



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA,

OBRAS DE: J. S. BACH, R. HALFFTER, P. HINDEMITH,
F. LISZT, W. A. MOZART, A. PIAZZOLLA, M. M. PONCE.

DISPOSITIO Y ELOCUTIO EN PRELUDIOS/FANTASÍAS Y FUGAS
DEL REPERTORIO PIANÍSTICO DE LOS COMPOSITORES REFERIDOS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA – PIANO

PRESENTA:

LORENZO FERNÁNDEZ VAZQUEZ

ASESOR:

DR. ALFONSO MEAVE ÁVILA

MÉXICO, D. F., MAYO DE 2015



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.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

A mis padres Ageo Fernández Bustamante y Francisca Vázquez Rosales por haberme enseñado a enfrentar la vida con humildad.

A mi esposa e hijos Oliva Lana Cortés, Iván Levi Fernandez Lana y Zyanya Lorena Fernández Lana por formar parte de mi vida y ser el motivo principal de mi constante superación.

A mis dos maestros que constituyeron el eje de apoyo sobre el cual giró mi formación académica: Mtro. Luis Iván Jimenez Olivera y Dr. Alfonso Meave Avila.

A aquellas personas que, de forma desinteresada, convirtieron su amistad en una ayuda constante hacia mi persona: Sr. Francisco Lana Reyes (QEPD) y Dr. Laszlo Frater Hartig.

A todos mis maestros de la entonces Escuela Nacional de Música que, gracias a su inmejorable desempeño profesional y académico, son la mejor inspiración que un alumno puede tener.

A mi alma mater (FaM-UNAM) por la formación recibida.

Índice de tablas

<i>Tabla 1. Fuga como elemento de la decoratio</i>	8
<i>Tabla 2. Esquema comparativo de dispositio</i>	10
<i>Tabla 3. Procedimientos retórico-musicales en la fuga</i>	13
<i>Tabla 4. Dispositio para el preludio y fuga</i>	17
<i>Tabla 5. Dispositio en Fantasía Cromática, BWV 903</i>	23
<i>Tabla 6. Dispositio en Fuga, BWV 903</i>	23
<i>Tabla 7. Dispositio en Präludium KV 394 (383a)</i>	46
<i>Tabla 8. Dispositio en Fuge KV 394 (383a)</i>	46
<i>Tabla 9. Dispositio en Fantasie S. 529/2</i>	68
<i>Tabla 10. Dispositio en Fuge S. 529/2</i>	68
<i>Tabla 11. Dispositio en Interludium</i>	90
<i>Tabla 12. Dispositio en Fuga secunda in G</i>	90
<i>Tabla 13. Dispositio en el Preludio para la mano izquierda sola</i>	104
<i>Tabla 14. Dispositio en la Fuga para la mano izquierda sola</i>	104
<i>Tabla 15. Dispositio en Preludio</i>	116
<i>Tabla 16. Dispositio en Fuga</i>	116
<i>Tabla 17. Dispositio en Fuga y misterio</i>	126

Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1. Primera frase de la Fantasía cromática</i>	24
<i>Ilustración 2. Motivo generatriz de la Fantasía cromática</i>	24
<i>Ilustración 3. Climax o gradatio y synonymia</i>	25
<i>Ilustración 4. Catabasis o descensus y faux bourdon</i>	25
<i>Ilustración 5. Synonymia y anaphora o repetitio</i>	25
<i>Ilustración 6. Synonymia del motivo generatriz</i>	26
<i>Ilustración 7. Abruptio</i>	26
<i>Ilustración 8. Subsumptio praepositiva</i>	27
<i>Ilustración 9. Paregoge y antithesis</i>	27
<i>Ilustración 10. Aposiopesis, catabasis y arpeggio variatio</i>	28
<i>Ilustración 11. Descensus y subsumptio praepositiva</i>	28
<i>Ilustración 12. Primera frase del recitativo</i>	29
<i>Ilustración 13. Synonymia de la primera frase de la narratio</i>	30
<i>Ilustración 14. Catabasis, poliptoton y variatio</i>	31
<i>Ilustración 15. Tirata y catabasis, tirata y anabasis, respectivamente</i>	31
<i>Ilustración 16. Anticipatio, retardatio y ellipsis en cadencia</i>	32
<i>Ilustración 17. Quasi-transitus en la primera frase de la coda</i>	32
<i>Ilustración 18. Tirata mezzo</i>	33
<i>Ilustración 19. Primera semifrase del sujeto</i>	33
<i>Ilustración 20. Segunda semifrase del sujeto</i>	33
<i>Ilustración 21. Corta del conciliatio</i>	33
<i>Ilustración 22. Circulatio del conciliatio</i>	34
<i>Ilustración 23. Material motivico del conciliatio en contrasujetos</i>	34
<i>Ilustración 24. Distributio y congeries</i>	34
<i>Ilustración 25. Distributio</i>	35
<i>Ilustración 26. Transitus irregulares y transgressio</i>	35
<i>Ilustración 27. Noema</i>	35
<i>Ilustración 28. Synonymia de la segunda parte del thema</i>	36
<i>Ilustración 29. Metalepsis o transumptio</i>	36
<i>Ilustración 30. Synonymia en el exempla</i>	36
<i>Ilustración 31. Parembolè, metalepsis y ellipsis</i>	37
<i>Ilustración 32. Metalepsis, parembolè, apocope y palilogia</i>	37
<i>Ilustración 33. Primera semifrase del Preludio</i>	47
<i>Ilustración 34. Antithesis en la segunda semifrase del prelude</i>	47
<i>Ilustración 35. Palilogia, en la segunda semifrase del prelude</i>	47
<i>Ilustración 36. Bombus en Andante</i>	48
<i>Ilustración 37. Abruptio y messanza</i>	48
<i>Ilustración 38. Contrapositum e interjectio</i>	49
<i>Ilustración 39. Contrapositum y tirata</i>	49
<i>Ilustración 40. Epizeuxis</i>	50
<i>Ilustración 41. Anaphora o repetitio</i>	50
<i>Ilustración 42. Epiphora y saltus duriusculus</i>	50
<i>Ilustración 43. Auxesis o incrementum</i>	51
<i>Ilustración 44. Homoiopoton y ascensus-descensus en noema</i>	51

<i>Ilustración 45. Fuga in alio sensu</i>	52
<i>Ilustración 46. Congeries o synathroismus</i>	52
<i>Ilustración 47. Línea melódica estructural en propositio</i>	53
<i>Ilustración 48. Salti simplici en el descenso y ascenso de la propositio</i>	53
<i>Ilustración 49. Transitus en propositio</i>	53
<i>Ilustración 50. Messanza del contrasujeto</i>	54
<i>Ilustración 51. Climax y subsumptio postpositiva</i>	54
<i>Ilustración 52. Syncopatio</i>	55
<i>Ilustración 53. Metalepsis, climax y polyptoton</i>	55
<i>Ilustración 54. Exempla en tempus contrarium y pondus</i>	56
<i>Ilustración 55. Salti semplice, climax y diminutio</i>	56
<i>Ilustración 56. Distributio que muestra imitación en tempus contrarium y pondus</i>	56
<i>Ilustración 57. Imitatio sobre una messanza</i>	57
<i>Ilustración 58. Apocope y schematoides</i>	57
<i>Ilustración 59. Climax y polyptoton</i>	57
<i>Ilustración 60. Confirmatio con pondus y schematoides</i>	58
<i>Ilustración 61. Diminutio y polyptoton</i>	58
<i>Ilustración 62. Palilogia, repercussio, pondus y tempus contrarium</i>	59
<i>Ilustración 63. Synonymia del thema</i>	59
<i>Ilustración 64. Distributio y poliptoton con los salti simplici y messanza</i>	60
<i>Ilustración 65. Distributio, poliptoton y contrapositum con los salti simplici y messanza</i>	60
<i>Ilustración 66. Distributio, poliptoton y climax con los salti simplici y messanza</i>	61
<i>Ilustración 67. Motivo generatriz y su pathopoeia</i>	69
<i>Ilustración 68. Epizeuxis</i>	69
<i>Ilustración 69. Contrapositum e interrogatio</i>	70
<i>Ilustración 70. Tmesis, tempus contrarium, climax y diminutio</i>	70
<i>Ilustración 71. Climax, epizeuxis y contrapositum</i>	71
<i>Ilustración 72. Syncopatio, descensus y polyptoton</i>	72
<i>Ilustración 73. Schematoides</i>	72
<i>Ilustración 74. Variatio de un acorde</i>	72
<i>Ilustración 75. Epizeuxis y abruptio</i>	73
<i>Ilustración 76. Assimilatio, schematoides y tirata</i>	73
<i>Ilustración 77. Propositio</i>	74
<i>Ilustración 78. Distributio</i>	74
<i>Ilustración 79. Suspensio</i>	75
<i>Ilustración 80. Repercussio</i>	75
<i>Ilustración 81. Metalepsis o transumptio</i>	75
<i>Ilustración 82. Anadiplosis y distributio</i>	76
<i>Ilustración 83. Distributio y schematoides</i>	76
<i>Ilustración 84. Variatio en el consecuente del tema</i>	77
<i>Ilustración 85. Variatio en el antecedente del tema</i>	77
<i>Ilustración 86. Ascensus, poliptoton y diminutio</i>	77
<i>Ilustración 87. Polyptoton</i>	78
<i>Ilustración 88. Conciliatio</i>	78
<i>Ilustración 89. Inicio de climax y epizeuxis</i>	78
<i>Ilustración 90. Diminutio y epizeuxis en noema</i>	79

<i>Ilustración 91. Variatio, polyptoton y tempus contrarium</i>	80
<i>Ilustración 92. Synonymia</i>	80
<i>Ilustración 93. Climax en tempus contrarium</i>	81
<i>Ilustración 94. Noema, distributio e imitatio</i>	81
<i>Ilustración 95. Simila en antecedente</i>	82
<i>Ilustración 96. Variatio y climax</i>	82
<i>Ilustración 97. Synonymia y tempus contrarium</i>	91
<i>Ilustración 98. Polyptoton</i>	91
<i>Ilustración 99. Epiphora</i>	92
<i>Ilustración 100. Epizeuxis y tempus contrarium</i>	92
<i>Ilustración 101. Noema y corta</i>	92
<i>Ilustración 102. Epizeuxis</i>	93
<i>Ilustración 103. Ascensus en antecedente del sujeto</i>	93
<i>Ilustración 104. Consecuente del sujeto</i>	93
<i>Ilustración 105. Conclusión del sujeto</i>	94
<i>Ilustración 106. Comparación en conclusión de sujeto y respuesta (variatio)</i>	94
<i>Ilustración 107. Metalepsis</i>	95
<i>Ilustración 108. Metalepsis en la variación del thema</i>	95
<i>Ilustración 109. Tirata en descensus</i>	96
<i>Ilustración 110. Oppositum y polyptoton</i>	97
<i>Ilustración 111. Exempla, apocope y distributio</i>	97
<i>Ilustración 112. Epizeuxis</i>	98
<i>Ilustración 113. Polyptoton</i>	105
<i>Ilustración 114. Polyptoton</i>	105
<i>Ilustración 115. Ascensus-descensus</i>	106
<i>Ilustración 116. Polyptoton y descensus</i>	106
<i>Ilustración 117. Epanalepsis</i>	106
<i>Ilustración 118. Variación rítmica del motivo principal</i>	107
<i>Ilustración 119. Variación rítmica del motivo principal</i>	107
<i>Ilustración 120. Synonymia</i>	107
<i>Ilustración 121. Auxesis</i>	108
<i>Ilustración 122. Propositio</i>	109
<i>Ilustración 123. Repercussio</i>	109
<i>Ilustración 124. Conciliatio</i>	109
<i>Ilustración 125. Auxesis, pathopoeia y paragoge</i>	111
<i>Ilustración 126. Distributio y parebole en thema</i>	112
<i>Ilustración 127. Suspensio</i>	117
<i>Ilustración 128. Interrogatio, variatio, circulo mezzo y circulatio</i>	117
<i>Ilustración 129. Epizeuxis y variatio</i>	118
<i>Ilustración 130. Incrementum a través de un salto semplice</i>	118
<i>Ilustración 131. Propositio</i>	119
<i>Ilustración 132. Distributio</i>	120
<i>Ilustración 133. Oppositum a través de imitación por movimiento contrario</i>	120
<i>Ilustración 134. Conclusio o peroratio</i>	121

Índice general

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS	II
ÍNDICE DE TABLAS	III
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	IV
ÍNDICE GENERAL	VII
INTRODUCCIÓN	1
ANTECEDENTES HISTÓRICOS.	4
RETÓRICA Y MÚSICA	4
LA FUGA COMO TÉCNICA COMPOSITIVA	7
LA FUGA COMO ESTRUCTURA RETÓRICA EXTENDIDA	9
<i>PROPOSITIO</i>	10
<i>CONFUTATIO O REFUTATIO (TAMBIÉN REPREHENSIO)</i>	11
<i>CONFIRMATIO</i>	12
<i>CONCLUSIO (PERORATIO)</i>	12
HACIA LA INSTAURACIÓN DEL BINOMIO PRELUDIO-FUGA	14
EL PRELUDIO	14
LA FANTASÍA	16
DISPOSITIO PARA EL BINOMIO PRELUDIO-FUGA	17
PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO.	18
<i>CHROMATISCHE FANTASIE UND FUGE, D-MOLL, BWV 903</i>	19
JOHANN SEBASTIAN BACH	19
FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA EN RE MENOR, BWV 903	21
<i>DISPOSITIO EN FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA, BWV 903.</i>	23
<i>ELOCUTIO EN FANTASÍA CROMÁTICA BWV 903</i>	24
<i>ELOCUTIO EN FUGA BWV 903</i>	32
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FANTASÍA CROMÁTICA EN RE MENOR, BWV 903	39
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FUGA EN RE MENOR, BWV 903	40
<i>PRÄLUDIUM (FANTASIE) UND FUGE KV 394 (383A)</i>	41

WOLFGANG AMADEUS MOZART	42
PRELUDIO (FANTASÍA) Y FUGA KV 394 (383A)	43
DISPOSITIO EN PRELUDIO (FANTASÍA) Y FUGA KV 394 (383A).	46
<i>ELOCUTIO</i> EN PRELUDIO (FANTASÍA) KV 394 (383A)	47
<i>ELOCUTIO</i> EN FUGA KV 394 (383A)	53
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN EL PRELUDIO (FANTASÍA) KV 394 (383A)	62
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FUGA KV 394 (383A)	63
<i>FANTASIE UND FUGE ÜBER DAS THEMA B-A-C-H</i>	64
FRANZ LISZT	64
FANTASÍA Y FUGA SOBRE EL TEMA B-A-C-H, S. 529/2	66
<i>DISPOSITIO</i> EN FANTASÍA Y FUGA (2ª VERSIÓN, S. 529/2)	68
<i>ELOCUTIO</i> EN FANTASÍA SOBRE EL TEMA B-A-C-H (S. 529/2)	69
<i>ELOCUTIO</i> EN FUGA SOBRE EL TEMA B-A-C-H (S. 529/2)	74
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FANTASÍA S.529/2	84
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FUGA S.529/2	85
<i>INTERLUDIUM AND FUGA SECUNDA IN G</i>	86
PAUL HINDEMITH	87
INTERLUDIO Y FUGA SEGUNDA EN SOL	88
<i>DISPOSITIO</i> EN INTERLUDIO Y FUGA SEGUNDA EN SOL	90
<i>ELOCUTIO</i> EN INTERLUDIO	91
<i>ELOCUTIO</i> EN FUGA SEGUNDA EN SOL	93
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN EL INTERLUDIO	99
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FUGA SEGUNDA EN G	99
PRELUDIO Y FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	100
MANUEL MARÍA PONCE CUÉLLAR	100
PRELUDIO Y FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	102
<i>DISPOSITIO</i> EN PRELUDIO Y FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	104
<i>ELOCUTIO</i> EN PRELUDIO PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	105
<i>ELOCUTIO</i> EN FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	108
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN EL PRELUDIO PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	113
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA	113
PRELUDIO Y FUGA.	114

RODOLFO HALFFTER	114
PRELUDIO Y FUGA OP. 4.	115
<i>DISPOSITIO</i> EN PRELUDIO Y FUGA	116
<i>ELOCUTIO</i> EN PRELUDIO	117
<i>ELOCUTIO</i> EN FUGA	119
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN EL PRELUDIO	122
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN LA FUGA	122
FUGA Y MISTERIO	123
ASTOR PIAZZOLLA	123
FUGA Y MISTERIO	124
<i>DISPOSITIO</i> EN FUGA Y MISTERIO	126
<i>ELOCUTIO</i> EN FUGA Y MISTERIO	126
FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES ENCONTRADAS EN FUGA Y MISTERIO.	129
CONCLUSIÓN	130
BIBLIOGRAFÍA	131

Introducción

Las Notas al Programa son comentarios escritos en un programa de concierto u ópera, están destinados a informar al escucha sobre la música que se va a ejecutar (Simeone, 2001)¹. Podría afirmarse que dos de los objetivos principales que se persiguen al escribir notas al programa son: dar a la audiencia alguna idea del contexto histórico de la obra y, proporcionar una noción de lo que se puede esperar mientras escucha la obra musical (Allsen, 2012). Para conseguir el primer objetivo, existen numerosas fuentes que apoyan la investigación histórica; para alcanzar el segundo, es imprescindible un análisis de la obra.

Desde la segunda mitad del s. XX, el análisis musical se ha profesionalizado. Esto ha traído como consecuencia, que exista un gran número de métodos de análisis musical. La elección dependerá de lo que se busca (Cook, 1987); pueden ser cuestiones relacionadas con la composición, educación, ejecución, etc. En el caso de las notas al programa, el análisis deberá relacionarse con la interpretación musical sirviendo de ayuda para evidenciar los procesos sonoro-artísticos producidos durante la ejecución de la obra. Para dicho fin, también se han usado diversos métodos de análisis que pueden ser reconocidos en las notas al programa de cualquier recital.

El tipo de repertorio elegido en la presente investigación (preludios/fantasías y fugas), favorece el uso del análisis retórico. Esta preferencia se puede justificar si se considera que desde la antigüedad se han hecho analogías entre la música y las artes habladas (Jones, 2011). Más aun, desde que se comenzaron a explicar las técnicas compositivas y las estructuras musicales en términos de figuras retóricas (finales del s. XV), la fuga sobresale como la más frecuentemente mencionada de estas técnicas; la fuga fue elevada a una posición preeminente como elemento retórico-musical (Butler, 1977, pp. 49-50). Así pues, se pretende que el análisis retórico arroje información sobre la naturaleza persuasiva de los preludios/fantasías y fugas que han sido elegidos en la presente investigación, y de ser posible, que favorezca una ejecución “elocuente” de las obras aludidas, ya que, hay evidencia suficiente de la consideración que se tiene por el escucha, en las discusiones sobre la relación retórica-música². Si la tarea de una oración es persuadir a una audiencia sobre la validez del punto de vista del orador, la tarea de la fuga es persuadir a una audiencia de que el material musical puede hacer una composición convincente y exitosa, que el compositor tiene suficiente técnica, control y arte para crear una pieza de música interesante a pesar de varios obstáculos que la forma de la fuga pone en el camino (Harrison, 1990, p. 5). Dependerá del intérprete el que la fuga se torne:

¹ La mayoría de las fuentes de información que se utilizan en la actual investigación se encuentran en habla inglesa (han sido elegidas por su actualidad en los temas tratados), la traducción/interpretación de los textos —al español— es hecha por el autor de la presente investigación.

² Por ejemplo, cuando Forkel relaciona la sección final de la *dispositio* retórica con la sección final de la fuga [la *conclusio* (*peroratio*)], enfatiza la necesidad de expresión afectiva especialmente para esta sección. Esto, con el propósito de que el escucha vuelva a sentir una vez más la emoción perseguida en la pieza, el sentirse “como en casa” (Buttler, 1977, pp. 98).

“Eloquent, persuasive, and powerful, that is, in the hand of a skilled performer, for all the rhetorical devices used in the piece are useless if the performer has no sense of how to deliver them effectively.”

“Elocuente, persuasiva e intensa, esto es, en las manos de un ejecutante hábil; todos los recursos retóricos usados en una pieza son inútiles si el ejecutante ni tiene ningún sentido de cómo presentarlos efectivamente (*ibídem*, p. 9).

A partir de lo expuesto anteriormente, se puede reconocer que la persuasión y la elocuencia son consideraciones relevantes en la interpretación musical. La persuasión dependería de la “declamación” apropiada de los gestos musicales (i. e. distintos recursos compositivos y de estilo) presentes en una obra, pudiéndose considerar que ésta es persuasiva si dichos gestos se entienden como figuras retórico-musicales que representan recursos expresivos precisos y útiles que promueven la elocuencia durante la ejecución, esto con el fin de lograr una interpretación musical capaz de mover (*movere*), deleitar (*delectare*) e instruir (*docere*), (propósitos de la retórica).

Para la aproximación retórico-musical que se plantea en el presente trabajo, el artículo de Gregory G. Butler, *Fugue and Rhetoric* (1977) constituye un soporte valioso. Éste escrito da cuenta de la relación que existió entre la fuga como técnica contrapuntística y determinadas figuras retórico-musicales; así mismo, aclara los recursos y procesos estructurales comunes de la fuga y su vínculo con determinados procedimientos retóricos. De igual manera, el trabajo de Dietrich Bartel, *Musica poetica*, (1997), será la referencia para la identificación de las distintas figuras retórico-musicales encontradas en las obras escogidas, ya que, es considerado el catálogo más completo y detallado de figuras retórico-musicales (Wilson, *et al.*, 2001).

Es de suma importancia aclarar que tanto la noción de *Musica poetica* como la de *figurenlehre*, pertenecen exclusivamente al Barroco musical (Bartel, 1997, p. 357 –nota al pie-). La intención de usar el análisis retórico para música que fue compuesta después del barroco, es justificada por el género estudiado: el binomio prelude-fuga. Así como el sistema armónico ha evolucionado, los estilos se han diversificado; no obstante, la naturaleza retórica del prelude y fuga permanece intacta: un discurso musical que prueba y confirma una proposición musical (el sujeto) a través de técnicas y métodos musicales que se relacionan con procedimientos propios de la retórica. Por lo tanto, en las obras post-barrocas no se buscarán figuras retórico-musicales, más bien, la atención estará dirigida a aquellos recursos compositivos que comparten cualidades con algunas de las figuras de la tradición *figurenlehre*.

Por otra parte, en la literatura pianística es muy común encontrarse con preludios concebidos como obras aisladas, no obstante, es claro que el binomio prelude-fuga —y no la fuga sola— es un género típico del piano. Ya en 1619, Michael Praetorius había descrito la práctica de improvisar una tocata o prelude antes de una pieza fugada escrita, y hacia finales del s. XVII algunos compositores comenzaron a adjuntar preludios escritos a sus fugas (Walker, 2001). Esta tradición perduraría hasta la actualidad, sin embargo, las obras más representativas de este tipo son las de J. S. Bach (en particular los dos tomos del Clave bien temperado). Este compositor, con su demostración sistemática de la diversidad del prelude como género, ejerció notable influencia

en compositores post-barrocos; estableció la práctica de adjuntar a la fuga preludios con muchos prototipos formales (Ledbetter y Ferguson, 2001).

Por las razones expuestas, el análisis retórico de la fuga estará enfocado a describir su forma o *dispositio*, mientras que la naturaleza cambiante del preludio/fantasia o *exordium* impele a realizar una descripción su *elocutio* (o figuras retóricas).

Dentro de la tradición pianística, referirse al preludio y fuga es invocar, ineludiblemente y en lo general, la imagen de J. S. Bach³. Aunque Bach no compuso para piano, es posible que la tradición de adoptar y adaptar su obra a dicho instrumento se deba, por un lado, a que mucha de su música está explícitamente compuesta para *Clavier*, palabra alemana que denota instrumento de teclado en general —sin especificar el tipo de instrumento— (Gillespie, 1972, pp. 132-133). Por otro lado, dicha tradición también puede deberse a la determinación, por parte de Bach, de asignarle un carácter pedagógico a su obra. Así, mientras algunos teóricos concluyen que, “[...] la literatura pianística no puede adornarse con el nombre de Bach, que no quiso reconocer al piano.” (Rattalino, 1997, p.19), otros concluyen que “La figura de Bach nos ayuda mejor que ninguna otra a comprender cuál es el sentido último de la utilización de los diversos dedos antes de la hegemonía del piano, [...] Bach es, al mismo tiempo, la culminación de toda una época y el puente hacia una nueva concepción de la ejecución.” (Chiantore, 2001, p.77).

Es de gran trascendencia para el pianismo en general, el hecho de que el preludio y fuga sea uno de los géneros más importantes que incorporan la escritura fugada (Walker, 2001). Las propiedades inherentemente polifónicas del piano y su música, hacen que la polifonía —generalmente en forma de preludio y fuga— sea un aspecto relevante y fundamental no sólo para el pianista en formación, sino también para el profesional.⁴ Es común que, en las etapas superiores de la formación del pianista —y después de haber superado como punto de arranque algunos preludios del barroco (por lo general de Bach), invenciones y sinfonías—, se elijan algunos preludios y fugas del clave bien temperado de Bach con el objeto de seguir perfeccionando y desarrollando la habilidad polifónica en la ejecución.⁵

³ La relación que tiene el término fuga con la imagen de Bach ya ha sido analizada por Alfred Mann: “*Curiously, the name Bach has symbolized not only the beginning and end but also the perfection and imperfection of fugal art.*” (Mann, 1958, Prefacio p. ix).

⁴ La fuga se presenta como uno de los requisitos mínimos tanto en los programas de estudio académico —que presentan diferentes escuelas pianísticas a lo largo y ancho del orbe—, como en los principales concursos nacionales e internacionales (ejemplos: *The Juilliard School* y *60th F. Busoni Piano Competition*).

⁵ Plan que se sigue en la ENM hasta el cuarto semestre, según los programas del Mapa Curricular de la Licenciatura en Música – Piano; esta tendencia se repite en el plan de estudios de la Lic. en Piano de la Escuela Superior de Música del INBA.

Antecedentes históricos.

Retórica y música

Siempre ha existido una relación entre música y retórica. No obstante, es en el periodo que va del año 1550 al 1800 cuando dicha relación se vuelve aún más estrecha (McCreless, 2008, p. 847). Esto propició —al menos en Alemania— un desarrollo minucioso y sistemático de una retórica musical. Actualmente, la literatura secundaria que trata el tema es abundante, el estudio de dicho periodo comienza desde principios del siglo XX principalmente con A. Schering, H. Brandes y H. H. Unger. Sus estudios se enfocan en el periodo aludido ya que, es entonces cuando se escribieron los principales tratados que tratan la relación música-retórica. Este fenómeno sería decisivo en el desarrollo de la música occidental.

“No fue sino hasta el periodo Barroco que la retórica y la oratoria proporcionaron muchos de los conceptos racionales esenciales que yacen en el corazón de mucha de la teoría y práctica composicional. A principios del s. XVII, analogías entre retórica y música permearon cada nivel del pensamiento musical, ya sea involucrando definiciones de estilos, formas, expresiones y métodos de composición o varias cuestiones de la práctica de la ejecución. En general, la música del Barroco luchó por una expresión musical comparable con la retórica apasionada o con una *musica pathetica*.” (Wilson, *et al.*, 2001)⁶.

Sin embargo, la relación música-retórica ha presentado distintos matices a lo largo de la historia; mientras que para Quintiliano (*Institutio oratoria*, 92-94 d. C.) la música era un modelo para el orador, en el s. XVI la retórica se torna un modelo para la enseñanza de la composición musical (McCreless, 2008, p. 847). En la actualidad, el vínculo entre música y retórica pasa prácticamente desapercibida por el músico en formación. Esto puede deberse a que la retórica ya no es parte del currículo formativo del músico estudiante como lo fue en el pasado; “[...] la retórica de los humanistas debe ser entendida como una parte integral de sus intereses y actividades generalizadas.” (Kristeller, 1970, citado en Bartel, 1997, p. 65)⁷.

“La retórica es el arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.” (DRAE, 2014). Al estructurar retóricamente un discurso se han considerado, de forma tradicional, cinco etapas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronunciatio* (Bartel, 1997, p. 66). La estructura retórica —con algunas variantes menores dependiendo de la fuente— quedaría de la siguiente manera (*ibídem*, pp. 67-68):

- a) *Inventio*, incluidos los *loci topici* (áreas temáticas)
- b) *Dispositio*

⁶ “Not until the Baroque period did rhetoric and oratory furnish so many of the essential rational concepts that lie at the heart of most compositional theory and practice. Beginning in the 17th century, analogies between rhetoric and music permeated every level of musical thought, whether involving definitions of styles, forms, expression and compositional methods, or various questions of performing practice. Baroque music in general aimed for a musical expression of words comparable to impassioned rhetoric or a *musica pathetica*. The union of music with rhetorical principles is one of the most distinctive characteristics of Baroque musical rationalism and gave shape to the progressive elements in the music theory and aesthetics of the period.”

⁷ “[...] the rhetoric of the humanists must be understood as an integral part of their widespread interests and activities.”

- i. *exordium* (introducción)
 - ii. *narratio* (relación fáctica)
 - iii. *propositio* o *divisio* (el argumento propuesto o punto a destacar)
 - iv. *confirmatio* (soporte de argumentos)
 - v. *confutatio* o *refutatio* (refutación)
 - vi. *peroratio* o *conclusio* (observaciones finales)
- c) *Elocutio* (*Decoratio*) las cuatro *virtutes elocutionis* (virtudes elocutivas)
- i. *puritas, latinitas* (sintaxis correcta)
 - ii. *perspicuitas* (claridad)
 - iii. *ornatus*, incluye figuras retóricas y tropos (lenguaje figurativo)
 - iv. *aptum, decorum* (idoneidad de la forma al contenido)
- d) *Memoria* (memorización de la oración)
- e) *Actio, Pronuntatio* (pulimiento de la presentación, se añaden gestos e inflexiones apropiadas)

Inventio es el primer paso del proceso retórico, aquí se determina un tópico o tema; la *dispositio* se relaciona con la estructura formal o arreglo lógico del material discursivo; en la *elocutio* se traducen las ideas en palabras y frases con los recursos necesarios para enfatizar el argumento; *memoria* y *actio* se relacionan con la memorización del discurso y el pulimiento de su presentación (*ibídem*, pp. 66-67).

Estas etapas del proceso retórico se han reflejado en el arte musical a partir de que analogías con la retórica han sido consideradas “[...] naturales e incluso inevitables [...]” (McCreless, 2008, p. 847)⁸. Los objetivos de la retórica (deleitar, persuadir o conmover) fueron adoptados por la música (Bartel, p. 73). Athanasius Kircher constituye sólo un ejemplo —y el primero— de lo afirmado:

“[...] mientras *inventio* se refiere a una adaptación musical apropiada del texto correspondiente, la *dispositio* se ocupa de una expresión musical ‘apropiada y agradable’ de las palabras. Entonces la *elocutio* musical embellece la composición completa a través del uso de tropos y figuras.” (Kircher, 1650, citado por Bartel, 1997, p. 76)⁹.

La siguiente descripción —el proceso retórico en las Inventiones y Sinfonías de Bach (Toumpoulidis, p. 113, 2005)— sirve para ilustrar el seguimiento retórico-musical:

«Las *Inventiones* y *Sinfonías* (BWV 772-801) son piezas breves basadas en una idea temática (*inventio*) que engloba fórmulas contrapuntísticas (e. g. contrapunto a la inversa), que a su vez abre el camino para la disposición (*dispositio*), desarrollo (*elaboratio*), y ornamentación (*decoratio*) del material dentro de un marco tonal, claramente articulado con cadencias específicas. A través de su ejecución (*executio*), el músico/estudiante alcanzaría “[...] una manera de tocar *cantabile* [...]»¹⁰.

⁸ La cita completa es “[...] it was natural and even inevitable that analogies would be drawn between the two.”

⁹ “[...] while *inventio* refers to an appropriate musical adaptation of the corresponding text, the *dispositio* concerns itself with an “appropriate and pleasant” musical expression of the words. The musical *elocutio* then embellishes the entire composition through the use of tropes and figures.”

¹⁰ «The *Inventiones* and *Sinfonías* (BWV 772-801) are short pieces based on a thematic idea (*inventio*) that encompasses contrapuntal formulas (e.g. inverted counterpoint), which then paves the way for the arrangement (*dispositio*), development (*elaboration*), and ornamentation (*decoratio*) of the material within a tonic framework, clearly articulated

Debido a factores relacionados con el lugar, estética, autor, época, etc., la importancia dada a cada una de las partes del proceso retórico ha variado. Así mismo, el enfoque retórico-musical dado en cada país —dentro del periodo referido— tuvo connotaciones distintas como resultado de sus filosofías contrastantes acerca de la música. Por un lado, se aprecia afinidad en enfoque de italianos y franceses quienes tuvieron como modelo de inspiración músico-retórica al actor u orador (Bartel, 1997, p. 60), dieron más importancia a las últimas dos etapas del proceso retórico, *memoria* y *pronuntatio*, alentaron lo dramático de una presentación. Por otro lado, se distinguen diferencias en las filosofías calvinista y luterana acerca de la música. “La perspectiva calvinista de la música como un esfuerzo de recreación humanística se encontró en agudo contraste con el concepto luterano de música divinamente ordenada y decretada.” (*ibidem*, p. 62)¹¹. Siendo la exégesis musical del luteranismo alemán la única tradición musical europea que daría origen a una retórica musical explícita y sistemática (*ibidem*, p. 63), la *MUSICA POETICA*. En esta tradición se dio más importancia a las primeras tres etapas del proceso retórico, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, se enfatizó una construcción ordenada y elocuente, donde “El compositor trató de emular al retórico más que al actor, [...]” (*ibidem*, p. 68)¹². Así, el propósito de la relación música-retórica tomó diferentes direcciones de acuerdo al enfoque que tuvo cada autor al respecto. Este fenómeno se percibe fácilmente cuando se aborda el tema de las figuras retórico-musicales; “En lugar de una *Figurenlehre*, virtualmente pareció haber tantas *Figurenlehren* como teóricos de la música.”¹³ (*ibidem*, Introducción p. viii).

Sin embargo, es precisamente en la *decoratio* retórica donde se da la transformación más compleja y sistemática de conceptos retóricos en equivalentes musicales (Wilson, *et al.*, 2001). Por ejemplo, al estudiar los escritos de Burmeister —a quien se le considera tanto fundador del análisis musical como de la tradición *Figurenlehre*—, es evidente que su interés real está centrado en la *elocutio* y sus figuras recién inventadas —u *ornamenta*; desdeña lo esencial de *inventio*, *memoria* y *pronunciatio*, mientras que discute con brevedad *dispositio* (McCreless, 2008, pp. 855-856).

Al ser la *elocutio* la principal consideración en la retórica del Renacimiento (Butler, 1977, p. 49), se originó la tendencia de considerar “[...] estructuras musicales y técnicas de composición en términos de figuras retóricas específicas.” (*ibidem*, p. 50)¹⁴

“Así, el término [figura retórica] asumió el significado tanto de una imagen o reflejo de un objeto como de una estructura o diseño independiente. La terminología griega usó *schemata* para designar tanto los estilos retóricos como las formas específicas de elaboración expresiva. Luego, el término fue traducido al latín como *figura* por Cicerón (106 a. C.), usándolo para designar ciertos estilos retóricos, y más tarde por Fabio Quintiliano (ca. 35 d. C.) en su *Instituto oratoria*, con referencia para los recursos de adorno. [...] Esta comprensión retórica de *figura* sería posteriormente

with specific cadences. Through their performance (executio), the musician/student would arrive “[...] at a cantabile manner in playing [...]”»

¹¹ “The Calvinist view of music as a humanistic recreational endeavor stood in sharp contrast to the Lutheran divinely ordered and ordained concept of music.”

¹² “The Composer sought to emulate the rhetorician rather than the actor, [...]”

¹³ “Rather than one *Figurenlehre*, there appeared to be virtually as many *Figurenlehren* as there were music theorists.”

¹⁴ “[...] musical structures and compositional techniques in terms of specific rhetorical figures.”

transferida a la música, como la figura musical a través de su estructura única se vuelve una expresión tanto de imagen (*imago*) del texto y la fuente (*forma*) del afecto destinado.” (Bartel, 1997, pp. 68-69)¹⁵.

La importancia de las estructurales *figurae principales* o *fundamentales* (i. e. recursos técnico-musicales como la fuga entre otros), se perdió en favor de figuras retórico-musicales expresivas y afectivas en busca de individualizar sentimientos generales (Bartel, 1997, p. 399).

Fue en la primera mitad del s. XVIII cuando la tradición retórico-musical comenzó a declinar. Este hecho coincidió con la Ilustración y con el establecimiento de la filosofía y estética racional (McCreless, 2008, p. 868). Con Mattheson, pero principalmente con Scheibe y Forkel se produce la transición de la centralidad de un texto a la expresión afectiva general —totalmente importante y posible en la música instrumental— (Bartel, 1997, pp. 24-25). En esta época, el énfasis de la expresión textual de la *musica poetica* fue cambiada por el llamado de retratar y estimular los afectos; se estaba dando paso al mandato emergente de la Ilustración de expresar sentimientos individuales (*ídem*).

La atención de Mattheson ya no apunta hacia la *elocutio*, sino hacia la *inventio* y *dispositio* (McCreless, 2008, p. 869).

Hacia la segunda mitad del s. XVIII, los fundamentos de la *musica poetica* ya no encajaron en los estilos *empfindsam* y galante. La emancipación de la música instrumental —de la vocal— es un factor decisivo en este fenómeno (*ibídem*, p. 870). Entre los últimos exponentes de esta tradición están: Johann Adolf Scheibe, Johann Georg Sulzer, Heinrich Christoph Koch, Johann Forkel (*ibídem*, pp. 870-873).

El escepticismo hacia el valor de *figurenlehre* como herramienta para el análisis musical, está plasmado tanto en los escritos de Daniel Harrison (*Rhetoric and Fugue: an Analytical Application*, 1990) como en la obra de P. Williams (*Encounters with the Chromatic Fourth, or More on Figurenlehre*, 1985 y *The snares and Delusions of Musical Rhetoric*, 1983).

