casi tres "tonalidades" adyacentes. A veces, como en su sonata K. 220, las tres tonalidades pueden encajar en una sola tonalidad moderna. Es decir, la secuencia ascendente de las tonalidades Do, Re y Mi podría interpretarse como el anclaje, en la tonalidad moderna de La menor, de (1) la medianta o relativo mayor, (2) la subdominante y (3) la dominante.

The image displays three systems of musical notation for D. Scarlatti's Sonata K.220, Allegro, c.22. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'mediante (III)', the second 'subdominante (IV)', and the third 'dominante (V)'. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with a '3' and a '3' below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

Figura 11. D. Scarlatti, Sonata K.220, Allegro, c.22 (ca.1740) (Gjerdingen,2007, p.96)

Cláusulas o cadencias

El término latino elegido por los escritores medievales para describir la sensación de cierre y finalización que provocan ciertas figuras melódicas era cláusula (pi. *clausulae*) de cierre y finalización que provocaban ciertas figuras melódicas era cláusula (pi. *clausulae*; cierre, conclusión o final).¹ Con el tiempo, este sentido se trasladó a las fórmulas que implicaban dos voces contrapuntísticas y, mucho más tarde, a las sucesiones de fórmulas de acordes a varias voces.

El ejemplo siguiente muestra una fórmula a cuatro voces que Johann Gottfried Walther (1684-1748) organista de Weimar, maestro del joven príncipe Johann Ernst y amigo de J. S. Bach, describió en 1708 como una cláusula *formalis perfectissima* -lo que hoy se describe comúnmente como una "cadencia auténtica perfecta". *Perfectissima* invita a la traducción como "más perfecta", pero el significado que se pretendía era más cercano a "más completo", refiriéndose al grado de cierre. De ahí que el título del ejemplo podría traducirse como "un cierre de la forma más completa". (Gjerdingen, 2007, p.139)

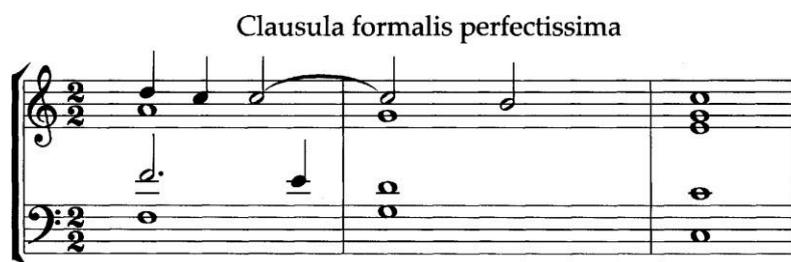


Figura 12. *Walther, Praecepta der musicalischen Composition*

Generaciones de estudiantes de música de los siglos XIX y XX han aprendido sobre finales de las frases musicales (cadencias) en los libros de texto sobre armonía.

En la cadencia *perfectissima*, la soprano ejecutaba la cláusula de discante, la contralto ejecutaba la cláusula de contralto, el tenor el tenor interpretaba la cláusula del tenor y el bajo la cláusula del bajo:

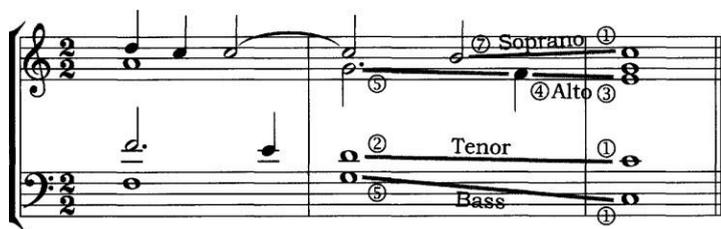


Figura 13. Una versión de la cadencia melódica a cuatro voces de Walther (Gjerdingen, 2007, p.140)

Clausulae perfectissima

De acuerdo con Gjerdingen (2007) la cláusula prototípica y estándar en la música galante tenía un bajo que subía de 3 a 4 a 5 antes de caer a 1. En Nápoles llamaban a este cierre directo 5-1 una *cadenza semplice*, un "final simple" o "caída básica" -la raíz italiana de *cadenza* significa tanto caer como terminar. Si el 5 se repetía una octava más abajo antes de continuar con el 1, la cláusula se llamaba *cadenza composta*, un "final compuesto" que implicaba la adición de un acorde "cadencial" de 6/4 o 5/4 acorde. He aquí dos instancias en dos compases diferentes:

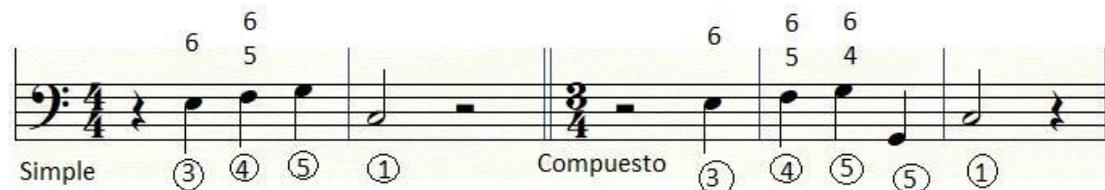


Figura 14. La cadencia standard en su forma simple y compuesta (Gjerdingen, 2007, p.141)

En la música galante, las cláusulas de bajo estándar se utilizaron innumerables veces en todos los compases, tempo, estilo y género concebibles. Como ya se ha dicho, se emparejaban con melodías que, aunque muy diversas en estructura y complejidad, generalmente se esperaba que se cerraran en la nota clave, 1. Una clase prominente de melodías cadenciales presentaba un 3-2-1 o mi-re-do.

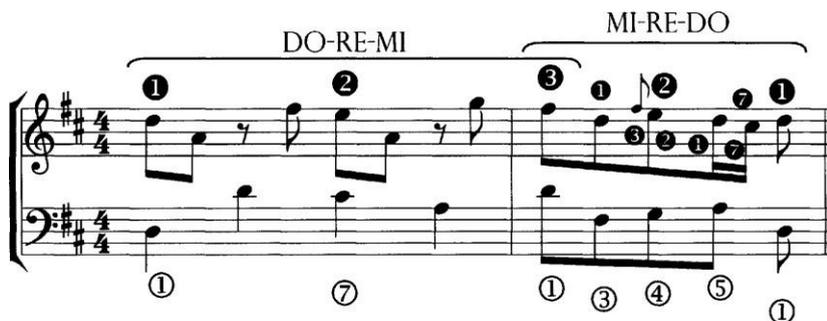


Figura 15. Cimarosa, Sonata C30, Allegretto, c.1 (Gjerdingen, 2007,142)

Desde mediados del siglo XIX, cada tipo de cadencia, aparentemente fija, se ha enseñado como

una "progresión de acordes" con un título descriptivo destinado a "captar su esencia" (por ejemplo, "perfecta", "imperfecta", "engañosa", "plagal", "fírgica", etc.).

Cadencia engañosa y evasiva

Ya en 1605, el filósofo Francis Bacon había comentado: "¿No es el tropo de la música, evitar o deslizarse desde el cierre o la cadencia, común con el tropo de la retórica de engañar la expectativa"?

El uso retórico del despiste o la digresión es importante en el discurso musical galante. Una variedad de términos del siglo XVIII se refería a estos resultados inesperados - "cadencia evadida", "cadencia evitada", "cadencia fingida", "cadencia engañosa", "el engaño", etc. Quizás la más conocida hoy en día es la cadencia engañosa, que presenta un bajo estándar que, en lugar de caer de 5-1, sigue subiendo hasta 6. (Gjerdingen, 2007, p.149)



Figura 16. Cotumacci, del partimento en C minor, c.27 (Nápoles) (Gjerdingen,2007, p.152)

Otras cadencias surgen en base a los términos de "evitar" o "evadir" cadencias, términos que se utilizaban indistintamente.

Cotumacci muestra como una cadencia que termina en 3 en el bajo, en lugar de 1, evadió el cierre completo y, como la cadencia engañosa, requirió un segundo intento exitoso de cadenciación (el signo de exclamación marca el punto donde ocurre la evasión):

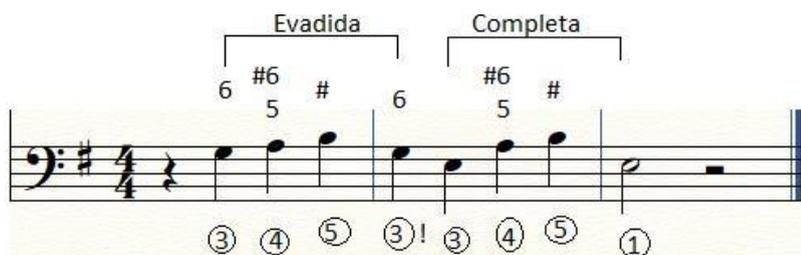


Figura 17. Cotumacci, del partimento en E minor, c.27 (Nápoles) (Gjerdingen,2007, p.152)

Cadencia media

Tal vez el límite en la evasión o elusión sería simplemente detener una cadencia antes de su objetivo, es decir, dejarla "a medias". Las medias cadencias se describirían entonces como aquellas que se detienen en el penúltimo tono de bajo, el 5, comúnmente con una apoyatura en la melodía que termina en 2 o 7. Sin embargo, las cadencias medias no parecen haber sido percibidas como engaños o trucos. (Gjerdingen, 2007, p.153)



Figura 18. Pasquali, op.1 no.2, mvt. 2, Menuet, c.7 (Gjerdingen, 2007, p.154)

Cadencia Doble

Las cadencias "simples", "compuestas" y "dobles" eran los tres tipos expresamente nombrados y enseñados a los estudiantes de *partimenti*. El siguiente ejemplo, muestra las dos formas estándar de la *Cadenza Doppia*, la primera el tipo básico y la segunda caracterizada por la adición de una séptima dominante.

Históricamente, esta cadencia era antigua incluso en el siglo XVIII, conservada en gran medida para obras pedagógicas o sagradas. Generalmente reservada para la cadencia final, la *Cadenza Doppia* aparecía al final de casi todos los partimentos. (Gjerdingen,2007, p.169)

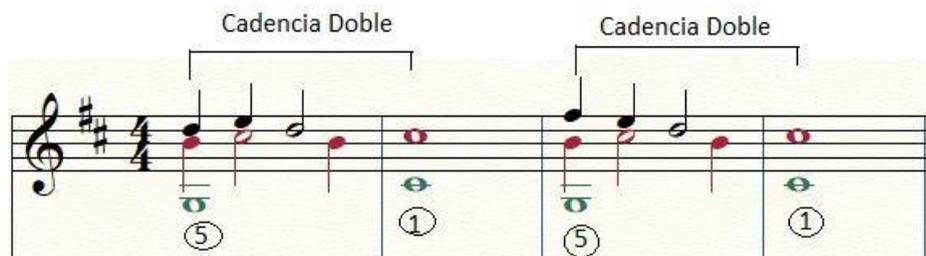


Figura 19. La cadencia doble, completa y con séptima de dominante

Articulación

Según Fernand de Saussure, la articulación puede referirse tanto a la subdivisión de la cadena hablada en sílabas como a la subdivisión de la cadena de significados en unidades significativas.

De acuerdo con Palacios (2012) en el New Grove, las palabras articulación y fraseo se combinan:

La separación por parte de un intérprete de notas sucesivas entre sí, individuales o en grupos, y la forma de hacerlo. El término fraseo implica una analogía lingüística o sintáctica y, desde el siglo XVIII, esta analogía se evoca constantemente en las discusiones sobre la agrupación de notas sucesivas, especialmente en las melodías. (p.91)

En música, la articulación consiste en la unión y separación de sonidos, e incluye todas las variaciones posibles entre *legato* y *stacatto*, así como la mezcla de ambos.

Con el tiempo, la idea de articular se asoció a la de frasear. Cuando comparamos la música y el lenguaje, podemos equiparar la frase musical como una manifestación de un conjunto expresivo más o menos complejo. La frase musical puede ser, por tanto, como la interpretación inteligible de este conjunto expresivo, si consideramos los contenidos emocionales y estructurales de la expresión. La elección de una articulación es un conjunto de decisiones que toma el intérprete en función de su percepción de la música y del estilo. Esto implica establecer una jerarquía interna en la música para determinar cómo se relaciona cada nota con sus vecinas y también cómo se definen los grupos de notas, e incluso, dentro de éstos, a qué grupos o notas individuales se les da especial importancia. (Palacios, 2012, p.91)

Para abordar la articulación musical es importante tomar como punto de partida el estilo vocal, y canto es el mejor ejemplo para examinar el estilo *cantabile*. Durante los siglos XVII y XVIII todos los músicos, no sólo los cantantes, debían practicar el estilo *cantabile*.

El énfasis en el canto se refleja en muchos tratados de interpretación instrumental en los que se destaca su importancia como base de la música. En toda Europa, el canto estaba en el centro de la educación musical y era una parte esencial de la educación de los jóvenes. (Palacios, 2012, p.92)

C.P.E Bach no duda en recomendar el aprendizaje del canto para facilitar todas las formas de tocar, y así ir facilitando el aprendizaje del canto al mismo tiempo; así mismo, si se presenta la oportunidad, escuchando a los cantantes. Por lo tanto, el término *cantabile* en la música de los siglos XVII Y XVIII debe utilizarse con precaución, ya que no se refiere en absoluto al *legato* continuo. Según Butt, la importancia de las palabras y la acentuación gramatical de la música sugieren que la claridad es quizás el elemento principal del estilo de los siglos ya mencionados. (Palacios, 2012, p.93)

Según Ranum (2012) si la música instrumental observa los mismos principios retóricos y poéticos que la música vocal, entonces "los instrumentistas también son oradores armónicos". (Palacios, p.95)

La Encyclopédie de Diderot recoge esta idea cuando Frédéric Melchor, Barón de Grimm, escribe: "la música instrumental sigue las reglas y los principios de la música vocal. Así, aunque la música instrumental no utilice palabras, sigue siendo un discurso. Tanto la música vocal como la instrumental del siglo XVII y, al menos, de mediados del XVIII están "organizadas como discursos en miniatura cuyo objetivo es conmover al público". (Palacios, 2012, p.95)

En una cultura musical en la que los instrumentistas se esforzaban por imitar al máximo la voz, el canto y la palabra, fomentaban lo que se describe como "el enfoque instrumentalista" de la interpretación.

De acuerdo con Palacios (2012) si la voz es el verdadero modelo para los instrumentistas, es obvio que, para acercarse a la articulación, acentuación y el fraseo de la música instrumental, es

importante conocer los detalles de la pronunciación oratoria y la comprensión del estilo *cantabile* desde una perspectiva "de época".

