



**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 9 de julio de 2021

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico Ciudad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **SANTIAGO ARTURO SALAMANCA CASTRO**, identificado(a) con **C.C. No. 1.140.891.202** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICAMENTE INFORMADA: LA INTERPRETACIÓN EN LA GUITARRA DE LA SUITE 34 EN RE MENOR ESCRITA PARA LAÚD POR SILVIUS LEOPOLD WEISS BAJO EL CONOCIMIENTO DE LA RETÓRICA MUSICAL Y LA TEORÍA DE LOS AFECTOS**. presentado y aprobado en el año **2021** como requisito para optar al título de **PROFESIONAL EN MÚSICA**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma

SANTIAGO ARTURO SALAMANCA CASTRO

C.C. No. 1140891202 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **9 de julio de 2021**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICAMENTE INFORMADA: LA INTERPRETACIÓN EN LA GUITARRA DE LA SUITE 34 EN RE MENOR ESCRITA PARA LAÚD POR SILVIUS LEOPOLD WEISS BAJO EL CONOCIMIENTO DE LA RETÓRICA MUSICAL Y LA TEORÍA DE LOS AFECTOS.
Programa académico:	MÚSICA

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	SANTIAGO ARTURO SALAMANCA CASTRO						
Documento de Identificación:	CC	X	CE	PA	Número:	1140891202	
Nacionalidad:	Colombiano			Lugar de residencia:	Barranquilla		
Dirección de residencia:	Carrera 35 #56-19						
Teléfono:	3018905			Celular:	3042427738		

FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICAMENTE INFORMADA: LA INTERPRETACIÓN EN LA GUITARRA DE LA SUITE 34 EN RE MENOR ESCRITA PARA LAÚD POR SILVIUS LEOPOLD WEISS BAJO EL CONOCIMIENTO DE LA RETÓRICA MUSICAL Y LA TEORÍA DE LOS AFECTOS
AUTOR(A) (ES)	SANTIAGO ARTURO SALAMANCA CASTRO
DIRECTOR (A)	LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING
CO-DIRECTOR (A)	JULIÁN AMADOR CARDONATORO
JURADOS	GUILLERMO CARBÓ RONDEROS FABIO SALAZAR OROZCO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	PROFESIONAL EN MÚSICA
PROGRAMA	MÚSICA
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	FACULTAD DE BELLAS ARTES
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2021
NÚMERO DE PÁGINAS	50
TIPO DE ILUSTRACIONES	ILUSTRACIONES
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	MERITORIA



**INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICAMENTE INFORMADA: LA
INTERPRETACIÓN EN LA GUITARRA DE LA SUITE 34 EN RE MENOR
ESCRITA PARA LAÚD POR SILVIUS LEOPOLD WEISS BAJO EL
CONOCIMIENTO DE LA RETÓRICA MUSICAL Y LA TEORÍA DE LOS
AFECTOS**

**SANTIAGO ARTURO SALAMANCA CASTRO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
MÚSICA**

**PROGRAMA DE MÚSICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2020**



**INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICAMENTE INFORMADA: LA
INTERPRETACIÓN EN LA GUITARRA DE LA SUITE 34 EN RE MENOR
ESCRITA PARA LAÚD POR SILVIUS LEOPOLD WEISS BAJO EL
CONOCIMIENTO DE LA RETÓRICA MUSICAL Y LA TEORÍA DE LOS
AFECTOS.**

**SANTIAGO ARTURO SALAMANCA CASTRO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
MÚSICA**

**LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING
MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**JULIÁN CARDONA TORO
MAGISTER EN MUSICOLOGÍA**

**PROGRAMA DE MÚSICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2020**

NOTA DE ACEPTACION

4.5 (cuatro punto cinco)

Distinción meritoria

DIRECTOR(A)

Luis Fernando Sánchez Gooding

JURADO(A)S

Guillermo Carbó Ronderos

Fabio Salazar Orozco

INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICAMENTE INFORMADA: LA INTERPRETACIÓN EN LA GUITARRA DE LA SUITE 34 EN RE MENOR ESCRITA PARA LAÚD POR SILVIUS LEOPOLD WEISS BAJO EL CONOCIMIENTO DE LA RETÓRICA MUSICAL Y LA TEORÍA DE LOS AFECTOS.

Resumen

La importancia de realizar actividades investigativas al momento de trabajar un repertorio en particular es de suma importancia para los músicos instrumentistas debido a que por medio de estos se pueden solucionar preguntas como ¿Cuáles son los puntos mas importantes de la obra? ¿Qué significado tiene esta composición en la vida del autor? ¿En que periodo fue compuesta esta obra? ¿Qué conceptos interpretativos debo tener en cuenta al momento de ejecutar esta obra? Gracias a la gran magnitud de material bibliográfico dedicado a la investigación históricamente informada estas dudas pueden ser resueltas por medio de una actividad rigurosa de documentación.

Un elemento como la retórica es una herramienta muy importante al momento de realizar una interpretación de la música compuesta durante los siglos XVI y XVII y gracias a esta podemos resolver muchas de las preguntas propuestas previamente. Con el objetivo de promover la interpretación históricamente informada a todos los músicos dedicados a la ejecución instrumental es importante demostrar por medios de sus interpretaciones resultados positivos con respecto a su previa documentación o trabajo de investigación, es por esto que es importante relacionar los conceptos teóricos con los conocimientos técnicos y artísticos para cumplir con el objetivo de crear un discurso musical apto para conmover a una audiencia.

Palabras clave: Barroco, Análisis, Discurso

Abstract

The importance of doing researches at the same time of working on a specific repertoire is significant for performing musicians because such activity could answer the following questions: Which are the most important elements of the works? What is the meaning of this composition on author's life? In which era this work was composed? Which performing hints should I use while playing this work? Thanks to the large magnitude of bibliographic material dedicated to historically informed research, these doubts can be resolved through rigorous documentation activity.

Rhetoric is an important item for performing music composed during the 16th and 17th centuries and thanks to this we can solve many of the questions previously proposed. In order to promote historically informed interpretation to all musicians dedicated to instrumental performance, it is important to demonstrate through their interpretations positive results with respect to their previous documentation or research work, which is important to relate the theoretical concepts with the technical and artistic knowledge to fulfill the objective of creating a musical speech capable of satisfy an audience.

Key words: Baroque, Analysis, Speech.

Tabla de contenido

Introducción	1
1. Portafolio artístico	4
1.1 Prélude n° 4- Heitor Villalobos	4
1.2 Nocturne Op. 2 No. 1- Johann Kaspar Mertz	6
1.3 Suite venezolana- Antonio Lauro	8
1.4 Terruño- Quique Sinesi	11
1.5 Vals No°1 Op.32- Ferdinando Carulli	13
1.6 Rondeaux 2 & 3 (IV Rondeaux por pianoforte et guitare)- Mauro Giuliani	15
1.7 Bolero Op. 39- Josep Ferrer	16
1.8 Reflexiones	17
2. Interpretación musical históricamente informada: La interpretación en la guitarra de la suite 34 en Re menor escrita para Laúd por Silvius Leopold Weiss bajo el conocimiento de la retórica musical y la teoría de los afectos.	18
2.1 La suite barroca	18
2.2 Silvius Leopold Weiss: el laudista y compositor.	20
2.3 La retórica y la teoría de los afectos en la música barroca	21
2.4 La repetición: un elemento importante en el desarrollo de la música Barroca	25
2.5 La disminución melódica como método de análisis de la suite 34 compuesta por Silvius Leopold Weiss	27
2.6 La suite 34 (En Re menor) de Silvius Leopold Weiss	29
2.6.1 El prelude de la suite 34	32
2.6.2 La Allemande	37
2.6.3 La Courante	40
2.6.4 Bourée	41
2.6.5 Menuet I y II	42
2.6.6 Sarabande	44
2.6.7 Giga	46
Conclusiones	47
Bibliografía	49

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Motivo principal del tema del Prélude N°4 de Heitor Villalobos. Ilustración propia a partir de: Villalobos (1940). Cinq préludes (Frédéric Zigante, guitar score). París: Eschig	5
Ilustración 2. Primer compás de la sección B en donde se aprecian contrastes de la sección anterior. Extraído de: Villalobos (1940). Cinq préludes (Frédéric Zigante, guitar score). París: Eschig	5
Ilustración 3. Fragmento que ejemplifica los elementos musicales de la sección A: línea melódica y el acompañamiento en manera de ostinato. Ilustración propia a partir de: Mertz, J, K. (1924). Trois Nocturnes pour la guitare (Guitar score). Viena: Tobie Haslinger.....	7
Ilustración 4. Compás que presenta un IV grado menor en la sección B. Ilustración propia a partir de: Mertz, J, K. (1924). Trois Nocturnes pour la guitare (Guitar score). Viena: Tobie Haslinger ..	8
Ilustración 5. Imagen a: primeros tres compases de la canción, imagen b: tercer sistema de la segunda sección del vals. Extraído de Lauro (1952). Suite venezolana (Alirio Díaz, guitar score). Ámsterdam: Broekmans & van Poppel.....	11
Ilustración 6. Imagen a: Patrón rítmico de la canción derramando coplas. Extraído de: Diego Madorey & Sergio Mola (2015). Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmicotexturales en la chacarera. Revista Argentina de musicología (15-16). Páginas 335- 374. Imagen b: Primer sistema de la obra terruño. Extraído de: Quique Sinesi (2005). Terruño (Ignacio Lopez, guitar score).....	12
Ilustración 7. Primeros compases de la sección del puente, círculos azules señalan las apoyaturas. Ilustración propia a partir de: Sinesi, Quique (2005). Terruño (Ignacio Lopez, guitar score)	13
Ilustración 8. Motivo melódico característico del vals N°1. Extraído de: Carulli, Fernando (s,f). Trois Waltzes pour le piano-forte et guitare Op. 32. (Piano and Guitar score). Berlín: F. S. Lischke	14
Ilustración 9. Imagen a. Extracto de la sección A del rondó n°2. Extraído de: Giuliani, Mauro (1995) (J.T Lehmann. Piano and Guitar score) Leipzig: Friedrich Hofmeister. Imagen b. Ejercicio para la mano derecha número 44. Extraído de: Giuliani, Mauro (1924) (Guitar score). studio per la chitarra op.1. Viena:.....	15
Ilustración 10. Ejemplo de gráficas de Ursatz. (Forte, Gilbert. 1982, P.133).....	29
Ilustración 11. Ursatz de parte A de la danza Minuet I de la suite 34 compuesta por Silvius Leopold Weiss. Elaboración propia	29
Ilustración 12. Motivo rítmico representativo del preludio de la suite 34. Elaboración propia	33
Ilustración 13. Ejemplo de salto de tercera. Imagen a: nota de paso dentro de la voz del bajo. Imagen b: nota de paso entre un salto de tercera en la voz superior Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	34
Ilustración 14. Ejemplo de mimesis en el preludio de la suite 34. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	34
Ilustración 15. Ejemplo de auxesis en el preludio de la suite 34. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	35
Ilustración 16. Pasaje del preludio en donde se expone el gradatio. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	35
Ilustración 17. Interrupcio. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	36

Ilustración 18. Imagen a: Uso del acorde ii° como dominante secundaria. Imagen b: Acorde vii° como dominante con resolución en i. Elaboración propia	37
Ilustración 19. Ejemplo de progresión armónica ornamentada con retardos en la línea melódica fundamental. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007). 38	
Ilustración 20. Ejemplo de línea de bajo descendente. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).....	39
Ilustración 21. Gradatio en la Allemande. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).....	40
Ilustración 22. Análisis Schenkeriano en una sección de la courante. Elaboración propia	41
Ilustración 23. Reducción melódica del bourée que ejemplifica un contrapunto. Elaboración propia	42
Ilustración 24. Reducción melódica de la sección A del minuet I. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	43
Ilustración 25. Identificación de Mimesis: ejemplo de movimiento armónico mientras una voz superior repite constantemente un motivo melódico. Extraído de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).....	43
Ilustración 26. interrogatio y prolongatio. Imagen propia a partir de: Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).....	44
Ilustración 27. Repetición por grado conjunto (gradatio) y variaciones (paronomasia). Ilustración propia a partir de: Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)	46
Ilustración 28. Reiteración inmediata y exacta de un fragmento musical. Extraído de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).....	47

Introducción

La formación musical desde el área de la interpretación musical del repertorio histórico (obras compuestas durante el siglo XIX y periodos previos a este) siempre ha generado dudas en los estudiantes al momento de empezar a estudiar una obra asignada: ¿Cuál es el significado de esta música? ¿Cómo debo interpretar esta obra? ¿Qué representó esta composición en la vida del autor?, etc.

Cabe destacar que las partituras de las obras compuestas en periodos como el clásico y el romántico cuentan con indicaciones de tempo y dinámica, debido a que esas eran características propias del estilo de las épocas ya mencionadas. No obstante, el material original de la música compuesta en el barroco (Partituras, Tablaturas y Facsímiles) no cuenta con las indicaciones ya mencionadas, sin embargo, esta situación le permite a los alumnos realizar investigaciones sobre el contexto artístico-cultural de la época del barroco para generar ideas interpretativas de esta música por medio de los materiales bibliográficos existentes. Se puede señalar que estos materiales escritos aportan herramientas que ayudan a deducir los rasgos interpretativos ausentes en las partituras, de tal manera que a partir de un elemento constitutivo del discurso barroco como la retórica se desarrolle una ejecución instrumental fiel al contexto histórico-cultural del siglo XVI y XVII (Wengel, 2008).