La fuga como técnica compositiva

Es significativo para el presente trabajo, que la fuga haya sido el elemento retórico-musical y la técnica de composición más frecuentemente mencionada en los tratados retórico-musicales de ésta época (Buttler, 1977, p. 50). La fuga fue una de las primeras técnicas musicales asociadas con la retórica (Bartel, 1997, p. 277). Sin embargo, “[...] una correspondiente elevación de *elocutio* a expensas de *inventio* y *dispositio*.” (Vickers, 1988, citado en McCreless, 2008, p. 851)¹⁶ hizo que

¹⁵ “Thus the term [rhetorical figure] assumed the meaning of both an image or reflection of an object as well as an independent structure or conception. Greek rhetorical terminology used the term *schemata* to designate both rhetorical styles as well as the specific forms of expressive elaboration. This term was then translated into Latin as *figura* by Cicero (b. 106 B. C.), using it to designate certain rhetorical styles, and later by Fabius Quintilian (b. ca. A. D. 35) in his *Instituto oratoria*, with reference to the embellishing devices. [...] This rhetorical understanding of *figura* would later be transferred to music, as the musical figure through its unique structure becomes an expression of both the image (*imago*) of the text and the source (*forma*) of the intended affection.”

¹⁶ “[...] a corresponding elevation of *elocutio* at the expense of *inventio* and *dispositio*.”

las primeras figuras retóricas asociadas con la fuga —durante el Renacimiento— estuvieran enmarcadas en la tercera etapa del proceso retórico, la *elocutio*. Se han considerado dos razones para explicar la adopción de la fuga dentro de las figuras retórico-musicales, la primera, el hecho de que la fuga se haya estimado como una forma adornada de composición o como un *ornamentum*; la segunda, que a raíz de la frecuente repetición del tema, la fuga se juzgó como una aberración de la forma ordinaria de expresión musical, este desvío se explicaba sólo a través de la retórica (Bartel, 1997, p. 278).

El cuadro 1, sin ser conclusivo, expone las figuras retóricas que se asociaron con la fuga como elemento de la *decoratio* (Butler, 1977, también Bartel, 1997).

Tabla 1. Fuga como elemento de la *decoratio*

FIGURA	SIGNIFICADO MUSICAL
Anaphora	Exposición incompleta del sujeto. Sujeto sin presentarse en todas la voces dejando incompleta la exposición de la fuga.
Antimetabole (commutatio)	Aclara el <i>counterchange</i>
Antistrophe (Hypallage en Burmeister)	Imitación a la inversa del <i>thema</i> de la fuga
Apocope	Entrada incompleta del sujeto, el sujeto es cortado.
Collatio	La secuencia de entradas de la exposición de la fuga
Confirmatio	Confirmación del sujeto inicial por el proceso de amplificación y transformación por repetición. La fuga como una serie amplificatoria de puntos repetidos constituyendo una confirmación.
Copulatio	Fuga como punto de imitación estrecho. Elaboración o extensión del sujeto de un discurso
Counterchange o Verwechselung	Inversión contrapuntística
Emphasis, pondus o significatio	Fuerte efecto retórico que resulta cuando una entrada del sujeto irrumpe prematuramente antes de que una entrada precedente se complete
Exordium	La fuga como sección introductoria (para retener la atención del escucha)
Fuga integra	Canon estricto
Hypallage	Contrafuga “cuando una fuga es presentada con la sucesión de intervalos invertidos” (inversión melódica)
Incrementum	Repetición sucesiva de una pasaje musical
Metalepsis (transumptio)	Doble fuga
Mimesis	Repetición
Palilogia	La repetición del tema (en diferentes alturas por distintas voces o en la misma altura por la misma voz).
Ploce	Fuga como punto de imitación estrecho sobre un intervalo vertical dado.
Repercussio	Modificaciones en la respuesta de la fuga.
Repetitio	Repetición (después aplica a la fuga el término <i>copulatio</i>)
Report	Repetición periódica del sujeto a lo largo de una obra grande
Traductio (adnominatio) (polyptoton)	Respuesta tonal

Conforme transcurrió el s. XVIII, la fuga era cada vez menos considerada dentro de la lista de las figuras musicales; fue adquiriendo significado creciente como un género musical independiente (Bartel, 1997, p. 283).

“La *fuga*, que era muy importante en la *decoratio* de una composición en los ss. XVI y XVII, e incluso fue denominada como el *ornamentum ornamentorum*, perdió su posición preeminente en

el siglo siguiente. Como en otras disciplinas artísticas, en el s. XVIII, la estructura es desdeñada en favor de la expresividad, [...]” (*idem*)¹⁷

La fuga como estructura retórica extendida

No obstante que las figuras retóricas asociadas inicialmente con la fuga describían procedimientos de composición encuadrados en la tercera etapa del proceso retórico (*elocutio*), la fuga fue considerada como una de las estructuras músico-retóricas más importantes desde las primeras evidencias que se tienen de la aplicación de nombres de figuras retóricas a estructuras musicales (Butler, 1977, p. 50). Se sabe que en los ss. XVII y XVIII la fuga era considerada una oración, “[...] usualmente asociada con el discurso, el debate y la prueba elaborada.” (Sheldon, 1990, p. 554, citado en Toumpoulidis, 2005, p. 91)¹⁸. El primer teórico que concibió a la fuga como una estructura grande (i. e. como una oración completa) compuesta de series de puntos de imitación (i. e. figuras retóricas o series de *fugae*) fue Athanasius Kircher (Butler, 1977, p. 63), sin embargo fue Marin Mersenne (1588-1648) quien estableció definitivamente la tendencia de relacionar las figuras retóricas con grandes estructuras fugadas y no solo con procedimientos de la *elocutio* (*ibídem*, p. 62). Por otro lado, el s. XVII atestigua el reemplazo de la elocución por la disposición como interés primario en compositores y teóricos (*ibídem*, p. 63). “La *dispositio* se vuelve factor determinante específicamente en la fuga.” (Bartel, p. 80)¹⁹. La fuga es tratada como una estructura retórico-musical que presenta al sujeto o proposición seguido del discurso o debate resultante (Butler, 1977, p. 64). Como forma musical, la fuga fue considerada una conversación, disputa o combate (*ibídem*, pp. 64-65).

En la gradual transformación conceptual de la fuga —desde su concepción como figura de la *elocutio* hasta que se le consideró una estructura completa— se presentaron distintos enfoques en la relación retórico-musical que la definían. Joachim Burmeister relacionó la fuga con la confirmación (*confirmatio*) del sujeto inicial en la oración musical (Gorman, 1990, p.37, citado en Toumpoulidis, 2005, p. 115), así mismo consideró la fuga como un medio de amplificación (*amplificatio*) de los puntos repetidos que comprenden la *confirmatio* (Butler, 1977, pp. 54-56). Thomas Mace (1676) consideró a la fuga como “una Extensión”, una estructura retórica elaborada sobre la proposición y amplificación de un sujeto (*ibídem*, 63). En el Barroco medio, en una de las primeras evidencias que consideran a la fuga como una “estructura retórica extendida”, Mignot La Voye (1656) la representó con una disposición tripartita (*propositio*, *confirmatio* y *conclusio*) (Butler, 1977, p. 66). Angelo Berardi (1690), quien concibió a la fuga como un proceso lógico de razonamiento, también presentó una organización tripartita para la fuga. Relacionó técnicas fugadas específicas con secciones del esquema de la *dispositio* retórica (fue el primer teórico en hacerlo). Entre otras comparaciones, identifica al sujeto de la fuga como *propositio* y al *stretto* como *conclusio* (*ibídem*, pp. 67-68). Johann Mattheson (1739) visualizó a la fuga como oración libre, una agradable disputa, en donde las voces contrapuntísticas eran adversarios en un entorno

¹⁷ “The fuga, which was all important in the decoratio of a composition in the sixteenth and seventeenth century, and was even referred to as the ornamentum ornamentorum, loses its prominent position in the following century. As in other artistic disciplines, structure is de-emphasized in favor of expressiveness in the eighteenth century, [...]”

¹⁸ “[...] usually associated with elaborate discourse, debate, and proof.”

¹⁹ “The dispositio order became a determining factor specifically in fugue composition.”

combativo, actuando bajo el elemento de oposición (Toumpoulidis, 2005, p. 116). Este escritor fue quien transfirió las subsecciones de la *dispositio* clásica a la composición musical (*ídem*).

Sin embargo, fueron Johann Christoph Schmidt (1718) y Christoph Weissenborn (1731), quienes presentaron una disposición retórica para la fuga a partir de la *chria*, misma que es una variante de la *dispositio* clásica. Las diferencias y semejanzas entre los tres esquemas se aprecian a continuación en el cuadro 2 (Butler, 1977, pp. 70-71):

Tabla 2. Esquema comparativo de *dispositio*

<i>Dispositio</i> clásica	<i>Chria</i> de Weissenborn	<i>Dispositio</i> de Schmidt
<i>exordium</i>		
<i>narratio</i>		
<i>propositio</i>	<i>protasis</i>	<i>propositio (dux)</i>
	<i>aetiologia (probatio)</i>	<i>aetiologia (comes)</i>
<i>divisio</i>
<i>confutatio</i>	<i>amplificatio – a contrario</i>	<i>oppositum</i> (inversión)
	<i>a comparato</i>	<i>simila</i> (alteración en la duración de las notas del sujeto)
	<i>ab exemplo</i>	<i>exempla</i> (transposición, aumentación, disminución)
	<i>a testimonio</i>
<i>confirmatio</i>	<i>confirmatio (stretto)</i>
<i>conclusio</i>	<i>conclusio</i>	<i>conclusio (stretto cerrado sobre pedal)</i>

La *chria* carece de *exordium* y *narratio*; la *protasis* es el equivalente de la *propositio*; *confutatio* y *confirmatio* son secciones reemplazadas en la *chria* por *amplificatio*. Así mismo, en el cuadro se aprecia que *confutatio* precede a *confirmatio* de acuerdo al esquema de Mattheson, por lo tanto *amplificatio* suele relacionarse más con *confutatio* que con *confirmatio* (Toumpoulidis, 2005, pp. 114-115, nota al pie 188). A continuación, se ahondará sobre cada sección y subsección de la *dispositio* diseñada para la fuga.

Propositio

En el s. XVI la *propositio* estuvo asociada con la fuga (concebida ésta como una unidad completa). Mattheson y Sabbatini asociaron *propositio* con el *thema*, dicha asociación persistió durante los ss. XVII y XVIII. Sin embargo, Schmidt la equiparó solo con la parte inicial del tema, el *dux* (Butler, 1977, p. 72); para el consecuente del tema (la respuesta, *comes*) reservaría el término *aetiologia* (*ibídem*, p. 75).

La relación antecedente (*dux*)-consecuente (*comes*) también presentó distintos matices: mientras que para Schmidt estas dos partes del tema presentaban una estrecha relación estructural causal y complementaria, para Mattheson se presentaban como elementos opuestos —tonalmente— (*ibídem*, p. 76).

Confutatio o *refutatio* (también *reprehensio*)

En la retórica clásica, *argumentatio* —también denominado *contentio*— está formado por *confirmatio* y *confutatio* (Toumpoulidis, 2005, p. 120). En el campo retórico-musical —a partir de Mattheson y Weissenborn—, *confirmatio* y *confutatio* presentan un orden inverso (*idem*). Ambos términos implican procesos contrastantes: mientras que en la *confutatio* se refutan los argumentos y objeciones que el oponente ha presentado para el caso, en la *confirmatio* se prueba y refuerza lo dicho en la *propositio* (*idem*).

En la *confutatio*, la oposición a la *propositio* se resuelve mediante refutación (Butler, 1977, p. 79), dos técnicas caracterizan este procedimiento: la fragmentación temática del sujeto y la repetición o ampliación secuencial de los fragmentos (*ibidem*, p. 80). En este sentido, la fragmentación temática es el proceso contrario de la *propositio* ya que, según Mattheson, la *propositio* musical es un todo compuesto por la síntesis de un número de particulares. Así, Bontempi sostenía que la *confutatio* musical es la sección donde tiene lugar el escrutinio musical de los fragmentos —particulares— derivados del análisis o descomposición temática del sujeto como *propositio* (*ibidem*, p. 82). El proceso de desintegración temática es identificado con la figura retórica *distributio* (*ibidem*, p. 83).

Para Mattheson, “El propósito retórico de la *confutatio* es refutar objeciones para la principal tesis del argumento; el propósito musical es resolver oposición al *thema*.” (*ibidem*, p. 85)²⁰. *Oppositum* (*a contrario*) es el procedimiento considerado como el más importante de la *confutatio* (*ibidem*, p. 92). Dicha oposición —que para Mattheson, es el aspecto que domina completamente la *confutatio*— podía ser de tres tipos: a) disonancias derivadas de suspensiones; b) alteración rítmica derivada de síncopas; c) introducción de pasajes extraños contrastantes al tema principal. La resolución de estas oposiciones: resolver armónicamente las suspensiones; resolución rítmica de síncopas en cadencias; reparaciones eventuales del *thema* (*idem*). Otros elementos de oposición que Mattheson consideraba eran la imitación por movimiento contrario (inversión melódica) y los cambios repentinos de tono o de compas (*ibidem*, p. 88).

Meinrad Spiess (1683-1751) destaca tres elementos de oposición musical, *antithesis*, *contrapositio* y oposición. En su aproximación a la oposición por medio de disonancias, se destaca el concepto de frustración o fracaso de expectación como impacto afectivo (*ibidem*, p. 89).

Para Scheibe la aplicación del concepto de oposición (*antithesis*) es sumamente importante en la fuga (*idem*). Lo aplica al contrapunto que se yuxtapone al sujeto y al contrasujeto como tema principal en la doble fuga, también lo aplica al contrapunto a la inversa (*idem*).

Schmidt consideró al contrapunto a la inversa como “[...] la base real de oposición.” (*ibidem*, p. 90)²¹.

²⁰ “The rhetorical purpose of the *confutatio* is to refute objections to the principal thesis of the argument; the musical purpose is to resolve opposition to the *thema*.”

²¹ “[...] the real basis of opposition.”

Es Forkel quien consideró que los elementos de oposición sirven para ejemplificar el *thema* y funcionan como ejemplos para la prueba (*ídem*). Con esta perspectiva se fusionan el *oppositum* y *exemplum* de la *chria* (*ídem*).

Otros elementos de oposición —que también fueron parte integral de la amplificación retórico-musical (*confutatio*)— fueron el *tempus contrarium* (considerado por Marpurg como una disputa) y *climax* o *gradatio*, (definido de forma distinta dependiendo del teórico) (*ibídem*, p. 92).

A *comparato* es el segundo procedimiento de *confutatio*. Una de las técnicas de esta sección es *simila*, la alteración de los intervalos o de la duración de una o varias notas de la *propositio*, su equivalente en retórica es *paronomasia* (*allusio*) (Butler, 1977, pp. 92-93, también Toumpoulidis, 2005, p. 122). En esta técnica existen diferencias de conceptos: Scheibe identifica *paronomasia* como amplificación, Forkel lo considera un sujeto aumentado o disminuido (Butler, 1977, p. 93).

Exempla, el tercer procedimiento de *confutatio*, “[...] lleva consigo la connotación de un modelo establecido como objeto de imitación.” (*ibídem*, p. 94)²². Schmidt relacionó aumentación con *exemplum* (*ídem*). En general, este tercer procedimiento suele relacionarse con la imitación por transposición, aumentación y disminución. Una de las figuras que representa estos recursos es *schematoides* (Toumpoulidis, 2005, p. 123).

Confirmatio

Ya que el objetivo de la *confutatio* es reforzar la *propositio* a través de la resolución de objeciones, el propósito de la *confirmatio* es reforzar el *thema* (*protasis*) a través de diversas y variadas repeticiones del mismo (Toumpoulidis, 2005, p. 122). Mattheson y Forkel consideraron que en la penúltima sección de la *dispositio* de la fuga se encontraba la repetición del tema, mientras que Schmidt precisó que dicha repetición del tema —dentro de esta sección— debería ser en canon o *stretto* (Butler, 1977, p. 94). En esta sección se suelen combinar las técnicas de imitación por aumentación y disminución con el *stretto*, actuando a su vez como agentes de afirmación o confirmación (*ibídem*, p. 96).

Conclusio (peroratio)

Esta última sección implicó —para Mattheson y Forkel— repetición del *thema* (*ibídem*, p. 97). Esta repetición debería presentarse realizada con cierta intensidad armónica o sobre una nota pedal. Éstas técnicas le administrarían matices afectivos y expresivos a la repetición del sujeto (*ibídem*, pp. 97-98). En la *conclusio* retórica, la repetición de la *propositio* suele darse en forma de aforismo, por lo que su aplicación retórico-musical sugiere el uso de un *stretto* —aún más cerrado que en la *confirmatio*— sobre una nota pedal (*ibídem*, p. 98). Este procedimiento fue denominado *paragoge*, *manubrium* o *supplementum* (Toumpoulidis, 2005, p. 125).

²² “[...] carries with it the connotation of a model set up as an object for imitation.”

Las distintas teorías de las figuras musicales (*Figurenlehre*) se desarrollaron para explicar procedimientos musicales preexistentes en términos retóricos (Toumpoulidis, 2005, p. 126). Mientras que algunos de estos procedimientos musicales encontraban su símil en la retórica, otros términos musicales —imitando a los retóricos— eran inventados para aquellos procedimientos que no tenían equiparación retórica (*ídem*). De igual manera, mientras que las figuras retóricas podrían definir distintos aspectos en la composición como su contenido expresivo o recursos técnicos (*ibídem*, pp. 126-127), la terminología músico-retórica reservada para la fuga estaría destinada a describir sus técnicas particulares (*ibídem*, p. 127). En el cuadro 3 se enlistan los términos retórico-musicales usualmente relacionados con los procedimientos técnicos —más que con las figuras retóricas— desarrollados y aplicados para la fuga (Butler, 1977, también Bartel, 1997).

Tabla 3. Procedimientos retórico-musicales en la fuga

FIGURA	SIGNIFICADO MUSICAL
<i>aetiologia/probatio</i>	<i>Comes</i>
<i>anaphora</i>	Las exposiciones del <i>thema</i> presentadas al inicio de cada periodo
<i>antithesis</i>	Pasajes extraños como elementos de oposición.
<i>antitheton (contrapositum)</i>	Oposición temática y a través de disonancias
<i>conciliatio</i>	Pasaje modulante resolutivo añadido al final de la presentación del <i>comes</i> .
<i>conclusio</i>	<i>stretto</i> cerrado sobre un pedal
<i>confirmatio</i>	<i>Stretto</i>
<i>distributio/divisio</i>	Fragmentación temática
<i>exempla</i>	Transposición, aumentación y disminución del tema
<i>expolitio</i>	Equivalente a <i>distributio</i>
<i>Extensio</i>	Repetición secuencial de un tema
<i>incrementum (aumentación)/ congeries (acumulación)</i>	Repetición secuencial en <i>confutatio</i>
<i>metalepsis/transumptio</i>	Cuando el sujeto que inicia en una voz concluye en otra distinta.
<i>Mimesis (imitatio)</i>	Canon
<i>oppositum</i>	Varios tipos de inversión musical
<i>pallologia/polyptoton</i>	<i>comes</i> o respuesta real
<i>Paragoge, manubrium, supplementum</i>	Cadencia o coda sobre nota pedal al final de una composición.
<i>parembole/interjectio</i>	Voz complementaria que completa la armonía en una fuga. Procede de forma paralela a una de las voces principales.
<i>paronomasia</i>	Repetición de un pasaje musical con adiciones y alteraciones como énfasis.
<i>Propositio</i>	<i>Dux</i>
<i>repercussio</i>	<i>comes</i> o respuesta tonal
<i>report</i>	<i>Comes</i>
<i>resolutio/ (a contrario)</i>	Refutación de la oposición musical (suspensiones, síncopas y pasajes extraños) a través de varias resoluciones.
<i>schematoides simila</i>	Imitación del tema por aumentación o disminución
<i>simila</i>	Alteración de intervalos o de duración de notas del sujeto
<i>tempus contrarium</i>	Imitación en partes opuestas o variadas del compás

Resulta interesante la aproximación analítica de Daniel Harrison (*Rhetoric and Fugue: an Analytical Application*, 1990). El autor critica la comprensión tradicional de la retórica musical:

“An examination of musical figures is no more satisfying and adequate an analysis than a listing of the types of passing notes, suspensions, and cadences. Both reveal information of value to the analyst, but not about any structures longer than a few notes.”

“Un examen de figuras musicales no es un análisis más satisfactorio y adecuado que una lista de notas de paso, suspensiones, y cadencias. Ambos revelan información de valor para el analista, pero nada acerca de alguna estructura más larga que pocas notas.”

En lugar de esto, Harrison propone una concepción de retórica basada en el modelo clásico de la retórica como discurso persuasivo. La fuga es tratada a partir de esta perspectiva — como discurso retórico y no como una mera colección de figuras retóricas—. La noción de *status* —o problema— retórico es ejercida sobre el sujeto de la fuga, que muestra los problemas de composición que la fuga expone con argumentos específicos (Harrison, 1990, p. 42, resumen). En este método de análisis, gráficas y paradigmas schenkerianos son usados para la búsqueda de *status* y su relación con la fuga a niveles estructurales.

Hacia la instauración del binomio prelude-fuga

El prelude

En la literatura pianística, el prelude y fuga —y no la fuga sola— es la norma. El binomio prelude-fuga ha sido aprovechado en la composición pianística a partir del modelo heredado por los 48 preludios y fugas de J. S. Bach. Antes de Bach, hay referencias a esta relación. Michael Praetorius (1619) se refirió a la práctica de improvisar una tocata o un prelude antes de una pieza fugada escrita, y para finales del s. XVII se comenzaron a adjuntar preludios escritos a las fugas (Walker, 2001). Sin embargo, lo descrito por Praetorius manifiesta un problema al momento de establecer los antecedentes de la relación aludida: las distintas denominaciones de la obra que antecede a la fuga así como su naturaleza y carácter. El estudio aislado de la historia y origen del prelude no aclara la relación que tiene con la fuga. La retórica musical puede ayudar a aclarar dicha relación.

Los términos latinos que designan al prelude son *praeludium* y *praeambulum* (Ledbetter y Ferguson, 2001). Su función retórica: “[...] atraer la atención de una audiencia e introducir un tópico” (*idem*)²³. A su vez, preámbulo —como sinónimo de prelude— es “Exordio, prefación, aquello que se dice antes de dar principio a lo que se trata de narrar, probar, mandar, pedir, etc.” (DRAE, 2014). El exordio musical o hablado, puede o no estar relacionado al cuerpo de la obra de arte; mientras que Cicerón y Quintiliano opinaban que debería estarlo, Aristóteles sostenía que podía no estarlo por cuestiones de diversidad (Couch III, 2006, p. 11).

Con base en los escritos de Cicerón y Aristóteles, ya se ha clasificado al *exordium* musical (Toumpoulidis, 2005, p. 116). Gallus Dressler (1563) consideró dos tipos: *plenum* o *principium*

²³ “[...] attracting the attention of an audience and introducing a topic.”

(cuando las voces comienzan simultáneamente) y *nudum* o *insinuatio* (cuando las voces entran una por una) (*idem*). Joachim Burmeister (1606) también contempló dos clases: el homofónico o *plenum* que consiste en pasajes de acordes (*noema*), y el imitativo o *nudum* que incorpora textura contrapuntística (*fuga*) (*ibídem*, p. 117). Con relación a la música instrumental, académicos recientes se han pronunciado tanto en relación al carácter estrictamente contrapuntístico de los preludios (de acuerdo a la división del *exordium* de Cicerón en *principium* e *insinuatio*), como a la naturaleza improvisada de composiciones denominadas *praeambula*, *fantasias*, *toccatas*, o *ricercars* (en relación a la comparación que hiciera Aristóteles del *proemium* retórico con el preludio improvisado libremente por un flautista) (*idem*).

En el *exordium* de la música instrumental, la aplicación de técnicas contrapuntísticas y fugadas fueron inusuales en comparación con las texturas homofónicas, que fueron preferentemente empleadas por los compositores (Toumpoulidis, 2005, p. 117, nota al pie 200). La polifonía contrapuntística estaba relacionada con los puntos de prueba y confirmación (*idem*).

Y así se llega a la función retórica del preludio. Mientras que al *exordium* se le atribuyeron propósitos afectivos y estuvo “[...] diseñado para persuadir y mover las emociones de los escuchas.” (Toumpoulidis, 2005, p. 85)²⁴, el contrapunto imitativo y la textura fugada se relacionaron con las secciones objetivas de la oración (*narratio* y *confirmatio*) que presentan hechos (argumentación) como pruebas de un caso (*ibídem*, p. 115). El *exordium* apela a las emociones para atraer la atención del escucha; la fuga procura la objetividad para probar lo “dicho”.

Es en el preludio y en el final del discurso clásico donde el orador —con el fin de apelar a las emociones de la audiencia— emplea lenguaje apasionado (Keneddy, 1999, pp. 8-9, citado en Toumpoulidis, 2005, pp. 81-82). Mattheson vio al preludio como “[...] la introducción y comienzo de una melodía, por donde el objetivo y el propósito entero debe ser revelado, de tal modo que los escuchas están preparados, y están estimulados a la atención.” (Mattheson, 1739, §7, p. 470, citado en Toumpoulidis, 2005, p. 116, también Butler, 1977, p. 106, nota al pie 94)²⁵. Mientras que en la música vocal, el *exordium* toma la forma de un *ritornello* de un aria, en la música instrumental se le asignó la función introductoria y preparatoria, precediendo usualmente una fuga (Bartel, 1997, p. 81).

La comparación del cuadro 2 deja de manifiesto aspectos que clarifican el esquema actual de la fuga, e inclusive, el origen del binomio preludio-fuga. Primero, pone en evidencia la vinculación entre las técnicas contrapuntísticas propias de la fuga con las secciones y subsecciones del esquema de la *dispositio* retórico-musical. Segundo, se obvia la exclusión de *exordium* y *narratio* (como en la *chria*), “[...] la función introductoria y preparatoria del *exordium* fue invariablemente competencia de la composición preludial que, en la mayoría de los casos, precede

²⁴ “[...] designed to persuade and move the emotions of the listener.”

²⁵ “[...] the introduction and beginning of a melody, wherein the goal and the entire purpose must be revealed, so that the listeners are prepared, and are stimulated to attentiveness.”

propriadamente a la fuga [...] el *exordium* se encuentra, aunque con poca frecuencia, en la estructura retórica de la fuga misma.” (Toumpoulidis, 2005, pp. 115-116).

La fantasía

Otra designación muy común para referirse a la parte previa a una fuga es *fantasia*. El cambio de denominación no modifica su función retórica. Lo declarado para el preludeo, aplica para la fantasía. El presente trabajo se enfocará al estudio de la función retórica de la fantasía como forma introductoria de la fuga.

En la música instrumental, la fantasía como técnica compositiva estuvo relacionada con la *inventio* retórica, la cual se relacionó con *memoratio* (Toumpoulidis, 2005, pp. 109-110). En el s. XVI, la *fantasia* como sinónimo de *automaton*, era considerada “[...] un procedimiento inconsciente surgiendo desde la memoria, [...]” (*ibidem*, p. 110)²⁶. Este estilo se relacionó con el *stylus phantasticus*, estilo definido de forma distinta por Mattheson y Kircher; mientras que Kircher lo relacionó con técnicas contrapuntísticas estrictas (Toumpoulidis, 2005, p. 110), Mattheson lo vinculó con el virtuosismo y la capacidad de improvisación del ejecutante quien “[...] podría emplear un estilo retórico de presentación métricamente libre [...]” (Hosler, citado en Toumpoulidis, p. 110, 2005)²⁷. Estas habilidades estaban destinadas a la excitación del escucha. En 1719, Mauritius Vogt correlacionó *inventio* con *fantasia*, definiéndola como una forma improvisada de imitación contrapuntística (Toumpoulidis, 2005, p. 110).

²⁶ “[...] an unconscious procedure emerging from the memory, [...]”

²⁷ “[...] could exercise a metrically free, rhetorical style of delivery [...]”

Dispositio para el binomio prelude-fuga

Finalmente y como conclusión de todo lo expuesto, en el cuadro 3 se expone la disposición retórica del binomio prelude/fantasia y fuga. Este arreglo retórico está de acuerdo a la función del *exordium* y al lugar que ocupa el mismo en la *chria* de Weissenborn y en la *dispositio* que Schmidt hiciera para la fuga.

Tabla 4. *Dispositio* para el prelude y fuga

<i>Dispositio</i> clásica del discurso	<i>Dispositio</i> para el Preludio y Fuga
<i>exordium</i> <i>narratio</i>	<i>exordium</i> (prelude o fantasia) <i>narratio</i> (opcional dentro del prelude o fantasia (Butler, 1977, pp. 65-66); pasaje que expone y desarrolla material de la <i>propositio</i>)
<i>propositio</i>	<i>propositio</i> (sujeto o <i>dux</i>)
<i>confutatio</i> o <i>amplificatio</i>	<i>aetiologia</i> o <i>probatio</i> [respuesta(s) o <i>comes</i>] <i>confutatio</i> o <i>amplificatio</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>oppositum</i> (inversión temática, fragmentación temática, repetición de fragmentos, disonancias de suspensiones, alteración rítmica por síncopas, pasajes extraños). • <i>simila</i> (alteración en la duración de las notas del sujeto). • <i>exempla</i> (el tema presentado por transposición, aumentación, disminución).
<i>confirmatio</i>	<i>confirmatio</i> (entradas del <i>thema</i> en el tono principal y/o en <i>stretto</i>)
<i>conclusio</i>	<i>conclusio</i> (entradas del <i>thema</i> en el tono principal y/o en <i>stretto</i> aún más cerrado, sobre una nota pedal)

Programa del recital público.

Fantasia cromática y Fuga en re menor, BWV 903	Johann Sebastian Bach (1685-1750) 6'15" 5'40"
Preludio (Fantasía) y Fuga para piano, KV 394 (383a)	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 4'20" 4'35"
Preludio y Fuga, para la mano izquierda sola	Manuel María Ponce (1882-1948) 2'30" 3'45"
Interludio y Fuga segunda para piano solo, en Sol	Paul Hindemith (1895-1963) 1'22" 1'55"
Preludio y Fuga para piano op. 4	Rodolfo Halffter (1900-1987) 2'00" 1'30"
Fantasia y Fuga sobre el tema B-A-C-H, versión para piano, S. 529	Franz Liszt (1811-1886) 4'00" 8'15"
Fuga y Misterio, Quinto cuadro de la Ópera María de Buenos Aires, adaptación para piano, violín y violonchelo*	Astor Piazzolla (1921-1992) Adaptación de Lorenzo Fernández 5'00"

LORENZO FERNÁNDEZ VAZQUEZ - Piano

*Zyanya Lorena Fernández – Violín
Iván Levi Fernández – Violonchelo

Chromatische Fantasie und Fuge, d-moll, BWV 903

En el siglo XVIII, la región alemano-parlante de Europa central continuaba dividida en varias entidades políticas (Burkholder, 2010, p. 436). Los gobernantes de estas ciudades o estados mantenían la tradición de mostrar su progreso a través del arte. Fueron importantes empleadores de músicos, sobre todo en áreas luteranas (*ibidem*, p. 437). Más aun, la aristocracia gustaba de practicar la música (*idem*).

Este siglo es testigo del surgimiento de una generación de músicos alemanes que, por primera vez en la historia de la música occidental, destacaron la composición musical de su nación. Sintetizaron elementos de otras tradiciones musicales de una forma única (*ibidem*, p. 436).

Además del sueldo percibido por sus empleadores, los músicos complementaban su salario con otro tipo de entradas recibidas como: conciertos públicos (actividad importante en la cotidianidad alemana) y la venta de sus obras a los editores (*ibidem*, p. 438).

La síntesis de las influencias externas hacia los alemanes generó su característico eclecticismo musical (*idem*).

En este contorno social se desarrolló uno de los músicos más prolíficos del Barroco tardío.

Johann Sebastian Bach²⁸

Nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, y falleció en Leipzig el 28 de julio de 1750. Fue un compositor y organista alemán cuya actividad musical coincide con la primera mitad del s. XVIII. Su habilidad como ejecutante le dieron fama en vida, mientras que sus alcances como compositor fueron reconocidos a partir de finales del s. XVIII.

Se han hecho numerosos escritos que tratan distintas facetas de este músico. Entre los aspectos más frecuentados están: su vida, iconografía, las fuentes primarias, su obra, antecedentes de su estilo e influencia, métodos de composición, catalogación de su obra.

Su vida se ha estudiado por etapas de acuerdo a los lugares donde residió: su infancia en Eisenach y Ohrdruf, su estadía en Lüneburg, Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Cöthen (1717-1723) y Leipzig (subdividida en tres periodos correspondientes a los años 1723-9, 1729-39 y 1739-50).

Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola (hijo y alumno del compositor respectivamente), son quienes relatan por primera vez —anexando un catálogo con su obra— la vida de Johann Sebastian Bach (*Nekrolog*, 1754). Por otra parte, la primera biografía detallada de Bach se publicó en 1802. Fue escrita por Johann Nikolaus Forkel. Esta biografía, *Nekrolog* y algunos

²⁸ Todos los datos biográficos presentados en esta sección están basado en, Christoph Wolff, et al., "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, Web. 8/ene/2015, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>.

documentos del s. XVIII, son fuentes consideradas como la base de otras biografías que existen acerca del compositor.

Sus estudios en el colegio abarcaron el Luteranismo ortodoxo, lógica, retórica, latín y griego, aritmética, historia, geografía, y poesía alemana. Existe incertidumbre acerca de cómo comenzó su formación musical. Se menciona que su padre y su hermano mayor fueron quienes lo iniciaron en este arte; en el obituario de 1754, C. P. Emanuel escribió que su padre tomó sus primeras lecciones de órgano con Johann Christoph Bach (el hermano mayor). Así mismo, se ha sugerido que comenzó a componer mientras vivió con éste último en Ohrdruf.

En su práctica laboral ejerció —además de la composición— el puesto de organista, *Konzertmeister*, *Kapellmeister*, cantor y director musical. Esta práctica musical fue tratada en los escritos de algunos teóricos famosos de la época. Por ejemplo, en 1717, Mattheson se refirió a Bach como “el famoso organista de Weimar”, a partir de la estimación que hiciera de sus obras para teclado y eclesiásticas. El compositor nunca consideró las solicitudes que le hiciera el teórico para aportar material biográfico. En 1737, Johann Adolf Scheibe (*Der critische Musikus*) publicó una crítica pesada refiriéndose a la manera de componer de Bach, esto originó la polémica Scheibe-Birnbaum que duró hasta 1739. Johann Abraham Birnbaum publicó (1738) en defensa del compositor. Scheibe se disculpó en 1745 en una reseña del Concierto Italiano.

La actividad creativa del compositor abarca casi todo tipo de forma y género musical (excepto la ópera) abriendo, al mismo tiempo, nuevas posibilidades para cada uno de estos; con lenguaje musical variado, sintetiza y supera las técnicas, estilos y logros generales de su generación y las que le precedieron. Cubrir con las necesidades de los puestos que ocupó (de acuerdo a los trabajos, lugares y personas que lo rodearon) era el interés primordial reflejado en su producción musical.

Carl Philipp Emanuel Bach afirmó que su padre estuvo influenciado por las composiciones de Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Strungk, Bruhns, Buxtehude, Reincken y Böhm. Sin embargo, sus transcripciones demuestran que estudiaba con interés la obra de sus contemporáneos (Telemann entre otros). Así mismo, se sabe del interés que tuvo por el estilo de Fux, Caldara, Palestrina y Lotti. Forkel hace referencia de la influencia que Vivaldi dejó en el joven Bach, aseverando que aquel “le enseñó a pensar musicalmente”. Todas estas contribuciones generaron un lenguaje musical que, adaptando e integrando estilos retrospectivos y contemporáneos, necesita cierto nivel de virtuosismo instrumental o vocal para su ejecución.

No era común que Bach compusiera al teclado; primero escribía y después tocaba (según C. P. E. Bach) —excepto en algunas obras para teclado que se originaron de la improvisación—. Este método se corrobora con las numerosas correcciones encontradas en los manuscritos originales. Al momento de componer, la invención de una idea musical era lo crucial para Johann Sebastian; la elaboración posterior de dicha idea era cuestión de maestría y habilidad más que de inspiración. Su proceso de composición no terminaba con la partitura; se prolongaba hasta posteriores revisiones de las obras —inclusive ya impresas—. Bach fue su propio crítico, esta es otra razón por la cual existen diversas versiones de una obra determinada. La gran mayoría de

obras que Bach compuso forman parte de colecciones o series; son raras las obras aisladas, entre las cuales está la Fantasía Cromática y Fuga BWV 903.

El primer catálogo de la obra de Bach (*Nekrolog*, 1754) revela dos puntos a considerar, primero, que se conserva la mayoría de aquellas obras que se imprimieron mientras Bach vivió. Segundo, que aunque gran parte de la obra de Bach no se imprimió, la mayor parte se ha preservado. Actualmente, sus obras se identifican con el número correspondiente al catálogo de Wolfgang Schmieder, dicho número va precedido por las letras BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*).

Fantasía Cromática y Fuga en Re menor, BWV 903

(*Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll*)

Como ya se aludió, esta obra destaca por su aislamiento con respecto a otras obras del compositor; no forma parte de alguna serie o colección (por ejemplo, el Clave bien temperado, las partitas, etc.). No era usual que Bach empleara este método de composición (Wolff, 2001).

La obra fue compuesta por J. S. Bach alrededor de 1720-3 en Cöthen (*The Oxford Dictionary of Music*, 2006). Se desconoce la fecha exacta de composición, pero esta obra corresponde a sus últimos años en Weimar y los primeros en Cöthen (Wolff, 2001). El año de su primera publicación data de 1802 en Leipzig (Oron, 2011).