Quizá la mejor forma de encontrar la articulación de una frase en una partitura sin indicaciones sea cantarla, silbarla o tararearla. Quizá así no consigamos la respuesta definitiva, pero si puede llevar en la dirección correcta, porque muestra la línea melódica, el clímax de la frase, las notas que forman grupos musicales indivisibles y los lugares en los que tienen lugar cesuras naturales.

De acuerdo con Ferguson (2003) comparando la música instrumental con la música vocal, vemos que muchas veces el movimiento por grados conjuntos sugiere *legato*, sobre todo si la escala es cromática, mientras que los saltos (salvo los arpeggios, que a menudo son simplemente acordes partidos) implican *staccato*. Es probable, por tanto, que un salto que interrumpa un movimiento por grados conjuntos suponga también una ruptura del *legato*. Esta afirmación no deja de ser, por supuesto, más que una vaga generalización, que se ve muchas veces invalidada por otras consideraciones

De los ejemplos conservados de digitación antigua para teclado se deduce claramente que la música de los siglos XVI, XVII y comienzos del XVIII se dividía para su interpretación en unidades mucho más pequeñas de lo que es habitual en la música de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.

Handel y su música para teclado

Handel es recordado sobre todo como un gran compositor para la voz humana, creador de óperas, cantatas, himnos y oratorios; pero en vida también fue reconocido como un brillante intérprete de los instrumentos de teclado (clave y órgano). Además de hacer gala de sus dotes de improvisación, por las que era especialmente admirado, compuso una magnífica música para instrumentos de teclado. Los conciertos para órgano de sus últimos años fueron escritos para ser interpretados en público, pero su música para clavicémbalo fue sin duda compuesta para su propio placer, el disfrute de sus amigos y la instrucción de sus alumnos; la mayor parte de ella fue escrita antes de cumplir los treinta y cinco años, y se dividió en dos periodos relativamente breves de su vida.

El primero de estos periodos cubre sus primeros años hasta 1706, lo que no es sorprendente si tenemos en cuenta que la formación que recibió de niño en Halle del excelente mando de Zachow, la del organista protestante alemán del siglo XVII, cuyo arte se basaba en el contrapunto solemne del coral luterano, en la fuga bien elaborada, la cantata eclesiástica y los conjuntos de variaciones sobre melodías corales, con algún alivio ligero en las *suites* y *chacónnes* de estilo francés. A principios de siglo, los compositores franceses habían desarrollado un verdadero lenguaje clavecinístico distinto al del órgano, que incluía, entre otras técnicas, el estilo brisé de acompañamiento utilizado por los laudistas; pero, aunque su influencia en la música alemana para teclado después de 1650 fue considerable, en Alemania apenas se observaron las figuraciones inicialmente transmitidas apropiadas para el clavicémbalo y las del órgano. La mayor parte de la música para teclado que Handel conoció y estudió de niño podía tocarse en cualquiera de los dos instrumentos, que eran casi desconocidos en Francia, pero que pueden haber dado al joven Handel su primera experiencia con el teclado.

Zachow, le mostró los diferentes estilos de las distintas naciones, pero está claro, por sus primeras obras, que el estilo para teclado de Handel se formó bajo una influencia predominantemente alemana.

De esta época hay al menos once suites, cinco chacones y otros numerosos movimientos individuales denominados de forma variada preludio, allegro, capriccio, sonatina. La mayor parte de esta música puede haber sido compuesta en Hamburgo, donde para ganarse la vida no sólo tocaba en la orquesta de la ópera, sino que también daba clases de clavicémbalo y podemos suponer que, como parte de su tarea, escribía música para sus alumnos.

Estas obras anteriores a 1706 se conservan en algunas copias alemanas (otro indicio de su temprana fecha) y en unas pocas realizadas por los escribas que trabajaban para él en Inglaterra; algunas se publicaron muchos años después en las colecciones inglesas de sus suites. Cuatro piezas sueltas (HWV 577,481,574 y 490) fueron publicadas por Witvogel en Ámsterdam hacia 1732, y reimprimadas por Walsh en 1734; un contemporáneo registró que Handel dijo que fueron compuestas en su temprana juventud. Habiendo adquirido copias de un número considerable de piezas, Walsh las imprimió, probablemente en 1719 o 1720, aparentemente en connivencia con la firma de Ámsterdam de Jeanne Roger.

Suites de Handel

No está claro cuándo se publicó la edición de Roger/Walsh. Lo cierto es que en junio de 1720 Handel obtuvo un privilegio real que protegía su obra durante catorce años y publicó su propia edición autorizada de piezas para teclado como *Suites de Pièces pour le Clavecin* primer volumen el 14 de noviembre de 1720, impreso por J Clues, parece ser una réplica a la edición pirata, ya que en una nota introductoria el compositor dice:

Me he visto obligado a publicar algunas de las lecciones siguientes, porque se habían recibido en el extranjero copias subrepticias e incorrectas de ellas. He agregado varios nuevos para hacer más útil la obra, que, si encuentra una acogida favorable, procederé a publicar más, considerándolo mi deber con mi pequeño talento de servir a una nación de la que he recibido tan generosa protección.

De acuerdo con Terence Best (2002), la colección de 1720 (HWV 426-436), ahora conocida como el primer conjunto de suites o las ocho grandes suites, es conocida por todos los amantes de la música de Handel y ha sido publicada en varias ediciones modernas. Handel compuso siete nuevos movimientos para la publicación y revisó y reordenó muchos de los existentes, entre los que se incluyen dieciséis que aparecían en la publicación rival. Representa lo mejor de su música para clave porque, a pesar de la promesa de publicar más, escribió poca música nueva para clave de importancia. La colección de 1720 tiene una gama de estilos notablemente amplia, reflejando la naturaleza cosmopolita de la experiencia musical de Handel hasta ese momento, junto con los elementos tradicionales de la suite franco-alemana que Pachebell o Kuhnau habrían reconocido, están las fugas, los movimientos en estilo italiano y la obertura francesa substancial.

El segundo volumen de suites es inevitablemente inferior al primer volumen de 1720; gran parte de la música es del periodo anterior a 1706, y en algunos lugares el texto de Walsh está corrupto.

Al fin y al cabo, Handel había compuesto poco para el teclado desde 1720, aunque hizo algunos buenos arreglos de algunas de sus oberturas de ópera. Debió saber que el volumen iba a aparecer, ya que Walsh lo anunció, e incluso puede haber participado en la reorganización del orden de las piezas, pero no puede haber revisado el texto ni siquiera curiosamente; entre muchos errores, al primer acorde (el comienzo del HWV 434) le falta la nota de bajo. La relación entre el compositor y su editor en los años 1731-5 es todavía oscura, pero Walsh seguramente publicó una buena cantidad de música instrumental de Handel en esos años, incluyendo algunas obras más para teclado; en 1734 las cuatro piezas compuestas en su primera juventud y en 1736 las Seis Fugas de Voluntario para Órgano o Clave (HWV 605-10), que son las que sobraron de las once fugas escritas en 1717, habiendo aparecido las otras cinco en la colección de 1720.

Handel tuvo como alumna a la princesa Luisa y en 1739, cuando ésta tenía quince años, compuso para ella dos suites que vuelven al esquema tradicional de *allemande-courante-sarabande-gigue* (HWV 447, 452); se trata de obras de pequeña escala, pero exquisitamente elaboradas. Aparte de esta tarea, Handel ya no sintió ninguna necesidad de componer música para clave.

A continuación, en las tablas 2 y 3, se presenta la disposición de los dos volúmenes de suites mencionados antes:

Tabla 2. 8 Great suites

Suite en La mayor HWV 426	Suite en Fa mayor HWV 427	Suite en Re menor HWV 428	Suite en Mi menor HWV429
Prelude	Adagio	Prelude (presto)	Allegro
Allemande	Allegro	Allegro	Allemande
Courante	Adagio	Allemande	Courante
Gigue	Allegro	Courante	Sarabande
		Aria	
		Double 1-5	
		Presto	
Suite en Mi mayor HWV 430	Suite en Fa# menor HWV 431	Suite en Sol menor HWV 432	Suite en Fa menor HWV 433
Prelude	Prelude	Ouvertura	Prelude (adagio)
Allemande	Largo	Presto	Allemande
Courante	Allegro	Andante	Courante
Aria	Gigue-presto	Allegro	Gigue
Doublé 1-5		Sarabande	
		Gigue	
		Pasacaglia	

Tabla 3. Suites de Pièces pour le Clavecin

Suite en Si bemol mayor HWV 434	Chaconne en Sol menor HWV 435	Suite en Re menor HWV 436	Suite en Re menor HWV 437	
Prelude	Chaconne	Allemande	Prelude	
Sonata (allegro)	21 variaciones	Allegro	Allemande	
Aria y variaciones	Adagio	Aria (lentamente)	Courante	
Menuet		Gigue-presto	Sarabande-2 variaciones	
		Menuet-3 variaciones	Gigue	
Suite en Mi menor HWV 438	Suite en Sol menor HWV 439	Suite en Si bemol mayor HWV 440	Suite en Sol mayor HWV 441	Chaconne en Sol mayor HWV 442
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Chaconne con 62 variaciones
Sarabande	Courante	Courante	Allegro	
Gigue	Sarabande	Srabande	Courante	
	Gigue	Gigue	Aria	
			Menuetto	
			Gavotta-5 variaciones	
Gigue				

Suite en Si bemol Mayor HWV 434

Dentro del repertorio de teclado de Handel, se encuentra HWV 434 No.1 en Si Bemol Mayor, que pertenece a la segunda colección de *Suites de Pieces pour le Clavecin* publicadas sin su autorización por su editor en 1730, por lo cual es muy difícil situar y conocer el contexto en el que la obra fue compuesta; sin embargo, de acuerdo con Hogwood (2007), la obra pertenecería a los años de juventud de Handel.

De acuerdo con Terence Best (2007), el editor de este repertorio se enfrenta a un número de formidables obstáculos no encontrados típicamente en otros trabajos de Handel, ni tampoco en la música de casi todos los compositores barrocos. La esencia del problema recae en la carencia de fuentes confiables. Así mismo, en el prefacio del segundo volumen de las suites para teclado de Handel dice:

Para la mayoría de los trabajos de Handel, es posible hablar de fuentes primarias (usualmente autógrafos), y fuentes secundarias (copias y ediciones); pero no podemos hacer eso para el presente volumen, ya que muy pocos autógrafos han sobrevivido. Las fuentes que tenemos son todas en efecto secundario, así que, para cada movimiento individual, no es posible seleccionar una fuente principal que haya sido la más grande autoridad respecto a los otros...

Como hemos visto en el apartado anterior la Suite en Si bemol mayor se encuentra conformada por las siguientes danzas:

1. Preludio
2. Sonata (Allegro)
3. Aria y Variaciones
4. Minuet

En las siguientes tablas (4-7) se presenta la disposición (*dispositio*) de las piezas que conforman la suite, así como las partes que conforman a cada una de estas.

Tabla 4.

Dispositio de la suite	
Preludio	<i>Exordio</i>
Sonata	<i>Narratio</i>
Aria y Variaciones	<i>Centrum</i>
Minuet	<i>Exitus</i>

Tabla 5.

Dispositio Preludio	
<i>Exordio</i>	1
<i>Narratio</i>	5-7
<i>Propositio</i>	8-11
<i>Confutatio</i>	12-13
<i>Propositio 2</i>	14-22
<i>Propositio 3</i>	23- 3er tiempo del 27
<i>Confirmatio</i>	4to tiempo del 27 al tercer tiempo del 32
<i>Peroratio</i>	3er tiempo del 32 al 35

Tabla 6.

Dispositio Sonata	
<i>Narratio</i>	1-2
<i>Propositio</i>	3-6
<i>Confirmatio</i>	7-8
<i>Propositio 2</i>	9- tercer tiempo del 11
<i>Confutatio</i>	4to tiempo del 11 - 16
<i>Confirmatio 2</i>	17- 29

Tabla 7.

Dispositio Aria y Variaciones	
Aria	Exordio
Variación 1	Narratio
Variación 2	Centrum
Variación 3	Centrum
Variación 4	Centrum
Variación 5	Exitus

Dinámicas y matices

La dinámica define el volumen con el cual los sonidos son expresados y por otra parte indica el dinamismo o el movimiento. “En la música barroca las indicaciones de dinámica y matices son relativamente esporádicas y reducidas.” (Palacios, 2012, p.114)

Para el intérprete actual, probablemente habituado a que la dinámica es un parámetro fundamental de la composición musical, la notación esporádica de las dinámicas en la música barroca constituye frecuentemente una búsqueda de incertitud. Sin embargo, es posible conseguir una información consecuente de su empleo a través de los tratados y métodos, las descripciones y relatos de las representaciones musicales. A través de los mismos instrumentos también, así como de las condiciones acústicas de la interpretación y de la misma música.

Así como el dolor no siempre se siente con la misma intensidad, ciertas disonancias producen un efecto menor que otras y por lo tanto es necesario que unas se toquen y expresen con más fuerza que otras. La novena, la novena y la cuarta, la novena y la séptima, la quinta y la cuarta, no le son tan evidentes al oído como la quinta con la sexta mayor, la quinta disminuida con la sexta menor, la quinta disminuida con la sexta mayor, la séptima menor con la tercera mayor o menor, la séptima mayor, la séptima disminuida, la séptima con la segunda y la cuarta, la sexta aumentada, la segunda mayor con la cuarta, la segunda menor con la cuarta, la segunda mayor y la aumentada con la cuarta aumentada, la tercera menor con la cuarta aumentada. Entonces las primeras de esas disonancias no requieren tanta fuerza en el acompañamiento como las últimas; y entre estas se deben hacer aun diferencias. La segunda menor con la cuarta, la segunda mayor, y la segunda aumentada con la cuarta aumentada, la tercera menor con la cuarta aumentada, la quinta disminuida con la sexta mayor, la sexta aumentada, la séptima disminuida, la séptima con la segunda y la cuarta, requieren más fuerza que las otras y el acompañante debe por lo tanto ejecutarlas con más énfasis y tocarlas con más fuerzas.

En conformidad con lo dicho arriba, y para que haya más claridad, he dividido en tres clases las disonancias de acuerdo con el efecto que producen y a la manera en la que haya que ejecutarlas. He llamado a la primera clase *mezzo forte* y entre estas se encuentran:

La segunda con la cuarta,

La quinta con la sexta mayor,

La sexta mayor con la tercera menor, La

séptima menor con la tercera menor, La

séptima mayor.

