



Opción de titulación: Notas al programa
Para obtener el título de: Licenciado
Instrumentista-Clavecín

Alumno: Alvaro Miranda Valero

Asesor del trabajo escrito: Salvador Rodríguez Lara

México D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

El presente trabajo está dedicado a todas aquellas personas que me han enseñado a vivir:

-A mi padre, por compartirme su sabiduría y su inagotable alegría por la vida.

-A mi madre, por su cariño, su paciencia y su amor incondicional.

-A mis hermanos Javier y Erick, por servir como ejemplos de que el verdadero éxito se alcanza a través del esfuerzo, la dedicación y la inteligencia.

-A mi maestra Luisa Durón, por recordarme siempre que la música se hace únicamente con el corazón.

-A todos mis maestros por sus enseñanzas.

-A mis amigos Daniel, Cynthia y Mauricio, por caminar a mi lado tantos años: *"Don't waste your time always searching for those wasted years, face up... make your stand, and realise you're living in the golden years"*.

-A la mujer que haya movido mis emociones de cualquier modo posible.

Gracias a todos ustedes

Alvaro Miranda Valero

"Todo aquel que repruebe los estados caóticos no es un creador, quien desprecie los estados enfermizos no tiene derecho a hablar del espíritu. Solo posee valor lo que surge de la inspiración, del fondo irracional de nuestro ser, lo que brota del punto central de nuestra subjetividad. Todo producto exclusivo del esfuerzo obstinado y del trabajo carece de valor, como todo producto exclusivo de la inteligencia es estéril y no posee el mínimo interés"

-E.M. Cioran-

Índice

Programa.....	4
Introducción.....	5
<i>Toccata Seconda</i> -G. Frescobaldi/ <i>Praeludium Toccata</i> -J.P. Sweelinck.....	7
Orden IV en Fa mayor-F. Couperin.....	22
Fantasía Cromática y Fuga-J.S. Bach.....	33
<i>Jupiter</i> -A. Forqueray.....	60
Fandango-A. Soler.....	68
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	84

Programa

Toccata Seconda

G. Frescobaldi (1583-1643)

Praeludium-Toccata

J.P. Sweelinck (1562-1621)

Orden IV en Fa mayor

F. Couperin (1668-1733)

La Marche des Gris-Vetus

Les Bacchanales:

1.-Enjouemens Bachiques

2.-Tendresses Bachiques

3.-Fureurs Bachiques

La Pateline

Le Réveille-matin

Fantasia Cromática y Fuga en re menor BWV 903

J.S. Bach (1685-1750)

Júpiter (de la suite No.5 en do menor)

A. Forqueray (1671-1745)

Fandango en re menor

A. Soler (1729-1783)

Introducción:

El presente proyecto se enfoca en una selección del repertorio para clavecín solista con el objetivo de hacer visibles y apreciables las características especiales de este instrumento a través de obras pertenecientes a diversos períodos, estilos y compositores.

En nuestros días, una gran parte del repertorio renacentista, barroco y pre-clásico para instrumento de tecla solista cuya instrumentación original abarcaba, entre otros, clavecín, órgano, clavicordio o virginal, se conoce de forma más amplia por su interpretación en el piano. Así, numerosos pianistas, a lo largo de los años, han hecho una importante labor al recrear y hacer accesible esta música a través de los medios y elementos de los que disponen.

Sin embargo, no se debe olvidar que los compositores, sin importar el periodo musical al que pertenezcan, elaboran sus obras tomando en cuenta las capacidades técnicas y tímbricas de los instrumentos de los que disponen para lograr efectos sonoros y afectivos específicos.

Por lo anterior, así como es importante la reinterpretación de dichas obras en el piano, es necesario difundir la interpretación de las mismas en su instrumentación original, pues los recursos de los que disponen los instrumentos son radicalmente distintos y las obras musicales adquieren características específicas en cada uno de ellos.

Si bien durante el pasado siglo y lo que va de éste, la práctica del clavecín ha tenido un verdadero renacimiento gracias a la investigación e interpretación de excelentes músicos, aún existe mucho por hacer, pues en comparación con otros instrumentos, el clavecín sigue siendo un instrumento generalmente desconocido para el público ajeno a una formación musical profesional.

Finalmente, es necesario hacer un par de observaciones: a) Para los textos citados en lengua extranjera se ofrece a manera de apoyo una traducción libre a pie de página; y, b) Con excepción del Orden IV de F. Couperin y *Jupiter* de A. Forqueray, se ha insertado una tabla al final del análisis de cada obra en donde se aprecian las diversas texturas que se presentan a lo largo de la pieza analizada, así como una reestructuración de las frases tomando en cuenta sus similitudes en este aspecto. La ausencia de estas tablas en las piezas mencionadas se debe a que, en ambos casos, los cambios significativos en la textura de las frases ocurren únicamente en secciones perfectamente delimitadas, en el caso del Orden IV en los cambios de movimiento y en el de

Jupiter en los cambios de *couplet*, por lo que resultaría redundante ofrecer una reestructuración en este sentido.

Toccata Seconda-G. Frescobaldi /Praeludium toccata- J.P. Sweelinck

La toccata guarda una estrecha relación con el preludio, siendo ambas formas de carácter puramente instrumental en el contexto histórico y estilístico de estos autores. Se puede concebir a las presentes toccatas como preludios con una mayor cantidad de elaboraciones y dificultades técnicas e interpretativas. Durante los siglos XV y XVI, los preludios tenían como principal objetivo el de establecer la altura y el tono o el modo en el que habría de interpretarse una pieza vocal. Su ejecución era corta y de carácter improvisado. En ocasiones, dichas improvisaciones se escribían a detalle como una herramienta pedagógica para aquellos que deseaban instruirse en el arte de la improvisación. Con la elaboración y profundización de las mismas, se desarrollaron nuevas formas de composición, entre ellas la toccata y los preludios franceses sin medida que surgieron durante el siglo XVII, en los cuales la interpretación rítmica de las notas escritas se deja por completo al criterio del intérprete. La toccata, por su parte, tuvo como principal objetivo hacer notar las habilidades del intérprete y los recursos de un instrumento; sin embargo, no abandonó del todo su origen como pieza introductoria e improvisada y en ocasiones continuó siendo utilizada como preámbulo de una pieza de carácter estricto, como por ejemplo una fuga. De este modo, la toccata jugó un papel fundamental en el desarrollo de la música para teclado solo.

Debido a su carácter libre, ni el preludio ni la toccata poseían una estructura estrictamente establecida, sino que la forma en la que las ideas musicales eran presentadas dentro de la misma variaba dependiendo del estilo, periodo y región del compositor. Aún así, la toccata contenía rasgos que la distinguían de otras formas musicales (Ferguson, 2006, pp. 32-40). Entre estos rasgos, probablemente el más característico era la introducción de breves ideas musicales con una estructura rítmico-melódica perfectamente definida que se alternaban con pasajes de carácter más libre compuestos en lo que se conoció como *Stylus Fantasticus*. Athanasius Kircher define el *Stylus Fantasticus* del siguiente modo: “*It is the most free and unrestrained method of composing, it is bound to nothing, neither to any words nor to a melodic subject, it was instituted to display genius and to teach the hidden design of harmony and the ingenious composition of harmonic phrases and fugues; it is divided into those [pieces] that are commonly called fantasias, ricercatas, toccatas, sonatas.*” (Collins, 2005, p.28).¹

¹ Es el método de composición más libre y desenfadado, no está atado a ninguna palabra ni a un sujeto melódico, se instituyó para demostrar la genialidad y enseñar el diseño escondido de la armonía y de la

Se presentan dos toccatas de los compositores Girolamo Frescobaldi y Jan Pieterse Sweelinck. Ambos compositores se desarrollaron en el periodo de transición del renacimiento al barroco, perteneciente a la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. La exploración en las técnicas compositivas e interpretativas de ambos en los instrumentos de teclado, sirvieron como base para el desarrollo de la música para dichos instrumentos durante el periodo barroco.

Girolamo Frescobaldi nace en Ferrara, Italia en 1583. Dicha ciudad se convirtió en un importante centro cultural gracias al patronazgo de la familia Este, que permitió el florecimiento de renombrados compositores como Ercole Pasquini y Luzzasco Luzzaschi. Este último fue maestro de Frescobaldi. No existen registros que hablen del paradero de Frescobaldi sino hasta 1607, año en que consigue el patronazgo del arzobispo de Rodas, Guido Bentivoglio.

Tras una visita a Bruselas, como parte de su trabajo con el arzobispo, Frescobaldi es electo organista de la Catedral de San Pedro en Roma, convirtiéndose así en sucesor del afamado Ercole Pasquini. Frescobaldi permanece en Roma hasta su muerte en 1643, únicamente dejándola en dos ocasiones: primero a causa de una breve visita a Mantua en 1615 y después, entre 1628 y 1634 periodo en el que es empleado por Ferdinando II de Medici, Duque de Tuscania (Sadie, 2001, T.9 pp 238-249).

La *toccatà seconda* de dicho compositor se encuentra en el primer libro de toccatas, publicado en 1615. Además de las 12 toccatas contenidas en la publicación, Frescobaldi añadió un breve prefacio en el cual por una parte refirió una variedad de recursos interpretativos para sus obras de teclado y por otra recalcó su respeto hacia las libertades que cada intérprete pudiera tomarse a fin de caracterizar un estilo propio: *“protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno. Et gradiscasi l'affetto con cui l'espongo allo studioso, e cortese Lettore”* (Frescobaldi, 1980)². De este modo, presentó sus preferencias interpretativas sin descartar la posibilidad de una interpretación ajena a los puntos que expone.

En la estructura general de las toccatas encontradas en este libro se pueden discernir básicamente 3 tipos de sección que aparecen en mayor o menor medida en cada una de las piezas. Para su

ingeniosa composición de frases y fugas armónicas; está dividido en aquellas piezas comúnmente llamadas *fantasías, riecercatas, toccatas, sonatas*.

² “Aun así me gustaría afirmar que reconozco completamente los méritos de otros y tengo el más grande respeto por su habilidad. Ojalá el amistoso lector, ansioso por aprender acepte con buena voluntad estas notas que escribo con las mejores intenciones.”

mejor entendimiento, Alexander Silbiger define cada tipo de sección del siguiente modo: secciones de *durezza e ligature*, secciones de *viola bastarda* y secciones motívicas (Silbiger, 2004, pp. 286-287). El orden en el que aparecen dichas secciones no responde a una estructura predecible, sino que varía de *toccatà* a *toccatà*.

Las secciones de *durezza e ligature* tienen una elaboración puramente armónica y se basan en un conjunto de disonancias y sus resoluciones a lo largo de una serie de acordes.

Las secciones de *viola bastarda* son secciones de carácter virtuoso. Se forman de una serie de elaboraciones melódicas en una voz, que tienen como objetivo principal demostrar las capacidades técnicas del intérprete y de su instrumento, mientras que las demás voces proporcionan una base armónica.

Las secciones motívicas se forman mediante la imitación, el desarrollo o la modificación de una pequeña idea o célula rítmico-melódica en diversas voces.

En ocasiones, las ideas o células musicales de las secciones motívicas se presentan como pasajes virtuosos, llamaremos a estas secciones *Bastardas/motívicas*.

En la *toccatà seconda*, las secciones están delimitadas de forma muy clara por un punto cadencial, e incluso el mismo Frescobaldi indica en su prefacio que cada sección de las *toccatas* puede ser interpretada de forma separada de modo que el intérprete pueda concluir la pieza sin llegar al final de la *toccatà*: “*ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque li sarà grato.*” (Frescobaldi, 1980)³. La pieza, a pesar de sus rasgos modales, posee ya una estructura propiamente tonal. Si se considera que la pieza está realizada en la tonalidad de sol menor, cada uno de los puntos cadenciales resuelve a la tónica, a la dominante o a la dominante de la dominante. El siguiente cuadro presenta el orden en que aparecen y los compases que abarca cada sección de la *Toccatà Seconda*, así como el grado al que resuelven los puntos cadenciales de dichas secciones:

³ “Las secciones individuales pueden ser interpretadas por separado una de la otra a modo de permitir al intérprete una conclusión a gusto sin necesidad de terminar la *toccatà*”

Figura 1

<u>Sección</u>	<u>Compases</u>	<u>Tipo de sección</u>	<u>Resolución</u>
1	1 y 2	<i>Durezza e ligature I</i>	I
2	2 y 3	Motívica I	V/V
3	4 y 5	Motívica II	V
4	6-9	<i>Viola Bastarda I</i>	V
5	9-11	Motívica III	V/V
6	11-13	<i>Viola Bastarda II</i>	V/V
7	14-19	Motívica IV	I
8	19-21	<i>Viola Bastarda III</i>	V
9	22 y 23	<i>Durezza e ligature II</i>	V
10	23-27	Motívica V	V/V
11	27-29	Motívica VI	V
12	30-34	<i>Bastarda/Motívica I</i>	V
13	34-36	<i>Bastarda/Motívica II</i>	I
14	36-37	Motívica VII	I
15	38-39	<i>Bastarda/Motívica III</i>	V
16	40-42	<i>Viola Bastarda IV</i>	I

En un plan general, la obra está claramente dividida en dos partes, cada una de las cuales comienza con una sección de *durezza e ligature* (compases 1-2 y 22-23). El énfasis armónico de estas secciones, así como el hecho de que únicamente se presenten 2 de ellas a lo largo de la toccata, permiten establecerlas como los puntos cadenciales más importantes de la pieza.

La primera de estas secciones elabora una cadencia plagal que conecta los grados i-VI6-IV6/4-i, estableciendo la tonalidad de la toccata y funcionando como una introducción para la misma:

Figura 2



Compases 1 y 2 – Toccata Seconda

El trino que ocurre hacia el final de la cadencia sirve como reiteración de la tercera del acorde de la tónica, estableciendo el carácter menor de la toccata. La nota sol aparece como pedal en la voz del bajo a lo largo de la cadencia, estableciendo la tonalidad de la pieza.

La segunda sección de *durezza e ligature* aparece en el compás 22 y conecta los grados V/V-V6-IV6/V-V6/V-v:

Figura 3



Compases 22 y 23 – Toccata Seconda

La aparición de ésta sección cuyo énfasis es puramente armónico justo a la mitad de la pieza, así como el hecho de que presente la única resolución en la toccata al acorde del v, sugiere también una modulación de la pieza entera.

Las células musicales que conforman las secciones motívicas y las *bastardas/motívicas* son en ocasiones elaboraciones o modificaciones de células empleadas en secciones anteriores, logrando un efecto de familiaridad auditiva y dando un sentido de continuidad a la pieza.

Por ejemplo, la sección motívica I se forma de células que presentan un ascenso de 3 notas por grados conjuntos, la primera nota se presenta con una figura de dieciseisavo y las dos siguientes en figuras de octavo, hasta un punto culminante representado por una blanca. En la sección motívica II las células presentan el mismo ascenso, pero esta vez con un ritmo más acelerado. El punto culminante del ascenso se presenta esta vez con una figura de dieciseisavo y es inmediatamente seguido por un salto descendente y un ascenso por grado conjunto en figuras rítmicas de mayor valor, generando un efecto resolutivo. Se trata claramente de un desarrollo de la célula del motivo anterior (Figura 4).

Figura 4



Célula de la sección motívica I (compases 2 y 3) Célula de la sección motívica II (compases 4 y 5)

La sección motívica IV se forma de 2 tipos de célula cuya elaboración melódica es prácticamente idéntica, su diferencia radicaré principalmente en su elaboración rítmica (Figura 5).

Figura 5



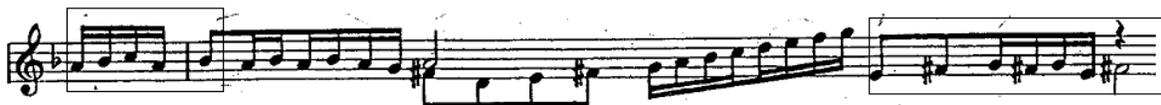
Célula 1 sección motívica IV (compases 14-19) Celula 2 sección motívica IV (compases 14-19)

Del mismo modo, se observan en ambas una estrecha relación con la elaboración melódica de la célula de la sección motívica II: un ascenso por grados conjuntos, un salto descendente y un efecto resolutivo por grados conjuntos hacia el final de cada célula, nuevamente mostrando el desarrollo de una célula musical presentada previamente.

Las secciones de *viola bastarda* se forman de elaboraciones principalmente melódicas. Ocasionalmente presentan en su desarrollo fragmentos similares a las células musicales de las

secciones motílicas presentando su elaboración melódica intacta, de forma invertida o con alguna modificación. Como ejemplo se presentan estas dos secciones:

Figura 6



Fragmento de la sección de *viola bastarda I* (compases 6-9)

Figura 7



Fragmento de la sección de *viola bastarda II* (compases 11-13)

Las notas encerradas en un cuadrado muestran claramente una construcción melódica muy similar a la de la célula rítmica de la sección motívica II (Figura 4): Un ascenso por grado conjunto, un salto descendente y un efecto resolutivo por grado conjunto ascendente. En el fragmento de la sección de *viola bastarda II* (Figura 7), las 8 notas subsiguientes a las encerradas por el cuadrado presentan estos elementos dispuestos de forma invertida y con algunas notas extra: Un descenso por grados conjuntos, un salto ascendente y un efecto resolutivo por grados conjuntos descendentes hasta la nota con puntillo. Este tipo de elaboración virtuosa basada en elementos motílicos será un elemento común entre las toccatas presentadas de Sweelinck y Frescobaldi, como se verá a continuación.