Independientemente de los hechos musicales en el resto de Europa [por ejemplo, la edición de *Il teatro alla moda* de Benedetto Marcello (1720), el *Treatise on Harmony* de Jean-Philippe Rameau (1722)], la obra estuvo enmarcada por distintos acontecimientos directamente relacionados con el compositor, entre los que se encuentran: la muerte, en 1720, de su esposa María Bárbara Bach (Burkholder, 2010, p. 441); la creación de otros trabajos didácticos del músico —o con la recopilación de obras para la integración de los mismos—, entre los cuales se encuentran: *Clavier-Büchlein* para W. F. Bach (comenzada en 1720), la presentación de los Conciertos de Brandeburgo al Margrave Christian Ludwig (1721), *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena Bach (comenzada alrededor de 1722), el autógrafo del Clave bien temperado, libro 1, —que en su carátula está fechado en 1722— (Wolff, 2001).

La partitura original se encuentra extraviada, pero existen varios manuscritos con distintas versiones y revisiones, incluidas las del mismo Bach (Labadorf, 2014, p.22). De acuerdo con George B. Stauffer (1989), se estiman 37 fuentes (*ibidem*, p. 15). Un manuscrito data de 1730 y es considerado la versión final de la obra, y aunque este material también se encuentra perdido, es la fuente que Forkel consideró para la biografía de J. S. Bach (*idem*).

Esto ha originado que las ediciones recientes también difieran unas de otras; la mayoría se hace basándose en un modo de ejecución propuesto (ediciones interpretativas). Aunque es importante recalcar que el compositor no dejó indicaciones específicas de cómo interpretar su obra (Chiantore, 2001, p.73). Las ediciones Urtext tratan de mantener sólo las marcas que pudieron haber sido del propio Bach (esta edición constituye la referencia del presente trabajo).

Se desconoce la fecha aproximada de su primera interpretación. No obstante, es una de las obras preferidas en el repertorio de los pianistas. Por ejemplo, desde 1923 —con el pianista inglés Harold Samuel— hasta la fecha, se ha contabilizado un aproximado de 250 grabaciones de la obra (Oron, 2011). Aunque forma parte del repertorio pianístico, la obra fue concebida originalmente para clavecín —instrumento que Bach usó para abordar casi todos los géneros de su época como variaciones, preludios, fantasías, tocatas, suites y fugas— (Burkholder, 2010, p.445).

El nombre de la obra (sin la fuga) se usó con anterioridad en la Fantasía Cromática de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621).

La textura cambiante de la Fantasía Cromática tiene como antecedente estilístico el *stylus phantasticus* heredado, en primer lugar, por Frescobaldi, y posteriormente, por Froberger. Las tocatas de dichos compositores, con su carácter rapsódico, están constituidas por secciones contrastantes en textura, melodía y ritmo, “[...] secciones libres, determinadas por cambios atrevidos de armonía, escritura melódica afectiva ilustrada a través de choques disonantes enérgicos y gestos rítmicos expresivos.” (Apel, 1972, p. 554, citado en Toumpoulidis, 2005, p. 177)²⁹. Sin embargo, se han podido apreciar distintas perspectivas al momento de definir el *stylus phantasticus*; Kircher y Mattheson constituyen los ejemplos más claros al respecto (Toumpoulidis, 2005, pp. 174-180).

En la Fantasía Cromática se pueden apreciar cuatro secciones contrastantes que de forma tradicional se han relacionado con Tocata, Coral (arpeggio), Recitativo y Coda. Esta textura cambiante obedece a su función retórica: despertar el interés de la audiencia a través de figuras retóricas altamente afectivas. Por otra parte, la función retórica de la fuga es presentar argumentos lógicamente estructurados con la intención de persuadir el intelecto (Toumpoulidis, 2005, p. 181). Ambas piezas —Fantasía y Fuga— constituyen un discurso inseparable estructurado según la *dispositio* retórica: el *exordium* y el *narratio* están configurados en la Fantasía, mientras que *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* y *conclusio* constituyen la Fuga.

²⁹ “[...] free sections, determined by daring shifts of harmony, illustrate affective melodic writing through bold dissonant clashes and expressive rhythmical gestures.”

Dispositio en Fantasía Cromática y Fuga, BWV 903.

Tabla 5. *Dispositio* en Fantasía Cromática, BWV 903

<i>Exordium</i>	Compases 1-26	Tocata
	Compases 27-48	<i>Noema</i>
<i>Narratio</i>	Compases 49-74	<i>Recitativ</i>
	Compases 75-79	Coda (<i>Peroratio</i>)

Tabla 6. *Dispositio* en Fuga, BWV 903

<i>Propositio</i>	Compases 1-7	<i>Thema</i>
	Compás 8	<i>Conciliatio</i>
	Compases 9-25	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 26-41	<i>Oppositum</i>
	Compases 42-48	<i>Exempla</i>
	Compases 49-52	<i>Noema</i>
	Compases 53-59	<i>Oppositum</i>
	Compases 60-65	<i>Exempla</i>
	Compases 66-75	<i>Oppositum</i>
	Compases 76-82	<i>Exempla</i>
	Compases 83-89	<i>Oppositum</i>
	Compases 90-96	<i>Exempla</i>
	Compases 97-100	<i>Noema</i>
	Compases 101-106	<i>Oppositum</i>
	Compases 107-114	<i>Exempla</i>
	Compases 115-130	<i>Oppositum</i>
Compases 131-139	<i>Exempla</i>	
<i>Confirmatio</i>	Compases 140-146	<i>Thema</i>
	Compases 147-153	<i>Distributio</i>
<i>Conclusio</i>	Compases 154-161	<i>Thema</i>

Elocutio en Fantasía Cromática BWV 903

Exordium

Considerando al *exordium* como la “[...] sección donde figuras músico-retóricas altamente afectivas, [...] dan lugar a elementos de fantasía e improvisación.” (Toumpoulidis, 2005, p. 182)³⁰.

La Fantasía comienza con dos compases que destacan por su diferente textura —rítmica y melódica— con respecto a los 18 compases siguientes. El *thema* representado en estos compases está formado por dos semifrases. La conclusión de cada una de éstas se hace a través de las figuras *interrogatio* y *ellipsis* o *synecdoche*; ambas terminan con un movimiento ascendente (*ascensus*) que no resuelve sobre el pulso. La configuración melódica en estas semifrases es escalar (*tirata*) y con movimientos ascendentes y descendentes (*anabasis* o *ascensus* y *catabasis* o *descensus*).



Ilustración 1. Primera frase de la Fantasía cromática

El motivo rítmico que será recurrente en la Fantasía y Fuga ya se esboza en la primera parte del *ascensus*, son tres notas a contratiempo que son dirigidas a una cuarta nota acentuada, esta figuración se puede identificar con la figura *tirata mezzo*.



Ilustración 2. Motivo generatriz de la Fantasía cromática

A partir del compás 3 se observa un cambio en la disposición rítmica de las figuraciones melódicas; el pulso se subdivide en 6 o 3-3 y no hay interrupción del discurso sonoro sino hasta el compás 20. Dicho discurso se logra a través del uso de distintas figuras retórico-musicales.

En la primera parte de los cc. 3 y 4 se observa que las notas (voces) extremas, al ascender por terceras, representan la figura *climax* o *gradatio*. Para la segunda parte de los mismos compases, los arpeggios ascendentes y descendentes sugieren el uso de las figuras *anabasis* o *ascensus* y *catabasis* o *descensus*. En el compás 4, el arpeggio de dominante se hace imitando el del c. 3 pero por movimiento contrario, la figura que representa este recurso de variación es *synonymia*.

³⁰ “[...] section where highly affective musical-rhetorical figures, [...] give rise to elements of fantasy and improvisation.”



Ilustración 3. *Climax o gradatio y synonymia*

En el compás 5, los motivos repetidos en progresión descendente hacen evidente el uso de la figura *poliptoton*. Sobre cada pulso de este compás se identifican acordes de sexta, dicha progresión podría considerarse la preparación del compás 7, donde ya se reconoce la figura *faux bourdon*, *catachresis* o *simul procedentia* de forma más explícita (a través del acordes de 6ª arpegiados).

Más aún, si se reducen los compases 5-11 a su contenido melódico-armónico esencial (Cook, 1987, pp. 27-66), se obvia que los diseños motivicos están desarrollados sobre acordes de 6ª en una línea melódica descendente e ininterrumpida. La importancia de estos acordes se hace evidente cuando se confirma que siempre van en tiempo acentuado, los otros son supeditados. La línea melódica sobre la cual se construyen los acordes aludidos abarca un intervalo de 12ª (de re 6 a sol 3). Todo este pasaje se representaría como un *catabasis* o *descensus* desarrollado a través de un *faux bourdon* —que a su vez está desarrollado internamente por otras figuras retórico-musicales—.



Ilustración 4. *Catabasis o descensus y faux bourdon*

Después de este *faux bourdon* de 7 compases, el *ascensus* arpegiado y rápido del compás 12 sugiere el uso de *climax* o *gradatio* que conduce hacia la región de la dominante en el compás 13.

Los compases 13 y 14 se presentan como una unidad repetida en el 15 y 16. Al repetirse de forma variada se estarían evocando la figura *synonymia*. No obstante, el desarrollo interno de estos compases se hace a través de otras figuras. Por ejemplo, en el compás 13, el motivo del primer tiempo se repite en el segundo cambiando el acorde, después, la segunda parte del compás repite con exactitud lo expuesto en la primera, estos procesos se identifican con *synonymia* y *anaphora* o *repetitio* respectivamente. El procedimiento del compás 13 se repite en el compás 15, también sobre la dominante.



Ilustración 5. *Synonymia y anaphora o repetitio*

Como si se tratara de un consecuente temático, el compás 14 presenta un *ascensus* y un *descensus*. Hay dos *tirata* en el *ascensus*, la segunda imitando la primera (*synonymia*). En el *descensus* la figura *tirata* abarca un intervalo de 12ª. En el compás 16 se usa el modelo de la *tirata* del 14 para trazar —a través de *synonymia*— la figura *anabasis* (el movimiento en una sola dirección, ascendente) durante todo el compás.

Es significativo que la *tirata* usada en los cc. 14 y 16 se presente nuevamente en la tónica (la textura escalar no se hacía desde los compases 1 y 2). Este hecho sugiere que el motivo escalar de estos compases es una variante (*synonymia*) del motivo (*tirata*) generatriz de los primeros compases, mismo que aparecerá frecuentemente en la Fantasía y Fuga. Modelo y variación comparten semejanzas en este punto: los dos comienzan a contratiempo, son escalares y están en la tónica.



Ilustración 6. *Synonymia* del motivo generatriz

El movimiento descendente o *catabasis* del compás 17 se logra por medio de *poliptoton*; tres notas en escala ascendente son el modelo a repetir de forma secuencial conforme se desciende en dirección a los graves. El descenso iniciado en el presente compás concluye con una figuración escalar en la primera mitad del compás 18, dicha figuración se repetirá a través de la figura *synonymia* en las segunda parte del mismo compás.

En los compases 19-20 se aprecia otra combinación de las figuras *anabasis-catabasis*; el *ascensus* utiliza *poliptoton* como recurso mientras que en el *descensus* se usa *variatio*.

Después de todo el impulso generado por todas las figuras ya mencionadas, con ritmo de tresillos de 16ª —y de forma ininterrumpida desde el tercer compás—, un *abruptio* frena el discurso por medio de la última nota del compás 20, un *la* índice 6 con valor de 8ª.



Ilustración 7. *Abruptio*

El movimiento melódico se retoma en el compás 21 usando el motivo melódico inicial de la Fantasía, solo que esta vez la *tirata perfecta* se extiende hasta una 12ª y está ahora transportada para presentarse en la dominante. El movimiento ascendente (*anabasis* o *ascensus*) iniciado por dicho motivo se extiende hasta la novena de dominante (V9), de ahí comienza un descenso (*catabasis* o *descensus*) que se extiende por 3 octavas hasta llegar a la fundamental del acorde en el compás 23. Este *descensus* está formado por *anabasis* y *catabasis* internos que toman las notas del acorde de V9 (*la*, *do* sostenido, *mi*, *sol* y *si* bemol) como puntos para el cambio

de dirección melódica (*variatio*). Así mismo, se observa un *gruppo* cada que el movimiento descendente pasa por *la*.

El compás 23 comienza con otro *ascensus* que resuelve al acorde de tónica en la segunda parte del compás 24. Este ascenso se realiza a través de las figuras *polyptoton* y *synonymia*. A partir de la tónica (segunda mitad del compás 24), se realiza un *descensus* que comienza con la figura *subsumptio praepositiva*, donde cada nota del acorde está precedida por un grado inferior inmediato.



Ilustración 8. *Subsumptio praepositiva*

La figura *catabasis* del compás 24 termina con una *tirata mezzo* de tres notas descendentes, mismas que sirven como modelo para iniciar el siguiente ascenso (compás 25); este procedimiento es conocido como *anadiplosis*. El *ascensus* aludido está desarrollado por la figura *poliptoton* y culmina con *Manieren* (*tremolo* o *trillo* y *ribattuta* o *tenuta*) que enlazan con el posterior *descensus* (desarrollado con *variatio* en el compás 26).

Los compases 27-48 son reconocidos tradicionalmente como el coral de la Fantasía. Un coral instrumental donde Bach deja al intérprete la libertad de desarrollarlo por medio de arpeggios improvisados. Desde la perspectiva retórica dicho coral constituye una *noema* —coral arpegiado— (Enesti, 1795, citado en Bartel, 1997, pp. 340-341). Esta figura presenta una división en tres secciones que están separadas por figuraciones rápidas, mismas que están desarrolladas con distintas figuras retóricas y también a manera de improvisación.

La primera de estas secciones se desarrolla a manera de *paragoge* (a razón de que el bajo está claramente escrito como una voz independiente a modo de pedal). Por otra parte, estos compases pueden ser considerados a través de la figura *antithesis*, *antitheton* o *contrapositum* ya que, la voz superior efectúa un *ascensus* mientras el pedal, de forma oblicua, se mantiene.



Ilustración 9. *Paragoge* y *antithesis*

La noción de *contrapositum* que se empleó para los cc. 27-29 se confirma por lo acontecido con las voces extremas en el compás 30: la sonoridad armónica de la *noema* se amplía a causa de que las voces aludidas se separan aún más (*longinqua distantia*) hasta el punto de interrumpir la homofonía. En este compás, la voz aguda “improvisa” la interrupción de la *noema* así como el final del su *anabasis* por medio de los mismos *Manieren* del c. 25 (*tremolo* o *trillo* y

ribattuta o *tenuta*). La interrupción aludida está representada por la figura *aposiopesis* o *reticentia* en forma de *syncopatio* (ya que el último acorde cae en el tiempo débil del compás).



Ilustración 10. *Aposiopesis, catabasis y arpeggio variatio*

En la primera figuración rápida que divide la *noema*, el acorde sincopado “resuelve” con una *tirata mezzo* (la misma figura del primer compás pero en sentido contrario) que inicia un despliegue del acorde aludido en forma de *catabasis* (cc. 31-32) hasta el c. 33. Este despliegue se consigue rellenando un arpeggio del mismo acorde con figuras como *variatio* y *tirata*.

La *noema* se retoma en el compás 33 al mismo tiempo que la voz superior, presentando una melodía a manera de *corta*, conduce al inicio de un *ascensus-descensus* —en la misma voz—. La figura retórico-musical (*corta*) presentada en la voz superior se repite, por medio de *poliptoton*, en una de las voces intermedias en el c. 40. El cromatismo de la línea melódica también se presenta en lo armónico de la *noema* a modo de *pathopoeia* hasta que la homofonía vuelve a interrumpirse en el c. 42.

La segunda figuración melódica que parte el coral inicia imitando la misma *tirata mezzo* del primer compás pero en dirección contraria. Esta figura inicia un *descensus* que también despliega, por medio de la figura *subsumptio praepositiva*, el arpeggio del último acorde presentado.



Ilustración 11. *Descensus y subsumptio praepositiva*

La figuración melódica improvisada termina con una sucesión arpegiada ascendente-descendente (*anabasis-catabasis*).

Al retomarse el coral a partir de la segunda parte del compás 44, se observa una melodía en una de las voces internas a manera de *corta*. Esta sección homofónica es menos cromática que la anterior, aquí se determina con claridad la modulación a la dominante. En este pasaje se observa que el ritmo de la *corta* presentada en el c. 33 se repite tanto en el bajo del compás 46 como en la homofonía completa de los compases 47 y 48. En la primera parte del 49, todo la *noema* de la Fantasía, el *exordium* propiamente hablando, termina con un retardo en la resolución de una séptima (*retardatio*).

Narratio

La siguiente sección de la obra (desde la segunda parte del compás 49 hasta el 74) está a manera de *recitativ* (tal como lo indica la partitura). Esta sección (*narratio*) constituye “[...] un informe, una narración, a través de la cual el significado y el carácter de lo contenido en el discurso está señalado.” (Mattheson, 1739, Parte II, Capítulo 14, p. 471, §8, citado en Toumpoulidis, 2005, p. 118)³¹. Esta parte de la Fantasía está subdividida de acuerdo a principios retórico-musicales enfocados a confirmar la narración principal (en este caso una frase en recitativo). La primera subdivisión abarca desde la segunda parte del compás 49 hasta la segunda parte del 61. Aquí se perciben —por primera vez— frases claramente trazadas. La segunda subsección comprende desde la segunda parte del c. 61 hasta 74. Gran parte de este pasaje retoma el carácter de tocata.

La frase recitada —que constituye nuestra declaración del caso y/o explicación de los hechos— presenta tres momentos. Comienza con la imitación del motivo que inició la última improvisación dentro de la *noema* (motivo surgido de la imitación de la *tirata mezzo* del primer compás). El cuerpo de esta frase está formado por un *tremolo* o *trillo* mientras que el final es un acorde con valor de negra que presenta, en la voz superior, una apoyatura (*figura quasi-transitus*). El contraste que tiene este acorde con el resto de la frase (a modo de *antithesis*) lo asemeja al acompañamiento armónico hecho por instrumentos del continuo en el *recitativo secco* y/o *accompagnato*.



Ilustración 12. Primera frase del *recitativ*

Esta frase se desarrolla en la primera subsección de la *narratio* a través de la variación melódico-armónica (*synonymia*). Cada variante presenta el ritmo de los motivos inicial y final de la frase original (recursos identificados a través de las figuras *anaphora* y *epiphora*). Se observan tendencias melódicas ascendentes o descendentes en las variaciones (*anabasis*, *catabasis*). Las dos variaciones de los cc. 52-53 presentan paralelismo a dos voces (*climax* o *gradatio*). Desde este punto y hasta el compás 57, los acordes que acompañan el recitativo ya no presentan la figura *quasi-transitus*. La variación de los cc. 57-58 inicia con una *tirata perfecta* (en contratiempo y de octava como en el primer compás) y concluye con un arpeggio que representa el acorde del continuo (además, nuevamente con la apoyatura).

³¹ “[...] a report, a narration, through which the meaning and character of the herein contained discourse is pointed out.”



Ilustración 13. *Synonymia* de la primera frase de la *narratio*

Al final de esta subdivisión del *narratio* (segunda mitad del c. 58) se presentan tres frases —las dos últimas son cadenciales— que integran elementos variados (*synonymia*) de la frase original: motivo rítmico inicial y acorde final. En la primera de dichas frases, el motivo rítmico de tres notas iguales y en contratiempo que inicia el tema principal —las tres semicorcheas antecedidas por un silencio de valor igual—, es variado por aumentación con valor de corcheas (*schematoides*), donde además presenta paralelismo a dos voces (*climax* o *gradatio*). La primera cadencia varía el motivo inicial por disminución (*schematoides*), es una cadencia que no resuelve a un primer grado. La última cadencia si es resolutive (con una figura *quasi-transitus* en la voz superior), y comienza con una *tirata mezzo* de cuatro notas que inicia a contratiempo como el motivo original.

Al resolver la *tirata mezzo*, comienza la segunda subsección del *narratio* que muestra material melódico diverso con respecto a la primera parte del recitativo; dicho material está constituido por figuraciones rápidas como en el estilo tocata. La diversidad de esta sección puede considerarse una digresión dentro del *narratio* (Toumpoulidis, 2005, p. 94). No obstante dicha diversidad, el material temático presenta elementos ya encontrados en el *exordium* de la Fantasía. Por ejemplo, ritmo de tresillos de 16º, *poliptoton*, *variatio*, *catabasis* extendido que toma notas del acorde como puntos de cambio para *ascensus* y *descensus* internos, *tirata mezzo* de cuatro notas como motivo inicial de frases.

Los tresillos de 16º que comienzan esta sección (compases 61-62) dibujan un descenso-ascenso que desarrolla la figura *variatio*. Después (c. 63), un acorde de V7 inicia un *catabasis* desarrollado por el procedimiento del compás 21 donde, también por medio de *variatio*, se emplean las notas del acorde como vértices internos (para *ascensus* y *descensus*) hasta llegar a la fundamental del acorde en el compás 66. Aquí se inicia un *ascensus* que a su vez está formado de 7 figuras *anabasis*, mismas que toman como punto de partida las notas del mismo acorde. Este pasaje termina con un descenso —en forma de *tirata*— hasta la fundamental aludida (primera parte del c. 67), misma que resuelve a la subdominante de la Fantasía (con un *anticipatio* en la voz superior).

En la subdominante (compás 68) se prefiere nuevamente el recitativo a la tocata. La frase comienza con la *tirata mezzo* de cuatro notas a contratiempo (en valores de fusa), donde la cuarta nota es la primera nota de un trino (el trino se comienza con la nota superior). La segunda parte de este compás repite el motivo generado por dicha *tirata* en alturas cada vez más graves (*catabasis* y *poliptoton*), se toman las notas de un acorde disminuido como referentes para reproducir el motivo (*variatio* desarrollado con *tremolo* o *trillo* y *ribattuta* o *tenuta* sobre una nota

transitus, el *si*). Después del acorde ejecutado de forma simultánea en el siguiente compás (69), la frase concluye adornando un *la* con la figura *variatio* —y con el mismo ritmo de las primeras frases del recitativo—, misma que conduce a otro acorde disminuido.



Ilustración 14. *Catabasis, poliptoton y variatio*

En la última parte del compás 69, una *tirata* que asciende (*anabasis*), comienza una frase que muestra una expansión de sonoridad (en el c. 70); de forma simultánea, la mano derecha asciende mientras que la izquierda descende hasta llegar —ambas— al acorde de dominante (segunda parte del compás 70). Este recurso es identificado con la figura *contrapositum*.

Después de la dominante, un pasaje breve —con textura de tocata nuevamente— interrumpe el recitativo. La figura *catabasis* se esboza a través de una *tirata* descendente-ascendente que anticipa un arpeggio descendente sobre el acorde de V9 hasta resolver a un *fa* sostenido índice 3. Este *descensus* está seguido por un acorde del continuo —con la figura *quasi-transitus* en la voz aguda—. En la segunda parte del compás 72, se repite el proceso anterior pero variado por movimiento contrario (*synonymia*); se dibuja la figura *anabasis* (en lugar de *catabasis*) a través de una *tirata* ascendente-descendente, un arpeggio ascendente sobre la dominante del IV grado e igualmente un acorde conclusivo del continuo que va precedido por un breve *descensus*.



Ilustración 15. *Tirata y catabasis, tirata y anabasis, respectivamente*

Finalmente, la cadencia inicia con una *tirata* ascendente. Su conclusión está formada por *anticipatio* en la voz aguda, *retardatio* en una de las voces intermedias y la figura *ellipsis* o *synecdoche* en el bajo.



Ilustración 16. *Anticipatio, retardatio y ellipsis* en cadencia

Coda (*Peroratio*)

La última sección de la Fantasía ha sido frecuentemente identificada como la coda. Esta descripción encaja en la definición de la figura *paragoge, manubrium* o *supplementum*, a saber: “[...] una cadencia o coda adjuntada sobre un pedal al final de una composición.” (Bartel, 1997, pp. 344-346)³². Es significativo que la primera frase esté formada por los elementos principales de la también primera frase del recitativo: el ritmo de la *tirata* inicial y el acorde del continuo —con todo y la figura *quasi-transitus* en la voz superior—.



Ilustración 17. *Quasi-transitus* en la primera frase de la coda

En el transcurso de la coda se percibe la variación rítmica, melódica y armónica de esta breve primera frase (*synonymia*), no obstante todas las variaciones terminan con el acorde del continuo (*epiphora*). Dichas variaciones bosquejan un *descensus* cromático (*pathopoeia*) que abarca una octava (de *re* 6 a *re* 5) en sus notas estructurales (Cook, 1987, pp. 27-66), y que además, se sostiene sobre una nota pedal en la tónica (*paragoge, manubrium* o *supplementum*) que se manifiesta cada que el acorde del continuo aparece.

Elocutio en Fuga BWV 903

Propositio

El motivo rítmico —tres notas dirigidas hacia una cuarta— que se desarrolló en la Fantasía, también será elemento constructor del tema de la fuga. El *ascensus* cromático que recorre dicho motivo pone en evidencia la proposición del caso que se deberá demostrar; la *pathopoeia* es el rasgo que permanece como elemento imprescindible [*loci communes* (Butler, 1977, p. 75)] en el programa que motivó la obra (cromatismo). La claridad rítmica será el factor de objetividad. Lo emotivo e impetuoso de la *tirata mezzo* es reemplazado por la estabilidad de cuatro notas con un ritmo más definido; negras en compás de tres cuartos.

³² “[...] a cadenza or coda added over a pedal point at the end of a composition.”



Ilustración 18. *Tirata mezzo*

Así es como inicia la construcción de la *propositio* en la Fuga. El motivo aludido concluye con dos corcheas y otra negra que repite la nota buscada. Este pasaje se repetirá comenzando a partir de una cuarta descendente (*polyptoton*). La doble presentación del motivo constituye una semifrase del *thema*, enmarcada en una armonía más bien imprecisa (*dubitatio*).



Ilustración 19. Primera semifrase del sujeto

La segunda semifrase presenta más “objetividad” al distinguirse más claro su marco armónico; tiene carácter diatónico y concluye con una cadencia precisa y resolutoria. Las corcheas del compás 4 son, a su vez, conclusión de la primera semifrase e inicio de la segunda.



Ilustración 20. Segunda semifrase del sujeto

Estas dos semifrases constituyen la proposición que la voz aguda presentó para la fuga (*dux*). El compás 8 no forma parte del *thema*; es la transición a la primera respuesta (*conciatio*), y se da por medio de un *ascensus* que está formado por un motivo presentado tres veces en distintas alturas (*polyptoton*). Dicho motivo consta de una corchea y dos semicorcheas (*corta*).



Ilustración 21. *Corta* del *conciatio*

Aetiología

Esta sección (compases 9-25) está compuesta de dos respuestas presentadas por la voz media y la voz grave sucesivamente (*comes*). La voz media exhibe una variante melódica como adecuación de la respuesta tonal (*repercussio*), mientras que la voz grave imita con exactitud al *dux* (*palilogia*). Entre las dos respuestas hay tres compases de transición (*conciatio*, cc. 16-18); el primero de estos imita el *conciatio* del tema; el segundo presenta nuevo material melódico: un movimiento en semicorcheas alrededor del *retardatio* de *si* bemol (o sea *do*) en forma de *circulatio*, *circulo* o *kyklosis* (*pleonasmus*). El tercer compás del *conciatio* repite el primero de estos pero transpuesto un tono abajo.



Ilustración 22. *Circulatio* del *conciatio*

En el primer y segundo contrasujeto (el contrapunto de las respuestas) se desarrolla el material motivico del *conciatio* (*corta* y *circulatio*). Las frases resultantes conducen con frecuencia hacia una nota larga (blanca con puntillo).



Ilustración 23. Material motivico del *conciatio* en contrasujetos

Argumentatio o Contentio

Confutatio

En el compás 26 comienza la refutación que resuelve las posibles objeciones al *thema* (o exposición de la fuga). En la presente fuga se observan diversas técnicas usadas con este fin.

En los compases 26 al 41 se refuta por oposición (*oppositum*). Los métodos usados son la imitación por movimiento contrario, la fragmentación melódica, alteración rítmica por síncopas, aparición de un motivo extraño. Entre las figuras retóricas detectadas en este pasaje se encuentran *congeries*, *diminutio*, *distributio*, *syncopatio*, *climax* o *gradatio* y a *contrario*.



Ilustración 24. *Distributio* y *congeries*

El resto de los compases de este primer pasaje desarrolla los elementos mencionados y culmina con una cadencia en el relativo mayor (fa mayor, compás 36).

Por otra parte, a partir del c. 36 se fragmenta y reelabora (*oppositum* a través de *distributio*) el material rítmico-melódico legado por el *circulatio*, *circulo* o *kyklosis* del segundo *conciatio*. La reelaboración se presenta en todas las voces donde es frecuente que una voz termine la figuración que comenzó otra (*metalepsis*).



Ilustración 25. *Distributio*

Esta primera oposición concluye cuando una séptima de dominante (c. 41) prepara una entrada del *thema*.

En el compás 42 se observa otro de los métodos para refutar las posibles objeciones a la proposición de la fuga: *exempla*. En este caso, es la transposición del tema al V grado. La variación que se percibe en la segunda parte del mismo consta de apoyaturas sobre las notas principales (*synonymia* a través de *transitus irregulares*). Así mismo, es notorio el uso de la figura *transgressio* cuando, al final del sujeto, se cruzan las voces.



Ilustración 26. *Transitus irregulares y transgressio*

Es significativo que el *thema* haya resuelto la síncopa generada por el *anticipatio* (*a contrario*) que la precede; justifica su presencia retórico-musical en el *confutatio*: resuelve las objeciones hechas a la *propositio*.

Los c. 49-50, presentan un despliegue de armonías arpegiadas por las tres voces (*noema*) que esboza un círculo de quintas hasta el VI grado —en la región de la dominante (c. 51)—, a partir de este punto hasta el c. 52, la *noema* continúa solamente en las voces superiores —también con arpegios—. Este pasaje con diferente textura al contexto de la fuga se presenta como *oppositum* en el *confutatio*. Y a pesar de su distinta textura, el motivo rítmico que desarrolla los arpeggios es equivalente al motivo generatriz de la *propositio* (tres notas que conducen a una cuarta), solo que presentado en valores de semicorcheas (*exempla*).



Ilustración 27. *Noema*

La *noema* concluye en el compás 53 con una inflexión al IV grado —en el área de la dominante—. Aquí comienza otro pasaje ajeno a la textura temática de la fuga (*oppositum*, compases 53-59). Cabe observar que, también a pesar de su diferencia con el resto del material, la

voz intermedia comienza con la imitación —por movimiento contrario y en valores de semicorcheas— de la *tirata perfecta* que inició la fantasía (*hypallage*). El paralelismo de este pasaje se identifica con la figura *climax* o *gradatio*.

La voz intermedia es la que presenta nuevamente el *thema* recurriendo al procedimiento *exempla* (por transposición, compases 60-65), aunque esta vez se vale de la figura *apocope* para omitir su conclusión. En la segunda parte de esta entrada se mantiene la variación de la *synonymia* a través de las notas *transitus irregulares* correspondiente a la entrada anterior; esta *variatio* se enriquece por medio de una *corta*.



Ilustración 28. *Synonymia* de la segunda parte del *thema*

En vez de la conclusión temática esperada para el c. 66, la voz que imita al *dux* comienza a presentar *syncopatio* en tanto que la aguda imita los últimos dos compases presentados en la media (la variación de la parte final del *thema* por medio de *transitus irregulares*). Así es como del compás 66 al 71 la oposición a la refutación se presenta por medio de *oppositum*.

Este recurso continúa en los compases 72-75 donde se imita sólo el primer motivo del sujeto, variando su ritmo e intervalos (*paronomasia*). La imitación está a cargo de la voz aguda y la media sucesivamente, mientras el contrapunto se elabora con el ritmo ya aludido de la figura *corta*. No obstante, esta imitación también podría considerarse como la exposición variada e incompleta del *thema* (*apocope* con *paronomasia*) “repartido” entre distintas voces (a modo de *metalepsis* o *transumptio*).



Ilustración 29. *Metalepsis* o *transumptio*

El compás 76 retoma el recurso de oposición denominado *exempla* al mostrar a la voz grave imitando en su total extensión al *dux*. Consiste en una *synonymia* debido a la transposición y a las variantes que presenta. La *variatio* del comienzo está cargada de mucho cromatismo (*pathopoeia*) debido a la nota de paso cromática (*passus duriusculus*); la del final se logra mediante un anticipo de las notas principales de la melodía (*subsumptio postpositiva*). La textura contrapuntística —menos saturada en esta entrada— se completa con el procedimiento denominado *distributio*.



Ilustración 30. *Synonymia* en el *exempla*

Los compases 83-89 vuelven al recurso *oppositum* por medio del tratamiento que se hace a la *corta* del ascenso que apareció en el primer *conciliatio*; en este procedimiento se detectan las figuras *anabasis*, *catabasis*, *distributio*, *variatio* y *syncopatio*.

El c. 90 presenta, en la voz aguda, la transposición completa del sujeto (*exempla*) con otras variantes (*synonymia*): sus últimas tres notas no se presentan de forma explícita (*apocope*) sino que son deducidas por la armonía. La penúltima nota se presenta en la voz media (*metalepsis* o *transumptio*), mientras que la última retarda su aparición mediante un silencio (*ellipsis*). En la segunda parte del mismo sujeto, se identifican más voces que las establecidas para la fuga (*parembole* o *interjectio*).



Ilustración 31. *Parembole, metalepsis y ellipsis*

El compás 97 recapitula el procedimiento presentado en el pasaje 49-52. Identificada en su momento como una *noema*, su transposición la convierte en *mimesis*. Aquí también está complementada con la imitación del otro fragmento ajeno a la polifonía de la fuga (cc. 101-106, *oppositum* transpuesto de los cc. 53-59).

En el *exempla* del c. 107, la voz media presenta la transposición del *thema* igualmente con variantes (*synonymia*). Su conclusión se intuye por la armonía, ya que no está explícita (*apocope*).

Los compases 115-130 desarrollan *oppositum* en todas las voces a través de una verdadera acumulación (*congeries*) de los motivos (*distributio*) presentados en el segundo *conciliatio*.

El *confutatio* de la fuga concluye con un *exempla* en los cc. 131-139. La imitación del *dux* se presenta por medio de *metalepsis* o *transumptio*, es decir: el sujeto comienza en la voz media para continuar en la voz aguda. Otras figuras detectadas aquí son *parembole* o *interjectio*, *apocope*, *palilogia* y *distributio*.



Ilustración 32. *Metalepsis, parembole, apocope y palilogia*

Confirmatio

Esta sección suele relacionarse con la entrada del *thema* en *stretto*. La presente fuga no cuenta con este procedimiento, sin embargo se percibe un acontecimiento contrapuntístico que

puede ser la confirmación la *propositio*: la aparición del dux en el tono original (Butler, 1977, p. 94), que en este caso sucede en la voz grave (cc. 140-146). El contrapunto del tema repite el procedimiento del *exempla* del compás 76, cuando el sujeto también aparece en la voz grave. No obstante, el último compás de esta exposición también está variado.

Dentro de esta sección (*confirmatio*) aparece siete compases (cc. 147-153) que confirman brevemente las últimas refutaciones que se hicieron (*distributio* de los cc. 115-130).

Conclusio (Peroratio)

La conclusión de la fuga aparece en el compás 154. Y a pesar de que esta sección retórico-musical suele relacionarse con un *stretto* muy cerrado sobre una nota pedal, en la presente obra se presenta como una re-exposición de la *propositio* sobre una nota pedal en la dominante, aunque esta vez en su tono y voz original (una octava arriba en la voz aguda). La emotividad es una característica inherente de esta sección retórico-musical, en esta ocasión se representa cuando la figura *parembole* o *interjectio* (voces homofónicas extras) acompaña el contorno melódico de la segunda parte del *thema*, mientras un *descensus* —constituido por *cortas* del primer *conciliatio*— se octava en la mano izquierda. El penúltimo compás del *dux* se encuentra variado por una *tirata* que trae a la memoria aquellas que se usaron en la Fantasía Cromática.

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fantasía Cromática en Re menor,
BWV 903

1. *Abruptio*
2. *Anabasis* o *ascensus*
3. *Anadiplosis* o *reduplicatio*
4. *Anticipatio, praesumptio* o *prolepsis*
5. *Antithesis, antitheton* o *contrapositum*
6. *Aposiopesis* o *reticentia*
7. *Catabasis* o *descensus*
8. *Climax* o *gradatio*
9. *Corta*
10. *Ellipsis* o *synecdoche*
11. *Epiphora, epistrophe* o *homoioptoton*
12. *Faux bourdon, catachresis* o *simul procedentia*
13. *Gropo*
14. *Interrogatio*
15. *Longinqua distantia*
16. *Noema*
17. *Paragoge, manubrium* o *supplementum*
18. *Pathopoeia*
19. *Polyptoton*
20. *Retardatio*
21. *Ribattuta* o *tenuta*
22. *Schematoides*
23. *Subsumptio* o *quaesitio notae* (*Cercar della nota*)
24. *Syncopatio* o *ligatura*
25. *Synonymia*
26. *Tirata*
27. *Transitus, celeritas, commissura, deminutio* o *symblema*
28. *Tremollo* o *trillo*
29. *Variatio, coloratura, diminutio* o *passaggio*

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fuga en Re menor, BWV 903

1. *Anticipatio, praesumptio o prolepsis*
2. *Apocope*
3. *Ascensus o anabasis*
4. *Catabasis o descensus*
5. *Circulatio, circulo o kyklosis*
6. *Climax o gradatio*
7. *Congeries o synathoismus*
8. *Corta*
9. *Dubitatio*
10. *Ellipsis o synecdoche*
11. *Hypallagen, antimetabole o antistrophe*
12. *Metalepsis o transumptio*
13. *Mimesis*
14. *Noema*
15. *Palilogia*
16. *Paronomasia*
17. *Parembolē o interjectio*
18. *Pathopoeia*
19. *Passus duriusculus*
20. *Pleonasmus*
21. *Polyptoton*
22. *Resolutio*
23. *Retardatio*
24. *Subsumptio, quaesitio notae o cercar della nota*
25. *Syncopatio o ligatura*
26. *Synonymia*
27. *Tempus contrarium*
28. *Tirata*
29. *Transitus, celeritas, commissura, deminutio o symblema*
30. *Transgressio*
31. *Variatio, coloratura, diminutio o passaggio*

Präludium (Fantasie) und Fuge KV 394 (383a)

Esta obra se produce en una época que vuelve a considerar el contrapunto como un medio de expresión artístico-musical, ya que, desde décadas previas, el ánimo de la sociedad de aquella época ya no se inclinaba en favor de la textura contrapuntística. Por ejemplo, al publicarse la segunda edición del *Arte de la Fuga* de J. S. Bach (1752), se manifestó el escaso interés hacia este género musical por parte de la gente de aquellos tiempos (Pestelli, 1999, p. 8). Los cambios estilístico-musicales de la segunda mitad del s. XVIII demandaban nuevas formas de expresión, géneros como el preludio y fuga no entraban en estas formas. La homofonía del estilo galante —y su asociación con lo alegre, agradable, libre y espontáneo— es el principal fenómeno artístico que da soporte a este cambio (*ídem*).