A la segunda clase, *forte*, pertenecen:

La segunda con la cuarta aumentada

La quinta disminuida con la sexta menor.

Entre la clase, *fortissimo*, se cuentan:

La segunda aumentada con la cuarta aumentada, La

tercera menor con la cuarta aumentada,

La quinta disminuida con la sexta mayor, La

sexta aumentada,

La séptima disminuida,

La séptima mayor con la segunda y la cuarta. (Quantz, 1752, pp.343-345)

Dinámicas y matices del preludio

La siguiente tabla muestra la relación que tienen los acordes del preludio, analizando sus cifras, con la intensidad en la cual deben ser tocadas según J. J. Quantz. Usaremos *p* para *piano*, *mf* para *mezzoforte*, *f* para *forte* y *ff* para el *fortissimo*.

Tabla 8.

Com pás	Cifras	Dinámica
1	5 ^a 3 ^a	<i>f</i>
2	6 ^a 5 ^a	<i>mf</i>
	6 ^a 4 ^a	<i>p</i>
3	7 ^a 4 ^a 2 ^a	<i>ff</i>
	5 ^a 3 ^a	<i>p</i>
4	6 ^a 4 ^a 2 ^a	<i>mf</i>
	6 ^a 5 ^o	<i>f</i>
5	9 ^a 6 ^a 4+	<i>f</i>
	6 ^a 3 ^a	<i>p</i>
6	7 ^a 5 ^a 3 ^a	<i>mf</i>
	6 ^a	<i>p</i>

	4 ^a	
7	4 ^a 5 ^a 5 ^a 3 ^a 7 ^a 4 ^a 2 ^a 5 ^a 3 ^a	<i>mf</i> <i>p</i> <i>ff</i> <i>p</i>

La primera sección está conformada por una serie de acordes que serán tocados en *Arpeggio* (compases 1-7). Dada la importancia de algunas cifras, se explicará porqué se optó por esa dinámica. En el primer compás al estar escritas las cifras de 5^a y 3^a, formando la estabilidad de la tónica (si bemol) tocaremos en *f* en lugar de *p* como sería la convención de una 5^a y 3^a. Se ha de explicar que a las cifras de 5^a y 3^a se les otorga *p* debido a la estabilidad producida por las consonancias, se hace esto debido a que Quantz no lo mencionaba.

Compás	Cifras	Dinámica
8-10	5 ^a 3 ^a	<i>p</i>
12	7 ^o 5 ^a 3 ^a 6 ^a 5 ^a 3 ^a	<i>ff</i> <i>mf</i>
13	9 ^a 7 ^a 5 ^a 4+	<i>ff</i>

	5 ^a 3 ^a	<i>p</i>
14-19	5 ^a 3 ^a	<i>p</i>
19; 3er tiempo	6 ^a 4+ 2 ^a	<i>f</i>
20-22	6 ^a 3 ^a	<i>mf</i>

Hacia el compás ocho nos encontramos con una escala descendente de Sib, y con un arpeggio de fa mayor (que se repetirá hasta el compás 10) al cual le corresponden las cifras de 5^a y 3^a, por lo cual, se decide tocarlas en *p*.

Compás	Cifras	Dinámica
23	7 ^o 5 ^o 3 ^a	<i>ff</i>
24	6 ^a 4 ^a 5 ^a 3 ^a	<i>mf</i> <i>p</i>
25	6 ^a 3 ^a 7 ^a 5 ^o 3 ^a	<i>mf</i> <i>ff</i>
26	6 ^a 4 ^a 6 ^a 5 ^o	<i>mf</i> <i>f</i>
27	9 ^a 7 ^a	<i>mf</i>

	3^a 6^a 3^a 6^a 5° 3^a	mf f
28	9^a 5^a 3^a 6^a 3^a	mf p
29	6^a $4+$ 2^a 6^a 3^a	f mf
30	7^a 3^a 6^a $4+$ 3^a	mf ff
31	6^a 5° 3^a 5^a 3^a	f p
32	7° 5° 3^a 6^a 3^a 6^a 5^a 3^a	ff mf mf
33	6^a $4+$	f

	2 ^a 6 ^a 3 ^a	<i>mf</i>
34	5 ^a 4 ^a 7 ^a 5 ^a 3 ^a	<i>mf</i> <i>mf</i>
35	5 ^a 3 ^a	<i>p</i>

Con el análisis anterior se puede recordar que, en el transcurso de una pieza, puede aparecer una indicación de *piano* o *forte*, a veces de forma brusca, generalmente en situaciones específicas: un efecto de eco o una indicación de *tutti* y disonancia; o una indicación de los episodios de *tutti* y solistas en un concierto o un aria. Estas indicaciones “macrodinámicas” indican entonces principalmente a qué nivel debe operar la “microdinámica”. “Al igual que los signos de articulación, las macrodinámicas indican explícitamente las desviaciones, por tanto, son demasiado poco convencionales para que un intérprete las añada como norma”. (Palacios, 2012, p.115)

En las composiciones podemos notar estas variaciones de intensidad por medio de lo que conocemos como reguladores.

En la música vocal, la dinámica y el dinamismo son ornamentos estrechamente relacionados con la prosodia del texto y la métrica. Cada palabra y sílaba tiene energía y volumen en función del significado que conllevan, su posición en el verso y en el metro. El orador armónico, que "canta a la perfección" y "conoce todos los grados de acentuación", utiliza en todo momento las diferencias microdinámicas "para excitar a sus oyentes". Cada acento es una variación microdinámica.

En la siguiente sección veremos como la dinámica es proporcional a los diferentes recursos de la composición, teniendo como base las macrodinámicas que se verán afectadas generando diferentes niveles de intensidad.

El análisis de cifras de las danzas posteriores se encuentra en el ANEXO.

Figuras retóricas durante el “Preludio”

Como observamos en el apartado anterior, las dinámicas y los matices con los que puede ser interpretado el preludio serán correspondientes al resultado del análisis de sus cifras, esto de acuerdo con lo expuesto por Quantz (1752). Sin embargo, estas dinámicas pueden ser modificadas al momento de hallarse o confrontarse ante las diferentes figuras retóricas que se presentan a lo largo de la obra.

La primera figura encontrada durante el desarrollo de las secciones del *Exordio* y *Narratio* (compases 1-6) es una *anabasis*. Ésta se entiende como un pasaje musical que expresa un ascenso y la exaltación de imágenes o afecciones (Bartel, 1997, p.179), se forma por medio de la escala ascendente que comienza en F del primer compás y concluye en Eb del compás 5.

Entre el compás 4 y 5 podemos encontrar otra figura retórica llamada *Passus Duriusculus*, que se define como un recurso musical que se relaciona con las disonancias, los efectos de rudeza o dureza que son creados en una melodía ascendente o descendente alterada cromáticamente, con intervallos irregulares anormales, como las segundas aumentadas, las cuartas y quintas aumentadas o disminuidas (Bartel, 1997, p.). De acuerdo con la definición el *Passus Duriusculus* se forma por las notas de A-Ab-G, ambos sonidos (A y Ab) contienen disonancias que permiten que la tensión se resuelva solo hasta llegar al sol. La prolongación de la tensión por medio de esos dos acordes disonantes generará (de acuerdo con Quantz) un aumento en la dinámica.

— Anabasis
□ Passus Duriusculus

Figura 19.

En el compás 8 encontramos figuras retóricas como, la *anabasis* y la *catabasis* que pertenecen al grupo de las figuras de representación o descripción. La *anabasis* es un pasaje musical que expresa un ascenso y la exaltación de imágenes o afecciones; mientras que la *catabasis* es una figura que expresa descenso, disminución o imágenes negativas (Bartel, 1997). De acuerdo con sus cifras de 5ª y 3ª este pasaje podría interpretarse en *p*, no obstante, debido a las figuras antes mencionadas, se modificará su intensidad durante la *propositio*, primero haciendo una disminución progresiva en la escala descendente (Bb); mientras que, durante el acorde quebrado de fa, debido a la *anabasis*, realizaremos un aumento.

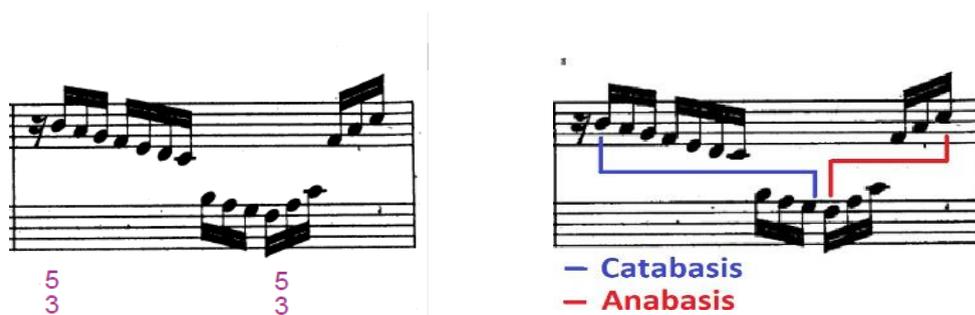


Figura 20.

En el compás 9 nos encontramos un arpeggio de 5ª y 3ª sobre F que utiliza las mismas figuras que mencionamos anteriormente, por lo cual, la dinámica se encontrará en constante cambio; de igual manera en este compás nos encontramos una nueva figura retórica, la reduplicación o *epizeuxis*, que se define como como una repetición enfática e inmediata de una palabra, nota, motivo o frase (Bartel, 1997, p. 263). En este caso, la *epizeuxis* se encuentra en la repetición idéntica del compás 9 en el 10, por lo que será interpretado con una intensidad mayor la segunda ocasión. Con esto notamos que, aunque la cifra de 5ª y 3ª es constante durante estos tres compases, se generan dinámicas que van desde el *pp* al *f* como consecuencia de las tres figuras retóricas presentes en esta sección.

9 10

□ Catabasis
 □ Anabasis
 □ Epizeuxis

Figura 21.

Estas mismas relaciones armónicas e intervalicas se presentarán en la propositio II (compases 14 al 17) con un transporte a partir de C 4.

14 15 16 17

□ Catabasis
 □ Anabasis

□ Reduplicación (Epizeuxis)

Figura 22.

Posteriormente en la sección de la *confutatio* en el compás 12, nos encontramos con, la *antistaechon*, la cual se define como una disonancia sustituta para una consonancia esperada, usualmente como el resultado de una melodía resaltada en la misma altura mientras el bajo implica cambios armónicos (Bartel, 1997, p.195). La *antistaechon* se forma por las notas F-B que se encuentran en los acordes del

compás 12 y el primer acorde del compás 13 formando una disonancia de 5ª disminuida que se repite en tres acordes diferentes.

The image contains two musical staves. The left staff shows four measures of music. The first measure has a dynamic marking of *ff* and fingerings 7-5-3. The second measure has a dynamic marking of *mf* and fingerings 6-5-3. The third measure has a dynamic marking of *ff* and fingerings 9-7-5-4. The fourth measure has a dynamic marking of *p* and fingerings 5-3. The right staff shows measure 12, with a blue circle highlighting a dissonance between notes in the upper voice. Below this staff is the label 'Antistaechon'.

Figura 23.

En los compases 20 a 22 nos encontramos con una *digretio*. De acuerdo con Helena Beristain (1995) se entiende como la interrupción en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado. En este pasaje, durante el compás 20 podemos observar una escala ascendente que contrasta con todas las escalas descendentes que ya hemos mencionado, además de los acentos que se forman en la *messanza* del cuarto tiempo entre las 2ª menores (A-Bb, F#-G) y un arpeggio quebrado que será tocado con ambas manos.

En el compás 21, tiempo 3, nos encontramos con la figura retórica de *corta*. Se define como una figura de tres notas en la cual la duración de una nota es igual a la suma de las otras dos. De acuerdo con Palacios (2012) la *corta* es la base de la *suspirans* de Printz: la nota larga se subdivide en dos partes, en la que una de ellas es un suspiro. Con lo anterior se podría pensar que la *corta* recta empleada en la tercera negra del compás 21 tiene como finalidad dar un punto de reposo o respiro.

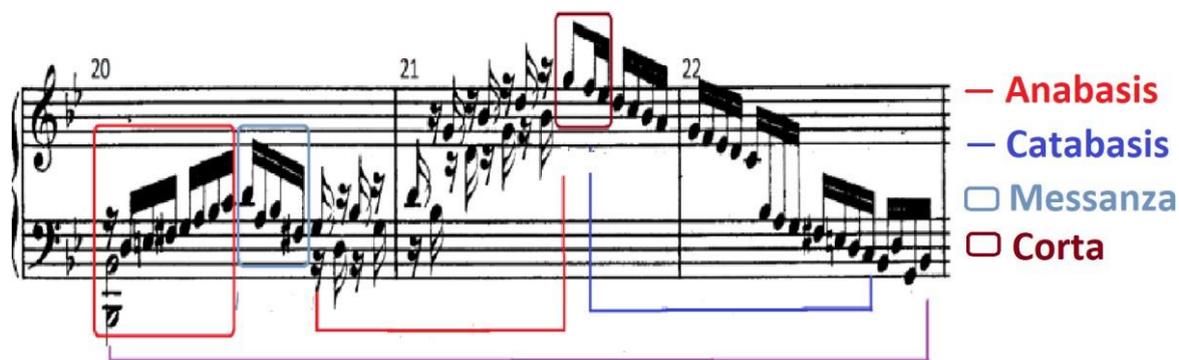


Figura 24.

En el compás 25 nos encontraremos con el *Passus Durisculus* que como ya hemos visto, se define como un recurso musical que se relaciona con las disonancias, los efectos de rudeza o dureza que son creados en una melodía ascendente o descendente alterada cromáticamente, con intervallos irregulares anormales, como las segundas aumentadas, las cuartas y quintas aumentadas o disminuidas.

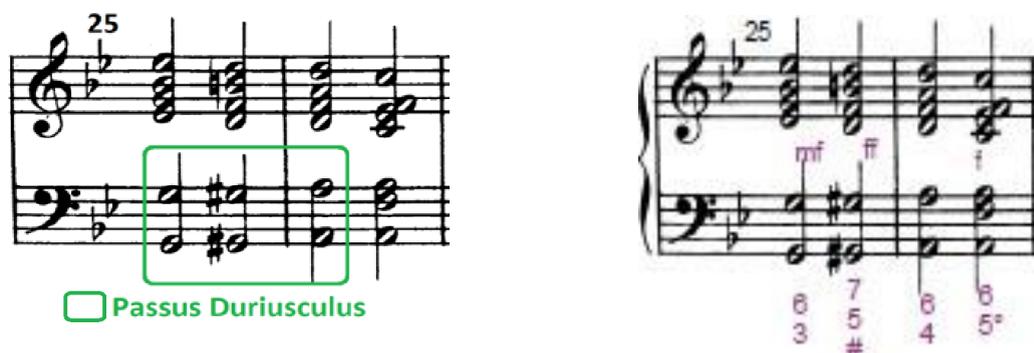
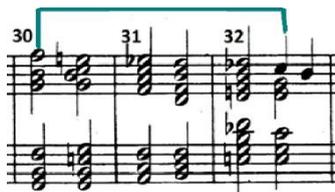


Figura 25.