A diferencia de Frescobaldi, Sweelinck nunca publicó ninguna de sus obras para teclado. La mayoría de sus obras para estos instrumentos sobreviven gracias a manuscritos de sus alumnos, quienes probablemente transcribían las improvisaciones y composiciones de Sweelinck a modo de ejercicio o quizá para dejar un registro de la habilidad de su maestro.

Hijo de Pieter Swybbertssoon, Jan Pieterse Sweelinck nace en la ciudad de Deventer, Países Bajos, en 1562. Dos años más tarde, la familia se traslada a la ciudad de Amsterdam en donde Swybbertssoon recibe el cargo de organista de la *Oude Kerk*. Bajo la tutela de su padre, Sweelinck recibe educación musical desde muy temprana edad. Jacob Buyck, un sacerdote católico, continúa con la educación de Sweelinck en 1577 tras la muerte del padre. Al año siguiente, Buyck decide abandonar la ciudad debido a la conversión oficial de los Países Bajos al calvinismo; a partir de entonces, la educación musical de Sweelinck está a cargo de Jan Willemszoon Lossy. Registros de la *Oude Kerk* ubican a Sweelinck como sucesor de su padre en el puesto de organista a partir de 1580, y hasta su muerte en 1621.

La importancia de Sweelinck radica no solamente en su habilidad como intérprete y compositor, sino también en su labor como maestro. En su momento, la fama de Sweelinck como formador de organistas alcanzó reconocimiento a través de toda Europa, si bien tuvo especial alcance en Alemania, donde sus alumnos constituyeron los cimientos de lo que en nuestra época se conoce como la escuela organista alemana cuyo máximo representante es Johann Sebastian Bach.

Además de sus labores como organista de la *Oude Kerk*, Sweelinck fue una de las primeras figuras en realizar conciertos públicos, con lo cual ejerce una poderosa y trascendental influencia sobre la música moderna, pues de la forma y estilo de sus presentaciones, llegó a derivarse el concepto moderno y las reglas de ejecución del concierto. (Sadie, 2001, T. 24, pp. 770-773).

La *Praeludium Toccata* de Sweelinck se encuentra en el *Fitzwilliam Virginal Book* marcada con el número XCVI. Dicho libro, cuyo origen es aún dudoso (Fuller-Barclay, 1980, pp. V-XI), es una compilación de obras para teclado de diversos compositores de mediados del siglo XVI y principios del XVII, la mayoría de los cuales son de origen inglés. Entre los más reconocidos pueden mencionarse a William Byrd, John Bull y Giles Farnaby. El hecho de que algunas obras para teclado de Sweelinck aparezcan en el libro, es indicador de la fama internacional de la que gozaba entre sus contemporáneos. Fue probablemente Peter Philips, otro de los compositores que aparecen en el libro, quien tras conocer a Sweelinck en 1593, dio a conocer la música de este último en Inglaterra (Sadie, 2001, T. 19, p. 589).

La estructura general de la *Praeludium Toccata* puede dividirse en 3 grandes secciones. La primera de ellas se presenta en los compases 1-11. A lo largo de esta sección se encuentran 3 motivos, los cuales se presentan en diversas voces, ya sea intactos o de manera invertida:

Figura 8



Motivo I de la sección 1 (compases 1-11)



Motivo II de la sección 1 (compases 1-11)



Motivo III de la sección 1 (compases 1-11)

El motivo I se compone de un ascenso por grados conjuntos hacia un punto culminante (do) que posteriormente es utilizado como eje de una elaboración melódica hasta la conclusión del motivo.

Los motivos II y III pueden considerarse una fragmentación de los elementos que conforman al motivo I. El motivo II no presenta el ascenso hacia un punto culminante, sino que se enfoca en la elaboración melódica sobre un eje (re), mientras que el motivo III presenta el ascenso hacia un punto culminante (mi), pero éste ya no es utilizado como eje de una elaboración melódica.

La segunda sección de la toccata comprende los compases 12-23. Esta sección se elabora mediante la repetición de un sujeto en las diversas voces a manera de *stretto*:

Figura 9



Sujeto de la sección 2 (compases 12-16)

El sujeto está claramente realizado sobre un eje de elaboración (en su primera presentación la nota si) y se desarrolla mediante una repetición del eje, un despliegue hacia un punto culminante y el regreso del punto culminante hacia el eje de elaboración.

En los compases 12 y 13 se realiza la repetición de la nota eje y se agrega un bordado ascendente. Posteriormente en los compases 14-15 se realiza el despliegue ascendente por grados conjuntos hasta la cuarta de la nota eje. Esta cuarta podría considerarse el punto culminante del sujeto dada su calidad como nota más aguda del mismo, sin embargo, su regreso inmediato hacia el eje de elaboración por salto descendente, su valor rítmico relativamente menor al de la nota que alcanza el eje de elaboración inmediatamente después por salto ascendente y el hecho de que el descenso por grados conjuntos de mayor valor rítmico hacia la nota eje ocurre a partir del re, permiten la interpretación de la nota re como punto culminante:

Figura 10



Despliegue del sujeto (compases 14 y 15)

El sujeto concluirá con un descenso desde la nota re hacia el eje de elaboración a partir del compás 15. Dicho descenso se realiza por grados conjuntos en notas de mayor valor rítmico que las del ascenso, equilibrando la estructura rítmica del sujeto.

El sujeto sufrirá pequeñas modificaciones a lo largo de la sección cada vez que es presentado en una voz distinta, eliminando así la posibilidad de relacionarlo con un canon estricto. Esta sección está mucho más relacionada con la estructura de una canzona o de un motete, que con la de una toccata.

La tercera sección es la más amplia, ocupa el resto de la pieza y responde de modo más directo a la estructura de una toccata centrandó su elaboración en pasajes virtuosos. Del mismo modo que ocurre en la toccata de Frescobaldi, algunos de estos pasajes poseen rasgos derivados de la estructura de los motivos de las secciones anteriores, generando un efecto de familiaridad auditiva.

Un ejemplo claro de esto ocurre en los compases 24-27:

Figura 11



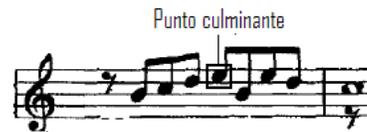
Compases 24-27

Los primeros 2 tiempos del compás 24 presentan un ascenso por grados conjuntos hasta un punto culminante (do), elaboración vista en los motivos de la primera sección. En esta sección el ascenso se presenta con mayor cantidad de notas de menor valor rítmico:

Figura 12



Inicio del compás 24



Motivo III de la sección 1 (compás 6)

Los últimos 2 tiempos del mismo compás y el primero del 25 presentan el punto culminante repetido en 3 ocasiones con notas de adorno. Las repeticiones de esta nota recuerdan al inicio del sujeto presentado en *stretto* en la sección 2 de la toccata:

Figura 13



Compases 24 y 25



Inicio del sujeto en *stretto* (compases 12 y 13)

Tras esta repetición se realiza un descenso por grados conjuntos hacia la tercera inferior del punto culminante. Esta tercera funcionará ahora como eje de elaboración. La elaboración sobre este eje asimila el despliegue del sujeto en *stretto*, pero repetirá el ascenso por grados conjuntos y alcanzará su punto culminante por salto de octava ascendente, generando un mayor impulso:

Figura 14



Compases 25-27

Sujeto en *stretto* (compases 12-15)

Es claro que el punto culminante de este pasaje se alcanza con un salto ascendente de octava desde la nota eje tras el ascenso por grados conjuntos hasta la quinta de la misma, reforzando así la interpretación de que el punto culminante presentado en el sujeto en *stretto* se alcanza tras el salto ascendente desde el eje de elaboración y no tras el ascenso por grados conjuntos hasta la quinta:

Figura 15



Despliegue del pasaje compases 25-27



Sujeto en *stretto* (compases 14-15)

En esta tercera sección también aparecen pasajes virtuosos que además de cumplir su función de mostrar la capacidad técnica del intérprete, hacen un énfasis especial a la armonía, pues presentan una elaboración melódica a partir de las notas de un acorde. Generalmente dichos pasajes presentan la parte virtuosa en una de las voces, mientras que el resto presenta el acorde sobre el cual se realizan las elaboraciones melódicas. El ejemplo más claro de estos pasajes ocurre en los compases 83 y 84:

Figura 16



Compases 83-84

Las notas en el tiempo fuerte de cada grupo de cuatro dieciseisavos en la voz inferior pertenecen al acorde presentado en las voces superiores. La elaboración melódica de la voz inferior presenta cada nota del acorde con una repetición y adornado con un bordado ascendente. Claramente se trata de la elaboración de un arpeggio descendente, de do mayor en el compás 83 y de sol mayor en el 84.

Las dos toccatas presentan secciones motívicas y secciones virtuosas. La única diferencia radica en la forma en la que se presentan dichas secciones. Frescobaldi presenta secciones cortas de ambos tipos y las alterna a lo largo de la toccata mientras que Sweelinck presenta todo el material motívico en la primera parte de la toccata, y todo el material virtuoso en la última. Ambos compositores plasman su propio estilo en estos dos tipos de sección; sin embargo, es claro que la sección que evidencia de manera más clara el estilo de cada uno es justamente el tipo de sección que se presenta de forma particular en cada una de las toccatas: en el caso de Frescobaldi las secciones *durezza e ligature*, y en el de Sweelinck la sección imitativa de un sujeto en *stretto*. La importancia cualitativa y cuantitativa de estas secciones, las colocan como puntos culminantes de ambas piezas.

TOCCATA SECONDA

Textura 1	Textura 2	Textura 3	Textura 4	Textura 5
<u>Durezze e ligature</u>	<u>Motivo I (ascenso)</u>	<u>Secciones Virtuosas (viola bastarda)</u>	<u>Motivo II (adorno)</u>	<u>Híbrido</u>
Compases 1-2	compases 2-3 compases 3-5			
		compases 6-9		
			compases 9-11	
		compases 11-13		
	compases 14-19			
		compases 19-21		
compases 22-23				
				compases 23-27
	compases 27-29			
			compases 30-34	
		compases 34-36		
			compases 36-37	
		compases 38-39		
		compases 40-42		

PRAELUDIUM TOCCATA

Textura 1	Textura 2	Textura 3	Textura 4	Textura 5
<u>Secciones imitativas</u>	<u>Stretto</u>	<u>Secc. Virtuosas (Grados conjuntos)</u>	<u>Reit. Motivos Cortos</u>	<u>Elaboración sobre notas de acorde</u>
compases 1-6				
compases 6-12				
	compases 12-23			
		compases 23-32		
			compases 33-36	
		compases 36-38		
				compases 39-48
				compases 49-50
		compases 51-60		
				compases 61-68
		compases 69-72		
			compases 73-77	
				compases 78-81
				compases 81-93
			compases 93-101	
			compases 101-106	
		compases 107-109		

Orden IV Libro I-F. Couperin

Francois Couperin nace en París, en 1668; al igual que Johann Sebastian Bach, Couperin forma parte de una familia con amplia tradición musical; de la dinastía Couperin es Francois el más famoso en su tiempo, a tal grado que sus contemporáneos le otorgaron el sobrenombre de *Couperin le Grande*; título que no es inmerecido por más que en nuestros días comparta la fama y trascendencia con su tío Louis Couperin.

Recibe la primera instrucción de su padre Charles Couperin, organista de la Iglesia de Saint Gervais. En 1679, Charles muere, y Francois queda bajo la tutela de Jacques Thomelin, organista del Luis XIV.

En 1685, Francois Couperin es nombrado sucesor de su padre como organista de la Iglesia de Saint Gervais, y hacia 1689 contrae matrimonio con Marie Anne Ansault quien, en 1690 y a través de sus varias influencias sobre la administración pública francesa obtiene para su marido un permiso con vigencia de seis años para publicar y vender su música.

Jacques Thomelin, muere en 1693 y Couperin es elegido como su sucesor en la corte de Luis XIV. Con la adquisición del cargo, la fama de Couperin como músico y compositor se consolidan, recibiendo hacia 1700 su más alto cargo: el de compositor del rey, y como tal permanece hasta su muerte en 1733 (Sadie, 2001, T. 6, pp. 584-595).

Mucha de la música perteneciente al periodo barroco permite una interpretación subjetiva, dejando al intérprete tomar ciertas libertades en cuanto a la ornamentación y el carácter de una pieza determinada. El autor Alexander Silbiger incluso se refiere a mucho de este repertorio como “música en progreso”, música que el compositor dejó en un estado particular, pero que puede ser recreada y modificada hasta cierto punto, por diversos intérpretes (Silbiger, 2004, p. 167). Obsérvese el caso de Frescobaldi, que a pesar de dejar una serie de instrucciones para la interpretación de sus toccatas, reconoció la posibilidad de una interpretación ajena a las mismas.

Las piezas para clavecín de Francois Couperin representan una excepción de lo anterior, pues dicho compositor no solo dejó una serie de instrucciones muy específicas respecto a la forma en la que han de interpretarse sus piezas, sino que además descartó la posibilidad de una interpretación ajena a los términos que señala. El compositor escribió en su prefacio al libro 3 de piezas para clavecín: *“Je déclare done que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées: et*

qu'elles ne feront jamais une certain impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre, tout ce que J'y ay marqué, sans augmentation ni diminution" (Couperin, 1970, p.5)⁴. Las instrucciones a las que se refiere se encuentran contenidas en su tratado *L'Art de toucher le clavecín*. Entre dichas instrucciones destaca el uso de digitaciones que facilitan la ejecución de determinadas articulaciones para lograr efectos expresivos en la interpretación de sus obras. Así, la sustitución de dedos en una misma tecla y el deslizamiento del mismo dedo en notas sucesivas, permiten una ejecución más *legato* de las frases. Otro ejemplo es el uso del pulgar en notas que requieren de un mayor peso, mientras el resto de los dedos son empleados para lograra un toque más ligero en las frases. Asimismo, se establecen una serie de reglas específicas para la interpretación de los ornamentos.

Además de las instrucciones técnicas especificadas por Couperin, sus piezas para clavecín contienen, en varios casos, títulos programáticos que asignan, en algunas ocasiones, un carácter o afecto y en otras la imagen de una situación específica. Existen también títulos que contienen el nombre de una persona con la que probablemente se asociaba la pieza, por ejemplo "*La Forqueray*". De este modo, Couperin no solo fue específico en la forma en la que han de interpretarse sus piezas sino que en muchos casos también lo fue en el modo en el que han de percibirse y sentirse (Tunley, 1982, pp. 79-83).

Las piezas para clavecín se encuentran distribuidas en 27 Órdenes contenidos en 4 libros. Cada uno de ellos fue publicado en 1713, 1717, 1722 y 1730 respectivamente (Tunley, 1982, pp. 73). Cada Orden se compone de varias piezas o movimientos que tienen una tonalidad común, los cuales guardan una estrecha relación con los movimientos de una suite, es decir que se tratan en su mayoría de danzas pertenecientes al periodo barroco.

El hecho de que dichos movimientos contengan títulos programáticos en la mayoría de los casos, podría sugerir una preferencia del compositor hacia la ejecución de dichos movimientos como música programática más que como danzas de una suite. David Tunley incluso señala que el hecho de que Couperin haya llamado "órdenes" a sus piezas para clavecín es un indicador de la concepción de las mismas como una serie de piezas ordenadas o compiladas, más que una

⁴ "Declaro que mis piezas deben ser ejecutadas en el modo en que he marcado, y que nunca lograrán una verdadera impresión en la gente de buen gusto si no se observa al pie de la letra todo lo que he indicado, ni más ni menos"

secuencia de danzas indicada por el término “suite” (Tunley, 1982, p.83). Aún si este fuera el caso, las piezas son fácilmente relacionables con alguna danza del periodo.

El siguiente cuadro presenta los títulos de los movimientos de la orden IV con su traducción y su posible relación con la danza de una suite:

Figura 17

<u>Título</u>	<u>Traducción</u>	<u>Danza</u>
<i>La Marche des Gris-Vetus</i>	La Marcha de los Vestidos de Gris	Marcha
<i>Enjoüemens Bachiques (Les Bacchanales premiere partie)</i>	Alegrías Báquicas (Las Bacanales primera parte)	Rigaudon
<i>Tendresses Bachiques (Les Bacchanales seconde partie)</i>	Ternuras Báquicas (Las Bacanales segunda parte)	Sarabanda
<i>Fureurs Bachiques (Les Bacchanales troisieme partie)</i>	Furores Báquicos (Las Bacanales tercera parte)	Corrente
<i>La Pateline</i>	La Mimosa	Minuet o Passepied
<i>Le Réveille-matin</i>	El Reloj Despertador	Giga

Las danzas de una suite generalmente seguían el siguiente orden: Preludio, allemanda, courante, sarabande, minuet y giga. En ocasiones era común sustituir el minuet con otra danza como el passepied, la gavotte o el bourrée o simplemente agregarlas después de la sarabande. Otra práctica común era eliminar el preludio por completo. A pesar de estas pequeñas modificaciones, la mayoría de las suites se apegaban al orden mencionado (Ferguson , 2006, pp. 42-43).

