

 Universidad del Atlántico	CÓDIGO: FOR-DO-109
	VERSIÓN: 0
	FECHA: 03/06/2020
AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO	

Puerto Colombia, 12 de julio de 2021

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **JESÚS ALBERTO MADERA GONZÁLEZ.**, identificado(a) con **C.C. No. 1.045.753.759** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **CONVERGENCIA DE RECURSOS ARTÍSTICOS MEDIANTE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL** presentado y aprobado en el año **2021** como requisito para optar al título Profesional en **MÚSICA**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

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

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

Atentamente,

Firma



JESÚS ALBERTO MADERA GONZÁLEZ

C.C. No. 1045753759 de **BARRANQUILLA**



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-110

VERSIÓN: 01

FECHA: 02/DIC/2020

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

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

Puerto Colombia, **12/07/2021**

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

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

Título del trabajo académico:	CONVERGENCIA DE RECURSOS ARTÍSTICOS MEDIANTE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL
Programa académico:	MÚSICA

Firma de Autor 1:	
Nombres y Apellidos:	JESÚS ALBERTO MADERA GONZÁLEZ
Documento de Identificación:	CC <input checked="" type="checkbox"/> CE <input type="checkbox"/> PA <input type="checkbox"/> Número: 1045753759
Nacionalidad:	Colombiano Lugar de residencia: Barranquilla
Dirección de residencia:	Cra 64b #94 197
Teléfono:	n/a Celular: 3043529697



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	CONVERGENCIA DE RECURSOS ARTÍSTICOS MEDIANTE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: MONTAJE DE UNA PUESTA EN ESCENA DE LA SUITE BWV 997 DE JOHANN SEBASTIAN BACH, UTILIZANDO RECURSOS AUDIOVISUALES DESARROLLADOS HASTA SIGLO XXI Y CONCEPTOS DE RETÓRICA COMO PUENTE INTERPRETATIVO
AUTOR(A) (ES)	JESÚS ALBERTO MADERA GONZÁLEZ
DIRECTOR (A)	LUIS FERNANDO SANCHEZ GOODING
CO-DIRECTOR (A)	JULIÁN AMADOR CARDONA TORO
JURADOS	JULIAN NAVARRO GONZÁLEZ JUAN DAVID RESTREPO VARGAS
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE	PROFESIONAL EN MÚSICA
PROGRAMA	MÚSICA
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	BELLAS ARTES
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2021
NÚMERO DE PÁGINAS	70
TIPO DE ILUSTRACIONES	Ilustraciones con fragmentos de partituras de la Suite analizada. Tablas con sondeos de información en cuanto a color y su percepción según el público local.
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	VÍDEO https://youtu.be/zUTgBA98H-Y
PREMIO O RECONOCIMIENTO	N/A



**CONVERGENCIA DE RECURSOS ARTÍSTICOS MEDIANTE LA INTERPRETACIÓN
MUSICAL: MONTAJE DE UNA PUESTA EN ESCENA DE LA SUITE BWV 997 DE
JOHANNSEBASTIAN BACH, UTILIZANDO RECURSOS AUDIOVISUALES
DESARROLLADOS HASTA SIGLO XXI Y CONCEPTOS DE RETÓRICA COMO
PUENTE INTERPRETATIVO**

**JESÚS ALBERTO MADERA GONZÁLEZ
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN MÚSICA**

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

2021



CONVERGENCIA DE RECURSOS ARTÍSTICOS MEDIANTE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: MONTAJE DE UNA PUESTA EN ESCENA DE LA SUITE BWV 997 DE JOHANN SEBASTIAN BACH, UTILIZANDO RECURSOS AUDIOVISUALES DESARROLLADOS HASTA SIGLO XXI Y CONCEPTOS DE RETÓRICA COMO PUENTE INTERPRETATIVO

JESÚS ALBERTO MADERA GONZÁLEZ
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN MÚSICA

JULIÁN CARDONA TORO
MÁSTER EN MUSICOLOGÍA Y EDUCACIÓN MUSICAL: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING
MAGISTER EN INVESTIGACIÓN MUSICAL: UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

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

2021

NOTA DE ACEPTACION
3.9 (tres punto nueve)

DIRECTOR(A)
Luis Fernando Sánchez Gooding

JURADO(A)S
Julián Navarro

Juan David Restrepo

Quiero agradecer a mi madre y a mi pareja por el apoyo incondicional que me han brindado durante la gestación de este proyecto. Agradecer a mi padre y a mis maestros por ser mi motivación, y a la música por estar siempre en mi cabeza.

CONVERGENCIA DE RECURSOS ARTÍSTICOS MEDIANTE

LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Resumen

En este trabajo se encontrará un acercamiento a los conceptos de teoría musical, teoría del color y retórica, encaminados a la presentación de un performance de la Suite BWV 997 compuesta por Johann Sebastian Bach, en el que estas tres disciplinas convergen para crear una narrativa específica de emociones.

A su vez ahondaremos en la percepción del color según el público local y sus puntos generales. Revisaremos uno a uno los movimientos de la suite mencionada, realizando un análisis completo en el cual podremos reconocer los acordes, compases, figuraje, *tempo* armónico, melodías y, sobre todo, figuras retóricas presentes. Posteriormente, plantharemos una narrativa de color relacionada directamente a estos aspectos teóricos.

Palabras clave: color, emociones, análisis, discurso, retórica.

Abstract

In this work you will find an approach to the concepts of musical theory, color theory and rhetoric, guided to the presentation of a performance of the BWV 997 Suite by the composer Johann Sebastian Bach, in which these three disciplines come together to create a specific narrative of emotions. As well, we will delve into the perception of color according to the local audience and its general points.

Also, will review one by one the movements of the aforementioned suite, performing a complete analysis in which we will be able to recognize the chords, bars, figuratic, harmonic tempo, melodies and above all, rhetorical figures of this. Later we'll propose a narrative of color directly related to these theoretical aspects.

Key words: color, emotions, analysis, discourse, rhetoric.

Contenido

Resumen.....	5
Abstract.....	5
1. Portafolio artístico.....	1
1. 1. Suite Colombiana No. 2 - Gentil Montaña.....	1
1. 1. 1. El Margariteño.....	2
1. 1. 2. Guabina Viajera.....	2
1. 1. 3. Bambuco.....	2
1. 1. 4. Porro.....	2
1. 2. Letter From Home: Medley - Pat Metheny Group.....	3
1. 2. 1. Letter From Home.....	3
1. 2. 2. Are We There Yet?.....	4
1. 2. 4. Have You Heard?.....	4
1. 2. 5. Every Summer Night.....	4
1. 2. 6. 5 - 5 – 7.....	4
2. Acercamiento y análisis a teorías de música, retórica y color.....	5
2. 1. Música y discurso retórico.....	7
2. 2. Suite BWV 997 por Johann Sebastian Bach. Análisis del discurso retórico.....	11
2. 2. 1. Prelude.....	14
2. 2. 2. Fugue.....	18
2. 2. 3. Sarabande.....	25
2. 2. 4. Gigue.....	27
2. 2. 5. Double.....	30
3. Resultados de la encuesta online.....	32
4. Formulación de la propuesta interpretativa.....	33
4. 1. Prelude.....	33
4. 2. Fugue.....	36
4. 3. Sarabande.....	41
4. 4. Gigue.....	43
4. 5. Double.....	45
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	49
Anexos.....	51

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Compases 24 y 25 del Margariteño. Tomado de (Cardona, 2001)	2
Ilustración 2. Hemiola presente en 5-5-7. Ilustración propia.....	4
Ilustración 3. Inciso predominante del Prelude. Ilustración Propia.	14
Ilustración 4. Compases 6 y 7 presentando el inciso predominante. Tomado de (Koonce, 2002)	15
Ilustración 5. Inciso predominante de la Fugue. Ilustración Propia.	19
Ilustración 6. Exposición de la primera voz de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002).....	20
Ilustración 7. Compases 1 y 109 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	20
Ilustración 8. Compases 1 al 4 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	21
Ilustración 9. Compás 29 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	22
Ilustración 10. Compases 55 al 57 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	22
Ilustración 11. Compases 60 y 61 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	22
Ilustración 12. Compases 76 al 81 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	23
Ilustración 13. Compases 83 y 84 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)	23
Ilustración 14. Compases 85-87 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002).....	23
Ilustración 15. Compases 88-92 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002).....	24
Ilustración 16. Compases 11 y 12 de la Sarabande. Tomado de (Koonce, 2002)	25
Ilustración 17. Compases 6-8 de la Sarabande. Tomado de (Koonce, 2002)	25
Ilustración 18. Compás 1 de la Sarabande presentando una Noema. Tomado de (Koonce, 2002)	26
Ilustración 19. Inciso predominante de la Gigue. Ilustración Propia.....	28
Ilustración 20. Compases 1 y 17 respectivamente, presentando el inciso. Tomado de (Koonce, 2002)	28
Ilustración 21. Compases 9 al 16 de la Gigue. Tomado de (Koonce, 2002)	29

Índice de tablas

Tabla 1. Propuesta interpretativa – Prelude.	33
Tabla 2. Propuesta interpretativa - Fugue	36
Tabla 3. Propuesta interpretativa - Sarabande	41
Tabla 4. Propuesta interpretativa - Gigue	43
Tabla 5. Propuesta interpretativa - Double	45

Introducción

A lo largo de la carrera universitaria (o conservatorio), los estudiantes que se enfocan en el estudio de la música académica se encuentran en la necesidad de estudiar un repertorio con el cual, a mediano, corto o largo plazo, obtendrán las herramientas e información necesaria para su desarrollo como profesional.

Algunos análisis dejan entrever que el nivel superior de la educación musical no experimentó en nuestros países latinoamericanos, a lo largo del siglo que se terminó, reformas sustantivas. A partir del establecimiento y la consolidación del modelo institucional del conservatorio (fundado en Italia durante el siglo XVI), y luego de la creación del Conservatorio de París (1795), éste se transforma en el paradigma monopólico para la formación profesional de los músicos. A lo largo del siglo XIX, en diferentes países europeos, y en forma correlativa en algunas de las grandes capitales del nuevo mundo, se ponen en vigencia las estructuras musicales, programas, repertorios y textos que irradian los principales centros, que se constituyen así en el punto de referencia básico respecto de la calidad y el alcance de la enseñanza musical que imparten las instituciones educativas. (Gainza, 1999; citado en Galvis, 2012)

En el amplio mundo interpretativo se hallan diferentes expresiones y estilos a la hora de ejecutar una pieza de este repertorio. Sea por el período en el que fue compuesta, o por quien fue compuesta, una pieza es interpretada con ciertas particularidades que dependen de la estética artística vigente para la época. Los estudiantes tienen la tarea de descubrir por medio de material sonoro, escrito, visual, etc., una manera apropiada de ejecutar este compendio de piezas que muchas veces no pertenecen a la misma época.

Escogiendo el período Barroco, y analizando uno de los registros históricos de su escritura musical (partituras), nos encontramos con ciertas singularidades que hacen un poco complicada su ejecución pues, a diferencia de períodos posteriores, este no presenta mucha especificidad en cuanto a su regulación de dinámicas y timbres. De acuerdo con (Pérsico, 2011). “Esta problemática se contempla de alguna manera en los tratados o manuales de técnicas instrumentales barrocos, en donde se hace hincapié en el aprendizaje (y obvia

memorización) de habilidades para la ejecución de recursos estilísticos, como ser trinos, *flattements*, cadencias, articulación, dinámica, etc.” (pág.557).

Estudiando estas piezas se logra percibir que tienen un gran contenido contrapuntístico, y se hace importante la distribución y jerarquía entre melodías, pero evidentemente, no se observa explícitamente un modo de ejecutarlas con los recursos expresivos utilizados en la actualidad (2020). Esto representa una dificultad para la experiencia interpretativa, pues al no saber cómo plantear el discurso musical, se pierde veracidad en el resultado final. Esta falta de narrativa trae consigo una falla en la comunicación con el espectador, pues al no saber cómo/qué se va a transmitir, no se puede realizar una buena puesta en escena.

[...] las obras presentan un grado de apertura mayor que en estéticas posteriores. El intérprete debe contar con un vocabulario memorizado de ornamentos, rasgos estilísticos, recursos expresivos, etc. para poner en juego en el momento de la ejecución. Su dependencia de la partitura como soporte exclusivo de la obra es mucho menor. (Pérsico, 2011, p.557)

A partir de lo anterior surgen muchas incógnitas, por ejemplo; ¿Cómo sabe el estudiante qué dinámica usar en cierto pasaje? ¿Cómo puede lograr contrastes entre secciones si no sabe qué timbre usar? y entre otras más. Incluso surgen situaciones que pueden resultar confusas, como una ejecución basada en conceptos subjetivos, sin una base sólida en la cual fijar sus propuestas, dando como resultado una negativa por parte de los conceptos tradicionales de interpretación según la época en la que la obra fue compuesta.

Es por esto que doy con la idea de crear una propuesta interpretativa mucho más ambiciosa, dejando atrás las acotaciones expresivas y desarrollando a través del análisis musical y su correlación con la retórica, una intervención creativa más innovadora y contemporánea, llevando a otro plano la interpretación de estas piezas y dándoles un tinte más cercano a los recursos tecnológicos y avances del siglo XXI, utilizando así, hardwares destinados para la dispersión de luces artificiales y teorías enfocadas en los estímulos que ejercen los colores sobre la mente humana, construyendo un performance que busca despertar emociones predisuestas en la audiencia, tanto por la distribución de todos estos conceptos repartidos en un discurso musical, como por sus propias experiencias con este tipo de estímulos visuales denominados ‘colores’.

La metodología planteada tendrá en cuenta unos objetivos específicos que abarcan momentos muy puntuales de la gestación del proyecto. En primera instancia realizaremos la revisión bibliográfica de los registros académicos con relación a color, música, y retórica, y su capacidad de incitar o sugerir sentimientos y sensaciones. En adición realizaremos una encuesta dirigida al público local con el ánimo de documentar la percepción que tiene la gente de los colores primarios y secundarios, y su relación con algún tipo de sentimiento, emoción o estímulo. En cuanto al ámbito musical, identificaremos la partitura base con el fin estudiar los conceptos teóricos que abarca la pieza y relacionarlos con las bases y figuras retóricas presentes en la bibliografía.

Cuando estos puntos se encuentren resueltos, avanzaremos a la formulación de la propuesta interpretativa, teniendo en consideración la relación del análisis teórico realizado en la partitura con los aspectos y figuras retóricas, y su posterior unificación con los estudios realizados con respecto al color. Teniendo establecida la propuesta interpretativa, podemos entonces ensamblar el discurso de luces/música con el equipo encargado de la proyección.

1. Portafolio artístico

La escogencia del repertorio para este portafolio se basa en las necesidades que como estudiante necesitaba cubrir, tanto académica como empíricamente. Se puede observar una variabilidad en los estilos de composición, procedencia y ensamblaje, acercándonos a piezas homofónicas, polifónicas europeas, latinoamericanas, estadounidenses, para ensamble de jazz fusión, para dueto y en solitario. Siendo más específicos, el repertorio consta de dos Suites, una pieza para dueto de guitarra acústica y voz, además de un mosaico de jazz fusión.

1. 1. Suite Colombiana No. 2 - Gentil Montaña

El compositor de esta obra, Julio Gentil Albarracín Montaña, apodado Gentil Montaña, proviene del departamento de Ibagué, del municipio Tolima. Esta suite, como su nombre lo indica, es una conglomeración de danzas provenientes de distintas regiones del territorio colombiano. La suite está compuesta de 4 movimientos; Pasillo (El Margariteño), Guabina (Guabina Viajera), Bambuco y Porro. Se presentan tres géneros andinos y uno sabanero, en orden respectivo a como fueron mencionados.

En aspectos generales, en cuanto a conceptos teórico-musicales, podemos mencionar que, armónicamente todos los movimientos tienen como base la tonalidad de Mi. A lo largo de la pieza va jugando con el paralelismo entre mayor y menor. Por ejemplo, en el Margariteño, las partes A y B, se presentan en Mi menor, mientras que la parte C se presenta en Mi mayor.

