

La Sonata en si menor BWV 1030 para flauta y clave: un análisis retórico musical*

MARTÍN PÁEZ MARTÍNEZ

Resumen: propuesta de análisis siguiendo los presupuestos teóricos de la retórica musical aplicados a la sonata BWV 1030 para flauta y clave. Escrita por un gran conocedor de la Retórica, disciplina que estudió en la escuela, J.S. Bach emplea numerosas figuras «extramusicales» para conseguir suscitar determinados efectos en el oyente. En la Retórica se encuentra la clave para dar explicación a figuras que en algunos casos transgreden las reglas tradicionales del contrapunto.

Palabras clave: Retórica musical, Figuras musicales, Música Barroca, J. S. Bach, Flauta, Sonata BWV 1030.

Abstract: based on the musical rhetorical principles, this paper provides new perspectives of analysis on J.S. Bach Sonate BWV 1030 for flute and harpsichord. This composer was an expert on Rhetoric, a subject which he studied during his school years. That is why Bach realizes its value raising feelings in the listener and uses consciously a lot of extra-musical ornaments and figures. Rhetoric is the key in order to understand the meaning of figures which trespass usual counterpoint rules.

Keywords: Musical rhetoric, Musical figures, Baroque Music, J. S. Bach, Flute, Sonata BWV 1030.

* El presente artículo recoge, en gran parte y con las adaptaciones pertinentes, el contenido del Trabajo Fin de Grado *La Sonata BWV 1030 para flauta y clave: un análisis retórico* (mayo de 2011), que realicé bajo la dirección del Dr. D. Agostino Cirillo para la obtención del Grado en Música, especialidad: Traverso Barroco, en el Conservatorio Superior de Música de Murcia «Manuel Massotti Littell».

1. INTRODUCCIÓN

La proliferación de tratados que abordaron la retórica musical entre los siglos XVI y XVIII, desde Listenius hasta Spiess pasando por los de Calvisius, Burmeister, Lippius, Nucius, Thuringus, Bernhard, Kaldenbach, Heini-chen y Mattheson, nos da una idea del importante papel que la Retórica desempeñó en la composición musical. Dicha proliferación fue especialmente significativa entre los compositores alemanes, hasta el punto de que, como veremos a lo largo de este estudio, su música puede entenderse solo en parte si no se aplican los preceptos retóricos. Los músicos barrocos, tanto compositores como intérpretes, los tenían en cuenta en tal medida que las leyes del contrapunto y de la armonía no se bastan para explicar convincentemente determinados fenómenos musicales.

Por muy dispersa e incoherente que se nos presente la utilización de los procedimientos retóricos por parte de aquellos músicos, no se puede ignorar que nos encontramos frente a un fenómeno extendido, articulado, complejo, que afecta a todos los campos de la actividad musical durante un periodo importante de la historia de la música. Lejos de plantear una alternativa excluyente a los métodos ya establecidos de análisis musical, este trabajo se plantea demostrar que el análisis de una pieza de Bach resulta incompleto e insatisfactorio si prescinde de los postulados retórico-musicales sugeridos por la tratadística barroca.

Sin tener en cuenta las referencias medievales sobre la relación entre palabra y música, ya desde mediados del siglo XVII Bernhard manifestó que la libertad del tratamiento de la disonancia en su época, sólo se justificaba merced al significado del texto y al afecto transmitido y no a las reglas del contrapunto¹. De ello se deduce, entonces, que en el Barroco la propia música casi pasa a ocupar un segundo plano con respecto al texto y al afecto, o al menos que estos últimos se equiparan en importancia a la música. Inferimos además que la música no puede por sí misma dar explicación coherente a determinada conducción de las voces, a determinadas disonancias, etc. Por tanto, con este estudio se pretende advertir de la necesidad de observar los principios retórico-musicales que tuvieron en cuenta los compositores, con el fin de alcanzar un análisis lo más completo posible.

Johann Sebastian Bach adquirió en sus años de formación en Eisenach, Ohrdruf y Lüneburg un conocimiento profundo de la retórica, ya que esta era materia de estudio obligatoria en el currículo de las *Lateinschulen* lute-

¹ BUKOFZER, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 388; BARTEL, Dietrich: «Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures», en *The Musical Times*, CXLIV/1885 (2003), p. 15.

ranas. Dicha disciplina la aplica sistemáticamente a toda su obra, hecho que se aprecia unas veces en la organización del material en forma de discurso, otras, en la aplicación de un lenguaje alegórico y el uso de figuras retóricas. No en vano, cuando Bach comenzaba sus estudios, todos los teóricos de la retórica musical mencionados habían publicado su aportación.

La Sonata BWV 1030 para flauta y clave es un testimonio de música instrumental de evidentes connotaciones retóricas. Dado que toda la música de Bach, tanto la vocal como la instrumental, está cargada de simbolismo y elementos retóricos, cualquiera de sus sonatas es apta para un análisis retórico, de hecho, Lasocki invitó en su momento a seguir su línea de análisis retórico de una sonata en trío de J. J. Quantz, proponiendo como de alto contenido retórico la Sonata BWV 1035 en mi mayor para flauta y bajo o la Sonata en trío de la *Ofrenda Musical* BWV 1079². No obsta esta sugerencia a que el presente estudio se haya dedicado a otra pieza para flauta, más atractiva aún si cabe por diversos motivos: su mezcla de formas y estilos, su original asimetría (motivada por la extraordinaria extensión concertística de su primer movimiento), y la reunión de los más diversos afectos y mecanismos afectivos.

No constituye ya un riesgo metodológico presentar un estudio de análisis desde el prisma de la retórica musical, disciplina perfectamente aceptada en el ámbito de la Musicología, pues desde comienzos del siglo XX numerosos autores han estudiado los vínculos entre la Retórica y la Música, la denominada «teoría de los afectos» y el uso de las figuras retórico-musicales en numerosas piezas medievales, renacentistas y barrocas³. Después del auge de este tipo de trabajos a comienzos del siglo XX y su posterior declive durante muchas décadas⁴, en los años 70 los trabajos de Buelow revitalizaron el interés por esta línea de investigación⁵. Posteriormente, los principios retórico-musicales, ya expuestos por músicos barrocos y rescatados por los musicólogos contemporáneos, han ido aplicándose al análisis de piezas concretas.

² LASOCKI, David: «Quantz and the passions, theory and practice», en *Early Music*, VI, 4 (1978), p. 565.

³ Por razones de espacio y de alcance de objetivos de este trabajo no exponemos esta bibliografía de principios del siglo XX así como tampoco toda la tratadística mencionada en las primeras líneas (ss. XVI-XVIII) ya que se puede acceder a ella fácilmente en magníficos trabajos anteriores de corte general como el de LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el barroco*, México, UNAM, 2000 (reed. Barcelona, Amalgama, 2012).

⁴ Es la excepción LENNEBERG, Hans: «Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music», en *Journal of Music Theory*, II/1-2 (1958), pp. 47-84 y 193-236.

⁵ BUELOW, George J.: «Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography», en *Notes*, XXX/2 (1973), pp. 250-259; «In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach», en *Proceedings of the Royal Musical Association*, CI/1 (1974), pp. 85-100.

Meyer puso de manifiesto las figuras retóricas presentes en el *Magnificat* de Bach⁶. Lasocki y Jacobson analizaron respectivamente obras de Quantz y Buxtehude⁷. Schulenberg con la música para tecla de Bach, Kirkendale con el *ricercar* de la *Ofrenda musical*, Bueno Camejo y Solores Etxabe de manera más general, han seguido esta línea de investigación centrados en la obra de Bach⁸. Las figuras descritas en los estudios citados están recogidas en Bartel, a día de hoy, el compendio más completo de figuras retóricas⁹.

En España y los países hispanohablantes la retórica musical no se ha consolidado como importante fuente de investigación. Tanto es así, que no encontramos una aportación reseñable hasta el artículo de González Valle¹⁰. El trabajo más completo que resume en su globalidad el estado de la cuestión es el de López Cano¹¹. Otros dos trabajos de entidad, de los citados Bueno Camejo y Solores Etxabe, completan la escasa aportación española.

En nuestro análisis se presta especial atención a los recursos expresivos exclusivamente retóricos que no pueden explicarse como simples recursos técnico-musicales. Sin embargo, como el análisis pretende ser completo y enfocado desde el prisma retórico, también se menciona cualquier adorno o figura relevante aunque esta pueda ser explicada desde un punto de vista estrictamente musical y no como artificio retórico específicamente¹².

⁶ MEYER, Ulrich: «Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs Magnificat», en *Musik und Kirche*, XLIII (1973), pp. 172-181.

⁷ LASOCKI, «Quantz and the passions...», pp. 556-567; JACOBSON, Lena: «Musical Rhetoric in Buxtehude's Free Organ Works», en *Organ Yearbook*, XIII (1982), pp. 60-79.

⁸ SCHULENBERG, David: *The keyboard music of J. S. Bach*, New York, Schirmer Books, 1992; KIRKENDALE, Warten: *On the rhetorical interpretation of the ricercar and J. S. Bach Musical offering*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997; BUENO CAMEJO, Francisco: «Presencia de la retórica en la música de Johann Sebastian Bach», en CRUZ CRUZ, J. (coord.): *La realidad musical*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 523-529; SOLORES ETXABE, Idoia: «El uso de la retórica en J. S. Bach», en *Bitarte*, XXXIX (2006), pp. 89-115.

⁹ BARTEL, Dietrich: *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

¹⁰ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «Música y Retórica: una nueva trayectoria de la Ars Musica y la Musica Practica a comienzos del Barroco», en *Revista de Musicología*, X/3 (1987), pp. 811-841.

¹¹ LÓPEZ CANO, *Música y retórica*.

¹² Por ejemplo, la nota de paso, un recurso ornamental, a todas luces contrapuntístico, en la retórica musical pasa a adquirir un nombre propiamente retórico, *transitus notae*, siendo en esencia una misma cosa. Para la ornamentación tratada desde un punto de vista estrictamente técnico-musical, con capítulos específicos sobre el uso que de ella hace Bach, es imprescindible el estudio de NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in baroque and post-baroque music: with special emphasis on J.S. Bach*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Importancia capital cobra en un estudio de esta índole la experimentación directa con la música, que me ha permitido desde mi formación como flautista hacer notar y exponer los problemas técnicos que presenta la pieza derivados de los recursos retóricos empleados.