De acuerdo con la definición, el paso de G-G#-A, forma esta figura, buscando crear una tensión mayor como consecuencia de sus cifras de 5ª y 7ª disminuida.

Del compás 30 al compás 32, nos encontramos con una figura similar al *passus durisculus*: la *pathopoeia*. En la retórica literaria la *pathopoeia* diseña la expresión o evocación de un sentimiento (*pathos*), con el objetivo de conmover al escucha o lector. En música la *pathopoeia* es una figura de

disonancia utilizada para darse cuenta de sentimientos o afectos intensos como el entusiasmo, la alegría, la melancolía, el temor, el dolor, la aflicción. Se encuentra ordinariamente en la mitad de un pasaje cromático ya sea en la melodía o la armonía. También puede estar acompañada de “una frase turbulenta, con acordes disonantes y de melodías fragmentadas. (Palacios, 2012, p.141)



— Pathopoeia

Figura 26.

La figura anterior se forma por las notas superiores de cada acorde F-E-Eb-D-Db-C.

En el compás 32, tiempo 3 al compás 33 tiempos 1 y 2, encontramos la figura de la *Ellipsis*. La *ellipsis* se entiende como la omisión de una consonancia esperada o bien, una interrupción abrupta de la música. “Bernhard menciona que la *ellipsis* ocurre de dos maneras: cuando una pausa reemplaza una consonancia y es seguido por una disonancia o cuando en una cadencia la cuarta no es resuelta por la tercera, sino que permanece estacionaria.” (Bartel, 1997). En este caso podemos ver la *ellipsis* entre las notas de E y Eb, ya que se esperaría la resolución de la 5ª aumentada hacia la nota F, sin embargo, opta por un Eb con el objetivo de mantener la disonancia, formando una 4ª aumentada.

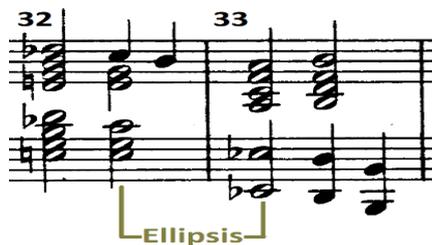


Figura 27.

Figuras retóricas y “Schematta” durante la “Sonata”

Durante la *narratio* nos encontramos con tres figuras que predominarán en la construcción de esta pieza: la *epizeuxis*, *suspiratio* y *messanza*.

Como ya hemos visto, la *epizeuxis* se refiere a la repetición enfática e inmediata de una palabra, nota, motivo o frase. En los compases 1 y 2, la *epizeuxis* está presente debido al uso de la barra de repetición, por lo que, en la segunda ocasión en que esta frase sea tocada, se interpretará con una intensidad mayor a la primera ocasión esta figura surgirá en seis ocasiones más, debido a las barras de repetición. La *suspiratio* se define como una expresión musical de un suspiro por medio de un silencio (Bartel, 1997, p.392); además de ser una figura retórica rítmica que modifica la articulación. Por lo cual, la corchea será un poco más breve de lo que está escrita, simulando así, un suspiro, además de un pequeño acento acorde a la dinámica correspondiente de acuerdo con el análisis de sus cifras; y un *decrescendo* hacia la siguiente negra simulando una sensación de relajación. La *messanza* también pertenece a las figuras retóricas rítmicas y de acuerdo con Bartel (1997) se entiende como una figura simple de ornamentación que está compuesta de cuatro notas con un movimiento por grado conjunto o por saltos, significa “mezcla”, en el caso presente, es una mezcla de intervalos; tal como hemos visto, su articulación varía de acuerdo a como se encuentre compuesta, ya sea, por saltos o por grados conjuntos; en base a esto y a lo expuesto en la figura 28, podríamos asignar al *portato* como articulación de estas. De igual manera al tener una melodía *anabásica* ornamentada se modificará su intensidad haciendo un *crescendo* en base a las notas superiores. Al final de este pasaje nos encontramos con una *catabasis*, que como ya hemos visto implica una disminución de la intensidad.

En estos mismos compases (1-2) se puede observar la *schema* Do-Re-Mi, que de acuerdo a Gjerdingen (2007) al igual que la Romanesca, el Do-Re-Mi era una táctica de apertura muy utilizada en el estilo galante. Como se mencionó antes (véase Schematta) este esquema en su tipo básico, utiliza do-re-mi (1-2-3) en la melodía y do-si-do (1-7-1) en su bajo.

En la figura 38 se observa la melodía formada por las notas Bb-C-D (Do-Re-Mi), mientras que el bajo se forma por las notas Bb-A-Bb (Do-Si-Do). Este mismo *schema* coincide con el ascenso inicial como consencuencia de la figura retórica de *anabasis*.

DO-RE-MI

1 2 3

1 7 1

Suspiratio
 Messanza
 Catabasis
 Anabasis
 Epizeuxis

Figura 28.

En la mitad del compás dos podemos observar una cadencia media, que como ya hemos visto, se refiere a aquellas que se detienen en el penúltimo bajo o en el grado 5, en este caso al estar las variaciones en tonalidad de Bb mayor el quinto grado será F mayor, tal como se muestra en la figura 39.

7 1 1 5

Cadencia Media

Figura 29.

Durante la *propositio* en los compases 3 al 5, nos encontramos con una *gradatio anabasis*. La *gradatio* o *climax* en la retórica literaria es la figura que consiste en enumerar o disponer gradualmente las palabras en orden ascendente o descendente en importancia o insistencia. En música, la *gradatio*

consistirá en la repetición secuencial de un fragmento musical, al menos tres veces, cada vez más agudo, fuerte, más dulce o grave. (Palacios, 2012, p.133)

Bartel (1997) expresa que, en un primer caso, una *gradatio* es una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una altura superior o inferior. En este caso, la *gradatio* se forma en la voz superior, debido a la segunda ascendente que se produce en los compases 3-5 (F-G, G-A, A-Bb). Como ya hemos visto la *gradatio* implicará un aumento en la intensidad; por lo tanto, la nota Bb será nuestra nota climática, tocando en *p* el compás 3, *mf* el compás 4 y en *f* compás 5. En el compás 5, tiempo 3, nos encontramos con una *catabasis*, que disminuye el intervalo de octava (Bb6 a Bb5) descendente; el primer y segundo tiempo ornamentados a base de *messanza*, el segundo tiempo por saltos de sexta. Los últimos tiempos con un descenso de intensidad, como consecuencia de una *catabasis*.

Esta *gradatio anabásica* que hemos mencionado, coincide con otro esquema conocido como *Monte*, el cual, de acuerdo a Gjerdingen (2007) se refiere a una transposición secuencial de su primer material. Una de sus características, es que, el *Monte* coordina ascensos del bajo 7-1 con una melodía. En la figura 30 se puede observar los ascensos 7-1 del bajo que se coordinan con un ascenso 2-3 en la melodía (*gradatio anabásica*), se puede observar un *Monte* de tres partes que primero se mueve a Eb (4), en la segunda ocasión a F(5) y por último a G (6).

□ Anabasis
□ Gradatio () Monte
□ Catabasis

Figura 30.

Como se muestra en figura 41, el compás de cadencia de la anterior sección nos muestra una cadencia doble, que se define como la combinación de una cadencia simple y compuesta (Remes, 2022)

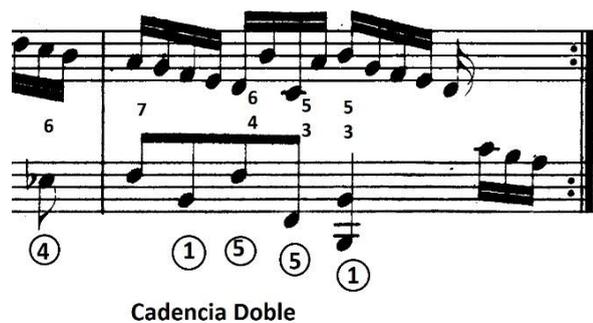


Figura 31.

Durante la *confirmatio* (compases 7-8) nos encontramos con una nueva figura retórica, la *anaphora*. De acuerdo, con Beristain (1995) se refiere a una figura de construcción que afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o, con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (gramatical), pero también otras clases de palabras como los adverbios. (p.50) Beristain nos proporciona el siguiente ejemplo:

Bien mi obligación quisiera
 daros, en dorados hilos,
 las pálidas ricas venas de
 los minerales finos;
 ...
 bien, el luciente topacio;
 bien el hermoso zafiro; bien,
 el crisolito ardiente;
 bien, el carbuncló encendido.
 SOR JUANA

En música, la *anaphora* puede referirse a tres casos: (1) Es una línea de bajo repetida; bajo obstinado; (2) una repetición de la frase de apertura o motivo en un número de pasajes sucesivos; (3) una repetición general (Bartel, 1997, p.184).

Aquí podemos observar el mismo motivo melódico que se presenta durante la *narratio* (compases 1-2), con dos diferencias sustanciales, tales como:

1. El cambio de voz: el motivo melódico escrito a base de *messanza* (el cual es un *schema* Do-Re-Mi) se encuentra situado en la voz inferior
2. Variaciones armónicas debido al aumento de voces tocadas en la mano derecha de dicha sección.

El *schema* Do-Re-Mi, se forma con la repetición de la frase de apertura (*anaphora*), pero como hemos mencionado con el cambio de voces, mientras la melodía se sitúa en la parte inferior con las notas Bb-C-D (Do-Re-Mi), el bajo se presenta en las voces intermedias Bb-A-Bb, cumpliendo con la estructura de este esquema, que se puede observar en la figura 32.



Figura 32.

Durante la *propositio II* (del compás 9 – al tercer tiempo del compás 11), nos encontramos nuevamente con un *gradatio anabasis*, que como ya hemos visto durante la *propositio I*, se refiere a

una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una altura superior o inferior. En este caso, estará conformado por la repetición de *gropi* en tres ocasiones, formados por un intervalo de 6ª mayor formado en los primeros dos tiempos de cada compás y una 5ª justa en el tercer tiempo, además del intervalo de octava que se presenta en la voz superior. Por lo tanto, tocaremos con una intensidad mayor, comenzando en *p* hasta llegar a *f*.

Como ya hemos visto, durante la *propositio* (c.3-5) se presentó el *schema* conocido como *Monte*, que coincidía con la *gradatio anabásica*; durante los compases 9 a 11, este *schema* se presenta con las mismas características y la misma secuencia.

9 10 11

2 3 2 3 2 3

7 1 7 1 7 1

○ Gradatio
 <> Monte

Figura 33.

En la siguiente parte de la *dispositio*, la *confutatio* (de la anacrusa del compás 12 al 16), nos encontramos con una *gradatio anabásica* formada por *messanzas* que comienza en el último tiempo del compás 12, ocurre en la voz inferior moviéndose por grado, en las notas A-B-C-D y manteniendo el bordado inferior de las notas F-E-F, y la voz superior con una melodía por grado en las notas C-D-E-F. De acuerdo con Quantz, la intensidad que correspondería en estos cuatro tiempos sería *p* durante toda esta secuencia; no obstante, la intensidad debe ser correspondiente al ascenso melódico que hemos explicado. Este pasaje se presentará nuevamente con una pequeña modificación en el primer tiempo (*epizeuxis*).

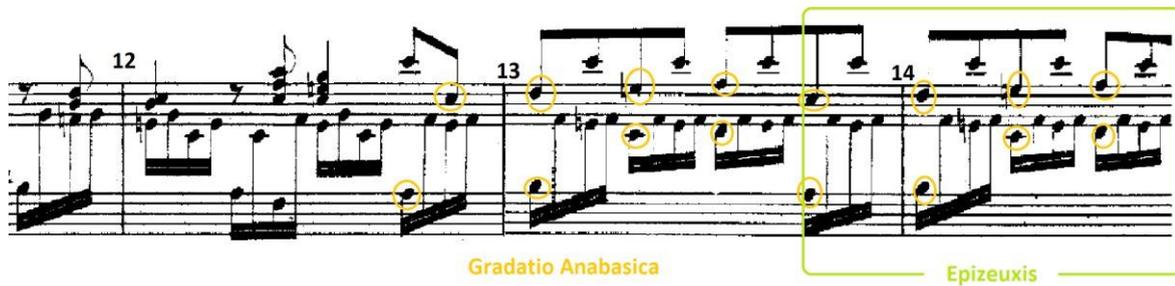


Figura 34.

Esta misma *gradatio anabasis* presentada en la *confutatio* puede considerarse una cadencia engañosa. De acuerdo con Gjerdingen (2007) esta, presenta un bajo estándar que, en lugar de caer de 5-1, sigue subiendo hasta 6. El "engaño", o "truco", como a veces se llamaba en italiano (*inganno*), estaba especialmente bien elegido, ya que contra la expectativa aprendida de que el bajo caiga de 5-1, se encontraba la que continuaría el movimiento. Esta *gradatio anabasis* se repite en tres ocasiones (cuarto tiempo c.12- tercer tiempo compas c.15) teniendo en el bajo el movimiento ascendente 3-4-5-6 (A-Bb-C-D).

En la anacrusa al compás 12, se encuentra una variante de la cadencia engañosa conocida como cadencia evadida, que, en lugar de seguir hacia el sexto grado, hace un movimiento hacia el tercero.

(véase cap. Clausulas)



Figura 35.

Una vez más se presentará este pasaje (anacrusa al compás 14 – compás 15), sin embargo, esta ocasión se presentará con varias modificaciones sustanciales. Aquí es cuando se presenta una nueva figura llamada *Paranomasia*. La *paranomasia* de acuerdo con Bartel (1997) es la repetición de un pasaje musical con ciertas adiciones o alteraciones para el resalte o mayor énfasis (p.350). Podemos observar

una modificación en el último tiempo del compás 14 y el compás 15, primero en el cambio de índice acústico del pasaje que ya se había tocado en dos ocasiones, escribiéndole una octava más grave; y en segundo lugar la sustitución de la nota C que permanecía en *obstinato*, sin omitir las notas C-D-E-F que forman la melodía superior.