En cuanto a los compases, los movimientos andinos tienden a estar en subdivisiones ternarias y el sabanero en compás partido. El Margariteño y la Guabina Viajera se encuentran en 3/4 y el Bambuco en 6/8. Procedemos con más detalles por cada movimiento en su respectivo apartado a continuación.

Hablando de aspectos un poco más puntuales, y considerando las descripciones dinámicas, podemos evidenciar la utilización de recomendaciones muy abstractas para la interpretación de las expresiones en cuanto a dinámicas, como lo son “nostálgico” (El

Margariteño, compás 67), “misterioso” (Guabina Viajera, compás 54), “con tristeza” (Bambuco, compás 18) y “pastoso” (Porro, compás 23).

1. 1. 1. El Margariteño

Como mencionamos anteriormente, las partes A y B, se presentan en Mi menor con episodios en su relativo mayor, mientras que la parte C se presenta en Mi mayor. Su compás es de $\frac{3}{4}$, sin embargo, durante los compases 24 y 25 aparece un cifrado de compás de $\frac{6}{8}$, por lo cual entendemos que el compositor solicita una interpretación bien marcada en la subdivisión de 3 por pulso.

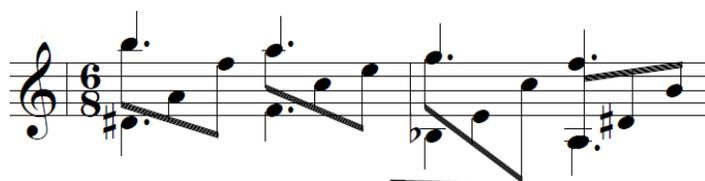


Ilustración 1. Compases 24 y 25 del Margariteño. Tomado de (Cardona, 2001)

1. 1. 2. Guabina Viajera

Este movimiento consta de tres partes. La parte A está ubicada armónicamente en la tonalidad de Mi mayor. La parte B oscila entre Sol Mayor y Mi menor, que de igual manera mantienen la misma armadura entre sí. Y finalmente, la parte C se encuentra en Mi mayor con varios fragmentos cortos modulados hacia otras tonalidades.

1. 1. 3. Bambuco

Para contrastar un poco con lo anterior, este movimiento se mantiene en su totalidad en la tonalidad de Mi menor. Consta también de tres partes, A, B, y C. Dentro de una corta modulación, el compositor usa el acorde de Mi (7) en una cadena de dominantes por cuartas que pretende llegar al acorde de Sol Mayor.

1. 1. 4. Porro

Es el único movimiento con un cifrado de compás binario; compás partido o $\frac{2}{2}$. En cuanto a base armónica, al igual que el movimiento anterior solo se mantiene en el eje tonal de Mi menor, sin embargo, su forma es la más peculiar de la Suite. Consta de cuatro partes,

la parte A (Introducción), la B (Desarrollo¹), C (Puente) y D (Desarrollo'). Cada una de estas partes tiene diferentes desarrollos melódicos (frases). En la parte A se presenta la melodía principal de la pieza, la parte B comprende una media de 4 compases por frase utilizando frecuentemente signo de repetición para repetirlas (valga la redundancia) inmediatamente, y al final de esta; la exposición de una cadencia para llegar nuevamente a la frase de la introducción (parte A). Posteriormente se ubica el Puente (Parte C), y seguido, el segundo desarrollo de la pieza (parte D), la cual presenta una breve intervención modulativa por la región de La menor/Do Mayor, para luego volver a resolver en la tonalidad base (Mi menor).

1. 2. Letter From Home: Medley - Pat Metheny Group

El ensamble de jazz fusión está conformado por mi persona en la guitarra eléctrica, bajo, piano, batería, vibráfono, voz y percusiones. El Pat Metheny Group es un grupo de jazz fusión con gran trayectoria, ganador de múltiples Grammys, fundado en 1978 por el guitarrista Pat Metheny y el pianista Lyle Mays. El ensamble para el recital está conformado por guitarra eléctrica, bajo, piano, batería, vibráfono, voz y percusiones.

Se interpretará un arreglo/mosaico escrito por mi persona del álbum llamado *Letter From Home*, lanzado en el año 1989 por parte del Pat Metheny Group. En este mosaico se encontrará la presentación de tema principal y desarrollo de 4 canciones y dos canciones con su duración total. El repertorio fue escogido en cuanto a las virtudes que maneja cada canción, por ejemplo, manejo de la agógica, compases amalgamas, limpieza en las frases, unidad en el ensamble e improvisación.

1. 2. 1. Letter From Home

Es la introducción del mosaico. Una hermosa pieza interpretada por trío de guitarra, piano y bajo. Se puede apreciar un constante uso del rubato en las frases, por lo que infiere un reto a mantener el tempo y la agógica de la melodía.

¹ En este contexto se entiende por desarrollo, el uso del mismo material o base rítmica (en el bajo), en complemento con nuevas propuestas melódicas no derivadas de otro pasaje.

1. 2. 2. *Are We There Yet?*

Es la pieza con más cambios de compases en todo el mosaico, comenzando en 4/4, pero posterior a eso presentando unos cambios de 11/4, 6/4, 10/4 y 9/4 de seguido, y con más amalgamas posterior a esto. Representa un gran reto para el ensamble.

1. 2. 3. *Slip Away*

Podría decirse que es la balada del mosaico. Con un compás regular de 4/4 y unas melodías muy cantables le damos más expresividad y sentimiento a la presentación, y así contrastamos un poco con el tema anterior.

1. 2. 4. *Have You Heard?*

Con un ‘vamp’ muy visceral de 7/4 introducimos la pieza más exigente en velocidad y dinamismo. se conoce como *vamp* “una progresión de acordes repetida o figura rítmica repetida que introduce, encamina o finaliza una composición.” (Szwed, s.f.).

1. 2. 5. *Every Summer Night*

Para hacer un contraste de tempos y dinámica, presentamos esta melodía muy campestre, exigente por las síncopas que maneja, y aún más al considerar que la melodía se toca en tres voces distintas al mismo tiempo.

1. 2. 6. *5 - 5 - 7*

Como su nombre indica, es una composición que se basa en los compases de 5/4 y 7/4, repitiendo el primer compás. En adición a esto, es importante resaltar que cada pulso de esos compases está subdividido en tres (tresillo), pero los acentos van ubicados cada dos subdivisiones creando un efecto de hemiola, que junto al compás global de la canción producen un efecto de suspensión en el aire sin tener un piso rítmico.



Ilustración 2. Hemiola presente en 5-5-7. Ilustración propia.

En adición cabe resaltar que en esta canción se presentan los episodios de improvisación del mosaico, posterior a la reaparición del *leitmotiv*. Se entiende por *leitmotiv* “Término acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A.W. Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical” (Latham, 2008, p. 861) (Diccionario Enciclopédico de la Música). Esta sección improvisatoria consta de un compás con cifrado 6/4 y modulaciones entre Do menor dórico y Mi bemol menor dórico.

2. Acercamiento y análisis a teorías de música, retórica y color

Cuando se trata de conectar con emociones del espectador, independientemente del arte al que nos dediquemos, debemos tener en cuenta cuales son las condiciones en las cuales se desarrolla la memoria semántica y episódica de los receptores, pues esto es lo que principalmente afecta en cómo se relaciona con los medios y sensaciones que se están planteando. (Santalla, 2000, p. 24) expone: “[...] la información contenida en la memoria episódica tiene como referencia al sujeto que recuerda que algo le ocurrió a él. Por su parte, la memoria semántica no necesita contener información sobre la etapa en la que el sujeto aprendió la información.”

Está un poco explícito que todas las personas poseen una concepción particular sobre algún tipo de información o estímulo que recibe su cuerpo (leído por el cerebro), por ejemplo, la luz. Sin embargo, al tener en consideración el concepto de memoria semántica, podemos observar que, por medio de los registros ‘históricos’ la gente ya puede reconocer con veracidad los conocimientos que se han forjado por costumbre. Si tomamos como punto de referencia los siete colores básicos que tiene un arcoíris convencional, y su relación con el consumo de la información visual que afrontamos día a día en el siglo XXI, podemos evidenciar que, gracias al imaginario de una civilización que tiende más que nunca a la globalización, la conciencia adquirida con respecto a las cosas en general se basa en lo que nuestros sentidos consumen diariamente de los objetos y lugares que frecuentamos. (Crego, 2003) afirma:

Por carácter psicológico quiere presentarse al factor que en una propuesta de relación *sinestésica* no la basa en caracteres propios de los estímulos ni en la respuesta de los sentidos a éstos, sino que lo hace centrándose en las respuestas del individuo perceptor derivadas de su modo de entender el mundo, su carácter y sus experiencias acumuladas. (p. 37)

Teniendo lo anterior en consideración, si deseamos construir una puesta en escena donde ciertos estímulos visuales (colores) cumplan la finalidad de inducir un sentimiento y/o afecto a una persona que contempla una interpretación, debemos identificar cuáles son esos estímulos a los que su cotidianidad lo tiene acostumbrado a vivenciar, recopilando de cierta manera el paisaje de sensaciones y pensamientos que experimenta cuando simplemente observa un color: “El color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común y por ello este constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales.” (Canté, 2017)

Es muy posible que cada individuo pueda experimentar un color de una manera peculiar, pero cómo he afirmado con anterioridad, podemos identificar una tendencia a la reducción de posibilidades, y una estandarización de los conceptos asociados a colores específicos. Observamos que hay una tendencia constante a la masificación del conocimiento universal, y los medios de propagación de esta información, dan como resultado la estandarización “inconsciente” de temas denominados como “cultura general”. (Crego, 2003) expresa:

El sentido en que se utiliza aquí la palabra psicología es más bien el de la vida mental del ser humano, su carácter, conducta y manera de sentir. En este aspecto es relativamente fácil caer en asimilaciones basadas en el sentimentalismo que puede observarse especialmente en películas de Disney o semejantes. (p. 37).

Considerando las convergencias entre color/emoción, podemos corroborar que hay cierta ‘universalidad’ implícita en nuestra percepción de los colores. Sin embargo, esta universalidad no es biológica. Al ser asimilados desde nuestra infancia, los significados y relaciones entre los conceptos del color quedan interiorizados de tal manera que en la adultez parecen ser innatos. Y aunque se considere cada caso como una probabilidad muy

específica, podemos reafirmar una universalidad en la adquisición del conocimiento, hablando específicamente con relación a los colores. Esta se puede observar y catalogar objetivamente según las impresiones y vivencias del individuo. (González Fonseca, 2011; citado en Borja, 2012). Por ejemplo, es innegable que el consumo de determinados estímulos nos haga pensar que el rosado es ‘dulce’, incluso afeminado, pues este color por lo general se relaciona con productos destinados al sexo femenino y con los empaques de ciertos dulces artificiales. (Borja, 2012, p. 99)

En la época que vivimos (2021), con toda la historia que cargamos en nuestros hombros, podemos apreciar que ya están identificados y categorizados muchos de los estímulos que recibimos, muchas veces para nuestro beneficio. Este planteamiento nos conduce a una incógnita interesante con relación a nuestra construcción de la puesta en escena. ¿Podemos incitar un sentimiento, al asociarlo con la percepción que se tiene al recibir uno, dos o más estímulos simultáneos? Por ejemplo, ¿un color (la luz) y música (el sonido)?

Para poder comenzar a relacionarlos, en principio debemos sentar las bases históricas y académicas de lo que entendemos por música y su relación con los sentimientos. Además, posteriormente comenzaremos a investigar, evaluar y categorizar la percepción de los colores y su relación con la memoria semántica y episódica del público.

2. 1. Música y discurso retórico

Si nos acercamos a la música como un medio difusor de alguna información, también se movería dentro del campo de la memoria episódica y semántica, pues para interpretar un mensaje, debemos tener un conocimiento previo, y un contexto que nos dé el entendimiento necesario para captar la intención semántica o pragmática del mensaje.

La música varía según el entorno en el cual se desarrolla y a medida que se va desarrollando, sienta sus bases junto a la textualidad y la comunicación para dar discursos dentro de la dinámica que disponga el ‘anfitrión’. Esta conexión se puede presentar mediante la idea relacionada a la intersección entre modalidades de estimulación simultánea, y nos da paso a la unificación del discurso musical y el discurso literario. En

pocas palabras, nos asemeja a la idea de que en ambas disciplinas es posible la identificación y posterior interpretación de una narrativa dirigida en pro de la expresión de emociones y ‘afectos’. Sobre esta última palabra recaen grandes implicaciones multimodales, pues en ella se cimientan las bases de un discurso ligado a la ‘retórica’ utilizado tanto en la literatura como en la música.

Según el diccionario Oxford de la música (también llamado Diccionario Enciclopédico de la Música) (2008), se entiende por “doctrina de los afectos”:

Concepto ideado a comienzos del siglo XX por musicólogos alemanes (Hermann Kretzschmar, Arnold Schering) para describir una teoría estética del Barroco relacionada con la expresión musical. En seguimiento de los antiguos oradores griegos y latinos que pensaban que el uso de ciertos modos de *retórica influían en las emociones o sentimientos de los oyentes, los músicos teóricos de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII argumentaban que el “afecto” de un texto debía reflejarse en su musicalización mediante la apropiada elección de la tonalidad y de las cualidades meticulosamente elaboradas de la melodía, de modo que provocara el afecto adecuado en el oyente. (p. 45). (Latham, 2008)

Es muy interesante para nosotros que esta teoría se base en la descripción de teorías estéticas de dicho período, pues precisamente la Suite a evaluar en esta investigación corresponde a él, y su compositor, el reconocido Johann Sebastian Bach, fue muy influyente en el movimiento musical del período.

Asimismo, la retórica juega un papel fundamental en la interpretación de la música del Barroco. El objetivo principal ya no era imitar sonidos del entorno, sino atrapar la atención de la audiencia, haciéndolos sentir afectos y sensaciones. Las autoridades religiosas y los movimientos políticos utilizaban la eficacia de las diferentes corrientes artísticas para persuadir y sesgar al público hacia las ideas que ellos repartían. (Fernandez, 2018)

Esta viene desde los tiempos de la cultura griega clásica. “¿Por qué, pues, en el área de la lengua griega y no de otra lengua surgió el arte retórica? Porque entre los griegos se

dieron tres factores importantes para que surgiera, a saber: la oralidad, la democracia y la filosofía.” (López, 2002, p. 169)

Ella ha servido como motor de expresión y ‘sistematización’ de los afectos intrínsecos en el ser humano, retratándolos con el empuje y carácter necesario para transmitir una idea o pasión específica dentro de una narrativa artística. “Estos afectos, según las distintas teorías, podían tener distintos criterios de clasificación, y comprendían estados como *el amor, el odio, la alegría, la tristeza, la admiración, el deseo*, etc.”. (Fernandez, 2018). Por ende, se convertirá en uno de los elementos más influyentes en la convergencia de recursos artísticos para realizar la puesta en escena. Cabe resaltar que, para poder utilizar esta corriente estilística, debemos tener en consideración los elementos formales que esta conlleva desde el punto literario, en pro de la transmisión de información, y su relación con el ámbito musical. En palabras de (López, 2002)

Cuando uno realiza un acto de habla, deja entrever su carácter, su *ethos*, y al mismo tiempo expresa y comunica una pasión, una excitación anímica, *pathos*, que, puesto que hablar es hacer, desea hacer efectiva en su oyente. Y esto se da no solo en el lenguaje, *logos*, sino también en la música y la danza, que para los antiguos griegos expresaban y comunicaban, al igual que el lenguaje, *ethos* y *pathos*, y, por consiguiente, también en la poesía. (p. 23)

Así mismo, debemos hacer énfasis en los estudios previos con respecto a la interpretación y composición de la música de este período, pues para la época, no había gran diferenciación de personalidades dentro de estas dos ramas, es decir, era muy normal que el mismo compositor fuese el intérprete de sus piezas, por ende, la dirección interpretativa se ve afectada por los recursos compositivos (sean retóricos o técnicos) que cada pieza provee. (Pérsico, 2011).