Otro ejemplo de este desinterés, se aprecia en el comentario que Rousseau anexó en su definición de fuga (en *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* editada por Diderot y d'Alembert de 1752 a 1772). El filósofo consideró que esta forma musical “sirve más para hacer «*du bruit*» [ruido] que para hacer bellas melodías, y más para que el músico haga alarde de su ciencia que para acariciar el oído de quien escucha.” (citado y traducido en *ídem*).

Este cambio en favor de la melodía acompañada está enmarcado en acontecimientos artísticos, a veces contradictorios, que definirán el rumbo de la música occidental y su posición con respecto al preludio y fuga. En una época en que todas las transformaciones y novedades se reflejan en la música instrumental (Pestelli, 1999, p. 3), se gesta un movimiento literario que se opone y reacciona contra los términos y cualidades del estilo galante, el *Sturm und Drang* (*ibídem*, p. 99). La propagación de este movimiento abarca la década 1770-80. La obra de los compositores Gluck y Emanuel Bach es la que se considera “música del *Sturm und Drang*”; “[...] unísonos, síncopas, orquestación oscura, tonalidades menores tratadas con mayor amplitud [...], una acentuación del vocabulario *empfindsamer* [...]” son algunas características que definen este tipo de música. En la música para piano, las octavas y la amplificación sonora se consideran rasgos de la música *stürmisch* (*ibídem*, p. 102). La música instrumental es la que recoge de forma más clara los preceptos del movimiento aludido (*ibídem*, p. 101).

De la misma forma, por los años 70 del siglo XVIII, Viena se iba perfilando hacia la cima musical de Europa (*ibídem*, p. 103); Italia ya no ostentaba la preeminencia musical desde la segunda mitad de este siglo (*ibídem*, p. 3). El ascenso musical de Viena se reflejó, sobre todo, en la música instrumental, y los logros obtenidos en este campo musical —combinación del estilo galante con elementos del *Sturm und Drang* y otras corrientes— definieron lo que se conoce como clasicismo vienés (*ídem*).

En este contexto musical se vuelve a estimar el contrapunto como medio de expresión musical; la textura contrapuntística se percibe en movimientos de sonatas o cuartetos (Pestelli, 1999, p. 103). Resulta de interés que a finales de los años setenta, en Viena, hayan convergido dos estilos contrapuntísticos, el de Fux y Caldara y el de Johann Sebastian Bach (este último a través del Barón Gottfried Van Swieten) (*ibídem*, pp. 103-104).

En suma, los historiadores han listado la diversidad de estilos que contextualizan la obra a estudiar, algunos de los cuales ya existían con anterioridad (*ibidem*, pp. 130-131). El estilo galante, el estilo *empfindsamer* de Emanuel Bach, el *stile osservato* (el contrapunto académico), la experiencia contrapuntística improvisada y «laica» (a partir del descubrimiento de J. S. Bach), búsqueda de temas rápidamente individualizables, el principio de elaboración temática, el estilo heroico (Gluck), el estilo cómico de la comedia musical italiana, el estilo cómico vernáculo, entre otros.

Wolfgang Amadeus Mozart

Unos de los genios que supo conciliar la diferencia, variedad y controversia de los estilos anteriormente mencionados fue Mozart.

Este compositor, pianista y violinista austriaco, bautizado como Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756; murió en Viena el 5 de diciembre de 1791 (Eisen, et al. 2001).

Su educación musical estuvo a cargo de su padre (Pestelli, 1999, p. 132). Sin embargo, la instrucción no se redujo sólo a la música, sino que abarcó ramas como matemáticas, lectura y redacción, literatura, escritura, idiomas y danza; su educación moral y religiosa estaba incluida (Eisen, et al. 2001). No obstante, recibió consejo directo de compositores como Johann Schobert, Padre Martini, Johann Christian Bach, Joseph Haydn, entre otros (Burkholder, 2010, pp. 550-551).

Como ya se aludió anteriormente, el estilo del compositor es resultado de una síntesis de distintas corrientes estilísticas, mismas que comenzaron a confluir en el trabajo de sus años vieneses, a partir de 1781 (Eisen, et al. 2001), año en que se dio el traslado definitivo a esta ciudad (Pestelli, 1999, p. 132). Así mismo, es considerado como el músico más universal en la historia de la música occidental, gracias a que su producción abarca todos los géneros de su época (Eisen, et al. 2001).

Una de las experiencias que marcó musicalmente la vida de este compositor, desde su infancia, fue el viaje. Los realizados en el periodo 1762-1773 fueron por iniciativa de su padre (Burkholder, 2010, p. 548). En 1762 parte hacia Múnich y Viena; desde 1763, pasa tres años por la Europa noroccidental: Múnich, Augsburgo, Tréveris, Maguncia, Francfort; en 1771 se dirige a Italia; 1772-1773, Milán; 1773, Viena; 1774, Múnich; en 1778 se encuentra en París; finalmente, se establece en Viena desde 1781 (Pestelli, 1999, pp. 132-135). Hubo otros viajes más breves que se dieron entre estancias y traslados a los lugares referidos (*idem*).

Otro rasgo característico en la vida de Wolfgang Amadeus fue su independencia laboral (Pestelli, 1999, p. 135). Los músicos de finales del s. XVIII trabajaban principalmente para las cortes, ciudades e iglesias (Burkholder, 2010, p. 526). En 1781, en Viena, Mozart había entrado en una etapa de independencia laboral (*ibidem*, p. 527). Decidió vender su música por su cuenta. Otros músicos ya habían tomado la decisión de ser profesionales libres, entre los cuales está Johann Christian Bach (Pestelli, 1999, p. 135). El tiempo que dura Mozart como músico libre es de

diez años, los últimos de su vida (*ibídem*, pp. 136-137). El 8 de junio de 1781, fue liberado del servicio que prestaba al Arzobispo Colloredo (Eisen, et al. 2001). Los primeros años son de un éxito que lo conducen triunfante, en 1785, a la publicación de varias obras como: los seis cuartetos dedicados a Haydn, tres conciertos para piano y dos sinfonías, entre otras obras (Pestelli, 1999, pp. 136-137). El declive de su libertad laboral —que coincide con su plenitud creadora— tiene su punto más crítico en el verano de 1789, en Viena (Pestelli, 1999, p. 138).

Su obra musical puede estudiarse en tres etapas: 1763-73, la etapa formativa; 1773-81 la madurez; 1781-91, su producción musical en Viena (*ibídem*, p. 140). Son casi tres décadas de producción musical que se verán influenciados por los factores ya descritos. Por ejemplo, en la niñez, influenciado por sus viajes, Mozart se dedica a la exploración de los géneros musicales, principalmente en el campo instrumental —no obstante que realiza incursiones en la ópera— (*ibídem*, pp. 140-141). Mientras que en la década vienesa, su madurez musical coincide con su conocimiento del contrapunto bachiano, el “concertismo pianístico”, la comedia musical de Casti y Paisiello, lecturas de Beaumarchais junto a Da Ponte, ideales de fraternidad humana en la masonería, y la ópera nacional alemana.

El compositor era acreedor de una excelente reputación al momento de su muerte (Eisen, et al. 2001). Se aceptaba que era una artista excepcional a pesar de que su música fue criticada, con frecuencia, como demasiado audaz y compleja (Eisen, et al. 2001). El compositor y violinista austriaco August Carl Ditters von Dittersdorf sostenía que las obras de Mozart, como las de Klopstock, debían “leerse más de una vez para poder penetrar en todas sus bellezas” (citado y traducido en Pestelli, 1999, p. 139). En la *Chronik von Berlin* se escribió que *Las bodas de figaro* era música sólo para entendidos (Pestelli, 1999, p. 139). No obstante, para finales del s. XVIII, su música era tocada en los principales centro de toda Europa (Eisen, et al. 2001).

Para la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, la clasificación más utilizada y aceptada es la que realizó Ludwig Köchel. El catálogo, en el que se utilizan las letras KV o K (*Köchel Verzeichnis* o simplemente Köchel) seguidas por números, fue publicado en 1862 (Latham, 2001). Estas siglas representan la cronología de las composiciones del Mozart. Se han hecho varias ediciones y correcciones al catálogo; la más reciente (*Der neue Köchel*) comenzó a finales del s. XX bajo la dirección del musicólogo norteamericano Neal Zaslaw (*ídem*).

Preludio (Fantasía) y Fuga KV 394 (383a)

Para el estudio de esta obra, es importante destacar algunos acontecimientos que, a principios de la década de los 80's, explican la incursión de Mozart en esta estructura polifónica. Dichos acontecimientos son independientes de otros que, en este periodo, se relacionan con su desarrollo musical. Por ejemplo, en navidad de 1781, ante el emperador y el gran duque de Rusia, Mozart y Muzio Clementi compiten al piano (Pestelli, 1999, p. 136). En esta época, Wolfgang Amadeus era considerado como el pianista más fino de Viena (Eisen, et al. 2001). En los años 1782-83 se encuentra en esta ciudad con Haydn, Van Swieten y Lorenzo Da Ponte (Pestelli, 1999, p. 136).

Sin embargo, previamente a esta etapa, ya era reconocida la habilidad que tenía el compositor vienés para improvisar fugas (Harrison, 1990, p. 5). En 1782, coincidiendo con *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto del serrallo), descubre en la biblioteca del Barón Gottfried Van Swieten la obra de J. S. Bach, Händel, Friedemann y Emanuel Bach. En la casa del barón, se organizaban recitales dominicales en donde Mozart participaba tocando música de estos compositores (Eisen, et al. 2001). De los estudios de estos autores, se produce la transcripción, para tres arcos, de cinco fugas de J. S. Bach y una de Friedemann; para cuarteto de cuerdas, cinco fugas del *El clave bien temperado*; la *Fuga para dos pianos* KV 426; finalmente, la obra que motivó el presente análisis, el *Preludio y Fuga* para piano KV 394 (383a) (Pestelli, 1999, p. 146). Estas obras, entre muchas otras (el movimiento final de la *Sinfonía Júpiter*, la obertura de *La Flauta mágica*, el *Requiem*, etc.), son muestra clara de la tendencia neo-contrapuntística que Mozart iba a plasmar en su obra.

Cabe destacar que, posteriormente a esta etapa, Mozart mantuvo su interés por el estudio del contrapunto. Los ejercicios de contrapunto que el organista y compositor inglés Thomas Atwood entregara a Mozart para su revisión (de 1785 a 1787), son una fuerte evidencia al respecto (Mann, 1987, p. vii). En las correcciones de dichos ejercicios, se exhibe la interpretación de Mozart respecto a las instrucciones dictadas por Fux en su *Gradus ad Parnassum* (*ídem*).

En una carta a su padre (10 de abril de 1782), Wolfgang Amadeus narra que en las reuniones dominicales —llevadas a cabo a medio día en la casa de Van Swieten— “nada es tocado si no es Händel y Bach” (Anderson, 1997)³³. Le pide a su padre que le sean enviadas seis fugas de Händel, así como las Tocatas y fugas de Eberlin; expresa su intención de dar a conocer estas obras en dichas reuniones (*ídem*).

Wolfgang envía el *Präludium (Fantasie) und Fuge* KV 394 (383a) a su hermana. En la carta del 20 de abril de 1782, dirigida a Nannerl (su hermana), Mozart exhibe el método de composición que usó para componer la obra: primero compuso la fuga (en su cabeza, como era lo usual en él); después, la escribió mientras pensaba en el preludio (Anderson, 1997).

En esta carta, Mozart declara que la obra fue hecha por insistencia de su esposa Konstanze, quien quedó prendada por las fugas de Bach y Händel (*ídem*). El gusto de Konstanze por la escritura fugada es reflejado en otra obra relacionada con ella, la Misa en do menor, K. 427 (inconclusa) (Robins).

En la misma carta, Mozart justifica el *tempo* que eligió para la fuga, *Andante maestoso*; aconseja que la fuga sea ejecutada en velocidad moderada, porque “[...] si una fuga no es tocada lentamente, uno no puede escuchar el tema inicial con suficiente claridad y este pierde su efecto.” (Anderson, 1997)³⁴.

³³ “nothing is played but Handel and Bach”

³⁴ “[...] if a fugue is not played slowly one cannot hear the entering theme clearly enough and it loses its effect.”

Aquí, Wolfgang Amadeus Mozart manifiesta su propósito de escribir otras cinco fugas para presentarlas al Baron Van Swieten. Los fragmentos catalogados como K. Anh. 33 y K. Anh. 40 parecen ser las únicas evidencias de dicho propósito (*ídem*); estos nunca fueron completados.

El título *Fantasie* no es auténtico; en la carta del 20 de abril, Mozart denomina a este movimiento *Praeludio*. Un segundo autógrafo de la obra está perdido (Wallner, 1983). En la primera edición, la obra aparece como *Fantasie und Fuge*.

Dispositio en Preludio (Fantasía) y Fuga KV 394 (383a).

Tabla 7. *Dispositio* en Präludium KV 394 (383a)

<i>Exordium</i>	Compases 1-8	<i>Adagio - Narratio</i>
	Compases 9-42	<i>Andante</i>
	Compases 43-45	<i>Più Adagio</i>
	Compases 46-59	<i>Primo tempo</i>

Tabla 8. *Dispositio* en Fuge KV 394 (383a)

<i>Propositio</i>	Compases 1-2	<i>Thema</i>
	Compás 3-6	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 7-10	<i>Oppositum</i>
	Compases 10-12	<i>Exempla</i>
	Compás 12	<i>Conciliatio</i>
	Compases 13-14	<i>Exempla</i>
	Compases 15-18	<i>Exempla (stretto)</i>
	Compases 19-25	<i>Oppositum</i>
	Compases 26-27	<i>Exempla</i>
<i>Confirmatio</i>	Compases 28-32	<i>Thema en stretto</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 33-34	<i>Oppositum</i>
	Compases 34-36	<i>Exempla</i>
	Compases 36-41	<i>Oppositum</i>
	Compases 41-43	<i>Exempla</i>
	Compases 43-47	<i>Exempla (stretto)</i>
<i>Confirmatio</i>	Compases 47-51	<i>Thema en stretto</i>
	Compases 51-53	<i>Exempla</i>
<i>Conclusio</i>	Compases 53-55	<i>Thema</i>
	Compases 55-56	<i>Conciliatio</i>
	Compases 56-58	<i>Exempla</i>
	Compases 58-65	<i>Distributio</i>
	Compases 66-67	<i>Adagio</i>

Elocutio en Preludio (Fantasía) KV 394 (383a)

Exordium

A manera de introducción y *narratio*, el *Adagio* inicial está configurado según el esquema de una *frase* (Kühn, 2003, pp. 74-77); se aprecia una disposición simétrica de ocho compases (4+4). El carácter contrastante del segundo grupo (consecuente) lo convierten en una *antithesis*, *antitheton* o *contrapositum* del primero (antecedente). La primera semifrase presenta una idea musical tética que se repite por transposición en la dominante, con ligeras modificaciones tonales (*synonymia*). En esta repetición, la mano izquierda imita con exactitud sólo el inicio de dicha idea (presentada en la mano derecha). Este tipo de repetición se identifica con la figura *imitatio*. El rasgo principal de la idea musical aludida es su línea ascendente en arpeggio (*ascensus* o *anabasis*).



Ilustración 33. Primera semifrase del Preludio

El consecuente del *Adagio* presenta una distribución 1+1+2. Los motivos presentados en esta parte están en semicorcheas y no son téticos. La idea musical del compás 6 culmina con un movimiento contrario (*contrapositum*) que amplía la extensión sonora de ambas manos hasta llegar a una *longinqua distantia*, sin embargo, dicha idea es contrastante (*antithesis*) con respecto a la del 5, que desarrolla melódicamente la triada con la figura *salti composti*.



Ilustración 34. *Antithesis* en la segunda semifrase del preludio

De forma distinta, los compases 7 y 8 se presentan como una unidad al desarrollar el mismo material musical a través de la imitación; las voces intermedias imitan el motivo expuesto en la voz aguda (*palilogia*).



Ilustración 35. *Palilogia*, en la segunda semifrase del preludio

Después de esta introducción, comienza el *Andante* del preludio. Aquí se desarrollan pasajes rápidos como en una tocata, con el pulso dividido en seis como ritmo constante.

Los compases 9-14 presentan homofonía (*noema*) a través de arpeggios elaborados (*variatio*). Mientras la mano derecha repite seis acordes por tiempo (cada acorde constituido de tres notas) como una derivación de la figura *bombus*, *bombi* o *bombilan*, la mano izquierda traza un ascenso (*anabasis* o *ascensus*) y un descenso (*catabasis* o *descensus*); ambos movimientos son contrastantes en su elaboración (*antithesis*). El *ascensus* es un arpeggio de la triada. El cruzamiento de manos podría representar la figura *metabasis* o *transgressio*, sin embargo, las figuras retórico-musicales no fueron diseñadas para explicar lo relacionado con la técnica instrumental. El *descensus* se compone de un arpeggio elaborado con notas de paso (*transitus*). La homofonía (*noema*) representada por la sucesión ascendente-descendente se repite, con diferentes acordes, dos veces más (*mimesis*).



Ilustración 36. *Bombus* en *Andante*

En el compás 15, la figura *abruptio* se representa cuando un acorde de *la* menor detiene, de forma repentina, el impulso generado por la figura *bombus*. Después del acorde, la mano derecha ejecuta una figuración melódica ascendente-descendente (*anabasis-catabasis*). El ascenso elabora, con la figura *variatio*, un arpeggio de dicho acorde; el descenso escalar está en forma de *tirata*. Este procedimiento se repite tres veces más (*mimesis*) hasta resolver a *do* menor (c. 19).

Una *noema* genera todo este pasaje (cc. 15-18); el acorde aludido es usado como base para el desarrollo del arpeggio. Esto se demuestra con lo presentado en los compases 19-20. Independientemente de que la figura *abruptio* se mantiene en cada repetición, el *ascensus* se presenta como un arpeggio quebrado, mientras que el *descensus* como un corto. Ambos arpeggios se derivan de la figura ornamental *messanza* o *misticanza*; en el 19 es realizado por la mano izquierda, mientras que en el 20 por las dos manos.



Ilustración 37. *Abruptio* y *messanza*

El movimiento oblicuo de los compases 21-22 está representado por la figura *contrapositum*. En tanto que la mano izquierda mantiene la fundamental del acorde en *syncopatio*, la mano derecha recorre, ascendiendo (*anabasis*), una escala de más de dos octavas.

La escala de este *ascensus* se desarrolla con la figura *variatio*, arpegiándolo con derivaciones de *messanza* o *misticanza*. Entre el movimiento oblicuo de las voces, y a manera de *parembole* o *interjectio*, aparece una voz intermedia ajena al contexto de esta sección.



Ilustración 38. *Contrapositum e interjectio*

Los compases 23-27 están caracterizados por descensos (*catabasis*) escalares rápidos (*tirata*) y consecutivos, ejecutados alternadamente entre la mano izquierda y derecha (*polyptoton*). Cada *descensus* también se presenta de forma oblicua (*contrapositum*) con respecto a la otra mano, misma que toca repetidamente la nota fundamental de la escala.



Ilustración 39. *Contrapositum y tirata*

Después, en los cc. 28-30, la figura *polyptoton* es identificada en las seis presentaciones de un motivo melódico, mismo que se alterna entre los registros agudo y grave. El acompañamiento de dicho motivo es con triadas arpegiadas por la mano derecha. La técnica usada para ejecutar este pasaje es la misma que se empleó en los compases 9-14. *Ellipsis* o *synecdoche* identifica el recurso usado para omitir la resolución “normal” de la última presentación del motivo aludido.

La idea musical (formada por *anabasis* y *catabasis*) del compás 31 se desarrolla por *imitatio* en el compás 32. Mientras que el arpeggio desplegado en el *ascensus* del primero de estos compases, se hace a partir de un acorde de sexta; el arpeggio del segundo compás parte de un acorde de cuarta y sexta. Los descensos también despliegan triadas en distinto estado.

El compás 33 consiste en un pasaje musical que presenta dos veces una misma idea. La figura retórico-musical que identifica este recurso de repetición inmediata es *epizeuxis*. Los siguientes seis compases (cc. 34-39) se desarrollarán a partir de la elaboración de los dos motivos rítmicos que generaron esta idea en la mano derecha (*distributio*). Para la detección de otras figuras retórico-musicales en dicha elaboración, es importante hacer notar que, por su repetición, la idea generatriz constituye tanto el inicio como el final de este pasaje (*epanadiplosis* o *reduplicatio*).



Ilustración 40. Epizeuxis

A continuación, se describe la *distributio* generada por el compás 33.

En la primera mitad del compás 34, se presenta dos veces, también en la mano derecha y a manera de transición, el primer motivo generatriz. *Anaphora* o *repetitio* se usa para denominar este tipo de repetición: cuando un motivo inicial se repite en pasajes sucesivos.



Ilustración 41. *Anaphora* o *repetitio*

Después, desde la segunda mitad del c. 34 hasta el 36, un pasaje musical se presenta dos veces; la segunda se encuentra transpuesta un tono más grave (*polyptoton*). Este pasaje expone dos veces el primer motivo (*anaphora* o *repetitio*), para después presentar la idea generatriz completa (todo en la mano izquierda). Si se relaciona la presentación de esta idea completa — pensada como el final del presente pasaje— con la segunda parte del compás 33 —considerada ya como conclusión del pasaje que enmarca—, se estará explicando esta forma de relación de partes con la figura *epiphora*, *epistrophe* o *homoioptoton*. Mientras tanto, en la mano derecha, se genera una melodía que contiene *saltus duriusculus* (séptima menor y quinta disminuida).



Ilustración 42. *Epiphora* y *saltus duriusculus*

El compás 37 repite tres veces el final del pasaje musical anterior (*epizeuxis*). Cada repetición se presenta en un tono más agudo que la precedente (*auxesis* o *incrementum*). Este compás concluye con el primer motivo generatriz del c. 33 (*anaphora* o *repetitio*).

Finalmente, como producto de la *distributio* del c. 33, los compases 38, 39 y primera parte del 40 exponen un *descensus* formado por una idea musical que se transpone, de forma descendente, cinco veces (*polyptoton*). Al final de las primeras cuatro transposiciones, se muestra nuevamente el primer motivo rítmico con intervalos melódicos distintos al original (*synonymia*).

En la segunda parte del compás 40, se inicia un *ascensus* formado por una figuración que se presenta cuatro veces en alturas cada vez más agudas. Cada una de estas presentaciones se da en un acorde de V_7 y también en su resolución. Este procedimiento resulta muy parecido al descrito por la figura *auxesis* o *incrementum*.



Ilustración 43. *Auxesis* o *incrementum*

El *descensus* que inicia en la segunda parte del compás 41 se hace con terceras directas hasta la segunda parte del 42. En este punto, para terminar el descenso, el paralelismo se hace con 3 octavas. La figura *climax* o *gradatio* se usa para describir el paralelismo a dos voces.

Los compases 43-45 constituyen una sección virtuosa y libre de toda restricción métrica. Se desarrollan a partir del despliegue de acordes (*noema*) en forma de arpeggios rápidos ascendentes (*anabasis*) y descendentes (*catabasis*). El *tempo* indicado para la ejecución de este pasaje es *Più Adagio*. El c. 43 expone, dos veces, el modelo de la figuración arpegiada que se desarrollará en el c. 45, cada figuración va precedida por acordes ejecutados en bloque, como en el continuo en un recitativo. Estos acordes frenan de improvisto el discurso musical para después, desplegar los arpeggios de forma virtuosística como en una *cadenza*. Esta interrupción del discurso es parecida a la descrita por la figura *homoioptoton* o *homoiooteleuton*.



Ilustración 44. *Homoioptoton* y *ascensus-descensus* en *noema*

El c. 44 presenta sólo “acordes de continuo” que preparan el desarrollo presentado en el 45.

En el compás 45, se exhibe seis veces la figuración arpegiada presentada en el 43. Se trata del arpeggio de un acorde disminuido que muestra un *descensus* cromático (*pathopoeia*); se transpone medio tono abajo cada vez que se presenta (*polyptoton*). Una vez que llega a un acorde de cuarta y sexta, los arpeggios sólo muestran dirección ascendente (*anabasis*). El compás concluye con otro *ascensus-descensus* y con la figura *pathopoeia*, misma que se deriva de una escala cromática que recorre dos octavas; estas dos figuras están separadas por un calderón.

En el c. 46 se retoma el *Primo tempo*. Los cc. 46-50 recapitulan los descensos (*catabasis*) escalares rápidos (*tirata*) y consecutivos que se expusieron en los compases 23-27. De igual

manera, ambas manos se alternan para la ejecución de las escalas (*polyptoton*); mientras una toca repetidamente la nota fundamental de la escala, la otra realiza el *descensus* (*contrapositum*).

Un círculo de quintas, que parte de fa menor (compás 51) y resuelve a mi bemol mayor (segunda mitad del c. 53), es la base armónica usada para desarrollar la figura *fuga in alio sensu*. Aunque el material a imitar no es exactamente igual a su respuesta, sin embargo, la sensación de imitación se da porque ambos elementos inician con una triada arpegiada ascendentemente. De igual forma, el procedimiento es el mismo que en una imitación: la mano que imita debe esperar —en silencio— para su entrada. Por otra parte, es notorio que en todo este pasaje, las dos manos siempre proceden por movimiento contrario (*contrapositum*).



Ilustración 45. *Fuga in alio sensu*

Una vez que se llega a mi bemol mayor (segunda parte del c. 53), la figura *congeries* o *synathroismus* desarrolla el pasaje que va desde la segunda parte del compás 53 hasta la primera parte del 55. Sin embargo, la alternancia de acordes en posición fundamental y primera inversión —requeridas en la definición de la figura aludida— no aparece con acordes en bloque sino desplegados horizontalmente. Este cambio de posiciones continúa el círculo de quintas iniciado en el pasaje anterior hasta modular al quinto grado.



Ilustración 46. *Congeries* o *synathroismus*

La variación (*synonymia*) que presentan los compases 56-57 es mínima. Los dos compases exhiben, en la mano derecha, la figuración *anabasis-catabasis* a través de arpegios hechos con los acordes de la mano izquierda.

Desde este punto, hasta el final del preludio, los acordes se construyen sobre la nota pedal *sol* como en la figura *paragoge*, *manubrium* o *supplementum*. Estos acordes cumplen la función armónica de reafirmar la modulación a la dominante.

En el penúltimo compás (c. 58), las manos intercambian sus figuraciones aunque sin imitarse con exactitud (*synonymia*). En el último compás aparece de forma inmediata —en una octava más grave— el último motivo del compás previo (*epizeuxis*).

Elocutio en Fuga KV 394 (383a)

Propositio

La *propositio* de esta fuga se expone en la voz más grave. Su trazo melódico más simple se forma por la combinación *descensus-ascensus*.



Ilustración 47. Línea melódica estructural en *propositio*

Sin embargo, esta línea melódica está enriquecida con recursos compositivos que pueden ser explicados a través de figuras retórico-musicales. Por ejemplo, ambos movimientos melódicos están ornamentados con el intervalo de cuarta (mismo que está considerado en la categoría de los *salti simplici*).



Ilustración 48. *Salti simplici* en el descenso y ascenso de la *propositio*

Los saltos, con intervalos de cuarta y de tercera, presentes en el *ascensus*, se verán “rellenados” por notas de paso (*transitus*); las cuartas utilizan notas *transitus* con ritmo de *corta* (corchea y dos semicorcheas). Finalmente, la penúltima nota del *thema* retarda su resolución (*retardatio*).

Así es como se presenta la proposición sobre la cual se construirá el discurso retórico-musical de la fuga.



Ilustración 49. *Transitus* en *propositio*

Aetiologia

La primera respuesta está dada por la voz media; exhibe un ajuste de intervalos propios en una “respuesta tonal” (*repercussio*). Aquí, como en el *dux*, se mantiene la *syncopatio* o *ligatura* que se derivó del *retardatio* de la penúltima nota.

El contrapunto de esta respuesta (contrasujeto) muestra dos momentos: la primera parte comienza con una escala ascendente de tres semicorcheas (*tirata mezzo*). Esta figura resuelve el *retardatio* del sujeto, y al mismo tiempo, precede un *descensus* formado por una figuración melódica que, cada vez que se repite, se presenta en un tono más grave (*polyptoton*). La estructura armónica de esta figuración muestra una segunda ascendente adornada con apoyaturas. Dicho en términos retórico-musicales: se presenta una *variatio* que, por medio de

transitus irregularis, ornamenta una segunda ascendente para formar una *messanza* (mezcla de intervalos). Es notorio el movimiento contrario (*contrapositum*) que hace esta parte del contrapunto con respecto al *comes*.



Ilustración 50. *Messanza* del contrasujeto

El segundo momento del contrasujeto muestra una figuración melódica que sigue de forma paralela el *ascensus* de la respuesta. El paralelismo, formado por sextas (*climax* o *gradatio*), se interrumpe y se retoma a la mitad del ascenso. Las notas ubicadas entre las sextas —las que saltan después de ser abordadas por grado conjunto—, son reconocidas a través de la figura *subsumptio postpositiva*.



Ilustración 51. *Climax* y *subsumptio postpositiva*

La segunda respuesta es realizada por la voz aguda; su semejanza total con respecto al sujeto de la fuga (una octava aguda) se explica con la figura *palilogia*. En este caso, la *syncopatio* o *ligatura* —que en el sujeto se derivó del *retardatio* de la penúltima nota— es eliminada. El primer contrasujeto se transpone una cuarta ascendente para adecuarse a la armonía de esta respuesta (*polyptoton*). El segundo contrasujeto muestra figuraciones que complementan el sostén armónico de este pasaje, sin embargo, el material motivico que desarrolla ya se había presentado tanto en el sujeto como en el primer contrasujeto.

Argumentatio o *Contentio*

*Confutatio*¹

En el compás 7 comienza el procedimiento retórico-musical conocido como *oppositum*; éste terminará hasta la segunda parte del compás 10. Una de las técnicas usadas en este procedimiento es la incorporación de pasajes extraños; los motivos presentados por las voces agudas, en el compás 7, no pertenecen al sujeto ni al contrasujeto (*antithesis*). Mientras esto sucede, la voz grave muestra fragmentos del sujeto (*distributio*). Entre las figuras retóricas usadas en este pasaje están *tempus contrarium*, *climax* o *gradatio* y *antithesis* o *contrapositum*.

Otro de los procedimientos propios de la *confutatio* es *exempla*; consiste en la presentación del *thema* por medio de diferentes técnicas de imitación. Desde la segunda parte del

c. 10 hasta el compás 14 se expone dos veces la transposición del sujeto; primero se presenta en la voz grave, después, en la aguda. Precedida por figuraciones procedentes de la *tirata mezzo* del contrasujeto (*distributio*), la primera de estas exposiciones entra en la segunda parte del compás (*tempus contrarium*). La *syncopatio* que aparece en la voz media, en la segunda mitad del compás 11, es un nuevo motivo que se desarrollará constantemente en el transcurso de la fuga.



Ilustración 52. *Syncopatio*

Por otra parte, la segunda exposición del tema (*exempla*) retoma su entrada en el primer pulso (compás 13). El complemento de esta entrada también es el contrasujeto ya citado, mismo que se presenta “compartido” entre la voz media y grave; este procedimiento es identificado con la figura *metalepsis* o *transumptio*. Otras figuras desarrolladas aquí son *climax* o *gradatio* y *polyptoton*.



Ilustración 53. *Metalepsis, climax y polyptoton*

Entre las dos entradas descritas previamente, hay medio compás (segunda parte del c. 12) que se presenta como *conciliatio*. Este pasaje breve sirve como transición entre las dos entradas aludidas. Está conformado, en la voz grave, por la *syncopatio* iniciada en el compás anterior. Así mismo, anticipa la figuración del contrasujeto presentada en la voz media.

La última entrada se prolonga medio compás más (primera parte del c. 15) con la repetición de la *corta* del sujeto y de la última *messanza* del contrasujeto. Este tramo de medio compás también se puede considerar como de transición a la siguiente sección de la fuga (*conciliatio*).

El pasaje que va desde la segunda mitad del compás 15 hasta el 18, pudo haberse estimado como una *confirmatio* insertada entre todas las refutaciones pertenecientes a la *confutatio*. El *stretto* generado por la doble presentación del *thema* provoca que esta posibilidad se pierda, no es presentado en todas las voces; *exempla* es la denominación acertada de este procedimiento. La primera entrada, hecha por la voz media, inicia en la segunda parte del compás (*tempus contrarium*). La segunda entrada se presenta, antes de que termine la precedente, en el primer tiempo del compás (*emphasis, pondus o significatio*).



Ilustración 54. *Exempla en tempus contrarium y pondus*

En la primera de estas entradas, las figuraciones del contrasujeto están a cargo de la voz grave, mientras que en la segunda entrada, son hechas por la voz media (*synonymia*). El contrapunto de estas entradas desarrolla las figuras *distributio*, *climax* o *gradatio*, *tirata mezzo*, *corta* y *syncopatio*.

El compás 19 regresa al procedimiento denominado *oppositum*. Este procedimiento, como parte de la *confutatio*, rechaza posibles argumentos en contra de la *propositio*. En la primera parte del compás mencionado, se muestra una de las técnicas musicales utilizadas para mostrar estas refutaciones: el desarrollo de los motivos del sujeto (*distributio*). El *salto semplice* es el motivo que se desarrolla a través de las figuras *descensus*, *diminutio* o *meiosis*, *climax* o *gradatio*, *syncopatio* y *simila*.



Ilustración 55. *Salti semplice, climax y diminutio*

En la segunda parte del compás 19, la voz aguda inicia una idea musical que es producto de la combinación de dos motivos; uno perteneciente al sujeto y otro al contrasujeto (*distributio*). El motivo tomado del sujeto es la negra con puntillo y corchea, mientras que el del contrasujeto es la primera mezcla de intervalos en semicorcheas (*messanza*) iniciada por su respectiva *tirata mezzo*. La voz media imita esta idea, sin embargo, lo hace en *tempus contrarium*; es decir, ambas voces comienzan dicha idea en tiempos distintos del compás. Al mismo tiempo, esto ocasiona que la imitación se produzca en *stretto*, situación que evoca la figura *emphasis*, *pondus* o *significatio*. Cabe mencionar que, al comenzar la imitación (c. 20), se produce una forma de *interjectio*, esto sucede cuando la primera nota de la voz media se duplica a la octava; visto de otro modo, no quedaría claro de dónde surge esta voz. La imitación de este pasaje termina en la primera mitad del compás 22.



Ilustración 56. *Distributio que muestra imitación en tempus contrarium y pondus*

A partir de la segunda mitad del c. 22, las voces agudas mantienen el procedimiento denominado *distributio*. Esto se logra a partir de la continuación de la imitación previa (*imitatio*), pero hecha únicamente con la figura *messanza*. Esta imitación se prolonga hasta la primera parte del compás 25.



Ilustración 57. *Imitatio* sobre una *messanza*

Mientras esto sucede (c. 22), la voz grave expone sólo el *descensus* del *thema* (*apocope*). En los compases 23-24, esta voz continúa con el descenso de los *salti simplici* del sujeto, no obstante, lo hace a través de la figura *schematoides* (al presentar las cuartas por aumentación). La imitación que hace la voz media (c. 25) se hace a través de *diminutio*.



Ilustración 58. *Apocope* y *schematoides*

La *imitatio* de las voces aguda termina en la primera parte del compás 25; se transforma en la figura *climax* o *gradatio* cuando la *messanza* es exhibida paralelamente en ambas voces. Este paralelismo, conformado por la repetición descendente y continua del mismo motivo (*polyptoton*), termina hasta el compás 27.



Ilustración 59. *Climax* y *polyptoton*

Antes de que termine el movimiento de terceras, la voz grave expone la transposición del sujeto (*exempla* en el c. 26). Las voces agudas continúan con su paralelismo en el compás 27, esta vez lo hacen imitando la *corta* que pertenece al *ascensus* del tema (*imitatio* en *tempus contrarium*).

*Confirmatio*¹

Otro *stretto* se presenta en los compases 28-32 (*emphasis, pondus* o *significatio*). Esta vez sí constituye una *confirmatio* por dos razones: el *stretto* es producido por todas las voces y, las voces media y grave presentan el *thema* en el tono original. La voz aguda es la primera que expone el tema. La voz media se sirve de las figuras *apocope* y *tempus contrarium* cuando lo exhibe, respectivamente, incompleto y en la segunda mitad del c. 28. La figura *schematoides* se identifica cuando la voz grave imita, por aumentación, al *dux* (compás 29).



Ilustración 60. *Confirmatio con pondus y schematoides*

Cuando comienzan los *salti simplici* del tema, en la voz grave (aumentados a valor de negra), las voces agudas ya concluyeron su exposición del mismo; aquí se ocupan de la *imitatio* de un motivo derivado de la *messanza*. En el *ascensus* del *thema*, cuando aparece la *corta*, la *imitatio* se hace con una figuración derivada de la *tirata mezzo* del contrasujeto.