2. ANÁLISIS DE LA PIEZA¹³

2.1. Generalidades

En la fase de la *inventio* existen ciertos aspectos del proceso creativo, unas preguntas globales, a las que el compositor debe dar respuesta antes de ocuparse propiamente de la composición de la música.

En un primer momento, el compositor debe elegir la forma musical que adoptará su pensamiento musical, la sonata, en este caso. Según Mattheson¹⁴, la sonata representa el afecto de la complacencia, puesto que en su variedad cada oyente encontrará el afecto que desea o que más se ajusta a su temperamento innato. La tonalidad predominante durante la mayor parte del discurso musical en los diferentes movimientos es si menor. El afecto de dicha tonalidad es percibido de manera distinta por dos autores, Charpentier y Mattheson. Mientras el primero la califica como solitaria y melancólica, Mattheson además de la tristeza, le atribuye la rareza, el temperamento y el cambio de humor constante¹⁵. El modo menor, de por sí es tierno, lisonjero o como en este caso, melancólico. Frente a las tradicionales críticas contra el lenguaje difícil y presuntamente no idiomático de Bach para la flauta, podemos decir que si menor, aunque pueda resultar incómoda por el frecuente cambio de registro¹⁶, es junto a su relativo mayor, la tonalidad más adecuada según el mecanismo del instrumento¹⁷. Lejos de ser esta Sonata BWV 1030

¹³ Aunque los fenómenos retóricos más relevantes están recogidos gráficamente en los numerosos ejemplos, recomendamos encarecidamente seguir la exposición del análisis simultáneamente con la partitura. Para la ejemplificación de las figuras retóricas se ha recurrido a la partitura que aparece en la edición de RUST, Wilhelm: *Bach-Gesellschaft Ausgabe, vol. IX: Drei sonaten für Clavier und Flöte. B moll, Es dur, A dur*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1860.

¹⁴ LENNEBERG, «Johann Mattheson», pp. 57-69; LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 69.

¹⁵ NATTIEZ, J. Jacques: *Music and discourse: towards a semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 125-126; Lenneberg, pp. 334-336; LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 67.

¹⁶ La nota si es en la flauta el límite entre el registro grave y el agudo así como entre el registro agudo y el sobreagudo.

¹⁷ Cuando Bach preparó la copia definitiva de la sonata (P 975) se decantó por la tonalidad de si menor por ser más apropiada para la flauta que sol menor, v. MARSHALL, Robert

la única pieza de Bach en si menor con un papel predominante de la flauta, existen en el catálogo bachiano otros muchos ejemplos: la Suite orquestal nº 2 BWV 1067 y el Concierto de Brandenburgo nº 5 (aunque escrito en el relativo, re mayor, su segundo movimiento se presenta en si menor); entre la obra vocal con parte para flauta destacan las arias *Enfliehet verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* (Oratorio de Pascua BWV 249), *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (que da su nombre a la cantata BWV 100), *Blute nur, du liebes Herz* (dúo de flautas en *La Pasión según S. Mateo* BWV 244); son algunos ejemplos de la destacable asociación de la flauta con una tonalidad que se adecúa a las características técnicas del instrumento¹⁸. Lo cierto es que fuera del repertorio para flauta, la tonalidad de si menor es recurrente en Bach. El ejemplo más célebre es la Misa BWV 232, que junto con la Suite nº 2 comparten destinatario: Augusto III, elector de Sajonia. La tonalidad de si menor parece representar para Bach un afecto distinto: la seriedad y majestuosidad, ambas no descritas por Charpentier y Mattheson como cualidades intrínsecas a ese tono. Sin embargo, la figura simbólica del rey puede quizás inferirse a partir de los calificativos *solitario* (único) y *raro* (exclusivo) que le aplican a si menor Charpentier y Mattheson respectivamente.

Como respuesta a la pregunta del *locus generis et speciei*, se establece la especie y el género de los cuatro movimientos de la sonata: el *andante* es un movimiento de concierto de naturaleza contrapuntística, respectivamente, el *largo e dolce*, es una danza siciliana de acompañamiento acórdico, el *presto* es una fuga de naturaleza contrapuntística, y el último movimiento es una danza contrapuntística.

A partir del afecto que se quiere transmitir se establece en un primer momento la instrumentación así como las partes solistas y *tutti*. Para un afecto general de pesadumbre y el carácter *cantabile* de los dos primeros movimientos, no cabe duda de que la flauta travesera es el instrumento por antonomasia para expresarlo adecuadamente. Pero su capacidad emocional y un amplio rango de carácter (mucho mayor que el de la flauta de pico, por ejemplo) lo hace apto también para la sobriedad de la fuga y el ímpetu de la giga final. En efecto, si se analizan todas las partes de flauta en la obra de Bach, se aprecia que este no asocia el instrumento con ningún afecto concre-

L.: «J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology», en *Journal of the American Musicological Society*, XXXII/3 (1979), p. 486.

¹⁸ El catálogo de las obras de Bach se ha consultado en MARTÍNEZ MIURA, Enrique: *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*, Barcelona, Península, 1997, pp. 327-347.

to sino que lo emplea en lo *gay*, lo pacífico o lo triste por igual¹⁹. La cualidad de la flauta como instrumento ideal para tocar *cantabile* y melancólico está testimoniada entre los barrocos²⁰, y quizás una transposición de la sonata de sol menor a si menor se podría explicar como una adecuación, tanto al afecto que se quería expresar, como al instrumento y su natural expresividad.

El *locus causae finalis* y *locus effectorum*, esto es, ¿para quién o qué? y ¿para qué espacio? Con respecto al primer punto, se desconoce si la pieza estaba dedicada a un flautista en particular. Marshall se apoya en argumentos como la gran dificultad técnica de la giga final y el incremento de las conexiones de Bach con Dresde en la década de 1730 para sugerir que pudo ser Buffardin el destinatario de una pieza «excepcionalmente exigente»²¹. Parece que la transposición a si menor de un modelo precedente en sol pudo tener un fin pedagógico (durante aquellos años Bach dirigió el *Collegium Musicum*), por lo que pudo estar dirigida a un recital de alumnos o un examen de flauta, para lo cual Bach suprimió una de las voces de lo que pudo haber sido en un principio un dúo para flautas. En cualquier caso, el nivel flautístico del alumno destinatario de la pieza debía de ser elevado²², a la vista de las múltiples dificultades que presenta la partitura. Una formación

¹⁹ FRANCIS, John: «What Bach Wrote for the Flute, and Why», en *Music & Letters*, XXXI/1 (1950), p. 49.

²⁰ La versión española de textos originales es en todo caso traducción del autor del presente estudio: «Sin embargo, no debo omitir que observe que su excelencia [referente a la flauta travesera] consiste en el *Cantabile* puesto que este le da tiempo a respirar y no en los movimientos rápidos con arpeggios y saltos entre notas» (GEMINIANI, FRANCESCO: *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord, particularly the Thorough Bass*, Londres, 1745); «En composiciones para la flauta alemana [travesera] se requiere [...] el método de proceder por grados conjuntos u otros intervalos que con la naturaleza de su tono mejor expresarán el estilo lánguido o melancólico» (AVISON, Charles: *An Essay on Musical Expression*, Londres, C. Davis, 1752), citados ambos en LASOCKI, «Quantz and the passions», p. 567.

²¹ MARSHALL, «J. S. Bach's Compositions», p. 487. Los vínculos progresivamente más sólidos con Dresde en la década de los 30, cultivados al parecer por el propio Bach, propiciaron el contacto con importantes flautistas de la corte y culminaron con su nombramiento como *Hofcompositour* en noviembre de 1736 por parte del elector de Sajonia y rey de Polonia, Augusto III. Para más información acerca de los vínculos de Bach con Dresde y con Augusto III, GODT, Irving: «Politics, Patriotism, and a Polonaise: A Possible Revision in Bach's Suite in B Minor», en *The Musical Quarterly*, LXXIV/4 (1990), pp. 610-622.

²² SCHULZE, Hans-Joachim (ed.): *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*, Madrid, Alianza Música, 2001, p. 100: «Los participantes en estos conciertos [alumnos del *Collegium Musicum* de Leipzig] son la mayoría estudiantes de aquí, entre los que hay siempre buenos músicos, de forma que a menudo, como es conocido, surgen de entre ellos algunos que serán más tarde jóvenes virtuosos» (L. Mizler, *Musicalische Bibliothek*, Leipzig, 1736).

de clavecinista y flautista sugiere que fuera un espacio de dimensiones modestas el lugar en que se debía ejecutar la sonata.

Los demás *loci* descritos por la Retórica o bien no se tienen en cuenta por afectar sólo a composiciones de música vocal, o bien, implican ya una participación en la composición activa de la música, una vez definidos los cimientos de la pieza, como por ejemplo, el *locus notationis* (según el cual se decide el valor, el intercambio, la repetición y la imitación de las notas).

2.2. *Andante*

La indicación *andante*, según Mattheson, evoca esperanza²³. El movimiento es muy lírico y arioso en su carácter: se emplea constantemente la disonancia incluso entre partes extremas para expresar intensa melancolía. Bach llega a presentar hasta 9 motivos melódicos distintos (4 de los cuales surgen del tema inicial) en un dúo flauta-mano derecha (en adelante, m.d.) del clave con una escritura equilibrada, en el que se observa una conducción independiente de las voces. Responde al estilo contrapuntístico, con unas líneas que alternan un continuo fluir de semicorcheas dibujado normalmente por grado conjunto o por saltos ligados. En pasajes descendentes (catábasis)²⁴ de semicorcheas se retarda la caída repitiendo sonidos en cada grupo de 4. Estos diseños melódicos sin duda contribuyen a crear una atmósfera de melancolía que prevalece en todo el movimiento.