Esto nos da la idea de que, para poder interpretar con una relativa totalidad intencional, debemos tener en nuestro poder ciertos conocimientos que nos acercarán de una manera paulatina a los afectos que una pieza tiene por expresar. “La enseñanza del repertorio barroco, el estudio y ejecución de dicha música por el músico profesional puede ser

potenciada entonces por una mirada retórica que considere a las cinco partes tradicionales en las que se divide la disciplina” (Pérsico, 2011, p. 552).

Estas cinco partes son explicadas por el mismo autor (Pérsico, 2011) en su artículo investigativo las describe de la siguiente manera:

- **Inventio:** Una de las primeras habilidades que el estudiante de interpretación barroca debe desarrollar es el reconocimiento de la tópica del estilo. [...] melodías, cadencias, fragmentos de discurso, motivos, géneros, etc. que configuran un código. [...] (p. 552).
- **Elocutio:** La *decoratio* u *ornatus* es una de las virtudes de la elocución. *Ornare* significa ‘equipar, aprestar, cubrir de armas’. [...]. (p. 555).
- **Dispositio:** esta es explicada por medio de una cita dentro del mismo artículo, referenciando al autor Mattheson (1981). “[...] consideremos la disposición que consiste en el orden de todas las partes y detalles de una melodía o de una obra entera [...]” (p. 556).
- **Memoria:** si bien las fuentes retórico-musicales no hacen prácticamente mención a esta sección, es evidente su relevancia para un músico-ejecutante, no sólo para la memorización de una obra, sino y quizás de manera más relevante, por la implicancia de la memoria en los momentos de estudio y preparación de la misma, el ensayo y su realización en tiempo real. (p. 557)
- **Pronuntiatio – actio:** la pronunciación del discurso depende de los afectos en él desplegados, como lo aseguran los maestros de oratoria clásica. Quintiliano destacaba la diferencia entre la voz adecuada para los estados de ánimos naturales y los artificiales para describir aquellos y poder producirlos en la audiencia. (p. 558)

Es claro entonces que para manejar un discurso musical en el cual se quiere hacer uso de la retórica como puente interpretativo, es necesario hacer un análisis de los distintos elementos musicales que rodean una pieza, para así, construir a partir de estos análisis una narrativa coherente a los afectos que se derivan de los aspectos teóricos que la pieza conlleva. Como diría Pérsico (2011) refiriéndose a Quantz (1976), “Dicho autor propone observar las características de tonalidades, intervalos utilizados, articulaciones, valores de

notas, disonancias e indicaciones verbales (allegro, adagio, etc.), cada una de las cuales conforma un vocabulario con referentes pasionales.” (pág. 559).

2. 2. Suite BWV 997 por Johann Sebastian Bach. Análisis del discurso retórico.

Para comenzar a evaluar el contenido teórico-técnico de la obra primero debemos definir el concepto de Suite. Según el diccionario enciclopédico de la música, (Latham, 2008) se entiende por Suite:

Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. (p. 1468)

Esta Suite fue originalmente compuesta para un instrumento construido a disposición del compositor, y a lo largo de la historia ha recibido varios nombres, entre ellos *Lautenwerk*, *Lute-Hapsichord*, *Clave-Laúd*, etc.

La conexión de Bach y su interés sobre el *Clave-Laúd* fue considerable. A él claramente le gustaba la combinación de la suavidad y la fuerza que estos instrumentos eran capaces de producir, y es conocido por haber escrito sus propias especificaciones para que dicho instrumento fuese construido para él por Hildebrant.² (Arton, s.f.)

Una posible aproximación al porqué de su construcción, son las características tímbricas que se podían apreciar en las interpretaciones de las obras compuestas originalmente para laúd. El objetivo con esto era lograr recrear los paisajes de los lugares de donde provenían las danzas, utilizando un instrumento de teclas. Gracias a esto se propició una técnica llamada *Glissado*, con la cual se interpretaban los arpeggios y acordes escritos en la partitura, emulando a una guitarra o un laúd, en el sentido rítmico. Exceptuando la simultaneidad y organización característica de los instrumentos de teclado. (Díaz, 2015, p. 2)

² Traducción propia

Por otra parte, como se pudo contemplar brevemente con anterioridad, la Suite fue escrita originalmente en la tonalidad de Do menor, sin embargo, las adaptaciones hechas para guitarra se encuentran en la tonalidad de La menor para facilitar las digitaciones que no fueron escritas originalmente para este instrumento, y de igual manera se presentan ciertas reducciones (dentro de las posibilidades) del material compositivo para poder realizar una interpretación asertiva, pero tratando de preservar al máximo la obra musical.

Según (Mckenzie, 1983), “Cualquier persona que intente transcribir música de un instrumento a otro (cosa que Bach hizo con regularidad), debe decidir cuáles alteraciones (dado el caso) son mejor preservar según la intencionalidad musical de la obra original.”³ Además, comenta.

“La transcripción de Laúd barroco a la guitarra implica una reducción de las posibilidades, la guitarra tiene menos cuerdas de registro grave y menos rango efectivo para la música polifónica. [...] Una transcripción que retiene todas las notas de la versión original, lo cual es factible en la guitarra, podría sacrificar más calidad musical en comparación con las que hacen unas pocas omisiones opcionales.”⁴ (p. 946).

Sin embargo, esto no quiere decir que la versión editada tenga menos musicalidad que la original. Simplemente se buscan las propiedades teóricas que vayan acorde con las capacidades tímbricas del instrumento para realizar una interpretación con el mayor provecho de los recursos que este dispone. (Koonce, 2013) expone; “Cuando Bach reciclaba sus propias composiciones, él no transfería simplemente la misma música de un instrumento a otro, en verdad, él las modificaba teniendo en consideración las fortalezas y debilidades que tenía el nuevo instrumento”.⁵ (p. 1).

Hay gran cantidad de teóricos que han propuesto ediciones para su interpretación, pero en este caso optamos por la del mencionado Frank Koonce, reconocido por la recopilación y posterior análisis de los manuscritos de las suites para laúd de Bach, adaptando las tablaturas mediante la evaluación y comparación entre manuscritos. (Koonce, 2002)

³ Traducción propia

⁴ Traducción propia

⁵ Traducción propia

refiriéndose a la Suite BWV 997 dice; “A pesar de que un ‘autógrafo’ de la Suite BWV 997 no perduró, es posible reconstruir un texto auténtico mediante la evaluación de las características correspondientes en los manuscritos disponibles, de los cuales hay muchos”.⁶ La más antigua es una copia de Johann Friedrich Agricola que data entre los años 1738 y 1741.

Contemplando la estructura de la suite, es decir, su morfología, podemos apreciar que consta de 5 movimientos, de los cuales dos responden a danzas típicas europeas. En primera instancia se encuentra el *Prelude* y seguido de este, la *Fugue*. Luego se presentan la *Sarabande* y la *Gigue* (las dos danzas mencionadas con anterioridad, una proveniente de territorios hispánicos y la otra de Inglaterra respectivamente), y por último el *Double*, el cual consiste en una variación del movimiento inmediatamente anterior. Un dato muy importante con respecto a la organización de la Suite, son los contrastes de *tempo* que se debe tener entre pieza y pieza. Con respecto a esto, Díaz (2015) afirma:

[...] para que tenga un atractivo y coherencia, las suites generalmente se valen de contrastes de ritmo y tiempo (lento-rápido-lento-rápido) que en un inicio era una simple aceleración de la pieza inicial hasta que evolucionó a la combinación de danzas de distintas regiones del mundo que son las generadoras de este contraste. (p. 5).

Es interesante ver cómo esta recopilación puntual de piezas es denominada Suite, pero sin embargo el concepto musical dentro de esta no se acerca mucho al carácter dancístico. (Cyr, 1992), responde a esta inquietud diciendo; “No todos los movimientos que tienen base en las danzas tenían la función de acompañar al mismo baile, pero usualmente preservaba el carácter y el estado de ánimo asociado a la danza correspondiente”.⁷ (p. 42).

Los episodios con más carácter dancístico se caracterizan por contar con dos partes A y B separadas por un signo de repetición entre ellas. Por lo general se ve que las partes A comienzan en la tonalidad de origen y se desarrollan de tal manera que al llegar a la parte B, ya el discurso se encuentra en la región de dominante o en la región del relativo mayor.

⁶ Traducción propia

⁷ Traducción propia

La Suite se desenvuelve en el tono de La menor, con cantidad de episodios modulativos hacia las funciones de subdominante, dominante y relativo mayor, en pro de un discurso extendido hacia una futura resolución en la tonalidad de origen. Conociendo esto, podemos atribuir los afectos que esta tonalidad desplegaba. Según los compositores Charpentier, Mattheson y Schubart, todos pertenecientes al período Barroco, ubicándose históricamente en el Barroco temprano, Barroco medio y Barroco tardío, respectivamente. Para (Charpentier, 1690) esta tonalidad es tierna y quejosa, para (Mattheson, 1713) se trata de una seducción fastuosa y grave, y con respecto al público responde de una manera moderada y dulce invitando al sueño. Para (Schubart, 1806) demuestra la naturaleza de una mujer devota y su carácter es dulce. Con estos afectos podremos plantear un discurso ligado a las figuras retóricas y al análisis musical. Considerando el pasaje en el cual nos encontremos, lograremos evocar estas, u otro tipo de sensaciones. Sin más comentarios generales, proseguimos con el análisis músico-retórico de las piezas.

2. 2. 1. Prelude

A merced de que la información esté lo más esclarecida posible (pues resultan muchas convergencias dentro de una misma corriente interpretativa de base), asumimos un análisis musical previo ya resuelto, y un análisis retórico sintetizado para una posterior convergencia de conceptos divididos por figuras musicales que afectan la melodía y la armonía según (López-Cano, 2000).

Comenzamos esclareciendo el inciso predominante en la pieza. “El **inciso**, también llamado «motivo», es el elemento primario en una composición, es decir, es su parte constitutiva más pequeña. Consiste en una breve idea musical de tipo rítmica y melódica.” (ArtsMúsica, s.f.). Se presenta durante muchos episodios, ya sea ascendente o descendente modulando melódicamente, y rítmicamente se expresa escrito de esta manera.



Ilustración 3. Inciso predominante del Prelude. Ilustración Propia.

Su primera aparición es en el quinto compás, haciendo la resolución de la primera ‘cadencia compuesta’ expuesta, anexo 1. Y seguido de esto no deja de hacer repetidas apariciones. En el sexto compás, en el séptimo se hace una insistencia sobre él mismo, con una respuesta melódica continua, y así sucesivamente durante todos los episodios de la obra, en diferentes tonos, permutaciones, desarrollos, etc.



Ilustración 4. Compases 6 y 7 presentando el inciso predominante. Tomado de (Koonce, 2002)

Teniendo esto claro, procedemos a la identificación de las figuras que afectan la melodía, las cuales se dividen en *figuras de repetición* y *figuras descriptivas*. (López-Cano, 2000).

Dentro de la pieza, las *figuras descriptivas* que hacen presencia y mantienen una constante relación entre ellas son; *Anabasis*, *Catabasis*, *Circulatio*, *Symploke* y la *Fugahypotiposis*.

Durante el primer, segundo y tercer compás, encontramos la primera de estas; *Anabasis*. Esta consiste en una línea melódica ascendente que expresa exaltación y/o ascenso. (López-Cano, 2000, p. 152). Se puede observar durante tres episodios concretos de la obra (marcados con un círculo naranja en los anexos). Al comenzar, anexo 2, En el desarrollo (compás 17, junto con otra figura retórica explicada posteriormente por su presencia en otra división de figuras que afectan la melodía), anexo 3, Y al finalizar la pieza (compás 54, anexo 4).

Es muy interesante que la segunda figura retórica, *Catabasis*, se encuentre cerrando las semifrases que la *Anabasis* propone. Esto no implica que para que haya una *Anabasis* tenga que haber una *Catabasis* de seguido y viceversa, pero nos da una idea de la idea interpretativa implícita que hay dentro de estas dos. *Catabasis* consiste en una línea melódica descendente, la cual expresa inferioridad y/o situaciones deprimentes. (López-Cano, 2000, p. 152). Hace presencia (no exclusivamente), en los compases y/o acentos

inmediatamente siguientes a los que se presenta la *Anabasis*, por lo que también se presenta en los tres momentos concretos tratados con anterioridad. Se presenta al inicio (compás 4, marcado con un círculo morado en los anexos), anexo 5, en el desarrollo (compás 20, anexo 6), y al finalizar la pieza (compás 55, anexo 7).

La propuesta interpretativa para estas situaciones en particular es, tocar las *Anabasis* aproximándonos a un sentimiento de ascenso y elevación, y las *Catabasis*, con sentimiento de descenso y lástima, con el fin de hacer contrastar el movimiento entre ellas.

La tercera figura a tratar es “Symphloke”. “Es cuando, en música polifónica, las voces se juntan "a manera de conspiración. Se usa para [expresar] afectos que impliquen intriga”. (López-Cano, 2000, p. 162). Tomando guía de esta definición, definimos 4 momentos de la pieza en donde se hace visible esta figura. En el compás 11, anexo 8, compás 29, anexo 9, y compás 40 y 47, anexo 10.

La propuesta interpretativa para la *Symphloke* es acentuar las melodías de respuesta, dando un efecto de constante intriga e implicando una sensación al público de esperar lo que se tiene por decir/responder y/o concluir este juego de voces.

En la partitura se hace visible la figura *Circulatio* acompañando al inciso predominante en la pieza. Esta figura va haciendo un juego en especie de pregunta/respuesta con este inciso. El contenido de esta figura consiste en una línea melódica que gira alrededor de una nota con el propósito de expresar cierta circularidad interpretativa. (López-Cano, 2000, p. 153). Se presenta en el compás 7, anexo 11, compás 25, anexo 12, y compás 36, anexo 13.

Dentro de la partitura se puede observar que la *Circulatio* se presenta antes de ciertos pasajes que tienen un contenido polifónico, y tiene como función expresar circularidad, calma y reafirme a estos momentos específicos de la pieza.

Para terminar con las *figuras descriptivas*, la *Fugahypotiposis* hace presencia en dos momentos de este movimiento, los cuales son los mismos pasajes en los que se presenta la *Catabasis* (compás 4, anexo 5) (compás 20, anexo 6). Está marcada con un círculo negro y consiste en una “Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración. Se emplea en "las palabras que indican huida.” (López-Cano, 2000, p. 153)

Las *figuras de repetición* presentes en esta pieza llevan por nombre *Traductio* y *Gradatio*. Podría decirse que *Traductio* es una figura retórica con un factor interesante durante la pieza, con una cantidad aproximada de cuatro apariciones. Según (López-Cano, 2000, p. 134) “En retórica literaria es una "repetición de igualdad relajada". Estas modificaciones pueden consistir en: Transposiciones, progresiones, desarrollos, imitaciones, cambios de armonía, cambios de octava, cambios de voz, etc. Implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido.” Por ende, aparece solo en los momentos en los que se hace notoria una variación de las propuestas melódicas, armónicas y/o rítmicas ya presentadas durante el discurso. Esta figura nos sugiere que, al aparecer estas variaciones, se realicen cambios interpretativos entre el pasaje al que se hace referencia y estas mismas. La figura se logra diferenciar en los compases 17 (con relación al compás 1, anexo 14), 25 y 36 (con relación al compás 7, anexo 15), 37 (con relación al compás 26, anexo 16), y 47 (con relación al compás 11) (Anexo 17 y 18).

Conociendo esto, proseguimos con la figura con nombre *Gradatio*. En palabras de López-Cano (2000, p. 136):

“Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical. Para Nucius (1613) "Esta figura tiene gran efecto sobre todo al final de una unidad cuando se quiere sorprender a un escucha que espera la conclusión"

Esta figura aparece durante el desarrollo de la pieza y además se complementa, en una de sus presentaciones, con una *Traductio*. Se presenta en el compás 27 (teniendo en cuenta el compás 26 de referencia) (anexo 19 y 20), y en el compás 38 (teniendo en cuenta el compás 37 de referencia), anexo 21. La propuesta interpretativa se basa en resaltar la ‘cadencia melódica’ presente en los contratiempos finales de la figura para dar una sensación de continuidad, y dejar al oyente esperando la resolución de estas cadencias.