*Confutatio*²

El *oppositum* de esta sección (compás 33) recibe el impulso del *ascensus* trazado en los dos compases anteriores. Continuando con este ascenso, la voz grave imita, por disminución, la *corta* de estos compases previos (*distributio con diminutio*). La voz media también presenta la figura *anabasis* (ascenso) a través de la *messanza* del contrasujeto (*distributio*). El ascenso de la voz superior está formado por un motivo descendente con ritmo de negra y dos semicorcheas. Este motivo se presenta tres veces, cada vez en un tono más agudo (*polyptoton*), y por su ritmo, puede considerarse una variante de la *corta* ya mencionada (*synonymia*).

El movimiento ascendente descrito con anterioridad, desemboca en el *exempla* de la segunda mitad del c. 34; esto es, la presentación del *thema* por transposición (en la voz aguda).

También en el tramo que se extiende desde segunda mitad del compás 36 hasta 39, se fragmenta y desarrolla parte del material motivico presentado hasta aquí (*oppositum*). La voz grave imita, por disminución (*diminutio*), sólo la mitad del tema (*apocope*). Esta mitad se presentará cuatro veces —en la misma voz y en distintas alturas— exhibiendo un círculo de quintas (*polyptoton*).



Ilustración 61. *Diminutio y polyptoton*

Estas repeticiones se acompañan por el contrapunto de las voces agudas que, como ya se dijo, desarrollan y entremezclan motivos que ya se presentaron con anterioridad en la fuga (*distributio*).

En los compases 40-41, la mitad del *thema* que se mencionó con anterioridad —con todo y su disminución— ya no será tratada con la figura *polyptoton* (repetición), sino a través de las figuras *palilogia* y/o *repercussio* (imitación). Las voces agudas proceden en *tempus contrarium* generando la figura *emphasis, pondus* o *significatio*.



Ilustración 62. *Palilogia, repercussio, pondus y tempus contrarium*

El *oppositum* antes descrito se funde con el *exempla* que inicia en la segunda parte del compás 41. Antes de que terminen las imitaciones de las voces agudas, la voz grave entra con una transposición del *dux*. La voz superior permanece en silencio (*aposiopesis* o *reticentia*).

En la segunda mitad del c. 43, después de compás y medio de silencio, la voz aguda realiza la exposición variada del tema (*synonymia*).



Ilustración 63. *Synonymia del thema*

Una imitación de esta variación, en *stretto*, es producida por la entrada de la voz media, al compás siguiente (*exempla* con *emphasis, pondus* o *significatio*).

*Confirmatio*²

La *confirmatio* final de la fuga presenta un *stretto* en las tres voces (*emphasis, pondus* o *significatio* a partir de la segunda mitad del c. 47). Esta sección inicia cuando el *dux*, que se muestra en la voz grave (en el tono original), es imitado inmediatamente por la voz media (compás 48) y, posteriormente, por la voz aguda (segunda mitad del c. 49). La primera nota del *dux* (negra con puntillo) esboza la figura *hyperbaton* ya que, al presentarse dividida en corchea y negra, la primera de estas se encuentra una octava grave de su lugar “normal”. La exposición de la voz media se exhibe con las últimas dos notas transformadas en figuraciones pertenecientes al contrasujeto (*apocope*). La última entrada de este *stretto* (en la voz aguda) se muestra tanto completa como acompañada de las figuraciones del contrasujeto (en la voz media) y de la imitación de la segunda parte del tema. Esta entrada, así como la primera, comienzan en el tercer tiempo del compás (*tempus contrarium*).

Hay una imitación del *thema* (*exempla*) que muestra procedimientos como *oppositum* y *tempus contrarium* (transposición del tema iniciada en la segunda parte del compás). Este pasaje, que comienza en la segunda parte del c. 51, sirve de transición entre la presente sección de la fuga con la siguiente.

Conclusio (*Peroratio*)

La recta final de la fuga se revela con el resurgimiento del sujeto, en la voz aguda y en *tempus contrarium* (segunda mitad del compás 53). Según la descripción retórico-musical de esta

sección, el tema debería presentarse en *stretto* sobre una nota pedal, no obstante, es significativo que esta re-exposición del sujeto se halle ratificada en su tono original, completa (sin adiciones) y en una de las voces extremas.

Mientras un paralelismo continúa en las voces graves (segunda mitad del c. 56), es la voz aguda quien vuelve a presentar el *thema* por transposición (*exempla*).

Una vez que termina esta presentación, las voces agudas forman un *ascensus* con la figura *climax* o *gradatio* (compás 58). Aquí, el movimiento paralelo (en sextas) está formado por la imitación y repetición de la última figuración del sujeto (*distributio* a través de *polyptoton*). En tanto, la voz grave desarrolla una disposición melódica derivada de la *tirata mezzo* que se presentó en el contrasujeto (*distributio*). Este fragmento melódico se repite a distintas alturas (*polyptoton*).

El ascenso descrito previamente desemboca en un *descensus* formado por los *salti simplici* (las cuartas) del tema. Aquí, el movimiento paralelo de las voces agudas se rompe. El posterior procedimiento de fragmentación melódica que presentan estas voces, es denominado *distributio*; mientras que la repetición de los fragmentos que exponen en distintas alturas es conocida como *poliptoton*. Al mismo tiempo, la voz grave muestra una nota pedal, en *syncopatio* y en la dominante, que abarca casi los dos compases de este pasaje (*paragoge, manubrium* o *supplementum*). Sin embargo, el contrapunto presentado por las voces agudas es el que desarrollará, a partir de este punto, la recta final de la fuga; es decir, el formado por los *salti simplici* (las cuartas) combinados con la *messanza*.



Ilustración 64. *Distributio* y *poliptoton* con los *salti simplici* y *messanza*

En la segunda mitad del compás 62, sólo una parte del *thema* (*apocope*) es presentado en octavas por la mano izquierda. Al llegar a los saltos de cuarta, se vuelve a exponer el contrapunto mencionado en las voces extremas; la voz grave ostenta los saltos mientras que la aguda la *messanza*. La voz media completa la polifonía con una progresión de terceras descendentes, en movimiento contrario a las cuartas (*contrapositum*).



Ilustración 65. *Distributio*, *poliptoton* y *contrapositum* con los *salti simplici* y *messanza*

En la segunda parte del c. 64, el mismo contrapunto es presentado por las tres voces. La mano izquierda mantiene las octavas, sin embargo, esta vez lo hace con la *messanza*. Las voces agudas, por otra parte, presentan los *salti simplici* con cuartas paralelas (*climax*).



Ilustración 66. *Distributio, poliptoton y climax con los salti simplici y messanza*

Cada vez que se presenta este contrapunto, se percibe un aumento en la extensión del registro sonoro (*climax o gradatio*).

Una vez que termina la última *imitatio* de dicho contrapunto (compás 66), el discurso polifónico de la fuga es finalizado por medio de la figura *homioptoton*, donde un acorde disminuido, formado por todas las voces, deja inconcluso dicho discurso (*interrogatio*). En este acorde (y los que le siguen) se aprecia una nota que completa la armonía (*parembole o interjectio*). Los acordes de los compases 66-67, con su textura homofónica y contrastante al resto de la polifonía (*antithesis*), constituyen la cadencia y conclusión de la fuga. Esta cadencia está formada por la figura *prolongatio*, es decir, por una suspensión (en la voz aguda) que dura más que la consonancia precedente. Estos acordes deben ejecutarse en tiempo *Adagio*.

Figuras retórico-musicales encontradas en el Preludio KV 394 (383a)

1. *Abruptio*
2. *Anaphora o repetitio*
3. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
4. *Ascensus o anabasis*
5. *Auxesis o incrementum*
6. *Bombus, bombi o bombilan*
7. *Catabasis o descensus*
8. *Climax o gradatio*
9. *Congeries o synathroismus*
10. *Distributio*
11. *Ellipsis o synecdoche*
12. *Epanadiplosis o reduplicatio*
13. *Epiphora, epistrophe o homioptoton*
14. *Epizeuxis*
15. *Fuga in alio sensu*
16. *Homioptoton o homioleuton*
17. *Imitatio*
18. *Longinqua distantia*
19. *Messanza o misticanza*
20. *Mimesis*
21. *Noema*
22. *Palilogia*
23. *Paragoge, manubrium o supplementum*
24. *Parembolè o interjectio*
25. *Pathopoeia*
26. *Polyptoton*
27. *Salti composti*
28. *Saltus duriusculus*
29. *Syncopatio*
30. *Synonymia*
31. *Tirata*
32. *Variatio*

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fuga KV 394 (383a)

1. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
2. *Apocope*
3. *Ascensus o anabasis*
4. *Catabasis o descensus*
5. *Climax o gradatio*
6. *Conciliatio*
7. *Corta*
8. *Diminutio o meiosis*
9. *Distributio*
10. *Emphasis, pondus o significatio*
11. *Homoiptoton o homoioteleuton*
12. *Hyperbaton*
13. *Imitatio*
14. *Interrogatio*
15. *Messanza*
16. *Metalepsis o transumptio*
17. *Palilogia*
18. *Paragoge, manubrium o supplementum*
19. *Parebole o interjectio*
20. *Poliptoton*
21. *Prolongatio*
22. *Repercussio*
23. *Retardatio*
24. *Salto semplice*
25. *Schematoides*
26. *Simila*
27. *Subsumptio, quaesitio notae o cercar della nota*
28. *Syncopatio o ligatura*
29. *Synonymia*
30. *Tempus contrarium*
31. *Tirata*
32. *Transitus, celeritas, commissura, deminutio o symblema*
33. *Variatio, coloratura, diminutio o passaggio*

Fantasia und Fuge über das Thema B-A-C-H

Grandes cambios en el orden económico, político y social estaban aconteciendo mientras se compuso esta obra. Dichos cambios se reflejaron en la cotidianidad del músico. Este ya no servía a una corte o iglesia, sino que se ganaba libremente la vida a través de conciertos públicos, enseñando y componiendo —ya sea por encargo o para publicaciones— (Burkholder, 2010, p. 597).

La Revolución Industrial favoreció una clase media creciente con tiempo para el ocio. La posición socio-económica de las personas pertenecientes a las clases alta y media, les permitía el tiempo suficiente para hacer música en casa, además, contaban con el dinero para la compra de instrumentos (*ibídem*, p. 598). Por toda Europa se abrieron conservatorios, esto propició que cualquier persona con talento tuviera acceso a una formación musical sistematizada (*ibídem*, p. 597).

El piano fue el instrumento preferido del s. XIX. Las nuevas posibilidades técnicas —gracias a las mejoras presentadas en los nuevos prototipos—, las innovaciones en su manufactura que permitieron costos más bajos (en 1850, la firma londinense Broadwood hizo 2000 pianos en un año), y las posibilidades musicales derivadas de su amplio rango sonoro, son factores que lo convirtieron en el instrumento ideal para los conciertos y para la música hecha en casa (*ibídem*, p. 598).

Por otra parte, los músicos se encaminaban a la especialización. Ya no eran diestros en distintos instrumentos. Nicolò Paganini y Franz Liszt son ejemplo de esto; fueron virtuosos de un solo instrumento. También en la composición se limitaban los alcances; Chopin al piano, Verdi a la ópera (*ibídem*, p. 597). La especialización alcanzó áreas como el periodismo y la crítica musical (*ídem*).

Estos son sólo unos de los cambios que acompañaron un movimiento artístico que se centró en el individuo y en la expresión del yo, el Romanticismo (*ibídem*, p. 602). Algunos de los compositores de ésta época (Berlioz, Chopin y Schumann) se auto-consideraban románticos (*ídem*). Franz Liszt fue otro de estos músicos. Las fuertes contradicciones encontradas en su vida personal y en su música, son modelo y representación del artista romántico (Hamilton, 2001).

Franz Liszt

Fue un compositor, director, maestro y pianista húngaro. Nació en Raiding el 22 de octubre de 1811; murió en Bayreuth el 31 de julio de 1886 (Walker, 2001). Fue uno de los principales exponentes del romanticismo musical (*ídem*).

A pesar de sus orígenes húngaros, sus únicos idiomas de juventud fueron al alemán y el francés (Hamilton, 2001).

Gracias a su descubrimiento como niño prodigio, recibió financiamiento para su formación musical en Viena, donde estudió composición con Antonio Salieri y piano con Carl Czerny

(Kennedy, 2001 y Hamilton, 2001). En esta época de juventud se encontró con Beethoven (Hamilton, 2001). En 1823 intentó entrar al Conservatorio de París (donde Cherubini era director), pero fue rechazado por ser extranjero (*idem*). Fue entonces que recibió clases de composición con Ferdinando Paër y teoría musical con Anton Reicha (Di Benedetto, 1999, p. 112).

La etapa que comprende los años 1827-1830 se caracteriza por una interrupción en su vida artística. Inclusive, se propagó la noticia de que estaba muerto; en 1828 se publicó su obituario (Hamilton, 2001).

Su debut como pianista fue a la edad de nueve años tocando un concierto de Ferdinand Ries (*idem*). En 1824 y 1827 viajó a Inglaterra llevando una notable reputación como pianista y compositor (*idem*). Los años 1839-1847 son reconocidos por formar “el periodo de gloria”; realizó una gira por la mayor parte de Europa (incluyendo Rusia y Turquía) como el pianista más celebrado de todos los tiempos (*idem*). El número de conciertos que dio en este periodo rebasa el número mil (Burkholder, 2010, p. 628). Con Liszt se estableció el recital pianístico ya que, antes de él, los conciertos habían sido considerados como actos de variedad (Burkholder, 2010, p. 628). Otra de sus contribuciones a la praxis pianística se deriva de su modo de tocar en dichos recitales: fue el primer pianista que tocó, de memoria, música de distintas épocas —desde Bach hasta sus contemporáneos— (*idem*).

En 1847 acepto el puesto de *Kapellmeister* en Weimar. Se estableció en esta ciudad desde 1848 hasta 1859 (Kennedy, 2001). Aquí vivió su periodo más productivo como compositor y director (Hamilton, 2001). También hizo de este lugar un centro de promoción musical por medio del impulso de la música de sus contemporáneos (sobre todo la de Wagner y Berlioz), y a través del fomento a la conservación y promoción de la música de Bach, Händel, Schubert, Weber, pero sobre todo, la de Beethoven (Walker, 2001).

En 1861 se trasladó a Roma. Permaneciendo en esta ciudad, comienza a considerar su vocación religiosa (Hamilton, 2001); en 1865 toma las órdenes menores para convertirse en Abad Liszt (Kennedy, 2001)³⁵. En 1867 termina su obra más larga, el oratorio *Christus*.

Como compositor abordó prácticamente todos los géneros, no obstante, su aportación a la ópera y a la música de cámara es mínima (Hamilton, 2001). Su primera composición publicada —aún joven, entre 1823-24— fue la Variación sobre un vals de Diabelli (*idem*).

Se dice que una de sus principales contribuciones musicales es la invención del poema sinfónico para orquesta (Walker, 2001). No obstante, también se reconoce su experimentación armónica, su transformación temática y su anticipo a procedimientos e ideas del s. XX (*idem*). Entre sus exploraciones se encuentran, el uso de armonías compuestas por tonos enteros, el uso de choques disonantes y el tritono; así mismo, evitaba la estabilidad tonal (Hamilton, 2001). En general, el estilo armónico de Liszt oscila entre lo diatónico y el intenso cromatismo (*idem*).

³⁵ En la fuente aparece como *Abbé* Liszt.

Recibió influencia de Beethoven, Berlioz, Chopin y Weber (Hamilton, 2001). Su idealismo cosmopolita y sus amplios intereses humanitarios son influencia de Berlioz, Chopin, Alkan, Delacroix y Scheffer (*ídem*). Por otro lado, entre los músicos que estuvieron influenciados por Liszt están: el propio Wagner, Debussy, Bartók, Busoni y Schönberg (*ídem*).

En su música para piano, se manifiesta la exploración de posibilidades técnicas y sonoras que no habían sido consideradas con anterioridad (*ídem*). Su encuentro con Paganini, en 1832, derivó en un estímulo para alcanzar, en la técnica pianística, el equivalente de lo que el violinista había logrado en su instrumento (Burkholder, 2010, p. 628); la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette* y los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, son los resultados de este impulso (Hamilton, 2001).

Los compositores contemporáneos a Liszt le admiraban más como pianista que como compositor. Schumann estimó que en Liszt, sus alcances como compositor siempre fueron eclipsados por su talento pianístico (*ídem*). Brahms consideró que, así como Mozart representaba el clasicismo musical, Liszt representaba el clasicismo de la técnica pianística (*ídem*). No obstante, Wagner aceptó que el desarrollo de su estilo musical estuvo fuertemente influenciado por la obra de Liszt de los años cincuenta (*ídem*).

Entre sus alumnos se encuentran Aleksandr Ziloti, Frederic Lamond, Moriz Rosenthal, Felix Weingartner y Emil von Sauer (Kennedy, 2001).

Se reconocen tres sistemas de catalogación para la obra de Franz Liszt. El catálogo de Charnin Mueller y M. Eckhardt, *Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Liszts*, es identificado con las letras LW; el de Luciano Chiappari, *Liszt «Excelsior!», op.1400: Catalogo delle composizioni cronologico, tematico, alfabetico*, con la letra C; el de Peter Raabe, *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, con la letra R; no obstante, el más usado es el de Humphrey Searle, *The music of Liszt*, donde una cifra numérica va precedida por la letra S (Walker, 2001).

Fantasia und Fuge über das Thema B-A-C-H, S. 529/2

En la nomenclatura musical alemana, las letras del apellido BACH corresponden a las notas musicales *Si* bemol-*La*-*Do*-*Si* becuadro (Latham, 2001). Esta sucesión de notas ha sido considerada como un motivo generador de muchas obras musicales (Boyd, 2001). El mismo Bach lo usó en su música, el ejemplo más notable es que su obra inconclusa *Contrapunctus XIV* del *Arte de la Fuga* está basada en estas notas musicales (*ídem*).

No obstante, antes de Bach ya se había usado dicho motivo para desarrollarlo en la composición; sus posibilidades de desarrollo fueron descritas, en 1732, en el *Musicalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther (*ídem*).

Después de J. S. Bach, este motivo aparece en obras de su hijo Johann Christian y de su alumno Johann Ludwig Krebs, quienes lo usaron para la composición de fugas (*ídem*). Sin embargo, el creciente interés del s. XIX por las obras de Bach y los logros alcanzados en el desarrollo armónico, propiciaron que el motivo B-A-C-H fuera usado con más frecuencia desde esta época

hasta el presente (*ídem*). Robert Schumann, Nikolái Rimsky-Kórsakov, Max Reger, Ferruccio Busoni, Vincent d'Indy, Sigfrid Karg-Elert, Alfredo Casella, Arnold Schönberg, Anton Webern, Paul Dessau, Humphrey Searle, Arvo Pärt, Louis Andriessen y, por supuesto, Liszt son los compositores que, entre otros, emplearon el motivo aludido para sus composiciones (Boyd, 2001 y Latham, 2001).

La obra que nos ocupa fue originalmente escrita para órgano en 1855 con el nombre de *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* (Walker, 2001). Está dedicada a Alexander Winterberger (IMSLP). No obstante, Liszt realizó tres versiones más de la obra.

En el mismo año se hizo la primera versión para piano bajo el título *Präludium und Fuge über das Motiv B.A.C.H* (*ídem*). La segunda versión para órgano (revisada) fue hecha en 1869-70 (*ídem*). La tercera y última versión fue arreglada para piano en 1870, su publicación estuvo a cargo de Siegel (Leipzig) en 1871 (Walker, 2001). En el título de esta última se puede apreciar el cambio de denominación que sufre la sección que precede a la fuga; la obra es dada a conocer como *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*.

La obra fue concebida mientras Liszt radicaba en Weimar. La tradición que tenía esta ciudad en la ejecución del órgano era fuerte, y se remontaba hasta la época de Bach (*ídem*). Estos factores despertaron en Liszt un interés por el órgano al mismo tiempo que realizaba sus transcripciones para piano de los seis Preludios y Fugas para órgano de Bach —BWV: 543, 544, 545, 546, 547 y 548— (*ídem*). Alexander Gottschalg (alumno de Liszt) sostenía que el compositor era un respetable organista pero con falta de fluidez en los pedales.

Las obras *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* y *Ad nos ad salutarem* tienen un perfil musical que encaja más en la sala de conciertos que en las iglesias (*ídem*).

Como se verá más adelante, en la *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* se aprecia un manejo poco convencional de los procedimientos que normalmente caracterizan a una fuga. No obstante, su discurso musical está totalmente de acuerdo con los preceptos retórico-musicales que se establecieron para la fuga.

Dispositio en Fantasía y Fuga (2ª versión, S. 529/2)

Tabla 9. *Dispositio* en Fantasie S. 529/2

<i>Exordium</i>	Compases 1-34	<i>Moderato</i>
	Compases 35-53	<i>Allegro vivace</i>
	Compases 54-92	<i>Allegro</i>

Tabla 10. *Dispositio* en Fuge S. 529/2

<i>Propositio</i>	Compases 1-2	<i>Suspensio</i>
	Compases 2-6	<i>Thema</i>
	Compás 5-12	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 13-16	<i>Oppositum</i>
	Compases 17-22	<i>Exempla/Simila</i>
	Compases 23-49	<i>Oppositum</i>
	Compases 50-72	<i>Oppositum/Noema</i>
	Compases 73-82	<i>Exempla/Noema</i>
	Compases 83-101	<i>Oppositum/Noema</i>
	Compases 101-114	<i>Exempla</i>
	Compases 115-127	<i>Oppositum</i>
	Compases 128-135	<i>Oppositum/Noema</i>
	Compases 136-155	<i>Simila/Noema</i>
	Compases 156-182	<i>Oppositum/Noema</i>
<i>Confirmatio</i>	Compases 183-193	<i>Simila</i>
	Compases 194-202	<i>Conciliatio</i>
	Compases 202-208	<i>Exempla</i>
<i>Conclusio</i>	Compases 209-214	<i>Thema/Noema</i>
	Compases 215-217	<i>Distributio</i>
	Compases 218-222	<i>Thema/Incrementum</i>

Elocutio en Fantasía sobre el Tema B-A-C-H (S. 529/2)

Exordium y *Narratio*

El motivo o *thema* (según está indicado el título de la obra) que representa el nombre B-A-C-H se encuentra expuesto, de forma enfática, desde el comienzo de la obra hasta el compás 51. Este hecho sugiere que esta sección [*Moderato (a capriccio)*] constituye “[...] un informe, una narración, a través de la cual el significado y el carácter de lo contenido en el discurso está señalado.” (Mattheson, 1739, Parte II, Capítulo 14, p. 471, §8, citado en Toumpoulidis, 2005, p. 118)³⁶. Es por esta razón que esta parte del *exordium* ha sido considerada como la *narratio* de la obra.

Al inicio del preludio, se aprecia únicamente el *thema* que generó esta obra (B-A-C-H). Se manifiesta con octavas en la mano izquierda. La melodía de este motivo, al dirigirse —o resolver— a la primera de sus notas (*si* bemol), presenta cromatismo en su línea (*pathopoeia*).



Ilustración 67. Motivo generatriz y su *pathopoeia*

La figura *epizeuxis* toma forma cuando dicho motivo se repite inmediatamente después de su presentación (en la misma mano). En total son siete presentaciones (incluyendo la primera) que muestran, alternadamente, un cambio de registro; en la primera repetición se expone el mismo motivo una octava grave, después, se repite en el registro original, y así sucesivamente.



Ilustración 68. *Epizeuxis*

Este tipo de repetición también es reconocida con una de las definiciones de la figura *climax*. La consideración de esta figura se basa en el efecto producido por el gradual incremento sonoro, mismo que es producto de la combinación de, por un lado, las repeticiones aludidas, y por otra parte, el *ascensus* o *anabasis* de la mano derecha. Las repeticiones cesan en el tercer tiempo del compás 4. Como trasfondo de dicha combinación se percibe la figura *contrapositum* de dos formas, primero, por el movimiento oblicuo generado en el *climax* mencionado (compases 1-4), después por el movimiento contrario que muestran las voces extremas (cuarto pulso del compás 4 y c. 5).

³⁶ “[...] a report, a narration, through which the meaning and character of the herein contained discourse is pointed out.”

La inestabilidad tonal y la prolongación métrica del último acorde (*fa* sostenido disminuido) de este pasaje —así como la forma de llegar a él—, producen una *interrogatio* musical, misma que será respondida con el siguiente *descensus* o *catabasis*.



Ilustración 69. *Contrapositum* e *interrogatio*

El descenso de los compases 6-9 muestra con vaguedad un *faux bourdon*. Esta figura, sin precisarse con claridad, se percibe por la frecuente aparición de acordes de sexta en el transcurso del *descensus*. Este movimiento presenta tres veces el motivo B-A-C-H, cada vez una octava más grave, sin transposición. Por presentarse en voces distintas (la mano izquierda “dobla” las tres voces de la mano derecha), la repetición de dicho motivo se reconoce como *palilogia*; la primera vez lo exhibe la voz aguda, mientras que la segunda y tercera, la grave.

Desde el cuarto tiempo del compás 9 hasta el compás 14, se vuelve a usar la figura *climax* a través de la constante repetición del *thema* de la obra (en ambas manos y en octavas). Cada repetición se transpone medio tono más arriba que la precedente (*polyptoton*). La presentación del motivo en ambas manos se muestra con distintas técnicas: fragmentado con silencios, en partes métricamente opuestas y en “terceras” paralelas (*tmesis*, *tempus contrarium* y *climax*, respectivamente). La mano izquierda comienza a partir de la nota *sol* y sobre cuarto el pulso, mientras que la derecha en *si* bemol y a contratiempo. De la nota grave de las octavas (en cada mano), se desprende un arpeggio (*diminutio* o *meiosis*) que es imitado en la siguiente octava (*synonymia*). Esta sección concluye con el *contrapositum* representado por el movimiento oblicuo que hacen las octavas de cada mano (compás 14).



Ilustración 70. *Tmesis*, *tempus contrarium*, *climax* y *diminutio*

La sección de los compases 15-22 vuelve a presentar dos veces el *thema* (en la mano derecha); la segunda presentación se hace medio tono arriba (*polyptoton*). No obstante, cada una de estas presentaciones se muestra incompleta (*apocope*) y por aumentación (*schematoides*). La mano izquierda acompaña con arpeggios quebrados (*salti composti*) —del acorde que corresponde a cada una de las notas del tema—. La cuarta nota del motivo es la que se omite; en su lugar, la

mano derecha completa el *ascensus* formado por *salti composti* e iniciado por la izquierda (*metabasis* o *transgressio*).

En los compases 23-24 se presenta una imitación completa —por transposición y en valor de negras— del motivo (*schematoides* y *polyptoton*). Cada nota de éste último se muestra como parte de un acorde que será “doblado” por la mano izquierda. Tanto este pasaje como el de los cc. 26-28, están sostenidos por notas largas a manera de *paragoge*, *manubrium* o *supplementum*.

Estos últimos compases muestran un *descensus* que desemboca —en la mano izquierda— en la doble presentación del *thema*. Aquí, se retoma el valor original de sus notas (*palilogia*). Mientras suceden las dos exposiciones del tema, la mano derecha muestra *transitus* (notas de pasio) y *transitus irregularis* (apoyaturas).

Desde el compás 31 hasta el 34, se vuelve a dar el mismo procedimiento (*climax*) del principio de la obra (con algunas variantes mínimas). La figura *epizeuxis* se presenta, en la mano izquierda, por medio de la repetición enfática del motivo; la diferencia con el primer procedimiento es que ya no presenta cambio de registro (sin salto de octava). El *ascensus* de la mano derecha tiene el mismo ritmo pero modificado con la adición de silencios (*synonymia*). Se mantiene el movimiento oblicuo entre ambas manos (*contrapositum*).



Ilustración 71. *Climax, epizeuxis y contrapositum*

Allegro vivace (quasi Presto)

El *climax* de la sección anterior culmina con un acorde disminuido que es repetido, con otra posición, en el segundo pulso del compás 35. Aquí, la figura *syncopatio* se forma por la prolongación métrica de este acorde; su duración invade el tercer tiempo del mismo compás. Esta síncopa precede un *descensus* rápido de más de dos octavas, mismo que se forma con el arpeggio del acorde aludido (*noema*). En este descenso se aprecia, en la mano derecha, la repetición frecuente del motivo principal en distintas alturas (*polyptoton*) y en semicorcheas. Al final de esta *catabasis*, la figura *epizeuxis* toma forma cuando el tema es repetido 5 veces seguidas. El conjunto formado por el acorde sincopado y su *descensus*, es presentado tres veces en total con ligeras variantes (*analepsis*).



Ilustración 72. *Syncopatio, descensus y polyptoton*

Los compases 44-47 constituyen una combinación *anabasis-catabasis*. El *thema* es el eje sobre el cual se construyen los movimientos aludidos. El ascenso, en su recorrido arpegiado por más de tres octavas, presenta el tema cada que pasa una octava (*poliptoton*). El descenso exhibe el mismo procedimiento pero en sentido contrario. En el punto álgido de esta combinación, el motivo principal es presentado tres veces (*epizeuxis*), mientras que al final de la misma aparece cinco (*epizeuxis*). Con estas cinco repeticiones concluye la *narratio*, se percibe la figura *schematoides* cuando la tercera, cuarta y quinta, repiten el motivo por aumentación.



Ilustración 73. *Schematoides*

Los compases 52-53 constituyen un pasaje de transición que toma las notas de un acorde de V₉ (*variatio*) para elaborar un *ascensus*.



Ilustración 74. *Variatio* de un acorde

Allegro

Esta sección (cc. 35-92) tiene la función retórica de estimular la atención del escucha, a través del virtuosismo y la capacidad de improvisación del ejecutante (Toumpoulidis, p. 110, 2005). Aunque el *thema* también está expuesto en este pasaje, sin embargo, está enmarcado dentro de figuraciones rápidas (arpegios, alternancia rápida de manos, escalas en octavas, cruzamiento de manos) que evocan la textura de tocata.

El *ascensus* comenzado por la *variatio* anterior termina hasta el segundo pulso del compás 55. Este ascenso desarrolla de forma distinta el arpegiado del acorde anterior (*variatio*).

Desde el segundo pulso del compás 55 hasta el 65, se muestra un *descensus* o *catabasis* donde las manos se cruzan y se alternan rápidamente. Una melodía escondida se aprecia en esta alternancia. La melodía aludida, se forma básicamente de los intervalos segunda mayor y menor, mismos que son componentes del *thema* (*distributio*). En los compases 63-65, se muestra dos veces el tema principal (*epizeuxis*), esta vez, más oculto por hallarse en la parte débil del pulso. La figura *abruptio* aparece cuando el impulso recibido por las semicorcheas se interrumpe súbitamente (c. 65). Este pasaje tiene otra posibilidad de ejecución que evitaría el cruzamiento de manos.



Ilustración 75. *Epizeuxis* y *abruptio*

El compás 66 retoma el discurso con la presentación del motivo generatriz en la mano derecha, esta vez con valores de blancas (*schematoides*).

Este motivo conduce a un *incrementum* que abarca los compases 69-72. Es un *ascensus* cromático (*pathopoeia*) formado por arpeggios largos y acordes arpegiados. Estos forman un movimiento oblicuo con respecto a la nota pedal en la dominante (*contrapositum*).

La figura *auxesis* o *incrementum* del pasaje anterior culmina con la re-exposición del *thema* B-A-C-H (cc. 73-76). Esta presentación muestra *assimilatio* o *homoiosis* al distribuir el tema en ambas manos y en distintas escalas rítmicas y sonoras; la figura *schematoides* desarrolla el tema exhibiéndolo tanto en redondas (con acordes de triada y de séptima) como en tresillos de corcheas (en octavas).



Ilustración 76. *Assimilatio*, *schematoides* y *tirata*

Como se puede apreciar, el tema concluye con la pausa de la figura *aposiopesis* o *reticentia*, precedida por la figura *catabasis* en forma de *tirata* paralela a tres octavas (escala). A su

vez, este descenso concluye con la doble presentación del motivo; la primera en tresillos de corcheas y la segunda en corcheas (*synonymia*).

El *exordium* concluye un coral a cuatro voces donde se percibe el *thema*; primero aparece repetido y en distintas alturas, en lo que sería la contralto (*polyptoton*). Después, es imitado en la voz aguda (*palilogia*). Este coral va seguido de un *descensus* escalar que, con carácter de *cadenza*, recorre tres octavas destacando las notas B-A-C-H. A su vez, este descenso concluye con las primeras dos notas de la fuga (*anadiplosis*).

Elocutio en Fuga sobre el Tema B-A-C-H (S. 529/2)

Propositio

Andante es el *tempo* indicado para exponer —en lo que sería el tenor en una fuga vocal— la *propositio* de esta obra. Como es de esperarse, esta proposición retórico-musical se forma a partir del motivo melódico B-A-C-H (*si* bemol, *la*, *do*, *si* natural). Sin embargo, dicho motivo melódico —que aquí es anacrúsico, sobre el cuarto tiempo del compás— constituye sólo el antecedente del *dux*; la segunda mitad del mismo —su consecuente— se forma a partir de la combinación del tritono (*saltus duriusculus*) y del el intervalo 2ª menor. El consecuente aludido concluye con un descenso cromático (*pathopoeia*) y con un *retardatio*. Este tipo de movimientos melódicos, generan, en la *propositio*, una armonía más bien ambigua que evoca la figura *dubitatio* (misma que también se observa al momento de definir los límites precisos del sujeto).



Ilustración 77. *Propositio*

Resulta interesante descubrir que el consecuente del *thema*, está desarrollado a partir del procedimiento retórico-musical llamado *distributio*, ya que, se deriva del motivo principal como una reelaboración temática del mismo. El intervalo principal en dicho motivo es la 2ª menor descendente. Si se acomodan las notas de la primera parte del consecuente —haciendo un trueque entre el primer y último semitono—, se puede apreciar la transformación temática que ha sufrido el antecedente del sujeto. El resultado de este intercambio, es la doble formación y transposición del motivo B-A-C-H (*polyptoton*).



Ilustración 78. *Distributio*

Por otra parte, es notorio que la fuga no comienza directamente con el sujeto. En lugar de esto, se presenta —dos veces y por transposición— el ya mencionado semitono diatónico

descendente. Esta doble presentación da forma tanto al motivo principal de la obra, como a la figura *suspensio*. Esta figura explica el retraso de la exposición completa del sujeto.



Ilustración 79. *Suspensio*

Así mismo, la figura *anadiplosis* toma forma cuando se cambia del *exordium* a la fuga, ya que, el primer semitono de ésta (*sol* bemol-*fa*), es eco del último intervalo presentado en la fantasía.

Aetiologia o *probatio*

Esta subsección es la que exhibe las respuestas de la exposición de la fuga (en este caso, a cuatro voces, por el número de respuestas). Es significativo que dicha exposición se presente en *cuasi-stretto* (*emphasis*, *pondus* o *significatio*). En este caso, la presentación de la *propositio* cumple la doble función retórica de, por un lado, exhibir la proposición a demostrar, y por otra parte, confirmar (*confirmatio*) lo presentado en el *exordium*. El hecho de que la fantasía y la fuga estén vinculadas por el *thema* a desarrollar, refleja la tendencia, representada por Cicerón y Quintiliano, de relacionar el *exordium* con el cuerpo de la obra (Couch III, 2006, p. 11).

La primera respuesta (compás 5), presentada por lo que sería la contralto, se exhibe como una “respuesta real”. Esto, a raíz de que mantiene con exactitud la disposición interválica expuesta en el sujeto. No obstante, su imitación debe considerarse a través de la figura *repercussio* ya que, presenta modificaciones rítmicas. Esta respuesta, a diferencia del sujeto, comienza en el segundo pulso del compás (*tempus contrarium*), mientras el *retardatio* es omitido.



Ilustración 80. *Repercussio*

La “respuesta real” viene dada por la voz que corresponde a la soprano (c. 8). No hay modificaciones interválicas ni rítmicas en esta imitación (*palilogia*). No obstante, al final de esta entrada, se esboza la figura *metalepsis* o *transumptio* cuando el tema es concluido por otra voz (la contralto). Se mantiene la figura *tempus contrarium* como recurso de imitación.



Ilustración 81. *Metalepsis* o *transumptio*

La última respuesta de la *propositio* (cuarto pulso del c. 10) se presenta incompleta en el bajo (*apocope*); se omite el *descensus* cromático. Se transpone sin alteración interválica alguna (*palilogia*).

En general, los contrapuntos ofrecidos a cada una de las respuestas no alcanzan rasgos temáticos que los definan como contrasujetos; cumplen con una función más contrapuntística que temática. Los elementos característicos de estas figuraciones contrapuntísticas son el cromatismo melódico y las suspensiones (*syncopatio* o *ligatura*).

Argumentatio o *Contentio*

Confutatio

Esta sección de la fuga (cc. 13-16), comienza con un *oppositum* derivado del desarrollo de la última figuración que se presentó en la entrada previa (*anadiplosis* y *distributio*); a saber, el primer motivo del consecuente formado por el semitono y el *saltus duriusculus*.



Ilustración 82. *Anadiplosis* y *distributio*

Esta figuración se repite en la misma voz, tres veces más (*polyptoton*). Las primeras dos repeticiones se transponen un tono más agudo cada una, mientras que la tercera de estas, presentada por aumentación (*schematoides*), regresa al tono de la primera figuración. En tanto, el desarrollo de las otras voces se da de distintas formas. Sobre las primeras dos repeticiones (cc. 13-14), las tres voces agudas realizan una síncopa homofónica. En esta *syncopatio*, se esboza la figura *polyptoton* cuando el motivo principal de la obra (B-A-C-H), es expuesto tres veces (en la soprano). Cada una de estas exposiciones se transpone un tono más agudo. Por otra parte, sobre la tercera repetición —aumentada— (c. 15), la soprano aborda el mismo motivo del bajo pero con su ritmo original. Aquí, una de las voces centrales desaparece, no queda claro cual, no obstante, la que permanece completa la armonía por medio de *syncopatio*.