Como se mencionó anteriormente, la retórica es una herramienta muy importante para la interpretación musical de la época barroca, pero este término provoca dudas en los estudiantes: ¿Qué es la retórica? En pocas palabras, la retórica es una herramienta literaria que permite enseñar, mover y deleitar a un escucha por medio de un discurso (Wengel, 2008). Sin embargo, es importante resaltar otro concepto artístico de la época y es la *doctrina de los afectos*, debido a que era el elemento complementario de la retórica en el proceso de creación artística de los siglos XVI y XVII. Por medio de este trabajo se agruparon trabajos realizados por diferentes investigadores musicales que confirman una relación entre estos dos conceptos.

A pesar que la retórica es un elemento relacionado al área de la literatura, muchos investigadores musicales han desarrollado su campo de trabajo en relacionar el concepto de retórica con la interpretación instrumental, aportando bases para el desarrollo de interpretaciones históricamente

informadas. Es importante resaltar que la interpretación históricamente informada ha sido la base de este trabajo de investigación y ha permitido crear una propuesta interpretativa dispuesta a entregarle a un público una interpretación más fiel al contexto histórico-cultural de la obra *suite 34* compuesta por el laudista Silvius Leopold Weiss. Con respecto a la investigación históricamente informada, Nikolaus Harnoncourt (2006) expone: “una interpretación sólo será fiel a la obra cuando la reproduzca con belleza y claridad, y eso sólo es posible cuando se suman conocimiento y sentido de la responsabilidad con una profunda sensibilidad musical” (pág. 16).

De igual modo, la interpretación resultante por medio de este trabajo investigativo se basa en elementos como la biografía del compositor y como se puede inferir con la información recolectada el año en que escribió la obra, su lugar de trabajo, el contexto político-cultural en que vivía y para quién trabajaba durante ese periodo de tiempo. Todos estos elementos sumados a los mencionados previamente permiten que un intérprete realice una conexión entre sus conocimientos técnicos y los conocimientos histórico-culturales del barroco.

A su vez, por medio de material bibliográfico de años más recientes, se realizaron análisis de elementos musicales presentes en la suite 34. Durante este trabajo el análisis de las figuras de repetición se hace presentes, por otro lado, el análisis schenkeriano permite visualizar el movimiento de las voces en fragmentos específicos de las danzas de una manera más detallada y sencilla.

Hay que mencionar que este trabajo investigativo incluye un capítulo que aborda el repertorio artístico del estudiante de música de la universidad del Atlántico Santiago Salamanca. Este capítulo realiza una descripción de cada obra a interpretar brindando datos del autor, periodo en que fue escrita la composición, características de la obra, todo esto acompañado de reflexiones interpretativas explicadas por el estudiante. Esta información fue recolectada de diferentes fuentes bibliográficas como prefijos de colecciones de partituras, artículos de revista, trabajos de grado, notas de CD y libros dedicados a la vida y obra de los diferentes autores expuestos en el capítulo.

Para finalizar, Uno de los objetivos de este trabajo es motivar a los lectores y a los estudiantes de los programas de música perteneciente a una institución de educación superior a interesarse más

por el repertorio de los siglos XVI y XVII, del mismo modo, cultivar en el lector el concepto de interpretación musical históricamente informada, el cual es un recurso que permite desarrollar el lenguaje interpretativo de la música de periodos anteriores a nuestra actualidad.

1. Portafolio artístico

El repertorio que compone este portafolio artístico, está seleccionado y organizado por obras que representan el trabajo y progreso del intérprete durante el desarrollo de su carrera universitaria. Las obras a interpretar durante el concierto de grado fueron escritas por compositores de diferentes países como Polonia-Alemania, Austria, Italia, España, Brasil, Argentina y Venezuela. Por medio de estos compositores y sus obras, el portafolio artístico abarca diferentes periodos de la historia de la música: barroco, clasicismo, romanticismo, nacionalismo y vanguardia.

1.1 Prélude n° 4- Heitor Villalobos

Como primera obra del portafolio artístico se encuentra el *Prélude n° 4* del compositor brasilero Heitor Villalobos. Esta obra fue compuesta en el año 1940 y hace parte de una recopilación de preludios para guitarra escritos en París durante un periodo de tiempo en el que el compositor fue enviado a Francia por medio de la embajada de su país natal, con la finalidad de exponer la música brasilera en el continente europeo (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). Por medio de este viaje, Villalobos quería demostrar que la música brasilera podía interactuar con otras culturas y continuar manteniendo su propia identidad (Hueter, 2011).

Con respecto al *Prélude n° 4*, es una obra que hace un homenaje a la cultura indígena brasilera. Frente a esto, Joy Hueter (2011) expone:

El *prélude n°4*, por ejemplo, no utiliza melodías nativas brasileras, pero con el subtítulo “Homenaje a los indígenas brasileros” podemos ver que el compositor estaba buscando imitar algunos elementos de la música de los nativos brasileros. La principal, y quizás la única influencia de la música de los nativos brasileros, se manifiesta en la naturaleza de la melodía. (pág. 61)¹

Continuando con las características musicales, desde el aspecto formal la obra está compuesta por cuatro secciones: Una sección A en donde se encuentra el tema principal de la obra, una sección

¹ Traducción propia

B en donde se desarrolla la obra con un notable cambio en el tiempo, una sección A' en donde se presenta una variación tímbrica del tema principal, por último, se reitera la sección A con la que se finaliza la obra.

El tema principal de la obra se encuentra en la sección A, el cual se basa en un arpeggio descendente y una figura rítmica que durante el desarrollo del tema va experimentando variaciones. La entrada de este tema principal es corta y sencilla, basándose en un arpeggio descendente de mi menor, el cual será el material en que la pieza estará basada (Hueter, 2011).

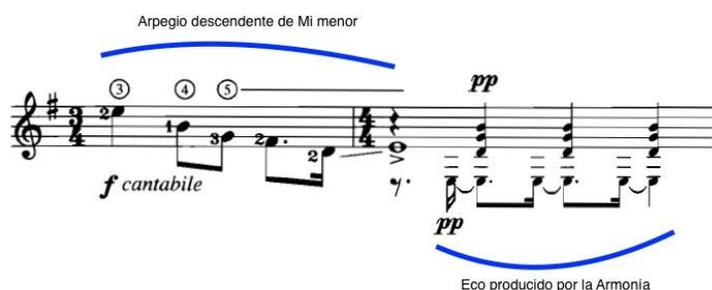


Ilustración 1. Motivo principal del tema del Prélude N°4 de Heitor Villa-Lobos. Ilustración propia a partir de: Villa-Lobos (1940). Cinq préludes (Frédéric Zigante, guitar score). París: Eschig.

Al observar la ilustración 1, se puede apreciar el motivo principal del tema, en el cual aparece la armonía como manera de acompañamiento provocando un efecto de Eco gracias a que el acorde está cifrado por una figura rítmica de corchea con puntillo más una semicorchea, que permiten generar un efecto sonoro distintivo para la obra, es importante mencionar que, al momento de ejecutar este motivo, la melodía debe resonar en todo momento.



Ilustración 2. Primer compás de la sección B en donde se aprecian contrastes de la sección anterior. Extraído de: Villa-Lobos (1940). Cinq préludes (Frédéric Zigante, guitar score). París: Eschig.

La sección B de la obra, se puede apreciar que la indicación de tiempo pasa de *Lento* como referencia al principio de la obra en la sección A, e indica *Animato*, generando una notable división

entre secciones como se referencia en la ilustración 2. La sección B se caracteriza por una progresión de acordes que se ejecutan a manera de arpegio. Los acordes de la progresión se identifican por tener una nota perteneciente a una cuerda al aire de la guitarra, ya sea, la primera o la segunda cuerda de la guitarra, pero en pequeños momentos de la sección, no aparecen estas notas. Por medio de este elemento, la composición juega con la resonancia de las cuerdas al aire y las notas del arpegio, que en ocasiones, provoca sonoridades disonantes que enriquecen el lenguaje de la obra.

Cabe destacar la manera en que la progresión de acordes se desplaza, debido a que tiene un patrón interesante, gracias a que la melodía empieza por grado conjunto y luego realiza un salto de tercera ascendente para retroceder por medio de un desplazamiento de segunda descendente. Este patrón de la melodía se repite en la mayoría de la sección B, exceptuando los tres últimos compases de esta, debido a que la melodía se mueve por grado conjunto.

Desde el aspecto interpretativo, es importante destacar que la indicación *cantabile*, que propone un a ejecución de la sección B utilizando el *legato* para que la melodía siempre resuene y se entienda perfectamente el movimiento interválico de la obra, evitando el entorpecimiento del discurso musical por medio de una ejecución de la melodía con una baja resonancia en el discurso.

Para finalizar, la sección A' presenta un contraste textural con respecto a la sección B, referenciando el tema principal de la obra con una variación tímbrica. Esta sección se caracteriza porque propone el uso de armónicos, una técnica muy común y representativa en las composiciones para guitarra. Esta sección expone una particularidad del autor frente a la manera de escribir la técnica de los armónicos en una partitura, Frédéric Zigante (2006) explica lo siguiente:

Villalobos notó los armónicos naturales escribiendo la nota que el dedo toca en la cuerda en lugar del armónico original. A pesar de que este sistema es más práctico e intuitivo, las notas escritas son completamente diferentes tanto en altura como en contexto armónico a las notas que originalmente suenan. (pág. 9)

1.2 Nocturne Op. 2 No. 1- Johann Kaspar Mertz

Con el propósito de avanzar con el análisis del repertorio del portafolio artístico, la siguiente obra es el *Nocturne Op. 2 no. 1* del compositor Johan Kaspar Mertz es una obra perteneciente al periodo del romanticismo. Frente a esta composición es importante destacar la admiración del autor hacia los pianistas, debido a que muchas sonoridades de sus obras en la guitarra fueron inspiradas en el lenguaje utilizado por Chopin, Mendelsson, Schubert y Schumann, todo esto debido a que Mertz estaba casado con Josephine Plantin, una pianista concertista (Stroud, 2012). Gracias a este contacto con el lenguaje romántico de los compositores previamente mencionados, Johann Kaspar Mertz realizó transcripciones de *lieder* de Schubert a la guitarra e incluso se considera que sus obras compuestas eran estilísticamente similares a el trabajo de Schumann (Lewis, 2010).

Con relación a la obra *Nocturne Op. 2 no. 1*, desde el análisis musical se puede identificar que es una composición en la tonalidad de La menor y realiza una pequeña modulación hacia la tonalidad de Do mayor. La progresión armónica no se caracteriza por ser compleja, debido a que es una obra que se construye en los grados de tónica, subdominante y dominante.

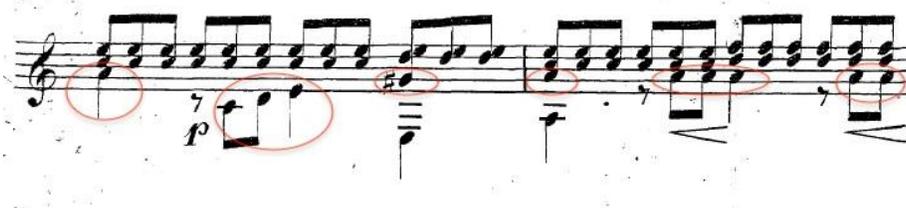


Ilustración 3. Fragmento que ejemplifica los elementos musicales de la sección A: línea melódica y el acompañamiento en manera de ostinato. Ilustración propia a partir de: Mertz, J. K. (1924). *Trois Nocturnes pour la guitare (Guitar score)*. Viena: Tobie Haslinger.

Desde un aspecto de textura, esta es una obra se identifica por ser un nocturno, obras caracterizadas por ser representaciones de la homofonía, es decir, una voz contiene un carácter melódico y las demás voces funcionan como acompañamiento armónico (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). Este nocturno adopta la forma del Lied, es decir una forma ternaria A-B-A', contando con una introducción y con una coda al final de la sección A'. La sección A se identifica por el uso de acordes en ostinato como medio de acompañamiento de la línea

melódica, tal como se puede apreciar en la ilustración 3, en donde la línea melódica está señalada con círculos rojos.



Ilustración 4. Compás que presenta un IV grado menor en la sección B. Ilustración propia a partir de: Mertz, J, K. (1924). *Trois Nocturnes pour la guitare* (Guitar score). Viena: Tobie Haslinger.

Por otra parte, la sección B presenta una modulación al relativo mayor de la tonalidad presentada al inicio de la obra, es decir, la obra cambia su centro tonal de La menor a Do mayor. Cabe destacar que la progresión armónica no varía en esta sección, se sigue construyendo la progresión en los grados tónica, subdominante y dominante, sin embargo, se debe resaltar que el acorde de la subdominante aparece en modo menor (Ilustración 4), representando un préstamo modal en esta sección.

Con respecto a la coda, esta sección tiene una indicación de tempo *più mosso*, que propone una interpretación un poco más acelerada de lo que se estaba en la sección anterior (Diccionario enciclopédico de la música, 2008).

Para finalizar, desde una reflexión interpretativa, es importante destacar que la melodía debe interpretarse de manera *legato*, para resaltarla y que esta no pierda cohesión, como si se quisiera representar la voz de un cantante por medio de la melodía. Del mismo modo, es importante mencionar que, al momento de tocar el acompañamiento, debe ser interpretado por medio de un toque ligero por parte de los dedos de la mano derecha, para que por medio de este toque sutil de la guitarra, el acompañamiento no interfiera en el discurso melódico de la obra.

1.3 Suite venezolana- Antonio Lauro

La *suite venezolana* por Antonio Lauro representa el folclor venezolano en una obra que fusiona elementos de la música tradicional de Venezuela con elementos de la vanguardia. Compuesta en 1952 periodo en el que Lauro estuvo en prisión por razones políticas, esta obra es de las más populares del guitarrista venezolano y está conformada por 4 movimientos: *registro*, *danza negra*, *canción* y *vals*.

La primera obra de la suite venezolana titulada *registro*, cumple la función de preludeo. Curiosamente la palabra registro o registrar en el dialecto musical venezolano significa un espacio de calentamiento o un momento de exploración que un intérprete realiza frente a un instrumento nuevo o que desconoce. Los registros eran realizados en reuniones y se caracterizaban porque eran momentos en los cuales los guitarristas desplegaban todo su virtuosismo por medio de arpegios, escalas y pasajes complejos para llamar la atención (Arévalo, 2012)

Para el análisis interpretativo de este primer movimiento, es importante considerar el uso del rubato en las secciones de los arpegios para brindarle un poco de elasticidad al tempo, sin la intención de caer en el error de que todas las frases suenen parecidas. Este elemento es esencial para la interpretación del registro porque permite que las frases llenas de arpegios ágiles se entiendan mucho mejor, provocando una curva interpretativa más detallada. Por otra parte, este movimiento permite los contrastes tímbricos, sobre todo cuando se repiten los arpegios o una nota de estos cambia (Arévalo, 2012).

La segunda pieza, *danza negra*, es una obra que está escrita en compás de 6/8 y se basa en las síncopas y acentos característicos de los ritmos de la música tradicional de la costa de Yaracuy, Barlovento e incluso de la música africana (Zea, 1999). Desde la perspectiva musical, el compositor logra con esta obra transformar a la guitarra no solo en un instrumento armónico-melódico, si no que, por medio de una asociación de patrones, logra reducir un conjunto de tambores venezolanos en una obra para guitarra, Es por esto que Lauro utiliza los bajos de la guitarra siempre en valor de negra con puntillo, el cual funciona como un bombo que marca movimientos armónicos sobre los cuales se desarrollan melodías (Silva,2016). Sin embargo, aunque los tambores son la parte más

importante de la rítmica de esta danza, es preferible no saturar esta sonoridad debido a que puede afectar la claridad sonora resultante (Arévalo, 2012).

Siguiendo con la descripción musical, esta danza está escrita con una textura homofónica, en la cual se puede diferenciar la melodía y el acompañamiento. Lauro aprovecha las posibilidades del instrumento y se puede apreciar en sus composiciones como sobresalen las melodías, los acompañamientos y los contrapuntos. Dentro de esta obra se puede apreciar una cita melódica a la canción popular venezolana *si San Pedro se muriera* que fue agregada a la composición con el fin de destacar y divulgar el nacionalismo venezolano, acción que Lauro busca con esta suite (Arévalo, 2012).

El tercer movimiento de la suite venezolana es la *canción* y como en la *danza negra*, Antonio Lauro cita melódicamente una canción popular venezolana llamada *la tumba*. Es importante mencionar que el gusto del compositor al momento de realizar estas citas melódicas como un homenaje al nacionalismo venezolano provienen del gusto que tenían sus maestros de adaptar melodías a la guitarra (Silva, 2016)

Esta obra se caracteriza por sugerir un tempo lento que implicará para el intérprete el uso del *legato*, del mismo modo es considerada como una obra de alta complejidad en el aspecto interpretativo, debido a que es una obra que se destaca por el uso del contrapunto desarrollado por la melodía principal de la canción “San Pedro” por lo que es importante para el guitarrista identificar las líneas melódicas que constantemente van apareciendo en diferentes voces de la composición.

Es importante mencionar que esta obra contiene múltiples indicaciones de cambio de tempo (acelerando, cedendo, rubato, a tempo) que le otorgan dinamismo a la obra y son muy importantes al momento de crear un discurso musical. Del mismo modo, se pueden encontrar indicaciones para crear efectos tímbricos con las posibilidades de la guitarra como lo son armónicos y la acción de tocar hacia el puente (*sul ponte*) o tocar sobre la boca (*sulla bocca*). Estos elementos le brindan un carácter a la composición de búsqueda y experimentación tímbrica como fue mencionado previamente en el primer movimiento de la suite.



Ilustración 5. Imagen a: primeros tres compases de la canción, imagen b: tercer sistema de la segunda sección del vals. Extraído de Lauro (1952). *Suite venezolana* (Alirio Díaz, guitar score). Ámsterdam: Broekmans & van Poppel.

Para concluir con el análisis de la *suite venezolana*, el cuarto movimiento tiene por nombre *vals*. El maestro Antonio Lauro es muy reconocido por su extenso catálogo de obras basadas en este ritmo tradicional de Venezuela, siendo los vals sus composiciones más reconocidas a nivel mundial. Este último movimiento es considerado como el vals más complejo que compuso Lauro, el cual combina todos los elementos del género como los instrumentos típicos de Venezuela, por eso es posible visualizar imitaciones rítmicas y tímbricas de estos instrumentos dentro de las posibilidades sonoras de la guitarra (Arévalo, 2012), del mismo modo, se pueden identificar pasajes de movimientos anteriores de la suite referenciados en la ilustración 5.

1.4 Terruño- Quique Sinesi

La obra Terruño compuesta por el guitarrista Argentino Quique Sinesi, hace parte del compilado de trabajos del artista llamado *8 pièces pour guitare solo*. La obra refleja el gusto del compositor por fusionar elementos de la música folklórica argentina, el jazz y música clásica (Marshall Digital Scholar, 2010). Esta composición está inspirada en el ritmo de chacarera, un ritmo del folklore argentino que se articula en compases de 3/4 y 6/8, en donde el registro grave, en que suena el parche del bombo y bajos de la guitarra, se escribe en compás de 3/4 y el registro agudo en 6/8 para ejemplificar el aro del bombo o chasquido de la guitarra (Madorey & Mola, 2015).

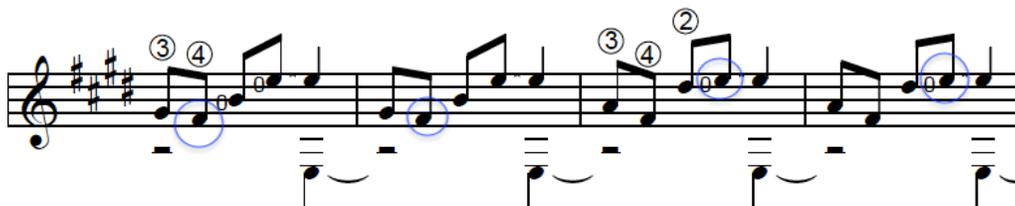


Ilustración 7. Primeros compases de la sección del puente, círculos azules señalan las apoyaturas. Ilustración propia a partir de: Sinesi, *Quique* (2005). Terruño (Ignacio Lopez, guitar score).

Luego de la introducción empieza una nueva sección en la obra que comprende los compases 24 hasta el 38, es un puente que une a la introducción con el tema principal y se caracteriza por la presencia de acordes arpegiados en los cuales la nota Mi siempre estará en la voz soprano y que el compositor sugiere que se ejecute con la primera cuerda de la guitarra al aire para dar una mayor resonancia y un contraste tímbrico. Otra característica de esta sección es la aparición de apoyaturas en los arpeggios, generando una pequeña disonancia que se resuelve de manera inmediata (Ilustración 7).

La siguiente sección que comprende los compases 39 hasta 80, es la sección del desarrollo de la obra o tema principal que, a indicaciones del autor, debe tocarse articulando la interpretación con el *legato*, debido a que al principio de la sección se encuentra la indicación *cantabile*. Desde un punto comparativo, se puede pensar que esta sección se asemeja a la entrada de la voz en una canción con ritmo de chacarera. Como en la sección anterior, los acordes arpegiados vuelven a presentarse con apariciones de apoyaturas en estos, generando contrastes tímbricos en la armonía muy llamativos. Para concluir, la obra termina con una coda que reitera todos los elementos presentes en 16 compases, finalizando con un acorde Mi mayor con novena añadida.

1.5 Vals No°1 Op.32- Ferdinando Carulli

La obra compuesta por Ferdinando Carulli (1770-1841) hace parte del gran trabajo que este realizó en relación con la música de cámara en formato piano y guitarra. El Op. 32 es una recopilación de tres duetos escritos para el formato ya mencionado, frente a este trabajo musical, Graham Wade (2009) expresa:

El conjunto de tres vals del Op. 32 de Carulli, publicado alrededor de 1815, se distingue por un encantador diálogo entre la guitarra y el piano mientras comparten melodías italianas agradables. Escritos cuando el vals estaba en su punto más alto de popularidad, de ahí la atracción hacia la danza [Vals] de compositores como Beethoven, Schubert y Weber. Las danzas sofisticadas de Carulli están muy relacionadas al baile de salón en su carácter lírico. Los tres vals de aquí están en tonalidades de Sol mayor, Re mayor y La mayor, respectivamente, indicando que en ellos hay una coherencia musical².



Ilustración 8. Motivo melódico característico del vals N°1. Extraído de: Carulli, Fernando (s.f). *Trois Waltzes pour le piano-forte et guitare Op. 32. (Piano and Guitar score)*. Berlín: F. S. Lischke.

El Vals N°1 se destaca por tener un motivo melódico que se desarrolla durante toda la obra, el cual cuenta con cromatismos que funcionan como bordaduras para las notas del arpeggio de Sol mayor como se aprecia en la ilustración 8. Este motivo melódico puede ser considerado como un ostinato debido a que su reiteración durante la interpretación es constante.

En cuanto a la armonía, la composición se encuentra en la tonalidad de Sol mayor, sin embargo, existen dos momentos de modulación en la obra. El primer momento de modulación ocurre entre los compases 20 al 36 (16 compases) en donde se puede apreciar la aparición de las notas Do sostenido y Re sostenido pertenecientes a la escala de Mi menor melódica, por lo tanto, este primer momento de modulación está dirigido hacia el relativo menor de Sol mayor que es Mi menor. El segundo momento de modulación se encuentra entre los compases 63 hasta el 71 (8 compases). Esta frase presenta una particularidad y es la aparición de un becuadro en la nota de Fa, generando que el centro tonal cambie a Do mayor por un breve momento gracias a la aparición del tritono en el acorde de Sol mayor, adicionandole una sonoridad dominante que busca resolver esa disonancia en el acorde de Do mayor.

² Traducción propia

Desde una perspectiva de la interpretación, es importante indicar que entre la guitarra y el piano debe existir un balance en la intensidad para que las líneas melódicas puedan entenderse y que este dueto pueda lograr la intención del autor de realizar un diálogo entre este dueto de instrumental.

1.6 Rondeaux 2 & 3 (IV Rondeaux por pianoforte et guitare)- Mauro Giuliani

Los rondós compuestos por Mauro Giuliani para piano y guitarra, pertenecen a ese grupo de trabajos escritos para este formato de música de cámara, muy populares entre compositores de su época. Del cuaderno 1 de los 4 rondós para piano y guitarra se tomaron en cuenta el número 2 y el número 3 que tiene por nombre *La chasse*. Estas composiciones guardan una particularidad y es que se dividen por episodios o secciones cortas debido a que esa es una de las características de la forma (Diccionario enciclopédico de la música, 2008).



Ilustración 9. Imagen a. Extracto de la sección A del rondó nº2. Extraído de: Giuliani, Mauro (1995) (*J.T Lehmann. Piano and Guitar score*) Leipzig: Friedrich Hofmeister. Imagen b. Ejercicio para la mano derecha número 44. Extraído de: Giuliani, Mauro (1924) (*Guitar score*). studio per la chitarra op.1. Viena:

Acerca del *rondo nº 2*, su cualidad más representativa es que es una obra corta, compuesta por dos secciones A y B que se reiteran generando una forma ABA y adicionando a esta una pequeña coda que recapitula de manera breve los elementos de la composición. En cuanto a la armonía de la obra, cabe destacar que no es compleja debido a que se encuentra en la tonalidad de Do mayor y su progresión armónica se desplaza en los grados de tónica y dominante. La ilustración 9 ejemplifica un elemento que vale la pena destacar de esta obra, es el hecho que la parte de la guitarra

se basa en los ejercicios de arpeggios que se encuentran en *studio per la chitarra op. 1* escrito por Giuliani. Estos ejercicios son un recurso muy común del compositor que se pueden identificar en otras composiciones como sus estudios o *las rossinianas*.

En relación con el *rondo n° 3*, esta composición es una adaptación al formato piano y guitarra de un trabajo previo del compositor titulado *la chasse* perteneciente a su op. 106 en donde se pueden notar fragmentos de la obra solista en la de música de cámara. Este rondó se caracteriza por ser más extenso que el n°2 y cuenta con más secciones en su forma además de contar con una introducción y una coda al final que recapitula los motivos rítmicos y melódicos de la composición.

Su armonía, se encuentra en la tonalidad de Re mayor y aunque se desarrolle en la progresión de tónica y dominante como el rondo anterior, esta cuenta con una modulación a La mayor en la sección C (compases 160 al 185). Durante esta sección el segundo grado de la tonalidad de La mayor es agregado a la progresión armónica, brindando un poco de variedad en el movimiento armónico generando una cadencia ii- V- I.

1.7 Bolero Op. 39- Josep Ferrer

Para finalizar con el análisis del portafolio artístico, se encuentra la obra *bolero* del compositor Josep Ferrer compuesta entre los años 1885-1889 y publicado en París, existiendo dos versiones: la primera versión para un dueto de guitarra y la segunda para el formato piano y guitarra de la cual se realizará la descripción. La composición se encuentra en la tonalidad de Mi menor, la cual se caracteriza por tener una forma binaria (A-B) en la cual la sección A se encuentra en Mi menor y la sección B se encuentra en Mi mayor y además cuenta con una pequeña introducción de 8 compases (una frase).

La obra es de carácter homofónico, la línea melódica es interpretada por la guitarra y el acompañamiento por el piano. La melodía del bolero es muy ornamentada, siendo las apoyaturas y las bordaduras los ornamentos más presentes, en cuanto al acompañamiento, el piano va realizando un patrón rítmico mientras realiza una progresión armónica simple que utiliza los grados de tónica, subdominante y dominante en la tonalidad de Mi menor y mayor.

Desde la perspectiva interpretativa, es importante mencionar que la partitura contiene unos signos de repetición que además de mencionar una reiteración de la sección, es una ayuda visual para identificar los momentos en que la música exige una respiración. Por otra parte, el tempo de la obra suele variar dependiendo de la sección ya que en modo menor el tempo puede ser un poco lento y al cambio de sección se puede acelerar un poco para señalar el cambio tanto de tonalidad como de episodio de la obra.

1.8 Reflexiones

Este portafolio artístico significa para el intérprete un proceso musical el cual ha desarrollado por medio de clases con su profesor y clases maestras con diferentes guitarristas nacionales e internacionales. La exigencia técnica de estas obras presentadas requirieron de un trabajo aislado de ejercicios basados en la literatura guitarrística como métodos de aprendizaje de compositores que cuentan con una gran influencia en el instrumento: Fernando Sor, Mauro Giuliani, Dionisio Aguado, Emilio Pujol.

Del mismo modo, interpretar composiciones de diferentes periodos de la música han sido muy enriquecedores para el intérprete, porque debido a esto ha aprendido acerca de la importancia de conocer el estilo para crear un mejor discurso musical. Por medio de un trabajo en el que la actividad principal era la escucha de obras musicales de diferentes compositores a través de la historia de la música, se ha creado una conciencia con respecto a la interpretación musical teniendo en cuenta las referencias previamente escuchadas. Gracias a este trabajo alejado del instrumento, se ha conseguido ampliar el conocimiento y el lenguaje interpretativo del guitarrista.

En adición al repertorio solista, es importante destacar las 4 obras seleccionadas de música de cámara, que significan un trabajo de investigación previo del intérprete con la finalidad de comunicar al público las posibilidades tímbricas y el balance que se puede generar al momento de ensamblar un formato de dueto piano y guitarra. Del mismo modo, se busca rescatar las composiciones escritas para este formato desde el siglo XVIII por grandes nombres como: Fernando Carulli, Joseph Ferrer, Mauro Giuliani, Mateo Carcassi, etc.

2. Interpretación musical históricamente informada: La interpretación en la guitarra de la suite 34 en Re menor escrita para Laúd por Silvius Leopold Weiss bajo el conocimiento de la retórica musical y la teoría de los afectos.

2.1 La suite barroca

El Barroco es el periodo histórico-cultural que vivió la historia del ser humano durante el año 1600 hasta mitad del siglo XVIII, exactamente en el año 1750, año en que Johan Sebastian Bach fallece. Se caracterizó por continuar con el cambio en el pensamiento humano propuesto en el renacimiento, que provocó una transición en las manifestaciones artísticas, generando nuevas formas en las diferentes disciplinas del arte, como la música, la pintura, la arquitectura, las artes escénicas y la literatura.

En relación con la música, el barroco se caracterizó por la gran variedad de formas musicales que nacieron y los grandes compositores que acogiendo los nuevos cambios en el pensamiento humano desarrollaron nuevas sonoridades que para la época no eran comunes. Jean Jaques Rosseau (1768) en su diccionario de la música expresa lo siguiente frente a las características de la música en el periodo barroco: “Música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias”.

Grandes compositores que al día de hoy siguen siendo importantes para el estudio musical, desarrollaron sus ideas y composiciones durante este periodo. Johan Sebastian Bach, Georg Handel, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Jean Baptiste Lully, Claudio Monteverdi, Silvius Leopold Weiss son algunos nombres de músicos importantes en el ámbito musical de la época.

Gracias a la libertad del ser humano brindada por el cambio de pensamiento, sobretodo los aportes humanistas del renacimiento y los racionalistas de este periodo, la música presentó un incremento de nuevas formas por medio de los compositores mencionados previamente. Los géneros musicales desarrollados durante este periodo que más destacaron fueron las óperas, cantatas, oratorios, motetes, gran concierto y la suite.

En relación a la suite, el diccionario enciclopédico de la música (2008) afirma:

Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. (p.1469)

Su característica principal se encuentra en el carácter dancístico que los compositores le otorgaron al momento de inspirarse en las danzas cortesanas que se bailaban en los salones reales durante las celebraciones de la aristocracia. Gracias a este espíritu festivo, los músicos fueron contratados por las cortes para componer música inédita y tocarla en las festividades, convirtiéndolos en trabajadores de la realeza que gozaban de una excelente situación económica. Por otra parte, la cantidad de músicos trabajando en una corte demostraba el poder económico de un Duque (Wengel, 2008).

A pesar de lo mencionado, es importante señalar que no todas las obras que fueron tituladas como suite y que están conformadas por danzas fueron compuestas con el objetivo de acompañar una festividad. Frente a este elemento, Cyr (1992) explica que: “No todos los movimientos que cuentan con título de danza, fueron pensados con la función de acompañar un baile, pero en ellos se percibe el carácter de la danza con la que están asociadas”³ (pág. 42).

Desarrollando la descripción de las ideas de esta forma musical, el número de movimientos y las danzas que contenga la suite puede variar debido a la escuela o región en la que fue escrita. Es de gran importancia mencionarlo debido a que existieron diferentes estilos del barroco que germinaron en diferentes lugares de los actuales países como: Alemania, Italia, Francia y España. Actualmente muchas composiciones escritas en forma suite, destacando el contexto latinoamericano se componen entre 4 a 5 movimientos, ejemplos de esto son las composiciones de Heitor Villalobos, Antonio Lauro, Gentil Montaña o Manuel María Ponce.

³ Traducción propia

Naturalmente, la forma suite está pensada para ser una sucesión de danzas contrastantes en relación al tempo y espíritu de la obra. El diccionario enciclopédico de la música (2008) brinda la siguiente información de las primeras manifestaciones de la forma suite: “Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario, como la pavana (Inglaterra, Francia) o passamezzo (Italia), y de inmediato otra danza rápida en tiempo ternario, como la gallarda o el saltarello” (p. 1469).

Continuando con la descripción de la suite, es importante señalar que, en el barroco, esta forma musical buscaba coherencia entre danzas, es por esto que cada movimiento comparte la tonalidad propuesta desde el principio en la suite, líneas melódicas o progresiones armónicas. El diccionario enciclopédico de la música (2008) frente a esto, realiza la siguiente afirmación:

Las danzas podían compartir material temático o cuando menos tener motivos melódicos o rítmicos semejantes (...) Prácticamente todas las suites guardan una unidad tonal, incluyendo las de Handel y Bach; los cambios de tonalidad entre los movimientos se limitan a contrastes de tonalidades homónimas o relativas mayor-menor. (...) Las figuras melódicas o rítmicas de los compases iniciales de cada movimiento, por lo general reaparecen, se desarrollan o se repiten idénticas a lo largo del movimiento e incluso pueden servir como vínculo entre dos o más movimientos de la misma suite. (pp. 1469, 1470).

2.2 Silvius Leopold Weiss: el laudista y compositor.

Silvius Leopold Weiss nació en el año 1687 en Breslavia (actualmente Wroclaw-Polonia) dentro de una familia de laudistas, en donde destacaron su hermano menor Johann Sigismund, su hermana menor Juliana Margaretha y su padre Johann Jacob que cumplió la labor de maestro para sus hijos.

Bajo la tutela de su padre, empezó su carrera a la edad de 19 años en 1706, realizando su primera presentación interpretando el laúd para la corte de Breslavia, presentación que le permitió ser contratado por el conde palatino Carl Phillip. En 1708 bajo el servicio del príncipe Alexander Sobieski, hijo de la destronada reina Polonia y que se encontraban exiliados en Italia, emprende un viaje hasta Roma, que en palabras de Wengel (2008) fue una experiencia de gran ayuda para el

laudista: “Allí Weiss tuvo la oportunidad de conocer la música italiana en vivo y en directo, escuchando y tocando en orquestas dirigidas por Arcangelo Corelli (1659-1713), Alessandro y Domenico Scarlatti (1660-1725 y 1685-1757, respectivamente)” (pág. 6).

Luego de la muerte del príncipe Sobieski en 1714, Weiss decide dejar Italia y regresar a Alemania. Desde una perspectiva de la visión creativa de Weiss en ese año, Durosselle y Lutz (1998) realizan el siguiente comentario: “Aun dejando Italia, la influencia de este país fue muy fuerte, esos años dejaron su marca en él, incluso hasta en sus últimas composiciones”⁴.

Al regresar a Alemania, Weiss trabajó por un periodo corto de tiempo como músico en la corte de Kassel, para luego ser contratado en 1718 por la corte de Dresden, trabajo que le brindó distinciones como el mejor laudista del siglo XVIII y el músico mejor pagado de toda Alemania, permitiéndole rechazar diferentes ofertas de trabajo, incluso la oportunidad de convertirse en el músico acompañante de la corte de Viena.

Además de su gran capacidad interpretativa con el laúd, Silvius Leopold Weiss contaba con una gran destreza para componer, realizando alrededor de seiscientas composiciones para laúd y muchas obras de música de cámara que no han podido ser rescatadas. Además de poseer esta gran virtud, fue reconocido como un gran maestro, recibiendo alumnos de muchas partes del mundo.

2.3 La retórica y la teoría de los afectos en la música barroca

La retórica de acuerdo al diccionario enciclopédico publicado por la editorial Larousse (2001) define a la palabra de la siguiente manera: “arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos y de dar al lenguaje eficacia bastante para persuadir o conmover” Este arte nacido en la antigua Grecia solucionó el problema que muchos filósofos y oradores tenían el cual era organizar una idea para realizar un discurso. Dicho esto, es importante realizar un pequeño énfasis en la historia de la música, debido a que la retórica es muy importante en el periodo en el cual se compuso la suite 34 de Silvius Leopold Weiss.

⁴ Traducción propia

En la época barroca, el arte se encontraba en un proceso de evolución gracias a las corrientes filosóficas del humanismo y el racionalismo, provocando una atracción del artista frente a la antigua Grecia, cuna de muchas manifestaciones artísticas como música, teatro, poesía, etc. La fijación del artista del barroco por la tragedia griega fue determinante para la construcción de una nueva forma de hacer música. La tragedia griega por medio de palabras logró conmover a un gran grupo de músicos que notaron en los escritos la búsqueda de transmitir afectos y emociones por medio de una narración (Wengel, 2008), motivando a este conjunto de estudiosos a investigar las estrategias del arte de conmover por medio del discurso, logrando relacionar a la música con las habilidades intelectuales de los oradores griegos (retórica).

Es importante conocer que la retórica cuenta con un conjunto de pasos durante el proceso creativo que ayudan a proporcionar coherencia a un discurso, estos pasos son los siguientes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. En cuanto a la elaboración de un discurso basado en la retórica, el musicólogo español Gonzales Valle (1987) explica el significado de cada uno de los pasos y los relaciona con la producción artística.

Siguiendo a Quintiliano y el célebre tratado *Ad Haeranium*, hay que distinguir sin embargo cinco grados en el proceso creativo: 1) *Inventio*, que se refiere a la invención del tema y se ocupa por lo tanto de reunir y coleccionar el material; 2) *Dispositio*, es decir, ordenar la materia a exponer; 3) *Elocutio* o adorno del discurso por medio de figuras; el *ornatus* desde Quintiliano hasta muy entrado el siglo XVIII es el trabajo central y donde la retórica ejerce su fuerza al máximo. La *elocutio* abarca la selección de palabras, la teoría de los estilos y por último las figuras retóricas musicales. Es la teoría de la expresión; 4) Memoria, es decir, retener en la mente el discurso; y por último 5) *Actio*, que se centra en el estudio del gesto para la declamación, el tono de voz conveniente en cada momento y la expresión de la pasión o el afecto al declamar. (pág. 16)

Después de la definición de los diferentes pasos para realizar un discurso, es importante saber que, como músicos, hemos realizado estos pasos mencionados cuando nos entregamos a la elaboración de una propuesta artística, ya sea una interpretación o una composición musical. En relación a la temática expuesta, Gonzales Valle (1987) propone una comparativa entre la creación musical y la creación de un discurso, otorgándole a los pasos de la retórica un carácter artístico.

Para los músicos del periodo barroco, este carácter artístico que posee la retórica les otorgó la posibilidad de realizar composiciones con el objetivo conmover y deleitar al escucha, objetivo que se convirtió en elemento clave al momento de componer e interpretar. Quantz planteó como objetivo común del músico y el orador convertirse ellos mismos en dominadores de los corazones de sus oyentes, suscitar o aplacar sus pasiones y transportarlos a tal o cual sentimiento (Citado por Páez Martínez, 2016, p. 52) A este resultado de la relación entre el discurso retórico y la creación musical se le asoció con el concepto que muchos filósofos de la época estaban desarrollando llamado teoría de los afectos o doctrina de los afectos. De acuerdo con Haas Ter Wengel (2008):

[...] cabe aclarar que las figuras retóricas carecen de sentido si no se encuentran en el contexto de algún afecto. Los afectos son las pasiones del alma y son, contrarios a la subjetividad del siglo XIX, conceptos objetivos y racionalizados. Los compositores planeaban de principio a fin el contenido afectivo de sus obras con el fin de transmitir la misma pasión al oyente. Las figuras retóricas son en esencia un recurso para expresar un afecto. (pág. 18)

Para complementar la información citada, San (s,f) explica:

La “doctrina de los afectos” consiste en racionalizar las pasiones para poderlas imitar (en un sentido aristotélico). En este sentido el uso de la retórica está del lado opuesto al ideal romántico de la creación a partir de la inspiración o emoción espontánea. En este sentido, la “doctrina de los afectos” es un concepto totalmente objetivo, al hacer una taxonomía “afectiva” de los elementos musicales. Esta doctrina parte del racionalismo cartesiano que pretende dar una explicación racional a la naturaleza psicológica del hombre y ver desde el punto de vista objetivo la emoción. (pág. 2)

Frente a lo mencionado anteriormente, es adecuado hablar del dualismo Cartesiano, debido a que es importante comprender esta teoría del filósofo francés para desarrollar un análisis musical basado en la teoría de los afectos.

Descartes afirmaba que el cuerpo y el alma eran dos sustancias completamente distintas y que cada una cumplía con una función en particular, afirmando que el alma no se encargaba de las acciones corporales, pero su función se basaba en generar pensamientos que pueden ser calificados en: acciones y pasiones (Clavijo, 2006). En su tratado *Las pasiones del alma* Descartes explica:

Las acciones son todas nuestras voluntades porque experimentamos que provienen únicamente de nuestra alma y parecen no depender sino de ella; como por el contrario, se pueden llamar pasiones a todas las clases de percepciones o conocimientos que se encuentran en nosotros, porque muchas veces no es nuestra alma la que las hace tales como son, y porque siempre las recibe de las cosas que son representadas por ellas. (P.109)

Sin embargo, en la actualidad muchos pensadores consideran que las ideas de Descartes contienen errores o son teorías carentes de sentido y de profundidad científica, argumentando que son afirmaciones contradictorias entre si. Frente a este cuestionamiento de las teorías cartesianas Clavijo (2006) expone:

Para Descartes, la mente y el cuerpo se encuentran estrechamente relacionados, pero sus funciones son completamente diferentes pues así como no es posible concebir pensamientos del cuerpo, porque el cuerpo como tal no piensa, tampoco se puede aceptar la idea de movimientos causados por la mente. (pág. 45)

La principal fuente de inspiración de la que parte la teoría de los afectos, se encuentra en el tratado de René Descartes llamado *Las pasiones del alma* escrito en 1649. En este tratado, Descartes afirma que los afectos eran las percepciones o emociones del alma. Para los músicos de la época barroca, los elementos que lograban mover y conmover las pasiones y afectos del alma se encontraban en la tonalidad, el movimiento melódico (relación interválica), el tempo, las figuras rítmicas y retóricas.

Las partituras en el periodo barroco se caracterizaban por no contar con indicaciones, promoviendo la libertad al intérprete de escoger la teoría afectiva representativa de su escuela o

región, provocando una charla agradable entre el instrumentista y el espectador. Provocando muchas intervenciones de músicos frente a esta teoría, destacando a los franceses Charpentier, Rameau, LaBorde y los alemanes Mattheson y Quantz. (Cyr, 1992)

2.4 La repetición: un elemento importante en el desarrollo de la música Barroca

La repetición en música está caracterizada por signos, palabras (*DA CAPO*, *AL SEGNO*, *A LA CODA*) o incluso sin ser señalada por una figura o signo, retomar una idea melódica, armónica o rítmica desarrollada en un momento de una composición es considerada como una repetición, debido a esto, se puede considerar a este aspecto de la música como un elemento de gran utilidad al momento de generar un discurso.

Considerando que los compositores del periodo barroco se inspiraron de la tragedia griega debido a que esta buscaba transmitir emociones y mover los espíritus del cuerpo por medio de una narración, no es desacertado indagar en investigaciones que resalten la importancia de repetir un relato frente a un grupo de personas en una exposición.

Frente a la repetición, la lingüista Johnstone (1994) comparte:

La función de la repetición en general es para señalar, dirigir al escucha de nuevo a algo y decir: “presta atención otra vez, esto sigue siendo importante, esto todavía tiene un gran significado; utilicemos esta información de alguna manera” [...] La repetición es una manera de enfocar la atención [...] La repetición enfoca nuestra atención sobre la construcción del discurso que se repite y el primer discurso que se relata. (pág. 13)⁵

Desde el ámbito musical, las investigaciones de los musicólogos comparten similitudes con las de los lingüistas, aportando recursos interpretativos para los músicos resaltando a la repetición como un elemento que no se debe ignorar. López-Cano (2000) aporta un concepto similar al citado previamente:

⁵ Traducción propia

[...] para la retórica musical del barroco, la repetición es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar. (pág. 124)

La idea de un signo de repetición o del retorno de una idea musical dentro de la pieza está completamente ligada a la variación interpretativa. Mediante este componente, el intérprete realizara una exposición de sus capacidades creativas y su conocimiento interpretativo al momento de retomar las ideas o las palabras que ya ha mencionado en su discurso, tomando en cuenta que muchas partituras no proponen estas variaciones interpretativas dentro de su lenguaje, otorgándole al instrumentista libertad al momento de ejecutar la repetición de una composición. Margulis (2014) realiza el siguiente aporte relacionado a la variación interpretativa en la repetición musical:

Las partituras, desde esta perspectiva, presentan problemas de repetición para los intérpretes: Aquí está la misma sección ¿Cómo la tocarás esta vez? O, aquí está el mismo tema ¿Lo vas a interpretar similar o añadirás contraste? La notación occidental parece que solo busca resolver la precisión en la afinación y el ritmo, pero estos dos parámetros aceptan variación interpretativa.⁶ (pág. 117)

Continuando con el desarrollo de las características de la interpretación musical históricamente informada, es importante resaltar que la repetición se hace presente en la mayoría de obras en forma binaria del barroco como las suites. Frente a una interpretación de secciones A y B de una danza de suite, Margulis (2014) expone lo siguiente:

En el periodo barroco, era costumbre añadir ornamentación cuando se repetía una sección en una danza binaria o cuando se repetía la sección A de un aria da capo. Estas consideraciones fueron dejadas a criterio del intérprete, en donde, no solo intercedieron en el tempo y la articulación de los pasajes, sino que añadieron notas, adornos y nuevos ritmos.⁴ (pág. 122)

⁶ Traducción propia

Debido a esto, se puede apreciar la importancia de la repetición en la variación interpretativa de la música barroca, es por eso, que muchos musicólogos la relacionan como un elemento de la retórica musical el cual puede afectar a la melodía. Por medio de esto, se han la repetición se ha dividido en dos estructuras: la repetición exacta y la repetición alterada (López-Cano, 2000).

Para concluir, la repetición musical guarda gran importancia en las composiciones barrocas, siendo relacionada con la el ejercicio de repetición de la lingüística, la manera de retomar una idea en un discurso o desde un punto de contexto musical, como el elemento que permitía demostrar el virtuosismo que tenía un interprete al momento de añadir nuevos elementos a una obra.

2.5 La disminución melódica como método de análisis de la suite 34 compuesta por Silvius Leopold Weiss

Al momento de referenciar métodos de análisis musical, se puede encontrar una cantidad amplia de teorías formuladas por diferentes autores, compositores, musicólogos, etc. Debido a que la suite a analizar fue compuesta durante el periodo Barroco, la tonalidad se hace presente como elemento fundamental de la composición. Debido a lo mencionado, el análisis Schenkeriano es una herramienta que brindará una comprensión de los conceptos implícitos en la obra, los cuales permitirán al intérprete una mejor ejecución.

Las teorías del análisis musical propuestas por Heinrich Schenker proponen el estudio de una composición por medio de la reducción de los elementos que la componen, partiendo desde el principio que toda obra tonal estará dentro de una tonalidad y que por esto, empezará y terminará en la tónica, así el movimiento melódico partirá desde una de las tres notas que conforman la triada de la tónica (Sans, s,f). Desde otro punto de vista, Nicholas Cook describe el análisis schenkeriano como: “[...] un tipo de metáfora según la cual una obra musical es vista como una ornamentación a gran escala de una simple progresión armónica subyacente” (Citado por: Mazuela 2012, p.2)

Es importante mencionar que la reducción melódica fue utilizada en Italia como método de entrenamiento para ayudar a los cantantes a improvisar adornos en las líneas melódicas (Forte, Gilbert. 1982). Debido a lo mencionado, Schenker buscaba regresar al génesis de toda obra musical tonal y era el contrapunto a dos voces. Sans (s,f) complementa: “El análisis Schenkeriano parte del

principio de que existen diversos niveles estructurales en una obra musical, y que esos niveles pueden ser esenciales o superficiales en su relación unos con otros” (pág. 1).

La mayoría de los métodos basados en teorías de Schenker utilizan el término de niveles estructurales (Forte & Gilbert, 1982) . Los términos más comunes dentro de estos análisis son: *background*, *middleground* y *foreground*. El nivel estructural conocido como *background* es conocido como la estructura fundamental o estructura generatriz (Sans, s,f). Dentro de este nivel se encuentran los elementos primarios de toda composición: la línea fundamental (*urline*), la nota primaria (*kopfton*) y el bajo arpegiado (*Bassbrechung*). Estos términos cualquier grado de la triada de la tónica (tercera, quinta u octava) puede ser la nota primaria, que esta a su vez será el punto de partida de una línea fundamental que descenderá desde el grado escogido de la nota primaria hasta la nota fundamental de la tonalidad en que la obra esté compuesta. En muchos casos, la línea fundamental representa el tema de la obra (Forte & Gilbert, 1982).

Con respecto al bajo, Forte y Gilbert (1982) enuncian:

El bajo, en conjunto, es más fácil de interpretar que la melodía. Desde que una pieza o movimiento empiecen desde I y desde que el final esté marcado por una cadencia auténtica hacia la tónica, podremos ver que el bajo dentro del nivel estructural del *background*, estará señalado en la progresión I...V-I. En medio de este inicio en I y el final V-I, a menudo podemos encontrar III en el intermedio como un punto de descanso para llegar al V final. (...) El resultado de esto es una larga sucesión de I-(III)-V-I o una triada arpegiada, debido a que Schenker a esta línea de bajo como bajo arpegiado (*bassbrechung*)⁷. (pág. 132)

Por medio de lo mencionado, es importante identificar que las partes que conforman el nivel estructural *Background*, son la línea fundamental y el bajo arpegiado. Esta combinación es llamada por Schenker estructura fundamental (*ursatz*).

⁷ Traducción propia

Una parte importante del análisis Schenkeriano basado en la reducción melódica son las gráficas. Para representar la línea fundamental se utilizan las figuras rítmicas de redonda o blanca debido a que la cabeza de la figura esta vacía. Los grados de la escala descendente de la *Upline* están marcados por números arábigos caracterizados con un grafema de caret. Por ultimo, el bajo es cifrado con números romanos para indicar la función tonal. Cabe aclarar que, las figuras mencionadas anteriormente, no guardan una relación rítmica dentro del análisis Schenkeriano, sino, se manifiestan como una característica para identificar la línea fundamental (Forte & Gilbert, 1982).



Ilustración 10. Ejemplo de gráficas de Ursatz. (Forte, Gilbert. 1982, P.133).

A continuación, se exhibirá un ejemplo de gráfica de *ursatz* relacionada a la danza *Minuet I* de la suite 34 compuesta por Silvius Leopold Weiss. Esta estructura fundamental es extraída de la parte A de la danza. Todo esto, con el objetivo de presentar un adelanto del análisis de la obra previamente mencionada.

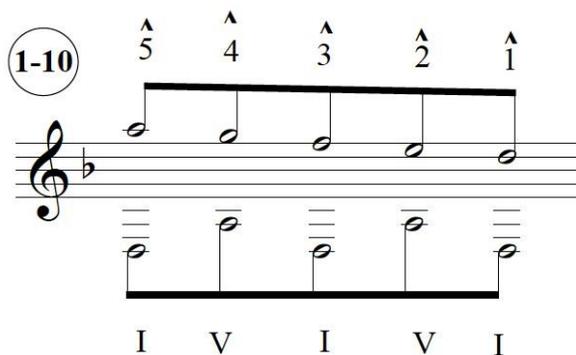


Ilustración 11. Ursatz de parte A de la danza *Minuet I* de la suite 34 compuesta por Silvius Leopold Weiss. Elaboración propia

2.6 La suite 34 (En Re menor) de Silvius Leopold Weiss

La suite 34 de Silvius Leopold Weiss es una obra escrita originalmente para laúd y se encuentra en el compilado de las seiscientas suites que el compositor realizó durante su vida. Realizar una mención del tiempo en que esta obra fue escrita resulta un poco complejo, debido a que contiene

elementos del barroco italiano en sus danzas, sin embargo, no es posible señalar en que año o región geográfica se encontraba el compositor debido a que como fue señalado anteriormente, Weiss incluso fuera de Italia conservó el estilo artístico del barroco de este país.

Es importante mencionar que la partitura a analizar es la transcripción de Thomas Könings, realizada en 2007 para guitarra y extraída del manuscrito de Dresden, lugar donde el compositor vivió y trabajó por un tiempo prolongado. Esta transcripción es considerada como un aporte confiable debido a que fue extraída del material original.

Sería valioso encontrar el facsímil original para una futura investigación o la búsqueda de una ejecución en el laúd más elaborada interpretando el material original. La interpretación musical con el material de origen (facsímil, partitura, tablatura) provoca una mejor comprensión de los pensamientos del compositor, frente a esto Cyr (1992) expone:

Lo primero, y quizás lo más importante, investiga si la partitura original del compositor está disponible u otros manuscritos y primeras ediciones. Si no conseguimos la edición original, tenemos que aceptar las mejores ediciones disponibles. Generalmente, las copias más importantes pueden encontrarse en círculos familiares cercanos o alumnos, inclusive se pueden encontrar copias en una región geográfica particular. (pág. 24)

Desde un aspecto formal, la obra se compone por siete danzas y un preludio. Las danzas de la suite comparten una forma binaria (A y B) separadas por un signo de repetición. El preludio cuenta con una particularidad debido a que es un *prelude non mesuré* o preludio sin líneas de compás.

Haas Ter Wengel (2008) expone una particularidad de esta suite:

La obra consta de siete movimientos: *Preludio*, *Allemanda*, *Courante*, *Bourrée*, *Sarabanda*, *Minuetos I y II*, y para concluir un *Giga*. A pesar de que todos son los típicos de la suite francesa, el estilo de esta obra es completamente italiano. El ejemplo más contundente es la *Courante*, que no presenta el uso recurrente de la hemiola y el juego rítmico característicos de la *Courante* francesa y se parece más a la *Courante* italiana. Aparte de eso, en toda la obra se encuentran

gestos melódicos largos y las modulaciones ocurren por medio de secuencias al estilo de los conciertos de Antonio Vivaldi. (pág. 8)

Continuando con el análisis, la obra se encuentra en tonalidad de Re menor, presentando periodos cortos de modulación a la tonalidad de Fa mayor (relativo mayor). Cabe resaltar que, a pesar de modular a una tonalidad cercana, el arpeggio de Re menor se hace presente en todas las secciones de las danzas generando un contexto de refuerzo a la tonalidad principal de la suite. Durante el desarrollo del análisis, este aspecto será ejemplificado en la descripción de cada danza en particular.

Mediante la tonalidad podemos agregar el primer concepto a la obra de la teoría de los afectos y es que Re menor desde el tratado de afectividad del compositor Charpentier evocaba seriedad, para Matthenson era una tonalidad devota, clamada, placentera y dulce. Desde el punto de Rameau, esta tonalidad era la representación de la ternura y la dulzura (Cyr, 1992).

Gracias a la información brindada por los tratados de los compositores, el interprete debe optar por estudiar la sensibilidad musical y buscar la manera de reflejar el afecto que la tonalidad de Re menor representa ayudándose de las figuras retóricas.

Dentro de las figuras retorico-musicales, propuestas por López-Cano (2000), se encuentran las figuras descriptivas (*Hypotiposis*) que se encargan de representar conceptos extra musicales como lo son las pasiones del alma. Joachim Burmeister lo define de la siguiente manera: “*Hypotiposis* es interpretar un texto de modo que las cosas sin vida en éste contenidas, se presentan animadas, vienen a los ojos sin velos” (Citado por: Lopez-Cano, 2000, pág. 147).

López-Cano (2000) complementa:

En general, el proceso de descripción musical, se fundamenta en la imitación. Las características de un elemento musical -diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempo, tonalidad, notación, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retórico-musicales, etc. Representan imitativamente alguna característica del concepto, persona o cosa que se va a describir [...] La alegoría cumple la función de la metáfora en la literatura, siendo un elemento

que ayuda a representar elementos por medio de la descripción, como afirma López-Cano: “En la alegoría, al igual que en la metáfora, se enumeran las propiedades y cualidades de una cosa, para evocar las de otra” (pág. 147 & 148).

En cuanto a los compositores de la época, López-Cano (2000) expone: “Los compositores alegorizaban por medios musicales los efectos corporales y movimientos de los espíritus animales generados por un afecto o pasión del alma” (pág. 151).

Con respecto a otras características musicales, la danzas que conforman esta suite se destacan por ser composiciones muy ornamentadas, factor que era muy común en la música del periodo barroco. Los elementos sobresalientes son las bordaduras⁸, las notas de paso⁹, los retardos¹⁰ o suspensiones. Estos ornamentos crean momentos de disonancia cortos que le permiten al intérprete demostrar sus capacidades musicales a la hora de resolver tensiones. Estos ornamentos no deben ser confundidos con otro elemento musical como los acordes extendidos.

2.6.1 El prelude de la suite 34

El prelude de la suite 34 de Silvius Leopold Weiss cuenta con una característica muy notoria debido a que es una obra que es catalogada dentro del estilo como *Prelude non mesuré*, que a una primera impresión provoca a los interpretes las siguientes dudas: ¿Qué es un *Prelude non mesuré*?, ¿Qué características posee esta obra? Frente a estas preguntas Cyr (1992) responde:

Un prelude corto e improvisado comúnmente utilizado para probar la afinación de un teclado o un instrumento con trastes. Fue popular en Francia durante los primeros años del siglo XVII [...] La notación inusual empleada en este prelude fue con la intención de mantener el carácter improvisatorio, dejando la elección del tempo enteramente al intérprete¹¹. (pág. 110)

⁸ Se dice en música de varias notas de adorno que añade el músico en su parte durante la ejecución, para variar un canto ostensiblemente repetido, para ornamentar pasajes demasiado simples o para destacar la ligereza de su garganta o de sus dedos. (Diccionario de términos musicales, 1768)

⁹ Nota de conexión entre dos acordes que no pertenece a ninguno de los dos. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008)

¹⁰ Tipo de disonancia que ocurre al mantener la nota de un acorde como parte constitutiva momentánea del acorde siguiente, resolviendo por grado a una nota que forma parte real del segundo acorde. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008)

¹¹ Traducción propia

Ante el *Prelude non mesuré*, Moroney (2001) complementa: “Un término para definir un grupo de preludios para clavicémbalo compuestos durante el siglo XVII que fueron escritos sin indicaciones ortodoxas de ritmo y métrica. Estos preludios carentes de compás fueron muy comunes antes del siglo XVII” ⁸(P.1).

Continuando con la descripción de este preludio, es un movimiento que se encuentra en la tonalidad de Re menor; representando el afecto de la tranquilidad (Matthenson, 1713) y dulzura (Rameau, 1722), sin embargo, el preludio presenta una pequeña sección en la cual modula a la tonalidad de Fa mayor (relativo mayor), provocando un cambio afectivo dentro de la obra: furioso y energético (Charpentier, 1682). Gracias a estos puntos de vista de los teóricos de la época, el intérprete puede improvisar con los elementos de la obra para poder cumplir con la cualidad más importante de la música barroca: conmover los espíritus del alma.

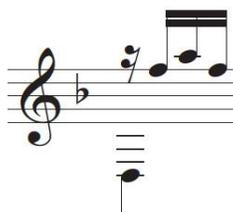


Ilustración 12. Motivo rítmico representativo del preludio de la suite 34. Elaboración propia

Detalladamente se pueden identificar dos elementos distintivos de la obra. Por una parte, se obtiene la figura rítmica que el compositor utiliza en la mayoría de la obra y el otro elemento es la voz del bajo. El motivo rítmico presente en la obra cumple con la cualidad de la retórica al momento de repetir, provocando que el motivo esté presente y que para el escucha sea difícil de olvidar y tenga en cuenta este elemento en toda la interpretación.

Este preludio resalta a la ornamentación como una estrategia dentro de la composición, se hacen presentes los retardos, las bordaduras y las notas de paso. Los retardos o suspensiones se pueden considerar como el ornamento más utilizado por el compositor en este preludio (incluso, el ornamento más presente en toda la obra). Por medio del uso de este adorno, el compositor crea momentos de tensión que son muy importantes en el periodo barroco gracias a que son elementos contrastantes en este estilo, incluso indicando momentos de reposo en la obra. Debido a este

contraste el intérprete debe destacar la disonancia por medio de la duración, articulación o acentuación para poder resaltar esas sonoridades características (Wengel, 2008).

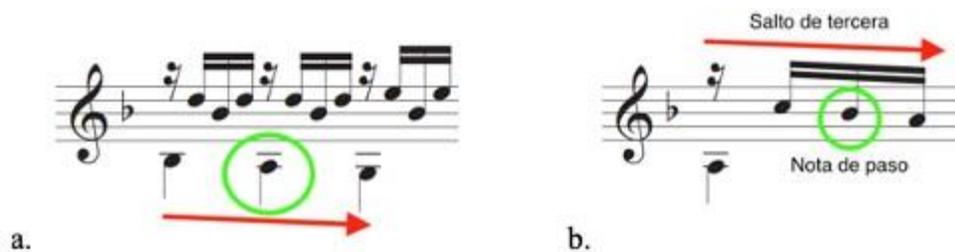


Ilustración 13. Ejemplo de salto de tercera. Imagen a: nota de paso dentro de la voz del bajo. Imagen b: nota de paso entre un salto de tercera en la voz superior. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

Las notas de paso en este preludio se pueden localizar en el medio de un salto de tercera como indica la ilustración 13. Las notas de paso se manifiestan en las voces superiores y en la voz del bajo que brinda el contexto armónico tonal, mientras que las bordaduras se hacen presentes en las voces superiores y en el bajo.

Desde el ámbito de la retórica, el preludio cuenta con el uso de diferentes figuras retórico-musicales que ayudan al desarrollo de una interpretación basada en la teoría de los afectos. Es importante resaltar las figuras basadas en la repetición, siendo la estructura de repetición *traductio* (repetición alterada) como la más destacada en la obra. La palabra *traductio* es definida como todas las figuras retórico-musicales que afectan la morfología de un fragmento al momento de ser repetido. Estas figuras pueden organizarse en dos categorías: Las figuras que actúan sobre una voz y las figuras que actúan sobre varias voces (López-Cano, 2000).

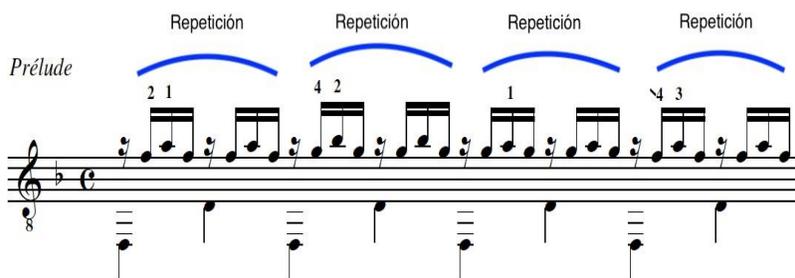


Ilustración 14. Ejemplo de mimesis en el preludio de la suite 34. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

Las figuras de repetición basadas en la estructura de repetición alterada más frecuentes en el preludio de la suite 34 son *mimesis*, *auxesis* y *gradatio*. Frente a la *mimesis*, Shering afirma que es la repetición de un fragmento musical en una voz superior (citado por López-Cano, 2000, p. 138). La figura se hace visible en la introducción de la obra, en donde la línea fundamental (*urline*) se repite dos veces, generando un efecto de eco permitiéndole al escucha recordar la sonoridad propuesta.



Ilustración 15. Ejemplo de *auxesis* en el preludio de la suite 34. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

La ilustración 15 referencia a la figura retórico-musical *auxesis*, Civra lo define: “Es el aumento progresivo de la complejidad de la armonía que acompaña a un mismo fragmento melódico que se repite una o más veces de forma idéntica” (Citado por López-Cano, 2000, p. 139). Muchos momentos de la obra ejemplifican esta figura sobretodo secciones en donde la línea fundamental repite una sucesión interválica y el bajo realiza progresiones armónicas u ornamentos.

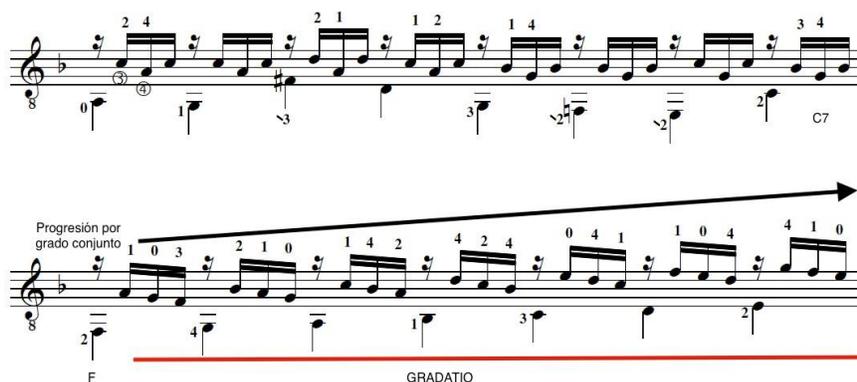


Ilustración 16. Pasaje del preludio en donde se expone el *gradatio*. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

En el grupo de las figuras basadas en la repetición alterada se encuentra el *gradatio*, que es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical (López-Cano, 2000). El *gradatio* en este preludio se puede apreciar de una gran manera en el momento en que la armonía modula a Fa mayor luego de un acorde dominante Do 7, realizando una progresión armónica por grados conjuntos, tal como lo presenta la ilustración 16.

Interpretativamente el músico instrumentista puede realizar un pequeño *ritardando* desde el acorde dominante hasta llegar a la nota Fa y luego continuar la ejecución de la pieza con un afecto más fuerte y energético de lo que se venía escuchando previamente. Todo esto con la finalidad de sorprender al espectador y enseñarle que el afecto calmado representado en la tonalidad de Re menor cambia completamente a uno más vigoroso.

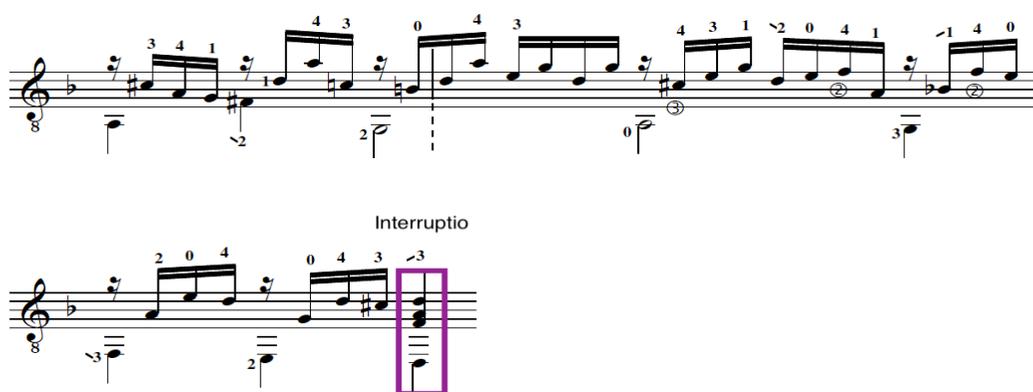


Ilustración 17. *Interruptio*. Ilustración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

Anteriormente se mencionó que este preludio cuenta con un motivo rítmico característico que se repite en la mayoría de la obra (ilustración 12), sin embargo, al final de la obra esta figura es interrumpida generando una sensación de final de una idea, este recurso basado en las figuras retórico-musicales tiene por nombre *interruptio*. El laudista Wengel (2008) define este término como: “una *Interruptio*, no es otra cosa que la interrupción repentina de un discurso o idea musical” (pág. 29).

a.

V7 i ii° V7

b.

i6 vii° i

Ilustración 18. Imagen a: Uso del acorde ii° como dominante secundaria. Imagen b: Acorde vii° como dominante con resolución en i. Elaboración propia.

Cabe destacar que la figura retórico-musical *interruptio* marca el final de una progresión armónica basada en dominantes, la cual se caracteriza por la aparición de los acordes ii° y vii° que cumplen la función de dominantes secundarias (Ilustración 18). Estas progresiones de dominantes secundarias son descritas como un método para embellecer la línea fundamental o para reafirmar la tonalidad de la obra (Berry, 1987), es por esto que la progresión sucede justo en el momento en el cual la obra retorna a su tonalidad base (Re menor) luego de realizar una modulación por su relativo mayor (Fa mayor) por un breve periodo de tiempo.

2.6.2 La Allemande

Lo obra que sucede al preludio es una *allemande*, por ende, es la primera danza que conforma la suite. Una *allemande* es una danza de pareja que fue muy popular en el siglo XVI y principios del siglo XVII. Como forma instrumental se desarrolló a principios del siglo XVII, convirtiéndose en uno de los cuatro movimientos comunes de la suite barroca, caracterizado por un tempo moderado y binario, normalmente era sucedida por una danza de carácter más vivo (Diccionario enciclopédico de la música, 2008).

En relación con la *allemande* de la suite en proceso de análisis, es una danza que se encuentra en la tonalidad de Re menor con una pequeña sección en la tonalidad de Fa mayor (Desde el compás

14 al 22). Se divide en dos secciones que están señalizadas por medio de signos de repetición, siendo el final de la primera sección el momento en que la danza realiza una pequeña modulación hacia el relativo mayor de la tonalidad inicial. Retomando la información previa, es importante recordar que al momento de la modulación el afecto de la obra cambia exigiéndole al instrumentista utilizar recursos interpretativos para poder reflejar los afectos que las tonalidades expresan.

la descripción de la obra desde las teorías afectivas de los compositores previamente mencionados, se puede apreciar que las danzas de la suite barroca guardan un espíritu que por medio del tiempo pueden representar un afecto característico (Cyr, 1992). Frente a la *allemande* Matthenson afirma que es una danza calmada que manifiesta la imagen de un espíritu contento y satisfecho (Citado por Cyr, 1992, p. 42). Desde el punto de vista interpretativo, Quantz propone que el afecto calmado que brindan los movimientos lentos de una suite debe ser acompañados por un sonido equilibrado y con mucha prolongación como lo es la ejecución de un instrumento de cuerdas frotadas con un ataque del arco tranquilo y pesado (Citado por Cyr, 1992, p. 41).

Para concluir con el tópico del tempo, es importante mencionar que la obra tiene por unidad de compás el símbolo de “Compás partido” (C) brindándole la característica de danza binaria, sin embargo, es conveniente aclarar que la aparición del símbolo del “compás partido” (C) en una partitura del periodo barroco en los inicios del siglo XVI, no significaba una relación binaria. Frente esto Cyr (1992) expone: “El compás partido (C), fue utilizado en el barroco temprano para indicar disminución o una interpretación más rápida de lo usual. La diferencia entre C y c es que el compás partido era tres veces más rápido que ”¹² (pág. 30).

Retardo 9-8

$\frac{1}{2}C$

Dm: iv III ii i

Ilustración 19. Ejemplo de progresión armónica ornamentada con retardos en la línea melódica fundamental. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

¹² Traducción propia

Continuando con las características de la composición, se puede afirmar que esta *allemande* es una obra muy ornamentada, en la ilustración 19 se puede apreciar que los retardos se hacen muy presentes en la línea melódica fundamental (*urline*) brindándole un motivo característico a la danza, siendo los retardos o suspensiones 9-8 los más comunes en la composición. En relación con la línea del bajo (*bassbrechung*) se repiten los ornamentos presentes en el preludio.



Ilustración 20. Ejemplo de línea de bajo descendente. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

El movimiento interválico propuesto en la voz del bajo, es un factor a analizar en esta danza debido a que constituye un motivo que se repite en varios momentos de la obra, este motivo genera progresiones armónicas descendentes por grado conjunto. En el contexto de la retórica, este movimiento del bajo hace referencia figuras retórico-musicales descriptivas. La figura retórico-musical que identifica a las líneas melódicas descendentes se denomina *catabasis*. Kircher manifiesta que esta figura expresa sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes. (Citado por López-Cano, 2000, p.15)

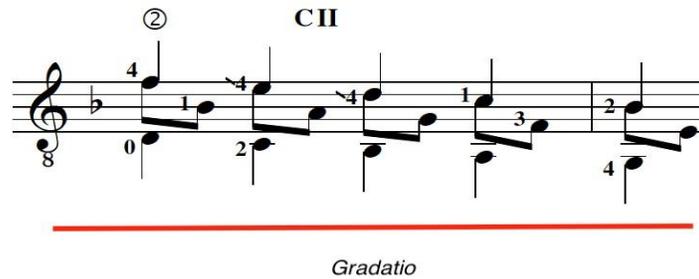


Ilustración 21. Gradatio en la Allemande. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

Las figuras de repetición alterada introducidas previamente en el preludio aparecen en esta danza siendo el *gradatio* la figura retórico-musical más representativa en donde es posible observar en la ilustración 21 una progresión descendente en la cual los acordes repiten la misma posición con respecto a sus intervalos.

2.6.3 La Courante

La segunda danza de la suite (tercer movimiento contando el preludio) es la *courante*, movimiento estándar de la suite barroca distinguido por adquirir dos formas nacionales distintas: La *corrente* italiana y la *courante* francesa. La versión italiana es una danza rápida escrita en compás ternario (3/4 o 3/8), en forma binaria, con textura homofónica que se distingue por movimiento constante de notas en la voz superior. Por otra parte, la versión francesa como su homóloga italiana, está escrita en compás ternario y en forma binaria, sin embargo, es mucho más lenta (descrita como la danza cortesana más lenta). La característica más importante de la versión francesa es en el uso de la hemiola, especialmente en cadencias y en pasajes contrapuntísticos. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). Siguiendo con la descripción, es importante recordar que esta *courante* es de carácter italiano como ya se ha mencionado durante este análisis.

Con relación a la *courante* de esta *suite*, Cabe destacar que es una obra que contiene los elementos formales vistos en la *allemande*, por ende, su representación afectiva se basa en las dos tonalidades ya mencionadas. Otro punto a resaltar de esta danza es que se destaca por contener muchos ornamentos como el movimiento previo a esta, permitiendo una mayor variedad en su línea melódica.

13-17

F: I V III V V I V I

Ilustración 22. Análisis Schenkeriano en una sección de la courante. Elaboración propia.

Una característica muy presente en esta danza es que la línea melódica principal (*Upline*) es ornamentada por el *middleground*, generando un efecto de pregunta y respuesta entre estos dos niveles estructurales. En la ilustración 22 se resalta esta interacción en la cual el *middleground* realiza una escala descendente entre las notas del *Upline*, generando una sonoridad como si de ornamentos se tratase sin tener en cuenta que es otro nivel estructural interactuando en la composición.

2.6.4 Bourée

El *bourée* es una danza la cual se caracteriza por bailarse en pareja de manera rápida. Originaria de Francia, esta danza fue adaptada por la aristocracia durante los siglos XVII y XVIII, sin embargo, no fue tomada en cuenta como una forma instrumental hasta mitad del siglo XVII, apareciendo en óperas y ballets de compositores como Lully, Charpentier y Rameau. Posteriormente se integró a la suite como un movimiento opcional (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). Desde el punto de vista del espíritu afectivo del *bourée*, Matthenson (1739) considera que es una danza contenta y agradable, desde un punto de vista similar, Quantz (1752) considera que representa un espíritu alegre.

Ilustración 23. Reducción melódica del *bourée* que ejemplifica un contrapunto. Elaboración propia.

Una de las características que más resaltan de la obra es el constante juego entre voces, creando una relación de pregunta y respuesta como se aprecia en la ilustración 23 que comprende los compases 12 al 14 en donde la tonalidad de la obra modula a Fa mayor. En este pasaje se puede apreciar como la línea melódica fundamental (*urline*) recibe una respuesta del *middleground*, la cual es una imitación de la *urline* pero a una distancia de tercera. Este movimiento puede relacionarse con la figura retórico musical *gradatio* ya presentada en movimientos previos como el *prélude* y la *allemande*.

2.6.5 Menuet I y II

Las obras que suceden al *bourée* son el *minuet I* y *II*. El minuet es una danza de carácter majestuoso que surgió a mediados del siglo XVI, se escribía en tiempo ternario, normalmente en 3/4 y generalmente de forma binaria. Esta danza era conocida como una forma instrumental. Comúnmente utilizada en obras con varios movimientos: suite barroca, sonata y cuarteto de cuerdas clásico (Diccionario enciclopédico de la música, 2008).

En lo que respecta al punto de vista formal, el *minuet I* comparte el mismo principio de las obras anteriores, la cual es una obra en forma binaria en la cual sus secciones se dividen por signos de repetición, sin embargo, esta obra destaca por tener una indicación de repetición *Da capo al fine* al final de la sección B, provocando que se reitere la sección A en la cual se encuentra el *fine* en el compás 10.

Desde la perspectiva de la teoría de los afectos trabajadas, esta danza no se diferencia de los movimientos anteriores ya analizados, debido a que empieza en la tonalidad de Re menor y realiza

una modulación a Fa mayor para luego retomar hacia el final de la obra la tonalidad inicial, provocando un efecto afectivo contrastante como ya se ha mencionado en los capítulos anteriores. Continuando con el punto del tempo de la obra y el espíritu que esta guarda, Rosseau y Matthenson afirman que el minuet debe ser moderado y elegante (Citado por Cyr, 1992, p. 44).

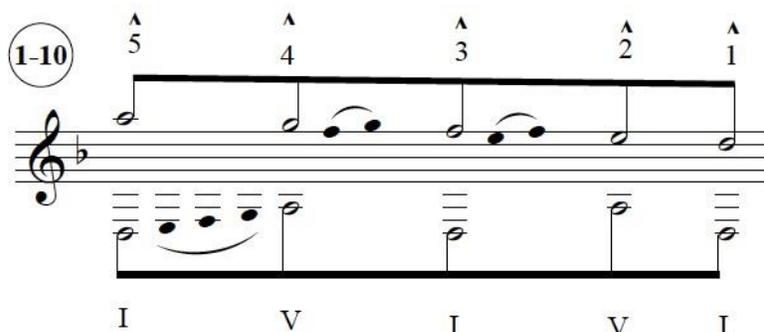


Ilustración 24. Reducción melódica de la sección A del minuet I. Elaboración propia a partir de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

Con relación a las características de la composición, el *minuet I* no se destaca por ser una obra compleja, debido a que presenta una cadencia perfecta (i- V- i) durante la sección A y una progresión ii^o-V-i en la sección B, sin embargo, en la línea melódica fundamental (*urline*) se puede observar por medio de la reducción melódica (ilustración 24) la aparición de ornamentos como la bordadura, por otro lado, es importante mencionar a línea del bajo (*bassbrechung*) por presentar una escala ascendente que puede ser catalogada como un recurso retórico por parte del autor, relacionándolo con la figura retórico-musical *anabasis*, el concepto de esta que brinda Vogt (1719) es de una figura que se presenta en palabras como ascender al cielo, en el mismo sentido, Kircher (1650) establece que *anabasis* expresa exaltación o ascenso (Citado por Lopez-Cano, 2000, p. 152)



Ilustración 25. Identificación de Mimesis: ejemplo de movimiento armónico mientras una voz superior repite constantemente un motivo melódico. Extraído de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007)

En lo que respecta a las figuras retóricas en esta danza, la *mimesis* una figura ya identificada en el análisis del preludio, es visible desde el tercer tiempo del compás 16 hasta el compás 22. Ahora bien, el *minuet II* cuenta con las características formales que caracterizan a las obras de esta suite, sin embargo, desde el aspecto de las teorías afectivas y retóricas, esta danza presenta unas particularidades interesantes debido a que este *minuet* no modula a ninguna tonalidad vecina de Re menor, manteniendo un solo afecto sin generar contrastes entre secciones. Por otra parte, la obra presenta dos figuras retóricas que están relacionadas frente al quinto grado de la tonalidad de la danza (dominante) que se encuentra en el último compás de la sección A, estas figuras son el *interrogatio* y *prolongatio*.