Finalizando el movimiento, justo en el último compás, se presenta la única figura que afecta la armonía, llamada Noema. Consiste en “un acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta notablemente. El Noema produce un efecto placentero provocado por las consonancias que, con dulzura y suavidad, y por una

sola vez, alcanzan al oído.” (López-Cano, 2000, p. 175). Este debería ser interpretado con toda la dulzura y suavidad explícita en los conceptos de los tres compositores mencionados con anterioridad, y por el mismo López Cano. Anexo 22.

2. 2. 2. *Fugue*

La *Fugue* es el movimiento de la Suite reconocido por tener mayor actividad melódica. El significado de su nombre tiende a ser relacionado por el estilo de la composición y el movimiento de las voces, más que por la forma de la pieza, sin embargo, entre las ‘Fugas’ se presentan ciertas características recurrentes que le dan sus tendencias formales. Según el diccionario Oxford de la música (2008, p. 628), se entiende por *Fuga*:

“[...] una composición en la que tres o más voces (muy raramente sólo dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de “persecución” entre las voces. [...] Todas las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos específicos de la fuga.” (Latham, 2008).

Hablando de esta Fuga en particular, al ser presentado el sujeto, inmediatamente después comienza un juego en simultáneo entre las voces, observando fácilmente un contrapunto en el cual confluyen el contrasujeto de la primera voz, y la presentación del sujeto en inversión por parte de la segunda voz, hasta una posterior finalización de la exposición con la aparición del sujeto en la tercera voz, ubicado melódicamente dispuesto en el quinto grado. Anexo 42.

Considerando esto, y observando el movimiento de las voces durante toda la obra, optamos por un discurso mucho más ligado a los conceptos de repetición, (según las figuras retóricas planteadas por López-Cano, y muy poco de descripción. El movimiento entre las voces en *Anabasis* y *Catabasis* es tan continuamente opuesto que, si clasificáramos las que están presentes en la pieza, no podríamos darle una dirección certera a la intencionalidad de los movimientos en sí, debido a la presentación de frases musicales en dirección totalmente invertida y en simultáneo durante la totalidad de la obra. Podemos definir dentro de ‘la exposición’, el movimiento ‘descriptivo’ correspondiente a cada presentación de sujeto,

contrasujeto y respuesta, sin embargo, estos no repercuten necesariamente dentro de la intención y direccionalidad del discurso musical. Al identificar figuras que tengan más relevancia y afinidad con el estilo compositivo utilizado en esta obra, como las *Symploke*, nos encontramos con que al ser contrapuntístico (el estilo compositivo), es muy explícita una semejanza entre la descripción de esta figura y la gran mayoría de los compases de la pieza, lo que nos lleva a descartarla.

Habiendo aclarado esto, identificaremos el inciso característico de la pieza, y posteriormente, ubicaremos las *figuras descriptivas* y de *repetición*. El inciso es frecuentemente utilizado para finalizar y/o hacer una resolución de una cadencia, y es de fácil percepción, pues dentro de su estructura se presenta un movimiento relativamente veloz y peculiar en cuanto a la subdivisión rítmica de las notas con respecto al resto de figuras rítmicas presentadas en el resto de las exposiciones:

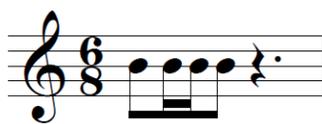


Ilustración 5. Inciso predominante de la Fugue. Ilustración Propia.

Estando en un compás de 6/8, en el segundo pulso del tresillo base, apreciamos una subdivisión de este, la cual es utilizada recurrentemente como una apoyatura en compañía del tercer pulso del tresillo base para recalcar una tensión o una resolución, como lo son los casos de los compases 4, anexo 43, 5, anexo 44, y 20, anexo 45, solo por mencionar algunos. (marcados en círculos rojos). Siendo esto claro proseguimos a una descripción breve de las *figuras descriptivas*.

En esta fuga, las disposiciones de las voces en los contrapuntos libres, es decir, en las extensiones del discurso según los elementos formales presentados, van directamente ligados a estos elementos formales del discurso, por lo que solo se vuelve necesario introducir las figuras descriptivas presentes en la exposición, dado por entendido que lo que se presente en un futuro serán variantes de estas mismas frases, ya sea en reducciones, ampliaciones, etc.

En la siguiente imagen se observa el comienzo de la obra (compás 1), hasta que la primera voz termina la presentación del sujeto y contrasujeto.

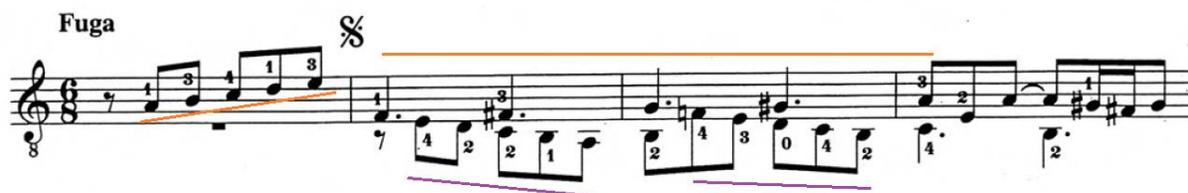


Ilustración 6. Exposición de la primera voz de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Marcadas con líneas naranjas podemos observar que, al presentarse el sujeto, se hace visible una *Anabasis* continuada con un contrasujeto cromático hasta llegar a la fundamental de la tonalidad. Y marcadas con líneas moradas, podemos observar dos *Catabasis* que además entre ellas dos responden a una *figura de repetición* previamente mencionada, conocida como *Gradatio* la cual se analizará con más detalle durante la obra posteriormente.

Siendo identificadas estas figuras, procederemos entonces con las *figuras de repetición*, y me parece prudente comenzar con la única estructura de repetición presente en la pieza. La *Epanalepsis* según (López-Cano, 2000, p. 130); “Es la repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad. Esto era conocido como el "circulo retórico": (X...X). La *epanalepsis* para Peacham (1593) es un "ornamento singular, placentero al oído". Se presenta en el primer compás de la pieza y en el último, y consta de una subida escalar desde una la hasta un mi en la tonalidad de La menor, con la diferencia en que en el último compás se adiciona dos notas de La octavadas, resultado de la resolución cadencial inmediatamente anterior. Compás 1 y compás 109 respectivamente:



Ilustración 7. Compases 1 y 109 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Siguiendo las palabras de Peacham, al ser presentado el motivo por segunda vez (compás 109), enfatizaremos un arribo al sujeto original, dando la sensación placentera de reposo luego de presentarse la resolución de la cadencia final y posteriormente presentando la melodía inicial de la pieza.

Como mencionamos con anterioridad, dentro del discurso musical de esta pieza se encuentran elementos derivados de la exposición, por lo que la figura *Traductio* se encuentra repetidas veces a lo largo de la pieza. Pero, además, las figuras melódicas que salen de una variación de la exposición tienden a tener una *Traductio* correspondiente a ella (la variación). Así que, para ilustrar los casos presentes de esta figura de un modo eficiente, lo haremos según su aparición ‘cronológica’ en la pieza. En primer lugar, ubicaremos la exposición y sus respectivas *Traductio*, hasta que progresivamente aparezcan *Traductio* de las variaciones.

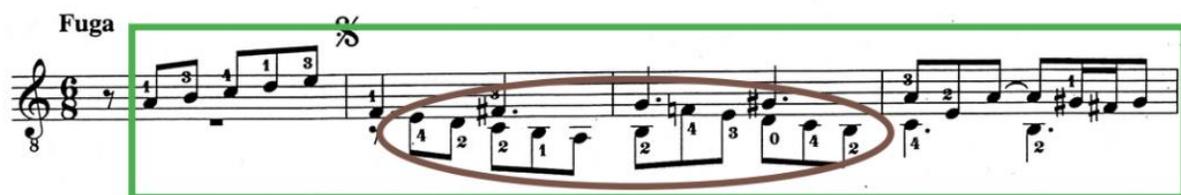


Ilustración 8. Compases 1 al 4 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Marcados con un cuadro verde, se ven las figuras melódicas principales de las cuales se derivan el resto de las variaciones. Sin embargo, antes de que esas variaciones lleguen a tener protagonismo, esta misma estructura se repite en varios casos, cambiando de tonalidad o cambiando el orden de las voces, presentando ciertas partes del discurso en otros registros al que se presenta por primera vez. Como se ve en el compás 7, anexo 46, compás 17, anexo 47, compás 23, anexo 48, y compás 44, anexo 49. En los compases 27, anexo 50, y 29 se ve una pequeña variación de esta estructura, interpretando una *Traductio* con solo la mitad de la estructura usada con anterioridad.



Ilustración 9. Compás 29 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

A continuación, se presenta la primera variación de la exposición que llega a tener varios *Traductio* durante el resto de la pieza. En el compás 56 se presenta una variante de la exposición, presentando solo fragmentos de voces correspondientes a los tres primeros compases y direccionada en otra funcionalidad armónica con otro discurso musical, y su *Traductio* ubicado en el compás 105, anexo 51, justo antes de la cadencia final.



Ilustración 10. Compases 55 al 57 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Luego, en el compás 60, una variación del contrasujeto daría pie a lo que sería una de las variantes intervenidas por *Traductio*.



Ilustración 11. Compases 60 y 61 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Esta ascendencia cromática de la voz superior, acompañada del movimiento responsorial contrastante de la voz del medio, se sientan como base para una estructura más desarrollada, y a medida que avanza el discurso musical, nos encontramos con esta estructura en el pasaje que comprende el compás 76 al 81 y su respectiva *Traductio* en el compás 98, anexo 52.



Ilustración 12. Compases 76 al 81 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Y justo dos compases después de esto, se presenta otro pasaje con pequeñas variaciones del sujeto, seguido de un desarrollo en contrapunto libre de varios motivos de la exposición, pero afectados ya sea en duración o tonalidad.



Ilustración 13. Compases 83 y 84 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

Esta figura ubicada en el compás 83 (*Traductio*, compás 93, anexo 53), presenta las pequeñas variaciones del sujeto y se une al discurso presentado en el compás 85.



Ilustración 14. Compases 85-87 de la Fugue. Tomado de (Koonce, 2002)

En la imagen superior podemos observar la presentación del sujeto invertido en el bajo, junto con el contrasujeto cromático ascendente y descendente durante el compás 86 (*Traductio*, compás 95, anexo 54).

2. 2. 3. Sarabande

El discurso de la parte A, se encuentra en la tonalidad de La menor, y luego se desarrolla de tal manera que arriba a la parte B dentro de su relativo mayor (Do mayor). Este movimiento tiene la interesante particularidad de un flujo responsorial constante entre las figuras retóricas *Anabasis* y *Catabasis* (figuras que afectan la melodía) previamente mencionadas. Estas dos se encuentran en permanente conversación hasta que alguna de las dos, dependiendo del pasaje, arriba a una figura que afecta la armonía. Según el pasaje en el que nos encontramos, las melodías se estarán respondiendo más o menos tiempo seguido. Hay algunos casos en los que la *Catabasis* predomina, y hay otros donde la *Anabasis*, pero por lo general, dándose entre ellas de dos a tres pulsos para sus apariciones, como podemos observar en el compás 11. (A continuación, los círculos naranjas hacen referencia a la *Anabasis*, y los morados a la *Catabasis* y los rojos a las figuras que afectan la armonía.)

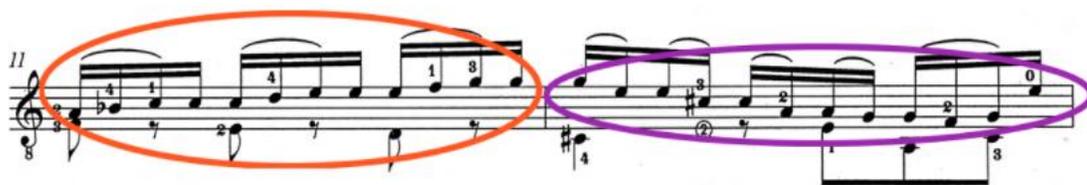


Ilustración 16. Compases 11 y 12 de la Sarabande. Tomado de (Koonce, 2002)

Aun así, me parece prudente señalar que, cuando el movimiento responsorial entre ambas es más angosto (respuestas más inmediatas), la pieza tiende a hacer una resolución de este movimiento (valga la redundancia) con una figura que afecte la armonía y haciendo una pausa en el discurso melódico, como lo podemos observar este caso presente en el compás 6:



Ilustración 17. Compases 6-8 de la Sarabande. Tomado de (Koonce, 2002)

Y así se desenvuelve la obra, a pesar de que no tiene un inciso rítmico o melódico, se encuentra un vaivén de melodías descendentes y ascendentes con una direccionalidad determinada. Si se desea observar con más precisión el flujo responsorial de la melodía durante toda la pieza, en el anexo 55 y anexo 56 se expondrán la totalidad de las páginas (2) del movimiento. Ahora entraremos con lupa y detalle en otro tipo de figuras que afectan la melodía y las figuras que afectan la armonía mencionadas en el párrafo anterior. Hablando de las figuras que afectan la armonía, una *Noema* se hace visible en el primer tiempo fuerte, en el primer compás de la obra (marcado con un círculo rojo).



Ilustración 18. Compás 1 de la Sarabande presentando una Noema. Tomado de (Koonce, 2002)

Teniendo en cuenta que el movimiento anterior es la *Fugue*, hay un gran contraste entre el sobrecargo de información polifónica del que venimos, y el acorde en cuestión, el cual es el encargado de dar inicio al movimiento, por esto, consideramos que este acorde responde a las especificaciones dadas dentro del concepto de esta figura. Además de este, se ven *Noema* en los compases 16, 24 y 32, anexos, 60, 61 y 62, marcados con un círculo rojo.

En la partitura podemos observar un bajo pedal constante por parte de la nota fundamental de la tonalidad, durante los primeros 7 compases (a excepción de un movimiento melódico dentro de este registro, el cual nos conduce a la dominante en primera inversión, para luego continuar con la misma nota pedal). Pero en el octavo compás hay un punto de quiebre. La exposición de una de las tensiones más cautivantes del movimiento, involucrando la figura que lleva por nombre *Anticipatio Notae*. Se trata de la dominante de la dominante (agregando notación americana; (7/b9)) (V/V), con bajo en la dominante (Mi). Para (López-Cano, 2000, p. 165), la *Anticipatio Notae* o también llamada “Prolepsis. Es una disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen a la estructura armónica siguiente.” Como podemos observar, la nota del bajo (Mi) corresponde a la fundamental de la resolución inmediatamente contigua a este acorde.

Terminando el análisis, tomamos las dos figuras que solo tienen una aparición durante la pieza. La primera lleva por nombre *Interrogatio*. Esta figura se usa para hacer una interrogación musical, y según López Cano, se presenta (entre varias opciones) con una cadencia frigia. “La *interrogatio* era una "práctica natural y común", mientras que para Sheibe, la figura se aplicaba para "dejar al escucha en completo afecto".” (López-Cano, 2000, p. 153).

En este caso, en el compás 9 (Anexo 57, círculo azul) se presenta el tercer tipo de *Interrogatio*. Se hace visible una cadencia frigia en la melodía del bajo que, junto a una *Anabasis*, se utilizará en pro de hacer un ascenso interpretativo con afectos de exaltación y enaltecimiento.

Por último, se presenta una *Symploke* durante el compás 30, anexo 59 (círculo amarillo), dando señales para una futura resolución final con una figura que afecta la armonía.

2. 2. 4. Gigue

En este movimiento nos encontramos con una forma similar a la del movimiento anterior. Consta de dos partes; la parte A empieza el discurso en la tonalidad base de La menor (I), y al llegar a la parte B nos encontramos con una modulación hacia la dominante (V - Mi mayor).

La pieza se caracteriza por la relevancia de las *figuras de repetición* en medio de la narrativa musical. Si bien se presentan otras figuras que afectan la melodía, como lo son las *figuras descriptivas*, en las de *repetición* se da una conexión entre el discurso de la parte A y la parte B, presentándose varias figuras retóricas como *Traductios*, *Palillogias* y *Anaphoras*, en las cuales se condensan las melodías con mayor desarrollo y los incisos que le dan el carácter dancístico a la obra. Habiendo mencionado el inciso, sería de gran practicidad ilustrar la figura rítmica a la que este responde, para así posteriormente, iniciar la identificación de las figuras que afectan la melodía.

