

**LA RETÓRICA MUSICAL BARROCA EN LA SUITE NO. 2
BWV 1008**

DAVID SANTIAGO GÓMEZ ROJAS

Cód. 891217108



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el
grado de Maestro en Música**

Director

MATEO SEPULVEDA RIOS

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2023

Tabla de contenido

Resumen	6
Palabras Clave	6
Abstract	6
Keywords	6
Introducción	7
Planteamiento del Problema	11
Objetivo General	13
Objetivos Específicos	13
Justificación	14
Marco Referencial	15
La Retórica	15
Elementos de la Retórica	19
Inventio	19
Dispositio	19
Elocutio	20
Memoria y Pronuntiatio	20
Las Figuras Retóricas	21
Anáfora	22
Auxesis	24
Epístrofe	25
Climax	26

La Suite	27
Las 6 Suites para Violonchelo Solo de Bach	28
Los Manuscritos de las Suites de J.S Bach.	29
Marco Metodológico	30
Recolección de Material	31
Material Bibliográfico Referente a la Retórica	31
Material Bibliográfico referente a Retórica y Música	31
Material Bibliográfico de las Suites para Violonchelo Solo de Bach	31
Comparación entre manuscritos del Preludio de la Suite No. 2 de Bach	32
Diferencias Musicales entre Manuscritos	33
Análisis Armónico y Estructural del Preludio	43
Figuras Retóricas Contenidas en el Preludio	48
Recolección de Información	53
Resultados y Análisis	54
Conclusiones	57
Referencias Bibliográficas	58
Anexos	64

Índice de Tablas

Tabla 1	30
---------	----

Índice de Figuras

Figura 1	22
Figura 2	23
Figura 3	24
Figura 4	25
Figura 5	26
Figura 6	27
Figura 7	34
Figura 8	34
Figura 9	35
Figura 10	35
Figura 11	36
Figura 12	36
Figura 13	37
Figura 14	37
Figura 15	38

Figura 16	38
Figura 17	39
Figura 18	39
Figura 19	40
Figura 20	41
Figura 21	41
Figura 22	41
Figura 23	42
Figura 24	44
Figura 25	44
Figura 26	45
Figura 27	46
Figura 28	47
Figura 29	49
Figura 30	49
Figura 31	50
Figura 32	51
Figura 33	51

Figura 34	54
Figura 35	54
Figura 36	54
Figura 37	56

Índice de Anexos

1. Glosario	64
-------------	----

Resumen

El presente trabajo monográfico tiene como fin poner en evidencia las posibles figuras retóricas del periodo barroco que existen dentro del Preludio de la Suite No. 2 BWV 1008 de J. S. Bach y su influencia en la interpretación de la misma. Para ello, principalmente se parte de un análisis de las figuras retóricas existentes y utilizadas en la literatura, para posteriormente ver como estas también se encuentran ligadas a campos artísticos como la música, y en este caso, en el Preludio. A partir de esto, con un estudio de campo realizado a músicos, se pretende conocer si realmente hay una influencia del uso de las figuras retóricas en la calidad interpretativa de los músicos dentro de obras como la que se estudia en este trabajo.

Palabras Clave

Barroco, retórica, discurso, forma musical, suite, Bach, figuras retóricas, interpretación.

Abstract

The purpose of this monographic work is to highlight the possible rhetorical figures of the Baroque period existing within the Prelude of the Second Suite by J.S. Bach and his influence on the interpretation of it. For this, it is mainly based on an analysis of the existing rhetorical figures used in literature, to later see how they are also linked to artistic fields such as music, and in this case, in the Prelude. From this, with a field study carried out on musicians, it is intended to know if there really is an influence of the use of rhetorical figures on the interpretative quality of musicians within works such as the one studied in this work.

Keywords

Baroque, rhetoric, discourse, musical form, suite, Bach, rhetorical figures, interpretation.

Introducción

La retórica utilizada en su conceptualización general, alude a la capacidad de construir el discurso a través de las palabras como una fuente de persuasión y convencimiento de quien percibe dicha información. Sin embargo, con el paso del tiempo, la retórica ya no sólo era una disciplina para el uso del lenguaje, sino que se trasladó a otros ámbitos como las artes, entre estas la danza, la pintura, la escultura y también la música. Por ende, dentro de este trabajo, se pretende realizar un análisis en torno al impacto que puede tener la retórica en la tradición musical barroca, específicamente en obras musicales como el Preludio de la Suite No. 2 BWV 1008 de Johann Sebastian Bach.

Como menciona Heinrich Eger Von Kalkar "la música tiene su forma de ornamento, al igual que la retórica" (Bañuelos, 2001, pág 198). Ya que la música posee componentes que sirven para persuadir o dar una idea a quién está escuchando, al igual que la utilización de la retórica en el discurso, lo que resulta importante y necesario de reconocer para poder transmitir un discurso musical claro por medio de la música a través de las formas ornamentales que esta comprende, como la repetición, la alusión al afecto, dirigir respuestas emocionales y dar a conocer la importancia del mensaje a la audiencia.

En la época barroca los músicos despertaron un interés más ferviente por las figuras retóricas y la relación entre estas y la música, ya que, dentro de este periodo de la historia se comienza a expresar de manera más abierta la espectacularidad y la emocionalidad, es decir, se buscaba despertar los sentidos, provocar emociones y persuadir a la audiencia de un modo extremo y exagerado, utilizando como recurso las expresiones artísticas como la música (Enciclopedia de historia, 2022). Tal como menciona Gabriel Pérsico en su trabajo *Retórica y*

música barroca: una posible hermenéutica (2011) “la figura retórico-musical manifiesta siempre una exacerbación del sentido” (p. 556).

Lo anterior permite reconocer que para varios compositores como: Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Claudio Monteverdi y J. S Bach, el uso de estas figuras retóricas dentro de sus obras musicales, le daba un sentido diferente de percepción al oyente. Esto se debe a que, viendo las posibilidades que las figuras retóricas tienen dentro de los discursos para poder persuadir y manipular los afectos, las pasiones y emociones de la audiencia, los intérpretes y compositores musicales de igual manera comenzaron a utilizar diversas figuras retóricas aplicadas a este arte, con el fin de lograr los efectos esperados de comunicación y persuasión, lo que resulta en sí mismo un análisis interpretativo. Ya que, como menciona Juan Camilo Toro (2018) “Una figura retórico-musical al ser descontextualizada no puede representar un afecto específico, e inclusive su naturaleza polisémica se evidencia al permitir diferentes versiones interpretativas del mismo momento de la obra musical” (p.119).

Debido a esto, autores como J.S. Bach además de demostrar un extraordinario dominio del contrapunto, manifiesta un amplio conocimiento en las artes de la oratoria y retórica en sus obras musicales, como Nikolaus Harnoncourt menciona en su obra *El diálogo musical*, para Bach:

La retórica constituía uno de los puntos centrales de la construcción de todas sus obras. Y esa osamenta formal esencial para toda la música barroca desde Monteverdi, era para Bach mucho más que un dato evidente del estilo de la época (...). Bach construía conscientemente sus obras según el arte de la retórica, y el discurso sonoro era para él la única forma de música. (Harnoncourt, 1985:58–59, como se citó en Corduban, 2013, p. 22).

A raíz de esto, por medio del análisis musical del Preludio de la Suite No. 2 BWV 1008, (la cual se presume fue compuesta entre los años 1717 a 1723) se pretende en primera

instancia demostrar la existencia de las figuras retóricas como un elemento compositivo dentro de la música, posteriormente se realiza la identificación de estas dentro de la obra mencionada y finalmente se pretende evaluar que tan importante es reconocer las figuras retóricas, su uso dentro de las obras musicales y que tanto permite a los músicos mejorar la interpretación y por ende poder persuadir, controlar, y transmitir emociones propias de estas retóricas musicales al oyente.

Para lograr esto, como menciona Fernando Romanguera (2018), se debe tener en cuenta que, dentro del trabajo musical que realizaba J. S. Bach se ve reflejado en sus obras corales e instrumentales una riqueza musical y discursiva, como por ejemplo el uso de la música como medio propagandístico de los ideales religiosos de la época, ya que las instituciones reformistas y contrarreformistas usaron el arte para promover sus doctrinas, de las cuales Bach era partidario, y quien proponía principalmente el acercamiento de los fieles y la recuperación de los valores fundamentales de la iglesia católica, es por esto que sus obras y la de muchos otros compositores están enmarcadas en un contexto religioso.

Por ende, dentro de este trabajo se realiza en primera instancia una consulta de las figuras retóricas que fueron implementadas con mayor frecuencia dentro de las obras musicales durante el periodo barroco, en segundo lugar se desarrolla un análisis de las figuras retóricas contenidas en el Preludio de la Suite No. 2 de J.S. Bach, si bien en la música de Bach se han realizado diversos estudios de las figuras musicales que él incluye en sus obras, se escoge principalmente para este análisis esta obra del Preludio debido a que hace parte del recital de grado del autor de la tesis monográfica.

Posteriormente mediante un trabajo de campo por medio de una encuesta compuesta por la diferenciación de dos grabaciones con y sin figuras retóricas la cual se realiza a estudiantes de música, se pretende verificar que tanto influye en la interpretación de la obra el uso de las figuras retóricas. Y finalmente se busca indagar qué tan importante resulta reconocer las figuras retóricas no solo en esta obra sino en otras, con el propósito de mejorar la

comunicación de las ideas que el intérprete quiera hacer llegar al público y las decisiones interpretativas que tome él mismo para sus fines persuasivos.

Planteamiento del Problema

Tras la muerte de J.S. Bach en 1750 gran parte de sus obras quedaron en el olvido, y solo después de varios años se realizaron diversos intentos por recuperarlas, uno de estos fue por medio de la sociedad Bach Gesellschaft donde su fundación se establece con el primordial objetivo de difundir y publicar las obras completas de Bach, entre estas las suites para violonchelo solo, lo que constituyó un punto de partida trascendental para su verdadera apreciación. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, sumado a los de diversos compositores e intérpretes, “a finales del XIX las Suites solo se tocaban en alguna ocasión, más como complejos ejercicios técnicos o “ejercicios de escuela” (Abarzuza, 2017, párr.3).