Ilustración 83. *Distributio* y *schematoides*

En los compases 17-22 se perciben los recursos retórico-musicales llamados *exempla* y *simila*. El *thema*, con ciertas modificaciones rítmicas, es imitado —simultáneamente— por el tenor y la soprano.

En el tenor, el antecedente muestra *suspensio* ya que, va precedido por la figuración formada por las cuatro notas del motivo principal. El consecuente presenta una variación (*variatio*) que hace que el valor de sus notas aumente (*schematoides*).

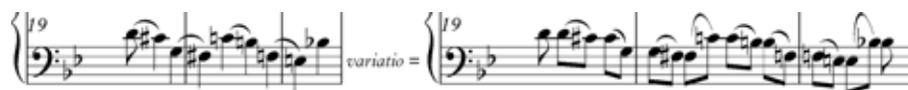




Ilustración 87. *Polyptoton*

Los compases 41-49 están precedidos por la imitación del mismo *conciliatio* de la sección anterior (c. 40). La figuración melódica derivada de este compás también es el elemento unificador de este pasaje; esta vez lo presenta la soprano.



Ilustración 88. *Conciliatio*

Enmarcados en esta figuración, los compases aludidos continúan el procedimiento conocido como *oppositum*; se vuelve a imitar el antecedente del *thema*. Este es presentado por el bajo y la contralto (segundo tiempo del compás 41); el bajo lo exhibe en octavas mientras que la contralto lo sigue a distancia de 10ª (*climax*). El tenor completa la armonía. Todo el soporte armónico-contrapuntístico que sostiene esta presentación, se repetirá —por transposición— dos veces en alturas más agudas (*mimesis*). La primera de estas repeticiones se lleva a cabo en el cuarto tiempo del compás 42 (*tempus contrarium*).

En el compás 46, inicia un incremento gradual en la sonoridad del material musical que se desarrolla, este procedimiento encaja en una de las tres definiciones de la figura *climax*. El aumento de intensidad forma un movimiento oblicuo con ambas manos. Por un lado, el *ascensus* cromático que recorren — homofónicamente y en *syncopatio*— las tres voces agudas (*pathopoeia*). En este ascenso, se aprecia la figura *interjectio* cuando una voz extra es añadida con el fin de completar la armonía. Por otra parte, dicho aumento se hace más vigoroso con la repetición enfática (*epizeuxis*) del antecedente —en el bajo—. Aquí, el motivo se presenta en octavas “quebradas”. Este acrecentamiento desemboca en un *tempo* más rápido.



Ilustración 89. Inicio de *climax* y *epizeuxis*

Allegro con brio

A partir de esta sección, se torna difícil distinguir las cuatro voces que iniciaron la fuga. Sin embargo, se pueden identificar con claridad los distintos procedimientos retórico-musicales que se establecieron para esta forma musical. Por ejemplo, en la sección que comprende los compases 50-72, se desarrolla un *oppositum* de una manera más homofónica (*noema*); esto quiere decir que, no obstante que la textura se vuelve menos contrapuntística, la fragmentación motivica (*distributio*) es evidente. La presencia enfática del antecedente del tema da constancia de esto.

En primer lugar, en los cc. 50-53, el motivo B-A-C-H es disminuido rítmicamente para presentarse de forma repetida en la voz aguda (*diminutio* y *epizeuxis*). Esto y los acordes de las voces graves generan la textura melodía-acompañamiento (*noema*).



Ilustración 90. *Diminutio* y *epizeuxis* en *noema*

En los compases 54-55 —*Animato*—, un acorde precede una escala cromática descendente (*descensus* y *pathopoeia*) que desemboca en el motivo tratado en esta sección —en corcheas— (*distributio* y *diminutio*). El movimiento cromático en descenso se forma a partir de la alternancia rápida de las manos. Los cc. 56-57 repiten lo mismo, en la misma altura (*analepsis*). Este pasaje de descensos cromáticos concluye con la doble exposición de los mismos —esta vez más cortos— (*anaphora* o *repetitio* con relación al primer *descensus*).

Los compases 60-69 repiten, con ligeras variantes y medio tono arriba, todo lo expuesto en los cc. 50-59 (*synonymia*). Hay un cambio de armadura.

Toda la sección de los cc. 50-69 concluye con la imitación del *descensus*, seguido de una *epizeuxis* que muestra el motivo principal repetido (*epiphora*).

Continuando con la textura homofónica, los compases 73-82 se desarrollan a través del procedimiento conocido como *exempla*; se percibe la presencia del tema (y no únicamente la exposición de sus fragmentos). Este se presenta transpuesto, repetido (*imitatio*), aumentado (*schematoides*) y variado (*variatio*). Así mismo, se expone “repartido” entre las dos manos (*metalepsis* o *transumptio*). Cada presentación del antecedente, en la mano derecha, se varía (*variatio*) por medio de una *tirata* descendente (figuraciones escalares). Ambas manos muestran descensos escalares alternados, estos son el resultado de la imitación que hace la mano izquierda de cada *tirata* presentada la derecha. Dicha imitación se hace en distintas alturas y en partes distintas del compás (*polyptoton* y *tempus contrarium*).



Ilustración 91. *Variatio, polyptoton y tempus contrarium*

Por otra parte, en las dos exposiciones del consecuente se imita el mismo material motivico, pero intercambiado en ambas manos (*synonymia*). Así mismo, no se presenta la conclusión que, en su momento, mostrara en el *dux* (*apocope*).



Ilustración 92. *Synonymia*

La misma textura presentada en el consecuente es utilizada para concluir toda esta sección (*epiphora*) ya que, se vuelve a imitar en los cc. 81-82.

Nuevamente, el procedimiento conocido como *oppositum* vuelve a desarrollarse en los compases 83-101; se presentan y reelaboran fragmentos del sujeto (*distributio*) a través de figuras como *contrapositum*, *ascensus*, *descensus*, *schematoides*, *saltus duriusculus* y *diminutio*. Todo esto enmarcado en una textura más homofónica que contrapuntística.

Los cc. 100-101, constituyen un pasaje de transición a la siguiente sección (como en la figura *conciliatio*). Aquí, se forma otro *descensus* formado por la constante transposición del consecuente del *thema* (*polyptoton*). La indicación del *tempo* indica *Piú animato*.

Los compases 102-114 se forman con el procedimiento denominado *exempla*. La doble presentación del tema es constancia de lo afirmado (*imitatio*), cada exhibición está en un tono distinto y en la mano derecha. Su transposición, por aumentación (*schematoides*), está acompañada de un cambio de armadura. Se retoma un poco de la textura contrapuntística. Llama la atención la anacrusa de negra que se anexa al *thema*. Así mismo, es notoria la exposición completa del mismo. En el antecedente de ambas presentaciones, la mano izquierda —en octavas— acompaña con una figuración escalar en corcheas. Por otra parte, el consecuente se presenta completo las dos veces; el descenso cromático de su conclusión que mostrara en el *dux*, aquí es reemplazado por un *descensus* diatónico. Esta parte del tema es imitada, por la mano izquierda, en *sincoptio*; esto genera paralelismo —a contratiempo— en los movimientos de las manos (*climax* en *tempus contrarium*).



Ilustración 93. *Climax en tempus contrarium*

En el compás 115 se retoma el procedimiento llamado *oppositum*. El primer fragmento que se somete a desarrollo es el antecedente del tema (*distributio*) —con todo y la anacrusa que adoptó en la sección anterior—; el motivo es imitado por aumentación en la mano izquierda (*schematoides*), mientras la derecha realiza una *tirata* ascendente en octavas (*ascensus*). En los compases 117-118, ambas manos intercambian el material descrito en un registro más agudo (*synonymia*). Este intercambio se repite dos veces más. En el c. 123, la *tirata* de la mano izquierda es repetida para conducir al siguiente motivo a desarrollar. El consecuente es el otro fragmento que se presenta reelaborado (cc. 124-127).

El *oppositum* del pasaje 128-135 es el más homofónico (*distributio* y *noema*). El motivo B-A-C-H muestra un cambio radical en su ritmo y carácter (cc. 128-135). *Marziale* es el carácter indicado para su ejecución. Cada movimiento rítmico-melódico del motivo —en la mano izquierda— va acompañado homofónicamente por las demás voces (c. 128). No obstante la homofonía, en la mano derecha se imita el mismo motivo, pero por movimiento contrario. En el compás 129, ambas manos utilizan un registro más grave para repetirlo (*imitatio*).



Ilustración 94. *Noema, distributio e imitatio*

Los cc. 130-131 repiten los dos compases previos (*analepsis*). El bloque compuesto por estos cuatro compases es repetido del 132 al 135 en otro tono (*mimesis*). La transposición de esta repetición coincide con otro cambio de armadura.

Siguiendo el carácter de la sección precedente, los compases 136-155 presentan al antecedente del *thema* con un ritmo totalmente distinto a las entradas previas (*simila*). Esta presentación, se presenta en la mano izquierda, mientras las demás voces la siguen de forma homofónica.



Ilustración 95. *Simila en antecedente*

Por su parte, el consecuente (c. 138) se muestra “escondido” en una *variatio*. Esta parte del tema se exhibe incompleta (*apocope*). La mano izquierda realiza un contrapunto, por movimiento contrario, a cada una de las notas de la *variatio* presentadas en la derecha, sin embargo, las notas estructurales del consecuente son seguidas de forma paralela (*climax*).



Ilustración 96. *Variatio y climax*

El *thema* presentado de esta forma, será repetido dos veces —por transposición— en el pasaje 142-155. Los compases 153-155, están formados por el alargamiento de la *variatio* que se presentó en el consecuente (*epiphora*).

El último *oppositum* de la fuga se presenta en los compases 156-182. En el pasaje que va desde el 156 hasta el 167, se presenta cuatro veces el antecedente del tema (*distributio* en la mano izquierda). Este motivo no es imitado con exactitud; cambia su disposición interválica y es exhibido en blancas (*schematoides*). Cada presentación va acompañada por la figuración *anabasis-catabasis* (en la mano derecha) y por arpeggios cortos (en octavas) que se desprenden de las mismas notas del motivo.

Los compases 168-178 constituyen un *climax*; la alternancia rápida de las manos (donde cada mano ejecuta un acorde), en alturas cada vez más agudas, conduce a un incremento gradual en la sonoridad musical. Esta textura, totalmente extraña a los motivos del sujeto, se repite constantemente por diez compases hasta que culmina en una pausa prolongada (*aposiopesis*), misma que anuncia la próxima conclusión de la *confutatio*. El *climax* y la *aposiopesis* dan paso a la presentación del consecuente del tema (*distributio*) en ambas manos, a cuatro octavas.

Confirmatio

Después de este *crescendo* musical, el *thema* hace su entrada de forma majestuosa (en la segunda parte del compás 183 se indica *Maestoso*). La *propositio* se muestra reforzada tanto por su doble exposición, como por el carácter indicado para su ejecución. En la primera presentación se exhibe en blancas (*schematoides*), no obstante, la proporción rítmica entre antecedente y

consecuente no se mantiene (*simila*). La segunda presentación confirma el tema de forma clara y llana (segunda mitad del c. 202); lo exhibe en ambas manos, a cuatro octavas, sin ningún tipo de acompañamiento. Entre las dos presentaciones, hay un pasaje de transición (*conciliatio*) que da forma a un *incrementum* en movimiento oblicuo (*contrapositum*). La mano izquierda —en octavas— expone la constante repetición del motivo B-A-C-H en el registro grave, mientras la mano derecha realiza un *ascensus* con acordes que, al repetirse, ocupan un registro de dos octavas. Dicho pasaje debe ejecutarse *Un poco animato*.

Conclusio (Peroratio)

Después de la segunda presentación se hace una pausa general (*aposiopesis*).

El discurso musical se reanuda en la segunda mitad del compás 209. Aquí, el tema se presenta en la voz más aguda de lo que parece ser un coral (*noema*). Este pasaje homofónico conduce a un *Andante* (c. 215), en el que se muestra, en ambas manos, una reelaboración del motivo principal, a través del reordenamiento de sus intervalos. La mano derecha acompaña esta *distributio* con una figuración *anabasis-catabasis* formada por saltos de octavas ascendentes y descendentes.

La fuga concluye con un *Animato* que, en ascenso, se forma por un *incrementum*; se percibe la constante transposición del motivo B-A-C-H a lo largo de dos octavas. Este motivo es presentado en semicorcheas (*diminutio*) y en ambas manos —a cuatro octavas—. El *ascensus* culmina en el acorde de tónica.

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fantasía S.529/2

1. *Abruptio*
2. *Anabasis* o *ascensus*
3. *Anadiplosis*
4. *Analepsis*
5. *Antithesis*, *antitheton* o *contrapositum*
6. *Apocope*
7. *Assimilatio* o *homoiosis*
8. *Auxesis* o *incrementum*
9. *Catabasis* o *descensus*
10. *Climax*
11. *Diminutio* o *meiosis*
12. *Distributio*
13. *Epizeuxis*
14. *Faux bourdon*
15. *Interrogatio*
16. *Metabasis* o *transgressio*
17. *Palilogia*
18. *Paragoge*, *manubrium* o *supplementum*
19. *Pathopoeia*
20. *Polyptoton*
21. *Salti composti*
22. *Schematoides*
23. *Syncopatio* o *ligatura*
24. *Synonymia*
25. *Tempus contrarium*
26. *Tirata*
27. *Tmesis* o *sectio*
28. *Transitus*
29. *Variatio*

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fuga S.529/2

1. *Anabasis* o *ascensus*
2. *Anadiplosis*
3. *Analepsis*
4. *Anaphora* o *repetitio*
5. *Apocope*
6. *Aposiopesis* o *reticentia*
7. *Auxesis* o *incrementum*
8. *Catabasis* o *descensus*
9. *Diminutio*
10. *Distributio*
11. *Dubitatio*
12. *Emphasis, pondus* o *significatio*
13. *Epiphora, epistrophe* o *homoioptoton*
14. *Epizeuxis*
15. *Metalepsis* o *transumptio*
16. *Mimesis*
17. *Mimesis, ethoponia* o *imitatio*
18. *Noema*
19. *Palilogia*
20. *Parembolè* o *interjectio*
21. *Pathopoeia*
22. *Polyptoton*
23. *Repercussio*
24. *Retardatio*
25. *Saltus duriusculus*
26. *Schematoides*
27. *Suspensio*
28. *Syncopatio* o *ligatura*
29. *Synonymia*
30. *Tempus contrarium*
31. *Tirata*
32. *Variatio*

Interludium and Fuga secunda in G

Con la llegada de los nazis al poder (1933), la música más moderna se comenzó a considerar como decadente (Burkholder, 2010, p. 883). Para los nazis, la música no debería ser disonante, atonal, dodecafónica, caótica, intelectual, judía, con influencia del jazz, de izquierda; se estaba excluyendo toda la música modernista (*ibídem*, p. 887). Como consecuencia, este régimen no produjo ningún estilo musical coherentemente nuevo (*ídem*). Muchos de los destacados músicos alemanes, así como quienes tendían a componer en lenguajes propios, o aquellos influenciados por Schoenberg, Stravinsky, Hindemith o Weill, buscaron refugio en diversos países (*ibídem*, p. 883). Carl Orff fue el único compositor alemán que ganó una reputación internacional en esta época (*ibídem*, p. 888).

En la Alemania de esta época, el foco fue hacia la ejecución y no hacia la composición. Las obras preferidas para interpretar eran de compositores alemanes del s. XIX, es decir, música de Beethoven a Bruckner, pero con énfasis especial, de Wagner (*ibídem*, p. 887).

Una de las tendencias que predominó en esta época fue denominada *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), misma que se caracterizaba por oponerse a la complejidad; se promovía el uso de elementos familiares en la composición (música popular, el jazz, y procedimientos pertenecientes tanto a la música Barroca como del Clasicismo) (*ibídem*, p. 883). La música debería buscar la expresión objetiva similar al concepto barroco de los afectos; se debería evitar la subjetividad y el extremismo (*ídem*). Esta es una característica importante que fundamenta la composición de la obra analizada en el presente trabajo.

La primera obra musical que encarnó los objetivos de la *Neue Sachlichkeit*, fue *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek (1927); esta ópera alcanzó un éxito completo hasta que los nazis la tacharon como degenerada por el uso de elementos afro-americanos (*ídem*). Krenek fue de los que se refugiaron en EEUU.

Por otra parte, en los Estados Unidos de Norteamérica se estaba resolviendo el problema manifestado por la política cultural del *New Deal*, el cual determinaba que la comunicación del mensaje artístico debería abarcar capas más amplias de la sociedad norteamericana (Vinay, 1999, p. 97). Entre las soluciones, están el uso de temas populares y la simplificación del lenguaje —en el ámbito musical y pictórico— (*ídem*). La música de Aaron Copland y Roy Harris es reflejo de esta tendencia (*ibídem*, pp. 97-98).

La otra cara de la moneda retrata el plano lingüístico y la experimentación sonora de la década de los años 1935-45. Esta tendencia se origina como una reacción hacia el nacionalismo de la época de Roosevelt y hacia la tradición occidental en general (*ibídem*, p. 100). Las obras de Edgar Varèse, John Cage y Harry Partch son representativas de este movimiento musical (*ídem*).

No obstante, la tradición musical norteamericana recibió un fuerte impulso con la llegada de los destacados compositores europeos, mismos que se refugiaban de la intolerancia y persecución de los regímenes nazi-fascistas (*ibídem*, p. 102). Entre los que llegaron figuran Arnold

Schoenberg (1933), Kurt Weill (1935), Hanns Eisler (1936), Ernst Krenek (1837), Stefan Wolpe (1938), Igor Stravinsky (1938), Darius Milhaud, (1940), Paul Hindemith (1940), Béla Bartók (1940) y Bohuslav Martinu (1941) (*ibidem*, p. 103).

Un intenso intercambio cultural se gestó y desarrolló en los colegios y universidades norteamericanas (*ibidem*, p. 102).

Paul Hindemith

Nació en Hanau el 16 de noviembre de 1895. Murió en Frankfurt el 28 de diciembre de 1963 (Schubert, 2001).

Se consideraba a sí mismo como un músico práctico, capaz de ejecutar, de manera profesional, el violín y la viola, como un director de orquesta con habilidad de tocar muchos otros instrumentos (Burkholder, 2010, p. 884). No obstante, su desempeño musical abarcó la composición, la enseñanza, la teoría, la ejecución y la dirección (Schubert, 2001).

Como compositor, fue uno de los más prolíficos del s. XX (Burkholder, 2010, p. 884). Se dice que fue el principal compositor alemán de su generación (Schubert, 2001). En su infancia, siendo considerado un niño superdotado, entró al conservatorio de Frankfurt a los 12 años, donde estudió composición con Arnold Mendelssohn y Bernhard Sekles (Griffiths y Ashley, 2001).

Sus primeras obras (cuando tenía aproximadamente veinte años) son de tendencia cromática con influencia de Reger y, principalmente, de Strauss (*idem*). No obstante, toda su música fue neo-tonal; establecía centros tonales a través de técnicas como la simple reiteración de una nota, y la conducción de voces a través de complejos contrapuntísticos (Burkholder, 2010, p. 885). Su idioma armónico estuvo basado en tensiones disonantes bien controladas (Kennedy, 2001). Conforme su estilo se desarrollaba, su manejo rítmico y su parcialidad por texturas contrapuntísticas —combinados con un reticente lirismo—, se volvió más evidente (*idem*).

La experiencia de la ejecución —para músicos aficionados o profesionales— fue el aspecto central en su música (Burkholder, 2010, p. 884). Preocupado por la distancia que existía entre los compositores modernos y el público, comenzó a trabajar en lo que se conoció como *Gebrauchsmusik* o música para uso (*ibidem*, p. 885). Su objetivo fue crear —para los jóvenes aficionados— música con estilo moderno, desafiante y gratificante a la ejecución, y con alto nivel en su calidad (*idem*). La producción musical encaminada a este propósito data de los años 1927-38 (Griffiths y Ashley, 2001).

Trabajó como profesor en la Escuela de Música de Berlín (1927-37), en la Universidad de Yale (1940-53) y en la Universidad de Zurich (1951-57) (Burkholder, 2010, p. 884). Entre sus alumnos están Lukas Foss y Leonard Bernstein (Kennedy, 2001).

Como teórico, su obra principal fue *Unterweisung im Tonsatz* (1937-8). En este libro, propone la idea de la escala cromática como reflejo de la armonía divina; así mismo, desvanece la

distinción entre los modos mayor y menor como base de la composición musical (Griffiths y Ashley, 2001).

A partir de 1933, la música de Hindemith se fue volviendo objeto del oprobio nazi (*idem*), hasta que en 1936, los nazis prohibieron su ejecución (Burkholder, 2010, p. 886).

En febrero de 1940 viaja a EEUU a través de Suiza (Schubert, 2001). Sus conferencias como invitado tuvieron tanto éxito que, en el semestre de invierno de 1940-41, se le ofreció un cargo de profesor en la Universidad de Yale, donde dio clases de composición, teoría, historia e historia de la teoría musical (*idem*).

En esta universidad fundó el *Yale Collegium Musicum*, a través del cual, instituyó ejecuciones históricamente documentadas de la música antigua (desde Perotin hasta Bach). En estos recitales, Hindemith ejecutó instrumentos como violín, viola, viola d'amore y fagot, entre otros (*idem*).

Poco a poco se convirtió en el compositor viviente cuya música se ejecutó más frecuentemente en el país norteamericano (*idem*). Fue mientras estuvo en los Estados Unidos que alcanzó fama internacional (*idem*).

Entre la música que compuso en los Estados Unidos están *The Four Temperaments* (1940), *Ludus tonalis* (1942), la *Symphonic Metamorphosis on Themes of Carl Maria von Weber* (1943), el ballet *Hérodiade* (1944), y la sinfonía *Die Harmonie der Welt* (1951) (Griffiths y Ashley, 2001).

Interludio y Fuga segunda en Sol

Estas piezas son parte una composición más extensa que Hindemith tituló *Ludus tonalis* (Juegos tonales). Subtitulada como *Kontrapunktische, tonal, und Klaviertechnische Übungen* (Estudios contrapuntísticos, tonales y técnicos para piano) (Griffiths y Ashley, 2001), es la última obra para piano que escribió el compositor (Schubert, 2001) evocando el modelo del Clave bien temperado de Johann Sebastian Bach (Burkholder, 2010, pp. 886-887).

La totalidad de la obra comprende un conjunto de interludios y fugas que están enmarcados por un preludio y un postludio. Este último está elaborado a partir de la exacta inversión retrógrada del primero (Schubert, 2001). En las doce fugas que se incluyen en este trabajo se desarrollan las técnicas conocidas para este género musical: fugas dobles y triples, fugas con imitación retrógrada, a la inversa, por aumentación y disminución, fugas con temas combinados y fugas canónicas (*idem*). Mientras que el centro tonal de cada fuga corresponde a cada una de las notas de la escala cromática que él mismo ordenó jerárquicamente (su Serie 1), en los interludios se lleva a cabo la modulación para pasar de un centro a otro (Burkholder, 2010, p. 887).

Hindemith consideraba como una victoria moral la conquista de los problemas técnicos presentados en cada pieza de esta serie, así mismo, esperaba un fracaso en la recepción de la obra

a partir de su posible malinterpretación (Schubert, 2001). Sin embargo no fue así, la primera edición se agotó en tres meses (*ídem*).

Se dice que la primera interpretación de la obra (Chicago, 1943) fue llevada a cabo por el pianista Willard McGregor (Kennedy, 2001 y Wikipedia). La duración completa de la obra es de casi una hora, sin embargo, las piezas que la forman no duran más de cuatro minutos (Satola).

Ludus Tonalis fue compuesta en la época donde el manejo rítmico y la parcialidad por texturas contrapuntísticas —en combinación con un reticente lirismo— son evidentes en Hindemith (Kennedy, 2001). La Sonata para dos pianos (1942) presenta un doble canon en el movimiento lento y una triple fuga en el último, así mismo, en los Cuartetos de cuerdas no. 6 y 7 destacan recursos pertenecientes a la fuga y al canon (Schubert, 2001).

En esta obra se refleja la inclinación que tuvo Hindemith hacia la tendencia conocida como *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad; evito la expresividad que caracterizó al Romanticismo, centrándose en procedimientos puramente musicales como la polifonía y el desarrollo motívico, principalmente (Burkholder, 2010, p. 885).

Movimientos de *Ludus tonalis*

1. Praludium
2. Fuga 1. in C major (Slow)
3. Interludium (Moderate, with energy)
4. Fuga 2, in G major (Gay)
5. Interludium (Pastorale)
6. Fuga 3, in F major (Andante)
7. Interludium (Scherzando)
8. Fuga 4, in A major (With energy)
9. Interludium (Fast)
10. Fuga 5, in E major (Fast)
11. Interludium (Moderato)
12. Fuga 6, in E flat major (Quiet)
13. Interludium (March)
14. Fuga 7, in A flat major (Moderato)
15. Interludium (Very broad)
16. Fuga 8, in D major (With strength)
17. Interludium (Very fast)
18. Fuga 9, in B flat major (Moderato)
19. Interludium (Very quiet)
20. Fuga 10, in D flat major (Moderately fast)
21. Interludium (Allegro pesante)
22. Fuga 11, in B major (Slow)
23. Interludium (Valse)
24. Fuga 12, in F sharp major (Very Quiet)
25. Postludium

Dispositio en Interludio y Fuga segunda en sol

Tabla 11. *Dispositio* en *Interludium*

<i>Exordium</i>	Compases 1-22	<i>Moderato, con energia</i>
-----------------	---------------	------------------------------

Tabla 12. *Dispositio* en *Fuga secunda in G*

<i>Propositio</i>	Compases 1-5	<i>Thema</i>
	Compás 3-11	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i> ¹	Compases 12-17	<i>Exempla</i>
	Compases 18-23	<i>Oppositum</i>
<i>Confirmatio</i> ¹	Compases 24-28	<i>Exempla</i>
<i>Confutatio</i> ²	Compases 29-35	<i>Oppositum</i>
<i>Confirmatio</i> ²	Compases 36-39	<i>Exempla</i>
<i>Confutatio</i> ³	Compases 40-46	<i>Oppositum</i>
	Compases 47-53	<i>Oppositum</i>
	Compases 54-58	<i>Exempla</i>
	Compases 59-65	<i>Exempla</i>
<i>Confirmatio</i> ³ <i>Conclusio</i>	Compases 66-75	<i>Exempla/Epizeuxis</i>

Elocutio en Interludio

A manera de *Exordium*

El comienzo de esta obra es simétrico en su temática melódica. En la mano derecha se distingue una semifrase formada por la doble exposición de una breve idea musical. La repetición de dicha idea se presenta variada (*synonymia*). Mediante un descenso a dos voces, la mano izquierda se mueve de forma oblicua a la derecha (*contrapositum*). El oyente no distinguirá con claridad el ritmo ternario del compás; la idea abarca dos tiempos y se repite a partir del tercero (*tempus contrarium*).



Ilustración 97. *Synonymia* y *tempus contrarium*

Después de esta presentación (compás 2), en cada mano se recorre una *tirata* (escala) siguiendo una dirección opuesta (*contrapositum*); la mano derecha realiza un *ascensus* o *anabasis*, mientras que la izquierda un *descensus* o *catabasis*.

En el compás 3, ambas manos muestran un paralelismo descendente (*climax* en *descensus*). La última parte de este paralelismo presenta, en la mano derecha, una secuencia descendente de quintas (*salto semplice*) que completan acordes de séptima mayor. Este movimiento concluye con una figuración escalar (*tirata*) presentada por la mano izquierda (primer tiempo del c. 4).

En el último pulso del c. 4, cada mano presenta una idea musical diferente, misma que está precedida por un motivo —cuyo ritmo de *corta* servirá para desarrollar ideas posteriores—. La idea aludida será repetida por todo el compás 5, en alturas cada vez más graves (*catabasis* y *polyptoton*). Aquí, la mano derecha es la *antithesis* de la izquierda ya que, presenta un motivo más rítmico que melódico (el de la izquierda es más melódico).



Ilustración 98. *Polyptoton*

La figuración de la mano izquierda se varía conforme se sigue presentando (cc. 6-7) hasta que, finalmente, se transforma en una *tirata* parecida a la del compás 4. Ambas figuraciones escalares son conclusión de sus respectivos pasajes (*epiphora*).



Ilustración 99. *Epiphora*

Mientras tanto (c. 6), la mano derecha expone dos veces, y de forma inmediata, una nueva idea musical formada por la repetición de un mismo motivo (*epizeuxis*). Cada exposición se presenta en tiempos y lugares distintos del compás (*tempus contrarium*).



Ilustración 100. *Epizeuxis* y *tempus contrarium*

En este punto termina la primera parte del interludio. Las barras de repetición indican una re-exposición de esta parte. Un *descensus* arpegiado precede tanto a esta repetición como al inicio de la segunda parte.

El compás 8 se presenta más rítmico al desarrollar la *corta* que ya se había anticipado en el compás 4. Este motivo se presenta homofónicamente y en ambas manos (como si se tratara de una *noema* rítmica). La idea formada por la repetición de la *corta*, se presenta con distintos acordes (*synonymia*); culmina con dos corcheas (la segunda en *syncopatio*).



Ilustración 101. *Noema* y *corta*

La síncopa “resuelve” a otro *descensus* melódico (c. 9) que debe ser ejecutado por ambas manos a una distancia de dos octavas. Este descenso prepara la entrada del siguiente pasaje.

Del compás 10 al tercer tiempo del c. 12, se retoma el carácter rítmico producido por la *corta*. Esta figura se desarrolla del mismo modo que en el c. 8; extendiéndose en la totalidad de los compases mencionados, se presenta en ambas manos, de forma homofónica (*noema*) y con distintos acordes (*synonymia*).

La sección que abarca desde el tercer tiempo del c. 12 hasta el 14, está desarrollada por las mismas figuraciones del c. 5; aunque la mano izquierda exhibe una ligera variante, sigue siendo *antithesis* de la derecha. Así mismo, dichas figuraciones también se presentan en alturas cada vez más graves (*catabasis* y *polyptoton*).

En el compás 15 comienza un *anabasis*. Este movimiento está formado por la triple exposición de la semifrase que abrió el *interludium*. Cada una de estas exposiciones se presenta en la mano derecha, de forma inmediata y en una octava más aguda (*epizeuxis* y *polyptoton*). La mano izquierda ejecuta las mismas notas que acompañaron el comienzo de la obra (*do, si y fa#*). El conjunto de estas notas exhibirá *variatio* cada vez que se presenta (tres veces en total)

La última célula motívica de la semifrase —una *corta*— servirá para elaborar la recta final del presente interludio. Esta célula se repite por transposición (*polyptoton*) una tercera aguda antes de formar una unidad rítmico-melódica. A su vez, dicha unidad se presenta siete veces consecutivas (*epizeuxis*) en la mano derecha. Dos veces intermedias acompañan, en *syncopatio*, a esta figuración.



Ilustración 102. *Epizeuxis*

Mientras tanto, la mano izquierda repite cuatro veces consecutivas (*epizeuxis*), en corcheas (*diminutio*), el motivo *do, si y fa#*.

El *interludium* concluye con un acorde de sol mayor precedido por la breve idea musical que inició la obra.

Elocutio en Fuga segunda en Sol

Propositio

Cinco octavos, en la voz grave, dan forma al inicio de lo que será la proposición retórico-musical de esta fuga. También a cinco octavos equivale la unidad de compás que será usada para medir el discurso musical. En la totalidad del *dux* se distinguen tres partes con distinto carácter. La primera de estas (antecedente) se torna más rítmica que melódica. Traza un *ascensus* repentino que recorre un intervalo de séptima, a través de dos cuartas.



Ilustración 103. *Ascensus* en antecedente del sujeto

El rasgo opuesto de la segunda parte (consecuente), se percibe en la repetición de un mismo motivo más melódico —con respecto al antecedente— (*antithesis*).



Ilustración 104. Consecuente del sujeto

La conclusión de la *propositio* retoma el carácter del consecuente, su *descensus* melódico retorna a la primera nota del sujeto.



Ilustración 105. Conclusión del sujeto

Aetiologia

El *comes* (la primera respuesta) es expuesto en la voz media (compás 3), no obstante, esto sucede antes de que termine la presentación completa del *dux* (*emphasis, pondus* o *significatio*). La imitación del sujeto no se percibe con exactitud (*repercussio*); es en la conclusión donde hay una variación rítmico/interválica.



Ilustración 106. Comparación en conclusión de sujeto y respuesta (*variatio*)

Por lo tanto, el antecedente y la conclusión del sujeto son, al mismo tiempo, contrapunto de la primera respuesta. Mientras que en la conclusión de esta aparece un contrapunto que completa su exposición.

La tercera respuesta inicia al mismo tiempo que concluye la segunda (c. 8). Se presenta incompleta en la voz aguda (*apocope*). El antecedente y parte del consecuente es lo único que se exhibe. La exposición de esta entrada concluye con la repetición del motivo del consecuente un tono más grave (*polyptoton*). En esta imitación del *thema*, se mantiene con exactitud la disposición interválica original (*palilogia*). En el contrapunto de la voz media se presentan dos nuevos motivos rítmicos: negra-negra-corchea y negra con puntillo-negra. La voz grave también acompaña con un nuevo motivo rítmico: negra con puntillo-dos corcheas.

Argumentatio o *Contentio*

*Confutatio*¹

El procedimiento usado para comenzar esta sección es *exempla*, o sea, la transposición del tema (c. 12). Este se imita dos veces (una en la voz grave y otra en la aguda) en *stretto*. Cada una de estas exposiciones aparece incompleta (*apocope*). En la primera se omite la repetición del motivo perteneciente al consecuente. Su contrapunto muestra, en la voz aguda, la continuación de la reelaboración y transposición del motivo del consecuente que ya había comenzado en la sección anterior (*distributio* a través de *synonymia*). En la voz media, el motivo rítmico de la sección previa (negra con puntillo-negra), sirve para realizar el contrapunto de esta entrada y también de la siguiente. Por otra parte, en la segunda exposición del *thema*, se excluye tanto el consecuente como su conclusión. Esta entrada coincide con la conclusión de la anterior. El motivo

rítmico-melódico de esta conclusión es variado en distintas alturas (*distributio* a través de *synonymia*) para formar el contrapunto de la presente entrada.

Los compases 18-23 se desarrollan a través del procedimiento conocido como *oppositum* (fragmentación motívica del sujeto). Los motivos del antecedente del tema son los sufren transformación y desarrollo. Las voces grave y aguda presentan, de forma simultánea, figuraciones derivadas de estos motivos, mismas que serán imitadas en el transcurso de esta sección. La figuración de la voz grave se imita en los compases 20 y 22 por la voz aguda y grave, respectivamente (*imitatio*). Mientras tanto, la figuración de la voz aguda es imitada por la media en el c. 20 (*imitatio*). En la tradición *figurenlehre*, este tipo de doble imitación era reconocida como *metalepsis* o *transumptio*.



Ilustración 107. *Metalepsis*

*Confirmatio*¹

En el c. 24 comienza una imitación del *thema* en todas las voces. Dicha imitación aparece en *stretto* (*emphasis*, *pondus* o *significatio*). Sin embargo, el consecuente del tema es variado o cambiado por una figuración formada de una secuencia de dos saltos de cuarta (*variatio* y *salto semplice*). No obstante, con todo y su transformación, el tema es imitado en las tres voces hasta el compás 28. La primera nota del antecedente (en la primera entrada) es tomada de otra voz que concluyó la sección previa (*metalepsis* o *transumptio*). La aparición e imitación del *dux* en *stretto*, era considerada en la tradición de la *musica poetica* como *confirmatio*.



Ilustración 108. *Metalepsis* en la variación del *thema*

*Confutatio*²

En los compases 29-35 vuelve a aparecer el procedimiento conocido como *oppositum*. Mientras la voz aguda repite una figuración melódica que se deriva de la conclusión del sujeto — en distintas alturas y de forma variada—, la voz grave hace lo propio a partir de las dos corcheas originadas en el antecedente (*distributio*). La voz media siempre completa la armonía de este pasaje con una nota que vale la unidad de compás (negra ligada a negra con puntillo). El pasaje originado por la voz aguda, en los cc. 29-31, es imitado en su totalidad por la voz grave, en los cc.

32-34. Mientras esto sucede, la voz aguda continúa variando sus primeras figuraciones (*variatio*). Finalmente (c. 35), una *tirata* descendente, ajena al contexto de la fuga, resuelve a la siguiente sección.



Ilustración 109. *Tirata en descensus*

*Confirmatio*²

En los cc. 36-39 se vuelve a confirmar el *thema*. El aspecto que presenta es el mismo que en la *confirmatio* anterior. Se expone en *stretto* de manera sucesiva en las voces grave, media y aguda (*emphasis, pondus* o *significatio*). No obstante, la exposición de la aguda se interrumpe por el inicio de la siguiente sección (*apocope* y *tmesis* o *sectio*).

*Confutatio*³

La fragmentación melódica y el desarrollo de los fragmentos, así como la inclusión de pasajes extraños, son técnicas que se vuelven a emplear en el pasaje que va desde el compás 40-53 (*oppositum*). No obstante, este pasaje exhibe dos secciones que están divididas por la reaparición de la *tirata* descendente del compás 35 (*polyptoton* por su transposición exacta en el c. 46).

La primera sección presenta una subdivisión identificada por el intercambio del material melódico de las voces (*imitatio*). Este material es el mismo que se desarrolló en la *confutatio* anterior. La nota larga con duración de unidad de compás, pasa de la voz grave (cc. 40-42) la aguda (cc. 43-45). El motivo que se derivó de la conclusión del sujeto, pasa de la voz media a la grave (en los compases referidos). El motivo originado del antecedente, sólo se presenta en la voz aguda en los cc. 40-42, mientras que en los compases 43-45, la voz media sigue el desarrollo y variación del motivo perteneciente a la conclusión del tema.