El *andante* que nos ocupa es el movimiento de sonata más extenso que escribió Bach. Su relevancia no solo la alcanza por la formidable extensión, sino también por su articulación interna a modo de discurso. Conforme a la fase retórica de la *dispositio*, hemos centrado nuestra atención en las distintas partes del discurso dividiéndola de la siguiente manera: *exordium* (compases 1-6), *narratio* (cc. 7-22), *propositio* (cc. 33-62), *confutatio* (cc. 63-79), *confirmatio* (cc. 80-101), *peroratio* (cc. 102-119). Dos *transitus* o digresiones presenta la pieza, una entre la *narratio* y la *propositio* (cc. 23-32) y otra entre la *propositio* y la *confutatio* (cc. 59-62).

²³ LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 68.

²⁴ Por una cuestión de límite de espacio, damos por conocidos los nombres latinos de las figuras retóricas mencionadas a lo largo del trabajo. Para cualquier aclaración relativa a la terminología de las figuras retóricas o su ilustración mediante ejemplos musicales, remitimos a los valiosos catálogos confeccionados por GONZÁLEZ VALLE, «Música y Retórica»; CIVRA, Ferruccio: *Musica Poetica*, Torino, UTET, 1991; BARTEL, *Musica poetica*; LÓPEZ CANO, *Música y retórica*.

Exordium (cc. 1-6). El tema principal que vertebra todo el movimiento es un motivo (cc. 1-2) que se reduplica por *epizeuxis* (Fig. 1) y una vez expuesto en una voz, se repite en la otra intercambiando entre las voces el material, esto es, melodía y su contrapunto en semicorcheas (motivo *a*), pero mientras que la primera vez las líneas presentan una disposición cerrada, la segunda vez el bajo presenta por hipérbaton la misma línea una 8ª más grave. En el prólogo se le da a este tema principal un tratamiento distinto al que tendrá en otras partes del discurso, porque en este caso será la flauta la que presentará la melodía principal las dos veces, mientras que en las siguientes lo intercambian la flauta y la m. d. El motivo melódico está compuesto por una síncopa reduplicada, de intención más melódica que rítmica o armónica sobre lo que gráficamente podríamos comparar a una cuerda de cantilación austeramente adornada con una doble apoyatura sobre la nota de recitación. En términos retóricos, la construcción de una melodía en torno a una nota, en este caso, la dominante fa, recibe el nombre de *circulatio*. Quintiliano explicaba en sus *Instituciones Oratorias* que el recurso de la *epizeuxis* o reduplicación se utilizaba para compadecerse o simplemente amplificar el contenido.²⁵ Realmente la redundancia (tiempos 3 y 4 del primer compás) es enfática porque hace hincapié en dicho motivo, probablemente con la idea de captar la atención del oyente, lo que en retórica se conoce como *captatio benevolentiae*²⁶. A esa captación ayuda además la *palilogia* o repetición exacta del motivo en los cc. 5-6.



Fig. 1. *Andante*, c. 1.

²⁵ Quint. IX, 3, 28, en LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 129.

²⁶ Un ejemplo análogo encontramos al comienzo de la *allemande* de la Partita BWV 1013 en la menor para flauta sola, en la cual se repite el breve motivo inicial exactamente igual.

El diseño de semicorcheas que acompaña en la m. d. al motivo *a* (cc. 1-2) está elaborado en contrapunto invertible y opone sus valores cortos e iguales a los largos y rítmicamente desiguales del motivo principal. En el compás 3, la melodía en la m. d. es un pequeño puente hacia la repetición del tema principal, sin embargo se puede considerar como otro motivo melódico más, ya que el material se repite en lo sucesivo (motivo *b*, que al igual que *a* es reduplicado, con la diferencia de que *b* es por *gradatio* (Fig. 2), no por *palilogia*). El prólogo lo cierra la repetición de *a* más amplia en rango que al comienzo debido a que el bajo se desplaza a la octava inferior. Del motivo *a* podemos decir que refleja perfectamente el afecto de la melancolía con algunos intervalos ligados y pequeños que requieren una articulación blanda, todos por grado conjunto excepto el primero, de la anacrusa a la tónica que es una 5ª ascendente a modo de *exclamatio*.



Fig. 2. *Andante*, c. 3.

Narratio (cc. 7-22). En ella tiene lugar la *percussio*, exponiéndose el resto de motivos antes de que en la digresión se busque la modulación a la dominante para la presentación del tema *a* en fa# menor. La *narratio* comienza con una m. d. que presenta sólo la cabeza del motivo *b* reduplicada mientras la flauta recrea un nuevo motivo a partir de *a* que rompe la primera síncopa con la pulsación de corcheas mantenidas en la misma nota y que mantiene la segunda aunque introduciendo en ella, a modo de *variatio*, una *exclamatio* en forma de expresivo salto de sexta. Este motivo que ocupa el compás 7 y se amplifica por *gradatio* con una repetición un tono inferior, prosigue con un pasaje cromático (*passus duriusculus*)²⁷ disonante en el que advertimos una

²⁷ Figura muy común. El *passus duriusculus* más célebre es quizás el que aparece en el lamento de Dido, en la ópera *Dido y Eneas* de H. Purcell. Bach lo emplea en la cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 (SOLORES ETXABE, «El uso de la retórica», p. 91).

pathopeya (c. 9; Fig. 3)²⁸, antes de resolver en semicadencia a la dominante, lo cual constituye una expresiva pregunta (*interrogatio*). A esta idea (cc. 7-10) la llamaremos *c*. Seguidamente se inicia un pasaje de preguntas alternas entre las voces superiores (cc. 11-12), donde de nuevo la flauta introduce una nueva idea musical a raíz del motivo *a*: también sincopada, con floreo de fusas en parte débil alrededor de la nota principal y final ascendiendo por grado conjunto una segunda en apoyatura expresiva (*interrogatio*; Fig 4). Mientras, la m. d. realiza un contrapunto en semicorcheas basado en el motivo *b*, cuya característica principal es la repetición de nota en la segunda y tercera figura de cada grupo de cuatro semicorcheas. El modelo se repite en el tono inmediatamente inferior por *paronomasia* (varía el material de la m. d.). A este motivo de dos compases lo llamaremos *e*. Cabe destacar que los dos diseños interrogativos de la flauta entre los cc. 11-12 están enlazados por la figura de fusas en la m. d. (*fuga hypotiposis*). Del compás 13 al 18 tienen lugar tres anábasis y catábasis o subidas y bajadas expresivas, mediante apoyaturas de de 2ª menor que motivan fuertes disonancias entre las voces superiores (nueva *pathopeya* en el c. 13; Fig. 5); dichas disonancias surgen del libre e independiente movimiento de las voces superiores, llamado retóricamente *parrhesía* (literalmente: libertad de palabra). Los compases 17 al 20 recogen la idea que se reutilizará al final del movimiento como colofón al discurso. Al igual que los motivos *c* y *e*, el motivo que presentan estos compases (*d*) surge de *a* y combina rasgos de *a* y *c*: cuatro corcheas con la misma nota y un floreo de fusas alrededor de la misma nota mantenida. A partir del c. 17 la m. d. imita a la 5ª inferior en dos ocasiones el motivo *d* introducido por la flauta (v. *poliptoton* en Fig. 6). En el c. 19, nuevamente la *parrhesía* entre voces crea otra *pathopeya* con destacables disonancias de segundas, cuartas y séptimas no sólo entre voces sino también en la línea de una voz. Por ejemplo, en la parte de la flauta se aprecia un *saltus duriusculus* de 7ª disminuida ascendente, que sugiere un afecto de dolor (Fig. 7). Aunque la cadencia perfecta cierra el motivo (c. 20) y más tarde el movimiento, no es este un fin de periodo, puesto que aún se expone un último motivo de dos compases. Se trata de una célula que presenta sólo la flauta, amplificada por *epizeuxis* e intensificada con la disminución de su valor rítmico a valores de fusa. A su vez, el clave presenta un contrastante acompañamiento acórdico (*noema, mímesis noema*) en la m. d. (motivo *f*). El motivo *f* cadencia en si menor para concluir la *narratio* y la presentación de los motivos, o en términos retóricos, de los hechos presentados por la flauta y reiterados en algunos casos, como en *d*, por la m. d. Sin embargo, la cadencia no implica reposo, puesto que no se pierde la pulsación de semicorchea (Fig.8).

²⁸ Entre las líneas superiores se aprecian intervalos de 4 aumentada, 7ª y 5ª disminuida, cuyo recurrente uso en poco espacio es una sugerencia a la reflexión por parte del espectador del afecto sugerido. Es lo que en retórica se conoce como *pathopeya*.

Fig. 3. *Andante*, c. 9.Fig. 4. *Andante*, c. 9.Fig. 5. *Andante*, c. 13. *Pathopeya y parrhesía*.Fig. 6. *Andante*, cc. 17-18.

Fig. 7 . *Andante*, c. 19.Fig. 8. *Andante*, cc. 21-22. *Epizeuxis*, *noema*, *mimesis noema*, y fuga *hypotiposis*.

Transitus I (cc. 23-32). Si como digresión entendemos un fragmento que carece de importancia estructural, que se emplea para introducir *exempla* aplicables a situaciones generales, a esta corresponde la fase moduladora que enlaza la tesis fundamental (motivo *a*) y otros materiales del prólogo y la *narratio* en si menor con la *propositio* o enunciación de nuevo de la tesis sobre la que se sustenta el discurso, a saber, motivo *a* en fa# menor.

Las digresiones, como vamos a ver, tienen un motivo musical propio que no ha aparecido en las primeras dos partes del discurso. En ellas destaca el uso de pasajes de tresillos de semicorchea, en este caso, en los cc. 25-26. Los pasajes de figuración breve (semicorcheas, tresillos y fusas) en piezas de *tempo* lento y carácter melancólico simbolizan el fluir de lágrimas. Obviamente, el fundamento para esta interpretación lo encontramos en piezas vocales con un texto que implica el llanto, como por ejemplo, el aria n° 5 para tenor de la cantata *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* BWV 18²⁹. A partir del compás 23 con anacrusa se inicia un puente modulante con un motivo repetido por *gradatio* (cc. 23-24) y acompañado por una m. d. que rompe el devenir contrapuntístico con el empleo de acordes (*noema*). Dicho motivo, al cual llamaremos *g*, está formado por elementos de *a* (doble apoyatura en fusas), su contrapunto (arpeggio roto) y una anacrusa de

²⁹ SOLORES ETXABE, «El uso de la retórica», p. 106.