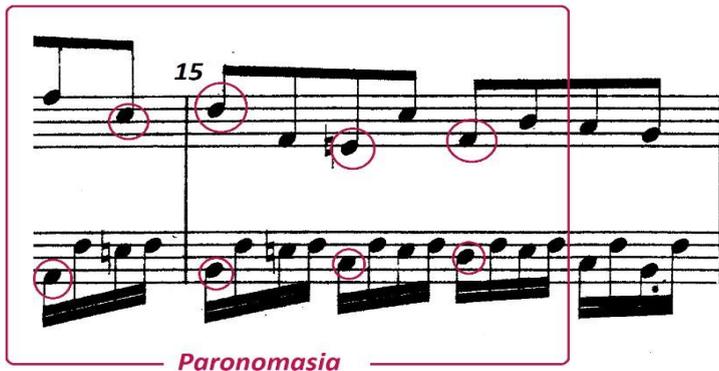


Figura 36.

Así mismo entre los tiempos dos y tres del compás 16, encontramos una nueva figura retórica llamada *anticipatio*. De acuerdo con Bartel (1997), se refiere a una nota vecina inferior o superior después de una nota principal, prematuramente una nota que pertenece a la armonía o coro subsecuente. (p.192) La *anticipatio* se forma entre la última semicorchea del segundo tiempo y la primera del tercero (F). Al presentarse como parte de una cadencia perfecta, se sugiere hacer un pequeño *rallentando* a partir de la segunda negra del compás 16 (figura 47), prolongándose hasta la resolución en el tercer tiempo, además de un cambio en la duración de la nota F (*anticipatio*), haciendo esta un poco más breve para así hacerle resaltar.



Figura 37.

En la *Confirmatio II*, durante los compases 17 y 18, encontramos nuevamente el esquema con el que se comenzó la sonata (Do-Re-Mi), aquí se utilizó la figura retórica conocida como *anaphora*; se puede observar que las *messanzas* que se presentan en la voz superior, se mantienen exactamente igual, mientras que la voz inferior implica cambios en la rítmica, omitiendo los *suspiratio* y modificando la voz inferior adornada con bordados inferiores.

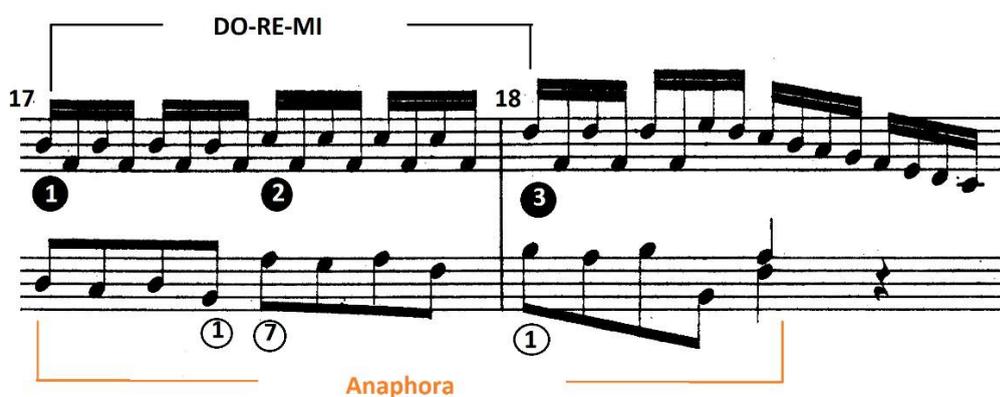


Figura 38.

Cadencia

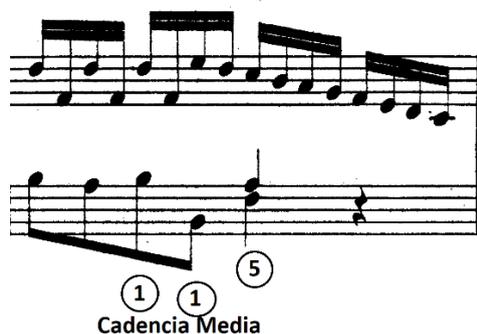


Figura 39.

Durante la *Confutatio II* en los compases 19 y 20 se encuentra una nueva figura retórica llamada *Polyptoton*, que de acuerdo con Bartel (1997) se refiere a la repetición de un pasaje melódico en diferentes alturas. Al compararse estos, con los compases 16 y 17 se puede notar el cambio de altura, pasando de la consonancia sobre Bb a la consonancia de sobre G (con 3a menor y 5a justa). En estos compases el esquema Do-Re-Mi vuelve a repetirse, solo que en esta ocasión en tonalidad de G menor.

Figura 40.

En los compases 21 y 22 se encuentra nuevamente una *Paranomasia*. Aquí vemos la repetición de los compases 19 y 20, con algunos cambios: el pasaje se toca una octava por debajo del original, se agrega una voz superior la cual hace que se genere una nota pedal en la voz superior.

Figura 41.

Del compás 23 al 28, durante la *Confutatio II*, encontramos otra figura retórica: *la antithesis*. Beristain (1995) nos dice que es una figura de pensamiento, un tropo de sentencia, que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento común. En música, Bartel (1997) la define como una expresión musical de afecciones opuestas, armonías o material temático. Como se puede notar este pasaje es similar al que se presenta en la *Confutatio I*, al presentar la cadencia engañosa durante tres ocasiones en tonalidad de G menor como primer cambio; además de usar un contrapunto de imitación en las *messanzas* que se van intercalando entre voz superior e inferior; como otra diferencia se puede observar una cadencia doble que pretendería generar el final de esta sección, tal como se hizo durante la

Confutatio I, no obstante, en el compás 27 (fig. 52) se puede observar nuevamente una cadencia engañosa.

The image shows a musical score for measure 27 of *Confutatio I*. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 7, 1). The lower staff contains a bass line with fingerings (3, 4, 6, 5, 4, 5, 6, 3, 4, 5, 6, 4, 5, 5, 1). A bracket under the first six notes of the lower staff is labeled "Cadencia finta o engañosa". A bracket under the last four notes of the lower staff is labeled "Cadencia Doble".

Figura 42.

The image shows a musical score for measure 28 of *Confutatio I*. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a *corta* figure (three notes: fa-mi-re) and an *anticipatio* (a note D). The lower staff contains a bass line with fingerings (3, 4, 5, 6). A bracket under the first four notes of the lower staff is labeled "Cadencia Engañosa".

Figura 43.

En el compás 28, tercera negra, se encuentra la figura retórica llamada *corta*, que, como ya hemos mencionado se refiere a una figura de ornamentación simple, está compuesta de tres notas de en las que una tiene la duración de la unión de las otras dos. Otros dicen que es una nota larga seguida de dos notas cortas (recta). O viceversa, dos notas cortas seguidas de una nota larga (inversa)(Palacios, 2012, p.102). Podemos encontrar la *corta* en la voz superior conformada por las notas fa-mi-re. En la última negra de este compás encontramos un *anticipatio* que como ya hemos visto se refiere a una nota que pertenece a la armonía o coro subsecuente. La nota D (semicorchea) anticipa la nota fundamental que finaliza la cadencia.

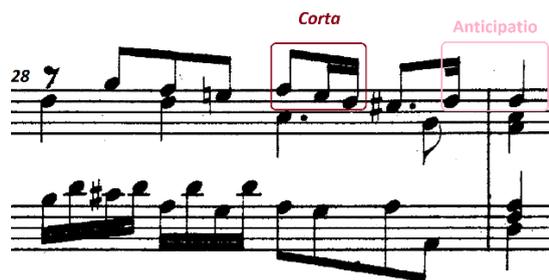


Figura 44.

En el tiempo dos del compás 29, encontramos una figura de silencio de semicorchea o dieciseisavo, la cual, es entendida como la figura de retórica de *Suspiratio*.

En los tres últimos tiempos del compás 29, encontramos una *anabasis* que comienza en F4.



Figura 45.

De los compases 30-36 con la última figura retórica de la sonata, la *anaphora*, que como ya mencionamos puede presentarse en tres casos diferentes. En este, específicamente se trata de una repetición sin modificaciones de las dos primeras partes de nuestro *Dispositio*, la *narratio* y la *confirmatio*. Lo cual, modificará únicamente la intensidad con la que debe ser tocada, ya que debe tener un mayor énfasis puesto que es la tercera vez que se presenta este pasaje.

Figuras retóricas durante el Aria con Variaciones

Como ya hemos visto, las figuras retóricas musicales pueden ser modificadores de la intensidad, acentuación, articulación, entre otras características.

Durante la presentación del tema nos encontramos con algunas figuras que ya hemos mencionado, tales como la *gradatio*, *anabasis* y *aposiopesis*, en combinación con figuras nuevas.

De los compases 1-4 podemos observar una *anabasis* que se produce con la primera nota de cada compás (Bb- D –D- F), generando así, un incremento en la intensidad en cada uno de ellos, esto, sin omitir las dinámicas que de acuerdo con Quantz se van generando de acuerdo a sus cifras correspondientes.

The image shows a musical score for four measures of an aria. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is common time (C). The first measure starts with a piano (p) dynamic and a fingering of 5/3. The second measure has a mezzo-forte (mf) dynamic and a fingering of 6/4. The third measure has a piano (p) dynamic and a fingering of 5/3. The fourth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic and a fingering of 6/3. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, mf, f). Below the staff, there are pink-colored fingering numbers for the left hand, such as 5/3, 6/4, 5/3, 6/3, 7/3, 6/3, 6/3, 6/4+, 6/3, 5/3, and 5/3.

Figura 46.

Durante estos cuatro compases encontraremos figuras retóricas nuevas que formarán parte de casi todas las variaciones que se irán presentando.

La que más destaca de estas es la *suspiratio*, que de acuerdo con Palacios (2012) es la interrupción que sufre una frase, un motivo, una palabra o un tema sobre los cuales pesa una emoción. Para otros, la *suspiratio* es la expresión musical encargada de representar suspiros en la mitad de los silencios breves específicos y espacios en fragmento musical. Se debe notar que, de acuerdo al ejemplo anterior, en el último tiempo de los tres primeros compases, encontramos esta figura retórica, así mismo, de acuerdo con las cifras que se generan podemos realizar el pasaje con una dinámica más intensa que la que se presenta en el inicio de cada compás, se puede atribuir al hecho de que cuando se gime o se suspira el principio de esa acción será un sonido fuerte que pronto finalizará. Esta figura será

repetida en el último tiempo de cada compás.

La siguiente figura retórica es la *synonymia*, muy parecida a las figuras de repetición que ya hemos explicado anteriormente: *epizeuxis*, que se refiere a una repetición inmediata idéntica y la *gradatio*, que se entiende como la repetición de un pasaje en una altura diferente; a diferencia de estas, la *synonymia* se refiere a una repetición alterada o modificada de una idea musical. (Bartel, 1997, p.) Como se puede observar en el primer y segundo compás la única diferencia entre ellos es la primera nota de cada uno, en el compás tal comenzamos en si y en el siguiente en re. Es decir, se ha modificado, aunque sea un poco esta idea; así mismo en el tercer compás se puede observar que, aunque el compás dos y tres inician con la misma nota, el siguiente fragmento del tercer compás se encuentra una segunda menor arriba, mientras que en el compás dos se encuentra debajo sin modificar sus intervalos.

En el tercer tiempo del primer compás, se encuentra la figurada retórica llamada círculo mezo, que de acuerdo con Spiess (Bartel, 1997) se refiere a una figura que consiste de cuatro notas; y como su nombre indica es la mitad de la figura retórica conocida como *circulatio*, *circulo* o *kyklosis*, que se refiere a una serie de usualmente ocho notas en una ola de forma circular y es considerada una simple figura de ornamentación

The image shows a musical score for piano with a figured bass line. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the figured bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody starts with a half note G4 (labeled '1'), followed by quarter notes A4 (labeled '2') and B4 (labeled '3'). Above the first three notes, the syllables 'DO-RE-MI' are written. The score is annotated with various rhetorical figures: a purple box highlights a four-note figure in the first measure (labeled 'Circulo mezzo'); an orange box highlights a similar figure in the second measure (labeled 'Suspiratio'); a cyan box highlights a figure in the second measure (labeled 'Synonymia'); and yellow circles highlight a figure in the third measure (labeled 'Gradatio'). The figured bass line includes figures such as '1', '7', '1', and '5'. The piece concludes with a 'Cadencia Media' marked with a circled '5'.

Legend:

- Circulo mezzo
- Suspiratio
- Synonymia
- Gradatio

Figura 47.

En el segundo tiempo del compás cuatro, se encuentra la figura llamada corta, que como ya

hemos visto se refiere a una figura simple de ornamentación de tres notas, en la cual, la duración de una nota es igual a la suma de las otras dos. En los compases seis y siete, se encuentra una *gradatio*, que como hemos visto se refiere una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una altura superior o inferior, lo cual modifica la intensidad, haciendo un incremento, D-Eb-F-D y C-D-Eb-C respectivamente. De acuerdo con el análisis de las cifras y su correlación con las diferentes dinámicas de acuerdo a la categorización de Quantz, el sexto compás debería ser tocado con más fuerza que el séptimo; no obstante, debido a la *gradatio*, que se produce en la melodía, el compás 7 deberá tocarse con una mayor intensidad.

5

□ Corta
□ Circulo mezzo
□ Suspiratio
○ Gradatio

4 5 1

Figura 48.

Variación I

Esta variación está compuesta en su mayoría a dos figuras retóricas de ornamentación melódica, la *messanza* y el *grosso*, en combinación con otras figuras ya antes mencionadas.

Desde el primer compás, podemos observar el uso de estas dos figuras. Como ya hemos mencionado, la *messanza* se refiere a una serie de cuatro notas de corta duración, moviéndose ya sea por grado conjunto o salto; mientras que el *grosso*, de acuerdo con Bartel (1997) se refiere a un motivo de cuatro notas con una primera y tercera nota en común.

Aquí mismo podemos observar la *suspiratio* que se presenta a la mitad del cuarto tiempo justo como se presentaba en el tema.

En el compás dos, se encuentra la figura retórica *synonymia* que como ya hemos mencionado, se refiere a la repetición modificada de una idea musical; se pueden observar cambios únicamente en la melodía durante los dos primeros tiempos.

Durante el tercer compás se encuentra una *gradatio anabásica*, que como ya hemos mencionado modificará la intensidad con la que debe ser tocado este pasaje, produciendo un aumento gradual en las dinámicas. Como bien podemos observar, la mayoría de las cifras van en correspondencia a los cambios de intensidad que se producen por las figuras retóricas.