Este inciso consiste básicamente de dos notas. Estando en un compás de 6/8, ubicamos estas dos notas en la última corchea del segundo pulso (anacrusa) y en la primera corchea

del primer pulso, y/o en la última corchea del primera pulso y en la primera corchea del segundo, obteniendo esto como resultado:



Ilustración 19. Inciso predominante de la Gigue. Ilustración Propia

Durante la obra, este inciso generalmente va acompañado de una nota adicional, ubicada en la corchea inmediatamente contigua a la segunda nota que lo conforma, utilizando dicha nota (la segunda) como una apoyatura inferior o superior, para aproximarse a una nota adyacente. En las siguientes ilustraciones se observa un ejemplo de lo mencionado anteriormente, durante un par de pasajes de la pieza.



Ilustración 20. Compases 1 y 17 respectivamente, presentando el inciso. Tomado de (Koonce, 2002)

Habiendo aclarado el 'inciso' predominante, podemos iniciar la identificación de las *figuras de repetición*.

La figura por tratar en esta pieza es la previa y comúnmente mencionada, *Traductio*. Se presenta en dos ocasiones durante la parte B (compás 32 / compás 41, anacrúsicos), y en ambas se encuentra referenciando al mismo pasaje presente en la parte A. La referencia se encuentra en el compás 9 (anacrúsico), y contiene un movimiento interesante, entre una voz superior ejecutando el inciso predominante de la pieza, haciendo énfasis en una apoyatura disonante con disposición resolutiva, y una voz inferior en movimiento ascendente con adición de notas cromáticas, y luego descendente utilizando notas diatónicas de la escala base (La menor). Compás 32, anexo 23, y compás 41, anexo 24. La propuesta interpretativa será similar a los *Traductios* mencionados en movimientos anteriores de la Suite.

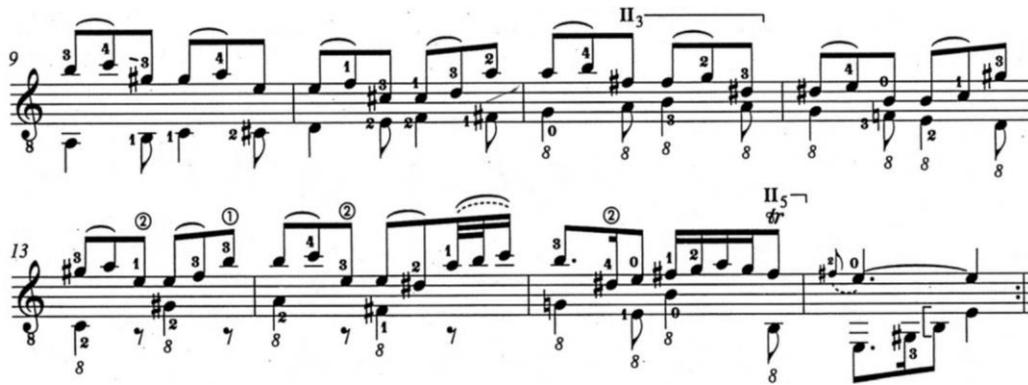


Ilustración 21. Compases 9 al 16 de la Gigue. Tomado de (Koonce, 2002)

Dentro de las *figuras descriptivas*, podemos identificar una reutilización de ciertas figuras como *Anabasis* y *Catabasis*, pero además se presenta un uso relativamente interesante de *Circulatio*. Este se usa particularmente en los pasajes donde el fraseo rítmico es similar al que se presenta en el primer compás (anacrúsico), y aunque sus notas pueden variar según la modulación armónica donde se presentan, la ubicación de la nota encargada de dar la circularidad respectiva a esta figura es la siempre la misma; en la última corchea de ambos pulsos. Es decir, está relacionada con el inciso, justo como se presentó en el *Prelude*.

Los compases donde se presenta la *Circulatio* (señalada con círculos verdes) son; compás 1 (y 36) (anacrúsico), con la nota Mi de referencia, anexo 25. Compás 5, con la nota Mi de referencia, anexo 26. Compás 17 (anacrúsico), con la nota Si de referencia, anexo 27, y compás 25, con la nota Sol de referencia, anexo 28. La propuesta interpretativa en presencia de este tipo de situaciones es mantener una interpretación cerrada y definida rítmicamente, en las cuatro veces que se presenta, con la finalidad de expresar la circularidad indicada y reafirmar la presencia de la figura en el discurso.

Hablando de las mencionadas *Anabasis* y *Catabasis*, podemos apreciar una frecuencia de aparición mucho menor, en comparación con los movimientos anteriores de la Suite. También observamos un movimiento responsorial entre ellas, similar al del mismo movimiento mencionado, pero reafirmando que no necesariamente se presentan solamente con dicha disposición responsorial. Durante esta pieza, este movimiento responsorial sólo sucede en tres pasajes, y su segunda y tercera aparición corresponden a un *Traductio*

relacionado a la primera aparición de dicho movimiento (compás 9). Por otro lado, cabe resaltar que el movimiento de las voces durante estas figuras (*Anabasis - Catabasis*), se ve en ocasiones afectado por algunas apoyaturas de adorno, las cuales hace un poco más difícil el leer la direccionalidad de las melodías.

Siguiendo con la representación gráfica de cada aparición de las figuras en cuestión, procedemos a ubicar en primera instancia, los casos donde se presentan por separado, para luego, ilustrar los movimientos responsoriales mencionados previamente. (Círculos naranjas: *Anabasis* – Círculos morados: *Catabasis*).

En los casos por separado podemos encontrar uno en el compás 2, anexo 29, y compás 17, anexo 30. Y en conjunto se pueden apreciar durante el compás 9, anexo 31, compás 32, anexo 32, y compás 41, anexo 33.

Al igual que las *Circulatio*, en estas dos figuras optamos por una interpretación previamente descrita en los movimientos analizados.

2. 2. 5. Double

Este movimiento consiste en una variación del movimiento inmediatamente anterior, por lo que sus estructuras se construyen igual, en formas binarias; parte A y parte B, y al igual que su precedente, la parte A comienza en la tonalidad de base, La menor, y la parte B comienza en su dominante, Mi mayor.

Esta relación entre ambos movimientos nos permite esclarecer durante el análisis, los posibles puntos de conexión entre sus discursos melódicos, por ende, si se presenta o no la misma figura retórica en los pasajes que tienen una relación armónica, melódica o temporal.

Comenzaremos el análisis de la misma manera como comenzamos el análisis del movimiento anterior, ubicando las *figuras de repetición*, que, en teoría, son las únicas que no cambian su comportamiento con respecto a la *Gigue*, pues su presencia se ve involucrada en la estructura de ambos discursos, para así construir un contenido narrativo muy similar entre las piezas. Las *Traductio* presentes en esta pieza, son las mismos con las

que nos encontramos en la pieza anterior, pero con la excepción de que abarcan un movimiento melódico mucho más complejo. Ubicamos el primero en el compás 17 (círculos grises), con referencia en el compás 1, anexo 34, y el segundo desde compás 41 hasta el compás 48, referenciando desde el compás 9 hasta el 16, anexo 35.

Dentro de las *figuras descriptivas*, de manera muy general podemos comentar que, tal y como se espera, algunas de las figuras que se presentan en la Gigue, son utilizadas en el Double con la misma intencionalidad, y haciendo referencia su versión reducida (en la Gigue). Sin embargo, teniendo en consideración el movimiento melódico tan frenético que se presenta en la pieza, algunos pasajes ya no responden a su referencia retórica, y cambian el flujo de su intencionalidad para evocar otro tipo de afectos. Por ejemplo, las *Circulatio* presentes en la Gigue, gracias a su disposición melódica en el Double pueden re-interpretarse como una *Anabasis* o *Catabasis*, lo cual representa una reducción en las apariciones de las *Circulatio* durante la pieza. Podemos reconocer tres de estos, también presentes en la Gigue (pero con una nota de referencia distinta en comparación con la *Gigue*), ubicados en el compás 1 (con la nota Do como referencia). anexo 36, en el compás 5 (con la nota Mi como referencia, anexo 37, y en el cual se presenta un ejemplo de lo mencionado previamente, por consecuencia, podemos observar dos *Anabasis* sucediendo al mismo tiempo), y los compases 25 y 26 (con la nota Sol y Do como referencia respectivamente), anexo 38.

Las *Anabasis* y *Catabasis*, tienen constantes apariciones, como es de costumbre a lo largo de la Suite, pero cabe resaltar que, en esta pieza, dadas las condiciones de distribución melódica, se presenta un mayor contenido de estas dos figuras, en comparación con el movimiento anterior, y, además, se presenta con más regularidad el movimiento responsorial hablado con anterioridad que tienden a realizar estas dos figuras. (*Anabasis* – *Catabasis*). Como pueden ser los ejemplos presentes desde el compás 1 al 14, anexo 58, O los compases 31 y 32, anexo 39, y el compás 45, anexo 40. Por último, en adición a las *figuras descriptivas*, podemos identificar la aparición de una *Symploke*. Esta figura no se desarrolla en ningún momento durante la Gigue, por lo que podemos suponer que su aparición se da gracias a la variación ornamental presente en los pasajes desarrollados durante el Double, y su aparición se da durante el compás 21 y 22, anexo 41. Aunque en

casos de *Symploke* anteriores, la propuesta interpretativa se basaba en resaltar la contramelodía, en este caso puntual se presenta una *Anabasis* al mismo tiempo, por lo que optamos por acentuar la melodía ascendente observable durante la última y la primera semicorchea de cada pulso.

3. Resultados de la encuesta online

¿Qué nos recuerdan o hace sentir un color en particular? Esta pregunta podría tener una repercusión distinta en cada individuo que la responda, pero nuestro objetivo no es entender los fenómenos psicológicos que sustentan las respuestas de cada persona, ni entender los conceptos de antropología social que abarcan, sino bien, por medio de sensaciones que se pueden asociar a un discurso sonoro/visual, reconocer e identificar cuáles son los patrones generales que siguen las respuestas de un grupo que consta aproximadamente de 150 personas pertenecientes al circuito local donde se realizará la puesta en escena, y de esta manera, recolectar la información, creando una base de datos para contrastar los resultados de la “subjetividad colectiva” por llamarlo de cierta manera.

Dicho lo anterior, prosigo con los resultados de una encuesta dirigida hacia un público preponderantemente barranquillero, que fue compartida vía internet, cuya dinámica consistió en la presentación de uno de los colores primarios o secundarios y seguido de esto un formato de opción múltiple con varias emociones/sensaciones, para una posterior recolección de las respuestas. Si se desea observar los resultados obtenidos de manera individual con respecto a cada color, se presentarán los resultados de cada uno al final de los anexos. La siguiente ilustración consiste en un mapa de calor en donde se puede evidenciar, la tendencia hacia un color rojo donde hay más concentración de datos, y hacia

un color azul donde hay menos concentración.

	Rojo	Naranja	Amarillo	Verde	Azul	Añil	Morado	Rosado	Blanco	Negro
Alegría	19	70	121	23	27	15	23	41	12	9
Tristeza	4	2	0	2	13	36	33	0	6	43
Amor	96	3	2	10	15	5	13	76	18	5
Fe	9	11	30	57	56	12	15	10	84	3
Calma	2	15	18	73	104	37	16	40	104	15
Angustia	27	19	12	7	4	16	9	2	3	34
Seducción	107	1	2	0	1	10	27	13	5	34
Miedo	5	3	0	7	0	4	9	1	0	46
Sueño	2	10	20	20	69	28	25	19	57	18
Ansiedad	33	24	20	6	5	12	15	1	6	27
Triunfo	34	16	57	31	21	26	16	3	28	8
Dulzura	27	9	12	11	70	6	14	125	26	2
Seriedad	8	16	10	36	14	59	22	5	50	56
Motivación	56	52	65	56	34	21	26	8	39	9
Opresión	21	13	1	6	0	13	15	5	3	47
Abandono	6	6	2	4	4	10	16	4	8	41
Ninguna	24	54	20	34	10	58	46	37	23	37

Ilustración 22. Tabla de ilustración con los resultados de la encuesta online.

Estos resultados nos ayudarán al planteamiento performático con respecto a los acordes y las figuras retóricas de la suite, relacionando las situaciones y emociones que evocan con los colores que fueron seleccionados por el público.

4. Formulación de la propuesta interpretativa

A continuación, se presentará una tabla en la cual se encontraron los cinco movimientos de esta suite, organizados y divididos por fragmentos específicos, y a su vez por compases, con el fin de definir qué color se le atribuye a cierto fragmento de la obra y presentando una justificación ligada a los conceptos de retórica expuestos, a la encuesta con respecto a los colores realizada de manera online, y además referencias investigativas sobre los efectos del color.

4. 1. Prelude

Tabla 1. Propuesta interpretativa – Prelude.

FRAGMENTO	COMPÁS/ES	COLOR ATRIBUIDO
I (1-10)	Compases (1-10)	Rosado ‘pastel’

Justificación	Optamos por un inicio muy dulce, tierno y a la vez quejoso, referenciando las cualidades que la tonalidad de La menor posee según los compositores del barroco mencionados anteriormente (p.13). En relación con la encuesta, podemos notar que el color rosado se relaciona en gran margen con la ‘dulzura’, por lo que podría funcionar implementar un tono ‘pálido’ o ‘pastel’ de este color. Según Martínez (1979, p.35) “[...] los colores llamados “tiernos”, es decir relacionados con la ternura. [...] son pálidos, como el cielo, las rosas pálidas [...]”.	
II (11-16)	Compases (11-16)	Rojo
Justificación	Durante este compás sucede una <i>Symploke</i> , la cual implica ese sentimiento de intriga por saber cómo se resolverá esta figura, que junto con los efectos físicos que causa al público el color rojo según (VV. AA, 2003); “incremento del parpadeo, temperatura corporal, presión arterial, ritmo respiratorio, tonicidad muscular”, y los resultados de la encuesta relacionados con la ansiedad, pueden funcionar para sugestionar las sensaciones planteadas	
III (17-25)	Compases (17-25)	Vino Tinto
Justificación	Arribamos a la tonalidad de Mi menor, predispuesta desde la figura de la justificación anterior (2). Se presenta una <i>Traductio</i> en relación a las primeras frases expuestas en la obra. Esta tonalidad, según los compositores citados, es amorosa, incita a pensamientos profundos e implica quejas sin murmullos. Teniendo en consideración el primer acercamiento a la tonalidad de Mi menor con el color rojo; para dar una sensación de profundidad, que según (Martínez, 1979) (p.35) se encuentra en el añil; y de amor, que se relaciona mayoritariamente con el color rojo según la encuesta realizada, optaremos por escoger el color vino tinto.	
IV (26-32)	Compás (26)	Añil
Justificación	El color de estos compases va en relación con el acorde en el que reposa la sección, la tonalidad de Re menor según los compositores citados tiene un carácter calmado, grande, grave y asociados a ideas negras. Estos conceptos son asociados al color elegido, combinación de la calma que produce el azul en el público según la encuesta, y la profundidad y grandeza con el añil.	
“ “	Compases (27-28)	Azul

Justificación	Al arribar un acorde de Do mayor, en una secuencia de acordes encaminada a la dominante del acorde inmediatamente anterior a ese Do mayor (Re menor), y al mismo tiempo siendo este compás una <i>Gradatio</i> de la figura rítmica-melódica del compás anterior, aprovecharemos las cualidades de estos contrastes para hacer un cambio sutil en los colores de la proyección (Añil-Azul), dando a entender las cualidades “puras y alegres” que los compositores (Schubart, 1806) y (Charpentier, 1690) proponen para el acorde de Do mayor.	
“ “	Compases (29-32)	Añil
Justificación	Al terminar las <i>Gradatios</i> con una direccionalidad prevista hacia la dominante del Re menor (La mayor), y a su vez esta dominante direccionada a su ‘tónica’ (Re menor), adicionando la presentación de una <i>Symploke</i> , volveremos a ese contexto de intriga e ideas negras y sombrías que Schubart propone con el color Añil que teníamos antes.	
V (33-39)	Compases (33-34)	Añil
Justificación	Seguimos en el contexto de Re menor.	
“ “	Compases (35-39)	Rojo
Justificación	Entramos nuevamente de una manera fuerte y rotunda a la tonalidad de La menor. Empezando una cadencia de ii – V – i de La menor desde el compás 35, el discurso se tiñe un poco más ‘vigoroso’ por medio de una <i>Fuga Hypotiposis</i> , percibiendo un gesto sentimiento de seducción fastuosa planteado por Mattheson. Si relacionamos el gesto de seducción con los resultados de la encuesta, podemos relacionarlo fácilmente con el color rojo.	
VI (40-56)	Compases (40-44)	Amarillo (Variado)
Justificación	En este episodio de la pieza se presentan varias <i>Traductio</i> simultáneas. Utilizando como base los acordes de Mi, La, Re, Sol y Do mayores 7. Podemos observar unos aspectos comunes entre ellos según los compositores citados, los cuales son la incitación a la alegría y la ‘brillosidad’, fácilmente relacionadas con el color amarillo según la encuesta. Ahora, poniendo en juego la figura del <i>Traductio</i> , utilizaremos un tipo(tono) distinto de Amarillo por cada acorde, relacionando cada uno con las características planteadas por los compositores citados, con el ánimo de hacer notar los contrastes entre acordes.	