5 semicorcheas. Tras la amplificación del c. 24 se emplea la anacrusa de este motivo para, mediante *variatio*, establecer en el c. 25 el mencionado pasaje de tresillos de semicorchea en la flauta, el cual conducirá a re mayor (*h*). Como llegada a un tono importante, el relativo, la m. d. recuerda el motivo *f*, antes expuesto por la flauta, que es el menos oído en la narración pero a su vez el más reciente de los presentados en ella (cc. 27-28 ~ 21-22). Del compás 29 al 32, mientras la flauta guarda silencio, la m. d. prepara con el mismo material que en el cambio de modo al relativo (23-26), esto es, con *h* y con parte del motivo *g*, la modulación a la dominante (c. 29 ~ 23-24).

Propositio (cc. 33-62). Se trata de la reexposición variada del prólogo,³⁰ esto es, de la tesis fundamental del discurso desde otro punto de vista, la dominante (fa#). El tono de fa# menor, según Mattheson, evoca tristeza profunda, soledad, languidez³¹. En esta pieza la *propositio* es la revisión de todos los motivos vistos en el prólogo y la narración, pero más desarrollada porque se generaliza la respuesta en eco entre las voces principales en cada uno de los motivos. El motivo *b* restringido a la m. d. en la introducción, pasa modulado por las tres voces como enlace para introducir *a* en la m. d. (Fig. 9). El motivo *c* se varía (cc. 40-41) tomando como cola el patrón rítmico de tresillos de semicorchea de *g* y *h* por movimiento contrario (*c'*); también es afectado en lo melódico al introducirse un cromatismo en la flauta que provoca entre voces intervalos disonantes (tristeza) tales como la 6ª *superflua* o la 5ª *deficiens* o disminuida. Con respecto a la *narratio*, *c'* se diferencia de *c* en que en este lugar la m. d. abandona el motivo *b* e imita a la flauta canónicamente a la 5ª inferior.



Fig. 9. *Andante*, cc. 35-37.

³⁰ Se aprecia en los cc. 33-34 un fenómeno de sinonimia con los cc. 5-6.

³¹ LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 67.

En la disposición de motivos se produce un importante cambio: se adelanta la aparición de *f* y en último lugar de la sección queda *d*, motivo con un final más conclusivo que *f*, de modo que el final de la *propositio* queda configurado como el final del movimiento en sus últimos compases (55-58 ~ 116-119). Las variantes con respecto al tema *a* y *b* presentado en el exordio, se encuentran en la disposición de *a*, puesto que en el prólogo *a* es presentado las dos veces por la flauta mientras que en esta parte primero lo presenta la flauta (cc. 33-4) y después la m. d. (38-9). El tema *b* se duplica y pasa de la m. d. a la mano izquierda (en adelante m.i.) pero como se elimina el enlace que aparecía en el prólogo tras *b*³², el número de compases entre el tema *a* en la parte de la flauta y en la parte de la m. d. es el mismo que entre las dos veces que se oye en la flauta en el prólogo: 2 compases. En *c'*, variante de *c* que toma el valor rítmico de los tresillos de *g* y *h* (cc. 40-44) se amplifica el motivo matriz. La m. d., como decíamos, contesta canónicamente a la flauta con dos tiempos de desfase. En el c. 44 y hasta 52 da comienzo el desarrollo de *e* en el que es el momento más lírico del movimiento. Es en esta fase donde por primera vez deja de oírse la permanente pulsación de semicorchea, lo cual provoca una sensación casi de detención momentánea del *tempo* (tercer tiempo del c. 44, segundo y tercer tiempo del c. 45, segundo tiempo del c. 46 y tercer tiempo del c. 47); este gesto lo denomina la retórica *suspensio*. Al momento manifiestamente lírico se añade la propia expresividad del motivo que termina describiendo una subida melódica por grado conjunto en forma de *interrogatio*. Es retórica la persistencia de la flauta en la misma pregunta por 4 veces, con una subida de registro y, por consiguiente, de intensidad y carga emocional en la tercera y una bajada de intensidad en la cuarta que indica resignación. También son retóricas las *pausae* o silencios impuestos a una voz mientras la otra interroga (Fig. 10).



Fig. 10. *Andante*, cc. 44-46. *Suspensiones y pausae*.

³² Compás 4, m. d.

Al motivo *e* le siguen en eco las anábasis y catábasis de los compases 48-52 (~ 13-16) sobrepasando en el agudo el registro natural de la flauta³³, con sus hirientes apoyaturas que producen disonancias de 2ª menor y 2ª aumentada con respecto al bajo, y pasajes cromáticos que frenan el curso de la música (Fig. 11). En 53-54 la m. d. introduce *f* y responde por *mímesis* la flauta a la octava, en la que es la primera vez que ambas partes ejecutan al mismo tiempo el motivo, pues en los compases 21-22 la flauta lo canta sobre un acompañamiento de acordes y en 27-28 lo canta el clave sobre una parte de flauta casi vacía de contenido. Esta nueva circunstancia es subrayada por el bajo con la *hipobole* (do) de los cc. 53-54. En *f*, al contrario que en la mayoría de los motivos, no es nuevo el diálogo, puesto que en la narración también se encuentran las repeticiones a la 4ª del clave imitando a la flauta. En los cc. 55-58 la flauta introduce el motivo *d* y contesta la m. d. a la 4ª en más, con un acompañamiento melódico en el bajo que indica *gradatio*.



Fig. 11. *Andante*, c. 52. Hipérbole, *symblema* y disonancias.

Transitus II (cc. 59-68). Es la digresión que enlaza como puente modulante las secciones de la *propositio* (influencia de la dominante) y de la *confutatio* (influencia de la subdominante). La presente digresión está muy relacionada con la primera en la medida en que emplea el mismo motivo (*h*) y lo alterna entre la flauta y el clave de una manera parecida. El motivo *g*, en cambio, no aparece, ya que la modulación se lleva a cabo íntegramente con el material *h*. El primer puente modulante (cc. 59-62) tal y como ocurre en *transitus* I, lo ejecuta la flauta pasando a sol mayor mediante una larga secuencia de tresillos en *gradatio*.

³³ c. 52 la hipérbole (fa#) en la flauta.

Hay que señalar que conviene al flautista una profunda inspiración justo antes del comienzo del pasaje de tresillos (y el silencio de corchea del c. 58 lo permite), puesto que en caso de no realizarla sería muy difícil alcanzar el siguiente punto posible de respiración. Considero que desde el compás 59 hasta 64 (después de la ligadura) no existe dicho punto, y sería aconsejable no romper ni la secuencia de tresillos ni el contrapunto del tema *a* que expone el clave. Esta es una de las mayores dificultades técnicas que presenta el *andante* y que afecta incluso en la propia elección del *tempo* de ejecución: a menor velocidad, mayor dificultad de ejecución y viceversa. El hecho de no encontrar en 6 compases un punto para la respiración no parece casual: en plena ejecución el intérprete puede experimentar cierta sensación de angustia, el afecto buscado. Mientras el flautista «padece» la angustia, el plañidero clave se solidariza con el sufrimiento y parece lamentarse con sus repetidas *suspирationes*, silencios de corchea que preceden a los grupos de tres corcheas de la m. d. (*suspирationes* en la flauta; Fig. 12). No parece en nuestra opinión accesorio que el clavecinista indique gestualmente dichas figuras. En esta sección la m. d. ejecuta el motivo *a* sin repetición en la flauta, a modo de recordatorio en una tonalidad nueva, sol mayor, que añade, por ser en modo mayor, una nueva visión de brillantez contraria al afecto imperante en el motivo principal (cc. 63-64: sinonimia con 38-39). Tras esta cita al motivo fundamental, de nuevo el puente modulante (cc. 65-68) que conducirá en la siguiente sección al relativo de sol mayor, mi menor, subdominante de si menor, pero esta vez con intercambio en las partes: en el clave aparece el motivo *h* y en la flauta corcheas con figuras de *suspирatio*, para seguir en paralelo el esquema del *transitus I*. La flauta imita la figura retórica empleada antes en la m. d. (cc. 59-62). En este pasaje sería apropiado que el flautista igualmente inspirara de una manera expresiva en cada silencio de corchea (o al menos realizar el gesto sin llegar a tomar aire) especialmente en los cc. 67-8 para evidenciar las *suspирationes*.



Fig. 12. *Andante*. cc. 66-68. *Suspирationes*.

La figura de la *suspирatio*, normalmente materializada con el ritmo silencio de corchea + corchea en anacrusa + caída en tiempo fuerte, fue de uso muy frecuente entre los compositores barrocos. En la obra de Bach son célebres las *suspирationes* que tienen lugar en el *Kyrie I* de la Misa BWV 232

en si menor. La mencionada figuración rítmica hay que entenderla como un «suplicante gesto músico-retórico muy intenso»³⁴. Otro caso lo encontramos en el dúo de soprano y alto en la cantata *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, BWV 23³⁵.

Confutatio (cc. 69-79). En la parte del discurso en que se defienden los argumentos que sostienen la tesis y se refutan las pruebas contrarias, se recuerdan brevemente temas anteriores esta vez en la subdominante de si menor, el último grado importante, antes de confirmar la tesis de nuevo en tónica. En el c. 69 la flauta expone el motivo *a* que aparece incompleto ya que a continuación no aparece en la m. d., pero que sin embargo, guarda simetría porque en realidad completa el motivo *a* en sol mayor recientemente ejecutado por el clave en la digresión II, el cual había quedado incompleto. Entre este motivo y el *f* (cc. 74-75) media una serie no modulante que se produce con respuestas alternativas entre las partes principales por sextas, tomando como motivo la cabeza de *g* (grupo de 5 semicorcheas en anacrusa al que llamamos *g'*). Las líneas superiores se caracterizan por el recurrente salto de 7ª descendente (*saltus duriusculus*) entre la última nota de los tresillos de semicorchea y la corchea siguiente; se observa en la conducción de las voces la figura recurrente del hipérbaton, al no enlazar los tresillos con la siguiente nota por grado conjunto en línea melódica ascendente y en su lugar, buscar la misma nota un 8ª baja mediante un salto de 7ª (Fig. 13). Dicha figura consiste en la alteración de lo esperado mediante la introducción de lo inesperado.



Fig. 13. *Andante*, cc. 72-73. *Saltus duriusculi* en hipérbaton (c. 72) y *asíndeton* (c. 73).

³⁴ HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach, y Mozart*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 246.

³⁵ SOLORES ETXABE, «El uso de la retórica», p. 94.

El motivo *f* (cc. 74-75) se presenta por segunda vez en la pieza en forma de eco en la m. d. por *poliptoton*, subrayado por la *hipóbole* en el bajo (si) al igual que en los cc. 53-54 (sinonimia; Fig. 14). Sin embargo, a diferencia de *f* en cc. 53-54, en esta segunda vez la flauta introduce el motivo y la m. d. responde. Otra figura de disonancia la encontramos en la *heterolepsis* que tiene lugar en la parte de la flauta: dos disonancias con respecto al bajo sin preparación (la, que forma una 4ª) y la# como apoyatura de si (una 7ª mayor) en los cc. 75-76 (Fig. 15).



Fig. 14. *Andante*, cc. 74-75. *Hipóbole* recurrente en el bajo.



Fig. 15. *Andante*, cc. 75-76. *Heterolepsis*.

Como final de sección es llamativa la detención de la pulsación de semicorchea con la disonancia de 7ª disminuida entre m. d. y m. i. y de 5ª disminuida entre la flauta y el bajo en valores de blanca. Dicha detención, la disonancia y el trino generalizado en las tres voces es una *exclamatio* que llama la atención del oyente para indicar la inminente reexposición del motivo *a*, en la tonalidad principal (Fig. 16).

Fig. 16. *Andante*, cc. 78-80. *Suspensio*.

Confirmatio (cc. 80-101). En esta fase se confirma el tema central en su tono original y la reconstrucción de la *propositio* mediante dos principios: simetría y *variatio*. El tema *a* se utiliza con pocas variaciones con respecto a la *propositio*: el mismo material pero en distinta ubicación, un tipo de *variatio* que recibe el nombre de *atanaclasis*. El tema *a* se presenta en la voz contraria (cc. 80-81), sigue un enlace de tres compases de *b* que pasa por las tres voces a modo de *repetitio* insistente (cc. 82-84) y de nuevo el tema *a* en la otra voz (cc. 85-86). El mismo material temático requiere en diferentes secciones del movimiento una *variatio* que de alguna manera presente una novedad con respecto a un pasaje ya conocido. Según hemos visto hasta ahora, uno de los procedimientos para aplicarla, es el cambio de disposición del material temático. De esta manera, si en los cc. 35-37, el motivo *b* se transmitía de manera solapada de la flauta a la m. d. y a la m. i., en los cc. 82-84 se invierte el orden de presentación *b* de los dos primeros: m. d., flauta y m. i. En realidad, en toda la sección el material y su disposición son idénticos al de la *propositio*: motivo *a* en flauta y *b* dos veces repetido en el clave actuando como puente moduladorio (cc. 80-86~33-39), *c'* (cc. 87-91~39-43), *e* (cc. 91-94~44-47), breve sección de anábasis y catábasis (cc. 95-99~48-52), y *f* (cc. 100-101~53-54).

Solo dos diferencias observamos entre la *propositio* y la *confirmatio*: en esta sección las partes están invertidas de modo que los temas que empezaba la flauta y respondía el clave, en este punto discurren al contrario. Además, los motivos conservan el mismo orden de aparición que en la *propositio*, pero el último empleado (*d*) no figura en la *confirmatio*, de modo que esta sección es unos pocos compases más corta que aquélla. El fenómeno retórico de la *variatio* aparece discretamente en el motivo *e*, cuando en tres ocasiones presenta en la cabeza del motivo un alargamiento de la anacrusa en forma de *syncope* o retardo que comprime el valor de las dos notas siguientes

pasando de semicorcheas a formar con dicho retardo un tresillo de semicorchea (segundo tiempo del c. 91, tercero del 93 y tercero del 94 en la m. d.).

Transitus III (cc. 102-108). La última digresión antes del epílogo del discurso está planteada nuevamente con los motivos *h* y *g'*. Se trata de un breve puente no modulante que inicia la flauta con un pasaje de tresillos de semicorchea (*h* por movimiento contrario ~ 31-32) y que sigue en eco por *epizeuxis* la m. d. en c. 103, regresando a la flauta en c. 105. El bajo (cc. 102-104) es una línea de corcheas interrumpida alternativamente por silencios del mismo valor. La misma figuración encontramos en la flauta en los cc. 103-104 con numerosas *pausae* a modo de *suspirationes* y expresivas *exclamations* en *saltus duriusculi* de 6^a y 7^a ascendentes. Destacan en ambos compases las hipérboles (sol^{'''} y fa^{'''}) de la flauta que en dichos compases que rozan el límite del registro agudo propio del instrumento (Fig. 17). En los cc. 106-108, se desarrolla con la célula *g'* una serie no modulante de respuestas alternativas entre las partes principales por cuartas y sextas, tomando como modelo los cc. 71-73. El comienzo de esta serie se inicia con una fuerte disonancia (mi, fa# y sol de la misma octava) provocado por el *syncope* de fa# en la m. d.; este encuentro de sonidos es probablemente el elemento paradigmático de un *andante* fuertemente disonante.



Fig. 17. *Andante*, cc. 103-104. *Exclamations* y *saltus duriusculi*.

Peroratio (cc. 109-119). Dentro de su concisión, el exordio exponía el tema central *a*, que era la matriz de donde surgen los demás motivos; ahora, en cambio, en esta sección final el motivo estrella es *d*. Consta de tres partes: *d'* (cc. 109-112) en donde el motivo inicial está ligeramente modificado en su cola, influido por la sección inmediatamente precedente de tresillos de semicorchea (c. 109); aunque ya se reexpone el motivo *d'*, todavía se oye el diálogo entre las voces superiores que alternan entre sí pasajes de tresillos. Un efecto retórico de gran importancia lo encontramos en el recurso de la *dubitatio* en el c. 112 (Fig. 18). Dicha figura consiste en una modulación inesperada que despierta en el oyente un afecto de vacilación; eso en cierta manera es lo que se desprende de la cancelación abrupta del final con una cadencia rota (V-VI), un recurso que parece querer alargar la agonía de unas líneas melódicas plañideras con largas apoyaturas generadoras de disonancias con el bajo (113-115). En este contexto melódico de apoyaturas destaca

una vez más el recurso de la hipérbole en la flauta (cc. 114: fa[#]'''-re[#]'''-mi'''), en contraste con la gran catábasis en el bajo de una 8^a y media con pesantes notas repetidas en valor de semicorchea (Fig. 19).



VI II V VI

Fig. 18. *Andante*, c. 112.



Fig. 19. *Andante*, cc. 113-115.

Para concluir, se enfatiza el motivo musical *d* repetido (al igual que en el prólogo se repetía *a* con el fin de captar la atención del oyente). Los compases que cierran este movimiento inicial (cc. 116-119) emplean el material de los cc. 17-20, pero con el material de las voces superiores intercambiado. Como final atípico, destaca la elipsis de la 3^a y la 5^a en el último acorde por la resolución de las tres voces en la tónica.



Fig. 20. *Andante*, c. 119.

2.3. Largo e dolce

El segundo movimiento, en la línea del *air* a 6/8, es una siciliana. Bach, sin embargo, prefirió denominarlo por su movimiento y su afecto (*largo e dolce*) más que por la naturaleza de la danza. El tono elegido de re mayor según Charpentier evoca gozo, enfado, según Mattheson, terquedad, agudeza, escándalo, animación, según Rameau, es avivado y regocijante.³⁶ El verdadero carácter de esta pieza no parece ajustarse a los sentimientos o estados descritos por ninguna de las tres autoridades, sin embargo, las indicaciones de carácter basadas en el tono son meramente orientativas, pues como ya reconociera Mattheson, cualquier compositor cualificado es capaz de expresar con una tonalidad su afecto propio y el contrario³⁷. Los pasajes en re mayor de este movimiento más bien transmiten un afecto de placidez y meditación serena, que se mezcla en bruscos cambios temperamentales con afectos de dolor y lamento. Los recursos de articulación y la cualidad de los intervalos se adaptan a estos cambios de carácter, delimitando ambos con claridad: el primer afecto está caracterizado por pasajes que se mueven por grado conjunto o mediante intervalos algo más amplios pero siempre ligados y en valores más largos, mientras que en el segundo se aprecian grandes saltos no ligados, en ocasiones disonantes, y con mordentes alejados en altura de la nota real. Se observa, además, una tendencia al registro sobreagudo de la flauta en el segundo afecto predominante que busca la aspereza acorde con el cambio de carácter.

No describe Mattheson el afecto propio de la siciliana, sin embargo, el *tempo* y carácter está indicado en la partitura por Bach: *largo*, esto es, muy lento, melancólico, *e dolce*, con dulzura.

De naturaleza acórdica, con una línea de solista y un bajo continuo que acompaña, Bach escribió dicho bajo y lo proveyó de motivos de transición entre semifrasas con adornos en valores de fusa en la m. d. con el fin de mantener y relanzar el movimiento cuando la flauta presenta notas largas finales y silencios entre incisos. La pieza presenta en perfecta simetría las usuales dos partes repetidas de dos frases cada una. Los motivos, basados en el movimiento inicial son tres: el primero, con la figuración característica de la siciliana, corchea con puntillo + semicorchea + corchea (c. 1), comienza con la nota fundamental y descansa en la quinta de la misma manera que en *a* del *andante* era característico el salto de la fundamental al 5º grado; lo llamaremos también *a*. El motivo lombardo de dos fusas + semicorchea (c.

³⁶ LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 67.

³⁷ *Ibidem*, p. 66: «ninguna clave puede ser tan alegre o triste por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto» (Mattheson, 1739).

2), también extraído del motivo *a* del primer movimiento, lo llamaremos *b*. Curiosamente, la figuración lombarda, brillante y festiva, que como norma general mueve a un afecto *gay*³⁸, se emplea con otros fines afectivos y una alteración del ritmo, condicionado por las ligaduras entre células. Por último, la repetición de la misma nota 4 veces en el c. 5 y 13 en la parte de flauta y en 7 adornada, recuerda, aunque sincopada, a los motivos *c* y *d*. A este motivo lo denominaremos *c*.