En el cuarto compás podemos observar melodías a base de *messanzas* que terminan en una cadencia media hacia F, con un descenso en su intensidad como consecuencia de una *catabasis*.

1 Var. 1.

Legend:

- Messanza (blue box)
- Grosso (orange box)
- Suspiratio (red box)
- Synonymia (light blue box)
- Gradatio (yellow circle)

The musical score consists of two staves (treble and bass clef) in a 2/4 time signature. The first measure contains a *Messanza* (blue box) and a *Grosso* (orange box). The second measure contains a *Synonymia* (light blue box) and a *Grosso* (orange box). The third measure contains a *Gradatio* (yellow circles) and a *Grosso* (orange box). The fourth measure contains a *Messanza* (blue box) and a *Suspiratio* (red box).

Figura 49.

La melodía de los compases cinco al ocho está formada a base de *messanzas* y un único *circulo mezzo* en el primer tiempo del último compás.

En el compás seis encontramos una *gradatio anabásica* que se forma debido a la melodía ascendente G-A- Bb-C-D en la voz superior y Eb-F-G-A-Bb en la voz inferior.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) across measures 5, 6, 7, and 8. The score is annotated with colored boxes and circles. A legend below the score identifies the annotations: a blue box for 'Messanza', a purple box for 'Circulo mezzo', and a yellow circle for 'Gradatio'. In measure 5, a blue box highlights the treble staff. In measure 6, a yellow circle highlights the treble staff and a yellow circle highlights the bass staff. In measure 7, a blue box highlights the treble staff. In measure 8, a purple box highlights the treble staff and a blue box highlights the bass staff.

Figura 50.

Como se puede notar, las cadencias que se presentan al final de cada sección de las variaciones son las mismas que se presentan en el tema, primero una cadencia media y al final una cadencia simple (perfecta), presentándose de la misma manera en las variaciones siguientes.

Variación II

La variación II, es la variación más larga de las cinco variaciones, compuesta por 12 compases. Esta también se encuentra compuesta por *messanzas* y *groppos* que se intercalan; a diferencia de la primera variación, estas figuras se encuentran ahora como parte del acompañamiento y no de la melodía.

Así mismo, podemos encontrar figuras que ya mencionamos durante el aria y la primera variación, tales como: *suspiratio*, *synonymia*, *paronomasia* y *anaphora*. Aquí, encontramos diversas figuras de repetición con características similares, por lo cual es importante recalcar que una repetición implica un aumento en la intensidad.

Se puede observar en la figura 51 que la diferencia entre el primer y segundo compás es una nota o voz añadida, sin ninguna diferencia armónica en el acompañamiento, así se puede deducir que esta es una *paronomasia*; de igual manera, entre el compás dos y tres, se puede observar una *synonymia* donde las diferencias sustanciales ocurren en el cambio de posición o uso de inversiones en la melodía y acompañamiento.

1 DO-RE-MI

1 2 3

1 7 1

Legend:

- Messanza
- Suspiratio
- Paronomasia
- Groppo
- Synonymia

Figura 51.

En el compás cinco, se encuentra una *anaphora*, puesto que la melodía del primer compás se presenta de la misma manera y sin modificaciones. En el compás seis, se encuentra una nueva figura

retórica llamada *diminutio*, que de acuerdo con Bartel (1997) se puede referir a dos casos: (1) varias elaboraciones de notas más largas mediante la subdivisión en notas de menor duración; (2) un reordenamiento del material temático en valores de nota proporcionalmente más cortos. (p.235) Otros términos que se usaban para la *diminutio* eran *passagio*, *coloratura* y *divisiones*.

Se puede observar como la voz superior es ornamentada cambiando el valor de negra por corcheas, poniendo una tercera inferior o superior antes de la nota principal. Ocurre algo similar en el compás siete en los dos primeros tiempos, generándose una *gradatio anabásica* en el acompañamiento.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'DO-RE-MI' above measures 5, 6, and 7. Measure 5 has three notes (D, E, F) marked with circled numbers 1, 2, and 3. A bracket labeled 'Anaphora' spans measures 5, 6, and 7. A bracket labeled 'Diminutio' spans measures 6 and 7. A bracket labeled 'Gradatio' spans measures 6 and 7. The accompaniment has a 'f.w. 2.' marking below measure 7. A legend at the bottom left shows a square for 'Suspiratio' and a circle for 'Gradatio'.

Figura 52.

El acompañamiento del compás nueve, está conformado por dos *messanzas* y dos *gropi*, las *messanzas* en los tiempos uno y tres y los *gropi* en los tiempos dos y cuatro, teniendo cada grupo de estos, las mismas notas; al tener estas características podemos deducir que nos encontramos nuevamente con una *paranomasia*.

El compás 10 se encuentra formado por *groppos* a distancia de tercera y una voz superior a una sexta. En este, encontramos una *gradatio anabásica* formada por el movimiento ascendente de estas tres voces de manera paralela; además de una *suspiratio* en el último tiempo, produciendo así, una modificación en las intensidades de cada motivo, puesto que de acuerdo a las dinámicas sugeridas por

Quantz al realizar el análisis de las cifras, este compás debería tocarse únicamente en *p*, y en *mf* durante la *suspiratio*.

En el compás 12, se encuentra una nueva figura retórica llamada *syncopatio*. De acuerdo con Bartel (1997) es una suspensión con o sin una disonancia resultante. Aquí mismo el acompañamiento se construye a base de *messanzas* y en los dos últimos tiempos a base de *groppi*.

The image shows a musical score for two staves, likely a lute or guitar. The score is annotated with various figures. A legend below the score identifies the annotations: a blue square for 'Messanza', a green square for 'Groppo', a yellow circle for 'Gradatio', and a white circle with a black outline for 'Syncopatio'. The score consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The annotations are placed over specific notes or groups of notes in the score.

- Messanza
- Groppo
- Gradatio
- Syncopatio

Figura 53.

Variación III

Esta variación se encuentra escrita 12/8, un compás diferente al que se había presentado en las piezas anteriores, conservando la tonalidad original.

El material de esta variación se encuentra construida en su mayoría de la figura retórica llamada *corta*, que como ya hemos explicado simplemente significa “corto” y pertenece a las figuras de ornamentación simple. Su uso es frecuente en composiciones que desean expresar afecciones de agitación o alegría (Bartel, 1997, p.234). De acuerdo con Spiess (Bartel,1997) “La *corta*, que significa corta, pequeña y ligera, se denomina así probablemente porque se compone de tres y no de cuatro o más notas, como todas las demás figuras” (p.234)

Durante el primer compás se encuentra el motivo principal de la variación compuesto por dos grupos de tres octavos (*corta*) por grado, conjunto y de movimiento ascendente; este se repetirá tres veces sin ningún cambio, modificando únicamente su altura o índice acústico.

La *suspiratio* aparece en los compases uno y dos, formando en ambos casos una disonancia de 5° y 4+ respectivamente. Lo cual, de acuerdo al análisis de sus cifras según el enfoque de Quantz, genera una congruencia entre la figura retórica que aparece y la intensidad con la que se sugiere sea tocada.

En el compás tres, se presenta nuevamente el motivo principal de la variación; sin embargo, este se desarrolla por medio de una *gradatio anabasis*, que como ya hemos explicado, modificará la intensidad, generando un aumento en esta (*crescendo*). En el cuarto compás, el motivo del tiempo uno se repite en el tiempo dos (*epizeuxis*); en los últimos dos tiempos, se genera una *catabasis* formado por un arpeggio descendente del V en F.

1 DO-RE-MI

1 2 3

1 7 1

□ Suspiratio
○ Gradatio
□ Catabasis

Detailed description: This musical score is in 3/8 time and features two staves. The upper staff contains vocal lines with lyrics 'DO-RE-MI' above the first three measures. The lower staff contains a bass line. Annotations include: a square box labeled 'Suspiratio' around a note in the first measure; a yellow circle labeled 'Gradatio' around a note in the second measure; a square box labeled 'Catabasis' around a note in the fourth measure; and a blue square box around a note in the seventh measure. Circled numbers 1, 2, 3, 7, and 1 are placed above specific notes in the vocal line.

Figura 54.

En el cuarto tiempo del compás cinco, se encuentra una *gradatio anabasis*, formada por el ascenso de las 3 voces. La voz superior e intermedia con las notas F-G-A-Bb-C y la inferior con las notas D-Eb-F-G-A. En el compás siete, encontramos también una *gradatio catabasis*, formada por el descenso de las 3 voces. La superior con las notas Bb-A-G-F, la intermedia con D-C-Bb.A y la inferior con Bb-A-G.

5

○ Gradatio Anabasis
○ Gradatio Catabasis

Detailed description: This musical score is in 3/8 time and features two staves. The upper staff contains vocal lines and the lower staff contains a bass line. Annotations include: a yellow circle labeled 'Gradatio Anabasis' around a note in the second measure; and a white circle labeled 'Gradatio Catabasis' around a note in the seventh measure. A circled number 5 is placed above the first measure.

Figura 55.

Variación IV

Al igual que la Variación III, esta variación se encuentra construida en mayor parte en base a la figura retórica de *corta*. A primera vista, podría decirse que es similar a la variación anterior en contrapunto de inversión.

Durante el primer compás encontramos la figura de *anabasis* en la melodía de la voz superior conformada por las notas Bb, C, D, Eb; mientras tanto en la voz inferior tenemos una *catabasis* formada en los dos primeros tiempos por figura de *corta*. Así mismo, se encuentra en el último tiempo la figura retórica de *suspiratio* como se presentó en el tema. En el compás dos se podría hablar del uso de la *synonymia*, ya que se modifica la melodía de la voz superior utilizando la figura retórica de la *diminutio*; la base armónica no es modificada, solo se cambia el movimiento descendente de los tiempos uno y dos, por uno ascendente y se mantiene la *suspiratio* en el último tiempo.

En el compás tres se encuentra una *paranomasia*. Como se puede notar, tenemos la repetición del segundo compás con adición de una voz intermedia (F-A-Bb-C) y una modificación en el último tiempo. También se puede observar una *gradatio anabásica* que ocurre como consecuencia de la repetición del motivo de la voz superior. En base a la tabla proporcionada por Quantz todo este compás debería ser tocado en *p*, sin embargo, como ya hemos visto, la intensidad será modificada en aumento debido a la figura ya mencionada.

En el compás cuatro, se puede ver la repetición de los motivos en las voces superior e inferior a distancia de terceras en los dos primeros tiempos; en los últimos dos tiempos se puede observar una *catabasis* formado por un arpeggio descendente en F.

1 DO-RE-MI

Legend:

- Anabasis (Yellow circle)
- Suspiratio (White square)
- Diminutio (Orange circle)
- Gradatio (Yellow circle)
- Paronomasia (Red square)
- Catabasis (Blue square)

Figura 56.

El compás cinco está formado por una *catabasis* en el acompañamiento, formado por un arpeggio descendente de F, repitiéndose tres veces (*epizeuxis*); mientras tanto, la melodía se encuentra hecha a base de una nota larga y una *suspiratio* en los tiempos dos y cuatro. En el compás seis se encuentra una *paronomasia*, ya que, el compás cinco es repetido con adiciones pero sin modificaciones en la estructura armónica.

5

Legend:

- Catabasis (Blue square)
- Suspiratio (White square)
- Epizeuxis (Yellow square)
- Anabasis (Yellow square)
- Paronomasia (Red square)

Figura 57.

Variación V

La variación V es una retrospectiva hacia el tema principal que se presentó en la sonata, de hecho, el primer tiempo es totalmente idéntico, comenzando con un *messanza* sobre Bb, siendo esta la figura base de esta variación. Otra similitud podemos encontrarla en el final de la *narratio* y el final del cuarto compás, el cual es idéntico.

En el compás uno encontramos las figuras que ya mencionamos adornando una melodía ascendente que ocurre por medio de la *anabasis*; también podemos encontrar en el último tiempo una *suspiratio* en la sección del acompañamiento. El compás dos es una repetición del compás uno con las mismas características, cambiando el *gropo* que se presentaba en el primer tiempo por la figura de *messanza*.

En el compás tres se puede observar una *gradatio anabasis* (D-E-F-G). Durante el compás cuatro se genera una *catabasis* que va desde la nota F del primer compás índice seis hasta C índice cinco, en la última semicorchea del cuarto tiempo.

Legend:

- Anabasis
- Messanza
- Suspiratio
- Synonymia
- Gradatio
- Catabasis

Figura 58.

En el compás cinco podemos encontrar el motivo principal que dominará, de los compases cinco al siete, un arpeggio descendente en el primer tiempo que pareciera repetirse en el segundo, pero modifica su intervalo entre la segunda y tercera semicorchea; estos dos mismos motivos aparecen en

la voz inferior en los tiempos tres y cuatro por movimiento contrario, es decir, con un movimiento ascendente.

En la voz superior del primer compás, cuarto tiempo, podemos encontrar un motivo realizado en base a los intervalos del primer tiempo por movimiento contrario; este mismo será repetido cuatro veces durante el sexto compás formando una *gradatio anabásica* que va desde el Bb hasta F. Así mismo, la voz inferior se desarrolla a partir del motivo del segundo tiempo por movimiento contrario en el cuarto tiempo, formando también una *gradatio* repitiendo el motivo tres veces durante el sexto compás.

Esta sección podría darnos una retrospectiva hacia el inicio de la suite durante las primeras secciones del preludio.

The image displays a musical score for two staves, likely piano and violin/viola. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The upper staff begins with a measure marked with a '5' above the staff. The lower staff has a measure with a '4' below it. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Annotations include yellow circles highlighting specific notes in both staves, a blue box highlighting a melodic phrase in the upper staff, and a red box highlighting a phrase in the lower staff. A legend below the score identifies the annotations: a yellow circle for 'Anabasis', a yellow circle for 'Gradatio', a red box for 'Suspiratio', and a blue box for 'Catabasis'.

- Anabasis
- Gradatio
- Suspiratio
- Catabasis

Figura 59.

Conclusiones

Interpretar una pieza de los siglos XVII y XVIII (conocido comúnmente como el periodo barroco) sin duda alguna es una de las tareas más difíciles en la carrera de un pianista profesional, ya que como hemos observado durante el desarrollo de esta investigación, esto requiere en primera instancia conocer un poco el contexto histórico y social del periodo en el cual el compositor compuso su obra (incluyendo instrumentos); luego, comprender los recursos teóricos que fueron utilizados por el compositor en su obra y la comparación entre algunos trabajos del mismo periodo; y al final, la combinar de todos estos para generar la obra y entender el discurso que plantea.

El propósito de esta tesis fue obtener los datos necesarios para realizar una interpretación con criterios históricos de la suite HWV 434 de George Frederic Handel y dar a conocer herramientas que otros intérpretes pueden utilizar para interpretar obras del mismo compositor o del mismo periodo. En base a los datos obtenidos, se puede concluir que existen diferentes recursos que se utilizan en una composición de los siglos XVII y XVIII, los cuales, en su mayoría son escasos o nulos en el lenguaje de los músicos que han concluido el primer grado en su carrera musical (licenciatura).

A partir de esta investigación demostré que aunque Handel es conocido por su música vocal, especialmente por sus oratorios, fue un gran exponente e intérprete de la música para teclado durante su infancia y sus primeros años como músico; así mismo, se pudo observar que en sus obras para teclado, específicamente en sus suites para clavecín, hay una diferencia significativa entre las características y elementos que contienen, en comparación con las suites de referencia que tenemos dados por los modelos de suite de Froberger y posteriormente Johann Sebastian Bach.

Además, se pudo constatar que los elementos tales como cifras, *schematta* (contrapunto) y retórica son fundamentales en el análisis de una pieza de los siglos XVII y XVII para su interpretación.

Este tipo de enfoque y análisis me resultó útil para comprender mejor la construcción de una pieza a través del discurso y su formación a través de los elementos por los cuales está conformada la retórica musical, especialmente por la *elocutio* donde se generan las figuras retóricas. Es así que con la presente tesis proporciono una guía para elaborar un análisis de los elementos tales como cifras, retórica y *schematta*, que se presentan en una partitura, los cuales no se encuentran escritos de la forma habitual a la que estamos acostumbrados (reguladores, matices, ligaduras o acentos, entre otros) estos, nos ayudarán a entender mejor la dinámica, fraseo y articulación para aplicarse a nuestra interpretación.

Es mi deseo que, por medio de esta investigación se pueda replantear la importancia de la retórica como materia esencial en la preparación de un músico profesional, debido a su total uso en las composiciones de los siglos XVII y XVIII, siendo esta de mucha importancia para ofrecer una interpretación informada y lo más adecuada posible.

Referencias

- Alcaraz, M. (2011). Criterios histórico-didácticos para la interpretación de música antigua aplicados a las suites para laúd de J. S. Bach. España: Universidad de Málaga.
- Ashish Xiangyi Kumar. Handel: Keyboard Suite No.1 in B-flat major, HWV 434 (Schiff).
[Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=FB1atm__LTY
- Bach, C. P. (1778). Essay of the true art of playing keyboard instruments. Berlin: Berlin and Sttetin.
- Bartel, D. (1997). Musica Poetica. Nebraska: Lincoln and London. Beristáin, H. (1995). Diccionaio de retórica y poética. México: Porrúa, S. A. Hogwood, C. (2007). Handel. Slovenia: Thames & Hudson.
- Bas, J. (1947). Tratado de la forma musical. Buenos Aires: Ricordi.
- Beggerow, A. (2016). Handel – Keyboard suite in B flat Major HWV 434. [Entrada de blog]
<https://muswrite.blogspot.com/2016/03/handel-keyboard-suite-in-b-flat-major.html>
- Best, T. (1971). Handel's Keyboard Music. The Musical Times, 845-848.
- Burrows, D. (1997). The Cambridge Companion to Handel. United Kingdom: Cambridge Universtity.
- De Pedro, D. (1993). Manual de formas musicales. Madrid: Real Musical.
- Dufourcq, N. (1963). Breve historia de la música. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferguson, H. (2003). Keyboard interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction.
Madrid: Alianza editorial.
- Gillespie, J. (2016). Five Centuries of Keyboard Music. New York: Dover.
- Gjerdingen, R. (2007). Music in galant style. England: Oxford University Press.
- Handel, G. F. (1996). Suites and Chaconnes, Volume II (Suites IX to XVI). Alfred Music. Hogwood, C. (2007). Handel. New York: Thames & Hudson.
- Iuarte, M. (1995). El “arpeggio” en la música para teclado. España: Quodilbet: revista de

especialización musical.

Kroll, M. (2007). Second Series, Vol.63. Notes, 942-945.

Leduc, A. (1977) Les Regles de Interpretation Musicale a l'Epoque Baroque. Paris.

Mainwaring, J. (1964). Memories of the life of the late George Frederic Handel. Buren: F. Knuf.

Montclair, C. P. E. Bach et Telemann. Université Paris-Sorbonne, Paris.

Quantz, J. J. (1752). Método para aprender a tocar la flauta transversa. Berlin: Frederick Voss.

Palacios, R. (2012). La pronuntiatio musicale. une interprétation rhétorique au service de Händel,

Paris: Université Sorbonne.

Rodríguez, F. (2018). Propuesta interpretativa con base en distintos análisis de dos movimientos de la

Partita No.3 de Johann Sebastian Bach (Preludio y Gavotte Rondo). Bogotá: Universidad

Javeriana.

Sandoval, J. (2009). La suite barroca para la clase de técnica de la danza clásica. México: Jimdo.

Anexo

Definición de términos: Figuras retóricas

Anabasis:

Un pasaje musical ascendente, el cual expresa ascenso o exalta imágenes o afecciones. (Bartel, 1997, p.179)

“Kircher menciona que la anabasis o ascenso es un pasaje musical a través del cual se expresa pensamientos de exaltación, creciente elevación y eminencia.” (Bartel, 1997, p.180)

“Vogt menciona que es un esfuerzo hacia las alturas con gran armonía de propósito. (Bartel, 1997, p.180)

La anabasis es un pasaje musical ascendente que exprime generalmente una progresión o un ascenso de imágenes o afectos exaltados, elevados o sublimes. (Palacios, 2012, p. 131)

Anaphora, Repetitio:

(1) Es una línea de bajo repetida; bajo obstinado;(2) una repetición de la frase de apertura o motivo en un número de pasajes sucesivos; (3) una repetición general. (Bartel, 1997, p.184)

Figura de construcción que afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (gramatical), pero también otras clases de palabras como los adverbios. (Beristáin, 1995, p.50)

“Susenbrotus menciona que la repetitio ocurre cuando el comienzo de numerosas frases subsecuentes es formado con la misma palabra. O también ocurre cuando el mismo comienzo de una frase es repetido en numerosas clausulas.” (Bartel, 1997, p.186)

“Burmeister menciona que la anaphora es un ornamento relacionado a la palilogia ya que, la anáfora repite algo, aunque sea solo el bajo. La anaphora es un ornamento, el cual repite las mismas notas a través de diversidades, pero no en todas las voces de la composición a la manera de fuga sin llegar a ser una verdadera fuga.” (Bartel, 1997, p.187)

Anticipatio, Praesumptio:

Una nota vecina inferior o superior después de una nota principal, prematuramente una nota que pertenece a la armonía o coro subsecuente. (Bartel, 1997, p.192)

Consiste en anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados que favorecen al emisor o al receptor con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector o el contrario, para conmoverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del discurso. (Beristáin, 1995, p.64)

“Susenbrotus menciona que el praesumptio o praeoccupatio ocurre cuando se anticipa algunas objeciones antes de que sean hechas.” (Bartel, 1997, p.193)

“Bernhard menciona que el anticipatio notae ocurre cuando una voz comienza con la nota superior o inferior inmediata que permitiría el entorno natural.” (Bartel, 1997, p.193)

“Walther menciona que esta figura también llamada praeceptio o praesumptio, difiere del acento duplex ya que no es utilizado en saltos.” (Bartel, 1997, p.194)

Antistaechon:

Una disonancia sustituta para una consonancia esperada, usualmente el resultado de una melodía resaltada en la misma altura mientras que el bajo implica cambios armónicos. (Bartel, 1997, p.195)

“Susenbrotus menciona que la antithesis o antistaechon significa un intercambio de letras, que es cuando una letra es sustituida por otra.” (Bartel, 1997, p.196)

“Vogt menciona que la antistaechon es un intercambio de un signo, letra o nota. Por ejemplo, cuando la penúltima nota en una cadencia no es la tercera o la quinta, pero si un un intervalo bastante extraño como la cuarta. (Bartel, 1997, p.196)

Antithesis, Antitheton, Contrapositum:

Es una expresión musical de afecciones opuestas, armonías o material temático. (Bartel, 1997, p.197)

Figura de pensamiento (tropo de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común. (Beristáin, 1995, p.67)

“Quintillian menciona que el contrapositum, también llamado contenido o antitheton, ocurre en más de una forma. El contraste puede ser entre palabras simples, pares de palabras u oraciones completas.” (Bartel, 1997, p.198)

“Gossched menciona que cuando cosas opuestas son colocadas una tras otra con el fin de enfatizarlas en contraste.” (Bartel, 1997, p.198)

Palacios: es la figura que engloba todo lo que se produce un contraste y atrae la atención. (Palacios, 2012, p.159)

Aposiopesis:

Un silencio en una o todas las voces de una composición; una pausa general. (Bartel, 1997, p.202)

Elipsis y reticencia. (Beristáin, 1995, p.71)

“Susenbrotus menciona que la aposiopesis ocurre cuando una parte de la oración es cortada para el bien de los afectos, otra interrupción, transiciones o algunas otras razones.” (Bartel, 1997, p.204)

“Burmeister menciona que la aposiopesis es una figura la cual causa un silencio completo en todas las voces a través de la colocación de ciertos signos.” (Bartel, 1997, p.205)

Auexis, Incrementum:

Repeticiones sucesivas de un pasaje musical el cual sube por grado. (Bartel, 1997, p.209)

“Quintillian menciona que el incrementum es una de las más poderosas formas de amplificación: cosas insignificantes son hechas para parecer importantes. Este es efectuado a través de uno o varios grados y puede ser llevado no solo al más alto grado, sino a veces más allá de él.” (Bartel, 1997, p.210)

“Burmeister menciona que el auexis significa un crecimiento en la composición mientras se usa el mismo texto. El auexis ocurre cuando la armonía crece e incrementa con una simple, doble, triple o más repeticiones de consonantes combinadas (noema) usando el mismo texto.” (Bartel, 1997, p.211)

Catabasis, Descensus:

Un pasaje musical de descenso el cual expresa descenso, disminución o imágenes o afecciones negativas. (Bartel, 1997, p.214)

“Kircher menciona que la catabasis o descensus es un pasaje musical a través del cual se expresa afecciones contrarias a las de la anabasis., tales como servidumbre y humildad, así como afectos humildes y viles.” (Bartel, 1997, p.215)

“Vogt menciona que la catabasis o descensus ocurre cuando la voz desciende.” (Bartel, 1997, p.215)

La catabasis es un pasaje musical descendente expresa decadencia, esclavitud, soledad, imágenes o afectos negativos, abominables, terrestres. (Palacios, 2012, p.132)

Corta:

Una figura de tres notas en la cual la duración de una nota es igual a la suma de las otras dos. (Bartel, 1997, p.234)

“Printz menciona que la figura corta consiste en tres notas rápidas, una de las cuales tiene una duración igual a la de las otras dos combinadas.” (Bartel, 1997, p.234)

La corta es una figura de ornamentación simple, está compuesta de tres notas de en las que una tiene la duración de la unión de las otras dos. Otros dicen que es una nota larga seguida de dos notas cortas (recta). O viceversa, dos notas cortas seguidas de una nota larga (inversa). (Palacios, 2012, p.102)

Climax, Gradatio:

(1) una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una altura superior o inferior; (2) dos voces moviéndose en movimiento paralelo, ya sea, descendente o ascendente; (3) un incremento gradual o ascenso en la altura y sonido, creando un crecimiento en la intensidad. (Bartel, 1997, p.220)

Figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decreciente, a la inversa. (Beristáin, 1995, p.234)

“Quintillian menciona que la gradatio, también llamada climax, repite lo que ya ha sido dicho y antes de proceder a algo más, se detiene en eso que precede.” (Bartel, 1997, p.222)

“Sunsenbrotus menciona que una gradatio o climax ocurre cuando frases consecuentes comienzan con las mismas palabras que finalizan la frase anterior, frecuentemente alterando los finales. Ocurre cuando una oración es construida por grado, en la cual, la palabra con la que termina comienza la siguiente frase.” (Bartel, 1997, p.222)

“Gottsched menciona que la siguiente figura es una gradatio, a través de la cual uno progresa por grado desde una expresión débil hacia una más fuerte, de este modo expresa pensamientos de importancia cada vez más grandes.” (Bartel, 1997, p.222)

“Burmeister menciona que el clímax repite notas similares, pero en alturas diferentes.” (Bartel, 1997, p.222)

“Nucius dice, ¿qué es un clímax? ocurre cuando dos voces progresivas suben o bajan en movimiento paralelo. El uso de esta figura es más frecuente al final de una composición.” (Bartel, 1997, p.223)

La gradatio o climax en la retórica literaria es la figura que consiste en enumerar o disponer gradualmente las palabras las palabras en orden ascendente o descendente en importancia o insistencia. En música, la gradatio consistirá en la repetición secuencial de un fragmento musical, al menos tres veces, cada vez más agudo, forte, más dulce o grave. (Palacios, 2012, p.133)

Diminutio, Meiosis:

(1) varias elaboraciones de notas más largas mediante la subdivisión en notas de menor duración; (2) un reordenamiento del material temático en valores de nota proporcionalmente más cortos. (Bartel, 1997, p.235)

Ellipsis, Synecdoche:

(1) la omisión de una consonancia esperada; (2) una interrupción abrupta en la música. (Bartel, 1997, p.245)

Desfasamiento de la duración dado entre la temporalidad de la historia relatada y la temporalidad del discurso que da cuenta de ella. (Beristáin, 1995, p.162)

Quintillian menciona que, algunos usos del término synecdoche es cuando algo es suprimido, pero es asumido en el contexto del discurso. Una palabra puede entenderse a través de otra palabra, la cual es llamada ellipsis cuando conduce a una falla en la oración. (Bartel, 1997, p.247)

Sunsenbrotus dice que la eclipsis significa la omisión de palabras o partes del discurso el cual requiere la construcción correcta. En esta figura la palabra omitida u oración es comprobada a través del uso establecido de autores pasados, a través del consenso de los ya aprendidos, o a través de otras palabras en la cláusula de la oración. (Bartel, 1997, p.247)

Bernhard menciona que la ellipsis quiere decir la omisión y supresión de una consonancia. Ocurre de dos formas: cuando una pausa reemplaza una consonancia y es seguido por una disonancia o cuando en una cadencia la carta no es resuelta por la tercera, sino que permanece estacionaria. (Bartel, 1997, p. 248)

La ellipsis consiste en interrumpirse para cambiar de dirección en un fragmento o un final falso. (Palacios, 2012, p.157)

Epizeuxis:

Una repetición enfática e inmediata de una palabra, nota, motivo o frase. (Bartel, 1997, p. 263)

Figura de elocución o construcción del discurso. Consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma. Es una reiteración por contigüidad o en contacto; produce un efecto de insistencia, de prolongación y, a veces, familiar o juguetón. (Beristaín, 1995, p.415)

Gottsched menciona que la epizeuxis ocurre cuando la misma palabra del comienzo de una oración es inmediatamente repetida. (Bartel, 1997, p. 264)

Groppo:

Un motivo de cuatro notas con una primera y tercera nota en común. (Bartel, 1997, p.290)

Walther menciona que es una forma de diminutio usada para ornamentar notas de larga duración y normalmente consiste en cuatro, ocho o dieciséis notas con una primera y tercera nota en común, la segunda y la cuarta tienen diferentes posiciones. Si la cuarta nota asciende es un groppo ascendente; si la cuarta nota desciende es llamado groppo descendente, Este diminutio es usado frecuentemente en la penúltima nota de una cadencia con el don de finalizar un trillo. (Bartel, 1997, p.291)

Mathesson dice que grandes compositores hicieron un trato con los adornos al cual llamaron groppo. De acuerdo con la traducción alemana esta palabra significa racimo en forma de uva, y simplemente no puedo comprender como es posible que esta palabra groppo deba significar bola o curva, aunque Printz, Walther y muchos más la definían de esa manera. Sin duda es derivación de groppo, que quiere decir una uva, en francés e inglés. Estos groppi pueden ser utilizados periódicamente como simples adornos coincidentes o pueden ser usados para estructurar sustancialmente la melodía, formando carreras enteras. Estas carreras pueden contribuir en una no pequeña parte de la expresión musical. (Bartel, 1997, p.291-292)

Palacios: se dice de una figura de ornamentación simple compuesta de cuatro notas, la primera y la cuarta son las mismas; similar al círculo mezzo, excepto por la diferencia de que las notas comunes la segunda y la cuarta. (Palacios, 2012, p.110)

Homoioptoton. Homoioteleuton:

(1) una pausa general en todas las voces (aposiopesis), ya sea que interrumpa la composición (homoioptoton) o la cadencia siguiente (homoioteleuton);(2) finales similares de un número de pasajes subsecuentes. (Bartel, 1997, p.295)

Paronomasia, Rima. Figura que consiste en aproximar dentro del discurso varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (parlamento, parlero) en cuyo caso se llama parequesis, ya sea casualmente (adaptar, adoptar). (Beristáin, 1995, p.385)

Gottsched (en Bartel): Homoeoteleuton y homoeoptoton ocurren cuando se juega con las últimas sílabas o con los finales. (Bartel, 1997, p.296)

Nucius dice, ¿Qué es homioteleuton? Ocurre cuando la armonía es interrumpida y un silencio general es indicado con silencios de semibrevis o mínima después de que todas las voces habían colaborado en conjunto. (Bartel, 1997, p.296)

Thuringus dice, ¿Qué es homioptoton? Ocurre cuando una pausa general es insertada simultáneamente en todas las voces de la composición a través de los silencios de semibrevis, mínima o semiminima. ¿Qué es homoioteleuton? Es un completo silencio en el medio de una composición. (Bartel, 1997, p.297)

Messanza:

Bartel: series de cuatro notas de corta duración, moviéndose ya sea por grado conjunto o salto. (Bartel, 1997, p.318)

Printz menciona que la messanza es una figura mezclada que consta de cuatro figuras de duración corta, de las cuales ya sea que algunas permanezcan estacionarias mientras que las otras se mueven por salto y otras por grado. (Bartel, 1997, p.318)

Spiess dice que la messanza o misticanza, también conocida como mixtio o mixtyre es una figura que consiste principalmente de varios saltos y es mezclada con otras secuencias (corta, groppo, cicolo, tirata). Esta figura es usada principalmente en passagi, phantasiae y especialmente en variaciones. (Bartel, 1997, p.319)

La messanza es una figura simple de ornamentación, está compuesta de cuatro notas con un movimiento por grado conjunto o por saltos. Significa “mezcla”, en el caso presente, es una mezcla de intervalos. (Palacios, 2012, p.103)

Paronomasia:

Bartel: la repetición de un pasaje musical con ciertas adiciones o alteraciones para el resalte o mayor énfasis. (Bartel, 1997, p.350)

Figura que consiste en aproximar dentro del discurso varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (parlamento, parlero) en cuyo caso se llama parequesis, ya sea casualmente (adaptar, adoptar). (Beristáin, 1995, p.385)

Gottsched menciona que cuando las palabras solo riman. Ocurre cuando una palabra es repetida, pero con adiciones lo cual produce un énfasis excepcional. (Bartel, 1997, p. 351)

Scheibe dice que es usada generalmente en conjunto con la repetitio. La paranomasia ocurre cuando una oración o palabra ya expresada es repetida con nuevas y singulares adiciones. Es usado de igual manera en música vocal e instrumental. (Bartel, 1997, p.351)

Passus Duriusculus:

Una línea de ascenso o descenso cromáticamente alterada. (Bartel, 1997, p.357)

Bernhard menciona que el *passus durisculus* ocurre cuando una voz asciende o cae a un semitono menor. (Bartel, 1997, p.358)

Pathopoeia:

En la retórica literaria la *pathopoeia* diseña la expresión o evocación de un sentimiento (*pathos*), con el objetivo de al escucha o lector. En música la *pathopoeia* es una figura de disonancia utilizada para darse cuenta de sentimientos o afectos intensos como el entusiasmo, la alegría, la melancolía, el temor, el dolor, la aflicción. Se encuentra ordinariamente en la mitad de un pasaje cromático ya sea en la melodía o la armonía. También puede estar acompañada de “una frase turbulenta, con acordes disonantes y de melodías fragmentadas. (Palacios, 2012, p.141)

Un pasaje musical el cual busca despertar una afección apasionada a través del cromatismo o de otros significados. (Bartel, 1997, p.359)

Burmeister menciona que la *pathopoeia* ocurre cuando el texto es expresado a través de semitonos de tal manera que nadie parece permanecer indiferente por la afección creada. (Bartel, 1997, p.361)

Thuringus dice que ocurre cuando el pasaje es mejorado con afecciones de tristeza, alegría, miedo, risa, luto, misericordia, júbilo, susto, terror y afecciones similares de tal manera que se mueven ambos cantantes y escuchas. (Bartel, 1997, p.361)

Polyptoton:

Repetición de un pasaje melódico en diferentes alturas. (Bartel, 1997, p.367)

Figura considerada en las retóricas tradicionales, a veces de dicción, a veces de elocución. Afecta a la morfología de las palabras. Consiste en repetirla parte invariable de una palabra (el *lexema*

de un nombre o un verbo), sustituyendo cada vez algunas de sus partes gramaticalmente variables (algún morfema derivativo y/o gramatical). (Beristáin, 1995, p.136-137)

Susenbrotus dice que la figura llamada polyptoton por poetas y es distinguida a través de una variedad de finales diferentes. (Bartel, 1997, p.369)

Vogt menciona que cuando un pasaje es repetido en varias alturas. (Bartel, 1997, p.369)

Suspiratio, Stenasmus:

Una expresión musical de un suspiro por medio de un silencio. (Bartel, 1997, p.392)

Kircher menciona que en este punto el stenasmus o suspiratio puede ser mencionado, a través del cual se expresa afectos de gemidos o suspiros con silencios de octavos o dieciseisavos, a la que se llama suspiria. (Bartel, 1997, p.393)

Printz dice que la figura suspirans no es otra que una figura corta, la cual, en lugar de su primera figura más larga, tiene un silencio de la mitad de su duración y de igual duración a las otras dos. (Bartel, 1997, p.394)

Vogt menciona que stenasmus es un suspiro, un pasaje de gemidos en una composición. (Bartel, 1997, p.394)

De un lado, la suspiratio es la interrupción que sufre una frase, un motivo, una palabra o un tema sobre los cuales pesa una emoción. Para otros, la suspiratio es la expresión musical encargada de representar suspiros en la mitad de los silencios breves específicos y espacios en fragmento musical. (Palacios, 2012, p.153)

Synonymia:

Una repetición alterada o modificada de una idea musical. (Bartel, 1997, p.405)

Gottsched menciona que cuando un numero de palabras con el mismo significado son usadas.

(Bartel, 1997, p.407)

Ahle menciona que aquello que estaba más lejos de establecer canto, glorificación y alabanza o regocijo, eso sería una synonymia. (Bartel, 1997, p.407)

N° 1.

Prélude.

Exordio
Arpeggio.

Proposito

5

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

6 5 3 6 6 7 7 8 8 9 9 10 10 11 11 12

5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

5 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

7 5 3 6 5 3 9 7 5 4 5 3

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

5 3

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

f 6 4 2

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

mf p 7 5 3 6 4 5 3

Peroratio

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

mf ff f mf p f mf mf ff f p ff mf mf p

6 7 6 6 9 6 6 9 6 6 7 3 6# 6 5 7 6 6 6 5 7 6 6 5 5 6 6 5 7 5 6 6 5 3

3 5 # 4 5 3 3 3 3 4+ 3 H.W. 2. 3 3 3 3 4 3 2 3 3 2 3 3 3 4 3 3 5 4 7 5 3 5 3

Narratio

Consonante

MP

Secuencial asce.

5 3 MP 5 3

MF

F

6 3 6 3 5 3 6

Proposito

Disonante

Mp

6 4 5 3 7 6 4 6 4 3 6 3

Confutatio

MF

F

6 3 5 3 6 3 5 3 6 4+ 3 7 5 3 5 3 5 3 6 3

p

mf

p

mf

mf

mf

5 3 4 3 3 6 3 5 3 6 3 5 3 4 3 6 4 6 5

Confirmatio

B

p

B

B

B

6 4 3 5 3 5 3 5 3 5 3 4 3 5 3

This page contains six systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in pink. Dynamics like *mf* and *p* are used. Some notes are marked with a 'B' in pink. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

5 3 7 3 5 3 5 3 6 3 7 6 3 5 3 6 5 3 5 3

5 3 5 3 5 3 7 5 3 6 4 6 4 5 3 6 4 6 4 3 7 5 3 5 3

Var. 3.

3 5° 5 3 6 6 5° 6 6 3 6 3 6 3 5 3 5 3

5 3 5 3 5 3 6 3 6 3 6 3 6 3 3 5 3 3 6 5 3 4 3 4 5 3

Var. 4.

5 3 5 3 5 3 7 3 3 6 3 5 3 7 3 5 3 6 3 5 3 5 3 5 3 5 3

5 3 6 3 4 5 3 6 4 7 5 3 H.W. 2. 5 3 7 4 3 5 3 5 3 6 4 5 3

Var. 5.

First system of musical notation for 'Var. 5.' in 6/8 time. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a bass line with pink fingerings: 6 3, 5 3, 5 3, 6 4 3, 5 3, 7 5 3, 5 3, 6 5 3, 5 4 3, 5 3, 5 3.

Second system of musical notation for 'Var. 5.' in 6/8 time. The right hand continues the sixteenth-note pattern. The left hand has pink fingerings: 5 3, 5 3, 5 3, 6 3, 6 3, 6 3, 6 3, 5 3, 5 3, 5 3, 6 4, 3, 5 3, 5 3, 7 5 3, 5 3.

Exitus

Section titled 'Exitus' in 3/4 time. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a steady accompaniment. The word 'Menuetto.' is written in pink to the left of the first staff.

First system of musical notation for the 'Menuetto.' section in 3/4 time. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a steady accompaniment.

Second system of musical notation for the 'Menuetto.' section in 3/4 time. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a steady accompaniment.

Third system of musical notation for the 'Menuetto.' section in 3/4 time. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a steady accompaniment.

Nº 1.

Prélude.

Exordio Narratio 5 Antistaechon Catabasis

Arpeggio.

Passus Durisculus Anabasis

Reduplicación (Epizeuxis) Confutatio

Propositio 2 15 Reduplicación (Epizeuxis)

20 Digretio Catabasis Propositio 3

Anabasis Corta

25 Confirmatio Pathopoeia Peroratio

30 Passus Durisculus Ellipsis

Narratio

Proposio

Gropo

Suspiratio

Catabasis

Anabasis

Reduplicación (Epizeuxis)

Gradatio Anabasis

5

Messanza

Confirmatio

Proposio 2

Anaphora

Gradatio

Dubitatio

15

Gradatio

Paranomasia

Confirmatio 2

Anticipatio

Anaphora

Confutatio 2

20

Catabasis

Paronomasia

Polyptoton

Antithesis

25

Corta

Anticipatio

30

Confirmatio 3

Homoiopoton

Anabasis

Anaphora

Peroratio

Aria con Variazioni.

Circulo mezzo
Synonymia
Suspiratio
Suspiratio
Suspiratio

5
Corta
Gradatio

Var. 1.
Messanza
Gropo
Gradatio
Synonymia
Suspiratio
Catabasis

5
Messanza
Gradatio
Circulo mezzo

Var. 2.
Messanza
Gropo
Suspiratio
Paranomasia
Synonymia

5
Mesanza
Anaphora
Diminutio

Gradatio

10

Gradatio Suspiratio Synccopatio Messanza Groppo Groppo

Var. 3.

Suspiratio Gradatio Suspiratio

5

Gradatio Gradatio

Var. 4.

Anabasis Suspiratio Diminutio Paranomasia Catabasis Suspiratio Gradatio

5

Suspiratio Epizeuxis Paranomasia Anabasis Catabasis

Var. 5. Anabasis

Musical notation for the first system of 'Var. 5. Anabasis'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The piece is marked with various dynamics and articulations: *Gropo*, *Messanza*, *Synonymia*, *Suspiratio*, *Gradatio*, and *Catabasis*.

Musical notation for the second system of 'Var. 5. Anabasis', starting at measure 5. It continues with the same two-staff format and includes markings for *Gradatio* and *Catabasis*.

Musical notation for the 'Menuetto' section, starting at measure 5. It features a treble clef and a bass clef in 3/4 time. The piece is marked with *Menuetto.* and includes a measure number '5'.

Musical notation for the third system of the 'Menuetto' section, starting at measure 10. It includes measure numbers '10' and '15'.

Musical notation for the fourth system of the 'Menuetto' section, starting at measure 20. It includes measure numbers '20' and '25'.

Musical notation for the fifth system of the 'Menuetto' section, starting at measure 30. It includes measure numbers '30' and '35'.