“ “	Compás (45-46)	Naranja
Justificación	Dando fin al episodio cargado de <i>Traductio</i> , contrastamos un poco los compases utilizando el color Naranja, y considerando una direccionalidad hacia el color Rojo que se presenta en el compás 47.	
“ “	Compás (47-53)	Rojo
Justificación	En este fragmento encontramos una <i>Sympoke</i> realizando una <i>Traductio</i> del compás 11. Sin embargo, el color seleccionado para esta sección va más ligada al desarrollo de los colores en toda la obra y su relativa relación entre ellos. Al siempre estar utilizando el color rojo para los episodios más ‘agresivos’ o ‘vigorosos’ en los que se referencia la tonalidad de La menor, incluyendo la sección del compás 11, decidimos volver a presentarlo para dar a entender la misma sensación de continuidad.	
“ “	Compás (54)	Vino Tinto
Justificación	Este color se presenta por seguir con la continuidad del color rojo que lleva la sección, pero dándole ese sentimiento de tristeza implícito en el acorde de mi mayor sugerido por (Mattheson, 1713), y relacionado con el color negro según la encuesta.	
“ “	Compás (54-56)	Rosado Pastel
Justificación	Llegando con la <i>cadenza</i> final a la resolución de la obra, optamos por retomar el color rosado pastel utilizado en el principio de la obra, relacionado con la dulzura que este color posee, y la tranquilidad que esta tonalidad implica según (Mattheson, 1713). Teniendo en cuenta esta disposición del color, podríamos decir que nos es de utilidad para reafirmar su implementación para este tipo de situaciones.	

4. 2. Fugue

Tabla 2. Propuesta interpretativa – Fugue

FRAGMENTO	COMPÁS/ES	COLOR ATRIBUIDO
I (1-10)	Compases (1-10)	Rosado Pastel

Justificación	Durante la presentación de la exposición mantendremos esa expresión dulce, tierna y devota, característica de la tonalidad de La menor según los compositores mencionados con anterioridad (p.13). Optamos entonces por utilizar el color con el que comenzamos el movimiento anterior.	
II (11-16)	Compases (11-16)	Rosado Pastel
Justificación	Termina la exposición y comienzan ciertas variaciones del inciso principal presentado en la exposición, acompañado movimientos contrapuntísticos entre las voces. Optamos por mantener la misma dinámica que llevaba el discurso con anterioridad, manteniendo una expresión delicada.	
III (17-33)	Compases (17-27)	Rojo
Justificación	Nos encontramos la presentación del primer sujeto (una octava abajo) en la voz inferior (bajo). Aprovechamos para cambiar la dinámica del discurso, y darle ese tinte seductor que (Mattheson, 1713) le atribuye a la tonalidad de La menor. Como podemos observar, en la encuesta la seducción se relaciona prioritariamente con el color rojo.	
“ “	Compases (27-33)	Rosado Pastel
Justificación	Nos trasladamos nuevamente a un episodio en el que retomamos el discurso dulce y calmado con el color rosado pastel.	
IV (33-49)	Compases (33-49)	Rojo
Justificación	Con un movimiento melódico superior subdividido, en cuanto al figuraje del pulso, retomamos la expresión seductora previamente atribuido a la tonalidad de La menor y la utilizamos para plantear el discurso expresivo de los siguientes compases, incluso después del <i>'Fine'</i> .	
V (49-55)	Compases (49-55)	Rojo
Justificación	“” “” “”	
VI (56-66)	Compases (56-63)	Vino Tinto

Justificación	El movimiento en <i>ostinato</i> entre la voz del medio y del bajo, y el sujeto en inversión en la voz superior crean una <i>Symploke</i> muy interesante causando ese sentimiento de intriga y angustia característico de la figura. Optamos por utilizar el color que venía anteriormente, referenciando el sentimiento de ansiedad propuesto por los resultados de la encuesta, pero incluyendo un tono oscuro en referencia a la angustia (según la encuesta). Posteriormente, proponemos una resolución de la cadencia perfecta arribando al acorde de Mi menor, con una disposición expresiva de forma ‘amorosa’ propuesta por Charpentier, pero al mismo tiempo triste y profunda usando la propuesta de Mattheson.	
“ “	Compases (64-66)	Rojo
Justificación	Recobramos por medio de una cadencia frigia, ese carácter seductor de la tonalidad de La menor.	
VII (67-75)	Compases (67-68)	Añil
Justificación	Resolución de la cadencia I7 – iv. Me gustaría tomar esta resolución como un punto de contraste entre este fragmento y el anterior, dándole al presente esa calma, profundidad y efecto sombrío típico de la tonalidad de Re menor segundo (Mattheson, 1713) y (Schubart, 1806).	
“ “	Compases (69-74)	Azul
Justificación	Para establecer un contraste entre ese contexto sombrío del que provenimos y los siguientes compases, ‘aclaramos’ el color para mantener la calma implícita del color azul, pero sin lo sombrío del añil.	
“ “	Compás (75)	Rojo
Justificación	Un juego de voces invertidas y paralelas/escalonadas, da un implícito crecimiento dinámico. Optamos entonces por la sensación de seducción propia de la tonalidad de La menor, relacionada con el color rojo.	
VIII (76-82)	Compases (76-79)	Rojo

Justificación	“”	“”	“”
“ “	Compases (80-82)	Azul	
Justificación	Con la aparición de un episodio contrapuntístico sin base melódica previa explícita, y una breve intervención de una disposición tonal sesgada a los grados de Mi menor, podemos inducir un contraste de expresión, aprovechando una melodía que baja lenta y progresivamente por grado conjunto. La propuesta interpretativa es darle una expresión tranquila y profunda al pasaje, invitando un poco al sueño con el color azul.		
IX (83-92)	Compases (83-85)	Amarillo	
Justificación	* Un acorde mayor, que responde a la dominante de Mi menor (Si mayor), crea el punto de quiebre entre este fragmento y el anterior. Al tocar este acorde de dominante, luego de un episodio de melodías y acordes tranquilos, se produce este efecto que resalta fuertemente el bloque armónico, principalmente por el Re# presente en la melodía superior. Optamos por escoger el color amarillo, pues teniendo en consideración las palabras de (VV. AA, 2003), este color tiene un fuerte poder de atracción y estimula la atención del público.		
“ “	Compases (86-87)	Amarillo Pastel	
Justificación	Utilizamos el mismo color de los compases anteriores para darle brillo a la cadencia, pero con un tono apastelado para atribuirle cierta ternura y contraste.		
“ “	Compases (88-95)	Rojo	
Justificación	Retomamos ese contexto seductor fastuoso de la tonalidad de La menor, mientras se presenta un <i>Gradatio</i> múltiple del sujeto invertido, y posteriormente, en el compás 93, un <i>Traductio</i> referente al compás 83 (hasta el 87), ahora con una dinámica más pasional y seductora, pero similar a su referente.		
X (93-97)	Compases (93-96)	Rojo	
Justificación	“”	“”	“”

“ “	Compases (96-97)	Amarillo
Justificación	Este color lo usaremos por dos razones; la primera, para darle ‘alegría’ y brillo a este par de compases. Y la segunda, para hacer un contraste entre el arribo al acorde de Re mayor (y el par de acordes que siguen que responden a él), y el arribo al acorde de Re menor del siguiente fragmento.	
XI (98-104)	Compases (98-101)	Añil
Justificación	Resolución de la cadencia I7 – ir. Me gustaría tomar esta resolución como un punto de contraste entre este fragmento y el anterior, dándole al presente esa calma, profundidad y efecto sombrío típico de la tonalidad de Re menor segundo (Mattheson, 1713) y (Schubart, 1806).	
“ “	Compases (102-104)	Azul
Justificación	Para establecer un contraste entre ese contexto sombrío del que provenimos y los siguientes compases, ‘aclaramos’ el color para mantener la calma implícita del color azul, pero sin lo sombrío del añil.	
XII (105-109)	Compases (105-108)	Rojo
Justificación	Llegando a la dominante de la tonalidad base, (La menor) para luego concluir el contenido melódico de la pieza utilizando un <i>Traductio</i> referente al compás 56 (<i>Symploke</i>), volvemos a utilizar esa expresión ligada a la angustia, la ansiedad y un poco a la seducción, con la que abordamos los momentos ‘fuertes’ de esta tonalidad, utilizando el color rojo.	
“ “	Compás (109)	Rosado Pastel
Justificación	Para abordar el D.C. y la resolución ‘final’ de la pieza, volvemos a utilizar el color con el que comenzamos, rosado pastel.	

4. 3. Sarabande

Tabla 3. Propuesta interpretativa – Sarabande

FRAGMENTOS	COMPÁS/ES	COLOR ATRIBUIDO
I (1-4)	Compases (1-2)	Rosado Pastel
Justificación	Con este color presentamos, luego de un movimiento tan activamente melódico como la Fugue, un acorde con toda la dulzura del caso, que contraste y de inicio a un movimiento mucho más tranquilo y moderado.	
“ “	Compás (3-4)	Vino Tinto
Justificación	Con este color presentamos una comparación entre los acordes de los dos compases anteriores (La menor y Re menor), y la presentación de un Mi mayor (b9) en primera inversión, el cual evoca cierta tristeza desesperada y mortal según (Mattheson, 1713).	
II (5-8)	Compases (5-7)	Vino Tinto
Justificación	La utilización de este color se da por la presentación del acorde de tónica (La) pero en modo mayor 7. Según (Mattheson, 1713), este acorde “Brilla inmediatamente más por las pasiones quejasas y tristes que por las alegres.” Por lo que seguir con la continuidad de este color me parece una buena opción.	
“ “	Compás (8)	Rosado Pastel
Justificación	Este color se presenta por la comparación entre el acorde de dominante inmediatamente anterior a él (Si b9), y la predisposición a la resolución presente en el compás inmediatamente siguiente (La menor), dándole ese color de dulzura presentado en el inicio, dando contraste con el color anterior.	
III (9-16)	Compases (9-10)	Rosado Pastel
Justificación	“”	“”

“ “	Compás (11)	Amarillo Pastel
Justificación	En este fragmento se presenta una <i>Traductio</i> de los dos compases inmediatamente anteriores. Los diferenciaremos manteniendo el mismo tono pastel, pero variando la base colocando un color amarillo para darle un poco de esa motivación que lleva implícita según los resultados de la encuesta.	
“ “	Compás (12)	Amarillo
Justificación	Oscurecemos el tono del color anterior, implicando esas pasiones quejasas y tristes que brillan del acorde de La mayor.	
“ “	Compás (13)	Añil
Justificación	El color de este compás va en relación con el acorde en el que reposa la sección. Re menor según los compositores citados tiene un carácter calmado, grande, grave y asociado a ideas negras. Estos conceptos se relacionan con el color elegido, utilizando una combinación de la calma que produce el azul en el público según la encuesta, y la profundidad y grandeza con el añil. Todo esto teniendo en consideración que este compás es parte de una dirección armónica que tiene como objetivo el acorde de Do mayor ubicado en el compás 15 (marcado con el color azul en ese fragmento).	
“ “	Compás (14-16)	Azul
Justificación	Desde el primer compás de este fragmento se puede apreciar la calidez, claridad y dulzura de la progresión que se avecina, pues se presenta el acorde de dominante (Sol mayor) para el Do mayor mencionado en la justificación anterior (7), y siguiendo, una melodía muy calmada y dulce, fácilmente representada por este color según la encuesta realizada.	
IV (17-24)	Compases (17-19)	Azul
Justificación	Continuamos con la calma y dulzura con la que cerramos la parte A de la pieza.	

“ “	Compás (20-24)	Añil
Justificación	En este compás nos encontramos con una resolución hacia el acorde de Mi menor, acorde que para (Mattheson, 1713) representa “Problema y tristeza, pero de tal manera que se espera la consolación: algo de alegría, pero no feliz”. Por lo que podemos relacionar el tinte feliz del azul claro, con esta descripción de este acorde para dar con el color Añil.	
V (25-30)	Compases (25-29)	Añil
Justificación	Al arribar a este compás observamos la presentación del acorde de La mayor 7 y se usa para tener un punto de base para arribar al acorde de Re menor dos compases después. Teniendo en cuenta su relación directa con la resolución, los unimos en un mismo discurso de color, implicamos un sentimiento devoto, calmado y grande sugerido por Matheson, y siguiendo la línea de color que llevábamos previamente.	
“ “	Compás (30 – 32)	Rojo
Justificación	Llegando nuevamente a la tonalidad de La menor, por medio de la dominante marcamos el color rojo de la seducción para inducir un regreso un tanto pronunciado del contexto tonal principal.	
VI (31-32)	Compás (32) (x2)	Rosado Pastel
Justificación	Lo utilizaremos para cerrar con calma y dulzura el último acorde de la pieza, tal como la comenzamos.	

4. 4. Gigue

Tabla 4. Propuesta interpretativa – Gigue

FRAGMENTOS	COMPÁS/ES	COLOR ATRIBUIDO
I (1-8)	Compases (1-7)	Rosado Pastel

Justificación	Comenzamos la pieza con ese color relacionado regularmente con la calma, delicadez y dulzura. Además, con este color cerramos la pieza anterior, así que nos sirve como un buen conector entre piezas.	
	Compás (8)	Vino tinto
Justificación	Con la presentación de este color llamamos al contraste entre las secciones. Es la presentación de una tensión principal de la tonalidad (Dominante), direccionándonos hacia ese contexto seductor y grave de la tonalidad.	
II (9-16)	Compases (9-16)	Rojo
Justificación	Es la indicación de que algo sucedió con respecto a la expresión y el flujo melódico. Al comenzar la sección II nos adentramos en ese contexto seductor y grave de la tonalidad de La menor.	
III (17-32)	Compases (17-24)	Naranja
Justificación	El discurso de la parte B , aunque comienza con el acorde de dominante de la tonalidad, no está dirigido hacia la tónica. Este cumple la función de la dominante de la dominante del cuarto grado, es decir el discurso se encamina hacia la tonalidad de Re menor. Al analizar las posibilidades y relaciones entre los acordes antes de arribar a esa tonalidad, observamos una felicidad ‘desmotivada’ que tiende hacia la tristeza. En palabras de (Schubart, 1806) “Felicidad sonriente, pero sin disfrute completo.”. Por eso, al ser el amarillo el color que más se relaciona con la felicidad en la encuesta, decidimos escoger el tono más cercano a él, que contenga cierta alegría, pero que no esté completamente sesgado a ella.	
“ “	Compases (25-32)	Azul
Justificación	Aunque una resolución se ve anteriormente, en verdad el comienzo de este fragmento, y la resolución de esta sección, van encaminados a Do mayor, por lo que optamos por esa tranquilidad, pureza, ternura y dulzura implícita en la tonalidad y en el color elegido.	
IV (33-40)	Compases (33-40)	Rojo
Justificación	Podemos evidenciar un cambio un tanto agresivo en los valores del figuraje musical precedente a esta sección, con la utilización de la	

	segunda subdivisión del pulso para arribar nuevamente a la tonalidad de La menor, y luego de esto, la utilización de las cadencias más ‘tonales’, utilizándonos los grados principales de la tonalidad y algunas de sus dominantes secundarias. Al mismo tiempo retoma un movimiento melódico similar al antes visto en el compás 9. Por lo que procedemos a reutilizar el color rojo simbolizando la presentación de la tonalidad de base, pero en su contexto grave y seductor.	
V (41-48)	Compases (41-48)	Rojo
Justificación	Seguimos con ese contexto grave y seductor encaminado a la resolución final de la pieza, llegando nuevamente al arpeggio de La menor.	
VI	Final	Negro
Justificación	Final oscuro para contrastar con el siguiente movimiento.	