Ilustración 26. *interrogatio* y *prolongatio*. Imagen propia a partir de: Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

El *interrogatio* es un recurso musical que se emplea para generar el efecto de pregunta en la música, una manera de utilizarlo es mediante una cadencia hacia la dominante (López-Cano, 2000). Frente a esta figura, Sheibe considera que: “la figura se aplicaba para dejar al escucha en completo afecto” Citado por López-Cano, 2000, p.154). Por otra parte, *prolongatio* es la prolongación considerable del valor de una disonancia (López-Cano, 2000). Estas figuras se identifican en la ilustración 26, que comprende desde el compás 6 (final de la sección A) y continúa hasta el compás 9. A partir del final de la sección A se puede identificar que la progresión armónica llega al quinto grado de la tonalidad Re menor y no lo resuelve a la tónica, sin embargo, al principio de la sección B, el quinto grado vuelve a estar presente durante dos compases y resuelve la disonancia en tónica.

2.6.6 Sarabande

A continuación, la siguiente danza a analizar de la suite es la *sarabande*, se puede clasificar como la segunda danza lenta que se encuentra en la composición de Weiss (teniendo en cuenta que la *allemande* es la primera). La *sarabande* es originaria de Latinoamérica y llegó a ser popular en España durante el siglo XVI, en donde se bailaba de manera rápida y viva. Sin embargo, esta danza llegó a ser prohibida en España por el rey Felipe II debido a que era considerada de mal gusto. Durante el siglo XVII, esta danza alcanzó una identidad distinta gracias al arribo de tablaturas de guitarra española a Italia y Francia, que le permitió evolucionar de manera distinta, al convertirse en una danza lenta y majestuosa diferenciándose de su concepto rápido y popular. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008)

Desde el aspecto formal, la *sarabande* no se diferencia de las danzas anteriores, debido a que se encuentra en forma binaria, en donde cada sección está dividida por signos de repetición y surgen modulaciones hacia el relativo mayor, cambiando el afecto de la obra por unos momentos. Cabe resaltar un elemento importante desde un punto de vista interpretativo, y es que la característica principal de esta danza es que está escrita en tiempo ternario, pero cuenta con un marcado acento en el segundo tiempo (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). Es de suma importancia tener este concepto al momento de la interpretación para resaltar la intención que esta guarda.

Al momento de mencionar el afecto que la *sarabande* guarda, Matthenson expresa: “Seria, expresa ambición” Mientras que Quantz aporta: “Majestuosa y con una ejecución más agradable que el entré o loured” (Citado por Cyr, 1992, pag. 45). Desde la perspectiva de la retórica, se pueden apreciar dos figuras retóricas ya analizadas, se trata del *interrogatio* y el *gradatio*. Por una parte, el *interrogatio* se puede apreciar al final de la sección A (compás 9), ya que, termina en dominante sin resolver la tensión, con una buena ejecución de este pasaje, se creará una interacción con el escucha, como si de una pregunta se tratara, buscando resolver esa duda por medio de la escucha atenta del siguiente fragmento.



Ilustración 27. Repetición por grado conjunto (*gradatio*) y variaciones (*paronomasia*). Ilustración propia a partir de: Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

En cuanto a las figuras retóricas presentes en esta *sarabande*, la siguiente a analizar es el *gradatio* que se encuentra en los primeros compases de la sección B (compases 10 al 13) representados en la ilustración 27, en donde ocurre una repetición por grado conjunto, sin embargo, la repetición cuenta con una variación al final, alegando otra figura retórica llamada *paronomasia*, que a palabras de Unger (1941): “Es la repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o variación. Esta, en ocasiones, consiste en el desarrollo de alguno de sus elementos” (Citado por: Lopez- Cano, 2000, p. 137).

2.6.7 Giga

Para concluir con este análisis, el último movimiento de la suite es la *gigue*, la cual es una danza de origen británico exportada a Francia a finales del siglo XVII (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). Gracias a su desarrollo en territorio francés, logró convertirse en un movimiento común de la suite barroca. Durante el siglo XVII surgieron dos estilos de esta danza: La *gigue* francesa y la *gigue* italiana, la primera se escribe en compás compuesto y se debe ejecutar de manera rápida o moderada. La cualidad más representativa de este estilo es la predominancia de notas con puntillo, otorgándole un carácter más elegante. Por otra parte, el segundo estilo nacido en Italia siempre se escribe en compás de 12/8, es menos contrapuntístico que la versión francesa y se toca de manera mucho más rápida (Diccionario enciclopédico de la música, 2008). A través de esta descripción se puede catalogar a la *giga* perteneciente a la suite analizada como una composición que comparte cualidades de los dos estilos de danza, por una parte, está escrita en compás compuesto de 6/8 como una versión francesa, sin embargo, no es una obra muy

contrapuntística y su particularidad principal es que es la obra que debe ser interpretada de manera más rápida que las danzas anteriores de la suite, evocando un estilo de la *gigue* italiana.



Ilustración 28. Reiteración inmediata y exacta de un fragmento musical. Extraído de: (Silvius Leopold Weiss, Thomas Khönigs, 2007).

Dentro de esta *gigue* se puede apreciar que las figuras de repetición están muy presentes, entre ellas destacando la *epizeuxis* y *sinonimia*. La *epizeuxis* hace parte del grupo de figuras de repetición exactas, esta se caracteriza por la repetición inmediata de un fragmento musical dentro de una misma unidad o sección (López-Cano, 2000) tal y como se referencia en la ilustración 28. Por otra parte, la *sinonimia* pertenece al grupo de figuras de repetición alterada. Este recurso retórico describe a la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel (López-Cano, 2000). La *sinonimia* se presenta en los compases 23 al 27 de esta danza. Este fragmento musical repite el motivo presentado en los compases 1 al 5 pero lo hace a una distancia interválica de tercera. Desde un punto de vista interpretativo, es importante señalar que en cada momento que existan repeticiones de estos tipos, estas deben ser distinguidas con recursos como los matices de intensidad o de timbre.

Conclusiones

Recapitulando todo lo presentado en este trabajo de investigación, se puede concluir que ha sido una investigación satisfactoria que cumplió con alcanzar los objetivos propuestos permitiéndole al estudiante construir una interpretación musical basada en los elementos artísticos de la época barroca. Como un punto positivo, es importante destacar que, al momento de realizar este escrito, el estudiante ha podido descubrir y ampliar sus fuentes bibliográficas, de igual manera, le permitió indagar frente a los compositores de los siglos XVI y XVII, ayudándole a complementar

su interpretación instrumental gracias a la escucha de material grabado por diferentes músicos especializados en repertorio antiguo.

Igualmente, este trabajo puede ser tomado en cuenta para una investigación futura o como referencia para otros investigadores interesados en la interpretación históricamente informada, debido a que la retórica y la *doctrina de los afectos* son temas muy amplios y constan de muchos elementos enriquecedores para el lenguaje musical. En caso de que esta investigación continúe, es necesario recalcar que se puede tomar en cuenta el material bibliográfico utilizado durante este periodo investigativo, por ejemplo, se puede continuar con el análisis de las figuras retóricas basadas en melodía y armónica propuestas por Ruben Lopez-Cano (2000). Cabe resaltar que mucho material utilizado durante esta investigación se seleccionó en sus publicaciones en el idioma inglés, esto permite que los interesados en continuar esta investigación puedan interesarse en realizar traducciones de estos escritos debido a que el aprendizaje y dominio de este idioma puede ser conflictivo para muchos estudiantes.

Así mismo, se puede llegar a una conclusión a lo que respecta el significado de la composición suite 34 gracias a los conocimientos adquiridos de retórica y teoría de los afectos durante la investigación. De acuerdo a los afectos que representan las dos tonalidades de la obra: Re menor y Fa mayor, en la cual Re menor ejemplifica el afecto de calma y ternura (Cyr, 1992) mientras que Fa mayor representa los afectos de furia y vigor (Cyr, 1992). Sumado a esto, hay que tomar en cuenta que la mayoría de líneas melódicas descienden durante el periodo en que la obra se encuentra en la tonalidad de Re menor, esto ejemplifica a la figura retórica *catabasis* que se utiliza para representar sentimientos calmados (López-Cano, 2000) y, por otra parte, las líneas melódicas ascendentes se reflejan en los periodos de modulación de Fa mayor, representando la figura retórica *anabasis* que expresa exaltación o ascenso (López-Cano, 2000). Desde esta exposición se puede inferir que esta obra (suite 34) puede representar los momentos en que el ser humano puede pasar de un estado de calma a un estado de furia por medio de un factor determinante (representado por la modulación).

Para concluir, esta investigación fue de gran ayuda para visualizar la música de una manera más simple gracias a los elementos del análisis schenkeriano, de igual manera, por medio de los

elementos de la retórica se puede concluir que la creación de un discurso lógico al momento de presentar una propuesta artística va más allá del virtuosismo, convirtiendo a la propuesta musical profesional como una herramienta efectiva de un instrumentista para comunicarse frente a un público.

Bibliografía

- Arévalo, M. (2012). ANÁLISIS PARA LA INTERPRETACIÓN DE SEIS OBRAS PARA GUITARRA DEL COMPOSITOR ANTONIO LAURO. *Trabajo de grado*. Bogotá, Colombia: Universidad distrital Francisco José Caldas.
- Berry, W. (1987). *Structural functions in music*. Nueva York, Estados Unidos: Dover publications, inc.
- Clavijo, A. (2006). *Más allá del fantasma en la máquina* (Primera ed.). Bogotá, Colombia: Unibiblos.
- Cyr, M. (1992). *Performing baroque music*. Nueva York, Estados Unidos: routledge.
- Duroselle, L., & Lutz, M. (1998). *Silvius Leopold Weiss*. Recuperado el 10 de Agosto de 2020, de S.L.Weiss - Life: <https://www.slweiss.de/index.php?id=1&type=life&lang=eng>
- Forte, A., & Gilbert, S. (1982). *Introduction to Schenkerian analysis*. Nueva York, Estados Unidos: W. W. Norton & Company, inc.
- Gonzales valle, J. v. (1987). MÚSICA Y RETÓRICA: UNA NUEVA TRAYECTORIA DE LA "ARS MUSICA" Y LA "MUSICA PRACTICA" A COMIENZOS DEL BARROCO. *Revista de Musicología*, 10(3), 811-841.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. (S. A. Quaderns Crema, Ed., & J. L. Milán, Trad.) Barcelona, España: Acanalado.
- Hueter, J. (2011). *Villa-Lobos's Cinq Préludes: An Analysis of Influences*. Eugene, Oregon, Estados Unidos: University of Oregon.
- Johnstone, B. (1994). *Repetition in Discourse: Interdisciplinary Perspectives*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- López-Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*.
- Madorey, D., & Mola, S. (2015). Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmicotexturales en la chacarera. *Revista Argentina de Musicología* (15-16), 355-374.
- Margulis, E. H. (2014). *On Repeat*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Sans, J. F. (s,f). *Elementos del Análisis Schenkeriano*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Sans, J. F. (s,f). *La retórica musical y la doctrina de los afectos*. Caracas, Venezuela: Universidad central de Venezuela.
- Silva, G. (2016). ELEMENTOS DE IDENTIDAD EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA PARA GUITARRA VISTOS A TRAVÉS DE LAS OBRAS SUITE VENEZOLANA DE ANTONIO LAURO Y PRELUDIOS AMERICANOS DE ABEL CARLEVARO. GUSTAVO ADOLFO SILVA GUTIÉRREZ ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN GUITARRA PONTIFICIA UNIVERS. *Trabajo de grado*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- Stroud, A. (2012). *Johann Kaspar Mertz and Style Hongrois: An Examination of Elements of Hungarian Style Within Fantaisie Hongroise, Op. 65, No. 1*. Lambert: academic publishing.
- Villa-Lobos, H. (2006). Heitor Villa-Lobos cinq préludes. *Guitar series, novena*. (F. Zigante, Ed.) París, Francia: Eschig.
- Wade, G. (2009). CARULLI, F.: *Guitar and Piano Music, Vol. 2* (Franz and Debora Halasz). Hong Kong, Reino Unido: Naxos Records.

Wengel, S. H. (2008). La retórica como guía para la interpretación del preludio de la Sonata No 34 en Re menor de Sylvius Leopold Weiss. *Trabajo de grado*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.

Zea, L. (1999). THE WORKS FOR SOLO GUITAR by ANTONIO LAURO Analysis and Interpretation (Series of articles). Inglaterra: Classical Guitar Magazine.