Después, en el siglo XX, tras varios análisis de las obras compuestas por Bach en el periodo barroco, se destaca la importancia de las mismas en un sentido de retórica musical, ya que permiten al compositor entre muchos aspectos, poder transmitir emociones, sentimientos,

ideas; al igual que poder conducir y dominar las respuestas emocionales del público, generando así un cambio sustancial en la manera de interpretar la música y su propósito (Bañuelos, 2001).

Ahora en la actualidad, las suites para violonchelo son más conocidas que en épocas anteriores, en parte, esto se debe gracias al trabajo realizado en el siglo XX por el violonchelista catalán Pablo Casals, quién se convirtió en el primer artista en grabar las obras de Bach y convertirlas en un referente para todo aquel que quisiera interpretarlas. (Abarzuza, 2017). Debido a esto, muchos otros músicos entusiastas también comenzaron a realizar sus propias grabaciones y así surgieron temas de discusión entre músicos e intérpretes, por ejemplo, como la carencia de imaginación en la interpretación de las obras de Bach por estos mismos (Abarzuza, 2017).

Por otra parte, en cuanto a los manuscritos de las suites se refiere, sólo existen copias o versiones que se presumen son basadas en el manuscrito original de Bach, debido a que este manuscrito se perdió a lo largo de los siglos y el cual está catalogado por los editores Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris (2000) como códice (F). Este hecho permite reconocer que no se tiene una certeza original de las ideas y la articulación que el compositor quería expresar en la obra.

Como consecuencia de lo anterior, los intérpretes y estudiantes de la música, específicamente estudiantes de violonchelo, cuando estudian obras como las suites de J. S. Bach se encuentran con varios puntos de referencia a la hora de tomar decisiones interpretativas, aspectos como las ligaduras, notas, y dinámicas que son distintas entre manuscritos y que resulta entrevesado tomar decisiones para los intérpretes. Conocer estos elementos es de gran importancia ya que permite tener una visión más general de la obra y no sólo comprenderla como un conjunto de notas a tocar.

Debido a esto, al existir estas interpretaciones tan variadas de una sola obra como por ejemplo de este Preludio, se deja entrever cómo los intérpretes pueden hacer uso de las distintas figuras retóricas dependiendo del mensaje que quieran transmitir a la audiencia. Por ende, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo influye artísticamente el uso de las figuras retóricas en la interpretación del Preludio de la Suite No.2 de J.S. Bach?

Objetivo General

Analizar de qué manera influye el reconocimiento y estudio de las figuras retóricas en la calidad artística e interpretativa del Preludio de la suite no. 2 BWV 1008 para violonchelo de J. S. Bach.

Objetivos Específicos

Consultar las diferentes figuras retóricas más relevantes que han existido a lo largo de la historia y su aplicación en la música del periodo barroco.

Realizar un análisis musical completo del Preludio de la Segunda Suite, incluyendo su estructura formal, función y significado semiológico.

Elaborar un modelo analítico pertinente para la obra del Preludio que incluya el estudio de aspectos musicales como la melodía, la armonía, las ligaduras, la forma, con relación a la retórica.

Realizar una encuesta a estudiantes de música en donde se establece una comparación entre la grabación de la obra con y sin figuras retóricas, con el fin de que se pueda identificar las posibles diferencias interpretativas entre ambas versiones.

Evaluar el impacto de las figuras retóricas en la percepción y respuesta emocional del oyente del Preludio de la Suite No. 2 BWV 1008 de J.S.Bach. Analizando la importancia de las figuras dentro de la música y cómo afectan a la interpretación musical.

Justificación

El presente trabajo busca profundizar y hallar como los aspectos retóricos influyen en la interpretación de la música de la época del barroco, y específicamente en la obra del Preludio de la Segunda Suite para violonchelo solo de J. S. Bach, todo esto con el fin de poder observar la existencia de las diversas figuras retóricas utilizadas en la obra, su respectiva ejecución y la mirada integral que nos brinda la misma de la retórica musical como una posible herramienta para mejorar la interpretación.

A partir de lograr ese reconocimiento, se pretende examinar qué tanta importancia tiene el uso de las figuras retóricas en la música para entender mejor las obras como la del Preludio, si realmente se brindan mejores elementos de persuasión y si existe una influencia relevante en la calidad interpretativa de los músicos, ya que en la academia aún no se ha desarrollado un trabajo medido y enfático principalmente sobre el empleo de la retórica en diversas obras musicales como por ejemplo la presentada en este trabajo, y la importancia que esta pueda llegar a tener dentro de las mismas.

Marco Referencial

La Retórica

La retórica es una disciplina que se originó en la antigua Grecia alrededor del siglo V a.C y predominó en occidente hasta el siglo XIX. Esta resultó ser una herramienta que a lo largo de los años ha servido a los hombres para comunicar, disuadir, convencer y expresarse estéticamente (García Tomas, 2018). Si bien, Empédocles de Agrigento es considerado el fundador de la retórica, y es quien expone y fundamenta las 5 partes que conforman la oratoria: exordio, narración, argumentación, digresión y epílogo (Barthes, 1970). Fue Córax de Siracusa quien plasmó de manera escrita un libro tipo manual con un conjunto de reglas y consejos en torno a la retórica (Hernández, J. y García, M., s.f). Este manual posteriormente fue utilizado para reivindicar y defender los derechos de propiedad de tierras expropiadas a los pobladores de Siracusa, que desde el año 485 a.C los dictadores Gelón y Gerón les estaban arrebatando por medio de un proceso de expropiación y traslados, para cederlas a soldados mercenarios (Barthes, 1970).

A partir de este hecho, por medio de los tribunales se intentaba elevar procesos judiciales para poder retomar las tierras arrebatadas injustamente, por ende, surge la necesidad de establecer el manual que permitiera a los ciudadanos recuperar sus propiedades, por medio del uso del discurso y la argumentación para que pudiesen persuadir y evidenciar la veracidad de sus reclamaciones (Hernández, J. y García, M., s.f). En esta reflexión, Roland Barthes (1970) menciona que, la retórica se encuentra definida como una técnica o una ciencia dentro de la cual se utiliza la persuasión dentro de un discurso, y esta se lleva a cabo por intermedio de ciertas reglas o fórmulas cuya aplicación permite convencer a la audiencia. (p.9).

Como consecuencia de esto, se comenzó a evidenciar la retórica como una herramienta importante de estudio del lenguaje. Por ejemplo, para personajes como Aristóteles, la retórica resulta ser un arte que permite extraer un grado de persuasión necesario para los discursos y la lectura de las obras (Gonzales-Reiche, 2017). Además, este autor en sus 3 libros acerca de la retórica, busca explicar la necesidad de el uso de esta misma en la academia, ya que, el primero de sus libros está dedicado a la estructura de la retórica, donde se estudia la concepción de los argumentos y la adaptación al público teniendo en cuenta el género del discurso, ya sea judicial, deliberativo o epidíctico. El segundo libro está dirigido al público, donde se estudian las emociones y argumentos en cuanto son recibidos. Y el libro tercero estudia la forma más adecuada de los discursos con vías a la persuasión (Gonzales-Reiche, 2017).

De esta manera, dentro de la retórica aristotélica se evidencia que el discurso resulta ser un mensaje que se busca transmitir y el cual contiene tres partes: emisor (ethos), mensaje (logos) y receptor (pathos) (Gonzales-Reiche, 2017). Estas partes están inmersas de igual forma dentro del discurso, el cual comprende dos divisiones según Aristoteles , una es la proposición, es decir exponer el asunto que se va a tratar dentro del discurso y otra es la argumentación, es decir la demostración de por qué se está exponiendo dicho asunto (Bernabé, 1998). Por lo

tanto, para Aristoteles es necesario que la narración tenga en cuenta estas fases del discurso, y sea clara y breve para mantener la estética del mismo.

A pesar de que la retórica tuvo sus exponentes y sus defensores, también existió quienes rechazaban el uso de la misma, como en el caso del filósofo Platón, quién en sus diálogos considera la retórica como un truco para alagar, influir y seducir a auditorios ignorantes, apoyándose en muchos recursos decorativos (García, F., 2005). Platón examina 2 clases de retórica, por un lado, la integrada por la logografía con el fin de representar solamente las reglas de relación discursiva; y por otro lado, la retórica de derecho, la filosófica y la dialéctica cuyo objetivo es “la verdadera retórica” (Barthes, 1970).

Sin embargo, a través del tiempo se volvió necesaria la utilización de la retórica como una norma del lenguaje y la comunicación. Como en el caso de los sofistas, quienes se encargaban de estudiar la retórica y enseñarla en la academia. Estos, fueron quizá, los primeros en sistematizar sobre el poder de la palabra y la influencia de esta en los temas sociales. Como lo expresa María José Canel en su escrito *La persuasión de los medios: hacia una nueva y correcta retórica*:

“Los sofistas buscaban acercarse a la vida real de los hombres y de la sociedad. Era preciso conocer al individuo, saber sus fibras íntimas. Con ello, el centro de gravedad de la filosofía cambia la naturaleza por el hombre y la sociedad. Se entiende entonces que los sofistas dieran una importancia capital a la palabra”. (García Noblejas, J.J.; Sánchez-Aranda, J.J, 1990, p. 444, como se citó en Capdevila, 2005, p.5).

Es por esto que para los sofistas la palabra adquirió gran importancia, y también son ellos los que dan origen a la costumbre de adaptar el discurso a la simpatía del auditorio (Capdevila, 2005), es decir, adaptar las palabras a menester o necesidades del auditorio. Dentro de los sofistas dedicados al estudio de la retórica, se destaca Gorgias quién introduce la prosa como parte de la norma retórica, justificándola como un discurso elevado y estético, es quien

da inicio a un tercer género retórico: el Epidíctico, el cual emplea la llegada de la prosa decorativa. (Barthes, 1970, p. 14).

En particular, el autor Ramón Román (1993) explica el punto de vista sofista de Gorgias ante la retórica, donde hace referencia a que los sentidos son limitados por la percepción, dicho de otro modo, los sentidos son incapaces de mostrar un mundo unificado. Por ende el autor menciona que la experiencia de cada ser humano es personal y única por lo tanto es imposible transformarla en palabras y que estas sean transmitidas a otros. (como se citó en Ruiz, 1994). A Gorgias se le atribuye la invención de la prosa poética y con ella uno de los elementos más importantes de la retórica: la elocutio.

De igual manera, para Roland Barthes (1970) la retórica abarca toda palabra, no entra en contradicción con ningún otro conocimiento cercano, se convierte en parte de la cultura general de la época y pasa a convertirse en parte de la educación nacional. Este mismo autor define a la retórica como un metalenguaje, que para la Real Academia Española es el “lenguaje que se usa para hablar del lenguaje”. Asimismo, este autor define la retórica como una técnica o “arte” de persuadir, que se instauró rápidamente en las instituciones de enseñanza y que además pasó a ser considerada una práctica social, puesto que los ciudadanos debían pagar para adquirirla, lo cual proporcionó a las clases gobernantes un aseguramiento de la propiedad de la palabra.

En definitiva, la retórica pertenece a una de las siete artes liberales, llamadas así, puesto que no se ocupan en sacar un valor lucrativo. Menciona Roland Barthes (1970), que estas siete artes están divididas en dos grupos, el primero denominado Trívium que comprende la gramática, dialéctica y retórica, y se denomina el grupo de los secretos de la palabra; y el segundo grupo conformado por la música, aritmética, geometría y astronomía, denominado Quadrium, describiéndose como el grupo de los secretos de la naturaleza.

Para la mayoría de los tratadistas de la retórica, esta se divide en 5 elementos: inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio . Si bien esta división no representa una jerarquía si sugiere un orden en la construcción del discurso (Pérsico, 2009).

Elementos de la Retórica

Inventio. La Inventio (la invención) es la primera etapa o parte que estructura la retórica, esta etapa conduce, como dice Roland Barthes (1970), a extraer y descubrir argumentos sobre lo que ya existe, es decir, dentro de esta herramienta, se realiza una tarea de búsqueda de las ideas más adecuadas para usar en la persuasión del discurso. La inventio, está intrínsecamente ligada a las etapas del Dispositio y del Elocutio, de tal manera que se puede conformar una pre-estructura del discurso (Barthes, 1970).

Para convencer al receptor del mensaje, el texto persuasivo debe tener cierta coherencia y lógica, de la que se parte en esta primera etapa y que resulta necesario dentro de la misma. La inventio usa dos recursos fundamentales, los cuales son en primera instancia convencer, es decir usar la lógica del discurso, y en segundo lugar emocionar, que radica en pensar el destino de ese discurso, es decir quien lo recibe (Barthes, 1970).

Dispositio. La etapa de Dispositio o de la Disposición, como se mencionó anteriormente, está directamente relacionada con la Inventio. Heinrich Lausberg (1963/1983) define el Dispositio como “la elección y la ordenación favorables, en el discurso concreto, de los pensamientos” (p.37). Es decir, en esta etapa se pretende ordenar las ideas que en la primer etapa fueron buscadas para la argumentación del discurso persuasivo.

Es decir, dentro de la etapa de Dispositio, se demanda la actuación sobre los materiales semánticos, y en esta se realiza la organización del discurso en un nivel macroestructural, con

el fin de estructurar de manera textual las ideas; pues en esta etapa, se disponen los materiales o pruebas dentro de cada parte del discurso (Barthes, 1970).

Por ello, es necesario conservar el vínculo entre la etapa Dispositio y la función de la etapa de Inventio, para poder tener material sobre el cual ejercer la función propia de ordenar de manera sintáctica el discurso.

Elocutio. Una vez las ideas han sido halladas en la Inventio y organizadas posteriormente en la Dispositio, es necesario exteriorizarlas y expresarlas a través de herramientas como el lenguaje, las imágenes o la música, y esto se consigue a través de la etapa de Elocutio (elocución) (Chico, 2002). Quintiliano en su libro *Instituto oratoria (1887)*, recalca que no debe anteponer el tratamiento de las palabras por encima de las ideas, sino todo lo contrario, "el encanto formal y sonoro de las palabras es bellísimo en un discurso, pero cuando es consecuente acompañamiento de la fuerza de las ideas —que son como el alma del discurso"(Chico, 2002, p.16). Por ende, se puede evidenciar cómo en esta etapa se busca la manera más adecuada de plasmar las ideas, con el fin de dirigir la intención del discurso, el cual es persuadir a quien recibe la información.

Memoria y Pronuntiatio. Posteriormente, existen otras dos etapas, La Memoria y Pronuntiatio (pronunciación), las cuales se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. Estas actúan de tal forma que, dependiendo de la habilidad que tenga el orador para memorizar el discurso, que puede ser de manera microestructural (palabra por palabra) o macroestructuralmente (globalmente), dependerá también la ejecución de la Pronuntiatio, es decir, la pronunciación del discurso con reglas armónicas, rítmicas y persuasivas (Albaladejo, 1999).

De igual manera, el orador además de valerse de su voz para comunicar el discurso retórico, hace uso de gestos y movimientos, lo cual implica una relación inherente entre lo visual y lo oral. Esta situación permite que el oyente sea espectador de la situación que el orador dispone al emitir el discurso (Albaladejo, 1999). Tanto la Memoria como la Pronuntiatio

convergen en la transmisión adecuada del discurso, ya que ambas contribuyen a afianzar el ethos o la costumbre del orador, es decir de la capacidad de persuasión de su discurso ante sus oyentes.

La Pronuntiatio es parte fundamental del discurso, pues es la encargada de conectar al orador con los oyentes, una mala ejecución de la Pronuntiatio puede denotar “el fracaso de un buen discurso” (Albaladejo, 1999, p.14).

Las Figuras Retóricas

En relación con lo mencionado anteriormente, dentro de la etapa Elocutio, se ejecutan las figuras retóricas que sean necesarias para lograr el fin último de la persuasión, la exteriorización de las palabras. Estas figuras son, como menciona (García Barrientos, 1998) “cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos”(p.10).

Es decir que a nivel discursivo, las figuras retóricas constituyen modificaciones gramaticales colocadas de manera predeterminada y consciente en el discurso, con la función de causar el efecto esperado al receptor. Como indica Bice Mortara Garavelli en su trabajo *Manual de Retórica* (1998):

“El contexto del discurso y el efecto que produce sobre el auditorio es el que decide si una figura es o no eficaz en la argumentación: lo será si la nueva perspectiva que la figura introduce hace que el espectador la considere 'normal' en relación con la situación que sugiere” (p.310).

Partiendo de esto, como se ha venido mencionando, la música también posee sus propias figuras retóricas musicales, que en consecuencia, principalmente debido a su reconocimiento tardío de la relación entre la retórica y la música, y los diversos conflictos en

torno a sus descripciones, no existe una referencia exacta de cuántas de estas figuras para su uso dentro de este arte pueden existir (Cartas,2005).

Sin embargo, para el análisis referente en este trabajo en torno a las figuras retóricas musicales contenidas en el Preludio de la Suite No. 2 de Bach, se tomarán en cuenta para su descripción solamente cuatro figuras retóricas las cuales fueron escogidas debido a que son las que se resaltan en la obra mencionada.

Anáfora

Según Athanasius Kircher, esta figura se emplea para expresar las pasiones más violentas, las súplicas o la crueldad (López Cano, 2000). Como figura retórica, consiste en repetir de manera deliberada palabras o conceptos, como figura retórico musical, es un ornamento que consiste en repetir los mismos patrones melódicos en varias voces de la armonía (Cuenca, 2013).

Como ejemplo de Anáfora, se puede encontrar el primer movimiento de la misa en Re mayor del compositor Antonin Dvorak Op.86, se repite el mismo motivo ritmo- melódico en cada una de las voces del coro con el texto Kyrie Eleison (Señor ten piedad), encerradas dentro de recuadros azules.

Figura 1

Op 86
1887 original)
Andante con moto

Mass in D
Kyrie

Antonin Dvorak
(1841 - 1904)

S.
p Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

A.

T.
p Ky - ri - e e - lei -

Nota. Tomado de Choral Public Domain Library, 2005

También, dentro del Fragmento de Fantasía y Fuga en Do menor Bwv 537 de Johan Sebastian Bach , las cuales se encuentran encerradas dentro de los recuadros rojos. al igual que las negras descendentes luego del salto de 7ma disminuida del compás 3. las cuales serán repetidas en los compases subsiguientes

Figura 2

Nota. Tomado de Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2009

Por último, se encuentra como ejemplo de Anáfora el siguiente fragmento musical tomado de la 5ta sinfonía de L.V Beethoven Op. 67, encerrados en los recuadros rojos.

Figura 3



Nota. Tomado de Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1862]

Auxesis

En términos retóricos, Auxesis traduce "incrementar", y en el aspecto musical ocurre cuando la armonía compuesta en su mayor parte por consonancias está acompañada sobre un texto que se repite reiteradamente (Cuenca, 2013). Dicho de otro modo, el compositor Joachim Burmeister, define a esta figura como una repetición continuamente ascendente de un pasaje musical (Bartel, 1997, p. 209).

Como ejemplos de Auxesis, se puede encontrar el Fragmento tomado del 4to movimiento de la 9 sinfonía de Antonín Dvořák, donde las cuerdas frotadas repiten el mismo motivo rítmico en los tres primeros compases, para luego incrementar la tensión armónica imitando el mismo motivo variado, lo que podría denominarse una disminución de los valores rítmicos.

Figura 4

Allegro con fuoco ♩ = 152

H 1115

Nota. Tomado de International Music Score Library Project ,Symphony No.9,Op.95.

Epístrofe

Según autores retóricos como Athanasius Kircher, esta figura es usada para afirmar o negar algo de manera enfática, es decir que dentro de la música los autores retórico-musicales explican esta figura como la repetición del final en diferentes partes de la obra musical (López Cano, 2000).

A continuación se presenta un ejemplo de epístrofe encontrada en la obra 5 Stücke im Volkston, Op.102 del compositor Robert Schumann; se puede apreciar como el final de la primera frase es repetida al final de otras frases. La epístrofe está señalada en un cuadrado rojo.

Figura 5



Nota. Tomado de Robert Schumanns Werke, Serie V: Für Pianoforte und andere Instrumente

Climax

Diversos autores como Johann Gottsched y Nikolaus Forkel explican y describen esta figura cómo subir progresivamente de frases laxas a otras de mayor intensidad (Marín, F. 2007).

A continuación se presenta un ejemplo de Clímax tomado del tercer movimiento del concierto para violín de Johan Sebastian Bach; la frase musical comienza en el compás 20 con una bordadura inferior y aparece nuevamente en el compás 21 y 24. Cada aparición, marcada con una flecha roja, está transportada por grado conjunto.

Figura 6

The image displays a musical score for the Violin Concerto in A minor, BWV 1041. It consists of three systems of music. The first system features a violin part with a 'Solo' marking and a circled '21'. The piano accompaniment has a circled '21' and a 'p' marking. The second system shows the violin part with a 'mf' marking and a circled '21'. The piano accompaniment has a 'cresc.' marking and a 'p' marking. Red arrows point to specific notes in the violin and piano parts.

Nota. Tomado de International Music Score Library Project Violin Concerto in A minor,
 BWV 1041

La Suite

Se les denominan suites a las obras netamente instrumentales, el término suite es originario del francés que significa “sucesión”. La suite de carácter dancístico, tuvo su origen hacia finales del renacimiento gracias a vihuelistas y tecladistas, pero su apogeo fue durante el periodo barroco, donde se convierte en una agrupación de piezas de dos hasta cuatro danzas, algunas veces con una introducción o prelude. (García del Busto, 2012)

Así como la música vocal tuvo su expansión durante el periodo barroco en aspectos como la polifonía y la tesitura de las voces, del mismo modo sucede con los instrumentos, creando familias enteras con el nombre de la voz semejante a su registro, como la viola da gamba soprano, tenor y bajo (Tébar, s.f)

A mediados del siglo XVII, compositores alemanes como Johann Kuhnau, Johann Caspar Fischer, Georg Böhm y entre los que se destaca Johann Froberger que establece un

orden de las danzas que componen la forma musical de la suite la cual es acogida por la mayor parte de compositores del periodo barroco (García del Busto, 2012). Este orden está compuesto por: Allemanda-Courante-Zarabanda-Giga, que se establece por más de un siglo y del cual surgen diferentes variables, en algunos casos se sustituyen algunas danzas por otras, se les cambia el orden, o incluso se llega a agregar una introducción, preludio o comúnmente llamado obertura, como se puede observar en suites orquestales como las de J.S.Bach (García del Busto, 2012).

Con la llegada del clasicismo, los compositores dejaron a un lado la suite como forma musical para aprovechar nuevos estilos y formas musicales, se dejó a un lado el estilo Galante para centrarse en una expresión dramática musical. Se abandona el esquema de 4 piezas o danzas libres para dejar una forma fija de 3 o 4 movimientos denominada sonata, que rompe con la tradición formal barroca sustituyendo los “da capo” por desarrollos y abre un nuevo camino a la composición musical (García del Busto, 2012).

Las 6 Suites para Violonchelo Solo de Bach

Según el historiador alemán Philipp Spitta las suites para violonchelo solo, fueron compuestas entre los años 1717-1727 para el violagambista Cristian Ferdinand Abel (Téllez José, 2020). Dentro de este punto, es importante tener en cuenta que las suites como se conocen actualmente, no fueron compuestas para violonchelo sino para otros instrumentos, como la viola pomposa, el violonchelo da spalla, o el violonchelo piccolo (Vassilev, 2015). Como por ejemplo el manuscrito (B) realizado por uno de los copistas más cercanos a Bach, Johann Petter Kellner quien pone como título: *Pour le viola de basso* ó para viola bajo, y otras de las suites como la sexta en Re mayor, están escritas para violonchelo piccolo, instrumento de 5 cuerdas, al que se le agrega una primera cuerda cuya afinación es un *Mi* (Vassilev, 2015).

Esto dificulta aún más todos los aspectos que se deben tener en cuenta a la hora de interpretar estas obras por medio de instrumentos como el violonchelo o de la adaptación de

este a la interpretación, debido no sólo al instrumento que se usó, sino también a la copia del manuscrito más fiel al original y el tipo de arco con el que se tuvo en cuenta para su composición.

Los Manuscritos de las Suites de J.S Bach. Los manuscritos originales de estas suites, los cuales fueron denominados códice (F) por los editores Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, se extraviaron a lo largo de la historia. Sin embargo, existen otras copias cercanas, una de ellas está catalogada por estos mismos editores como códice (A) que lleva como título: 6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso Composées Par Sr. J.S Bach y la cual fue escrita a mano por Ana Magdalena, la segunda esposa de J.S Bach. Se le realizaron diversos estudios al papel en el que se escribió y se sitúa que esta copia fue escrita entre los años 1727 y 1731 (Bärenreiter, 2000).

Junto a este manuscrito (A), también se encuentra el manuscrito (B), el cual fue realizado por Johan Peter Kellner, cantor y organista, y cuyo título es: Sech Suonaten Pour Le Viola De Basso (Seis Sonatas para Viola Bajo). Este manuscrito es considerado junto con el de Ana Magdalena como uno de los más importantes y fieles al original, puesto que Kellner conocía personalmente al compositor y era uno de los copistas más importantes de las obras musicales de Bach (Bärenreiter, 2000).

Sin embargo, existen otras copias basadas en el manuscrito original, uno de ellos catalogado como manuscrito (C) titulado: Suiten Und Preludien Für Das Violoncello, este fue propiedad de un organista, impresor y distribuidor musical llamado Johann Christoph Westphal. Esta copia fue descubierta sólo hasta 1830 y hace parte de un grupo de catorce volúmenes de trabajos instrumentales de las obras de Johan Sebastian Bach, siendo las suites el número diez de esta colección (Bärenreiter, 2000).

De igual manera, a finales del siglo XVIII sale a la venta una versión de las suites, cuyo título emplaza: 6 Suite a Violonchelo y fue catalogada como copia (D), la cual fue distribuida

por Johann Traeg en Viena. Estudios hechos al papel y a la escritura sitúan la realización de este manuscrito hacia finales de 1800, y del cual se desconoce el nombre de quien realizó la copia (Bärenreiter,2000). La primera edición de estas suites fue publicada por Janet et College en París en el año 1824, cuyo título es: Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncelle Solo (E) en cuyo prefacio menciona al chelista y profesor de la Real Academia de Música, Pierre Norblin quien es considerado el primer editor de las suites (Bärenreiter, 2000).

Marco Metodológico

De acuerdo a lo mencionado anteriormente, dentro del presente trabajo se establece una búsqueda integral de las diversas referencias que pueden ayudar a mejorar la interpretación y que otros elementos pueden servir de apoyo para la composición musical. Entre estas herramientas, se halla una cuantiosa información acerca de la retórica y la música, y de cómo ambas disciplinas están entrelazadas.

Por ende, este trabajo investigativo es de carácter analítico, ya que tiene como eje principal reconocer, discriminar, interpretar y ejecutar las figuras retóricas contenidas en el Preludio de la Segunda Suite para violonchelo solo de J.S. Bach. Para la investigación, se llevará a cabo un trabajo de campo en el cual se analiza qué tanto influye el uso de las figuras retóricas en la obra mencionada, permitiendo este método ser una aproximación más completa al área teórico/artística del trabajo, adentrándose en el significado de las figuras retóricas, diferentes terminologías y posibles consideraciones interpretativas.

1. Recolección de Material

Material Bibliográfico Referente a la Retórica

Se escogió dentro del material recopilado una serie de documentos y tratados retórico/literarios de autores como Aristóteles, Fabio Quintiliano, Córax de Siracusa y Roland Barthes. Que contienen información referente a la retórica, su práctica en la antigua Grecia y las diferentes partes que constituyen el discurso retórico.

Material Bibliográfico referente a Retórica y Música

Se seleccionaron documentos de musicólogos contemporáneos como: Rubén López Cano, Federico Bañuelos, Joachim Burmeister, Fernando Marín Corbi, entre otros. Quienes comentan acerca de la estrecha relación entre retórica y música, además de explicar las diferentes figuras que fueron empleadas en las obras de diferentes compositores.

Material Bibliográfico de las Suites para Violonchelo Solo de Bach

Para el desarrollo de este trabajo se realizó un análisis armónico y morfológico del preludio de la segunda suite, para ello se decidió utilizar como base la versión Bärenreiter edición Urtext 2000. Esta edición de las suites para violonchelo incluye una copia de cada uno de los diferentes manuscritos existentes de las suites, además de incluir un volumen de texto editado por Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, en el cual se mencionan diferentes aspectos musicales relacionados con estas suites, como por ejemplo, el génesis de los diferentes manuscritos, las articulaciones, las ligaduras entre otros aspectos.

Esto permite al violonchelista ver las diferentes ligaduras o notas alternativas entre versiones, además de tener referencia acerca de aspectos musicales específicos del periodo barroco y tomar decisiones técnicas e interpretativas de fraseo con base en ello.

2. Comparación entre manuscritos del Preludio de la Suite No. 2 de Bach.

Realizando un análisis de las distintas copias de manuscritos de esta obra, en adelante catalogados como códices A, B, C, D y E. Se evidencian numerosas e importantes diferencias en arcadas y ligaduras de fraseo, ritmos y notas, dichas diferencias confunden a intérpretes y músicos a la hora de decidir cuál versión es la “correcta” y dificulta la toma de decisiones técnicas de fraseo y articulación musical.

Tabla 1

Manuscrito	Copista	Año
A	Ana Magdalena Bach	1727-1731
B	Johann P. Kellner	1730
C	Desconocido	1750-1800
D	Desconocido	1770-1850
E	Janet et Cotelie, París	1824
F	J.S Bach	Manuscrito perdido

El análisis de estos manuscritos tendrá en consideración los siguientes elementos:

- Año del manuscrito y quién realiza la copia.
- Comparación y discriminaron de las notas y alteraciones contrarias escritas en los manuscritos.
- Análisis de las arcadas y articulaciones musicales escritas en cada uno de los manuscritos con el fin de encontrar diferencias y/o tendencias escritas por los diferentes copistas.

Diferencias Musicales entre Manuscritos

Dentro del trabajo investigativo de tipo analítico que se viene desarrollando en este documento, es importante comprender que la comparación que se realiza de la copia de los diferentes manuscritos del Preludio en la versión de la casa editorial Bärenreiter, es pertinente para construir el análisis de las posibles implicaciones que tiene del uso de la retórica dentro de la obra y como las ligaduras y articulaciones que son diferentes entre manuscritos pueden cambiar la línea melódica de la misma. Por ejemplo, es importante tener en cuenta que el uso de las distintas ligaduras y arcadas dentro del fraseo musical en ciertas partes de la obra que presentan las diversas versiones, dan a entender que tipo de figura retórica el compositor o intérprete quería transmitir.

A continuación, se presentan las primeras diferencias de los manuscritos en cuanto a notas, donde se puede observar que en el compás 10, el segundo grupo de semicorcheas de los manuscritos A, C y D hace alusión a un acorde de *La menor 7*. Mientras que en el manuscrito B la tercera corchea del segundo grupo presenta un *Fa* natural sugiriendo armónicamente un acorde de *Fa mayor*.

Figura 7



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

Más adelante, en el compás 14 del manuscrito D. El tercer grupo de semicorcheas que forman un movimiento estilístico descendente por grado conjunto, en la segunda nota es un *Mi natural*, mientras en los demás manuscritos es un *Mi bemol*.

Figura 8



Nota.

Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

El compás 19 presenta un arpeggio ascendente que en los manuscritos A y D forma un arpeggio de *Do mayor* en estado fundamental, mientras que en los manuscritos B y D este arpeggio forma un acorde de *La menor* en primera inversión.

Figura 9



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

El último grupo de semicorcheas del compás 25 de los manuscritos A, B, C y D forman una bordadura entre las notas: *Do, Sib, Do*. En el manuscrito E, esta bordadura está escrita con *Si natural*.

Figura 10



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

El compás 28 hace parte de un modelo de secuencias que viene desde el compás 26, en el último grupo de semicorcheas de cada secuencia el salto interválico entre las dos primeras notas es de una *séptima menor*, caso contrario al manuscrito B donde el intervalo que se forma en el último grupo de semicorcheas del compás 28 es de una *octava justa*.

Figura 11



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

La primera nota del segundo grupo de semicorcheas en la mayoría de los manuscritos a excepción del manuscrito E, es un *La natural* el cual hace referencia al acorde de *La menor*, mientras que en el manuscrito E, la primera nota del segundo grupo es un *Sol #*.

Figura 12



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

El acorde que se forma en el compás 35 en los manuscritos sugiere un acorde de *dominante*. En el manuscrito B el primer grupo de semicorcheas que forman la bordadura el *Fa* presenta una alteración, es el único manuscrito con esta diferencia.

Figura 13



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

Dos compases más adelante, en el mismo texto B se presenta una diferencia contrastante respecto a los demás manuscritos, el diseño melódico el cual se repetirá por dos compases a manera de secuencia, muestra una escala ascendente por grado conjunto dónde la primera nota

del segundo grupo de semicorcheas reza un *Mi natural* a diferencia del resto de manuscritos donde manifiesta un *Mib*.

Figura 14



Nota.

Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

El compás 44 nos muestra un diseño melódico que será usado a manera de secuencia hasta finalizar en el compás 48 en el calderón. El acorde que se forma en esta sección es un acorde de *dominante con séptima*, a excepción del manuscrito E, que es el único cuya tercera nota del primer grupo de semicorcheas del compás 44 marca un *Re sostenido*.

Figura 15



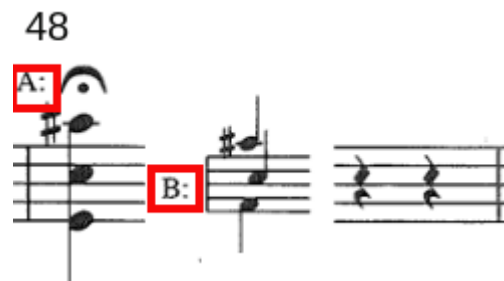
Nota.

Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

El calderón del compás 48 representa un momento importante en la obra, rompe el discurso de manera abrupta y genera una sensación de suspenso. El acorde de esta sección es un acorde de *dominante*, que en los manuscritos A, C, D y E se presenta como un acorde de *La*

mayor con el bajo en la *séptima*, mientras que en el manuscrito B presenta este acorde como un acorde en *estado fundamental*.

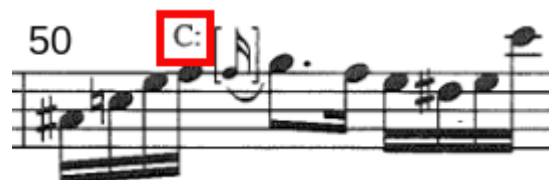
Figura 16



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

A lo largo del preludio se logra observar que no hay adornos musicales como grupetos, apoyaturas o mordentes. Sin embargo, en el manuscrito C el copista escribe una apoyatura en el segundo pulso del compás. Esto aparece una sola vez en todo el Preludio y solamente en el texto C.

Figura 17



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

Los últimos 5 compases del preludio son en síntesis una progresión armónica con una nota pedal que resuelve finalmente al acorde de *Re menor* del último compás. El manuscrito D sugiere tocar cada acorde como un trémolo a excepción del último que tiene marcada la

articulación de arpeggio. Mientras que el manuscrito E, presenta textualmente esa sección como arpeggios en cada uno de los acordes.

Figura 18



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

Dentro de este análisis comparativo del cambio de las diversas notas entre los manuscritos, surgen opiniones de autores como Paulo Casals donde destaca que el manuscrito (A) escrito por Ana Magdalena sería el más pertinente de utilizar como referencia de estudio, debido a que es el que más se acerca a las ideas originales del compositor (Abarzuza, 2017).

De igual manera, se realiza un análisis de los primeros siete compases de cada uno de los manuscritos para ver las diferencias de ediciones en escritura, arcos, ligaduras y articulaciones, que son la muestra de las consideraciones musicales que cada uno de los copistas presume en su elaboración, y donde se evidencia el uso de figuras retóricas musicales como las de repetición o de incremento que plasman la interpretación que cada uno de los copistas le da a la obra.

- Manuscrito (A) del compás 1 al 7

Figura 19



Nota. Tomado de Bärenreiter Urtext 2000

- Manuscrito (B) del compás 1 al 7

Figura 20



Nota. Tomado de Bärenreiter Urtext 2000

- Manuscrito (C) del compás 1 al 7

Figura 21



Nota. Tomado de Bärenreiter Urtext 2000

- Manuscrito (D) del compás 1 al 7

Figura 22



Nota. Tomado de Bärenreiter Urtext 2000

- Manuscrito (E) del compás 1 al 7

Figura 23



Nota. Tomado de Bärenreiter Urtext 2000

En torno a las diferencias anteriormente presentadas, los editores Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, considera el manuscrito (C) como uno de los mejores detallados, ya que el copista escribe las ligaduras teniendo en cuenta las marcas de articulación en los pasajes con diseño melódico similar. (Bärenreiter, 2000). Se puede observar la tendencia del copista a ligar los arpeggios ascendentes para ser tocados en un solo arco, como en la mayoría de los otros manuscritos. Los manuscritos (B y D) presentan una escritura más ambigua, lo que dificulta decidir si las ligaduras comprenden grupos de tres o cuatro semicorcheas, sin embargo, estos dos manuscritos mantienen el mismo patrón de ligaduras encontradas en el manuscrito (C y E). Por ende, se evidencia que la articulación de las frases determina la unidad de la figura retórica, comprendiendo así, que cada autor al colocar arcadas diferentes en la partitura demuestra su propia interpretación de la obra, lo que le permite generar la comunicación que este desea.

3. Análisis Armónico y Estructural del Preludio

La segunda suite compuesta en tonalidad de *Re menor*, de carácter reflexivo y filosófico puede interpretarse desde el punto de vista violonchelístico como una exploración del instrumento en función de la tonalidad (Guinovart, 2000). Como menciona Carles Guinovart,

aunque existe una gran riqueza polifónica dentro de la obra, ésta se encuentra concebida desde un pensamiento armónico y no deja de hacer referencia a la tonalidad original, aunque por momentos module a otras regiones tonales favoreciendo los demás registros (2000).

La primera sección del preludio se puede definir como una sección de 3 frases, donde cada frase consta de 4 compases. El primer compás expone un motivo rítmico melódico ascendente en la tonalidad principal, motivo que se repetirá a lo largo de la obra. El segundo compás expone un *arpeggio* que desarrolla musicalmente el *séptimo grado disminuido*, el cual concede un carácter expresivo que marca inestabilidad. Como menciona Carles Guinovart, este acorde se extiende a lo largo de un compás más, para finalmente resolver a la tonalidad principal, donde la progresión armónica de la primera frase (i-vii°-vii°-i) se considera como un esquema introductorio encontrado en la mayoría de los preludios de la época que consiste en el asentamiento de la tonalidad (Guinovart, C. 2000). Este mismo autor indica que, el ritmo ayuda a destacar las notas, puesto que las notas cúspide o puntos de llegada corresponden también a notas largas que forman un ángulo de diseño.

Figura 24



Nota. Tomado de International Music Score Library Project Suite II.

Realizando una observación detenidamente de los primeros cuatro compases del tema principal de la obra, se puede observar que el diseño expuesto por el compositor va a ser desarrollado a lo largo de la pieza, es decir, las notas largas resuelven cada dos compases. Desde el compás 5 hasta el 9 se observa un juego de secuencias por *quintas descendentes* creado solamente con acordes de *7ma*, compuestas con un ámbito interválico de una *décima mayor* en el compás 5, seguido de un ámbito interválico de *7ma menor* en el compás 6.

El acorde de *La menor* con séptima del compás 10 rompe con el descenso melódico a manera de secuencia, secuencia que abarca dos compases. El descenso melódico se logra destacar por las notas Sib-La-Sol de los compases 5,7 y 9. Este pasaje puede considerarse una transición que conduce a la tonalidad relativa de *Fa mayor*

Figura 25

The image shows a musical score in bass clef, measures 5 through 12. The key signature has one flat (B-flat). The notes are: 5: G2, A2, B2, C3; 6: F2, G2, A2, B2; 7: E2, F2, G2, A2; 8: D2, E2, F2, G2; 9: C2, D2, E2, F2; 10: B1, C2, D2, E2; 11: A1, B1, C2, D2; 12: G1, A1, B1, C2. Chord symbols are: 5: IV 7; 6: V6/5; 7: iii7; 8: vi7; 9: ii7; 10: iii7; 11: ii6/5; 12: V4/3.

Nota. Tomado de Nota. Tomado de International Music Score Library Project Suite II.

La segunda sección del Preludio está formada por tres frases de cuatro compases cada una, al igual que la primera sección. El compás 13 vuelve a exponer la idea temática del comienzo en la relativa mayor de la tonalidad de *Re menor*, esto significa un momento importante dentro de la obra, pues es la primera vez que aparece una nota grave como lo es el *Fa* en cuarta cuerda. Sin embargo, la llegada a la tonalidad de *Fa mayor* es momentánea, pues el compositor inmediatamente emprende un proceso moduladorio hacia la tonalidad de *La menor*. Como menciona Carles Guinovart, el registro profundo y expresivo del violonchelo aunado al modo mayor de esta nueva sección se contrapone al *Re menor* central de la obra, por

otra parte, la voz del bajo (señalada con un círculo rojo) conduce la voz grave por cromatismo ascendente hacia el acorde de *La menor* en primera inversión compás 17 (2000). Formando una cadencia imperfecta pretendiendo extender un poco más la tonalidad de *La menor* hasta el compás 24. Se puede apreciar en el compás 18 el uso del mismo diseño del compás 5 el cual se convierte en un modelo secuencial que se repite por tres compases.

Figura 26

The image shows a musical score for bass clef, measures 13 to 24. The score is written in a single system with three lines of music. The first line contains measures 13, 14, 15, and 16. The second line contains measures 17, 18, 19, and 20. The third line contains measures 21, 22, 23, and 24. The bass line is marked with red circles around the first notes of measures 13, 14, 15, and 16. Chord symbols are written below the staff for each measure: 13 (FaM: I), 14 (V/ii), 15 (ii), 16 (Lam: V6/5), 17 (la m: i6), 18 (iv 6/5), 19 (vii 6/3), 20 (i6), 21 (iv), 22 (V7), 23 (vii 6/4), 24 (vi 6/4).

Nota. Tomado de Nota. Tomado de International Music Score Library Project Suite II.

La nueva sección del preludio inicia en el compás 25 con un arpeggio sobre el acorde de *7ma disminuida* de la tonalidad de *Sol mayor*, esta nueva sección expone una mayor exploración de la tesitura del instrumento al igual que una intensificación del ritmo armónico a dos acordes por compás, lo que genera la sensación de ir hacia adelante (Guinovart, 2000). Esta sección está compuesta por dos subsecciones, cada una con una cantidad de compases diferentes, la primera subsección en tonalidad de *Sol menor* consta de 11 compases, esta subsección se desplaza por diferentes tonalidades con función de *subdominante*, a partir del compás 26 la progresión armónica sucede por terceras ascendentes: *Sib*, *Re* y *Fa*. Tomando la primera nota de cada compás (encerrado en un círculo rojo) haciendo alusión al motivo principal dirigiéndose a la tonalidad principal de *Re menor*.

El compás 26 a su vez crea un modelo que se repetirá consecutivamente a manera de secuencia durante los compases 27,28 y 29. El acorde de *dominante con séptima* del compás 30 hace alusión a la llegada nuevamente a la tonalidad de *Re menor*. Este acorde cumple la función de *pedal de dominante* que tendrá su resolución hasta el compás 36.

Figura 27

Nota. Tomado de Nota. Tomado de International Music Score Library Project Suite II.

Un arpeggio de *Re menor* compás 36 marca no solo el retorno a la tonalidad original sino también el inicio de la segunda subsección integrada por dos frases. La primera consta de 4 compases y la segunda de 9. Los tres compases subsiguientes 38 y 39 imitan el diseño secuencial del compás 37 engalanando el discurso melódico y enriqueciendo armónicamente la nueva subsección, preparando la aparición del motivo ritmo melódico del inicio de la obra en el compás 40. Motivo que será repetido en el compás 42 transportado una *5ta justa ascendente* conduciendo la línea melódica al punto más alto del preludio, el *Sol* del compás 44. A partir de ahí y hasta el compás 47 el diseño melódico se presenta nuevamente a manera de secuencia descendente por grados conjuntos tomando la primera nota de cada compás. Secuencia que conduce al calderón del compás 48, calderón situado en un acorde en disposición disonante produciendo un aire inquietante y de expectativa.

Figura 28

36 37 38 39
 Rem: i-----iv 5 Np6 iii #5-----i6 ii dim-----
 40 41 42 43
 V6 #-----i6-----VII7/V Rem: V-----
 44 45 46 47 48
 V-----V7 i-----6/4 V-----VII/V Rem: VII 6/4

Nota. Tomado de Nota. Tomado de International Music Score Library Project Suite II.

Bach retoma la melodía apoyándose en un acorde de segundo grado bemol, este compás será repetido una octava por debajo en el compás 53 este hecho destaca el registro grave del instrumento descendiendo hasta el Do # del compás 54, el acorde disminuido de este compás será resuelto al compás siguiente, a partir de aquí se produce un ascenso por grados conjuntos a partir de la tónica hasta la dominante, ascenso que puede identificarse en el primer pulso de los compases 55 hasta el 59, región con un pedal en la dominante que denominaremos como 5 acordes cadenciales dirigiéndose a un acorde cuádruple que culmina la obra.

Figura 29

49 50 51
 Rem: --Np5-----VII7-----iv2-----
 52 53 54 55
 IV 5-----VII°-----Np5-----VII7-----i-----
 56 57 58 59 60 61 62 63
 V7-----i6-----iv-----Np-----V i6 V sus4 V i

Nota. Tomado de Nota. Tomado de International Music Score Library Project Suite II.

4. Figuras Retóricas Contenidas en el Preludio

De acuerdo con la información encontrada en los textos referentes a la retórica y el análisis de la partitura del preludio fue posible identificar diferentes figuras retórico-musicales las cuales se mostrarán y explicarán a continuación.

La primera figura retórica encontrada en la suite en *Re menor* se halla al inicio del preludio, esta figura corresponde a **Auxesis o Incrementum**. Como se alcanza apreciar en la partitura, el motivo ritmo melódico es desarrollado en los compases subsiguientes apoyándose en la armonía del acorde disonante de *séptimo grado disminuido* del compás 2 además de conducir la melodía a un punto cada vez más alto hasta llegar a la nota más alta o clímax de la frase a la altura del compás 3 para luego descender melódicamente hacia el acorde de tónica en el compás 4. En términos musicales se puede interpretar esta figura como un crescendo percibido desde la intención de dar a cada compás un aumento progresivo de la tensión melódica hasta llegar al punto cúspide de la frase ubicado en el segundo pulso del compás 3.

Figura 29



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

En esta misma frase musical se evidencia otra figura retórica denominada **Epistrophe**, encontrada en el tercer pulso del primer compás y que será repetida al final de cada uno de los compases subsiguientes. De acuerdo con los diferentes autores literarios esta figura es usada para afirmar o negar una idea de manera enfática. Extrapolando esta definición en términos musicales, al tratarse de una figura retórica de repetición se recomienda interpretar el

movimiento estilístico descendente de manera igual en todas sus apariciones, es importante acudir a los manuscritos para tomar una decisión de arcadas para unificar la articulación de dicha figura retórico-musical.

Figura 30



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

En la segunda frase del preludio se logra identificar una figura retórica denominada **Anaphora (Anáfora) o Repetitivo**. A continuación, se observa cómo el motivo del compás 5 es repetido en el compás 7 y 9. De acuerdo con lo mencionado por autores como Joachim Burmestier, Johann Mattheson, Athanasius Kircher, entre otros, se define a esta figura como una figura de repetición la cual es descrita como una imitación en diferentes partes pero transportada. Esta figura literaria de repetición agrega sentido de uniformidad a la sección. En cuanto a la interpretación musical se refiere, al tratarse de una figura retórica de repetición se recomienda, además de igualar la articulación y arcos de los antecedentes, hacer un énfasis en la primera nota de los compases 5, 7 y 9.

Figura 31



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

Otro ejemplo de **Anáfora** se encuentra en los compases 18 donde la misma figura ritmo melódica es repetida en los dos compases subsiguientes en diferentes alturas, como se evidencia a nivel interpretativo en el párrafo anterior, se da un énfasis en la primera nota de cada compás. Autores como Kircher describen esta figura como una figura usada para exaltar las pasiones más violentas como crueldad o desprecio. Aunado a la intención de acentuar la primera nota de cada compás, puede agregarse un crescendo progresivo hasta la nota más alta de esa sección.

Figura 32



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000

En esta misma sección se presenta la figura retórica denominada **Clímax o Gradatio**. Se le denomina **Clímax** cuando la repetición de la melodía ocurre de manera ascendente por grado conjunto y **Gradatio** cuando se habla de la intensificación de la progresión armónica. La interpretación musical de **Clímax** como figura puede estimarse como un incremento de la intención usando poco arco al inicio de la frase e ir acrecentando el uso del mismo para lograr expresar una pasión siempre creciente.

Regressio, esta figura retórica se encuentra en el compás 40, esta figura como su nombre lo indica es un “regreso” de una idea musical, en este caso del motivo principal deformado. La interpretación musical de esta figura puede contemplarse como un énfasis en el motivo musical para resaltarlo.

Figura 33



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000.

La figura **Clímax** puede encontrarse también de manera descendente, como es el caso del compás 44 donde la secuencia melódica desciende por grado conjunto hasta llegar al calderón del compás 48

Figura 34



Nota. Tomado de Scholarly Critical Bärenreiter 2000.

La llegada al calderón del compás 48 corresponde a una figura retórica denominada **Abruptio** que es la interrupción abrupta de la música con fines expresivos.

Cómo se logra apreciar, hay una variedad de figuras retóricas existentes en la composición del Preludio de la Segunda Suite de Bach, dichas figuras influyen en la manera de interpretar esta obra debido a que el significado literario y musical de estas figuras pueden brindar una nueva visión y recursos interpretativos que el músico o estudiante puede apoyarse para mejorar la calidad interpretativa

Recolección de Información

Se realizó un trabajo de campo por medio de una encuesta con el fin de determinar si las figuras retóricas influyen en la interpretación, el mensaje y el afecto que se pretende dar con el uso de estas al oyente. Para llevar a cabo la encuesta se realizaron dos grabaciones del preludio, la primera de ellas denominada audio **A** la cual es ejecutada sin figuras retóricas y la segunda grabación, denominada audio **B** la cual es ejecutada apoyándose en las figuras retóricas. Los sujetos encuestados, en su mayoría estudiantes de música escucharon ambos audios y respondieron las preguntas que se presentan a continuación

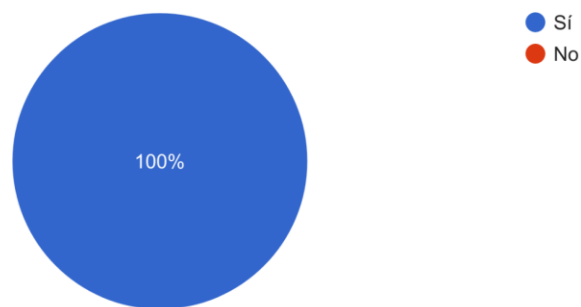
1. ¿Escucha diferencias interpretativas entre ambos audios?.
2. ¿Cuál de los 2 audios considera que posee una mejor calidad interpretativa?.
3. ¿Considera que el audio A transmite un discurso musical? ¿Por qué?.
4. ¿Considera que el audio B transmite un discurso musical? ¿Por qué?.
5. ¿El fraseo musical del audio B es musical y discursivamente mejor que el A?.
6. ¿Cuál de los dos audios considera que se acerca más a una interpretación apropiada teniendo en cuenta el estilo de la época en la cual fue compuesta la obra?.

Resultados y Análisis

- Resultado pregunta 1

Figura 35

¿Escucha diferencias interpretativas entre ambos audios?
12 respuestas



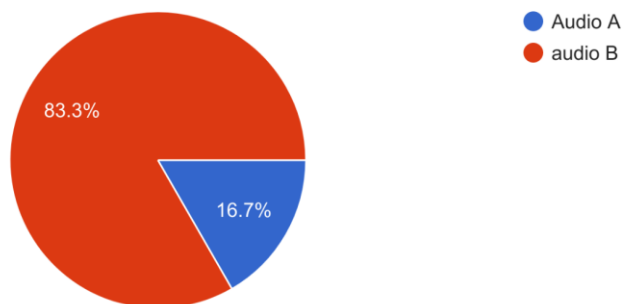
El 100% de las personas encuestadas concluyeron que a pesar de tratarse de la misma obra, si existen diferencias interpretativas. Esto arroja como resultado que la implementación de las figuras retóricas crea una diferencia contrastante en la interpretación de la obra.

- Resultado pregunta 2

Figura 36

¿Cual de los 2 audios considera que posee una mejor calidad interpretativa?

12 respuestas



El 81.8 % de los encuestados considera que el audio **B** posee una mejor calidad interpretativa frente al audio **A**. Esto demuestra que las figuras retóricas ayudan a enriquecer la calidad artística e interpretativa de la obra

- Resultado pregunta 3

¿Considera que el audio A transmite un discurso musical? ¿Por qué?

Al tratarse de una pregunta abierta existen muchas opiniones, sin embargo hay generalidades en cuanto a las respuestas obtenidas. La mayoría de personas encuestadas consideran que a pesar de que el audio A, en su ejecución musical carece de figuras retóricas, si transmite un discurso musical. Sin embargo una minoría considera que el audio A carece de matices y contrastes en el discurso, además de que el fraseo y la velocidad de la obra es demasiado uniforme.

- Resultado Pregunta 4

¿El fraseo musical del audio B es musical y discursivamente mejor que el A?

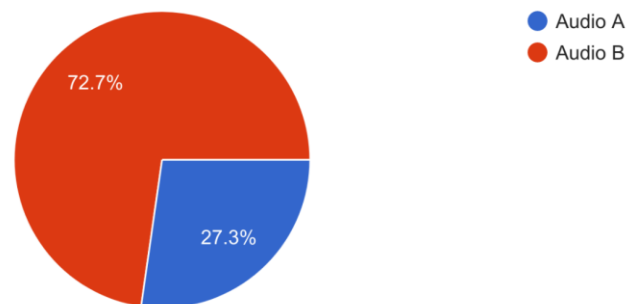
En su totalidad, los encuestados concluyen que el audio B el cual basa su interpretación en las figuras retóricas capta mejor la atención del oyente además de que el fraseo es más claro y la obra goza de un mayor dinamismo e intencionalidad en el discurso musical.

- Resultado Pregunta 5

Figura 37

cual de los dos audios considera que se acerca más a una interpretación apropiada teniendo en cuenta el estilo de la época en la cual fue compuesta la obra

11 respuestas



El 72.7% de los estudiantes que fueron encuestados consideran que el audio B se acerca más a una interpretación apropiada. Esto deja entrever que las figuras retóricas apoyan el discurso musical agregando dinamismo a la obra.

Conclusiones

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos en el estudio de campo, se puede determinar que este trabajo resulta pertinente para el área de la música, ya que el conocimiento de las figuras retóricas permiten una visión que complementa la interpretación no sólo de obras musicales del período barroco sino de cualquier tipo de obra. Se evidenció que reconocer las figuras retóricas contenidas en las obras como el Preludio reafirma las intenciones expresivas y comunicativas del compositor, además de darle al intérprete herramientas que ayuden a nutrir su apreciación y discurso musical para generar el efecto deseado en las personas que lo escuchan.

De igual manera, se evidencio que la existencia de gran variedad de información de las diferentes arcadas dentro de las copias de los manuscritos analizados anteriormente, deja una brecha de interpretación bastante importante para la academia. En primera instancia debido a que cada autor tiene ideas de arcadas diferentes que afectan el fraseo de la obra y de igual manera al encontrarse con diversas copias del manuscrito original, entre esas las de Ana Magdalena quien era la más cercana a las ideas musicales de Bach, se puede hacer una referencia de que tanto influyó el uso de las figuras retóricas dentro de sus obras.

Sin embargo, se realizó un trabajo de unificación de significado en base a una delimitada selección de figuras retóricas en relación con las ideas propuestas del manuscrito

del Preludio, buscando una congruencia entre las figuras y las ideas que el intérprete quiere dar a conocer a la audiencia.

Referencias Bibliográficas

- Abarzuza, I. (2017). *Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de JS Bach*. *El Artista*, (14), págs. 83-93. Universidad de Guanajuato. <https://www.redalyc.org/journal/874/87451466006/87451466006.pdf>.
- Albaladejo, T. (1999). *Retórica y oralidad*. *Oralia*, vol.2, págs.7-25. Universidad Autónoma de Madrid. <https://ojs.ual.es/ojs/index.php/ORALIA/article/view/8526/7040>
- Bañuelos, F. (2001). *La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco*. *Acta Poética* 22. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5041594.pdf>.
- Bartel, D. (1997). *Música Poética. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press, Lincoln and London. https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC378/%5BDietrich_Bartel%5D_Musica_Poetica.pdf
- Barthes, R. (1970). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Edición Buenos Aires. https://lenguajes3unr.files.wordpress.com/2013/05/barthes_la-antigua-retc3b3rica.pdf.
- Bernabé, A. (1998). *Retórica Aristóteles*. Alianza Editorial. <https://cristoraul.org/SPANISH/sala-de-lectura/BIBLIOTECATERCERMILENIO/CLASICOS/ARISTOTELES/Aristoteles-Retorica.pdf>

- Capdevila, A. (2005). *Avatares Históricos de la Retórica*. Revista de Ciencias Sociales Aposta ISSN 1696-7348. Universitat Rovira i Virgili (Tarragona). <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/capdevila.pdf> .
- Cartas, I. (2005). *RETÓRICA MUSICAL El madrigal Io pur respiro*. ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes, vol. 3 <https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556598007.pdf>
- Chico, F. (2002). EL ESPACIO DEL ARTE DE LENGUAJE EN LA *INSTITUTIO ORATORIA* DE QUINTILIANO. Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, nº 1, pp. 1-26. Universidad de Alicante. <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/8669/9242>.
- Corduban, M. (2013). *Johann Sebastian Bach, maestro de la retórica musical*. Revista del Instituto Superior de Música. Número 14. República Argentina. pp. 11-29. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/4247/6433>
- Cuenca, M. (2013). *Música y retórica en el tratado Música poética (1606) de Joachim Burmeister*. Revista de Musicología Sineris N°12 Verano 2013. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6354425.pdf>.
- Enciclopedia de Historia. (2020). *Barroco*. Editorial Grudemi. <https://enciclopediadehistoria.com/barroco/> .
- Garavelli, B. (1991). *Manual de Retórica*. (Trad. J.Vega.).Ediciones Cátedra. Segunda Edición. (Trabajo original publicado en 1988). https://www.academia.edu/34452213/Bice_Mortara_Garavelli_Manual_de_Ret%C3%B3rica_completo_pdf.
- García Barrientos, J. (1998). *Las Figuras Retóricas. El lenguaje literario 2*. Cuadernos de lengua española. Primera Edición.

<https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/09/garcia-barrientos-jose-luis-las-figuras-retoricas.pdf>.

- García del Busto, J. (2012). *La suite, las suites*. Digital Melómano. <https://www.melomanodigital.com/la-suite-las-suites/>
- García, F. (2005). *Una aproximación a la historia de la Retórica*. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías. ICONO 14 N°5. Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1317750.pdf>.
- García Tomás, F. (2018). *La retórica y la simbología en el periodo barroco*. Revista de pensament musical i difusió cultural en V.O. ISSN 1989-1938. <https://sonograma.org/2018/10/la-retorica-y-la-simbologia-en-el-periodo-barroco/>
ISSN 1989-1938
- Gonzales-Reiche, L. (2017). *Aristóteles: La Retórica*. <https://www.scribd.com/document/378286279/Aristoteles-y-La-Retorica>.
- Gouin, P. (2009). *Fantasia BWV 537*. Montréal: Les Éditions Outremontaises. IMSLP. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/129532>. Obra de Dominio Público.
- Guinovart, C. (2000). *Suite Núm. 2 en Re Menor BWV 1008 de J. S. Bach. Preludio*. Quodlibet. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/36081>.
- Hernández, J. y García, M. (s.f). *Córax de Siracusa (s. V a. C.) Tisias (s. V a. C.)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/corax_de_siracusa/.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música. Oxford Companion to Music*. Fondo de Cultura Económica. https://www.academia.edu/14195644/DICCIONARIO_Enciclopedia_Oxford_de_La_Musica.

- Lausberg, H. (1983). *Elementos de Retórica Literaria*. (Trad. M. Marín). Editorial Gredos. Madrid. (Trabajo original publicado en 1963).
<https://www.scribd.com/document/502931238/Lausberg-Heinrich-Elementos-de-Retorica-Literaria#>.
- Leipzig: Breitkopf und Härtel. (1862). *5ta sinfonía de L.V Beethoven Op. 67*. IMSLP.
<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/52624>. Obra de Dominio Público.
- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
https://www.researchgate.net/profile/Ruben-Lopez-Cano/publication/318278476_Musica_y_retorica_en_el_Barroco/links/54f5abac0cf2f28c136660dc/Musica-y-retorica-en-el-Barroco.pdf.
- Mason, D. (2005). *Mass in D major*. Choral Public Domain Library. IMSLP.
[https://imslp.org/wiki/Mass_in_D_major,_Op.86_\(Dvo%C5%99%C3%A1k,_Anton%C3%ADn\)#IMSLP37458](https://imslp.org/wiki/Mass_in_D_major,_Op.86_(Dvo%C5%99%C3%A1k,_Anton%C3%ADn)#IMSLP37458). Obra de Dominio Público.
- Marín, F. (2007). *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, ISSN 0213-7305, Vol. 23.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf>.
- Pérsico, G. (2009). *Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 23. 275-314.
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1043/1/musica-retorica-comunicacion-telermann.pdf>.
- Pérsico, G. (2011). *Retórica y música barroca: una posible hermenéutica*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 25. 545-568.
<https://core.ac.uk/download/pdf/32621516.pdf>.

- Romanguera (2018). *LA RETÓRICA MUSICAL. Estudio a través del análisis del Preludio de la Suite V para violoncello solo de J. S. Bach*. Revista digital CSMV. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2018/05/Art%C3%ADculo-Fernando-Romaguera-modificado.pdf>

- Ruiz, A. (1994). *Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación Cádiz 9, 10 y 11 de diciembre de 1993*. Tomo 1. Universidad de Cádiz. <https://tiendaeditorial.uca.es/descargas-pdf/84-7786-202-8-completo.pdf>.

- Rust, W. Leipzig: Breitkopf und Härtel. (1874). *Concierto para violín de Johann Sebastian Bach in A minor*. IMSLP. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/738247>. Obra de Dominio Público.

- Schumanns, C. (1885). *5 Stücke im Volkston, Op.102*. Robert Schumanns Werke, Serie V: Für Pianoforte und andere Instrumente. IMSLP. [https://imslp.org/wiki/5_St%C3%BCcke_im_Volkston,_Op.102_\(Schumann,_Robert\)](https://imslp.org/wiki/5_St%C3%BCcke_im_Volkston,_Op.102_(Schumann,_Robert)) Obra de Dominio Publico.

- Schwemer, B. y Woodfull-Harris, D. (Bärenreiter). (2000). *6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso BWV 1007-1012*. Edición Urtext Scholarly Critical. Todos los derechos reservados [2014] por Bärenreiter.

- Schwemer, B. y Woodfull-Harris, D. (Bärenreiter). (2000). *6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso BWV 1007-1012*. Volumen de Texto. Edición Urtext. Todos los derechos reservados [2014] por Bärenreiter.

- Šourek, O. (1955). *Symphony No.9 in E minor Op.95. Souborné vydání díla*, series 3, vol.9. IMSLP. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/744463>. Obra de Dominio Público.

- Tébar, J. (s.f). *EL Renacimiento Musical*. <https://sites.google.com/site/wqelrenacimiento/home?authuser=0>.

- Téllez, J. (2020). *Un reto victorioso (Amparo Lacruz graba las Suites para chelo de Bach)*. <https://www.amparolacruz.com/esp/prensa/>.
- Toro, J. (2018). *EL USO DE MOMENTOS RETÓRICOS EN PIEZAS SELECCIONADAS DE BARBARA STROZZI (1619-1677) Propuesta para un modelo de análisis musical- interpretativo*. Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/20409/1/EI%20uso%20de%20Momentos%20Ret%C3%B3ricos%20en%20piezas%20seleccionadas%20de%20Barbara%20Strozzi%20%281619-1677%29.%20Propuesta%20para%20un%20modelo%20de%20an%C3%A1lisis%20musical-interpretativo.pdf>
- Vassilev, L. 2015. *LAS SEIS SUITES PARA VIOLONCHELO SOLO DE J. S. BACH. UNA APROXIMACIÓN*. Universidad de Antioquía. https://udearroba.udea.edu.co/internos/pluginfile.php/480489/mod_resource/content/1/7/Las%20seis%20suites%20para%20Violonchelo%20Solo%20de%20J.S.Bach.%20Una%20aproximaci%C3%B3n.11-09-2019.pdf.

Anexos

1. Glosario

- Apoyatura: Nota disonante que se “apoya” en una nota de la armonía tomando parte de su valor rítmico. La disonancia típica está a una distancia de un tono por arriba o por debajo de la nota principal. En la actualidad, el término tiene dos usos: el más común se refiere a un recurso armónico en el que una de las notas del acorde se prolonga y mantiene momentáneamente como nota discordante del acorde siguiente (Latham. A, 2008, p.93).
- Arcadas: En instrumentos de cuerda con arco se refiere al “golpe de arco”; después de este término suelen escribirse indicaciones como *in giù* (abajo) o *in su* (arriba). *Arcato*, “con arco”, indica retomar el arco después de un pasaje en *pizzicato* (Latham. A, 2008, p.96).
- Arpeggio: Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa. Este efecto es muy común en la música para teclado y para arpa (en los instrumentos de cuerda, los acordes de tres o cuatro notas también pueden arpegiarse pero no exactamente de la misma manera) (Latham. A, 2008, p.113).
- Articulación: Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre **staccato* y **legato*, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje. El fraseo depende en gran medida de la articulación, principalmente en los instrumentos de teclado que exigen un control preciso de ataque y duración de cada una de las notas. La articulación se escribe en el papel con puntos, líneas cortas, acentos y ligaduras (Latham. A, 2008, p. 117).

- Calderón: Signo que, escrito sobre una nota, acorde o silencio, indica que debe prolongarse a discreción del intérprete. En ocasiones aparece escrito sobre una barra divisoria de compás para indicar un silencio breve. Puede usarse también al final de una frase, sección o composición (Latham. A, 2008, p. 255).
- Fraseo: se refiere a la manera en que el ejecutante interpreta tanto las frases individuales como su combinación en una pieza musical. Dicha técnica es en gran medida intuitiva y constituye uno de los aspectos distintivos de los grandes intérpretes (Latham. A, 2008, p. 624).
- Ligaduras: Línea curva empleada en la notación musical para unir dos notas sucesivas con la misma altura, indicando que deben ligarse o unirse sumando la duración de sus valores de nota en un sonido continuo. Se usa para unir notas que se encuentran separadas por una línea divisoria de compás. (Latham. A, 2008, p.872).
- Trémolo: indica un cambio en la intensidad o en la repetición de una nota (..) En las cuerdas y otros instrumentos el trémolo indica la repetición rápida de una sola nota, o bien, la alternancia de dos notas (Latham. A, 2008, p.1526).