En la segunda sección del presente *oppositum* (cc. 47-53), la voz grave siempre procede — en *ascensus*— con la nota que equivale a la unidad de compás. En la voz media, se elabora una figuración melódica cuyo ritmo se deriva de la última variación que se hiciera de la conclusión del tema —en esta misma voz— (cc. 43-45). Este motivo se presenta en *ascensus* y después en *descensus*, formando así una unidad temática que se repetirá en un tono más agudo (*polyptoton*). Por su parte, la voz aguda elabora nuevo material temático a partir del ya mencionado motivo negra-negra-corchea (contrapunto de la segunda respuesta), mismo que será el antecedente de otra figuración (nueva) formada por cinco corcheas. Estas figuraciones también forman una unidad temática que se repetirá en un tono más agudo (*polyptoton*).



Ilustración 110. *Oppositum* y *polyptoton*

Los cc. 51-53 se desarrollan a través de la transposición y variación de los motivos anteriores (*polyptoton* y *synonymia*).

Ahora es el *exempla* de los compases 54-65 el que muestra dos secciones diferentes. La imitación del tema se hace de forma distinta en cada una.

En la primera sección se muestra al *thema* únicamente con antecedente y conclusión (*apocope*); las figuraciones del consecuente son omitidas. Así mismo, la conclusión se muestra variada (*variatio*). La transposición del sujeto está a cargo de la soprano (c. 54) y el bajo (c. 56), respectivamente. El contrapunto de la voz media presenta restos de los motivos rítmico-melódicos hasta ahora presentados (*distributio*).

La segunda sección está representada por la voz media (cc. 59-65). Es la única voz que presentará, tres veces consecutivas, la transposición del sujeto. Este aparece nuevamente incompleto (*apocope*). Sólo el antecedente es la parte que se imita —cada vez, un tono más agudo—. El contrapunto de la soprano está formado por la alternancia de los motivos negra con puntillo-dos corcheas y blanca-dos semicorcheas (*distributio*), mismos que ya habían sido presentados en el contrapunto de la tercera respuesta (voz grave, c. 9) y en la doble imitación (voz aguda, c. 18). Estos motivos forman una unidad temática que será repetida tres veces consecutiva (*epizeuxis*). Por otro lado, el contrapunto de la voz grave se basa en la imitación y transposición de las semicorcheas del antecedente (*distributio*).



Ilustración 111. *Exempla*, *apocope* y *distributio*

Esta sección (*exempla*) cierra con la transposición del motivo perteneciente a la conclusión del *thema* (c. 65). Dicho motivo se expone en octavas paralelas —en las tres voces—.

*Confirmatio*³ y *Conclusio* (*Peroratio*)

Esta sección constituye, de forma simultánea, la confirmación y la conclusión del discurso musical (cc. 66-75). Dos razones fundamentan esta afirmación, respectivamente: la cuádruple presentación del antecedente del *thema* —de forma consecutiva y en el tono original—; y el que estas repeticiones constituyan la última sección de la fuga.

De este modo, la voz grave, al repetir enfáticamente la primera parte del tema (*apocope*), persuade de la validez de la *propositio* a través de la figura *epizeuxis*. No obstante, estas repeticiones aparecen en partes distintas del compás (*tempus contrarium*). Mientras tanto, el movimiento *cuasi-homofónico* de las voces agudas está formado por restos de motivos ya expuestos (*distributio*); principalmente el formado por negra-negra-corchea.



Ilustración 112. *Epizeuxis*

Figuras retórico-musicales encontradas en el Interludio

1. *Anabasis o ascensus*
2. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
3. *Catabasis o descensus*
4. *Climax u gradatio*
5. *Corta*
6. *Diminutio o meiosis*
7. *Epiphora, epistrophe o homoiototon*
8. *Epizeuxis*
9. *Noema*
10. *Polyptoton*
11. *Salto semplice*
12. *Syncopatio o ligatura*
13. *Synonymia*
14. *Tempus contrarium*
15. *Tirata*
16. *Variatio*

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fuga segunda en Sol

1. *Anabasis o ascensus*
2. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
3. *Apocope*
4. *Catabasis o descensus*
5. *Distributio*
6. *Emphasis, pondus o significatio*
7. *Epizeuxis*
8. *Metalepsis o transumptio* (concebida como fuga con sujeto a dos voces)
9. *Metalepsis o transumptio* (concebida como la presentación del *thema* entre dos voces)
10. *Mimesis, ethoponia o imitatio*
11. *Polyptoton*
12. *Salto semplice*
13. *Synonymia*
14. *Tempus contrarium*
15. *Tirata*
16. *Tmesis o sectio*
17. *Variatio*

Preludio y Fuga para la mano izquierda sola

En 1931, año en que se compuso esta obra, Ponce no se encontraba en México. Estaba estudiando armonía moderna y composición con Paul Dukas y Nadia Boulanger en París (Pareyón, 2007, p. 841). Además de esta formación, su lenguaje musical estaba recibiendo influencia desde otro flanco; tenía dos años que, gracias al cumplimiento de una encomienda de la SEP de México, había contactado con el folclor de España (*idem*).

Mientras tanto en México, enmarcada en el restablecimiento del orden después de toda la agitación social derivada de la Revolución, la música sufría cambios en diversos órdenes.

Antecediendo estos cambios, desde las dos primeras décadas del s. XX, el pianismo cedía gradualmente al sinfonismo hasta que, entre los años 1918-1921, Ponce y Chávez inauguraron de forma definitiva la música sinfónica nacionalista (Tello, 2010, p. 489). El principal organismo encargado de su difusión sería la Orquesta Sinfónica de México, creada por Carlos Chávez, en 1928 (*ibidem*, p. 490). En estos años iniciaba la creación del repertorio que, posteriormente, identificaría la música nacionalista mexicana (Tello, 2010, p. 491). Esta tendencia fue seguida por otros compositores de la generación de Ponce como: José Rolón y Candelario Huizar (Béhague, 2001).

No obstante, el nacionalismo mexicano suele identificarse con algunos exponentes prominentes, sin embargo, son muchos los contribuidores que marcaron el rumbo definitivo del movimiento. Algunas aproximaciones nacionalistas exhiben diferencias muy marcadas: Manuel M. Ponce, y su música influenciada por el folclor criollo y mestizo (Kennedy, 2001); Carlos Chávez, cuya obra se inspira en la sonoridad indígena (Tello, 2010, p. 491); Silvestre Revueltas, encargado del retrato sonoro de la urbanidad (*idem*). Así mismo, el movimiento nacionalista contaba con adeptos nuevos que buscaban darle mayor extensión. Por ejemplo, el grupo de “los cuatro” formado por Ayala Pérez, Galindo Dimas, Salvador Contreras y Moncayo (Parker, 2001), así como Luis Sandi y Miguel Bernal Jiménez (Béhague, 2001).

Manuel María Ponce Cuéllar

Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882; murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 (Miranda, 2001).

Su desempeño profesional abarcó diversos campos de la música; fue pianista, compositor, director, pedagogo y folclorólogo (Pareyón, 2007, p. 840).

Fue el primer compositor mexicano cuya música estuvo influenciada por sus investigaciones sobre el folclor criollo y mestizo; en sus composiciones se aprecian corridos, jarabe, huapango, son, etc. (Béhague, 2001). Su principal contribución fue el desarrollo del estilo nacional mexicano, mismo que, en su obra, se verá influenciado por tendencias impresionistas y neoclasicistas (Miranda, 2001). Considerado como un compositor ecléctico, pudo integrar una variedad de técnicas, tendencias y estilos; como romántico, nacionalista y/o impresionista, hizo uso de lenguajes tonales, bitonales y atonales (*idem*).

Su trabajo compositivo suele dividirse en dos periodos de acuerdo al lenguaje musical que adoptó: el primero es considerado como romántico-europeo, mientras que la segunda etapa es denominada romántico-nacionalista (Pareyón, 2007, p. 841). Se dice que sus más grandes obras son del periodo posterior a su estancia en París (Griffiths y Webber, 2001). Su primera obra, titulada *La marcha del sarampión*, la compuso cuando tenía nueve años (1891), se dice que la escribió al salir de esta enfermedad (Pareyón, 2007, p. 840).

De acuerdo a Andrés Segovia, la influencia de Ponce fue decisiva en el resurgimiento del repertorio para guitarra y en la reinstalación de este instrumento dentro del concertismo (Miranda, 2001). Como pianista consumado, escribió un gran número de obras de tendencia romántica y nacionalista (*ídem*). Estas obras despliegan una combinación de virtuosismo Lisztiano y tonadas mexicanas (*ídem*). Así mismo, su preocupación por el patrimonio mexicano alcanza expresiones didácticas que se reflejan en *Veinte piezas fáciles* (*ídem*).

Su formación musical la comenzó en 1888 con sus hermanos Josefina, Refugio y José, pianistas (Pareyón, 2007, p. 840). Dos años más tarde, formalizó sus estudios con Cipriano Ávila (*ídem*). Entre 1900 y 1901, en la Ciudad de México, estudió piano con Vicente Mañas y armonía con Eduardo Gabrielli (Miranda, 2001). En 1904 se trasladó a Bolonia, Italia, donde estudió con el maestro de Giacomo Puccini, Cesare Dall'Olio (*ídem*). En diciembre de 1905, en el Stern Konservatorium de Berlín, estudió piano con Martin Krause —discípulo de Liszt— (Pareyón, 2007, p. 840).

Después de su regreso a México, en 1907, dio clases de piano en Aguascalientes (Miranda, 2001). Posteriormente, fue llamado por Gustavo E. Campa para cubrir la cátedra de piano que daba Ricardo Castro (luego de que éste falleció), en el Conservatorio Nacional (Pareyón, 2007, p. 840).

En 1910, formó parte jurado que calificó el concurso de composición organizado con motivo del centenario de la Independencia de México, entre los jueces se encontraba Felipe Pedrell, Gabriel Fauré y Camille Saint-Saëns (Miranda, 2001).

Se afirma que la etapa romántica de Ponce culmina, en 1911, con el estreno de su *Concierto para piano y orquesta* —bajo la dirección de Julián Carrillo y él mismo como solista— (Pareyón, 2007, p. 840).

El estreno de la música de Debussy en México (1912), aconteció en uno de los recitales de sus alumnos (Miranda, 2001). Este recital inició con la participación de Carlos Chávez de 11 años de edad (*ídem*).

A causa los diversos conflictos originados por la Revolución Mexicana, vivió en la Habana, Cuba, de 1915 a 1917 (*ídem*).

Nuevamente en México (1917), retomó su puesto como maestro de piano en el conservatorio y dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional —donde posteriormente las ejecuciones de

solistas como Arthur Rubinstein y Pablo Casals— (*ídem*). En este mismo año, contrajo matrimonio con la soprano francesa Clema (Clementina) Maurel (Pareyón, 2007, p. 840).

De regreso a Europa, matriculado en la Escuela Normal de Música en París (1925-1932), estudió armonía moderna y composición con Paul A. Dukas y Nadia Boulanger (*ibídem*, p. 841). En París, fundó la *Gaceta musical* con contribuidores como Heitor Villa-Lobos, Alejo Carpentier, Paul A. Dukas y Darius Milhaud (Miranda, 2001). En este periodo, trabajó con Andrés Segovia (*ídem*).

Retorna a México en 1933 (*ídem*). Asume el cargo de Director del Conservatorio Nacional y, en 1934, funda la cátedra de folclor musical en la Escuela Nacional de Música (*ídem*). En esta misma escuela, fue consejero técnico en los años 1933-1935 (Pareyón, 2007, p. 841). En 1945 fue nombrado director de esta institución (Miranda, 2001).

Es acreedor a numerosos premios y distinciones, entre ellos, el Premio Nacional de Artes, en 1947 (*ídem*).

Entre sus muchos discípulos se encuentran: Joaquín Amparán, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Chávez, Alfonso Esparza Oteo, Antonio Gomezanda, Carlos Vázquez, etc. (Pareyón, 2007, p. 841).

La publicación de gran parte de su catálogo para piano y canciones estuvo a cargo, en México, de Enrique Munguía, Otto y Arzoz, De la Peña Gil Hermanos y Wagner y Levien (Pareyón, 2007, p. 841). Sin embargo, su mayoría de la obra para guitarra fue editada por Schött, de Mainz, Alemania (Pareyón, 2007, p. 841).

Preludio y Fuga para la mano izquierda sola

Como ya se aludió, esta obra fue compuesta en 1931 (Pareyón, 2007, p. 842). Mientras que el preludio se titula *Prelude pour la main gauche seule*, la fuga lleva la inscripción *Fugue pour la main gauche seule*.

Como su nombre lo indica, es una obra para la mano izquierda sola. Sólo dos obras con esta característica fueron escritas por Ponce: la presente obra y, *Malgré tout (A pesar de todo, 1900)*, que es una danza para la mano izquierda dedicada “al escultor Jesús Contreras”, editada por Enrique Munguía (*ibídem*, p. 841). Como se puede apreciar, las dos obras están temporalmente distantes. Lo mismo pasa con otras obras polifónicas de este mismo género que escribió el compositor; el *Preludio y fuga sobre un tema de Häendel* fue escrito en 1907, mientras que el *Preludio y fuga sobre un tema de J. S. Bach* data de 1908 (*ibídem*, p. 842).

El pianista Carlos Vázquez, quien se ha ostentado como el “discípulo predilecto” de Ponce, afirma que concluyó los últimos 18 compases de esta obra;

“Por ejemplo, tengo una pieza... digo, el maestro Ponce hizo un *Preludio y fuga* para la mano izquierda sola. No se sabe si es para piano o guitarra. Yo no sé nada de guitarra, pero capté aquello y le puse ahí un *brochazo* de 18 compases para terminarla.” (citado en, Mateos-Vega, 2006).

Este pianista agrega una *Fe de erratas y notas* a la partitura de esta obra (ediciones Clema M. de Ponce, 1953), donde afirma que existen dos versiones de esta fuga. La primera es un manuscrito a tinta y sin fecha. La segunda es un manuscrito a lápiz escrito en París el 21 de enero de 1931.

Dispositio en Preludio y Fuga para la mano izquierda sola

Tabla 13. *Dispositio* en el Preludio para la mano izquierda sola

<i>Exordium</i>	Compases 1-64	<i>Noema</i>
-----------------	---------------	--------------

Tabla 14. *Dispositio* en la Fuga para la mano izquierda sola

<i>Propositio</i>	Compases 1-3	<i>Thema</i>
	Compás 4-10	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 11-17	<i>Oppositum</i>
	Compases 18-20	<i>Exempla</i>
	Compases 21-25	<i>Oppositum</i>
	Compases 26-28	<i>Exempla</i>
	Compases 29-34	<i>Oppositum</i>
	Compases 35-37	<i>Exempla</i>
	Compases 38-43	<i>Oppositum</i>
	Compases 44-46	<i>Exempla</i>
	Compases 47-53	<i>Oppositum</i>
<i>Confirmatio</i>	Compases 54-59	<i>Exempla</i>
	Compases 60-69	<i>Distributio</i>
<i>Conclusio</i>	Compases 70-72	<i>Thema</i>
	Compases 73-83	<i>Distributio</i>

Elocutio en Preludio para la mano izquierda sola

Exordium

Burmeister hizo una clasificación de los tipos de *exordium* de acuerdo a la textura polifónica que presentaban; podría ser *plenum* o *nudum* (Toumpoulidis, 2005, p. 117). La textura homofónica que presenta el *Prelude pour la main gauche seule* se ajusta a la descripción de *exordium plenum*; la figura retórico-musical denominada *noema* es la que desarrolla la totalidad de este preludio. No obstante, se percibe una línea melódica que, o surge de acordes arpegiados, o es generadora de los mismos. La mayoría de estos arpeggios son descendentes.

En esta melodía se distingue un motivo rítmico-melódico que, formado por dos notas largas y dos cortas, se presentará constantemente a lo largo de la pieza; este procedimiento es identificado como *epanalepsis* o *resumptio*. No obstante que este motivo es tético, su ritmo es de carácter sincopado por la ubicación métrica de la segunda nota (*syncopatio*).

Al inicio, este breve pasaje melódico se presenta tres veces a través de la figura *polyptoton* ya que, se repite en alturas cada vez más graves (*catabasis*). Los arpeggios que se desprenden del motivo son descendentes.



Ilustración 113. *Polyptoton*

En el compás 4, se despliega un arpeggio ascendente-descendente que sirve de transición para la reiteración variada del mismo motivo, en los cc. 5-6 (*synonymia*).

La dirección de los arpeggios —que hasta ahorita han sido descendentes— cambia a partir del compás 7. En este punto, un nuevo motivo melódico, que surge del impulso ascendente de los arpeggios, es repetido al siguiente compás en un tono más grave (*polyptoton*).



Ilustración 114. *Polyptoton*

Los compases 9-10 presentan una figuración en *ascensus-descensus*, misma que está formada por un arpeggio que muestra algunas notas de paso. El *descensus* de este arpeggio podría considerarse como la imitación “al espejo” del *ascensus*.



Ilustración 115. *Ascensus-descensus*

Dos notas forman una nueva idea motivica que, surgida del movimiento ascendente de los arpeggios de los cc. 11-12, es presentada dos veces, en distintas alturas (*polyptoton*). En el compás 13, este motivo genera un movimiento escalar que desemboca en un *descensus*.



Ilustración 116. *Polyptoton y descensus*

El pasaje de los compases 15-18 exhibe, con ligeras variantes y en distinta altura, el mismo desarrollo de los cuatro compases previos (*synonymia*).

Así mismo, la parte que abarca los cc. 19-26, presenta simetría en su material musical. El pasaje 19-22 se transpone, de forma variada, en los compases 23-26 (*synonymia*). En la primera parte del material musical aludido, se forma por una figuración ascendente-descendente arpegiada (*ascensus-descensus*). En la segunda parte se exhibe el motivo rítmico que inició la obra.

Este material musical concluye una primera sección del preludio. El hecho de que el motivo inicial de una sección también se utilice para cerrar la misma (tomando en cuenta sólo el aspecto rítmico del motivo), encaja en una de las definiciones de la ya aludida figura *epanalepsis*. No queda claro porque Ponce alterna la forma de escribir este motivo; algunas veces lo plasma con plicas ascendentes y otras con descendentes (como si se tratara de una voz grave).

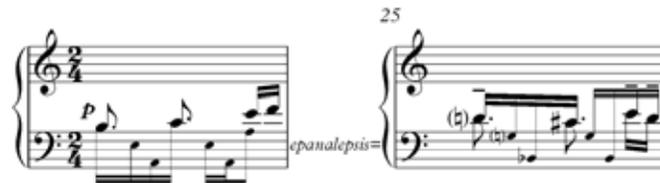


Ilustración 117. *Epanalepsis*

A través de la re-exposición de los cuatro compases que iniciaron el preludio, se inicia una sección nueva en el compás 27 (*anaphora*). De aquí en adelante se exhibirá, de forma constante, la variación y reelaboración rítmico/melódica del motivo principal.

La primera transformación rítmica del motivo sucede en el c. 31; se invierte el orden de los valores de las notas y las semicorcheas se suman al valor de una semicorchea. El motivo resultante y una configuración melódica distinta, también desarrollan el siguiente compás (*synonymia*).



Ilustración 118. Variación rítmica del motivo principal

En los compases 33-34 se expone dos veces, y con una melodía distinta, el motivo en su ritmo original (*synonymia*). Esta doble exposición desemboca en un *descensus* (c. 35).

Una nueva transformación rítmica se efectúa en los compases 36-37 (*synonymia*). Las notas largas son colocadas entre los valores de las notas breves. La primera de estas aparece convertida en silencio. Esta variación rítmica procede, en el c. 38, a la presentación del motivo original pero con una melodía distinta (*synonymia*).



Ilustración 119. Variación rítmica del motivo principal

Los cc. 39-42 presentan, con una variación en el 42, el mismo desarrollo de los compases 19-22 (*synonymia*).

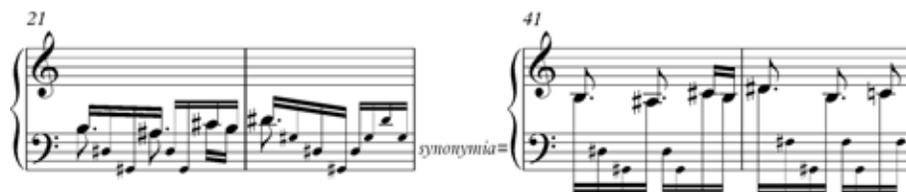


Ilustración 120. *Synonymia*

Los motivos de los cc. 43-49 son la transposición y variación melódica de los mismos motivos que se detallaron en los compases 36-42 (*anaphora* o *repetitio*). Mantienen el mismo orden de presentación. El compás 50 exhibe la transposición exacta del motivo expuesto en el compás previo (*polyptoton*).

El c. 51 vuelve a presentar la transformación rítmica que ya se había desarrollado en el c. 36. El siguiente compás transpone, en un tono más agudo, esta variante (*polyptoton*).

En los compases 53-56, la figura *auxesis* o *incrementum* es identificada a través de la constante transposición ascendente de un mismo motivo, mismo que ya se había expuesto en el c. 11.



Ilustración 121. *Auxesis*

Este *incrementum* culmina, en los cc. 57-58, con la última presentación de la figuración ascendente-descendente arpegiada (*ascensus-descensus*), misma que se presentó por primera vez en los cc. 19-20. La frecuente repetición de esta figuración evoca la figura *epanalepsis* (en el transcurso del preludio se transpone un total de 5 veces).

Como en todas las ocasiones anteriores, esta figuración se dirige a la presentación del motivo que comenzó la obra. En esta sección, que constituye la conclusión del preludio (compás 59), se vuelven a presentar los compases 1-4. Este último compás se transforma un largo *ascensus* arpegiado que abarca dos compases y que debe ejecutarse *rit. e morendo*.

Las figuras *epanalepsis* y *epanadiplosis* ilustran la técnica de comenzar y finalizar este *Prelude* con la misma idea musical.

Elocutio en Fuga para la mano izquierda sola

Propositio

El *dux* que actúa como proposición retórico-musical de esta fuga, es presentado por la voz grave en un *tempo* indicado como *Moderato*. De entrada, la figura *dubitatio* se percibe tanto en la ambigüedad rítmica como en los límites precisos que presenta este sujeto; no cuenta con un lugar de “reposo” que le permita al escucha identificar tanto su métrica como su conclusión.

Melódicamente, todo gira alrededor de una sola nota como evocando el papel de la *repercusa* gregoriana; no cuenta con ascensos ni descensos prolongados que direccionen a un punto específico. No obstante, este tema se puede dividir en tres partes que comparten un rasgo común: cada una de estas células motivicas, después de haber iniciado en el segundo de cuatro tiempos, se dirige a la segunda parte del compás (*synonymia*). En la primera de estas pequeñas unidades motivicas se evoca la figura *interrogatio* ya que, su línea melódica presenta una inflexión ascendente de medio tono en la última de sus tres notas. Esta “pregunta” es respondida por la segunda célula motivica que, compuesta de sólo dos notas, desciende una segunda menor hacia la segunda parte del compás. Finalmente, la conclusión del sujeto, pudo haberse dado de manera convincente por la tercera de estas breves células rítmico-melódicas. Sin embargo, con dirección descendente y conservando el modelo rítmico de la primera célula, esta retarda la resolución de su última nota (*retardatio* y *syncopatio*).



Ilustración 122. *Propositio*

Aetiologia

La voz media es la que presenta la primera respuesta (compás 4). A juzgar por la variación de los intervallos que presenta, se trata de una respuesta “tonal”; la denominación retórico-musical para este tipo de respuestas es *repercussio*. La *ligatura* de la *retardatio* se cambia por un silencio, no obstante, el efecto de retardo se mantiene. El contrapunto de esta respuesta, con su ritmo y melodía con más movimiento, se presenta como *antithesis* del sujeto; presenta nuevos motivos rítmico-melódicos, es decir, saltos en corcheas con intervallos de quinta y tercera (*salti simplici*) y salto de cuarta con ritmo de negra con puntillo y corchea (*salto semplice*).



Ilustración 123. *Repercussio*

La función del compás 7 —enlazar la primera respuesta con la segunda, sin formar parte de ninguna de estas—, está representada por la figura *conciliatio*. Los nuevos motivos presentados aquí están constituidos por figuraciones melódicas en semicorcheas, entre estas, se aprecia el ritmo de la figura *corta* (corchea y dos semicorcheas). Este ritmo es el que será más frecuentemente reelaborado en el transcurso de la fuga, no obstante que aquí, su primera corchea aparezca en silencio.



Ilustración 124. *Conciliatio*

La segunda respuesta se expone en la voz aguda (c. 8). Esta es una imitación exacta del sujeto. Este tipo de respuesta es conocida como *palilogia*. La *ligatura* del *dux* también es cambiada por un silencio que, no obstante, retarda la resolución normal de la nota previa. En el contrapunto de la voz grave se repite el mismo motivo que presentó mientras se exponía la primera respuesta (negra con puntillo-corchea). Por su parte, la voz media exhibe sólo notas blancas en su contrapunto.

Argumentatio o Contentio

Confutatio

Recursos como la reelaboración motivica y la introducción de pasajes extraños al *thema* exhibidos en los compases 11-17, son características del procedimiento conocido como *oppositum*. Los principales motivos reelaborados son las tres corcheas a contratiempo pertenecientes al sujeto y el ritmo de semicorcheas que se presentó en el *conciliatio* (incluida la *corta*). Por otra parte, la mayoría de las figuraciones extrañas están en *syncopatio*.

Estas figuraciones han representado la oposición a posibles refutaciones retórico-musicales. Dicha oposición se ve fortalecida por la aparición del *exempla* en los cc. 18-20, esto es, la transposición del *dux* en la voz superior. El contrapunto de esta entrada no presenta material temático nuevo.

En los compases 21-25 se retoma otro *oppositum*. Este muestra otra transformación motivica de, principalmente, la *corta* del *conciliatio* (*distributio*). Aquí, dicha figuración se desarrolla en todas las voces a través de la figura *imitatio*. No se percibe la presencia de pasajes extraños.

Nuevamente, otra transposición del tema evoca el procedimiento denominado *exempla* (cc. 26-28). Presentado en la voz superior, es acompañado por un contrapunto parecido al de la segunda respuesta (*synonymia*).

Otro *oppositum* es desarrollado en los compases 29-34. Así mismo, las figuraciones serán desarrolladas de nuevo a través de *imitatio*. Una figuración es la que predomina; tres semicorcheas dirigidas a una cuarta nota que prolonga su duración sobre el siguiente tiempo. Este motivo pudo haberse derivado de las semicorcheas del *conciliatio* que separó las dos respuestas (*distributio*).

Los cc. 35-37 constituyen otro *exempla* (voz aguda). Esta transposición del sujeto, es presentada con el mismo contrapunto de la segunda respuesta o *comes*.

La reaparición del procedimiento *oppositum* ocurre en los compases 38-43. Todos los motivos rítmicos presentados aquí, tienen rasgos comunes con los del sujeto y el *conciliatio* (*distributio*). No obstante, el ritmo de la *corta* —que se presenta en orden inverso— es el más imitado en este pasaje contrapuntístico (*imitatio*).

Una nueva transposición del *dux* —con todo y el mismo contrapunto de la segunda respuesta— es exhibida en la voz aguda (*exempla* en los cc. 44-46).

En el último pasaje de la *confutatio* (compases 47-53) se retoma la *corta* del *conciliatio* (con todo y su ritmo invertido). Este motivo se repite e imita en las voces agudas (*distributio*). En este *oppositum*, el contrapunto de la voz grave presenta notas blancas, mismas que se limitan a acompañar la imitación de las voces agudas.

Confirmatio

Después de todo el soporte que la *confutatio* ofreció a la *propositio* —a través de la frecuente alternancia entre *oppositum* y *exempla*—, el sujeto de la fuga viene a confirmarse con la imitación del mismo, en todas las voces y en su tono original (c. 54). El *stretto* que se esperaba para esta sección, sólo es alcanzado por las voces graves; la voz aguda hace su entrada una vez que ha concluido dicho *stretto*. Nuevamente, el contrapunto de la segunda respuesta acompaña a esta voz. Por otro lado, la respuesta de la voz media se muestra incompleta (*apocope*).

El pasaje que comprende los compases 60-69, tiene la función de conducir a la siguiente sección. La técnica usada para desarrollar dicho pasaje es denominada *distributio*; se observa la reelaboración de los principales motivos presentados hasta aquí (*i. e.* el primer motivo del sujeto, las semicorcheas y la *corta*). Toda esta reelaboración forma un *ascensus-descensus* que culmina con la sección que sigue. Mientras que el ascenso termina con la figura *auxesis* o *incrementum* (la triple presentación del motivo inicial de la fuga, en alturas cada vez más agudas) el descenso se muestra muy cromático con respecto al resto de la fuga (*pathopoeia*). La nota pedal (*paragoge*, *manubrium* o *supplementum*) que caracteriza una *confirmatio*, no se presenta en el *stretto*, sino en la mayor parte de esta *distributio*.



Ilustración 125. *Auxesis, pathopoeia y paragoge*

Conclusio (Peroratio)

La emotividad que caracteriza una *conclusio* se manifiesta en la forma de presentar el *thema* de la fuga, a partir del compás 70. Lo que era una polifonía a tres voces se convierte en una textura más homofónica y solemne; el tema se muestra agrandado en su sonoridad por medio de acordes a tres o cuatro partes agudas (*parembole* o *interjectio*). De igual forma, el acompañamiento del tema consiste en unas octavas graves que rememoran nuevamente las principales células motivicas presentados hasta aquí, en especial, la negra con puntillo-corchea y la *corta* (*distributio*). Estos motivos cobran prominencia una vez que se expuso la totalidad del tema (c. 73). Dicho de otro modo, después de exhibir la *propositio*, los acordes se tornan en acompañamiento de las células aludidas.



Ilustración 126. *Distributio y parembole en thema*

Figuras retórico-musicales encontradas en el Preludio para la mano izquierda sola

1. *Anabasis o ascensus*
2. *Anaphora o repetitio*
3. *Auxesis o incrementum*
4. *Catabasis o descensus*
5. *Epanadiplosis o reduplicatio*
6. *Epanalepsis o resumptio*
7. *Noema*
8. *Polyptoton*
9. *Syncopatio o ligatura*
10. *Synonymia*

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fuga para la mano izquierda sola

1. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
2. *Apocope*
3. *Auxesis o incrementum*
4. *Conciliatio*
5. *Distributio*
6. *Dubitatio*
7. *Interrogatio*
8. *Mimesis, ethoponia o imitatio*
9. *Palilogia*
10. *Paragoge, manubrium o supplementum*
11. *Pathopoeia*
12. *Repercussio*
13. *Retardatio*
14. *Salto semplice*
15. *Syncopatio o ligatura*
16. *Synonymia*

Preludio y fuga.

Para cuando se compuso esta obra, España ya estaba viviendo su Segunda República, misma que se proclamó el 14 de abril de 1931.

En esta época, en España se vivió un neo-romanticismo con connotaciones populares, la emigración de muchos compositores españoles fue un factor que influyó en este fenómeno artístico (Stevenson, 2001).

Mientras tanto, la zarzuela seguía siendo un género con amplia aceptación, mismo que fue cultivado por compositores como Amadeo Vives y José María Usandizaga (*ídem*).

Manuel de Falla era el compositor con más influencia sobre los compositores españoles (*ídem*). Este músico estaba pasando por su tercera etapa composicional, misma que se aprecia en la evolución en su lenguaje musical que estaba yendo desde el impresionismo hasta el neo-clasicismo (*ídem*).

El lenguaje nacionalista de Falla influyó en una corriente artística alterna formada, en la segunda década del s. XX, por compositores pertenecientes a la “Generación de la República” o “Generación del 27” (*ídem*). También con tendencias impresionistas y neo-clasicistas, este grupo estuvo formado, entre otros músicos e intelectuales, por Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Juan José Mantecón, Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Eduardo Toldrá y Rodolfo Halffter (*ídem*).

Como resultado de la Guerra Civil Española varios de estos compositores tuvieron que dejar España estableciéndose en otras partes de Europa y, sobre todo, en Latinoamérica. Pittaluga, Bacarisse, Salazar, Bal y Gay, Rosa García Ascot y Rodolfo Halffter son algunos de los transterrados en nuestro continente (*ídem*).

Rodolfo Halffter

Nació en Madrid, el 30 de octubre de 1900; murió en la Ciudad de México el 14 de octubre de 1987. Es un compositor mexicano de descendencia prusiana (Iglesias, 2001).

A partir de las lecturas de Schoenberg (*Harmonielehre*), y con la influencia de la música de Debussy, su formación musical se caracterizó por el autodidactismo, no obstante la frecuente asistencia de Manuel de Falla (*ídem*).

En la Residencia de Estudiantes se volvió amigo de Federico García Lorca, Salvador Dalí, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Daniel Vázquez Díaz, entre otros (*ídem*).

Su obra temprana constituye su música más accesible (*ídem*). La claridad y limpieza de su estilo da continuidad a la tradición aprendida de Falla: su lenguaje tonal se enriquece con inflexiones politonales, mientras da muestras de ritmo asimétrico y variado (*ídem*). Con su obra *Tres hojas de álbum* (1953), fue el primer mexicano en utilizar el serialismo para la composición de su música (*ídem*).

En su exilio voluntario a México (1939), y apoyado por la decisión del presidente Lázaro Cárdenas, de brindar hospitalidad a intelectuales y artistas españoles de amplia reputación académica para continuar su labor en nuestro país (Carredano, 1994, p. 21), Halffter recibió ayuda de Carlos Chávez y de Blas Galindo (Iglesias, 2001). En la Ciudad de México, dio clases en la Escuela Superior Nocturna de Música (actualmente Escuela Superior de Música) y en el Conservatorio Nacional (*ídem*). En 1946 fue editor de la revista Nuestra Música y director de Ediciones Mexicanas de Música (*ídem*).

A partir del estreno de su Concierto para Violín (estrenado por Samuel Dushkin), sus obras fueron reconociéndose poco a poco en el ámbito internacional (*ídem*).

En 1962 recibió reconocimiento por la Real Academia de San Fernando y la Academia Mexicana de Artes (*ídem*).

Es considerado como uno de los exiliados españoles que más aportó a la pedagogía en México (Carredano, 1994, p. 25). Entre sus alumnos se encuentran Luis Herrera de la Fuente, Jorge González Ávila, Mario Kuri Aldana, Eduardo Mata, Julio Estrada, Mario Lavista, Ana Lara, etc. (*ídem*).

Preludio y Fuga op. 4.

La obra fue compuesta en 1932 y está catalogada con un *opus* 4 (Iglesias, 2001). Está dedicada al pianista Fernando Ember Nandor, quien fuera tanto profesor de piano de Ernesto Halffter (Viñas-Valle, 2013), como quien diera a conocer las primeras obras de Rodolfo Halffter (Carredano, 1994, p. 315).

Dispositio en Preludio y Fuga

Tabla 15. *Dispositio* en Preludio

<i>Exordium</i>	Compases 1-45	<i>Noema</i>
	Compases 46-90	<i>Mimesis</i>
	Compases 91-104	<i>Analepsis</i>

Tabla 16. *Dispositio* en Fuga

<i>Propositio</i>	Compases 1-2	<i>Thema</i>
	Compás 3-4	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 5-9	<i>Oppositum</i>
	Compases 10-13	<i>Exempla</i>
	Compases 14-21	<i>Oppositum</i>
	Compás 22	<i>Conciliatio</i>
	Compases 23-26	<i>Exempla</i>
	Compases 27-31	<i>Oppositum</i>
	Compases 32-35	<i>Exempla</i>
	Compases 36-43	<i>Oppositum</i>
	Compás 44	<i>Conciliatio</i>
<i>Confirmatio</i>	Compases 45-47	<i>Thema</i>
<i>Conclusio</i>	Compases 48-49	<i>Thema/Apocope</i>

Elocutio en Preludio

Exordium

El *tempo* indicado para ejecutar este exordio musical es *Allegro vivace*. No obstante que el discurso muestra pasajes rápidos a modo de tocata, se percibe material temático claramente definido, mismo que está enmarcado en una textura más homofónica que contrapuntística (*noema*).

La triple repetición de un acorde —en corcheas, en la mano izquierda—, define el carácter rítmico que se seguirá en el transcurso de la pieza. Este motivo rítmico de tres corcheas será frecuentemente reiterado a lo largo del preludio. Aquí, la mano derecha acompaña con una figuración de semicorcheas, misma que se asemeja a un trino (*trillo*) y que conduce a un *circulo mezzo* (cuatro notas que dibujan medio círculo melódico). Este pasaje breve retarda el inicio de la melodía, misma que será descrita en el siguiente párrafo (*suspensio*).



Ilustración 127. *Suspensio*

En el compás 3 se incorpora un pasaje más melódico con respecto al anterior (*antithesis*). En la mano derecha se percibe una relación temática de antecedente-consecuente. La primera de estas partes, iniciada con un *salto semplice* (5ª justa), muestra una conclusión ascendente, o sea, se presenta como una pregunta musical (*interrogatio*). El consecuente se forma por un *descensus* breve (intervalo de 4ª) que muestra una *variatio* en dos de sus notas. Este pasaje concluye con un *ascensus-descensus* en semicorcheas que abarca sólo un intervalo de 5ª. El acompañamiento de esta unidad temática es la reiteración constante del *circulo mezzo*, no obstante, entre el segundo pulso del c. 3 y el primero del 4, se forma un círculo completo (*circulatio* o *kyklosis*).



Ilustración 128. *Interrogatio, variatio, circulo mezzo y circulatio*

Los seis compases que se han descrito vuelven a repetirse inmediatamente —con cambios leves— (*synonymia*). La modificación consiste, básicamente, en el intercambio del material musical entre ambas manos. La dirección del *ascensus-descensus* se invierte en el c. 12.

Esta primera parte del preludio culmina, en los cc. 13-14, con la reiteración de la idea presentada en los compases 1-2. La reiteración del inicio de un pasaje en el final del mismo, es un procedimiento retórico-musical conocido como *epanalepsis* o *resumptio*.

Los compases 15-20 ofrecen la repetición constante e inmediata de un motivo melódico formado por una segunda descendente (*epizeuxis*). Los cc. 17 y 19 presentan una *variatio* de este intervalo. En la mano izquierda, el acompañamiento consiste en la frecuente repetición del *circulo mezzo* —aquí se muestra en dirección contraria a sus presentaciones anteriores—.



Ilustración 129. *Epizeuxis* y *variatio*

Los compases 21-25 representan una transición que contiene, en la mano derecha, elementos expuestos hasta aquí. El compás 21 comienza con el motivo que representó la *interrogatio* del c. 4. El 22 presenta dos veces el mismo motivo derivado de la *variatio* del 17, una de estas lo repite en sentido contrario (*synonymia*). Los cc. 23-24 enfatizan la nota *do* por medio de la repetición de las figuraciones que se desprenden de dicha nota (*epizeuxis*). Este pasaje concluye con un salto de octava en valor de negra, mismo que es ejecutado por la mano izquierda. En tanto, la mano derecha traza una figura melódica compuesta por las semicorcheas y el *circulo mezzo* del principio.

Esta figuración sirve como acompañamiento de los cc. 26-30 (*epizeuxis*). El material acompañado, inicia con la presentación del antecedente temático que se expuso en los cc. 3-4. La reiteración del material inicial en pasajes sucesivos se denomina *anaphora* o *repetitio*. Los cc. 28-30 dan forma a un *incrementum*, mismo que está delineado por la constante transposición ascendente del *salto semplice* que pertenece al antecedente. Este *incrementum* desemboca en un trino (*trillo*) ejecutado por la mano derecha, mientras la izquierda evoca dos de las tres semicorcheas que iniciaron el preludio (*epanalepsis*).



Ilustración 130. *Incrementum* a través de un *salto semplice*

La unidad temática formada en los compases 32-36 se transpone, un tono descendente, en los cc. 37-41 (*polyptoton*). A su vez, esta unidad presenta la transposición de una misma idea musical (*polyptoton*) formada por el salto de octava que ya se presentó en el c. 25 (*epanalepsis*). Esta octava se presenta primero en la mano derecha, después, es imitada por la izquierda, en

sentido contrario (*synonymia*). Este intervalo es acompañado por figuraciones en semicorcheas que se derivan de la *variatio* del c. 17. Cada una de estas unidades temáticas concluye con la misma *variatio* presentada, en movimiento paralelo (*climax* o *gradatio*), por ambas manos.

La primera sección del preludio (cc. 1-45), concluye con la doble exhibición —inmediata— del motivo rítmico que comenzó el preludio (*epanalepsis* y *epizeuxis*). Esta doble presentación se hace con distintos acordes (*synonymia*). La primera de estas es ejecutada por la mano derecha, mientras que la izquierda acompaña con una *tirata* ascendente; la segunda es ejecutada por ambas manos. Después, una *pausa* (segundo pulso del compás 45).

Los compases 46-90 (segunda parte del preludio) son la *mimesis* de los cc. 1-45 (o sea, la transposición de una *noema* a una altura diferente).

La conclusión de esta pieza musical se hace a partir del material temático expuesto hasta este punto. En esta sección se forma la figura *analepsis* a partir de la repetición íntegra del mismo pasaje (cc. 91-104).

Los compases 91-92 están formados por la misma idea musical del comienzo; aquella formada por la triple repetición de un acorde —en corcheas, en la mano izquierda— (*epanalepsis* con respecto al principio de la obra). El *trillo* de la derecha, que se muestra imitado en sentido contrario (*synonymia*), también desemboca en el *circulo mezzo*. Estos dos compases se repiten inmediatamente (*epizeuxis*).

Los cc. 95-97 trazan un *descensus* paralelo en ambas manos (*climax* o *gradatio*). Este descenso culmina con la triple exposición del motivo rítmico formado por las tres corcheas en acordes (*epanalepsis* con respecto al principio de la obra).

Elocutio en Fuga

Propositio

En esta fuga, las figuraciones de su proposición retórico-musical (el sujeto) constituyen un claro ejemplo de una melodía puramente instrumental; su tratamiento melódico —a partir de arpeggios quebrados (*messanza*), saltos de séptima (*saltus duriusculus*) y escalas rápidas (*tirata*), todo en semicorcheas, en *tempo Allegro*— sería irrealizable para una melodía vocal. En términos generales, su línea melódica fundamental forma un *ascensus-descensus*, cuyo punto álgido se ve fortalecido mediante un *sforzando*. La mano izquierda es la encargada de presentar el sujeto.



Ilustración 131. *Propositio*

Aetiologia

Puesto que esta fuga es a dos voces, solamente una voz responderá al *dux* (compás 3). A primera vista, pareciera que se trata de una respuesta “real”, no obstante, esta posibilidad se pierde al observar que la disposición interválica de las últimas tres notas cambia; se trata de una respuesta “tonal” o *repercussio*. En el contrapunto de esta respuesta (contrasujeto) se observan figuras como *climax* o *gradatio*.

Argumentatio o Contentio

Confutatio

Para refutar las objeciones retórico-musicales a la *propositio* de esta fuga, un *oppositum* es el primer procedimiento empleado (compases 5-9). Este está compuesto por la mayor parte del contrasujeto y algunas partes del *thema* (sobre todo la parte del *saltus duriusculus*). En esta *distributio*, el cambio de compás puede deberse a la omisión de algunas partes del sujeto. Dichas partes forman una unidad temática que se transpone, de forma inmediata, una quinta ascendente (*polyptoton*). Algunas de las figuras identificadas en esta sub-sección son: *trillo*, *descensus* y *climax* o *gradatio*.



Ilustración 132. *Distributio*

Como se puede percibir, el pasaje anterior termina con un *descensus* que desemboca en el procedimiento conocido como *exempla* (cc. 10-13), en donde la transposición del tema ocurre dos veces. Primero en la mano izquierda y luego en la mano derecha (*palilogia*). Su contrapunto es el contrasujeto.

En los compases 14-21, se desarrolla un *oppositum* que muestra tanto la primera parte del *thema* (*apocope*), como al contrasujeto, a través de una imitación por movimiento contrario. Esta imitación se presenta un total de cuatro veces, en donde cada una se transpone a un tono distinto, en el círculo de quintas. *Palilogia* es el nombre de la figura que identifica estas presentaciones hechas en distintas voces y alturas.



Ilustración 133. *Oppositum* a través de imitación por movimiento contrario

El compás 22 representa un compás de transición hacia la siguiente sección de la fuga (*conciliatio*). Este compás está compuesto por figuraciones derivadas de la imitación por movimiento contrario del tema (*distributio*). Las dos voces realizan dichas figuraciones por movimiento paralelo, a distancia de una 15ª (*climax o gradatio*).

El procedimiento *mimesis* que se usó en el preludio, también es usado en la fuga. Esto es, la transposición de todo un bloque homofónico o *noema* (los compases 1-22 se transponen en los cc. 23-44). Sin embargo, aquí se trata de la transposición de todo un pasaje con textura contrapuntística —con un intercambio melódico entre ambas voces—. La única figura retórico-musical cuya definición se ajusta a este fenómeno particular es *palilogia*.

Por lo tanto, la *dispositio* que se ha descrito hasta aquí, es la misma que la del pasaje 23-44: *exempla* —en vez de *propositio*— (cc. 23-26), *oppositum* (cc. 27-31), *exempla* (cc. 32-35), *oppositum* (cc. 36-43) y *conciliatio* (compás 44). Así mismo, el movimiento armónico fue cuidadosamente diseñado para que la transposición exacta de la primera parte constituya, al mismo tiempo, una modulación al tono original del *dux*. Con este retorno al tono original se concluye la *confutatio* y se da paso a la siguiente sección de la fuga.

Confirmatio

La confirmación de la proposición retórico-musical de esta fuga sucede el compás 45. El sujeto (en el tono original, una octava baja) es presentado por la voz grave. El contrapunto es el contrasujeto (exhibido en la voz aguda).

Conclusio (Peroratio)

La conclusión de la fuga está impregnada por una fuerte carga emotiva (cc. 48-49). Dicha emotividad —que normalmente caracteriza esta sección retórico-musical, en la fuga— es manifestada a través de distintos recursos: con la presentación del *thema* incompleto y en el tono original (*apocope*); con la presencia de una nota pedal sobre el tema (*paragoge, manubrium o supplementum*); con la inserción de una tercera voz que contrapuntea al sujeto (*parembole o interjectio*); con el cambio de *tempo* a *Maestoso e pesante*; con el cambio de dinámica a *ff*; y con la “tercera de picardía” en el acorde final (*mutatio toni*).



Ilustración 134. *Conclusio o peroratio*

Figuras retórico-musicales encontradas en el Preludio

11. *Analepsis*
12. *Anaphora o repetitio*
13. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
14. *Ascensus o anabasis*
15. *Auxesis o incrementum*
16. *Catabasis o descensus*
17. *Circulatio, circulo o kyklosis*
18. *Climax o gradatio*
19. *Epanalepsis o resumptio*
20. *Epizeuxis*
21. *Interrogatio*
22. *Mimesis*
23. *Noema*
24. *Pausa*
25. *Polyptoton*
26. *Suspensio*
27. *Synonymia*
28. *Tirata*
29. *Tremollo o trillo*
30. *Variatio*

Figuras retórico-musicales encontradas en la Fuga

1. *Anabasis o ascensus*
2. *Apocope*
3. *Catabasis o descensus*
4. *Climax o gradatio*
5. *Distributio*
6. *Messanza o misticanza*
7. *Mutatio toni*
8. *Palilogia*
9. *Paragoge, manubrium o supplementum*
10. *Polyptoton*
11. *Saltus duriusculus*
12. *Tirata*

Fuga y misterio

(Quinto cuadro de la ópera María de Buenos Aires)

Esta obra se contextualiza en medio de corrientes y tendencias —a veces contradictorias— que fueron significativas para el desarrollo de la vida musical en Argentina. Astor Piazzolla fue un compositor que se movió entre la música seria y una de las ramas populares de la música en Argentina: el tango.

Por el lado de la música seria, mientras Carlos Guastavino se expresaba a través de un estilo neo-romántico basado en fuentes nacionales folclóricas (Béhague y Ruiz, 2001), Alberto Ginastera ya había llevado su lenguaje musical hacia la manipulación de técnicas atonales y seriales, mismas que estuvieron acompañadas por una detallada exploración tímbrica; por ejemplo, en sus *Estudios sinfónicos op. 35* de 1967, combinó texturas seriales y microtonales con estructuras fijas y aleatorias (*ídem*).

La actividad de este compositor como director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, en el Instituto Torcuato Di Tella, produjo beneficios importantes para muchos compositores jóvenes latinoamericanos (*ídem*).

No obstante, un estilo abstracto con lenguaje neo-clásico y post-Weberniano, ya se había estado desarrollando desde los 50's por compositores que se oponían a la imperante corriente nacionalista (*ídem*). Entre estos compositores están Roberto García Morillo y Roberto Caamaño.

Sin embargo, y regresando a la época de Fuga y misterio, procedimientos musicales *avant-garde* se estaban desarrollando a través de compositores como Antonio Tauriello, Alcides Lanza, Mario Davidovsky, Mauricio Raúl Kagel, Armando Krieger y Gerardo Gandini (*ídem*).

Así mismo, la Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (fundada en 1968 y dirigida por la compositora, musicóloga y directora Alicia Terzián), se estaba encargando de diseminar la música contemporánea de Argentina a través de todo el orbe (*ídem*).

Por el lado de lo popular, el tango es un género musical y una danza que nació, entre los años 1870-1930, en la zona que vio nacer a Piazzolla, Buenos Aires y el río de la Plata (*ídem*).

Fuga y misterio fue compuesta cuando el tango pasaba por la última de sus tres etapas, misma que se denominó *La guardia tercera*. *La guardia vieja* (1890-1920) y *La guardia nueva* (1920-1958) son las primeras etapas de esta danza (*ídem*). El principal innovador de *La guardia tercera* (1958-1994) fue Astor Piazzolla con su "tango de vanguardia" (*ídem*).

Astor Piazzolla

Compositor argentino, director de orquesta y bandoneonista, nació en Mar de Plata el 11 de marzo de 1921 y falleció en Buenos Aires el 5 de julio de 1992 (Eisen, 2001).

En su niñez, y considerado como un prodigio en el bandoneón, Piazzolla y su familia emigraron a Nueva York (1924), donde, siendo adolescente, trabajó para Carlos Gardel (*ídem*).

Después de Nueva York, experimentaría algunos cambios más en los lugares de residencia: en 1937 regresó a Buenos Aires; en 1954 ganó una beca para estudiar en París, en 1955 regresa a Argentina, en 1974 vuelve a París —donde compuso, entre otras obras, un concierto para bandoneón y una sonata para violonchelo dedicada a Rostropovich— (*ídem*).

Inicia sus estudios pianísticos con Bela Wilda, discípulo de Rachmaninoff (Castagna, 2007). No obstante, también estudió música clásica con Alberto Ginastera (1942) y con Nadia Boulanger, compositora que le instó a componer tangos (Eisen, 2001).

Su actividad musical fue versátil. Como interprete, sus actividades van desde la formación de agrupaciones —tocó y escribió para bares argentinos, así como en su propio club “Jamaica”— (*ídem*), hasta la incursión en la música seria (Webber, 2001). Así mismo, como interprete consumado realizó giras internacionales dejando antológicas grabaciones (Castagna, 2007). Su producción musical abarca tangos, música para cine, música de cámara, conciertos y música sinfónica (*ídem*).

El “tango de vanguardia” de Piazzolla —caracterizado por la inclusión de fugas, cromatismo extremo, disonancia, elementos de jazz o instrumentación expandida— se encontró con la oposición no sólo de músicos, sino también de escritores como Jorge Luis Borges; no obstante, su trabajo recibió buena aceptación en el extranjero, principalmente en Francia y en los EEUU (Eisen, 2001). Fue hasta la década de los 80 cuando su música comenzó a ser aceptada en Argentina, donde ya comenzaba a considerarse como el salvador del tango (*ídem*).

Para finales de los 80's, las obras de Piazzolla comenzaron a ser ejecutadas por agrupaciones clásicas como el *Kronos Quartet* (*ídem*).

Entre sus numerosas piezas breves, el tango-ópera *María de Buenos Aires* destaca como la más ambiciosa de sus obras (Webber, 2001).

Fuga y Misterio

Esta obra es una pieza instrumental que constituye la quinta escena o cuadro de la ópera *María de Buenos Aires* (Reel, 2015). Fue escrita en 1968 con la colaboración de Horacio Ferrer (Pessinis y Kuri, 2002). La obra es considerada como una ópera-tango de cámara, donde se narra la historia de una heroína que deja los suburbios para vagar en el corazón de Buenos Aires (Reel, 2015).

Esta pieza musical no es una fuga; es probable que el título esté ligado tanto al momento del drama operístico, como a su *fugato* inicial³⁷. El cuadro trata de cuando María, silenciosa y

³⁷ Para ahondar sobre el *fugato* ver Paul M. Walker. "Fugato." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web.1/Abr/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10352>>.

alucinada por la noche, se marcha de su barrio y atraviesa la ciudad. Por otra parte, en la estructura de la obra se aprecia un *fugato* seguido por la parte del tango y, finalmente, la parte del misterio —donde se aprecia el Tema de María— (Reel, 2015).

No obstante, las dos características anteriormente mencionadas hacen que esta obra musical constituya una *fuga in alio sensu* con respecto a la ópera en general, ya que, esta figura retórico-musical describe un pasaje musical que emplea una *fuga* para expresar claramente persecución o huida (Bartel, 1997, p. 445).

La pieza es para un ensamble de cámara, donde el sujeto del *fugato* es comenzado por un bandoneón (Reel, 2015). La instrumentación completa se conforma por flauta, bandoneón, piano, guitarra, vibráfono, percusiones y cuerdas. El arreglo que se presenta aquí es para piano, violín y violonchelo.

Puesto que la obra constituye un cuadro dentro de una ópera, su forma final no obedece a la *dispositio* relacionada con la fuga. Sin embargo, para la interpretación de esta pieza en el recital que motivó las presentes notas al programa —y por lo tanto descontextualizada de su entorno musical original—, se ha optado por transcribir la versión que interpretó el ensamble *Triode* en el Town Hall de Nueva York³⁸. Aunque existe un número elevado de versiones diferentes de esta pieza, la elección de esta en particular obedece a que su forma final es la que se acerca más a la *dispositio* de la fuga.

³⁸ Este trío estuvo formado por el pianista Albert Tiu, el violinista Joseph Esmilla y el violonchelista Sean Katsuyama. La versión aludida se puede apreciar en <<https://www.youtube.com/watch?v=UV7QAAb1fsY>>.

Dispositio en Fuga y misterio

Tabla 17. *Dispositio* en Fuga y misterio

<i>Propositio</i> y <i>Exordium</i>	Compases 1-22	<i>Thema</i>
	Compás 13-48	<i>Aetiologia</i>
<i>Confutatio</i>	Compases 49-64	<i>Tango</i>
	Compases 65-76	<i>Exempla</i>
	Compases 77-98	<i>Misterio</i>
	Compases 99-114	<i>Oppositum</i>
	Compases 115-125	<i>Thema</i>
<i>Confirmatio</i>	Compases 115-125	<i>Thema</i>
<i>Conclusio</i>	Compases 126-128	<i>Complexio</i>

Elocutio en Fuga y misterio

Propositio

Fugato

El *thema* que funge como *propositio* de la imitación es anacrúsico y está formado por tres partes, mismas que exhiben motivos ya expuestos en los cuadros anteriores de la ópera. En la versión original, el sujeto se hace acompañar de un “Efecto sobre madera” (como se indica en la partitura) con ritmo de dos corcheas sobre el primer pulso de cada compás; en nuestra versión para trío, dicho efecto se adecúa y transforma en notas a contratiempo, mismas que son ejecutadas por la mano izquierda del pianista. Mientras tanto, la derecha exhibe el tema.

La primera parte de la *propositio* muestra un *ascensus* melódico que conduce hacia la dominante y hacia una *corta*; la llegada a la dominante es adornada por medio de una nota *quasi-transitus* que se asemeja a una nota “blues”, mientras que el motivo rítmico de dos semicorcheas-corchea constituye una expresión que será constantemente reiterada en el transcurso de la obra (*epanalepsis* o *resumptio*). Este ascenso se construye ornamentado el arpegio de tónica por medio de la figura *variatio*. Esta parte del tema concluye con un *descensus* que, nuevamente, conduce a la dominante y al motivo rítmico aludido. El ritmo que predomina aquí es de corcheas.

La segunda parte del sujeto es de naturaleza modulante (compases 5-8), exhibe la doble exposición de una misma idea melódica; la segunda de estas es la transposición de la primera en un tono más grave (*polyptoton*). Al igual que las primeras ideas melódicas, cada una de estas exposiciones concluye con el ya referido motivo rítmico de *corta* (*epiphora*, *epistrophe* o *homoioptoton*). En esta parte, aparece un nuevo motivo que es la inversión rítmica de la *corta* ya aludida (*i. e.* corchea-dos semicorcheas).

La tercera parte del *dux* muestra seis *descensus* variados (*synonymia*), cada uno de los cuales abarca un intervalo de quinta (cc. 9-12). Estos descensos alternan su ritmo; primero se valen de la *corta*, después, lo hacen a través de una *tirata mezzo*, y así sucesivamente.

Aetiologia

La primera respuesta corre a cargo del violonchelo, se trata de una respuesta “real” o *palilogia* ya que, se mantiene la proporción exacta de los intervalos expuestos en el sujeto (compases 13-24). Mientras en el piano la mano derecha realiza el contrasujeto, la izquierda mantiene el ritmo sincopado que presentó en el sujeto. El contrasujeto presenta tanto elementos nuevos (figuras como *tirata*, *subsumptio* y *salto semplice*), como otros que ya habían sido expuestos en el sujeto

La segunda respuesta es realizada por el violín (cc. 25-36). También se mantiene la proporción entre los intervalos expuestos en el sujeto (*palilogia*). El contrasujeto pasa al violonchelo, mientras la mano derecha del piano realiza otro contrapunto derivado de elementos motívicos ya expuestos, la izquierda mantiene su ritmo sincopado.

En los compases 37-48 se puede distinguir, nuevamente a cargo del piano (en la mano derecha), la tercera respuesta (*palilogia*). Mientras el contrasujeto está presente en el violín, el violonchelo ejecuta el contrapunto que hiciera, en la entrada previa, la mano derecha del piano. Aquí cesan los contratiempos de la mano izquierda del pianista, en su lugar, se aprecia un acompañamiento parecido al desarrollado por la técnica jazzística de *walking bass*.

Argumentatio o Contentio

Confutatio

Tango

Una técnica común para esta sección, como recurso de oposición, es la introducción de pasajes extraños que son contrastantes al *thema* principal (*oppositum* a través de *antithesis*). En esta pieza musical, el pasaje extraño está constituido por el pasaje con ritmo de tango correspondiente a los compases 49-64 (el ritmo de tango es percibido en el bajo que hace la mano izquierda del piano). Este pasaje, con textura homofónica (melodía con acompañamiento o *noema*), presenta una disposición simétrica de 8 + 8 compases, donde el segundo grupo es una variación del primero (*variatio*). A su vez, cada grupo presenta el esquema de una frase (Kühn, 2003, pp. 74-77). Se puede apreciar que el consecuente de dichas frases comienza con los mismos motivos del antecedente (*anaphora* o *repetitio*).

El procedimiento denominado *exempla* se define como la presentación del tema, ya sea por transposición, aumentación o disminución. Aunque la reaparición del sujeto (en el violín, en los compases 65-76) no se da por ninguna de estas técnicas, su presencia constituye la resolución de la oposición que representa el pasaje anterior. En este pasaje se da una combinación de texturas polifónicas. Mientras el violonchelo contrapuntea al violín con el contrasujeto, el piano representa la homofonía al acompañar el contrapunto de las cuerdas con el ritmo de tango (melodía con acompañamiento o *noema*).

Misterio

Nuevamente un pasaje extraño provoca una *antithesis* con respecto al *dux* (*oppositum* en los cc. 77-98). Esta oposición se percibe principalmente con dos aspectos: con el cambio de *tempo* a *Lento* y con el contraste temático al resto de la pieza. Se mantiene la textura homofónica (*noema*, melodía con acompañamiento). Aquí también se presenta una disposición simétrica de 8 + 8 compases; los compases 93-98, con la constante transposición de un motivo anacrúsico de tres corchas y una nota larga (*polyptoton*), constituyen la conclusión de este pasaje.

En el presente arreglo, cada semifrase del tema que se expone en el primer grupo de 8 compases, está repartido, de forma sucesiva, entre el piano y el chelo. En los siguientes ocho compases, la repetición de la melodía —con ligeras variantes—, corre a cargo exclusivamente del violín (*synonymia*), mientras tanto, el chelo y el piano acompañan armónicamente (en el violonchelo se distingue un *tremolo*). Por otra parte, es notorio que la mayoría de las semifrases que componen este tema contrastante, comienzan con la misma anacrusa que inició el mismo (*anaphora* o *repetitio*).

En la versión original, esta pieza musical (o el quinto cuadro de la ópera) finaliza en el compás 96. Sin embargo, en la presente adaptación, se añaden dos compases más antes de pasar a la siguiente sub-sección.

Como ya se indicó, y con el fin de acercarnos a la *dispositio* reservada para la fuga, se re-expone la sección del tango para producir un *oppositum* más antes de pasar a la penúltima parte de esta pieza musical.

Confirmatio

La función de esta sección retórico-musical, consiste en reforzar lo presentado en la *propositio* a través de la resolución de las objeciones expuestas en la *confutatio*. Aquí, siguiendo la perspectiva de Mattheson y Forkel, el *thema* se reafirma con la simple presentación del mismo (compases 115-125). En la presente versión, el sujeto se exhibe, al mismo tiempo, en el violín y el violonchelo (a distancia de 15ª J), mientras tanto, el piano acompaña con ritmo de tango.

Conclusio (Peroratio)

Como conclusión, se optó por exponer la primera semifrase del *dux* (126-128). El carácter emotivo de esta sección radica en que la exposición se hace al “unísono”, por parte de los tres instrumentos. De este modo, si Fuga y misterio comienza y termina con la misma idea musical, entonces se está evocando la figura retórico-musical denominada *complexio*, *complexus* o *symploce*.

Figuras retórico-musicales encontradas en Fuga y misterio.

1. *Anabasis o ascensus*
2. *Anaphora o repetitio*
3. *Antithesis, antitheton o contrapositum*
4. *Catabasis o descensus*
5. *Complexio, complexus o symploce*
6. *Epanalepsis o resumptio*
7. *Epiphora, epistrophe o homioptoton*
8. *Noema*
9. *Palilogia*
10. *Polyptoton*
11. *Synonymia*
12. *Tirata*
13. *Transitus, celeritas, commissura, deminutio o symblema*
14. *Tremolo o trillo*
15. *Variatio, coloratura, diminutio o passaggio.*

Conclusión

Se comparte la visión de Butler (1977, pp. 99-100) cuando afirma que la terminología que normalmente se usa para describir la estructura de la fuga, ha dejado a esta forma musical “sosa y sin vida”³⁹. Sin embargo, otra consecuencia grave de esta situación radica en que, dicha terminología también ha privado a la fuga de su naturaleza discursiva —aspecto que fue de suma importancia en la “época de oro”⁴⁰ de esta forma musical—.

Derivado de esto, y a juzgar por el “trato” que ha recibido el binomio prelude-fuga tanto en los análisis formales y como en la *fugue d'école*, se obvia el hecho de que esta relación ha sido considerada como un fenómeno musical fortuito. No obstante, es una realidad que la fuga —a partir de Bach— ha evolucionado a partir de su asociación con el prelude.

A pesar de que hay composiciones donde se desarrollan estas formas musicales de manera aislada, la relación específica de las mismas —dentro de una sola composición—, así como la naturaleza discursiva de su vínculo, puede explicarse a través de una *dispositio* retórico-musical derivada de la combinación de la *dispositio* clásica con aquellas diseñadas por Weissenborn y Schmidt.

El panorama retórico-musical expuesto en el presente trabajo, puede ser el primer paso en la aproximación retórica al discurso trazado por el binomio prelude-fuga —considerándolo como una unidad—. Este acercamiento es único en su tipo, pues no se tiene referencia de otro trabajo que vincule a estas formas musicales de este modo.

³⁹ “*bland and lifeless*”

⁴⁰ Así es considerada la fuga barroca en el artículo de Paul Walker (2001).

Bibliografía

Bibliografía y páginas web – Johann Sebastian Bach

- "Chromatic Fantasia and Fugue." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 8/ene/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2134>>
- Burkholder, J. Peter., et al, *A History of Western Music (8th ed.)*. W. W. Norton & Company, 2010.
- Chiantore, L. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Musical, 2001.
- Christoph Wolff, et al. "Bach." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 8/ene/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>
- Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903 (Bach, Johann Sebastian)
<[http://imslp.org/wiki/Chromatic_Fantasia_and_Fugue,_BWV_903_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Chromatic_Fantasia_and_Fugue,_BWV_903_(Bach,_Johann_Sebastian))>
- Labadorf, Thomas A., "A New Transcription and Performance Interpretation of J. S. Bach's Chromatic Fantasy BWV 903 for Unaccompanied Clarinet", 2014. Doctoral Dissertations.
- Oron, Aryeh, Bach Cantatas Website, 2011, <http://www.bach-cantatas.com/NVD/BWV903.htm>
- Toumpoulidis, D. Th., *Aspects of musical rhetoric in Baroque organ music*, (tesis doctoral no publicada) University of Sheffield, 2005.

Bibliografía y páginas web – Wolfgang Amadeus Mozart

- "Köchel." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27/Feb/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3736>>
- Anderson, Emily. "The letters of Mozart and his family/chronologically arranged", Tr. and ed. Emily Anderson, London: Macmillan Reference, 1997.
- Eisen, Cliff et al. "Mozart." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web.25/Feb/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3>>
- Kühn, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Trad. Luis Romano. España: Idea Books, S. A., 2003.
- Mann, A. *The study of the fugue*. New York: Dover, Inc., 1987.
- Pestelli, G., *La Época de Mozart y Beethoven*. Historia de la música. Ed. A. Ruiz Tarazona. Trad. Carlos Caranci. México: CONCULTA – Turner Libros, 1999.
- Robins, Brian. "Wolfgang Amadeus Mozart" *Prelude and fugue for piano in C major, K. 394 (K. 383a)*. Web.25/Feb/2015. <<http://www.allmusic.com/composition/prelude-and-fugue-for-piano-in-c-major-k-394-k-383a-mc0002359071>>

Wallner, B. A. "W. A. Mozart" *Klavierstücke*, München: G. Henle Verlag, 1983.

Bibliografía y páginas web – Franz Liszt

"B–A–C–H." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e523>>.

"Liszt, Ferencz." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6151>>.

Boyd, Malcom. "B–A–C–H." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01688>>.

Burkholder, J. Peter., et al, *A History of Western Music (8th ed.)*. W. W. Norton & Company, 2010.

Di Benedetto, R., *El siglo XIX (Primera parte)*. Historia de la música. Ed. A. Ruiz Tarazona. Trad. Carlos Fernández. México: CONCULTA – Turner Libros, 1999.

Hamilton, Kenneth. "Liszt, Franz." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4010>>.

Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, S.260 (Liszt, Franz), Web. 10/Feb/2015.

<http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A4ludium_und_Fuge_%C3%BCber_den_Namen_BACH,_S.260_%28Liszt,_Franz%29>.

Walker, Alan et al. "Liszt, Franz." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>>.

Bibliografía y páginas web – Paul Hindemith

"Hindemith, Paul." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4904>>.

"Ludus tonalis." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 14/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4084>>.

"Ludus Tonalis." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 14/Mar/2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6285>>.

Buitrago, Álvaro, "Las series de P. Hindemith y Ludus Tonalis". Web. 9/Mar/2015.

<<http://analisisdelamusicadelossiglosxyxxi.blogspot.mx/2010/03/las-series-de-p-hindemith-y-ludus.html>>.

- Griffiths, Paul y Ashley, Tim. "Hindemith, Paul." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9/Mar/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3265>>.
- Satola, Mark. "Paul Hindemith. Ludus tonalis, cycle of 25 pieces for piano". Web. 9/Mar/2015. <<http://www.allmusic.com/composition/ludus-tonalis-cycle-of-25-pieces-for-piano-mc0002380410>>
- Schubert, Giselher. "Hindemith, Paul." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9/Mar/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13053>>.
- Vinay, G., *El Siglo XX (Segunda parte)*. Historia de la música. Ed. A. Ruiz Tarazona. Trad. Carlos Alonso. México: CONCULTA – Turner Libros, 1999.

Bibliografía y páginas web – Manuel M. Ponce

- "Ponce, Manuel." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 16 Mar. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8049>>.
- Béhague, Gerard *et al.* "Mexico." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Abr/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18539>>.
- Griffiths, Paul and Christopher Webber. "Ponce, Manuel (Maria)." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 16/Mar/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5277>>.
- Mateos-Vega, Mónica. (2006, 16 de enero). Carlos Vázquez: "he completado varias obras de Manuel M. Ponce". *La Jornada*. Web. 10/Mar/2015. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/01/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>.
- Miranda, P., Ricardo. "Ponce, Manuel." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 16/Mar/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22072>>.
- Pareyón, Gabriel. "Ponce (Cuéllar), Manuel M(aría)", *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Vol. 2 vols., 2nd edición. Universidad Panamericana. Guadalajara, México: 2007.
- Parker, Robert. "Chávez, Carlos." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 21/Mar/2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05495>>.
- Tello, Aurelio (coordinador), *La música en México, Panorama del siglo XX*. FCE, Conaculta. México: 2010.

Bibliografía y páginas web – Rodolfo Halffter

- Carredano, Consuelo. Ediciones Mexicanas de Música: historia y catálogo. México: CENIDIM. 1994.
- Iglesias, Antonio, et al. "Halffter." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 22/Mar/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg1>>.
- Stevenson, Robert et al. "Spain." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Abr/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg1>>.
- Viñas-Valle, Carlos. "El pianista Fernando Ember". 2013. Web. 22/Mar/2015.
<<http://madridafondo.blogspot.mx/2013/12/el-pianista-fernando-ember.html>>.

Bibliografía y páginas web – Astor Piazzolla

- "Astor Pantaleón Piazzolla". *Historia*. Web. 1/Abr/2015.
<<http://www.astorpiazzolla.org/piazzolla/historia.htm>>.
- Béhague, Gerard y Ruiz, Irma. "Argentina." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Abr./2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01218>>.
- Castagna, Gabriel. "Astor Pantaleón Piazzolla" (1921-1992). 2007. Web. 1/Abr/2015.
<http://gabrielcastagna.com.ar/piazzolla_biografia.html>.
- Eisen, Cliff. "Piazzolla, Astor." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Abr/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45192>>.
- Nudler, Julio. "Astor Piazzolla". *Todo Tango*. Web. 1/Abr/2015.
<<http://www.todotango.com/creadores/biografia/44/Astor-Piazzolla/>>.
- Pessinis, Jorge y Kuri, Carlos. "Astor Piazzolla: Cronología de una Revolución". *PIAZZOLLA.ORG*. 2002. Web. 1/Abr/2015.
<<http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>>.
- Reel, James. "Fuga y misterio, tango (from operetta, María de Buenos Aires)". *Answers. AMG AllMusic Guide to Classical Music*. Web. 1/Abr/2015. <
<http://www.answers.com/topic/fuga-y-misterio-tango-from-operetta-mar-a-de-buenos-aires>>.
- Webber, Christopher. "Piazzolla, Astor." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1/Abr/2015.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5169>>.

BIBLIOGRAFÍA INICIAL

Otras obras y artículos que se consultaron y citaron

- "Fugue." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 20/feb/2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4041>>
- Allsen, Michael. "Writing Concert Program Notes: A Guide for UWW Students", Web. 21/ene/2014. <<http://facstaff.uww.edu/allsenj/MSO/NOTES/WritingNotes.htm>>.
- Bartel, D. *Musica poética*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Basso, A. *La Época de Bach y Haendel*. Historia de la música. Ed. A. Ruiz Tarazona. Trad. Verónica y Beatriz Morla. México: CONCULTA – Turner Libros, 1999.
- Butler, G. G. "Fugue and rhetoric", *Journal of Music Theory*, Vol. 21, No. 1. Duke University Press (1977): pp. 49-109.
- Candé, R. de. *Nouveau dictionnaire de la musique*. Transl. Paul Silles. Barcelona: Robinbook, 2002.
- Chiantore, L. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Musical, 2001.
- Cook, N. *A GUIDE TO MUSICAL ANALYSIS*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Copland, A. *Como escuchar la música*. Trad. de Jesús Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Couch III, Leon W., *Musical Logic and Rhetorical Persuasion in the North-German Toccata*, Texas A&M University, 2006.
- Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. N. Y.: Dover, 1972.
- Harrison, D. "Rhetoric and fugue: an analytical application" *Music Theory Spectrum*, Vol. 12, No. 1. University of California Press (1990): pp. 1-42.
- Jones, Timothy. "rhetoric." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 21/ene/2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5633>>
- Ledbetter, David and Howard Ferguson. "Prelude." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 25/ene/2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>>
- Mann, A. *The study of the fugue*. New York: Dover, Inc., 1987.
- McCreless, Patrick, *Music and rhetoric*. *THE CAMBRIDGE HISTORY OF WESTERN MUSIC THEORY*. Ed. Thomas Christensen. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.
- MOZART'S LETTERS, MOZART'S LIFE: Selected Letters*. Ed. Robert Spaethling. New York: W W Norton & Company Incorporated, 2000.
- Prout, E. *FUGUE*. New York: G. Schirmer, 1891.
- Rattalino, P. *Historia del piano*. EEUU: SpanPress Universitaria, 1997.
- Simeone, Nigel. "Programme note." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 20/ene/2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51278>>.

- Soler, Joseph. "Fuga, Técnica e Historia", Web. 20/dic/2013.
 <http://www.antonibosch.com/system/downloads/329/original/MO-FUGA_Capitulo1.pdf?1297877370>.
- Tinctoris, J. *Terminorum musicae diffinitorium*. Transl. Carl Parrish. New York: Da Capo Press, 1978.
- Toumpoulidis, D. Th., *Aspects of musical rhetoric in Baroque organ music*, (tesis doctoral no publicada) University of Sheffield, 2005.
- Tovey, F., Donald. *A companion to "The art of fuge" (Die kunst der fuge) of J. S. Bach*, Oxford: Oxford university press, 1960.
- Walker, Paul. "Fugue." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web.10/oct/2013.
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678>>
- Wilson, Blake, et al. "Rhetoric and music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 21/ene/2014.
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>
- Yamamura, K. *RHETORICAL APPROACH TO THE PERFORMANCE OF EIGHTEENTH-CENTURY KEYBOARD MUSIC ON THE MODERN PIANO: C.P.E. BACH'S FANTASIA IN G MINOR, WQ. 117-13 AND MOZART'S FANTASIA IN D MINOR, K.397*. 2013.

Otras fuentes consultadas

- The Juilliard School, Repertoire, Requirements: Pre-Screening and Live Audition. Web. 13/ene/14. <<http://www.juilliard.edu/apply-audition/application-audition-requirements/master-music-and-graduate-diploma/master-music-an-2#piano>>.
- UNAM, Escuela Nacional de Música, Planes y Programas de Estudio de Licenciatura 2008. Web. 13/ene/14.
 <http://www.enmusica.unam.mx/div/oferedu/licenciatura/mapas_web/mapas/piano_areas/mapa_piano.html>.
- 60th F. Busoni Piano Competition. Web. 14/ene/14.
 <http://www.concorsobusoni.it/94/public/PDF/2014/EN_Concorso%20Busoni%202014.pdf>.
- INBA, Escuela Superior de Música, Planes de Estudio. Web. 13/ene/14.
 <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=335:planes-de-estudio&catid=162:coordinacion-de-carreras>.
- DRAE, Diccionario de la lengua española, 22ª edición. Web. 20/mar/14.
 <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>.

MAYO 2015