Si se observa el orden en el que aparecen las danzas del Orden IV de Couperin, son únicamente el minuet y la giga las que aparecen en el lugar esperado. No solo eso, sino que la allemanda, la danza con la que generalmente se iniciaba una suite barroca, ni siquiera está presente. Con esto queda claro el hecho de que, a pesar de estar compuesta de movimientos relacionados con danzas, la obra no corresponde a la estructura de una suite. Además de lo anterior, los títulos de los movimientos refuerzan la idea de una percepción programática de la obra, pues parecen contar una historia más o menos determinada: La marcha triunfal de un regimiento, su

celebración y distintos afectos dentro de la misma, el encuentro con una empalagosa persona y el inevitable y molesto despertar del día siguiente.

El Orden IV está elaborado en la tonalidad de Fa mayor, siendo únicamente Las *Tendresses Bachiques* y el inicio de las *Fureurs Bachiques* las que se encuentran en Fa menor. Los movimientos de la Orden presentan una armonía bastante estable elaborando cadencias relativamente sencillas y modulando únicamente a tonalidades vecinas. La cadencia que resuelva a la tonalidad más lejana se encuentra precisamente en las *Tendresses Bachiques* modulando hacia la tonalidad de Lab mayor, sin embargo considerando que este movimiento está elaborado en el homónimo menor del resto de los movimientos, la cadencia no tiene un efecto especialmente sorprendente, pues resuelve al relativo mayor de la tonalidad en la que se desarrolla el movimiento.

Es imposible realizar un análisis acertado de la música para clavecín de Couperin sin recalcar la importancia que la ornamentación tiene en la misma. Sobre este aspecto, Couperin escribe en su prefacio del libro I de piezas para clavecín: *“Le clavecin est parfait quant à son entendüe, et brillant par lui même; mais, comme on ne peut enfler ni diminuer ses sons, j'aurai toujours gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression: c'est à quoi mes ancêtres se sont appliqués indépendamment della belle composition de leurs pièces; j'ai tâché de perfectionner leurs décuverters; leurs ouvrages sont encoré du goût de seux qui l'ont exquis ”* (Tunley, 1982, p. 76)⁵. Así, la incapacidad del clavecín para realizar cambios de intensidad sin la ayuda de los cambios de registro, representó para Couperin un obstáculo para la explotación expresiva del instrumento. La forma en la que flanqueó dicho obstáculo fue la ornamentación. De tal modo se comprende a la perfección la insistencia del compositor en ejecutar las obras justamente en el modo en que él lo señala, pues para él los ornamentos, el *style brisé*, las *notes inégales* y las articulaciones generadas por una digitación específica, no son considerados un recurso meramente interpretativo como ocurre en diversos casos del repertorio barroco, sino que son esenciales para la expresividad del instrumento por lo que deben ser tratados como una parte estructural de la obra.

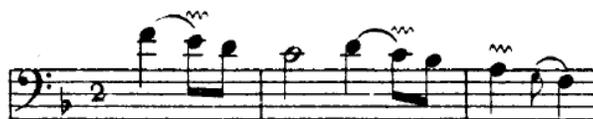
En efecto, el uso de las digitaciones indicadas por el compositor asigna un peso específico a cada nota y una articulación determinada a cada frase, factores que influyen directamente en el

⁵“El clavecín es un instrumento perfecto, perfecto en todo menos en su incapacidad de aumentar o disminuir su intensidad por la acción de los dedos. Pero incluso la ausencia de este aspecto de expresividad musical puede ser ampliamente superada recurriendo al fino arte de la ornamentación establecido por mis predecesores y que yo he intentado perfeccionar. “

carácter de cada idea musical. Por otra parte, y a diferencia de la obra de otros compositores, la supresión o modificación de trinos, apoyaturas, mordentes, etc. así como la omisión del *style brisé* o de *notes inégales* en las piezas para clavecín de Couperin, produce un efecto sonoro completamente distinto al que ocurre si se ejecuta con las indicaciones del compositor y equivaldría a modificar la construcción rítmico-melódica o armónica de la pieza. Por tanto, la ornamentación en la obra para clavecín de dicho compositor, juega un papel equiparable al de la armonía, la melodía y el ritmo en el aspecto estructural de las piezas, aportando en muchas ocasiones el elemento de variedad o interés en las mismas.

Por ejemplo, la construcción melódica de *La Marche des Gris-Vetus* se encuentra realizada prácticamente en su totalidad de ascensos, descensos y oscilaciones por grados conjuntos, presentando muy pocos saltos y generalmente haciéndolos entre frases. Un breve análisis de la primera frase del movimiento deja a la vista la importancia estructural de la ornamentación (figura 18):

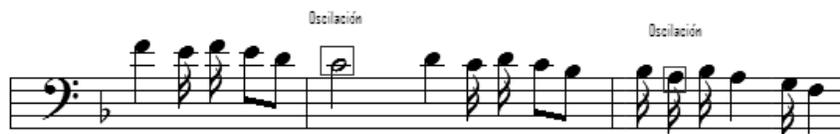
Figura 18



Anacrusa y compases 1-2 de *La Marche des Gris-Vetus*

Melódicamente se trata de una escala descendente desde un fa5 hasta un fa4 que presenta dos oscilaciones en su desarrollo. La oscilación ascendente y la variedad de las figuras rítmicas son los elementos que permiten que el resultado sonoro de la construcción melódica sea más interesante que el de una simple escala descendente. La primera oscilación ocurre en la cuarta nota (do5), la cual se presenta con el mayor valor rítmico de la frase. La segunda oscilación se presenta de forma menos evidente en el compás 2. Si se omite la ornamentación, dicho compás parece no presentar oscilación alguna e incluso romper con el ciclo de grados conjuntos descendentes, sin embargo una transcripción con las notas que conforman la ornamentación revela la presencia de una oscilación y la conclusión del descenso por grados conjuntos:

Figura 19



Realización de los ornamentos anacrusa y compases 1-2

Las notas en figuras de dieciseisavo de la figura 19 representan las notas de los ornamentos, las notas encerradas por un cuadrado son los puntos en los que se realiza la oscilación de la melodía descendente. Además de su carácter ornamental, el trino del compás 3 añade una oscilación más a la melodía mientras que la conclusión del descenso por grados conjuntos ocurre con la apoyatura del fa⁴, formando un ornamento conocido por los franceses como *tierce coulée*. De este modo la construcción melódica de la primera frase se elabora mediante 3 descensos de cuatro notas por grados conjuntos, cada uno separado por una oscilación: Fa⁵-do⁵, re⁵-la⁴ y si⁴-fa⁴ completando así una escala descendente de Fa mayor.

Los ornamentos que se presentan en los compases anteriores podrían interpretarse como una prefiguración de la oscilación en el primer compás y una reiteración en el segundo, dando así más variedad a la construcción melódica de la frase. Igualmente, el hecho de que el primer punto donde se produce la oscilación se encuentre con una figura de mitad y el siguiente ocurra durante la realización de un trino produce un efecto de aceleración, añadiendo variedad rítmica a la frase. De este modo, no queda la menor duda de la importancia estructural que tiene la ornamentación en la construcción de la frase.

Les Bacchantales está indicado como un solo movimiento que se compone de 3 partes: *Enjoüemens Bachiques*, *Tendresses Bachiques* y *Fureurs Bachiques*. Cada una de estas partes está subdividida a su vez en dos secciones perfectamente delimitadas por una doble barra. Si se considera que los demás movimientos de la Orden presentan una forma binaria, que cada una de las partes de *Les Bacchantales* contiene características distintivas en cuanto a su construcción y carácter, y que como se observó anteriormente cada una de ellas se relaciona con un tipo de danza distinto, dichas partes permiten su interpretación como movimientos independientes a pesar de estar contenidas bajo un mismo título.

Se puede incluso ir un paso más allá y ofrecer una reestructuración general de la obra basada en las relaciones que presentan los movimientos:

Las *Enjoüemens Bachiques* presenta muchas más similitudes con *La marche des Gris-vetus* que con el resto de las partes de *Les Bacchanales*, comenzando con su elaboración en compás binario y siendo los únicos que se presentan con este tipo de subdivisión rítmica. Por otra parte, una breve comparación entre los elementos que conforman la primera frase de ambos movimientos, la cual representa la base estructural de los mismos, revela similitudes mucho más sutiles pero perceptibles. Si se observa con atención la primera frase de las *Enjoüemens Bachiques* se observará una construcción melódica muy similar a la de *La Marche des Gris-vetus*:

Figura 20



Anacrusa y compases 1-4 de *Enjoüemens Bachiques*



Anacrusa y compases 1-2 con ornamentación realizada de *La marche des Gris-vetus*

La similitud de ambas frases es perceptible desde las primeras dos notas de la voz superior, pues en ambos casos se trata de un fa y un mi que se presentan con la misma ornamentación en ambos movimientos, siendo su única diferencia la altura, generando un efecto de familiaridad entre ellos. Como se observó anteriormente en *La marche des Gris-vetus* la voz superior de la primera frase se elabora melódicamente con 3 descensos de 4 notas, separados cada uno por una oscilación ascendente. La construcción melódica de la voz superior de la primera frase de las *Enjoüemens Bachiques* está elaborada por dos ascensos de dos notas por grados conjuntos que presentan una oscilación descendente en su inicio, así como de un cambio de dirección tras el segundo ascenso (figura 20). Dejando fuera dicho cambio de dirección, los elementos melódicos que conforman la frase de las *Enjoüemens Bachiques* son los mismos que aparecen en la de *La marche des Gris-vetus* pero dispuestos de forma invertida: ascensos por grados conjuntos

separados por una oscilación descendente. Además de esto, las oscilaciones se presentan invertidas en su sentido espacial: En *La marche des Gris-vetus* al final de cada descenso y en las *Enjoüemens Bachiques* al inicio de cada ascenso. Precisamente el hecho de que las notas sobre las que ocurren las oscilaciones aparezcan en el primer caso de forma tética y en el segundo de forma anacrúsica es el que evita una relación sonora demasiado evidente entre ambas frases a pesar de presentar una construcción melódica similar.

Asimismo el ritmo de la primera frase de *La marche des Gris-vetus* se acelera hacia el final de la misma, mientras que en las *Enjoüemens Bachiques* los valores rítmicos de las notas crecen hacia el final, nuevamente presentando una reversión de los elementos rítmicos de la frase del movimiento anterior. Así, la frase que se elabora por medio de descensos se acelera hacia el final, mientras que en la que se elabora de ascensos ocurre lo contrario. Si a esto se le suma que en el primer caso la frase ocupa un menor número de compases, es claro que se imita un fenómeno gravitatorio que raya en lo filosófico: Requiere mayor tiempo y esfuerzo ascender que descender.

La relación que existe entre las *Tendresses Bachiques* y las *Fureurs Bachiques* se presenta de forma mucho más clara aunque de un modo distinto: La segunda casilla de la segunda sección de las *Tendresses Bachiques* pertenece al primer compás de las *Fureurs Bachiques* dando un sentido de continuidad a ambos movimientos y evitando una pausa abrupta entre los mismos. Aunado a esto, y como se mencionó anteriormente, las *Tendresses Bachiques* se elaboran armónicamente en el homónimo menor de la tonalidad del Orden y continuando con la conexión brindada por la segunda casilla, también la primera sección de las *Fureurs Bachiques* presenta su elaboración en esa tonalidad.

Además de la evidente conexión que brindan la casilla y la tonalidad, existe un elemento de la construcción melódica que relaciona a estos movimientos de forma más sutil. Las *Tendresses Bachiques* presentan una serie de apoyaturas que en ocasiones reiteran una nota lo cual añade expresividad y aumenta la expectativa de movimiento:

Figura 21



Compases 1-5 de *Tendresses Bachiques*

En las *Fureurs Bachiques* se observa algo muy similar en diversos compases:

Figura 22



Compases 3-5 de *Fureurs Bachiques*

Es evidente que las notas que aparecen en los tiempos fuertes representan la base de la estructura melódica mientras que el resto son notas de paso, es decir que funcionan como ornamentos. En este caso, la reiteración de la nota estructural está ornamentada por un ascenso de dos notas por grados conjuntos para posteriormente alcanzar la nota deseada. Se trata claramente de un desarrollo del ornamento encontrado en las *Tendresses Bachiques*, que se presenta de forma más dinámica. En ambos casos, dicho ornamento se encuentra en repetidas ocasiones a lo largo de los movimientos y representa parte de la base estructural en el desarrollo de los mismos. En un plano menos formal, la reiteración de una nota antes de alcanzar la siguiente podría sugerir, en este caso y tomando en cuenta el título de los movimientos, el entorpecimiento del habla causado por los abusos del alcohol.

Finalmente, la relación que existe entre *La Pateline* y *Le Réveille-matin* se encuentra en la elaboración de sus frases, las cuales se forman, en muchos casos, de la reiteración de un pequeño motivo. Dichas reiteraciones ocurren de distintos modos, por ejemplo:

Figura 23



Compases 33-40 de *La Pateline*



Compases 8-11 de *Le Réveille-matin*

Como puede observarse, la frase se elabora en ambos casos de la presentación de un motivo, una reiteración literal del mismo y un fragmento del motivo que dirige la frase hacia la cadencia. Las reiteraciones no se limitan únicamente a una sola voz, sino que se presentan en todas ellas, por lo que la armonía es también reiterativa. En otras ocasiones, las reiteraciones se presentan con una variación de altura, pero guardan su elaboración rítmico-melódica intacta, por ejemplo:

Figura 24



Compases 1-4 de *La Pateline*



Reiteración a una octava de distancia

Compases 9-12 *La Pateline*



Compases 1-3 de *Le Réveille-matin*



Reiteración a una quinta de distancia

Compases 3-5 *Le Réveille-matin*

De tal modo, las reiteraciones literales y las que se encuentran a determinado intervalo de distancia, parecen sugerir la molestia que causa la repetición constante de un evento desagradable, en el primer caso las acciones de una persona empalagosa, y en el segundo el constante sonar de un despertador.

Tomando en cuenta las relaciones que presentan los movimientos del Orden IV de Couperin, la reestructuración general de la obra quedaría del siguiente modo:

I.-La Marche des Gris-vetus
Enjüemens Bachiques

II.-Tendresses Bachiques
Fureurs Bachiques

III.-La Pateline
Le Réveille-matin

Dicha reestructuración no solo se basa en las relaciones que los movimientos presentan en cuanto a su construcción rítmico-melódica-armónica, incluso los títulos y el carácter de los movimientos parecen respaldar dicha reestructuración. *La Marche des Gris-vetus* y las *Enjüemens Bachiques* parecen relacionarse con afectos de carácter más positivo, es decir el triunfo y la celebración. Las *Tendresses Bachiques* y las *Fureurs Bachiques* sugieren afectos de un carácter más sombrío, mientras que los títulos de *La Pateline* y *Le Réveille-matin* refieren situaciones de hartazgo y molestia.

Fantasía Cromática y Fuga/J.S. Bach:

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach, Alemania en 1685. Perteneciente a una larga dinastía de músicos, recibe la primera instrucción musical de su padre Johann Ambrosius Bach y de su tío Johann Christoph Bach.

A la muerte de sus padres en 1694, Bach se muda con su hermano mayor también llamado Johann Cristoph, quien continúa con su formación musical. Johann Cristoph, quien fuera discípulo de Johann Pachelbel, es responsable de que Bach se familiarice y perfeccione diversos estilos musicales que más tarde plasmará fusionándolos en sus obras. En esta misma época Johann Sebastian Bach ingresa al Liceo de Ohrdurf en donde también recibe instrucción musical.

En 1703 Bach es nombrado músico de la corte de Weimar y al poco tiempo, organista de la Neue Kirche de Arnstadt. En 1705 se ausenta durante algunos meses del cargo en Arnstadt sin autorización y se dirige hacia Lübeck, en donde conoce al afamado compositor Dieterich Buxterhude, el cual ejerce una gran influencia en la obra de Bach.

Bach es destituido de su cargo en Arnstadt en 1707, y es nombrado organista de la Blasiuskirche en Mühlhausen. En 1708 renuncia a la Blasiuskirche para regresar a Weimar, esta vez como organista y músico de cámara del duque Wilhelm Ernst de Weimar-Sajonia, cargo que ocupa hasta 1717, cuando es contratado como Kapellemeister del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen.

En 1723, al ser nombrado Cantor y Director de Música de la Thomasschule en Leipzig, le es otorgada la baja de su cargo como Kapellmeister en Anhalt-Köthen. Johann Sebastian Bach ejerce como Cantor y Director en la Thomasschule hasta su muerte en 1750 (Sadie, 2001, T. 2, pp 309-346).

La Fantasía Cromática y Fuga no fue publicada durante la vida de Bach y se desconoce la fecha exacta en la que dicha pieza fue compuesta, aunque se estima que fue entre los años de 1717 y 1723 durante su desempeño como *Kapellemeister* en Anhalt-Köthen, periodo en el que favoreció la composición de música secular (Kaashoek, 1951, p.III). Richard D. P. Jones observa que Bach viajó a Berlín en marzo de 1719 para adquirir un clavecín nuevo hecho por Michael Mietke para la corte de Köthen y que existen sugerencias de que Bach compuso la obra pensando en este nuevo instrumento (Butt, 2000, p.210).