4. 5. Double

Este movimiento, al ser el más agresivo por la velocidad que abarca y por los pasajes melódicos sin detención regular, lo abarcaremos con un discurso de color un poco más ‘minimalista’, y jugando con la oscuridad (negro), relacionada con el miedo y la angustia en la encuesta.

Tabla 5. Propuesta interpretativa – Double

FRAGMENTOS	COMPÁS/ES	COLOR ATRIBUIDO
I (1-8)	Compases (1-4)	Rojo (‘intenso’)
Justificación	Retomamos el contexto de seducción, pero con la agresividad explícita que la velocidad plantea, por lo que decidimos hacer un contraste entre el negro absoluto del final de la obra anterior, y la presentación de un rojo muy fuerte e invasor para los ojos.	
“ “	Compases (5-6)	Negro/Rojo

Justificación	Utilizaremos un juego de luces para motivar la intriga de las personas. En cada mitad de subdivisión del pulso cambiaremos entre los colores rojo y negro, para dar ese efecto de angustia y ansiedad.	
“ “	Compases (7-8)	Rojo
Justificación	Seguimos en el rojo después de este movimiento peculiar entre las voces.	
II (9-16)	Compases (9-12)	Rosado (‘intenso’)
Justificación	Contrastando un poco con la agresividad (pero aún con una intensidad invasiva y fuerte), utilizamos el color rosado para evocar un poco más de dulzura.	
“ “	Compás (13)	Negro/Rosado
Justificación	Utilizaremos un juego de luces para motivar la intriga de las personas. En cada mitad de subdivisión del pulso cambiaremos entre los colores rosado y negro, para dar ese efecto de angustia y ansiedad.	
“ “	Compases (14-16)	Rosado
Justificación	Seguimos en el rosado después de este movimiento peculiar entre las voces, y cerramos la primera sección con ese color.	
III (17-20)	Compases (17-20)	Amarillo
Justificación	Para contrastar el cambio de parte A a parte B, utilizaremos el color amarillo como estrategia para incitar la felicidad y la motivación. Esto acompañado de las pequeñas ‘modulaciones’ que se presentan en esta parte, pasando por el relativo mayor de la tonalidad, el séptimo grado y demás acordes mayores.	
IV (14-16)	Compases (21-26)	Amarillo
Justificación	“”	“” “”

V (27-28)	Compases (27-28)	Amarillo/Negro
Justificación	Utilizaremos un juego de luces para motivar la intriga de las personas. En cada mitad de subdivisión del pulso cambiaremos entre los colores amarillo y negro, para dar ese efecto de angustia y ansiedad.	
VI (29-30)	Compases (29-30)	Amarillo
Justificación	Seguimos en el amarillo después de este movimiento peculiar entre las voces.	
VII (31-34)	Compases (31-34)	Rojo ('intenso')
Justificación	En esta zona podemos evidenciar uno de los pasajes más difíciles del movimiento; el bajo marcando cada pulso del compás, y un movimiento melódico superior agresivo que no se detiene y está en constante movimiento y transposición. Además, volvemos a la tonalidad de base, por consiguiente, optamos por presentar el color rojo visto al comienzo de la pieza, relacionado con la agresividad y ansiedad planteada en ese momento.	
VIII (35-48)	Compases (31-44)	Rojo ('intenso')
Justificación	“” “” “”	
“ “	Compás (45)	Rojo/Negro
Justificación	Utilizaremos un juego de luces para motivar la intriga de las personas. En cada mitad de subdivisión del pulso cambiaremos entre los colores rojo y negro, para dar ese efecto de angustia y ansiedad.	
“ “	Compases (46-48)	Rojo ('intenso')
Justificación	Seguimos en el rojo después de este movimiento peculiar entre las voces.	
XIX	Final	Negro

Justificación	Terminamos la obra con el La de la quinta al aire, en dinámica <i>fortissimo</i> , hasta que la luz se va en un 'fade out' hacia la oscuridad, y termina el performance.
----------------------	--

Conclusiones

En principio, analizando los comportamientos en la recolección de data con relación al color, podemos notar que nuestra perspectiva tenía una proyección un tanto asertiva, en cuanto proponíamos que, la gente sí responde de una manera sesgada a los conceptos globales relacionados con cierto tipo de color, por ejemplo; amor = rojo, felicidad = amarillo, tristeza = negro, etc. Además, pudimos notar algunos resultados muy particulares en cuanto a relación color-emoción que no se mueven dentro de los paradigmas establecidos como la relación del azul claro con la angustia, o el blanco con la tristeza.. Esto nos propone, como evidenciamos desde un comienzo, que también existe un sesgo personal en cuanto a la percepción o recuerdo específico que tenga una persona de cualquier color.

Ahora, en cuanto a la utilización de estos colores en la puesta en escena, podemos notar que entre ellos se maneja cierta versatilidad con respecto al significado de cada uno. Dependiendo del discurso de colores que se esté planteando, serán viables varias

posibilidades, pues la relación de un color con un sentimiento o emoción no es un *ultimatum*, pero sí una guía en cuanto a ejecución de un performance como este.

Algo que se volvió un tanto problemático en el ejercicio de ensamble entre color, acordes y figuras retóricas, era que en ocasiones la voluntad del discurso córdico no era la misma que la del retórico o del de color, en cuanto a la expresión de afectos. La solución para este problema se dio cuando nos planteamos cada pieza por secciones. Estas secciones se dividían ya sea por resoluciones cadenciales o por cambios significativos en los fraseos, que en varias ocasiones coincidían. Estas secciones nos daban una ‘forma’, a la cual el discurso de color iba a acompañar, y estos colores tendían siempre a el movimiento musical con mayor narrativa durante esta sección (cadencias, melodías y acordes). Cabe resaltar que estas piezas tienen por naturaleza, la presentación de ciertas melodías, incisos o cadencias que se irán desarrollando a medida que avance el discurso musical, por lo que algunas secciones durante la pieza tendrán relación entre sí, sin embargo, al estarse presentando en diferentes momentos de la pieza, es decir, de la narrativa, en casos pueden no tener la misma elección de color.

Bibliografía

- Arton. (s.f.). *Baroque Music*. Recuperado el 2020, de <https://www.baroquemusic.org/barluthp.html>
- ArtsMúsica. (s.f.). *artsmusica*. Recuperado el 2021, de <https://www.artsmusica.net/cursos/curso/formas-musicales/1-conceptos-fundamentales-incisos-frases-periodos/#:~:text=El%20inciso%2C%20tambi%C3%A9n%20llamado%20%C2%AB>

motivo,de%20tipo%20r%C3%ADmica%20y%20mel%C3%B3dica.&text=La%20un
i%C3%B3n%20de%20dos%20o%20

- Borja, M. (2012). *Publicidad sensorial: Influencia del color en la percepción del consumidor acerca de un producto, basado en experimentos de Louis Cheskin*". Quito: Material no publicado.
- Canté, J. (2017). Psicología del color aplicada a los cursos virtuales para mejorar el nivel de aprendizaje en los estudiantes. *Grafica*, 5(9), 51-56.
- Charpentier. (1690). *Règles de composition*. París: Editor desconocido.
- Crego, J. (2003). La experimentación cromática-sonora en el arte. *Bellas Artes: Revista de Artes plásticas, Estética, Diseño e Imagen*.(1), 29-40.
- Cyr, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Routledge.
- Díaz, J. (2015). *Fuga de la Suite en do menor BWV 997*. Material no publicado.
- Fernandez. (19 de 06 de 2018). *Mi Ciudad Real*. Recuperado el 2020, de <https://www.miciudadreal.es/2018/06/19/la-musica-barroca-y-los-afectos/#:~:text=La%20Doctrina%20de%20los%20Afectos,musicales%E2%80%9D%20de%20un%20modo%20peculiar,>).
- Galvis, A. (2012). *Una mirada la formación de licenciados en educación musical en la Universidad de Antioquia*. Medellín: Material no publicado.
- Koonce, F. (2002). *Johann Sebastian Bach, The Solo Lute Works*. Neil A. Kjos Music Company.
- Koonce, F. (2013). *Playing Bach on the Guitar*. Material no publicado.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- López, A. (2002). *Poéticas y Retóricas Griegas*. Madrid: SÍNTESIS, S.A.
- López-Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- Martínez. (1979). *Psicología del Color*. Editor desconocido.
- Mattheson, J. (1713). *Das Neu-eroffnete Orchestre*. Hamburgo: Editor desconocido.
- Mckenzie, D. (1983). En D. Mckenzie. Editor desconocido.
- Pérsico, G. (2011). Retórica y música barroca; una posible Hermnéutica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*(25), 545-568.
- Santalla, Z. (2000). *El sistema de memoria humano: memoria episódica y memoria semántica*. Caracas: Texto, C.A.
- Schubart. (1806). *Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst*. Viena: Editor desconocido.
- Szwed, J. (s.f.). *Jazz Glossary*. (J. Szwed, Editor) Recuperado el 2021, de <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html>
- VV. AA. (2003). *Color: Reflexiones*. Editor desconocido.

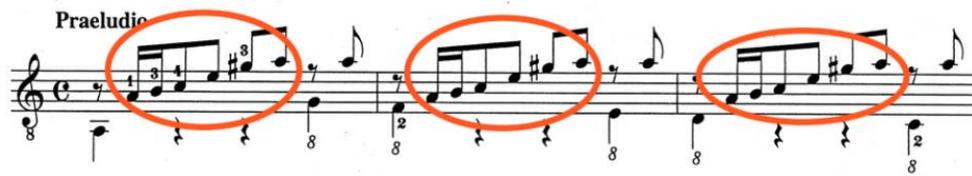
Anexos

Prelude

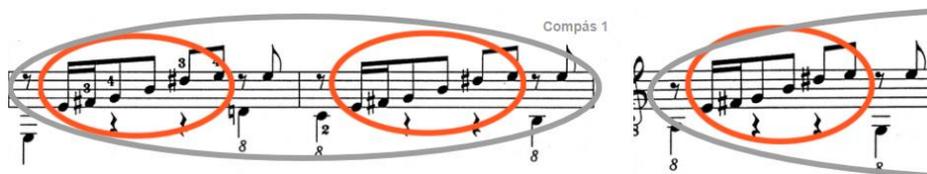
1.



2.



3.



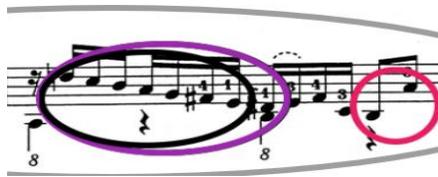
4.



5.



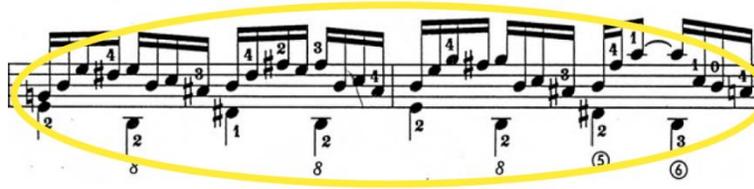
6.



7.



8.



9.



10

Musical score for exercise 10, featuring a yellow oval highlighting a complex rhythmic passage with various fingerings and accents.

48

Musical score for exercise 10, continuing from the previous page, with yellow ovals highlighting specific rhythmic patterns.

11.

Musical score for exercise 11, featuring two green ovals highlighting specific rhythmic patterns.

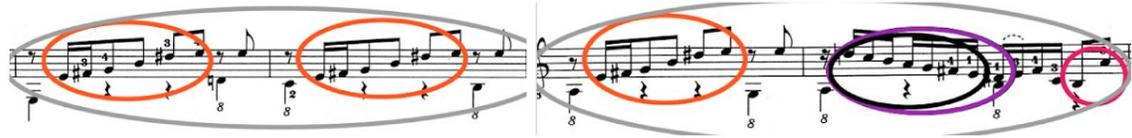
12.

Musical score for exercise 12, featuring a green oval highlighting a specific rhythmic pattern.

13.

Musical score for exercise 13, featuring a green oval highlighting a specific rhythmic pattern.

14.



15



16.



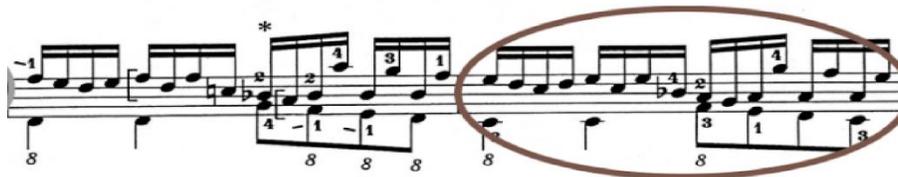
17.



18.



19.



20.

41 * ②

45

25.

Gigue

8 8

26.

5 ③ ③

8 8

27.

17 2 3

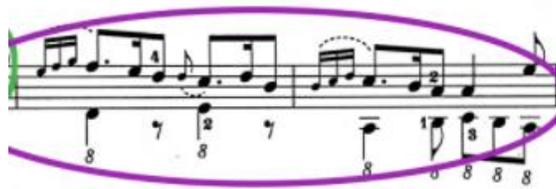
8 8

28.

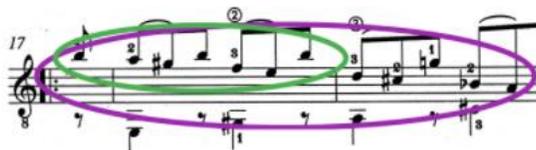
4 4 1 4 1

2 7 1 7 7

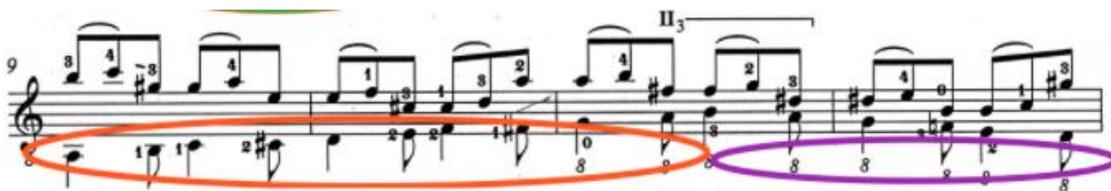
29.



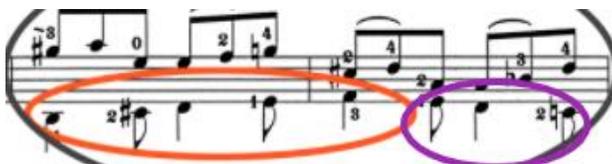
30.



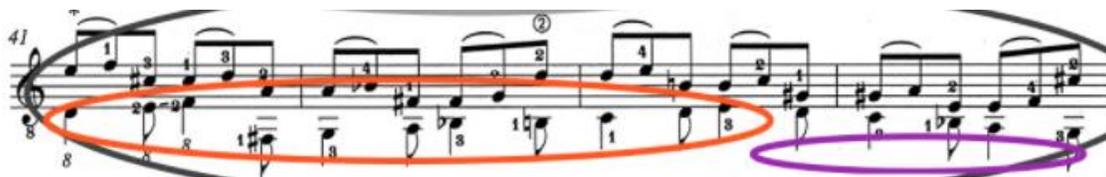
31.



32.



33.



Double

34.

35.

36.

Double

37.

Musical notation for exercise 38. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A green oval highlights a specific melodic phrase. Below the staff, there are bass clef notes with fingerings '2', '1', and '2'. The dynamic marking 'p i p' is present.

38.