1ª parte (cc. 1-8): Se divide en dos frases. La primera la forman dos semifrases rítmicamente iguales. En la primera, un inicio en disposición cerrada del acorde (*symploce*) unido al cambio de tonalidad (relativo mayor) expresa una timidez contrastante con el afecto del anterior movimiento que se rompe con la subida al agudo de la flauta y la sorpresiva exclamación que plantea la apoyatura en el segundo tiempo (Fig. 21).



Fig. 21. *Largo e dolce*, c. 1. *Symploce*.

Los primeros dos compases centran el tono con los grados básicos, I-IV-V-I-V-I mientras que la segunda semifrase descansa en semicadencia a la subdominante, grado que se convertirá en dominante en la modulación al tono de la dominante, la mayor. Los *symblema* del c. 3 y las disonancias de intervalos melódicos aumentados (2ª aum. en el c. 4) indican que en este 2º movimiento se mantienen el espíritu disonante del primer movimiento y los mecanismos retóricos de la *repetitio* y la *variatio* en la *gradatio* del c. 4 (el mismo material que en el c. 2 pero un tono en más). En la segunda frase se emplean *c* y *d* en la flauta, que adopta *d* al final de los cc. 5 por movimiento contrario, 6 y 7 por movimiento directo (Fig. 22). En el c. 6 se modula a la dominante, la mayor, por acorde común. El afecto, se torna melancólico y doloroso según las propiedades descritas por los tratadistas barrocos. Como

³⁸ *Bourrée Angloise*, cc. 1, 4, 5, 6 etc., en la Partita BWV 1013 en la menor para flauta sola.

figuras retóricas cabe destacar el uso de las *transitus notae*, fundamental en la configuración del motivo *d*, la *dubitatio* generada por la cadencia imperfecta (V-I⁶ en el c. 6) y la *suspensio* en la flauta (c. 5) cuando repite hasta cuatro veces la nota sol provocando además de una insistencia dubitativa en una nota disonante, una detención en el desarrollo del discurso. Indudablemente, no se trata de una *suspensio* habitual, pues el retraso no se produce mediante silencios, sino con la estabilización en una sola nota (Fig. 23).



Fig. 22. *Largo e dolce*, cc. 2 y 4, desarrollado el segundo de ellos por *gradatio*.



Fig. 23. *Largo e dolce*, c. 5. *Suspensio*, *transitus notae*, insistencia y *dubitatio*.

2ª parte (cc. 9-16): Con el final de la primera parte en la dominante, la segunda parte cae a la tónica (re) y en el mismo c. 9 se modula al relativo menor, volviendo así al tono predominante en la sonata y a la melancolía quejumbrosa expresada en el c. 10 mediante pronunciados saltos en la melodía de 7ª disminuida (1^{er} movimiento, c. 19 y 111), y 6ª mayor a modo de *saltus duriusculi* y de 2ª aumentada. El motivo *a* se mantiene como comienzo de frase y el motivo *d* se generaliza en la flauta a modo de improvisación sobre un esquema melódico-rítmico ya mostrado en la primera parte (Fig. 24). En la segunda semifrase predominan en la flauta los floreos de segunda menor y mayor en grupos de fusa que recogen la *circulatio* iniciada por la

m. d. en c. 10. En c. 12 vuelve la tensión afectiva del c. 10 pero aún con más carga enfática: la línea melódica crece en intensidad debido a su progresiva elevación, alcanzando su hiperbólico cénit dramático al final del c. 11 (Fig. 25), en el cual la flauta roza su límite agudo en la nota sol^{'''}. Se repiten también los intervalos de dolor, como en el c. 10, de 7^a disminuida ascendente y de 5^a disminuida con respecto al bajo. La primera frase acaba con un primer grado en si menor que se toma como sexto de re mayor para regresar al tono principal.



Fig. 24. *Largo e dolce*, c. 10. Disonancias, *saltus duriusculus*, exclamatio.



Fig. 25. *Largo e dolce*, cc. 11-12. *Saltus duriusculus* (7^a asc.), hipérbole, 5^a *deficiens*, prolepsis.

En el c. 15 mediante *variatio* se utiliza el motivo rítmico sincopado *c*, modificando la altura de los sonidos y volviendo junto con los patrones rítmicos al afecto inicial de sosiego y esperanza. La primera nota de ese compás en la flauta, por el salto con respecto a la nota anterior y su altura, es una *exclamatio* que inicia una catábasis interrumpida en c. 16 por otra llamada de atención: esta segunda se localiza en el hipérbaton consistente en el inesperado salto a la 8^a superior. Lo esperable era la continuación de la catábasis, pero se produce un salto de 8^a ascendente que recupera el afecto de esperanza predominante en este segundo movimiento (Figs. 26 y 27).

Fig. 26. *Largo e dolce*, c. 14. *Syncope*.Fig. 27. *Largo e dolce*, c. 15~8. *Catábasis e hipérbaton*.

2.4. Presto

En el tercer movimiento se regresa a la tonalidad de si menor en una fuga real a tres voces. Los afectos evocados por el tiempo *presto* y la fuga son por lo general contradictorios: por un lado, la indicación de tiempo sugiere para Mattheson deseo, debido a la identificación que hace de la velocidad máxima con la persona que busca algo de forma apurada³⁹. Por otro lado, la forma musical simboliza por regla general la ley al tiempo que la combinación de valores largos y breves implican un afecto de majestuosidad, figuras rítmicas desde la blanca hasta la corchea y sin alternar unas con otras. La combinación de valores métricos desiguales se establece tanto en la parte de la flauta como entre voces: entre las negras y corcheas de la flauta y las blancas del contrapunto de la m. i., p. ej. cc. 2-8. En cierto modo, se trata de un estilo elevado también en la medida en que admite muy pocos ornamentos. Con todo, la velocidad extrema que sugiere un *presto* no es compatible con el afecto de majestuosidad, por lo que habría que interpretar la combinación de desiguales valores rítmicos más como símbolo de lo industrial, serio y riguroso que de lo majestuoso (Fig. 28).

³⁹ LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 68.

	Exposición				Desarrollo					Reexp.	Coda
Fl.	S	CS I	co	P.L.	epi	S 5 ^a	epi	CS I	epi	CS I	P.L.
M.D.		S 5 ^a	de	CS I	so	CS I	so	P.L.	so	S	P.L.
M.I.	P.L.	CSII	tta	S	dioI	CSII	dioII	S 4 ^a	dioI'	CSII	P.L.

Fig. 28. Esquema de la fuga. Leyenda: S=sujeto, P.L.= parte libre, CS= contrasujeto

EXPOSICIÓN (cc. 1-27). El Sujeto (S) se extiende 7,5 compases (Fig. 29).



Fig. 29. *Presto*, cc. 1-8.

La *fuga hypotiposis* del c. 7 es señal de que inminentemente va a concluir la exposición del sujeto y va a comenzar la respuesta a la 5^a. El sujeto es expuesto por primera vez por la flauta, pero no en solitario, como es de esperar en la entrada inicial. Junto al S el bajo desarrolla una parte libre en contrapunto invertible cuya característica fundamental son sus valores largos retardados, la cual dará lugar a ciertos motivos empleados más tarde. La respuesta a la 5^a real (en fa# menor, c. 9) se produce en la m. d. mientras la flauta inicia el Contrasujeto I (C. S. I) y la m. i. el C. S. II basado en la parte libre del comienzo. La entrada de una tercera voz se interpreta como *auxesis* o aumento de la complejidad armónica que acompaña a un tema. El C.S. I está formado mediante el recurso de la *gradatio* (cc. 10-11, 12-13-14) y de la *circulatio* en torno a una nota (cc. 9-11; Fig 30). Para evidenciar la última figura es necesario destacar las notas si y sol# en los cc. 10 y 11 respectivamente. Puesto que ambas son fuertes en el primer tiempo del compás y débil en el segundo, sugerimos para la pronunciación del pasaje que en lugar de emplear de manera uniforme las sílabas *de ge de ge* dos veces en cada compás, se emplee la sílaba fuerte *de* para si y sol# y *ge* para las notas superfluas, de tal manera que el patrón articulatorio por compás sea *de ge de ge, ge de ge de*.

Fig. 30. *Presto*, cc. 9-16. Contrasujeto I: *circulatio* y *gradatio*.

La *parrhesía* con que es tratado el C. S. II en la voz inferior provoca fuertes y continuas disonancias con la respuesta en la voz intermedia de 2^{as}, 7^a y 5^{as} disminuidas (Fig. 31). En el c. 16 se inicia la *codetta* de cuatro compases: la flauta canta una parte libre inspirada rítmicamente en la parte libre inicial, la m. i. toma células del S, como las dos blancas iniciales por movimiento contrario del c. 17 (= c. 1) a la cual llamaremos *d*, o las cuatro negras del c. 18 (= c. 8) a la cual llamaremos *c*; la m. d. canta un pasaje de corcheas construido por grupos de cuatro conforme a las células *a* (las 4 primeras) y *b* (las corcheas 5-8) del c. 8, por movimiento contrario, retrógrado y por disminución. En el c. 20 se inicia el S. en la m. i. mientras que la m. d. reproduce el C.S. I repetido por *paronomasia*, es decir, con una leve desviación del contenido original en la cabeza, mientras que la flauta continúa con una parte libre hasta que en el c. 26 introduce el episodio. Las disonancias creadas por los *syncofes* y los *saltus duriusculi* en la flauta entre las voces superior e inferior son fuertes (4^a aumentada, 7^a disminuida; cc. 20 y 22). En la exposición del S. en el bajo se advierte un fenómeno de *parembolé* al no completarse todo el S. como en la exposición primera, sin embargo para el oído esta carencia es inapreciable porque es resuelta por la flauta (Fig. 32).

Fig. 31. *Presto*, cc. 9-11. *Parrhesía* (2^{as}, 7^a, 5^a disminuida).Fig. 32. *Presto*, cc. 24-27. *Parembolé*.

Episodio I (cc. 26-33). Consiste en un divertimento que consta de una línea melódica construida a partir de las células *a* y una mezcla entre *a* y *b* con *gradatio* (cc. 27-28) que pasa sucesivamente por las tres voces, flauta (cc. 26-8), m. d. (cc. 29-30) y m. i. (cc. 31-32) mediante sinonimia. Dicho divertimento es un puente modulante que conduce al espacio sonoro de la dominante (Fig. 33).



Fig. 33. *Presto*, cc. 26-32. Sinonimia.

DESARROLLO (cc. 34-65). Sujeto en D (cc. 34-41). La voz superior introduce el S. en fa# menor en una *inchoatio imperfecta* o acorde de tónica en primera inversión, mientras la m. d. presenta el C.S. I y la m. i. el C.S. II (cc. 34-41) (Fig. 34).



Fig. 34. *Presto*, cc. 34-35. *Inchoatio imperfecta*.

Episodio II (cc. 41-52). Es el puente que modula de fa# menor a la tonalidad del IV grado de si menor, mi menor, su subdominante. Se trata de una parte libre de las tres voces que adopta los dos primeros compases de la *codetta* (cc. 16-17) con las partes de la flauta (en hipérbole) y la m. d. intercambiadas en los cc. 41-42 (Fig. 35). Estos dos compases se repiten como serie por *gradatio* con dos repeticiones. Los cc. 47-50 son una progresión ascendente por tonos con un modelo melódico-rítmico de 8 semicorcheas en la m. d. extraído de la parte de la flauta (cc. 26 y ss.).

Fig. 35. *Presto*, cc. 41-42. Hipérbole.

Sujeto en Sd (cc. 52-59). Es introducido por la línea del bajo y también afectado por la *parembolé* en un vacío final que rellena la línea de la m. d. Mientras, en la voz superior, la flauta concluye en el c. 52 la parte libre de la sección anterior, lo cual implica que el C.S. I (flauta) comienza un compás más tarde de manera incompleta, por lo que al igual que en el c. 20 podemos hablar de un fenómeno de *paronomasia* en la repetición (Fig. 36). Al mismo tiempo, la m. d. con parte libre, repite la parte libre que tenía la flauta en la exposición (cc. 21 y ss.). La particularidad de esta entrada del S se encuentra en las líneas de la flauta y la m. d. puesto que llegados al c. 56 las partes superiores se intercambian entre C.S. I y parte libre y en el compás siguiente vuelven a retomar su tema de nuevo (Fig. 36). Al acabar la exposición del S en el bajo en mi menor, el material de la m. d. desemboca en el episodio III con el mismo material (motivos *a* y *b*) que el episodio I, aunque con intercambio de las voces, por lo cual hemos preferido denominarlo episodio I'.

Fig. 36. *Presto*, cc. 52-55. Paronomasia. Contrasujeto I, Fig. 30.

Episodio I' (cc. 59-65). En el tercer episodio opera el recurso de la *variatio* con un intercambio entre las voces superiores. Si en el episodio I el orden de entrada de la melodía en corcheas (*a+b*) era flauta, m. d. y m. i., en este punto se intercambian el orden las voces superiores, introduciendo el tema la m. d. En el puente modulante, una serie se desarrolla por *gradatio*, se regresa a la tonalidad de partida, si menor.

REEXPOSICIÓN (cc. 66-73). Aparecen en esta sección las partes importantes, una en cada voz: el S se reexpone en la m. d. en *inchoatio imperfecta*, para igualar así el número de entradas por voz con las demás partes (2), en la flauta aparece el C.S. I y en la m. i. se presenta el C.S. II.

CODA (cc. 73-83). Está íntimamente relacionada con el material temático de la *codetta*. Se distinguen dos partes: en la primera (cc. 73-78) se emplean los motivos de los cc. 16-17 en la misma voz en que aparecían en estos y sobre el modelo se establece, mediante el recurso de la *amplificatio*, una serie con dos repeticiones (*gradatio*), la última de ellas con *variatio* (*parembolé*) para salir de la serie y penetrar en la segunda parte de la coda (79-83), en la cual la m. d. cede a la flauta su motivo (*a+b*), que es el mismo que predomina en los divertimentos y se origina en la *codetta*. Mediante una progresión también de tres miembros, modelo y dos repeticiones, se llega a la semicadencia IV-V, una *interrogatio* en que acaba suspendida la fuga, a la espera de resolver *attacca* en la tónica inicial de la giga siguiente. La llegada de la suspensión en V grado es avisada mediante la nota mantenida por el bajo con un trino. Esta suerte de llamada de atención sobre algo inminente la vimos también en el primer movimiento, cuando las tres voces detienen la pulsación regular de corcheas y semicorcheas para indicar el inicio de la reexposición del tema principal en si menor (c. 79) (Figs. 37 y 38).



Fig. 37. *Presto*, c. 78.
Exclamatio en c. 78 (fl.).



IV⁶ V
Fig. 38. *Presto*, cc. 82-83.
Interrogatio.

2.4. Giga

Formalmente esta danza es un dúo imitativo entre las voces superiores. Se encuentra íntimamente relacionada con la fuga por ritmo y melodía: obsérvese la adecuación de pulso entre unidades correspondientes (blanca = corchea con puntillo) y el hecho de que ambas comienzan con las notas si-re-do#-sol-fa# en la parte de la flauta. La giga implica como indicación de *tempo* y carácter, velocidad e ímpetu extremos. Pasión y celo se unen en un afecto extremadamente cerrado dada la constancia del ritmo y la melodía.

A golpe de vista destaca el empleo del infrecuente compás ternario 12/16, pues existen testimonios que demuestran que ya en la segunda mitad del s. XVIII, compases como el 2/1, 6/16, 9/16 o el propio 12/16 se habían abandonado prácticamente⁴⁰.

La giga se divide en dos partes claramente diferenciadas por la barra de repetición en un esquema AA (cc. 84-115) BB (116-147), aunque ambas comparten material temático. El inicio en disposición cerrada genera por *symplece*, junto a un bajo cuya línea está cortada por abundantes *suspirationes*, un ambiente de intriga. La flauta, acompañada por los acordes cortos y precisos del clave que constituyen un *noema*⁴¹ (Fig. 39), expone un tema en si menor anacrúsico y sincopado en semicorcheas (*A*) que se extiende hasta el compás 87. El tema que repite la m. d. de forma idéntica por *palillogia* antes de que termine en la voz superior, está claramente delimitado en dos semifrases de dos compases: en la primera semifrase encontramos un motivo anacrúsico y sincopado de semicorcheas (*a*) que ocupa medio compás y se repite ascendentemente 3 veces por los grados de la tonalidad (re-mi-fa-sol). La segunda semifrase presenta como motivo grupos de 3 semicorcheas unidos en *polisíndeton* (*b*); también es anacrúsico y repite como pedal las 2ª y 3ª semicorcheas del grupo de tres variando la primera, la cual en cada grupo desciende deshaciendo la subida anterior (sol-fa-mi-re) (Fig. 40). El

⁴⁰ Y contra ello protesta J. F. Agricola, alumno de J. S. Bach, quien afirma: «quien suprima completamente este género de compás [6/16, 9/16, 12/16] no podrá establecer la diferencia, al menos en la música instrumental, entre una corchea con puntillo y semicorchea, como se emplea con frecuencia para acompañar tresillos en el compás de 3/4, y una corchea sin puntillo seguida de una semicorchea a las que acompañan a menudo también tres semicorcheas en los mencionados compases suprimidos. Esto iría, sin embargo, contra la exactitud de una buena ejecución», SCHULZE, *Johann Sebastian Bach*, p. 112. Las figuras rítmicas mencionadas, se distinguen en el hecho de que mientras que en la segunda figura rítmica la semicorchea coincide con la tercera figura del grupo de tres semicorcheas, en la primera, la semicorchea suena después de la segunda figura del tresillo, QUANTZ, J. Joachim: *On Playing the Flute*, Boston, Northeastern University Press, 2001, p. 68.

⁴¹ Porque se trata de un fragmento de acordes aislado frente al predominio en este movimiento de la textura contrapuntística.

motivo *c* (c. 87) desarrolla en arpegio de semicorcheas los grados II⁶ y V para caer en la tónica y preparar la entrada del mismo tema en la m. d. De este modo, el final de este tema *a* guarda cierta relación con el final del motivo inicial del primer movimiento, que también concluía con una bajada sol-fa-mi-re-do-si en corcheas⁴². Mientras comienza el tema *a* en la m. d., el bajo introduce un nuevo motivo (*d*) en el que se despliegan los acordes en arpegio con la figuración repetida de corchea-semicorchea (cc. 88-89). La flauta a su vez introduce un nuevo motivo consistente en grupos de tres semicorcheas que descienden en serie por *gradatio* (*e*) y lo combina con *d*. En los cc. 92 y 93, por *gradatio*, la flauta y la m. d. intercambian en forma de diálogo el motivo *c*, con el mismo diseño pero distinta altura, para enlazar con el tema *B*. Dicho tema también consta de 4 compases pero al contrario que *A*, mediante *variatio*, la contestación de la m. d. a la flauta no se produce inmediatamente después de que el tema aparezca en la flauta, sino al final de la primera parte y ya no en re mayor sino en el tono de la dominante de si menor. La flauta emplea dos células: *b* por grado conjunto y *e*, para configurar un motivo de seis semicorcheas que se repite en progresión descendiendo por *gradatio* hasta encontrar la tónica (si-la-sol-fa-mi-re). Es destacable en esta parte la *exclamatio*, un intervalo de 10^a ascendente con hipérbaton en la voz superior (Fig. 41). La m. d., a su vez, reutiliza el motivo *d* y a su vez en la m. i. encontramos un nuevo motivo: corchea con puntillo ligada a un grupo de tres semicorcheas que presenta la forma de *e*. Un puente modulante (cc. 98-101) en forma de serie (cada compás una nueva tonalidad: sol M, la M, si m) conduce al tono de la dominante: fa # menor. La *symploce* del inicio (c. 84) de la giga, en disposición cerrada contrasta con la figura *longuinqua distantia* que encontramos en el c. 100, en donde se observa una distancia de dos octavas entre la voz intermedia y la superior y de tres entre la superior y el bajo (Fig. 42). La exposición del motivo *a* en la dominante (cc. 102-110) presenta algunos cambios formales con respecto a la exposición en tónica: el motivo *a* comienza en *inchoatio imperfecta* (Fig. 43); además del cambio del orden habitual en la exposición de los temas, ya que comienza la m. d. y contesta la flauta, durante la exposición en la m. d. la flauta no calla sino que en su parte se introduce un motivo basado en las células *e*, *e* por movimiento contrario y *b* (Fig. 43). Durante la respuesta de la flauta, la m. d. mantiene las células rítmicas cambiando su contenido melódico (cc. 107-109). En el bajo desaparece la célula *d* conservando casi todo el pasaje la corchea + silencio de semicorchea. La *parrhesía* en los cc. 106-107 se evidencia en los numerosos encuentros disonantes entre las voces superiores: 5^a *deficiens*, segundas, 4^a *superflua*, 7^a menor (Fig. 44). Los dos compases transitorios 110-111 (~92-

⁴² Andante c. 3 en la flauta.

93) con sinonimia entre las voces superiores y *gradatio*, conducen a la segunda parte de *B* que en el c. 97 había quedado interrumpida en la respuesta de la m. d. a la flauta. En ella, flauta y m. d. se intercambian partes y la m. i. presenta el mismo motivo configurado a partir de la célula *f*.



Fig. 39. *Giga*, c. 84. *Symploce*, *suspiratio*, *noema*.



Fig. 40. *Giga*, cc. 86, 94-95. Varios ejemplos de polisíndeton.



Fig. 41. *Giga*, c. 97. *Exclamatio*.



Fig. 42. *Giga*, c. 100. *Longinqua distantia*.



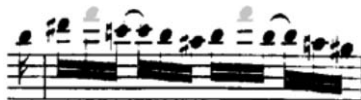
Fig. 43. *Giga*, c. 102. *Inchoatio imperfecta*.



Fig. 44. *Giga*, cc. 106-107. *Parrhesía*
(5^a deficiens, 2^a M, 2^a M, 4^a superflua, 7^a m, 4^a superflua).

En la segunda parte aparecen junto a los temas *A* y *B*, otros dos nuevos de menor longitud: *C* y *D*. Los dos primeros son modificados y no aparecen completos. *C* y *D* son anacrúsicos y sincopados y surgen claramente del tema *A*; además, duran la mitad que *A* y *B*: 2 compases en lugar de 4. Es evidente en esta segunda parte el acortamiento de las frases y la concentración de entradas en las voces superiores, llegando a complementarse incluso las líneas entre sí para dar una impresión de aceleración y precipitación. El afecto furioso al comienzo de esta segunda parte coincide con los rasgos, en progresiva subida de intensidad, que describe Mersenne: ritmo sesquiáltero y melodía más aguda que en la primera parte⁴³. Al afecto de furia contribuye la hipérbole en la flauta (c. 118: *fa*”) apoyada por un dibujo melódico disonante (*re#-fa#-do* en *syncope*; Fig. 45). El tema *C* al contrario que *A* no es un tema completamente sincopado, sino que tan sólo están ligadas las corcheas 3 y 4, 9 y 10 en el primer compás que ocupa. La resolución del retardo que crea la ligadura se resuelve en la nota esperada con un floreo sobre ella. El tema *D* presenta las mismas ligaduras pero se diferencia de *C* en la resolución del retardo: a la nota de resolución le precede una nota escapada.

⁴³ LÓPEZ CANO, *Música y retórica*, p. 62.

Fig. 45. *Giga*, c. 118. Hipérbole.

Al comienzo de la segunda parte se busca rápidamente el tono de la subdominante mi menor: partiendo de fa# menor, la alteración cromática ascendente de la nota la conduce a un acorde dominante de si y a su vez, la alteración de re, a la dominante de mi. Este desarrollo armónico tiene lugar en la esfera melódico-rítmica de C. Al contrario que en la primera parte con el tema A, la m. d. es la que introduce el tema C y la flauta contesta (cc. 116-119); inmediatamente después comienza en la flauta (c. 120) el tema D, acompañado por acordes acortados por las *suspирationes* del valor de semicorchea, que termina en un largo pedal de dominante mientras la m. d. expone el tema A en mi menor; este tema se corta repentinamente en esa voz por *apócope* y *elipsis*, la parte correspondiente a la célula *b*, para ser retomada en el c. 125 por la flauta, momento en que se transita por *mutatio toni* al relativo mayor (Fig. 46). El tema D (120-121), al igual que B, no se expone en la m. d. acto seguido de sonar en la flauta, sino que se reserva la respuesta para preparar la entrada de A en la flauta (cc. 126-127). Una vez en sol mayor la m. d. responde con D (cc. 126-127) para introducir en la flauta el tema A mientras suena en la m. d. el pedal de dominante (cc. 128-130). En el c. 131 (~c. 125) se vuelve a emplear la célula *b* para transitar a otra tonalidad y regresar a si menor mediante *variatio*: si se esperaba de nuevo un simétrico trueque de partes en el empleo de *b*, esto es, que el tema A quedara cortado en la flauta a la altura de *b* y la m. d. asumiera dicha célula para modular (como en los cc. 24-5), Bach varía la fórmula manteniendo *b* en la flauta. El ciclo iniciado tras la barra de repetición, se cierra en el compás 135 con la repetición del tema C (cc. 132-135) modificado en ciertos aspectos: el orden de entrada es inverso, es decir, inicia la flauta y responde la m. d., y por otro lado también varía la altura de los motivos: en la flauta el tema estaba escrito en la 3ª octava al comienzo de la segunda parte (c. 118) mientras que en el c. 148 está en el registro intermedio. Lo contrario ocurre con el motivo *f*: registro medio en el inicio, y agudo en el c. 134. La m. d., a su vez, mantiene el tema C en la misma altura en ambas ocasiones.



Fig. 46. *Giga*, c. 124-125. Elipsis y apócope, *mutatio toni*.

Una vez expuesto el tema *A* en esta segunda parte, también se oirá finalmente el tema *B*, que aparecerá asimétrico, por el hecho de estar incompleto, dado que no hay repetición del motivo por parte de la m. d. (cc. 144-147), en lo que constituye un claro ejemplo de final en *abruptio*, con una hipérbole cerca del final en la flauta y una *hipobole* en la nota final del bajo (Fig. 47).



Fig. 47. *Giga*, c. 147. Hipérbole, *hipobole*, *longinqua distantia*.

Los temas *C* y *B* están enlazados mediante dos progresiones. La primera (cc. 136-138) consta de tres elementos, el modelo y dos repeticiones de un compás de extensión cada una, que transcurren de manera fugaz por re, sol y si mayor para volver al espacio sonoro de si menor en la siguiente progresión. Las células rítmico-melódicas empleadas son *e* y *c* modificada (*c'*). La segunda progresión consta también de tres miembros, cada uno de una extensión de dos tiempos (medio compás) ocupando los compases 139-140. El patrón que sigue es el motivo *d*. Del c. 140 al 143, el bajo dentro de su motivo de semicorcheas repetido, deja oír la nota fa en *ostinato*, dominante de si

menor, a modo de pedal hasta la entrada del tema *B*. En el c. 143 en la flauta se dejan oír por primera vez tres *suspirationes* que como norma general han aparecido en las voces intermedia o inferior (Fig. 48).



Fig. 48. *Giga*, c. 143. *Suspirationes*.

Este recurso se ha hecho más frecuente progresivamente conforme se acercaba el fin de la pieza, para agudizar la sensación de aceleración frenética. En esta parte el afecto alcanza su cénit y cubre cumplidamente a posteriori el vacío dejado al final de la fuga por la ausencia de un pedal en su parte final.

CONCLUSIONES

La sonata BWV 1030 puede ser analizada recurriendo a las herramientas técnico-musicales tradicionales y prescindiendo de los postulados retóricos, pero a la vista de este estudio, sus conclusiones resultan insatisfactorias a tenor del empleo de los mecanismos extramusicales empleados de corte retórico.

En un movimiento asimétrico y multitemático como el *andante*, que consta de un tema principal de tres compases del cual derivan muchos otros de diferente extensión, resulta muy complejo sugerir una parcelación de la pieza con el procedimiento tradicional de división fraseológica. En cambio, cobra un sentido y a la vez resulta mucho más clara –porque así defendemos que fue pensada– una lectura del movimiento en clave de discurso articulado en distintas partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, y *peroratio*. Esta concepción de la pieza puede ayudar al intérprete a visualizar el movimiento como un órgano jerarquizado y no como un conglomerado de múltiples motivos que pasan de una a otra voz y que se repiten sin seguir un orden claro.

Las figuras *pathopeya* y *passus duriusculus*, figuras de disonancia frecuentemente empleadas en la pieza, crean pasajes disonantes que encuentran una más cómoda explicación como recurso retórico que persigue suscitar en el oyente un afecto de dolor que como recurso técnico-musical que vulnera permanentemente las reglas del contrapunto. La gran catábasis o

escalera descendente que aparece hacia el final del primer movimiento junto con otras de menor extensión, es también un recurso acorde al afecto implicado predominante. Lo mismo podemos decir de las *suspirationes* materializadas en silencios de corchea en una voz y el interminable pasaje de tresillos de semicorchea, penoso a la par que angustioso para el flautista, por su desmesurada extensión dada la imposibilidad de parcelarlo con el fin de poder respirar.

En el segundo movimiento, el estudio de la articulación, el registro y el tamaño del intervalo, aspectos todos ellos asociados a un afecto distinto en función de su naturaleza, es la clave para una correcta identificación de los afectos predominantes. Una vez averiguadas las secciones que ocupan los dos afectos contrastantes, la tímida esperanza y la doliente irritación, es más sencillo para el intérprete lograr una ejecución elocuente.

En la giga final, una interpretación de las síncopas como recurso rítmico para expresar la idea de velocidad apremiante, de los grandes saltos y sonidos agudos como *exclamations* e hipérboles y de los silencios de semicorchea como *suspirationes* jadeantes que representan el arrebató y la precipitación, ayudarán a expresar la pasión e ímpetu extremos, afectos, según Mattheson, inherentes a la giga.

Recibido: 20 de septiembre de 2016

Aceptado: 29 de diciembre de 2016