El término “Fantasía” refiere una pieza musical en la cual el compositor plasma su propio estilo de la manera en la que el convenga mejor, es decir y como su nombre lo indica, a su fantasía, por lo que las mismas tendrán una gran variedad de formas y sus estructuras serán distintas dependiendo del compositor (Kaashoek, 1951, p.1). Incluso en piezas del mismo compositor que llevan este nombre, la estructura y el estilo pueden variar. Por ejemplo en el caso de Bach, la Partita III en La menor BWV 827, tiene como primer movimiento una Fantasía, la cual basa su estructura en un contrapunto imitativo, tratándose esencialmente de una invención a dos voces, mientras que la construcción y estructura de la Fantasía Cromática se encuentran más relacionadas con las de una toccata, obra de carácter más libre. Por otra parte el término “Cromática” se refiere a una construcción basada en una sucesión de 12 notas que se encuentran separadas por un semitono cada una, a diferencia de una construcción diatónica que refiere a una escala compuesta por 7 notas. A pesar de presentar cromatismos durante su desarrollo, la Fantasía Cromática se encuentra elaborada en Re menor, es decir que su estructura armónica se presenta de forma tonal.

Por otra parte, el término “Fuga” refiere a una obra con características y reglas perfectamente definidas, las cuales deben ser seguidas para que dicho término aplique a una pieza determinada, por lo que su carácter es totalmente estricto. A manera de contraste, era común que fueran precedidas por una pieza de carácter libre, tales como la toccata, el preludio o, en este caso, la fantasía.

La fuga encuentra sus raíces en piezas elaboradas por contrapunto imitativo tales como el *ricercar* y la *canzona*. John Walter Hill ofrece una definición de Fuga: “*Para los compositores alemanes del siglo XVII y comienzos del XVIII “fuga” significaba una obra instrumental, especialmente para teclado, con una textura predominantemente imitativa, en la que las voces entran inicialmente una a una, con un sujeto breve, normalmente sobre el primer y el quinto grado en alternancia regular*” (Hill, 2008, p. 491). Generalmente las fugas constan de 3 partes: Exposición, Desarrollo y Recapitulación.

En la mayoría de los casos la exposición comienza con una breve melodía que es denominada sujeto, el cual se presenta de manera sucesiva en cada una de las voces, es decir, cuando el sujeto es presentado de manera completa en la primera voz, una segunda voz repite el sujeto en una altura distinta, a lo cual se le llama respuesta. Cuando la respuesta ocurre, la voz en la que el

sujeto se presentó anteriormente desarrolla una nueva melodía a la cual se le conoce como contrasujeto. El proceso se repite hasta que el sujeto ha sido presentado en todas las voces y cuando esto ocurre la exposición concluye.

El desarrollo es generalmente la parte más extensa de una fuga. Como su nombre lo indica, esta sección representa un desarrollo de los elementos encontrados en la exposición, pues en su construcción se presentan materiales derivados del sujeto o del contrasujeto, tales como episodios, entradas medias y entradas falsas del sujeto. A continuación se ofrece una explicación de estos materiales de manera general:

Los episodios son elementos de transición, los cuales son utilizados como puntos de modulación y generalmente dirigen hacia una nueva entrada del sujeto. Las entradas medias del sujeto se refieren a la aparición de este en alguna de las voces durante el desarrollo y por lo general ocurren en una tonalidad distinta a la de la exposición, mientras que las entradas falsas se refieren a la aparición de una parte del sujeto sin presentar a este de manera completa.

En la recapitulación se presenta por última vez al sujeto de la misma forma en la que aparece en la exposición. Cualquier material que aparezca después de esta última entrada del sujeto, es considerado la *coda* de la fuga, la cual tiene un carácter puramente cadencial y representa el final de la obra.

Los dos primeros compases de la Fantasía Cromática sirven como una breve introducción, presentando una elaboración melódica virtuosa y enérgica sobre las regiones de la tónica y la dominante y estableciendo de manera abrupta la tonalidad de la pieza:

Figura 25



Compases 1 y 2 Fantasía Cromática

Además de esta breve introducción, la Fantasía está compuesta por 4 secciones. La primera de ellas abarca los compases 3-49 y se basa en pasajes virtuosos que se forman principalmente de

acordes partidos, escalas y arpeggios. La estructura armónica de esta sección es bastante estable, pues a pesar de realizar pequeñas inflexiones hacia tonalidades cercanas, mantiene su elaboración en las tonalidades de Re menor y La menor. Los compases 3-5 se elaboran con una serie de acordes partidos que elaboran cadencias breves. El compás 3 elabora una cadencia i-i6-iv-V9-i. Dicha cadencia será reiterada en el compás 4, sin embargo se extenderá, resolviendo al grado VI y realizando una serie de enlaces activos antes de alcanzar la tónica al final del compás 5:

Figura 26



Compases 3-5 Fantasía cromática

Para evitar una reiteración literal de los acordes empleados en el compás 3, estos se presentan de forma descendente en el compás 4. El acorde de la tónica en posición fundamental no se presentará nuevamente sino hasta el compás 27.

El compás 6 presenta el primer cromatismo de la pieza en la voz superior, el cual se genera mediante el uso de la sexta napolitana de re menor. Esta breve frase se compone de un enlace de acordes partidos con las siguientes funciones: iib6-i6-V4/3-i6-i-V6:

Figura 27



Compás 6 Fantasía Cromática

A partir de este compás se elaborará una cadencia de mayor proporción sobre la tonalidad de la obra y ocupará los siguientes 21 compases antes de alcanzar la tónica en posición fundamental.

Al igual que los compases anteriores, los compases 7-11 se elaboran de acordes partidos, de los cuales la mayoría tienen funciones armónicas secundarias, tratándose principalmente de acordes disminuidos por lo que el resultado sonoro es armónicamente ambiguo. Asimismo, los compases 7 y 9 presentan una variación en el ritmo armónico:

Figura 28

The image shows two musical staves. The left staff is for measure 7 and the right staff is for measure 9. Above each staff are four chord symbols. For measure 7, the chords are VI6, V9/V, ii96/iv, and V96/iv. For measure 9, the chords are iib6/ii, V96/ii, ii96, and V96. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

Compás 7 - Fantasía Cromática

Compás 9 - Fantasía Cromática

Los compases 9-12 presentan en su desarrollo la primera escala cromática de la pieza. Dicha escala aparece de forma descendente en la voz inferior y con valores rítmicos variados, comenzando en la última nota del compás 9 con un Sol4 y finalizando en la primera nota del compás 12 con un Sol3. La escala se compone de dos descensos delimitados por la nota re. Esta nota se reitera en cuatro ocasiones consecutivas antes de continuar el descenso, sugiriendo un recordatorio de la tonalidad de la pieza:

Figura 29

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 9 through 12. The bass line features a descending chromatic scale starting on G4 in measure 9 and ending on G3 in measure 12. The scale is divided into two parts by a D4 note, which is repeated four times consecutively. The notes are accompanied by various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes.

Compases 9-12 – Fantasía Cromática

Los compases 12-26 se encuentran elaborados con escalas rápidas y acordes partidos y adornados con notas de paso. Su estructura armónica se encuentra realizada con funciones pertenecientes a la región de la dominante. Estos compases enfatizan principalmente la habilidad técnica del

intérprete pues presentan elaboraciones melódicas más que variaciones rítmicas o armónicas de especial relevancia.

Los últimos 21 compases de la sección se componen exclusivamente de una serie de acordes, elaboración reminiscente de las secciones de *durezza e ligature* encontradas en las toccatas de Frescobaldi. La serie de acordes puede subdividirse en dos partes. La primera de ellas abarca los compases 27-43 y su elaboración se desarrolla principalmente en la tonalidad de re menor, haciendo breves inflexiones hacia Fa menor y La menor.

La siguiente figura presenta una reducción de la primera parte de la serie de acordes con sus respectivas funciones, eliminando los compases 31 y 32 los cuales desarrollan una breve elaboración melódica sobre el último acorde presentado en el compás previo, es decir sobre la dominante de re menor:

Figura 30

The figure shows a musical score for a sequence of chords. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is annotated with various functional labels in boxes and circled letters (d, a, f). A section of the score is labeled 'Elaboración melódica' with an arrow pointing to a specific measure. The word 'arpeggio' is written below the first few measures. The functional labels include: i , V^{eg} , I , V^{eg}/iv , $iv6/4$, V^{eg}/V , $V6$, V^{eg} , V^{eg}/iv , $V6/iv$ (with sub-labels 5, 8-7), $V6/V$ (with sub-label 5), V^{eg}/V , V^{eg} , and V^{eg}/V . Below the main sequence, there are additional functional labels: $V6$ (with sub-labels 7#---8, 9---8), V^{eg}/iv , i^e , $V7/IV$, V^{eg}/V , $i6$, $V6/iv$ (with sub-label 5), $|| b$ (with sub-labels 6, 8---7), and $V7$ (with sub-labels IV7---8, 4---3, 2---8). Circled letters 'd', 'a', and 'f' are placed above the score to indicate specific points or sections.

Compases 27-43 - Fantasía Cromática

La mayoría de los acordes encontrados en esta parte presentan cromatismos en el desarrollo de algunas de sus voces y ocasionalmente una nota pedal en la voz del bajo, por ejemplo:

Figura 31

Compases 27-29 Fantasía – Cromática

Compases 36-38 - Fantasía Cromática

Los compases 42-44 sirven como conclusión de la primera serie de acordes e inicio de la segunda por lo que cumplen una función conectiva entre las dos partes en cuestión. Dicha conexión ocurre del siguiente modo:

Figura 32

Funciones de la nota La

- 1.- séptima del grado 6 de Re menor
- 2.- quinta del grado 4 de La menor
- 3.- séptima del grado 5 de Mi mayor (dominante secundaria de La)

Compases 42-44 – Fantasía Cromática

La figura 32 muestra que la primera parte de la serie de acordes concluye en el compás 42 con un acorde del grado 6 con séptima de la tonalidad de re menor. La séptima de dicho acorde es la nota

La y es el elemento que permite la conexión de estos acordes, pues tendrá una triple función: La séptima del acorde del grado 6 de Re menor, la quinta del grado 4 de La menor y la séptima del grado 5 de Mi mayor, siendo este último acorde una dominante secundaria de La menor y modulando finalmente hacia esta última tonalidad.

La segunda parte de la serie de acordes se centra principalmente en la modulación y establecimiento de la tonalidad de La menor y ocupa los compases 44-49. En esta parte la mayoría de los acordes presentan a la nota Mi como pedal en la voz del bajo, lo cual deja clara la relación de los mismos con la región de la dominante de La menor. Por otro lado, la aparición de cromatismos en el desarrollo de las voces no es tan prominente como en la primera parte:

Figura 33

The image shows a musical score for measures 44-49. The bass line features a constant 'mi' pedal note. The treble line contains arpeggiated chords. Above the staff, several chord diagrams are shown in boxes, including V/V, iv5/V, V7, I, VI, V/V, IV, V, and V. Circled letters 'a' and 'd' are placed above the first and last chords respectively. The word 'arpeggio' is written below the treble line, and 'Pedal nota mi' is written below the bass line in two places.

Compases 44-49 – Fantasía Cromática

La serie de acordes, así como la primera sección de la Fantasía, concluyen en los primeros dos tiempos del compás 49 con la resolución al acorde La mayor. Debido a lo que ocurrirá en la siguiente sección, dicho acorde tiene una función de dominante de re, más que de tónica de La.

El tercer tiempo del compás 49 presenta la indicación “*recitativ.*” la cual delimita a simple vista el inicio de una nueva sección en la obra. Aunque el final de la misma no aparece marcado de forma tan evidente, la diferencia entre sus elementos y los de la siguiente sección, permiten establecer la conclusión del *recitativo* en el compás 61.

La construcción de esta sección se basa en elaboraciones que contienen una idea rítmico-melódica y un acorde. Cada una de estas elaboraciones se encuentra separada por un silencio:

Figura 34

The image shows a musical score for measures 49-52 of 'Fantasía Cromática'. It features three distinct sections labeled 'Elaboración 1', 'Elaboración 2', and 'Elaboración 3'. The top staff is a vocal line marked 'Recitativ.' with various dynamics like *f* and *p*. The bottom staff is a piano accompaniment. Below the piano part, there are labels: 'Idea rítmico-melódica' under the first measure and 'Acorde' under the second measure. The score uses a key signature of two flats and a common time signature.

Compases 49-52 – Fantasía Cromática

Los acordes establecen una base armónica, mientras que las ideas rítmico-melódicas cumplen una función puramente expresiva, de este modo la sección es reminiscente a una pieza vocal con acompañamiento. La mayoría de estas elaboraciones se encuentran realizadas en regiones armónicas lejanas a la de la tonalidad de la obra. Esto es posible gracias a una enarmonía que se presenta en el primer compás de la sección:

Figura 35

The image shows the first two measures of the section. The top staff is a vocal line marked 'Recitativ.' with a trill in the second measure. The bottom staff is a piano accompaniment. Above the piano part, there are labels: 'Enarmonía' with a circled 'db y iib6', and 'V2'. Below the piano part, there are labels: 'd V 4-3 9 16 3#'. The score uses a key signature of two flats and a common time signature.

Compases 49-50 – Fantasía Cromática

La figura 35 presenta las funciones armónicas implícitas en los primeros dos compases de la sección. Se observa que la dominante de re menor al principio del compás 49, dirige la resolución hacia el acorde de la tónica. Para evitar un efecto conclusivo, todas las voces quedan en silencio menos la de la soprano, la cual resuelve hacia la tercera mayor del acorde de re, y gracias al silencio en las demás voces, la armonía implícita es la del acorde de la tónica de re con tercera de picardía en primera inversión. Dicho acorde es enarmónicamente equivalente a la sexta napolitana de Reb menor, lo cual permite realizar una modulación hacia esta última tonalidad.

A pesar de las diversas regiones armónicas que se presentan en el *Recitativo*, la construcción del mismo se encuentra realizada únicamente en las tonalidades de Db menor y de su equivalente enarmónico Do# menor. A continuación se presenta un cuadro de los acordes encontrados en el *Recitativo* indicando su función y la región a la que pertenecen:

Figura 36

<u>Acorde</u>	<u>Compás</u>	<u>Función</u>	<u>Región armónica</u>	<u>Tonalidad</u>
1	49	iib6	Db menor	Db menor
2	50	V2	Db menor	Db menor
3	51-53	V9 ^o /vi	Sib menor	Db menor
4	54	V7/vi	Sib menor	Db menor
5	55	V2/VII	Dob menor	Db menor
6	56	V7/V	Lab mayor	Db menor
7	57	V2/VI	La menor	C# menor
8	58	V7/iv	Fa# menor	C# menor
9	59	V ^o 9/iv	Fa# menor	C# menor
10	60	V9 ^o	C# menor	C# menor
11	61	V	C# menor	C# menor
12	61	I	C# menor	C# menor

La figura 36 muestra que la mayoría de los acordes tienen una función de dominante secundaria de algún grado de la escala de de Db menor o de C# menor. Así se evidencia que se trata de una cadencia de 12 acordes en la tonalidad de Reb menor, la cual realiza un cambio enarmónico justo a la mitad y que con excepción del grado 5, utiliza dominantes secundarias de cada grado de la escala, lo cual da un efecto de ambigüedad tonal.

La región armónica del grado 6 de Reb menor se presenta en 2 ocasiones: La primera en los compases 51-54 como aparece en la escala menor melódica, es decir como Sib, y la segunda en el compás 57 como aparece en la escala menor natural, es decir como Sibb. Es justamente en el segundo caso en donde se realiza el cambio hacia C# pues, enarmónicamente, Sibb es equivalente a La y representa el grado 6 de la escala menor natural de C# y Db.

Para Ruth Kaashoek, la Fantasía Cromática se subdivide únicamente en 3 secciones, extendiendo el *Recitativo* hasta compás 74 en donde aparece la coda (Kaashoek, 1951, pp. 1-2). Aunque dicha subdivisión es posible dado que los compases 61-74 presentan una construcción bastante similar a la del *Recitativo*, el presente análisis propone que dicha sección debe abarcar únicamente la cadencia sobre Reb y Do# menor, pues es en ella en donde existe una mayor ambigüedad tonal, y esto la separa del resto de las secciones.

Asimismo, si se dejan fuera las pequeñas inflexiones y breves visitas a regiones armónicas de una tonalidad determinada, existen únicamente 3 modulaciones reales en el desarrollo de la pieza. La primera ocurre en el compás 43 hacia la tonalidad de La menor durante la segunda serie de acordes de la primera sección, la segunda en el compás 49 hacia Reb/Do# menor en el inicio del *Recitativo*, y la tercera en el 62 de vuelta hacia re menor desde la tonalidad de Do#.

Tomando en cuenta estas modulaciones como factores delimitantes, la organización de la pieza quedaría del siguiente modo:

Figura 37

<u>Sección</u>	<u>Compases</u>	<u>Tonalidad en la que se desarrolla</u>	<u>Región respecto a Re menor</u>
1	1-43	Re menor	Tónica
2	43-49	La menor	Dominante
3 (<i>Recitativo</i>)	49-62	Reb/Do# menor	Sensible
4	62-78	Re menor	Tónica

En este caso el *Recitativo* constituye la sección 3 de la obra, mientras que la coda queda comprendida en la cuarta sección. Aún así, y como puede observarse, la extensión del *Recitativo* coincide con la del análisis que se propone, abarcando los compases 49-62. Así, esta subdivisión reafirma la idea de que, independientemente de la extensión que se le asigne a las demás partes, el *Recitativo* encuentra su final en la cadencia hacia Do# menor.

Así pues, la tercera sección de la obra abarca los compases 61-74. En ella se encuentran pasajes virtuosos como los que aparecen en la primera sección y elaboraciones similares a las que se presentan en el *Recitativo*, por lo que se construye con una amalgama de los elementos vistos hasta el momento y en un sentido armónico, representa el regreso a la tonalidad de la obra.

La transición de Do# a Re menor ocurre en los compases 61-63. En ellos se emplea una doble función del acorde de La mayor, el cual funciona como acorde del grado 6 de do# menor y como acorde de la dominante de re menor. El compás 63 evita la conclusión de la cadencia, resolviendo el acorde a la dominante secundaria del grado 4 de re menor.

Figura 38

Compases 61-63 - Fantasía Cromática

Los compases 63-67 presentan una elaboración melódica sobre la dominante de sol menor, la cual se asemeja a los pasajes virtuosos vistos en la sección 1, tratándose esencialmente de un arpeggio del acorde mencionado con notas de adorno:

Figura 39

Compases 63-64 - Fantasía Cromática

Compás 65 – Fantasía Cromática

La resolución a la subdominante de re menor ocurre en el compás 67. A partir de este punto, la estructura será prácticamente igual a la del *Recitativo*, presentando elaboraciones conformadas por una idea rítmico-melódica y un acorde. Existen principalmente dos diferencias entre estas elaboraciones y las del *Recitativo*: La primera de ellas es que las ideas rítmico-melódicas tienen una mayor extensión y la segunda es que se desarrollan únicamente en las regiones armónicas de la subdominante y la dominante de la tonalidad de la obra. Como ejemplo se presentan los compases 69-71:

Figura 40

Figure 40 shows a musical score for measures 69-71 of 'Fantasía Cromática'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano (p) texture with a treble and bass staff. A circled 'd' is in the top left. Above the staff, 'Veg' is written above the first measure and 'Veg/iv' above the last measure. Below the staff, a bracket labeled 'Elaboración' spans the first two measures, with 'Idea Rítmico-melódica' written below it. Another bracket labeled 'Acorde' spans the last measure, with 'Acorde' written below it.

Compases 69-71 – Fantasía Cromática

La sección concluye con una cadencia que resuelve al grado 1 de re menor en los compases 74 y 75.

Finalmente, la cuarta sección de la obra abarca los últimos 5 compases. Se trata de una *coda*, la cual extiende la resolución hacia la tónica de re menor. Se presentan una serie de acordes en las voces intermedias, en su mayoría disminuidos y con funciones secundarias, mientras que la voz superior realiza una elaboración rítmico-melódica y la inferior mantiene una nota pedal en re. En esta sección se presentan por segunda y última vez dos escalas cromáticas de doce notas, las cuales aparecen simultáneamente en 2 de las voces de los acordes mencionados, ambas de forma descendente. La primera de ellas desde sol5 hasta sol4 y la segunda desde Sib4 hasta Sib3:

Figura 41

Figure 41 shows a musical score for measures 74-78 of 'Fantasía Cromática'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano (p) texture with a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The bass staff features a steady accompaniment with many slurs and ties. The score is divided into two systems of two staves each.

Compases 74-78 – Fantasía Cromática

La Fuga se encuentra elaborada a tres voces, y a pesar de presentar cromatismos en su construcción, el tratamiento contrapuntístico es bastante convencional. Tiene una extensión de 161 compases y las secciones se presentan del siguiente modo:

Figura 42

<u>Sección</u>	<u>Compases</u>
Exposición	1-26
Desarrollo	27-153
Recapitulación y coda	154-161

El sujeto se compone básicamente de dos ascensos cromáticos, un descenso por grados conjuntos diatónicos y una coda:

Figura 43



Sujeto de la Fuga – compases 1-8

Las entradas del sujeto durante la exposición se encuentran separadas por un puente, el cual abarca un compás entre la primera y segunda entrada y tres compases entre la segunda y la tercera.

Como se observa, el sujeto inicia con el grado 5 de la escala. A pesar de esto, la respuesta es real, tratándose de una repetición exacta en la tonalidad de la dominante de la escala, sin embargo, presenta una nota de adorno en el inicio del primer ascenso, la cual será un elemento recurrente en entradas del sujeto durante el desarrollo:

Figura 44

Respuesta – Compases 9-16

La tercera entrada ocurre en el compás 19 de la fuga y es una repetición textual de la primera pero una octava más abajo:

Figura 45

Tercera entrada del sujeto – Compases 19-26

La mayoría del material que empleado en el desarrollo se deriva del sujeto y del contrasujeto, el cual se presenta en la siguiente figura:

Figura 46

Contrasujeto

La exposición se conecta con el desarrollo a través de un puente en el compás 26 justo al finalizar la última entrada del sujeto. Este último sufrirá una serie de modificaciones a lo largo del desarrollo y nunca volverá a aparecer exactamente igual a como se presentó en la exposición.

El desarrollo comienza con la introducción del primer episodio en los compases 27-35. La voz intermedia presenta material derivado del sujeto y la voz inferior del contrasujeto. Posteriormente las voces realizan un intercambio de material antes de la cadencia de los compases 34-35:

Figura 47

Compases 27-28

Compases 32-33

Los compases 36-41 contienen un segundo episodio que se compone de material nuevo, presentando una melodía entrelazada en las diversas voces:

Figura 48

Melodía entrelazada

Melodía entrelazada

Compases 36 y 37

La primera entrada media del sujeto se presenta en la voz intermedia en los compases 42-48. El descenso se encuentra modificado pues se le añaden notas de adorno similares a apoyaturas, por lo que ocurrirá del siguiente modo:

Figura 49



Sujeto en compases 42-48

En los compases 49-59 se presenta el tercer episodio, una vez más elaborado con material nuevo. En este caso se trata de una serie de arpeggios distribuidos en las diversas voces:

Figura 50



Compases 49 y 50

A continuación se presenta nuevamente al sujeto en la voz intermedia a lo largo de los compases 60-66. Nuevamente ocurren modificaciones en el descenso muy similares a las de la entrada anterior. Además de esto, el segundo ascenso se presenta ampliado y la coda se encuentra ausente por lo que no es conclusivo y puede ser considerada una entrada falsa:

Figura 51

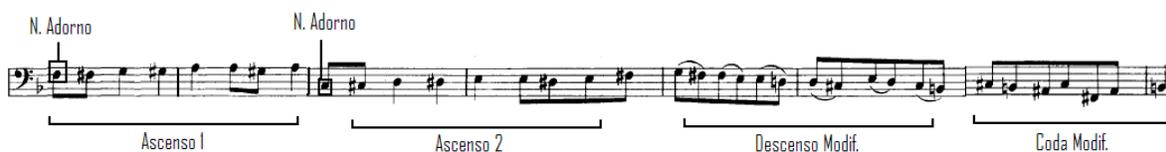


Compases 60-66

Por otra parte, los compases 66 y 67 presentan el descenso con modificaciones del sujeto en la voz superior y se encontrarán entradas falsas a lo largo de los compases 72-75. Debido a lo anterior, y a que el sujeto se presentará de forma completa a continuación, los compases 60-75 pueden ser considerados como un cuarto episodio que se elabora a través de entradas falsas y fragmentaciones del sujeto, así como de material derivado del contrasujeto.

Así, el sujeto se presenta nuevamente en los compases 76-82, esta vez en la voz inferior. Todos sus elementos se encuentran modificados: Los ascensos y la coda presentan notas de adorno mientras que el descenso ocurre como en las últimas dos entradas:

Figura 52



Sujeto en compases 76-82

Los compases 83-89 representan un nuevo episodio. Se encuentra elaborado con material derivado del contrasujeto y del tercer episodio. Además de esto, se encuentra un cromatismo en la construcción de la voz superior a partir del compas 84, el cual ocurre de forma descendente desde La6 hasta Si5. El final de este cromatismo marca una nueva entrada del sujeto, el cual presenta dos modificaciones en su estructura. La primera de ellas ocurre en el segundo ascenso el cual elimina la última nota y alcanza la parte del descenso por salto en vez de por grado conjunto:

Figura 53



Ascenso 2 y descenso del sujeto en compases 90-96

La segunda modificación ocurre en el desarrollo de la coda, la cual se presenta de un modo completamente distinto a las entradas anteriores, por lo que puede considerarse una coda alternativa:

Figura 54



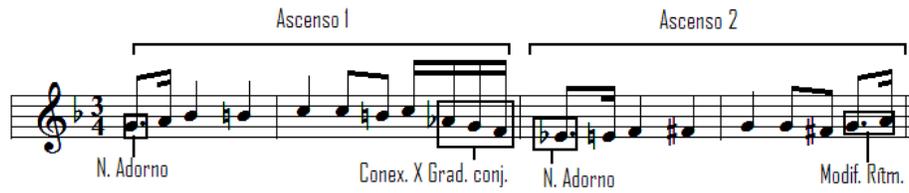
Compases 94-96

El sujeto ocurre en la voz superior en la tonalidad de mi menor. Como se observa en la figura 54 la coda resuelve al grado 3 de la escala mencionada, en oposición a las entradas anteriores en donde la coda resuelve al grado 1 de la tonalidad en que se desarrolla el sujeto. En este caso la voz inferior es la que alcanza el grado 1, lo cual proporciona un elemento conclusivo a la coda y permite considerar los compases 90-96 como una entrada completa del sujeto.

En los compases 97-106 ocurre un nuevo episodio, el cual presenta una elaboración rítmico-melódica idéntica al encontrado en los compases 49-59, es decir basada en arpeggios distribuidos entre las voces.

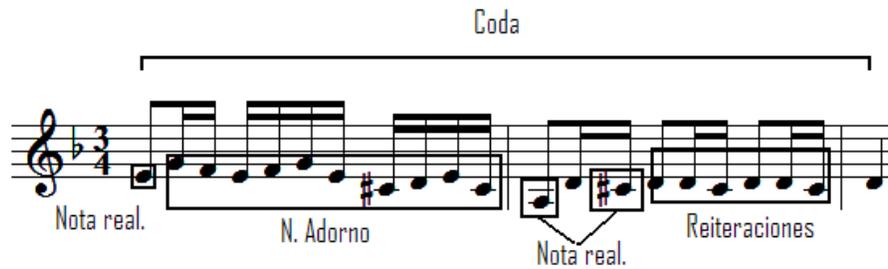
El sujeto se presenta nuevamente en los compases 107-114 en la voz intermedia. Los ascensos se introducen de forma más dinámica haciendo uso de la nota de adorno encontrada en la respuesta de la exposición. Aunado a esto, ambos ascensos se conectan por grados conjuntos en vez de por salto y el segundo de ellos presenta una modificación rítmica hacia el final. La coda del sujeto se extiende por dos compases haciendo uso de notas de adorno y reiteraciones de sus componentes. Será únicamente el descenso el que permanezca sin modificaciones. Las figuras 55 y 56 muestran las modificaciones que se presentan en esta entrada del sujeto:

Figura 55



Ascensos del sujeto en compases 107-114

Figura 56



Coda del sujeto en compases 107-114

Los compases 114-117 introducen un puente con material derivado del contrasujeto y conecta hacia un nuevo episodio el cual toma elementos prestados de los episodios encontrados en los compases 27-41 tales como derivaciones del sujeto y melodías entrelazadas entre las voces. Este nuevo episodio se encuentra contenido en los compases 118-130:

Figura 57



Compases 28-29

Compases 36-37

Compases 118-119

Compases 128-129

En los compases 131-139 se presentan los ascensos y el descenso del sujeto de forma fragmentada en las diversas voces del siguiente modo: los ascensos y el descenso se presentan en la tonalidad de Sol menor en los compases 131-136. La voz intermedia realiza los ascensos y la superior el descenso. A continuación el descenso se repite en la voz intermedia en la tonalidad de Re menor en los compases 137 y 138, y finalmente el compás 139 repetirá un fragmento del descenso en la tonalidad de La menor en la voz superior:

Figura 58

Compases 131-139

El sujeto se introduce por última vez en el desarrollo a lo largo de los compases 140-146 en la voz del bajo en la tonalidad de Re menor. Presenta modificaciones únicamente en el descenso y en la coda. El primero se presenta con notas de adorno parecidas a apoyaturas y la coda se encuentra completamente modificada por segunda vez, aunque en esta ocasión sí resolverá hacia el grado 1 de la tonalidad en la que se desarrolla el sujeto, por lo que se considera una entrada completa del sujeto:

Figura 59



Descenso y coda del sujeto en compases 140-146

El desarrollo de la fuga concluye con un episodio en los compases 147-153 cuya construcción rítmico-melódica es prácticamente idéntica a la del episodio encontrado en los compases 118-130, presentando modificaciones únicamente en la voz del bajo:

Figura 60



Compases 118-119



Compases 147-148

A continuación se presenta un cuadro en el cual se indican las diversas partes del desarrollo, su extensión, el material que se emplea en cada una de ellas y, en caso de tratarse de una entrada del sujeto, la tonalidad y voz en la que se desarrolla así como la parte o partes del mismo que presentan modificaciones:

Figura 61

<u>Compases</u>	<u>Descripción</u>	<u>Material empleado</u>	<u>Modificación del Sujeto</u>	<u>Tonalidad del Sujeto</u>	<u>Voz que presenta al sujeto</u>
27-35	Episodio A	-Derivados Sujeto -Derivados Contrasujeto	N/A	N/A	N/A
36-41	Episodio B	Material nuevo	N/A	N/A	N/A
42-48	SUJETO	N/A	Descenso	La menor	Intermedia
49-59	Episodio C	Material Nuevo	N/A	N/A	N/A
60-75	Episodio D	-Entradas Falsas Sujeto -Fragmentaciones Sujeto -Derivados Contrasujeto	N/A	N/A	N/A
76-82	SUJETO	N/A	Todas	Si menor	Inferior
83-89	Episodio E	-Derivados Contrasujeto -Cromatismo en voz superior -Material de Episodio C	N/A	N/A	N/A
90-96	SUJETO	N/A	-Ascenso 2 -Coda	Mi menor	Superior
97-106	Episodio F	Derivados del episodio C	N/A	N/A	N/A
107-113	SUJETO	N/A	-Ascensos -Coda	Re menor	Intermedia
114-117	Puente	-Derivados Contrasujeto	N/A	N/A	N/A
118-130	Episodio G	-Derivados de Episodios A y B	N/A	N/A	N/A
131-139	Episodio H	-Sujeto fragmentado -Derivados Contrasujeto	N/A	N/A	N/A
140-146	SUJETO	N/A	-Descenso -Coda	Re menor	Inferior
147-153	Episodio I	Derivados del episodio F	N/A	N/A	N/A

Mapa del Desarrollo

La recapitulación ocurre en los compases 154-161. La coda del sujeto se presenta modificada, realizando un breve pasaje virtuoso que servirá para reafirmar la conclusión de la fuga. Los ascensos de esta última entrada son muy similares a los encontrados en los compases 90-96 ya que la voz intermedia realiza una elaboración prácticamente idéntica, mientras que la inferior presenta una nota pedal en la dominante de la tonalidad en la que se presenta al sujeto:

Figura 62



Compases 90-93



Compases 154-157

De este modo, el sujeto se presenta tres ocasiones en cada voz, dando un total de 9 veces en el transcurso de la fuga: tres en la exposición, cinco en el desarrollo y una en la recapitulación. Asimismo y como puede observarse en la figura 61 existen 9 episodios a lo largo del desarrollo. Estos niveles de simetría y orden en la estructura general de la fuga son contrastados por la naturaleza cambiante del sujeto, pues como se mencionó anteriormente, nunca es presentado del mismo modo tras la exposición, ni siquiera durante la recapitulación. Aún en la exposición, el primer ascenso de la respuesta contiene una leve variante.

Por otra parte, y dejando fuera las modificaciones que sufre durante el desarrollo, la estructura del sujeto contiene una cierta ambivalencia, pues parece debatirse entre una construcción cromática en los ascensos y una construcción diatónica en el descenso y la coda. En un sentido armónico ocurre algo similar, pues los ascensos cromáticos proveen una ambigüedad armónica y tonal, especialmente durante la primera entrada de la exposición en donde el sujeto no posee

relación alguna con otras voces. Esta ambigüedad se disipa con la construcción diatónica del descenso y la coda en el caso de la primera entrada del sujeto y con la presentación de las demás voces en el caso de entradas subsiguientes.

Tanto la Fantasía como la Fuga parecen contener ciertos niveles de ambigüedad en estructuras más particulares, y simetrías y ordenes convencionales en estructuras generales. Obsérvese el caso del *Recitativo*, el cual visita una gran variedad de regiones armónicas lejanas a la tonalidad de la obra y que sin embargo en un nivel general, se encuentra delimitado en la región de la sensible.

FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA (FANTASÍA)

Textura 1	Textura 2	Textura 3	Textura 4
<u>Secciones virtuosas (grados conjuntos)</u>	<u>Acordes partidos</u>	<u>Arpeggios</u>	<u>Recitativo</u>
compases 1-2			
	compases 3-20		
compases 21-24			
	compases 25-26		
		compases 27-29	
	compases 30-31		
		compases 32-41	
	compases 41-43		
		compases 43-48	
			compases 48-60
	compases 60-62		
compases 62-67			
			compases 67-73
			Compases 73-77

FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA (FUGA)

Textura 1	Textura 2	Textura 3	Textura 4	Textura 5	Textura 6	Textura 7	Textura 8
Entradas del sujeto	Puente	Contrapunto 1 (deriv. Sujeto y contrasujeto)	Contrapunto 2 (melodia entrelazada)	Contrapunto 3 (Melodia entrelazada + deriv suj. / contrasuj.)	Contrapunto 4 (arpeggios entrelazados)	Contrapunto 5 (libre)	Entradas Falsas
Compases 1-7	Compás 8						
Compases 9-15	compases 16-18						
compases 19-25	Compás 26						
		Compases 27-35					
compases 42-48			compases 36-41				
					Compases 49-52		
						Compases 53-59	
		Compases 68-71					Compases 60-67
Compases 76-82							Compases 72-75
		Compases 83-86					
Compases 90-96						Compases 87-89	
					Compases 97-100		
Compases 107-114						Compases 101-106	
		Compases 115-117					
		Compases 126-130		Compases 118-125			
Compases 140-146							Compases 131-139
Compases 154-161				Compases 147-153			

Antoine Forqueray/Jean Baptiste Forqueray-Jupiter

Antoine Forqueray nace en 1672 en la ciudad de París. Hijo de Michel Forqueray I, maestro de danza y violista, Antoine fue considerado un prodigio y en 1682 se presenta ante Luis XIV. En 1689 es nombrado músico ordinario de la corte.

En 1697 contrae matrimonio con Henriette-Angélique Houssu. El matrimonio engendra dos hijos: Jean Baptiste Forqueray (1699-1782) y Nicolas-Gilles Forqueray (1703-1761), ambos seguirán la tradición musical de la familia. Jean Baptiste, al igual que su padre es considerado un prodigio en la viola y se presenta ante Luis XIV a la edad de 6 años.

Tras varias disputas Henriette y Antoine se separan en 1710, y él se desentiende por completo de la familia. Los celos de Antoine por la habilidad de su hijo Jean Baptiste lo llevarán a perjudicarlo en 2 ocasiones: ordenando su encarcelamiento en la prisión de Bicestre en 1715, y provocando su exilio de Francia en 1725. Jean Baptiste es exonerado gracias a la intervención de uno de sus alumnos, Le Monflabert y regresa a Francia en 1726.

Antoine se retira a Mantes-la-Jolie en 1730, en donde permanece hasta su muerte en 1745. Ninguna de sus obras fue publicada durante su vida.

En 1732 Jean Baptiste casa con Jeanne Nolson y tras la muerte de esta última en 1740, contrae segundas nupcias con Marie Rose Dubais, una virtuosa del clavecín. Probablemente las transcripciones para clavecín solo que realizó Jean Baptiste de las obras de su padre para viola da gamba, fueron el resultado de su matrimonio con la renombrada clavecinista.

Jean Baptiste se convierte en sucesor de su padre como músico ordinario de la corte de Luis XV en 1742. Además de su desempeño en este puesto, Jean Baptiste alcanza un gran reconocimiento como maestro de viola, cuyos discípulos incluyen a figuras importantes de la época como la hija de Luis XV, Henriette-Anne, y al Rey Friederich Wilhelm de Prusia (Sadie, 2001, T. 9, pp. 100-101).

El libro *Pieces de Clavecin* de Jean Baptiste Forqueray se publicó por primera vez el 28 de marzo de 1747. En él se encuentran 5 suites para clavecín sólo. La mayoría de los movimientos de estas suites son transcripciones de piezas para viola de gamba compuestas por su padre, siendo solo tres piezas de este libro de la autoría de Jean Baptiste: *La Angrave*, *La Du Vaucel* y *La Morangis ou la Plissay*. Jean Baptiste publicó también en la misma fecha un libro con el título *Pieces de Viole*, el

cual contenía las mismas suites pero con partes para viola da gamba sola y bajo continuo (Forqueray, 1970, pp. VI-VIII).

Probablemente la característica más evidente en el estilo de las suites para clavecín solo es el uso del registro grave, pues Forqueray respetó la altura correspondiente a la instrumentación original de las piezas.

La pieza titulada *Jupiter* se encuentra como último movimiento de la suite número 5 en do menor, por lo que es también la última pieza encontrada en el libro y se trata de un rondó. El título de la pieza denota a simple vista una interpretación programática, práctica utilizada prominentemente por compositores franceses como se observó en el caso de Couperin.

La pieza se compone de 5 secciones que se encuentran claramente delimitadas por barras de repetición, por lo que cada una de ellas debe ser reiterada.

La primera sección se compone de dos repeticiones del *Rondeau*, las secciones 2-4 se componen de un *Couplet* y una entrada del *Rondeau* y la última sección presenta un *Couplet* y dos entradas del *Rondeau*, es decir que la pieza se compone de 4 *Couplets* y el tema principal. El siguiente cuadro muestra los compases que abarca cada sección:

Figura 63

<u>Sección</u>	<u>Compases</u>
1	1-16
2	17-32
3	33-57
4	58-82
5	83-136

Al igual que en las piezas de Couperin, la estructura armónica de la pieza es bastante convencional moviéndose únicamente en regiones cercanas a la tonalidad de la obra.

El *Rondeau* se desarrolla en la tonalidad de Do menor, empleando armonías pertenecientes únicamente a la tónica, subdominante y dominante, y no presenta inflexión o modulación alguna.

Esencialmente se trata de una cadencia bastante sencilla que se presenta del siguiente modo: i, i6, V, V6, i, i6, V, i6, iv, V, i.

Por otra parte, la construcción rítmica es completamente estable, pues se presentan únicamente figuras de dieciseisavo. La melodía se compone de ascensos y descensos de 4 notas. Los ascensos se desarrollan por saltos y se tratan básicamente de acordes arpegiados, mientras que los descensos ocurren en su totalidad por grados conjuntos. Estos dos elementos se presentan alternados. Como ejemplo se presentan los primeros 3 compases del *Rondeau* en la figura 64:

Figura 64

Anacrusa y compases 1-3 - *Jupiter*

El primer *Couplet* se desarrolla armónicamente en el relativo mayor de la tonalidad de la obra, es decir en Mi bemol mayor y tampoco se presenta ninguna modulación o inflexión hacia otra tonalidad. En ella se encuentran una serie de variantes de los elementos encontrados en el *Rondeau*, haciendo uso de síncopas y notas de adorno para extender los descensos y presentando ascensos por grados conjuntos en vez de por salto:

Figura 65

Compases 16-18 – *Jupiter*

Otra característica notable que se encuentra en este *Couplet* ocurre en los compases 20-22, en donde la voz superior reitera en 4 ocasiones el mismo ascenso, mientras que la voz del bajo es la que se mueve, como si se tratara de un sólo para la voz inferior. Incluso la versión para viola da gamba indica en el cifrado del continuo la reiteración de un acorde en el transcurso de estos compases:

Figura 66

Compases 20-22 versión para clave solo
Jupiter

Bajo de la versión para gamba, compases 20-22
Jupiter

El segundo *Couplet* puede subdividirse armónicamente en dos partes la primera de las cuales se encuentra realizada en Si bemol mayor y la segunda en su relativo menor. La primera de ellas basa su estructura rítmico-melódica en elaboraciones por grados conjuntos:

Figura 67

Compases 33-36 – *Jupiter*

Hacia el final de la parte realizada en Si bemol mayor se presentan una serie de acordes pertenecientes a la dominante. Debido al empleo del registro grave del clavecín, estos acordes plaqué producen un efecto sorpresivo a pesar de no poseer una armonía especialmente dinámica:

Figura 68



Compases 37-40 *Jupiter*

La parte realizada en Sol menor recurre en mayor medida a saltos, tratándose en su mayoría de acordes arpegiados pertenecientes a la dominante de esta tonalidad hasta realizar la cadencia hacia sol en los compases 48-49:

Figura 69



Compases 43-49 – *Jupiter*

El tercer *Couplet*, al igual que el segundo, presenta dos partes, las cuales se desarrollan en Fa menor y Do menor respectivamente. La elaboración rítmico-melódica de la primera parte toma prestados algunos elementos vistos en el primer *Couplet*. El final de esta primera parte presenta en el compás 66 un pasaje virtuoso que prefigura lo que ocurrirá en el último *Couplet*:

Figura 70



Compases 63-66 – *Jupiter*

La segunda parte del *Couplet* presenta un nuevo motivo, el cual desarrolla los descensos haciendo uso de algunas notas de adorno:

Figura 71



Compases 69-71 – *Jupiter*

El cuarto y último *Couplet* presenta una serie de pasajes virtuosos. Armónicamente es el más activo, pues pasará por 4 regiones tonales distintas. Al igual que los dos *Couplets* anteriores, se compone de dos partes las cuales se encuentran delimitadas por un calderón. La primera se desarrolla en Do menor y en Mi bemol mayor y la segunda en Si bemol menor, Sol menor y Do menor. Los pasajes virtuosos se presentan de 3 formas distintas. La primera de ellas ocurre con elaboraciones por grados conjuntos las cuales presentan diversas oscilaciones en su construcción, la segunda mediante la repetición de una nota con su octava correspondiente y la tercera ocurrirá con un arpeggio rápido. Las últimas dos se presentan exclusivamente en la voz inferior funcionando como un acompañamiento de la superior, mientras que las elaboraciones por grados conjuntos se encontrarán en ambas voces.

Figura 72



Elaboración por grados conjuntos



Repetición de nota

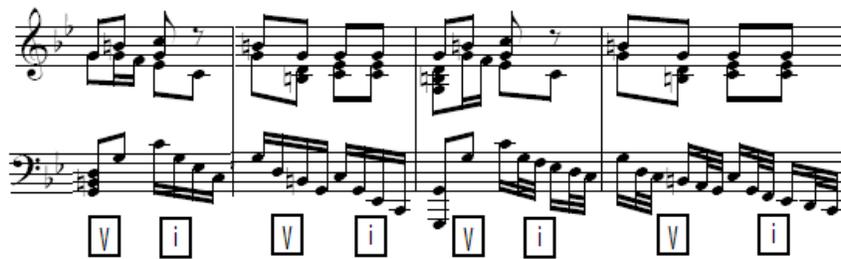


Arpeggio

Tipos de pasajes virtuosos en el
cuarto *Couplet*

Los compases 103-114 presentan una construcción puramente armónica y rítmica, la cual se basa principalmente en la presentación de acordes de la dominante y la tónica de Do menor, ya sean plaqué, arpegiados o con notas de adorno. Los compases 103-106 presentan un cambio armónico en cada tiempo de cada compás, los compases 107-110 uno en cada compás, mientras que los compases 111-114 presentan uno cada 2 compases:

Figura 73



Compases 103-106 – *Jupiter*



Compases 107-110 – *Jupiter*

Compases 111-114 – *Jupiter*

Como puede observarse en la figura 73, los acordes se presentan cada vez de forma más activa con figuras rítmicas de menor valor y así, aunque el ritmo armónico desacelere, el efecto auditivo es de aceleración.

Como se mencionó anteriormente, el título *Jupiter* denota una preferencia del compositor por una interpretación programática. El rasgo más evidente que conecta a la pieza con su título son probablemente los usos del registro grave en acordes plaqué, arpeggios rápidos y en las repeticiones de una nota vistas en el último *Couplet*, los cuales producen un efecto sonoro similar al que producen los truenos.

Del mismo modo, cada *Couplet* presenta desarrollos del material previo generando un efecto de acumulación, el cual desemboca en el virtuosismo del último *Couplet*. Esto podría emular la acumulación de nubes que desemboca en una inevitable tormenta. Analogías como estas podrían parecer un tanto ingenuas, sin embargo, la naturaleza programática de la pieza las coloca como elementos clave para la interpretación de la misma. Aún si se dejan fuera estas relaciones, la pieza presenta diversos elementos que impulsan el desarrollo técnico del intérprete. La repetición constante del *Rondeau* exige cierta versatilidad, pues si no se efectúan cambios agógicos, de articulación o de carácter, puede resultar monótona ya que, como se observó, no presenta cambios rítmicos, armónicos o melódicos especialmente sorprendidos. Del mismo modo, los pasajes virtuosos del último *Couplet* representan una prueba de las habilidades técnicas del intérprete y exigen un trabajo minucioso de las mismas. Así, además de poseer un valor estético y retórico, la pieza cumple una función pedagógica.

Antonio Soler-Fandango

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos nace en Gerona, España en 1729. Recibe la primera instrucción musical de su padre Marcos Mateo Pedro Soler. A los 6 años ingresa en la Escuela Escolania del Monasterio de Santa María de Montserrat donde continúa sus estudios musicales bajo la dirección de diversos y reconocidos maestros de la época como Benito Esteve y Manuel Espora.

Soler se une a la Orden de San Jerónimo en de 1752 y es nombrado Organista Permanente de la misma. Unos años más tarde en 1757, es nombrado Maestro de Capilla de El Escorial, puesto en el que permanece hasta su muerte en 1783.

Mientras Soler se desempeñaba como Maestro de Capilla en el Escorial, tuvo oportunidad de estudiar con afamados compositores como José Blasco de Nebra y Domenico Scarlatti, quienes se hallaban bajo las órdenes del rey Fernando VI de España y su esposa María Bárbara, cuyas frecuentes visitas a El Escorial permitieron el encuentro entre Soler y sus famosos contemporáneos.

En 1762 Soler publica su tratado *“Llave de la Modulación y antigüedades de la música”*, cuya importancia radica, entre otras cosas, en un profundo estudio de la forma de modular a cualquier tonalidad en el menor número posible de compases.

Soler es nombrado tutor musical de Carlos III y del infante Don Gabriel de Borbón en 1766. Soler dedica una gran variedad de sus sonatas para teclado a su pupilo Don Gabriel (Sadie, 2001, T. 23, pp. 633-634).

Los fandangos son danzas de carácter puramente popular. Se cree que pueden ser de origen ibero-moro ó latinoamericano y tienen una estrecha relación con otras danzas populares como las malagueñas, las granadinas y las murcianas.

Los fandangos tradicionales tienen una estructura bipartita, se presentan en ritmo ternario y carecen de cadencias. La primera de sus partes, a la cual se le denomina *“variaciones”*, es completamente instrumental y se presenta generalmente en modo menor. Esta parte se construye de varias frases rítmicas o melódicas de 4, 8, 12 o 16 compases mientras se realiza un ostinato armónico que alterna los acordes de tónica y dominante. La segunda parte se denomina

“Copla” y en ella se desarrolla el canto y la danza, mientras los instrumentos musicales pasan a un segundo plano. La “Copla” se desarrolla generalmente en modo mayor.

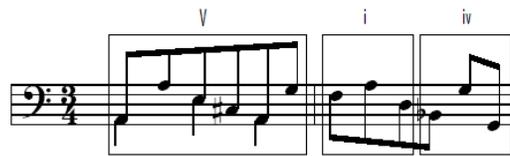
La adopción de los fandangos por los círculos aristocráticos del siglo XVIII llevó a los compositores a la exploración de los recursos musicales de esta danza y con ello a una evolución en la composición de la misma, siendo su principal variante la interpretación puramente instrumental del fandango. De esta forma evolucionada, destacan los fandangos de Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, Las Variaciones del Fandango Español de Félix Máximo López y el Fandango de Antonio Soler, de los cuales este último es probablemente el más reconocido (Criville, 1980, pp 223-300). A pesar de desarrollar la complejidad melódica de los fandangos, estas composiciones no pierden de vista su origen popular, y de este modo conservan su estructura simple y su esencia intacta.

Antes de realizar un análisis, es necesario establecer que el Fandango es una pieza absolutamente popular, improvisatoria y con un enfoque primordialmente dancístico. Su construcción se basa únicamente en una estructura armónica corta y simple que se reitera a lo largo de la obra, por lo que realizar un análisis retórico o estructural resulta ajeno a la esencia de la misma. Incluso para la práctica interpretativa es una tarea prescindible, pues más que presentar dificultades concernientes a la estructura, se enfoca en retos de carácter técnico. Debido a lo anterior se presenta un análisis puramente descriptivo de cada uno de los pasajes encontrados en el Fandango.

Los fandangos se desarrollan generalmente en lo que hoy se considera un modo frigio. Aún así y para efectos de análisis, es posible considerar al Fandango de Antonio Soler como perteneciente a la tonalidad de re menor.

La voz del bajo, realizará un ostinato prácticamente en la totalidad de la pieza, y solo en algunos pasajes modificará su estructura rítmico-melódica. Aún estas modificaciones presentan una estructura armónica equivalente a la que presenta el ostinato mencionado, por lo que la voz del bajo funcionará únicamente como una base armónica sobre la que se desarrollarán construcciones rítmico-melódicas en las voces superiores. El ostinato se presenta del siguiente modo:

Figura 74



Bajo Ostinato - Fandango

Como se observa, el final del ostinato presenta una armonía perteneciente a la subdominante de re menor. En los pasajes en que la estructura rítmico-melódica del ostinato armónico se modifica y en las frases que presentan inflexiones hacia modos mayores, la armonía del bajo suprimirá el uso de la subdominante.

El fandango presenta una introducción de 24 compases. En ella se presentan algunos de los materiales que se utilizarán en la pieza, tales como elaboraciones rítmicas y ornamentales de los acordes de tónica y dominante, inflexiones hacia modos mayores, ritmos sincopados en elaboraciones por grados conjuntos y reiteraciones de notas similares a los rasgueos en una guitarra. La introducción presenta la única cadencia hacia re menor del Fandango en los compases 23-24.

Los compases 25-27 presentan un pasaje que se encuentra en muchos fandangos instrumentales, el cual se basa en una presentación del acorde de dominante y de un descenso por grados conjuntos desde el grado 6 hasta el grado 7. Esta breve frase y las reiteraciones de los acordes de tónica y dominante, representan el material básico sobre el cual se desarrolla el resto de la pieza:

Figura 75



Compases 25-27 – Fandango

Por ejemplo, los compases 27-33, presentan la primera variación de todos los elementos mencionados:

Figura 76

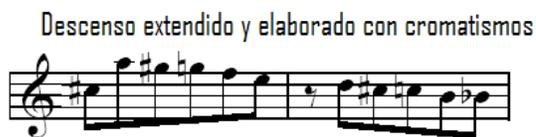


Compases 27-33 – Fandango

Así, los compases 27-47 alternan variaciones rítmicas y ornamentales de los acordes de tónica y dominante con variaciones del tema del fandango. A partir del compás 47 y hasta el compás 65 se presenta una sucesión de variaciones únicamente de los acordes de tónica y dominante. Entre estas variaciones destaca principalmente la que ocurre en los compases 62-65 en la cual se realiza una inflexión hacia fa mayor, probablemente emulando a las coplas de los fandangos tradicionales.

En los compases 66 y 67 se encuentra nuevamente el pasaje característico de los fandangos e inmediatamente se presenta una modificación del descenso y una inversión del mismo. Los compases 74-105 presentarán variaciones de estas dos modalidades del descenso:

Figura 77



Compases 68-69 – Fandango



Compases 72-73 – Fandango

Las voces superiores en los compases 106-115 presentan notas que completan la armonía implícita del bajo ostinato. Para añadir variedad a estos compases, dichas notas se presentan en los tiempos débiles, por lo que se genera un ritmo en contratiempo:

Figura 78



Compases 106-107

Los compases 116-148 representan una fusión de la reiteración de los acordes de tónica y dominante y el tema del Fandango, pues ambos ocurrirán de manera simultánea. Se trata de uno de los pasajes más complicados a nivel técnico de la obra, pues presenta una serie de saltos entre voces:

Figura 79

Musical score for measures 116-119. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has several annotations: a bracket labeled 'Acorde de dominante' spans the first few notes; a bracket labeled 'Reiteraciones de acordes de tónica y dominante' spans the middle section; and a bracket labeled 'Descenso' spans the final notes. The bass staff shows a descending line of notes.

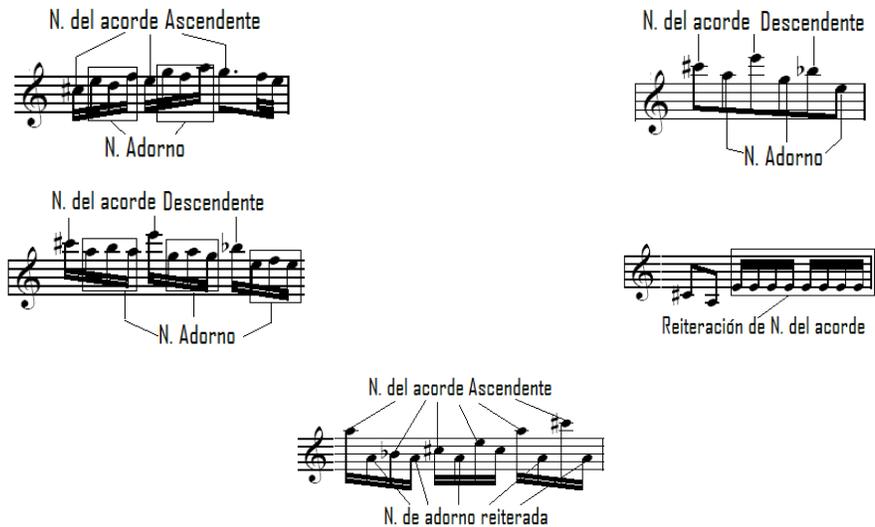
Compases 116-119

Como se observa en la figura 79, la voz intermedia realiza las reiteraciones de los acordes, mientras que la superior presenta una elaboración del tema del Fandango, realizando el acorde de la dominante en el registro agudo y posteriormente ejecutando un salto hacia el registro grave para realizar el descenso por grados conjuntos.

Los compases 149-166 presentan una serie de disonancias y resoluciones de algunas notas de los acordes pertenecientes a la armonía del bajo. Por ejemplo:

El pasaje contenido en los compases 232-241 presenta características similares a las disonancias y resoluciones de los compases 149-166 pero con un ritmo sincopado. A continuación, en los compases 242-269, se presentarán una serie de variaciones sobre los acordes de dominante y tónica, las cuales ocurren del siguiente modo:

Figura 82



Variaciones sobre acordes de tónica y dominante en compases 242-269 – Fandango

Los compases 275-289 introducen un pasaje que se constituye de una escala menor armónica ascendente de re menor y un arpeggio descendente de la dominante con novena. El pasaje finalizará con un arpeggio de los acordes de dominante y tónica y una reiteración de la fundamental del acorde de dominante.

A lo largo de los compases 290-305 se presentan reiteraciones de los acordes de dominante y tónica en seisillos. El interés principal de este pasaje es la introducción de saltos de una voz por encima de la otra ya que únicamente se trata arpeggios de los acordes mencionados. Tras este pasaje se introducirá una nueva variación del tema del Fandango basada en modificaciones rítmicas y ornamentales:

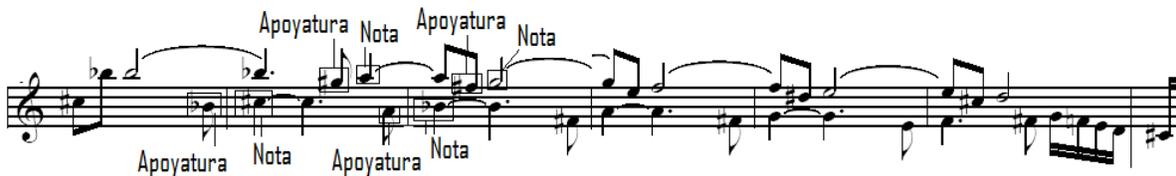
Figura 83



Compases 307-312

Esta variación se presentará en a lo largo de los compases 307-325. En los compases 326-331 se presenta un fragmento polifónico, en el cual la voz superior elabora una modificación del descenso del tema, presentando cada una de sus notas con una apoyatura y la intermedia hará lo mismo con una escala armónica descendente de re menor. Las voces se encuentran desfasadas por lo que se produce un efecto de pregunta-respuesta:

Figura 84



Compases 326-331

Los compases 332-337 presentan en ambas voces una serie de arpeggios de los acordes de dominante y tónica. Posteriormente se elaborará la variación presentada en la figura 83 en los compases 338-355. Tras una reiteración de los arpeggios en los compases 356-360 se introducirá un pasaje realizado en Si bemol mayor, y los compases 367-378 presentaran una nueva elaboración de la variación presentada en la figura 83.

Los compases 379-394 se componen de la reiteración de una breve frase que se construye de un ascenso de 3 notas hasta un punto culminante y su regreso a la nota inicial. Tras estas reiteraciones se presenta una variación del descenso del tema, presentándolo con un ritmo sincopado, seguido por un ascenso por grados conjuntos con oscilaciones en figuras rítmicas de menor valor.

El Fandango finaliza con un largo pasaje virtuoso basado en reiteraciones de la dominante y la tónica. Este pasaje, comprendido en los compases 405-463, presenta la mayor dificultad técnica de la pieza, ya que contiene una serie de saltos entre las voces similares al pasaje encontrado en

los compases 116-148. Como elemento sorpresivo y asimilándose a los fandangos tradicionales, la pieza concluye con un acorde de la dominante en vez de con uno de la tónica, por lo que no presenta un final cadencialmente conclusivo.

La interpretación del Fandango de Antonio Soler representa uno de los mayores retos encontrados en el repertorio de clavecín, pues contiene una gran variedad de pasajes que requieren un trabajo minucioso de las habilidades técnicas del intérprete, por lo que su valor pedagógico en este sentido es invaluable. Por otra parte, la obra no presenta una complejidad estructural, filosófica o afectiva de especial relevancia, sino que su profundidad radica en la variedad de modos en que se puede elaborar y modificar un motivo breve y simple, y un enfoque de la pieza en este sentido representa una actividad más ligada al desarrollo de las habilidades composicionales que a las interpretativas.

Para una interpretación sensata del Fandango es absolutamente necesario tener en cuenta el contexto del mismo pues, aunque contenga elementos que desarrollan las habilidades del intérprete, no se debe olvidar que es una obra con fines únicamente recreativos y festivos ligados a la danza.

FANDANGO

Textura 1	Textura 2	Textura 3	Textura 4	Textura 5	Textura 6	Textura 7	Textura 8
<i>Variaciones sobre acordes VII</i>	<i>Variaciones con modulación</i>	<i>Acordes V-I + descenso</i>	<i>Variaciones acordes VII + descenso</i>	<i>Variaciones del descenso</i>	<i>Variaciones con cruzamiento de voces</i>	<i>Variacion Descenso + resol. Cromát.</i>	<i>Variaciones resolución cromática</i>
Compases 1-10	compases 11-18						
Compases 19-24		Compases 25-26	Compases 27-33	Compases 33-36			
Compases 37-40				Compases 41-47			
Compases 47-61	Compases 62-65	Compases 66-67		Compases 68-105			
Compases 106-115					Compases 116-144	Compases 149-155	Compases 155-168
						Compases 169-173	Compases 173-191
Compases 195-204	Compases 204-217					Compases 218-224	
Compases 224-231				Compases 252-259			Compases 232-251
	compases 260-274 compases 275-285						Compases 286-289
				Compases 306-325	compases 290-305		Compases 326-331
compases 332-337				Compases 338-344			compases 345-355
Compases 356-360	Compases 360-366			compases 367-373			
Compases 374-378				Compases 379-398		Compases 399-404	
			Compases 425-438		compases 405-424		
					compases 439-463		

Conclusiones:

Las obras de G. Frescobaldi y J.P. Sweelinck requieren de algunos de los recursos técnicos básicos que debe poseer un intérprete. Por un lado, los pasajes virtuosísticos se enfocan principalmente en el desarrollo de la agilidad de los dedos, mientras que las reiteraciones y modificaciones de motivos relativamente breves a lo largo de su estructura permiten una exploración en la diversidad de la articulación. Sin embargo, estos recursos sólo permiten una interpretación hasta cierto punto “correcta” de dichas piezas. Para lograr una interpretación óptima son necesarios recursos más sutiles. Por ejemplo, la interpretación de los pasajes virtuosísticos requiere de cambios agógicos y, en algunos casos, de articulación, pues de otro modo se corre el riesgo de interpretarlos como si se trataran de meros ejercicios de técnica. Del mismo modo, es necesario tener un equilibrio en la variedad de articulaciones que se emplean en las secciones motílicas, pues el exceso en los cambios de articulación puede eliminar el efecto de familiaridad en un motivo que se ha presentado anteriormente y el recurrir a una sola articulación puede resultar en una tediosa monotonía.

Por otra parte, las secciones de *durezza e ligature* en el caso de Frescobaldi y la del sujeto en *stretto* en el caso de Sweelinck, presentan otro tipo de dificultades. Las secciones de *durezza e ligature* son básicamente disonancias y resoluciones, por lo que, técnicamente, se enfocan en el toque y el peso que se aplica en una nota determinada. En este sentido básico, las disonancias requieren de un mayor peso y su respectiva resolución debe ejecutarse sutilmente y con ligereza. Nuevamente, el poseer este recurso técnico no necesariamente asegura la óptima interpretación de estos pasajes. Debe tenerse un sentido de dirección armónica y de la conducción de las voces, además de requerir de un análisis afectivo y cuantitativo de las mismas, pues al encontrarse en menor medida en la pieza, refieren un sentido de especial importancia. Esta importancia a un nivel cuantitativo se presenta también en la sección del sujeto en *stretto* en la toccata de J.P. Sweelinck, la cual podría reducirse en un nivel técnico a la imitación exacta de en la articulación y el carácter en cada entrada del sujeto. Sin embargo, es también necesario un sentido de conducción de las voces, y un conocimiento tanto vertical como horizontal de la estructura de la sección.

En lo que se refiere al plan general de las obras, se observó que la Toccata Seconda de G. Frescobaldi basa su construcción en una serie de secciones relativamente cortas que se encuentran perfectamente delimitadas. Es necesario tomar en cuenta que cada sección se encuentra relacionada en mayor o menor medida con el resto de las mismas, por lo que la

interpretación de cada una de ellas como agentes independientes podría eliminar el sentido de continuidad de la pieza, y la interpretación de toda la obra sin tomar en cuenta la extensión de cada sección resultaría en un discurso atropellado, por lo que, al igual que en lo que respecta a la articulación, es necesario lograr un equilibrio entre ambos recursos. Dicho equilibrio aplica en la misma medida a la *Praeludium Toccata* de J.P. Sweelinck, la cual se encuentra dividida únicamente en 3 grandes secciones. Especialmente durante la tercera, la cual posee la mayor extensión, se corre el riesgo de ignorar ciertos puntos cadenciales, respiraciones y cambios en la agógica que son necesarios para evitar una interpretación demasiado lineal de la misma. El equilibrio entre estos elementos se logra a través del reconocimiento de los elementos recursivos que se presentan a lo largo de ambas obras, lo cual requiere de un análisis tanto estructural como auditivo.

El Orden IV de F. Couperin presenta pocos pasajes con dificultades respecto al virtuosismo del intérprete en términos de agilidad. Con excepción de algunos pasajes de *Le Réveille-matin* y *Fureurs Bachiques* el Orden se enfoca en retos técnicos de carácter más sutil como el toque, la ornamentación, la conducción de voces, etc. Lo mismo ocurre con *Jupiter* de A. Forqueray, en la cual únicamente la última sección presenta retos especial relevancia concernientes a la agilidad de los dedos. Así, en términos técnicos, muchas de las dificultades de estas piezas se pueden resolver a través de la relajación de la mano y el control en el peso del toque.

En términos estructurales, la extensión relativamente corta de los movimientos en el Orden IV y la claridad de las frases que se presentan tanto en los movimientos del mismo así como en *Jupiter* de A. Forqueray, facilitan la interpretación de las obras mencionadas en este aspecto. Tras el análisis del Orden IV, se ha propuesto una reestructuración de los movimientos tomando en cuenta las similitudes en los elementos que se presentan en la estructura de cada uno de ellos así como en la relación afectiva de los títulos programáticos. Se trata de una propuesta subjetiva, la cual debe ser tomada en cuenta únicamente en la medida en la que cada intérprete lo crea necesario.

Al tratarse de obras de carácter programático, es absolutamente necesario tener en cuenta el título de las mismas si se quiere obtener una interpretación satisfactoria. Incluso, una imagen mental de lo que cada obra pretende representar puede facilitar la resolución de los retos concernientes a lo técnico y estructural. Del mismo modo, la ejecución del inegal, el *style brisé*, la diversidad de articulaciones, la adición de ornamentos que no se encuentran escritos y las diversas

decisiones que se tomen respecto a la interpretación de estas obras deben siempre responder al carácter afectivo y circunstancial representado en el título de cada movimiento.

De las obras presentadas en este proyecto es probablemente la Fantasía Cromática y Fuga la que contiene una mayor cantidad de dificultades tanto técnicas como interpretativas. Ya que se trata de un discurso extenso, es necesario realizar una gran cantidad de respiraciones de modo que la obra no resulte tediosa. Para esto es necesario un profundo conocimiento de las frases, los puntos cadenciales y la estructura general de la misma. Las constantes inflexiones a tonalidades lejanas requieren que el intérprete conozca a la perfección la dirección armónica de cada una de las secciones, así como su relación armónica con la tonalidad de la obra, pues la riqueza de la pieza subyace en gran medida en lo sorpresivas que resultan determinadas armonías sin abandonar en ningún momento las reglas de la armonía tradicional y el no comprender dichas relaciones puede resultar en una interpretación superficial.

En especial el *recitativ.* presenta una serie de dificultades a nivel retórico, pues se trata de un pasaje absolutamente ligado al contraste de los afectos. Así, esta sección requiere además de un entendimiento profundo de la armonía, una exploración interpretativa ligada al nivel expresivo y probablemente en este sentido, se trata del corazón mismo de la pieza. El ser negligente en cualquier nivel durante el mismo, minimiza en gran medida el impacto que la pieza en general pueda tener.

Asimismo, la *coda* de la Fantasía Cromática representa la transición entre la forma de carácter libre hacia la de carácter estricto. La cantidad de voces así como la naturaleza dinámica de esta sección son factores que deben ser explotados al máximo a través del uso de los registros, el peso y la agógica, si se quiere lograr un contraste sorpresivo hacia la sobriedad de la primera entrada del sujeto en la Fuga.

Debido a la extensión relativamente larga de la Fuga, las respiraciones al final de las frases y de los puntos cadenciales funcionan no solo en beneficio de la obra, sino que facilitan la labor del intérprete en términos de concentración. Nuevamente es necesario ser equilibrado en este aspecto, pues un exceso en el aspecto cualitativo o cuantitativo de las respiraciones puede deformar o romper la continuidad de la pieza en un plan general. Los factores recursivos a lo largo de la Fuga son fácilmente reconocibles y su estructura es en general bastante clara, sin embargo, al tratarse de una pieza polifónica de carácter imitativo, su dificultad subyace en la conducción de

las voces y en la claridad con la que estas deben ser interpretadas. Para sortear estas dificultades, es necesario conocer el movimiento independiente de cada voz, así como su relación con el resto de las mismas.

Para lograr un efecto de continuidad, es necesario tener claro que la Fantasía Cromática y Fuga es una sola obra dividida en dos grandes secciones. La interpretación de la Fantasía y de la Fuga como agentes independientes es posible, sin embargo, esto puede resultar en un discurso dividido que deforma la concepción general de la construcción de la pieza.

Como se ha mencionado, la estructura general del Fandango se basa en variaciones de un motivo armónico muy breve y simple. Es necesario tomar en cuenta que se trata de una pieza de carácter popular que no busca de forma primordial la reflexión intelectual o afectiva. Las dificultades encontradas en esta pieza responden prácticamente en su totalidad a la técnica, pues las frases son bastante claras y la estructura general es relativamente sencilla.

Probablemente la principal dificultad en la ejecución de esta obra, además de los retos técnicos que presenta, es el riesgo de caer en la monotonía, especialmente si se toma en cuenta su extensión relativamente larga. La constante repetición del bajo *ostinato*, y la ausencia del complemento dancístico son factores que permiten y requieren de ciertos cambios en el pulso, en la agógica, en la articulación y en el registro a modo de evitar el tedio.

La naturaleza dancística del Fandango refiere a la interpretación lineal del pulso en la totalidad de la pieza. Esto es aplicable en la medida en que la obra se ejecute en acompañamiento de la danza. Sin embargo, una interpretación enfocada en el factor musical, hace absolutamente necesarios algunos cambios en el pulso. Estos cambios deben ser ejecutados con mesura y únicamente durante determinados pasajes, pues una ejecución demasiado libre en este aspecto negaría el origen de la pieza como agente ligado a la danza. Esto último hace necesario tener una idea clara y un control absoluto del pulso al abordar la pieza, de modo que los cambios que se realicen no deformen su estructura rítmica general.

Así, el presente proyecto presenta piezas de diversos estilos y compositores para clavecín sólo, en las cuales pueden apreciarse diversos elementos propios del instrumento, así como la evolución en el uso del mismo con el pasar de los años.

La mezcla de elementos barrocos y renacentistas que existe en las obras presentadas de J.P. Sweelinck y G. Frescobaldi , dan un panorama general de lo que ocurría en el ámbito compositivo propio del periodo de transición perteneciente a la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, en el cuál el clavecín comienza a obtener mayor importancia. Asimismo, tanto en ambas piezas como en la Fantasía Cromática y Fuga, se presentan estructuras de carácter libre y de carácter riguroso, lo cual permite una exploración de ambos estilos compositivos.

En las piezas de F. Couperin y A. Forqueray se pueden apreciar elementos de la técnica y el estilo que caracterizó a la región francesa durante el periodo barroco, y su naturaleza programática será un elemento recurrente en estilos musicales posteriores.

La Fantasía Cromática y Fuga muestra elementos vanguardistas para su época e incluso para épocas posteriores, especialmente en su desarrollo armónico, sin abandonar una estructura general representativa del periodo al que pertenece, y su construcción muestra al máximo las capacidades afectivas y estructurales de las fantasías y las fugas.

El Fandango de Antonio Soler pone de manifiesto las capacidades técnicas del instrumento y del intérprete, además de permitir una aproximación a la música folklórica en un instrumento que es propio de la música culta.

Además de contener elementos propios de cada compositor y estilo al que pertenecen, las piezas elegidas establecen la gran variedad de fines que puede tener la música, así como las distintas formas de alcanzar los mismos. Por ejemplo, el Orden IV de F. Couperin y *Jupiter* de A. Forqueray, establecen a la música como un medio programático, en el cual los afectos se ven ligados a situaciones claras y específicas, mientras que las obras de J.P. Sweelinck, G. Frescobaldi y J.S. Bach, permiten una aproximación subjetiva de los afectos contenidos en las mismas. Del mismo modo las Toccatas y la Fantasía Cromática funcionan como recursos pedagógicos en términos técnicos, además de poseer un valor estético y retórico. Por otra parte, la inclusión de una pieza folklórica, como lo es el Fandango de Antonio Soler, deja clara la versatilidad del instrumento, desarrolla las habilidades del intérprete y ofrece una visión puramente recreativa de la música.

Cada pieza musical presenta una determinada complejidad a nivel estructural, técnico o intelectual, sin embargo, es imperativo recordar que la música en general se encuentra ligada al plano afectivo, por lo que para una interpretación correcta se deben considerar los factores

técnicos, teóricos y emocionales de cada obra, sin importar el estilo o periodo al que pertenezcan.
Solo un equilibrio entre dichos factores permite un entendimiento integral de la música.

Bibliografía:

- 1.- Frescobaldi, Girolamo, *Partite et Toccate Libro Primo*, Studio Per Edizioni Scelte , Firenze 1980.
- 2.- Silbiger, Alexander, *Keyboard Music Before 1700*, Ed. Routledge, 2nd Edition, Great Britain, , 2004.
- 3.- Ferguson, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado del S. XV al XIX*, Ed. Alianza Música, Madrid 2006, Trad. Hamish Urquhart.
- 4.- Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, USA, 2001.
- 5.- Tunley, David, *Couperin* ,BBC Publications, England, 1982
- 6.- Kaashoek , Ruth, *A study of the Chromatic Fantasia and Fugue by Johann Sebastian Bach*, Tesis de maestría no publicada, Eastman School of Music of the University of Rochester, E.U.A., 1951.
- 7.- Butt , John, *Vida de Bach*, Cambridge University Press, Madrid, 2000, Trad. María Condor.
- 8.- Hill, John Walter, *La Música Barroca*, Ediciones Akal, Madrid, 2008, Trad. Andrea Giráldez.
- 9.- Forqueray A. , *Pieces de Clavecin Edition par Tilney Colin*, Heugel & Cie. Paris 1970
- 10.- Criville i Bargallo, Josep, *Historia de la Música Española Tomo 7: El Folklor Musical*, Ed. Alianza Música, 2a Edición, Madrid 1997.
- 11.- Ed. Fuller, J.A y Barclay W, *The Fitzwilliam Virginal Book Volume I*, Ed. Dover, Nueva York 1980.
- 12.- Couperin, François, *Pièces de clavecin* , Ed. Boosey & Hawkes, London, 1970
- 13.- Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate Publishing Company, Great Britain 2005.
- 14.- Couperin, François, *L'art de toucher le clavecín*, Ed. J. M. Fuzeau, France 1996.

Anexo 1: Síntesis del programa de mano.

Toccata Seconda-G. Frescobaldi /Praeludium toccata- J.P. Sweelinck

La toccata guarda una estrecha relación con el preludio, siendo ambas formas de carácter puramente instrumental en el contexto histórico y estilístico de estos autores. Durante los siglos XV y XVI, los preludios tenían como principal objetivo el de establecer la altura y el tono o el modo en el que habría de interpretarse una pieza vocal. Su ejecución era corta y de carácter improvisado. En ocasiones, dichas improvisaciones se escribían a detalle como una herramienta pedagógica para aquellos que deseaban instruirse en el arte de la improvisación. Con la elaboración y profundización del preludio, se desarrollaron nuevas formas de composición como la toccata. Probablemente, el rasgo más característico de ésta última es la introducción de breves ideas musicales con una estructura rítmico-melódica perfectamente definida que se alternan con pasajes de carácter más libre, compuestos en lo que se conoció como *Stylus Fantasticus*. Aunque su objetivo principal era hacer notar las habilidades del intérprete y los recursos del instrumento, la toccata no abandonó por completo sus raíces de pieza introductoria e improvisada; por esta razón, siguió utilizándose como preámbulo a una pieza de carácter estricto como, por ejemplo, una fuga. Por esta doble función, la toccata desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la música para teclado.

Girolamo Frescobaldi nació en Ferrara, Italia en 1583. Fue alumno del afamado compositor Luzzasco Luzzaschi y fungió como organista de la Catedral de San Pedro durante dos periodos: desde 1608 hasta 1628 y desde 1634 hasta su muerte en 1643. Frescobaldi fue uno de los compositores más reconocidos del siglo XVII y sus obras ejercieron influencia en músicos de la importancia de de Johann Sebastian Bach y Henry Purcell. Durante su vida, Frescobaldi publicó numerosas obras entre las cuales pueden destacarse sus 2 libros de toccatas, editados por primera vez en 1615 y 1627 respectivamente. La *toccata seconda* forma parte del primero de ellos; éste contiene un prefacio con instrucciones que Frescobaldi sugiere para la interpretación de las piezas que reúne en la obra; todas ellas, para teclado solista.

Jan Pieterse Sweelinck nació en Deventer, Países Bajos, en 1562. Registros de la Oude Kerk ubican a Sweelinck como sucesor de su padre, Pieter Swybbertszoon, en el puesto de organista de dicha iglesia a partir de 1580 y hasta su muerte en 1621. La importancia de Sweelinck radica no

solamente en su habilidad como intérprete y compositor, sino también en su labor como maestro. En su momento, la fama de Sweelinck como formador de organistas se extendió por toda Europa. Su labor docente alcanzó la máxima importancia en Alemania, donde sus alumnos dieron origen a lo que en hoy se conoce como la escuela organista alemana cuyo máximo representante es Johann Sebastian Bach. La *Praeludium Toccata* de Sweelinck está numerada como la pieza XCVI del *Fitzwilliam Virginal Book*. Ésta colección musical para teclado, cuyo origen aún es dudoso, compila obras de diversos compositores —casi todos de origen inglés— de mediados del siglo XVI y principios del XVII.

Ambos compositores desarrollaron su obra durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, en el período de transición entre el Renacimiento y el Barroco. La exploración y desarrollo de las técnicas compositivas que caracterizan la obra de ambos compositores, proveerían la base sobre la cual habría de desarrollarse la música Barroca para instrumentos de teclado.

Orden IV Libro I-F. Couperin

Francois Couperin nació en París en 1668. Couperin forma parte de una familia con amplia tradición musical. De la dinastía Couperin, Francois alcanzó la mayor fama entre sus contemporáneos, al grado en que sus contemporáneos le otorgaron el sobrenombre de Couperin *le Grande*. El título no resulta inmerecido aún en nuestros días, cuando Françoise comparte la fama y la trascendencia musical con su tío Louis Couperin. En 1685, Francois Couperin fue nombrado sucesor de su padre como organista de la Iglesia de Saint Gervais y en 1693 fue elegido como organista en la corte de Luis XIV. Al acceder a la corte real, su fama como músico y compositor se consolidaron, recibiendo hacia 1700 su más alto cargo: el de compositor del rey, en el cual permaneció hasta su muerte en 1733.

Couperin es una de las figuras más importantes en el desarrollo de la técnica y la música para clavecín. Su tratado *L'Art de toucher le clavecín* contiene una serie de instrucciones para la interpretación de dicho instrumento, las cuales incluyen aspectos tan variados e importantes para la interpretación como la correcta postura, las digitaciones e, incluso, ornamentaciones específicas.

Las piezas para clavecín de Couperin se encuentran distribuidas en 27 Ordenes contenidos en 4 libros publicados en 1713, 1717, 1722 y 1730 respectivamente. Muchos de los movimientos de sus

27 Ordenes contienen títulos programáticos que asignan, en algunas ocasiones, un carácter o afecto y, en otras, la imagen de una situación específica. Un ejemplo ilustrativo al respecto es el Orden IV, el cual se compone de 6 movimientos: La Marche des Gris-Vetus (La Marcha de los Vestidos de Gris), Enjoüemens Bachiques (Alegrías Báquicas), Tendresses Bachiques (Ternuras Báquicas), Fureurs Bachiques (Furores Báquicos), La Pateline (La Mimosa) y Le Réveille-matin (El Reloj Despertador).

Fantasia Cromática y Fuga/J.S. Bach:

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach, Alemania, en 1685 y del mismo modo que Couperin, formó parte de una larga dinastía de músicos. Algunos de los cargos más destacados que Bach desempeñó durante su vida incluyen el de músico de la corte de Weimar, organista de la Neue Kirche de Arnstadt, *Kapellmeister* del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen y Cantor y Director de Música de la Thomasschule en Leipzig. Aunque durante su vida Johann Sebastian Bach fue reconocido de manera más amplia por su labor como intérprete, en nuestros días es su amplia producción como compositor lo que motiva que sea considerado por muchos como el máximo exponente de la música barroca y su obra el pináculo del desarrollo de la misma.

El término “Fantasía” nombra una pieza musical en la que el compositor plasma su propio estilo de la manera mejor le convenga; es decir, y como su nombre lo indica, a su fantasía. En consecuencia, las fantasías se extienden a través de una gran variedad de formas y sus estructuras son tan distintas como los compositores que cultivaron el género. Por otra parte, el término “Fuga” se refiere a una obra con características y reglas perfectamente definidas; su rasgo más destacado es la textura predominantemente imitativa con un sujeto breve, en la que las voces entran inicialmente una a una.

La Fantasía Cromática y Fuga muestra elementos vanguardistas para su época e incluso para épocas posteriores —especialmente en su desarrollo armónico— sin abandonar una estructura general representativa del periodo al que pertenece. Además, su construcción muestra al máximo las capacidades afectivas y estructurales de las fantasías y las fugas.

Antoine Forqueray/Jean Baptiste Forqueray-Jupiter

Antoine Forqueray nació en 1672 en la ciudad de París. Fue considerado un prodigio, presentándose ante Luis XIV a la edad de 10 años. En 1689 es nombrado músico ordinario de la corte. Ocho años después contrajo matrimonio con Henriette-Angélique Houssu y de esta unión

nació Jean Baptiste Forqueray en 1699. Jean Baptiste fue considerado un prodigio en la viola al igual que su padre, y se presentó ante Luis XIV a la edad de 6 años. La relación entre padre e hijo fue tormentosa, lo cual llevó a Antoine a perjudicar a Jean Baptiste en muchas ocasiones, entre las que dos destacan por su gravedad: Antoine ordenó el encarcelamiento de su hijo en la prisión de Bicestre en 1715, y más tarde provocó su exilio de Francia en 1725. Jean Baptiste fue exonerado gracias a la intervención de uno de sus alumnos, y regresó a Francia en 1726. Cuatro años más tarde, en 1730, Antoine se retiró a Mantes-la-Jolie en 1730 donde permaneció hasta su muerte en 1745 sin que sus obras hubiesen sido publicadas hasta entonces. Jean Baptiste se convirtió en sucesor de su padre como músico ordinario de la corte de Luis XV en 1742, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1782.

El libro *Pieces de Clavecin* de Jean Baptiste Forqueray se publicó por primera vez el 28 de marzo de 1747. En él se encuentran 5 suites para clavecín solo. La mayoría de los movimientos de estas suites son transcripciones de piezas para viola da gamba compuestas por su padre. Tal es el caso de *Jupiter*, la cual se encuentra como último movimiento de la suite número 5 en do menor. Se trata de un rondó, que alterna un tema principal con diversos *couplets* a lo largo de la pieza. El título de la misma denota una interpretación programática, práctica utilizada sobre todo por compositores franceses. La característica más evidente en el estilo de estas suites para clavecín solista es, quizá, el uso del registro grave, pues Jean Baptiste respetó la altura correspondiente a la instrumentación original de las piezas escritas por su padre.

Antonio Soler-Fandango

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos nace en Gerona, España en 1729. Soler se une a la Orden de San Jerónimo en 1752 y es nombrado Organista Permanente de la misma. Unos años más tarde en 1757, es nombrado Maestro de Capilla de El Escorial, puesto en el que permanece hasta su muerte en 1783. Como Maestro de Capilla, Soler tuvo la oportunidad de estudiar con afamados compositores como José Blasco de Nebra y Domenico Scarlatti. Soler es reconocido, entre otras cosas, por sus sonatas para teclado solista, en las cuales se observa una clara influencia de la música tradicional española.

Los fandangos son danzas de carácter popular, en las cuales se alterna una parte instrumental, denominada variaciones, con una cantada denominada coplas donde se desarrolla la danza. Se cree que pueden ser de origen ibero-moro ó latinoamericano y tienen una estrecha relación con

otras danzas populares como las malagueñas, las granadinas y las murcianas. La adopción de los fandangos por los círculos aristocráticos del siglo XVIII llevó a los compositores a la exploración de los recursos musicales de esta danza y, con ello, a una evolución en la composición de la misma que dio lugar a variantes en torno al fandango, entre las cuales destaca la interpretación instrumental sin el complemento vocal. De esta variante del fandango, destacan las composiciones de Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, Las Variaciones del Fandango Español de Félix Máximo López y el Fandango de Antonio Soler. Estas composiciones conservan su estructura simple y su esencia popular, aún cuando desarrollan la complejidad melódica del fandango.