Musical notation for exercise 39. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A circled '4' is above the first measure. Two green ovals highlight specific melodic phrases. Below the staff, there are bass clef notes with fingerings '7', '7', '2', '7', '7', '3', '7', '7', '7', '7'.

39.

Musical notation for exercise 40. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. An orange oval highlights a phrase, and a purple oval highlights another phrase marked with an asterisk. Below the staff, there are bass clef notes with fingerings '8', '8', '8', '8', '8', '8'.

40.

Musical notation for exercise 41. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. An orange oval highlights a phrase, and a purple oval highlights another phrase. A circled '46' is above the first measure. Below the staff, there are bass clef notes with fingerings '8', '8', '8', '8', '8', '8'.

41.

Musical notation for exercise 58. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Two yellow ovals highlight specific melodic phrases. Below the staff, there are bass clef notes with fingerings '8', '7', '2', '7', '8', '8'.

58,

Double

Musical score for 'Double' in 8/8 time. The score consists of five staves. The first staff is circled in green. The second and third staves have orange circles around specific passages. The fourth and fifth staves have purple circles around specific passages. Fingerings and dynamics like 'p' and 'f' are indicated.

Fuga

42.

Fuga

Musical score for 'Fuga' in 6/8 time. The score consists of three staves. The first staff is circled in green and contains a double bar line with a repeat sign. The second and third staves have grey circles around specific passages. Fingerings and dynamics are indicated.

43.

Musical score for exercise 50, measures 46-48. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 46 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '3' above the first string. Measure 47 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 48 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. The text 'VII' is written above measure 46, and 'ossia: 4' is written above measure 47.

50.

Musical score for exercise 51, measures 28-29. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 28 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 29 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '2' above the first string. The text 'II₅' is written above measure 29.

51.

Musical score for exercise 52, measures 105-107. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 105 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 106 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 107 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string.

52.

Musical score for exercise 53, measures 100-103. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 100 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 101 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 102 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 103 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. The text 'bIV₆...' is written above measure 100.

53.

Musical score for exercise 54, measures 94-95. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 94 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 95 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string.

54.

Musical score for exercise 54, measures 97-98. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 97 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. Measure 98 is circled in grey and contains a guitar fingering diagram with a circled '4' above the first string. The text 'II₅' is written above measure 97.

Sarabande

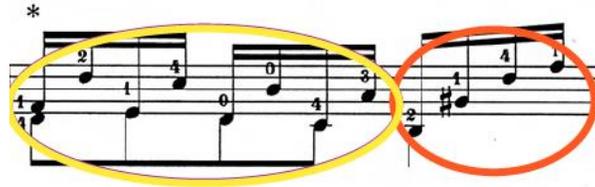
56

Musical score for exercise 56, measures 17-31. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Various fingering numbers (1-5) are indicated below the notes. The score is annotated with several colored ovals: a grey oval around measures 17-19, purple ovals around measures 20-21, 22-23, 25-26, 27-28, and 30-31, orange ovals around measures 24-25, 26-27, 28-29, and 31-32, and a yellow oval around measure 29. There are also asterisks (*) above measures 17, 20, 25, and 29. Roman numerals II₁, II₂, and III₂ are placed above the staff at measures 20, 23, and 19 respectively. A circled '2' is above measure 31. A first and second ending bracket is shown at the end of the piece, starting at measure 31.

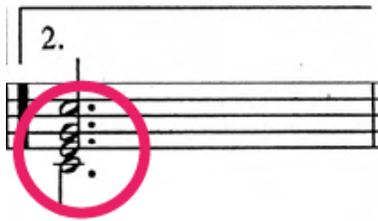
57.

Musical score for exercise 57, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. It contains a sequence of eighth notes with fingering numbers 4, 1, 3, 4, 4, 4, and a final B-flat. The bottom staff is in bass clef with a time signature of 4/4, containing a sequence of eighth notes with fingering numbers 7, 3, 7, 7, and a final B-flat. A large orange oval encircles the top staff, and a blue oval encircles the bottom staff.

59.



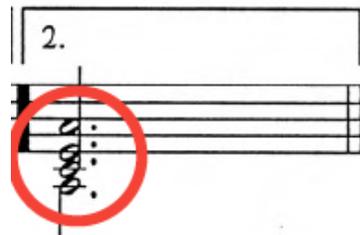
60.



61.

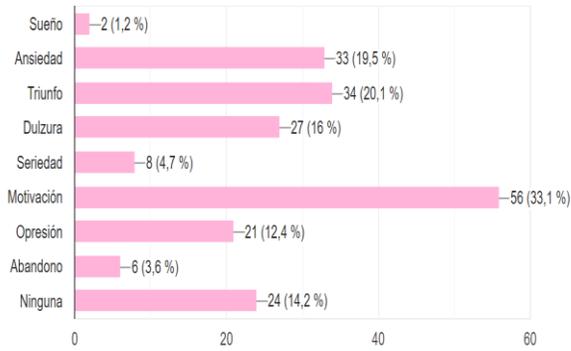
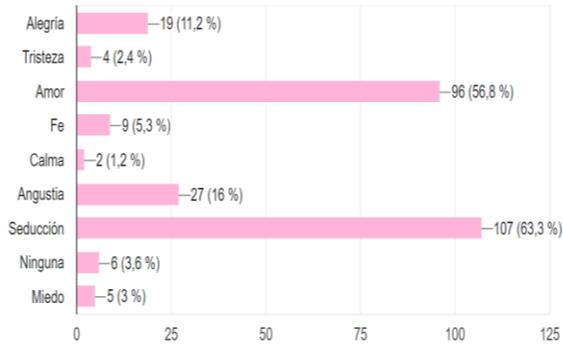


62.

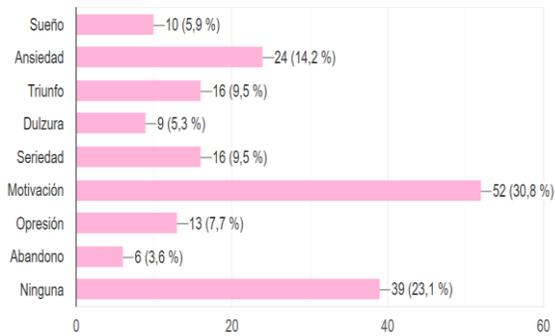
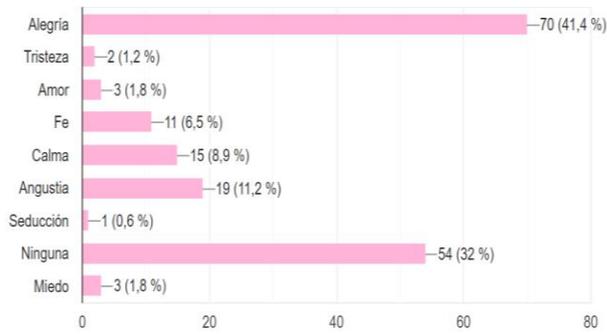


RESULTADOS ENCUESTA DE COLOR

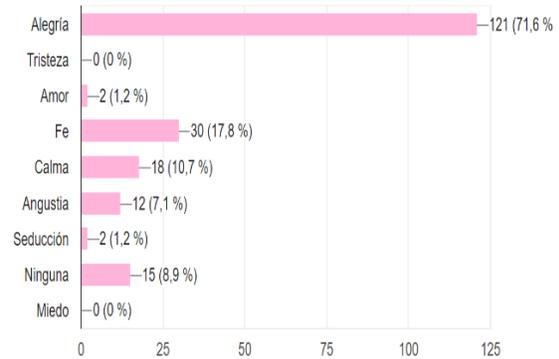
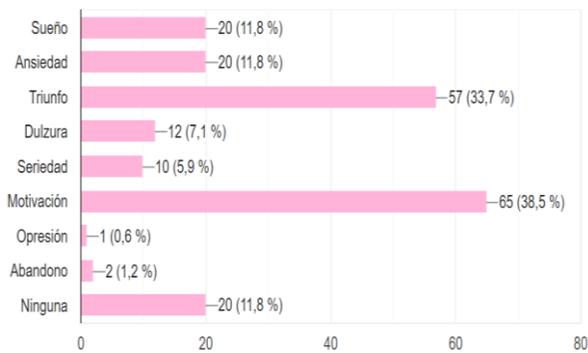
ROJO:



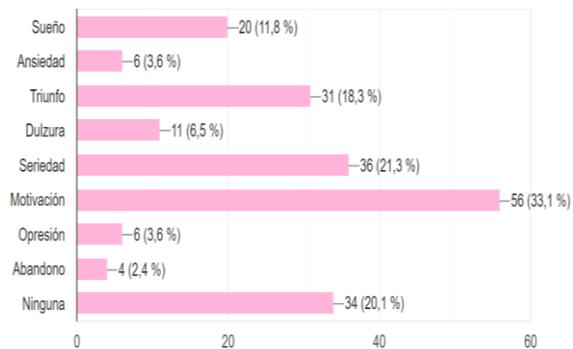
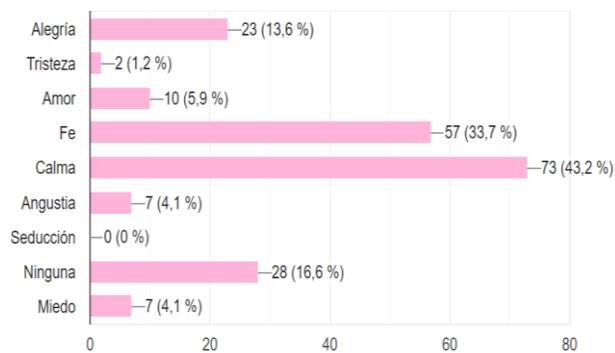
NARANJA:



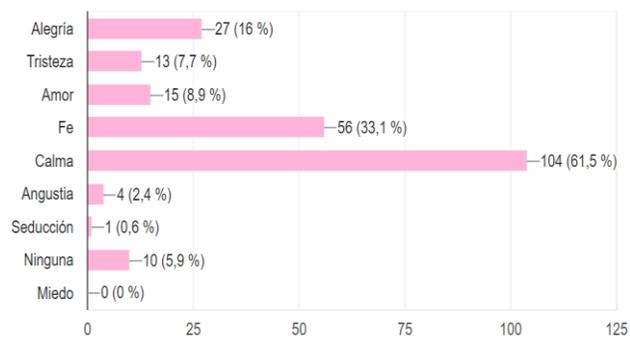
AMARILLO:

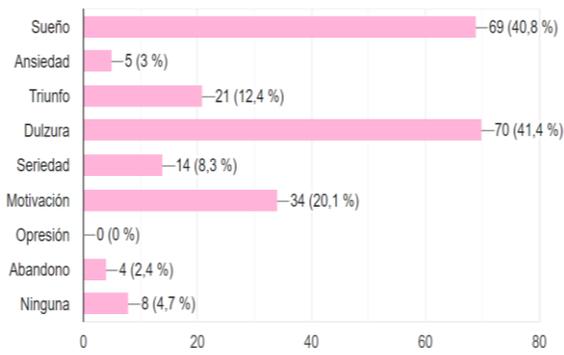


VERDE:

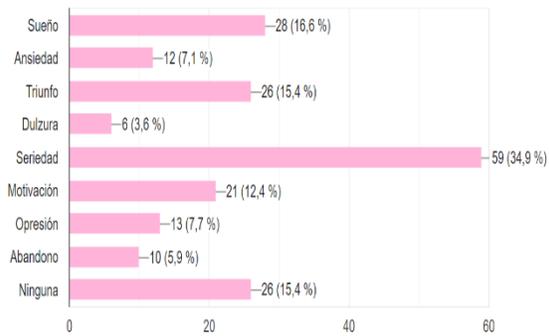
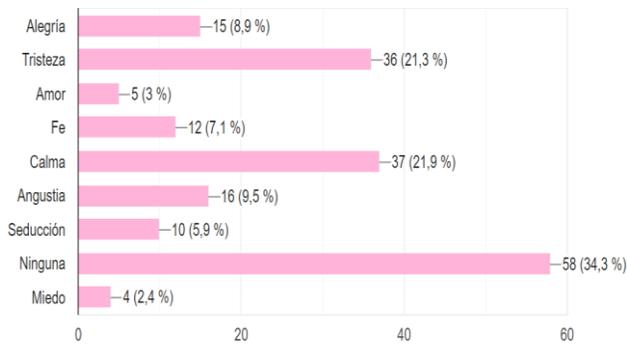


AZUL (claro, cielo):

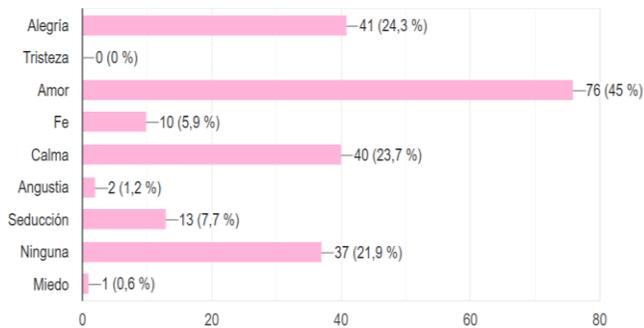


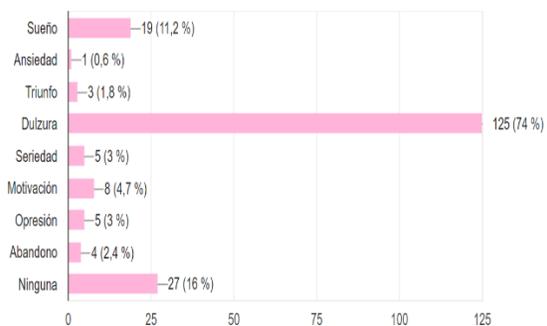


AZUL (añil, rey):

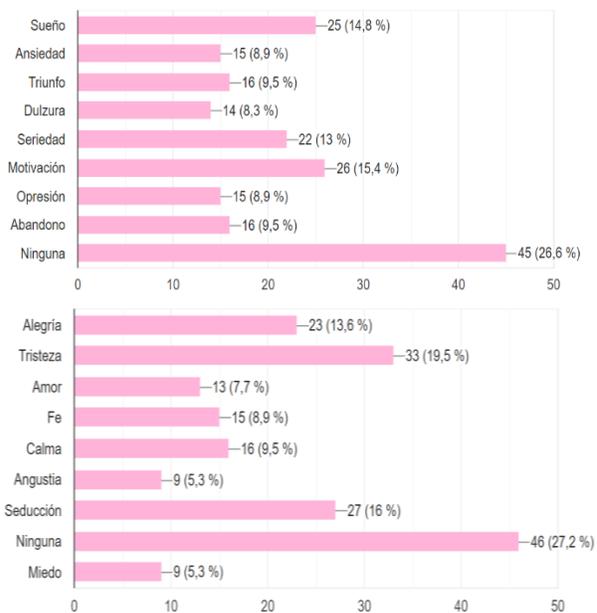


ROSADO:

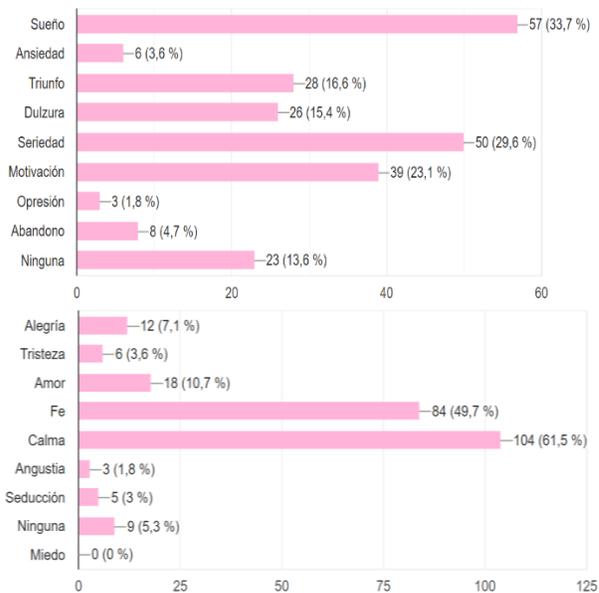




MORADO:



BLANCO:



NEGRO:

