

# Preludio y fuga sobre un tema de Haendel

Análisis técnico de esta obra para piano de Manuel M. Ponce<sup>1</sup>

Alfonso Pérez Cruz<sup>2</sup>, Alfonso Pérez Sánchez<sup>3</sup>

Universidad de Guanajuato | México

**Resumen:** Manuel M. Ponce ha sido considerado uno de los compositores más importantes del panorama nacional de México y, aunque su obra es interpretada con asiduidad, los estudios teóricos especializados son menos frecuentes. Este artículo busca ofrecer un análisis técnico-expresivo del *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel*, que constituye un ejercicio escolástico donde muestra destreza para evocar el procedimiento imitativo y capacidad de personalizar la forma. El resultado es una obra romántica contrapuntística donde la lógica compositiva está en consonancia con la excelente factura pianística, todo a partir de la transfiguración de un motivo musical.

**Palabras clave:** Análisis musical; Preludio y fuga; Ponce; Haendel; Pianismo.

---

<sup>1</sup> *Prelude and Fugue on a theme by Haendel. Technical analysis of this piano work by Manuel M. Ponce.* Enviado el: 01/10/2019. Aprobado el: 19/11/2019.

<sup>2</sup> Profesor de tiempo completo en el Departamento de Música y Artes Escénicas en la UGto, con 30 años de experiencia universitaria. Es Doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato y cuenta con Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Autónoma de Madrid. E-mail: [a.perezcruz@ugto.mx](mailto:a.perezcruz@ugto.mx). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7880-7766>

<sup>3</sup> Profesor de tiempo completo en el Departamento de Música y Artes Escénicas e integrante del Núcleo Académico Básico del Posgrado en Artes de la UGto. Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid y Maestro en Música por el San Francisco Conservatory of Music, EE. UU. E-mail: [a.perezsanchez@ugto.mx](mailto:a.perezsanchez@ugto.mx). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6938-823X>

**Abstract:** Manuel M. Ponce has been considered one of the most important composers of the national scene in Mexico and, although his work is performed regularly, specialized theoretical studies are less frequent. This article aims to offer a technical-expressive analysis of the *Prelude and Fugue on a theme by Haendel*, which constitutes a scholastic exercise where he displays skills evoking an imitative procedure as well as the ability to adapt the form to his personal style. The result is a contrapuntal romantic work where the compositional logic is in line with the excellent piano adroitness, all emerging from the transfiguration of a musical motif.

**Keywords:** Musical analysis; Prelude and fugue; Ponce; Haendel; Pianism

\* \* \*

Una obra musical constituye la unidad que un artista habrá de presentar ante su audiencia, y lo hará con menor o mayor grado de conocimiento, de madurez, de musicalidad y de análisis previo. Será necesaria también la práctica, somera o exhaustiva, según el compromiso que tenga consigo mismo, con el arte y con el público. La práctica consciente y a profundidad requiere de un número considerable de horas dedicadas a ejercitarse, y de la implementación de técnicas de estudio, desde varios puntos de vista: mecánico-fisiológico, estilístico, histórico y analítico.

Debe también tenerse en cuenta otro aspecto muy importante: el conocimiento de nuestro cerebro para poder aprovechar en mayor proporción su capacidad, ya que “uno de los resultados más importantes de la ciencia del cerebro para nosotros, los músicos, es la observación de que toda acción y todo pensamiento van acompañados forzosamente de movimientos y transformaciones emocionales” (MANTEL, 2010: 34). Por consiguiente, como se desprende de esa afirmación, el control de las limitantes cerebrales actuará a favor de la interpretación musical.

Una composición es un ente unitario que habrá de ser recreado en la interpretación como una unidad artística integral; no obstante, en el proceso de análisis y entendimiento, tendrá que ser desglosado con la intención de conocer todos sus elementos y poder trabajarlos de forma independiente y paulatina hasta dominarlos, para después reintegrarlos al conjunto. La razón de este procedimiento es que “nuestro cerebro adolece de determinados límites en la velocidad de sus procesos, es decir, tiene límites también en

la cantidad de informaciones simultáneas que puede procesar” (MANTEL, 2010: 35). En suma, el pianista presentará una obra sin fisuras que será el resultado de dos procesos: análisis y síntesis, además del grado cognitivo implícito.

Mantel señala que: “En el trabajo artístico sólo disponemos de una cantidad limitada de parámetros. Los más importantes son el ritmo, la dinámica, la articulación, el tempo y el timbre” (2010: 38). Aquí, se propone un parámetro más, *la comprensión de las voces*, esencial en el caso del *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel*, ya que se trata de una obra contrapuntística. Por tales motivos, el análisis musical es muy importante como proceso previo para la interpretación de una obra que no es sino la materialización automatizada de un estudio previo racionalizado de la obra musical.

## 1. Contexto historiográfico

Lo primero es situar la definición musical del Preludio y Fuga. En el caso del preludio, el diccionario Akal/Grove señala que es un:

Movimiento instrumental que precede a una obra más extensa o a un grupo de piezas. [...] A partir del 1600 se compusieron preludios de estilo improvisatorio sin relación con obra alguna, pero durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, el preludio seguido de una fuga o una suite de danzas llegó a ser el tipo predominante. El preludio seguido de fuga es una forma esencialmente alemana, que alcanzó su cenit en las obras de Bach para órgano, además de los “48” [preludios y fugas] del *Clave Bien Temperado*. (SADIE, 2000: 747)

La asociación del preludio y la fuga ha resultado ser muy fecunda, no solamente por contener dos formas musicales que evolucionaron y adquirieron importancia a través de la historia musical, sino también porque dieron origen a composiciones de dos o más tiempos (Zamacois, 2010: 214).

Se dice que la fuga está en los más altos niveles de la composición, esta aseveración lleva a Hiriart a hacer el siguiente cuestionamiento:

¿Qué tiene esa forma de preludio seguido de fuga que la hace tan atractiva y satisfactoria? A la libertad juguetona del preludio debe seguir el difícil rigor de la fuga. En el preludio casi no hay reglas, se vale todo. En la fuga no hay que construir, hay restricciones y reglas. [...] Toda actividad que valga la pena tiene esas dos facetas: el juego y la precisión. La cima intelectual está hecha de éstas: imaginación libre y audaz, pero también rigor, paciencia, precisión. Es decir, preludio y fuga. (HIRIART, 2011: tercera de forros)

En el siglo XIX, bajo la influencia de Bach, Mendelssohn compuso seis preludios y fugas; Liszt el Preludio y Fuga sobre B-A-C-H; y Brahms dos preludios y fugas para órgano. Una variante especial de este tipo de pieza, fueron los preludios sin compás, con carácter improvisatorio, que en el clavecín fueron explorados por Couperin, entre otros compositores franceses. Pero los preludios independientes (sin fuga) fueron lo típico de la época romántica. Varios compositores crearon series de veinticuatro preludios (doce tonalidades mayores y doce menores), entre ellos Hummel, Chopín, Heller, Alkan, Cui, Busoni y Rachmaninov (KOPILOVA, 2011: 58-59).

Ricardo Castro compuso un ciclo de seis preludios para piano, dedicado a la compositora francesa Cecile Chaminade, quien a su vez publicó un ciclo de seis hojas de álbum en un afectuoso diálogo entre compositores (KOPILOVA, 2011: 60-61). Sin embargo, “en México no fue un género común entre la multitud de danzas, valeses, mazurkas, chotises, polkas y otras piezas de salón que se producían a gran escala” (KOPILOVA, 2011: 60). Además de los preludios de Castro, y dentro de ese contexto, resaltan por su calidad musical: los tres preludios, preludeo y fuga sobre un tema de Bach, preludeo y fuga sobre un tema de Haendel, las 4 pequeñas fugas para principiantes, preludeo y fuga para mano izquierda y *el preludeo e fugato* de Manuel M. Ponce, que resultan al cruzar dos catálogos: el del matrimonio Díaz Cervantes (2003: 347-350) y el de Miranda (1998: 138-140).

El preludeo tiene una completa libertad, estructuralmente hablando. Puede ser constituido por un simple dibujo rítmico de arpeggios o escalas, en el cual la armonía tiene preponderancia, ya que el aspecto temático es prácticamente inexistente (ZAMACOIS, 2003: 214). El gran organista y compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez brinda una lección práctica para la composición de un preludeo rítmico que se puede condensar de esta manera: A partir de un acorde de cuatro sonidos, correspondientes a las cuatro voces soprano, contralto, tenor y bajo, se organizan dos grupos de dobles corcheas que equivalen a los dos tiempos del acorde.



Fig. 1 – Preludio rítmico, resuelto y transcrito a partir del libro de BERNAL JIMÉNEZ (1950: 207)

El paso siguiente es aplicar el esquema rítmico a cada uno de los acordes elegidos (véase fig. 1). Finalmente, en el último o los dos últimos grupos rítmicos se realiza un cambio para contener la inercia del movimiento y dar al preludio la cadencia final (BERNAL JIMÉNEZ, 1950: 207). Este tipo de preludio rítmico es ideal como preámbulo de la fuga, por su sencillez musical que no ostenta tema melódico alguno, en contraste con los componentes de la fuga. Dos ejemplos clásicos son los preludios uno y dos, en Do mayor y Do menor respectivamente, del *Clavecín bien temperado*, volumen I de J. S. Bach.

Pero también existe otra clase de preludio que, dentro de su libertad formal, presenta acotaciones definidas al interior de un esquema estructurado tanto por el tema melódico y las figuras contrapuntísticas floridas, así como por el desarrollo temático, la armonía elaborada, las imitaciones y otros procedimientos compositivos. Tal es el caso del Preludio (y fuga) sobre un tema de Haendel.

Por otra parte, la Fuga es una “Composición o técnica de composición en la que un tema es ampliado y desarrollado principalmente mediante contrapunto imitativo” (SADIE, 2000: 363), que presenta un énfasis en el sujeto como tema principal y que usualmente es presentado en distintas voces.

Exposición	Sujeto (tema principal), en la tónica
	Respuesta (sujeto en la segunda voz), en la dominante o en la subdominante, mientras aparece un contrasujeto en la primera voz.
	Puede haber otras apariciones del sujeto dependiendo del número de voces (la exposición concluye cuando el sujeto ha sido presentado por las distintas voces).

“La sola exposición es suficiente para que una pieza se considere fuga”

Tab. 1 – Componentes de la exposición de una fuga.  
Fuente: tabla construida a partir de SADIE (2000: 363)

Al parafrasear el *diccionario Akal/Grove de la Música* se debe señalar que, después de la exposición, puede haber “entradas medias” que presentan el tema en stretto (entradas superpuestas). Éstas reciben también el nombre de falsa entrada. Algunos de los recursos compositivos en la fuga son:

- Aumentación, se alarga el valor de las notas
- Disminución, se reduce el valor de las notas
- Inversión, el sujeto suena al revés (SADIE, 2000: 363).

J. S. Bach elevó la fuga a un nivel muy alto de perfección en sus 48 preludios y fugas del Clavecín Bien Temperado. Así mismo, sus conciertos, cantatas y suites combinan con frecuencia la fuga y el ritornello. Además, “[e]n el *Arte de la fuga*, Bach exploró las virtualidades de un único tema principal en un ciclo de 14 fugas, entre las que hay pares de fugas en inversión o al espejo, algo único en su obra” (SADIE, 2000: 363). En cambio, Haendel presenta “efectos más notorios y dramáticos, y al igual que en las fugas instrumentales, en los momentos culminantes tienden a la homofonía” (SADIE, 2000: 363).

## **2. Preludio y fuga sobre un tema de Haendel**

Durante su primera estancia de estudios en Europa (1904-1906), Ponce abordó formas mayores de composición. Su genialidad como estudiante se hizo patente en las clases de piano con Martin Krauze, en Alemania. Tenía enorme entusiasmo, una “extraña facilidad para aprender [y] extraordinario poder de retención mental” (DÍAZ CERVANTES; DE DÍAZ, 2003: 87). De una simple tarea académica creó un magnífico prelude y fuga sobre un tema de Bach, según el matrimonio Díaz Cervantes (2003: 89), aunque según Ricardo Miranda, fue sobre un tema de Haendel que corresponde a la suite en Mi menor de este compositor (1998: 22). Dicho musicólogo opina que el prelude y fuga es una “pieza admirable por su excelente desempeño pianístico y su escritura correcta e imaginativa” (1998: 22).

Lo cierto es que las dos obras existen y son testimonio de la maestría de Ponce siendo un estudiante, talentoso y apasionado de la música. Su personalidad mostró variadas facetas durante toda su existencia. Desde su juventud desarrolló el ser autodidacta que le permitió adquirir madurez musical temprana. Dedicaba “varias horas del día y la noche al estudio de las partituras de sus autores preferidos: Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt y, en especial, las de Johann Sebastian Bach ‘Verdaderos tratados de armonía y contrapunto’ -decía-, lo cual le permitió interpretar todos los preludios y fugas del clave bien temperado de Bach” (DÍAZ CERVANTES; DE DÍAZ, 2003: 65).

## **3. Características formales y armónicas generales**

A continuación se presentan dos tablas que incluyen respectivamente el análisis formal y armónico realizado. se consideraron las divisiones por partes, secciones y periodos. Además, se incluyen en la última

columna los acordes estructurales, donde la → indica que el acorde de séptima de dominante resuelve a la tónica correspondiente, es decir, una cuarta justa ascendente. Mientras que el color rojo en cierto acorde señala que también representa la tonalidad principal del periodo o en algunos casos, dos tonalidades: inicial y final del periodo.

Secciones	Periodos	Acordes estructurales
I	Introducción (2 cc.)	Bajeo en octavas: mediente, sensible y tónica
A (18 cc.)	a <<tema>> (5 cc.)	<b>Dm</b> F (con nota pedal en Re, 2 cc.)
	a <sup>1</sup> (3 cc.)	<b>Dm</b> A
	a <sup>2</sup> (3 cc.)	<b>Gm</b> F#
	a <sup>3</sup> (7 cc.)	<b>C#m</b> (con nota pedal octavada en Do#, 2 cc.)
A <sup>1</sup> (17 ½ cc.)	a <sup>4</sup> (5 cc.)	<b>F</b> C7+ → I (con nota pedal en Do, 2 compases)
	a <sup>5</sup> (4 cc.)	<b>Am</b> E7 → i (con nota pedal en Mi, 3 cc.)
	a <sup>6</sup> (6 cc.)	A7 → <b>Dm</b> G#° A7 →
	a (2 ½ cc.)	<b>Dm</b>
	reexposición del tema (fraccionado)	
	Coda (3 ½ cc.)	oscilación entre A y E7, A → (con nota pedal en La)
<b>Forma Libre: Introducción A A<sup>1</sup> (41 cc.)</b>		

Tab. 2 – Síntesis del análisis formal y armónica del Preludio. Ponce, *Preludio y Fuga*, en re  
Fuente: elaboración propia

Cada uno de los períodos contiene el motivo inicial de siete notas y constituye una variación del tema, por lo cual tienen la misma denominación: a; por lo tanto, las secciones también se denominan A.

Partes	Secciones	Periodos	Acordes estructurales
Exposición	A (12 cc.)	a (sujeto, 3 cc.)	<b>Dm</b> E
		a <sup>1</sup> (3 cc.)	<b>Am</b>
		a <sup>2</sup> (3 cc.)	A7 → <b>Dm</b>
		a <sup>3</sup> (3 cc.)	E7 → <b>Am</b>
Divertimento	B (17 ½ cc.)	(3 cc.)	Progresión armónica
Episodio		a <sup>4</sup> (2 cc.)	(círculo menor de <b>Dm</b> )
Reexposición		a <sup>5</sup> (3 cc.)	D7 → <b>Gm</b>
Episodios		a <sup>6</sup> (2 ½ cc.)	<b>Gm</b> B <sub>7</sub>
		a <sup>7</sup> (secuencia, 2 ½ cc.)	C A7 → Dm Gm
Reexposición		a <sup>8</sup> (2 cc.)	A7 → <b>Dm</b>
		a <sup>9</sup> (2 ½ cc.)	B7 → <b>Em</b> B7 →

Tab. 3 – Síntesis del análisis formal y armónica de la Fuga. Ponce, *Preludio y Fuga*, en re  
Fuente: elaboración propia (continúa)

Partes	Secciones	Periodos	Acordes estructurales
Episodios	C (8 ½ cc.)	a <sup>10</sup> (3 cc.)	Em E7 →
		a <sup>11</sup> (secuencia, 3 cc.)	Am A7 →
		a <sup>12</sup> (2 ½ cc.)	Dm E7 →
Reexposición	D (9 cc.)	a <sup>13</sup> (2 ½ cc.)	A7 → Dm Gm A
Período de transición (de la segunda mitad del c. 82 al 88)		(6 ½ cc.)	Dm A (con nota pedal en La)
Divertimento	E (12 cc.)	Progresión armónica por cuartas ascendentes (o quintas descendentes) círculo menor de Gm, del c. 93 al 100	
Cadenza	F (6 cc.)	G#° A7 →	
Coda	G	a <sup>14</sup> (6 cc.)	Dm Gm i
Forma Libre: A B C D E F G (71 cc.)			

Tab. 3 – Síntesis del análisis formal y armónica de la Fuga. Ponce, *Preludio y Fuga*, en re  
Fuente: elaboración propia

Cada uno de los periodos y de los episodios contiene el motivo inicial de la fuga, por lo tanto, en todos los periodos aparece la *a* minúscula y el superíndice correspondiente.

#### 4. Análisis técnico-expresivo de la obra

Con el siguiente análisis se busca seguir el *modus operandi* de composición de Manuel M. Ponce, avanzar paso a paso con él, descubrir su proceso creativo y comprobar su capacidad para la variación y la invención. En otras palabras, ¿Cómo se puede crear un preludio y fuga a partir del sujeto de otra fuga?

Como punto de partida, se propone analizar el sujeto de la fuga que forma parte de la *Suite en Mi menor* de George Frederick Haendel (fig. 2). Contrastándolo con el de la fuga de Ponce, en ésta encontramos una tonalidad diferente: Re menor. Respecto a la línea melódica, la de Haendel está formada por tres notas Si (quinto grado de Mi menor) en negras, seguidas de un silencio de doble corchea y tres notas en dobles también, que continúan en grupos de cuatro durante los dos compases siguientes, con la salvedad del penúltimo grupo de dos dobles y una corchea ligada a la siguiente doble corchea. La tonalidad de Mi menor se mantiene durante los tres compases:





Fig. 2 – Extracto de la Fuga de Haendel, cc. 1-3  
Fuente: compases transcritos de CHRYSANDER (1858: 1)

La fuga de Ponce también inicia con tres negras sobre el quinto grado de Re menor (nota La). Aquí encontramos una mínima variación: la tercera negra está ligada a una doble corchea que corresponde al silencio de doble corchea en la primera fuga. En el segundo compás hay dos pequeños, aunque significativos cambios: Ponce suprime la cuarta doble corchea del tercero y cuarto grupos que, por cierto, son la misma nota que la primera del grupo respectivo de la fuga de Haendel. Por último, encontramos una variación más en la fuga de Ponce: el giro melódico, que se encuentra en la segunda mitad del tercer compás, es la preparación de la tonalidad del siguiente compás, modulación que no se encuentra en la fuga original (*cf.* fig. 2 y 3).

Se decidió iniciar con el análisis de la fuga por ser ésta la que contiene el tema, la línea generatriz del *Preludio y fuga* de Ponce. Hecho el análisis comparativo entre ambos sujetos, se puede ahora tomar el orden correcto: adentrarse en el análisis completo del preludio, en el cual se seguirá usando el sistema comparativo. El proceso creativo de Manuel M. Ponce queda así al descubierto y vemos cómo logra que las notas del sujeto de su propia fuga sean la génesis del preludio (ya podemos olvidarnos de la fuga de Haendel, dado que los tres compases del sujeto son el único lazo de unión entre las dos obras). En los siguientes ejemplos musicales se pueden apreciar los compases iniciales de la fuga y del preludio.

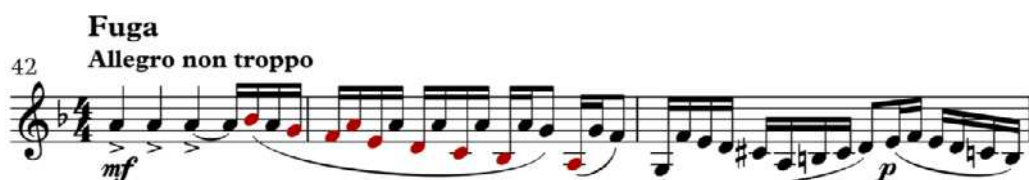


Fig. 3 – Extracto de la Fuga de Ponce, cc. 42-44.  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 5), con añadiduras en rojo



Fig. 4 – Extracto del Preludio de Ponce, cc. 3-5  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 2)

Dichos ejemplos presentan los tres compases del sujeto de la fuga (fig. 3), así como tres compases del preludio (fig. 4), simplificado a una voz, en el compás inicial y a dos voces en los compases 4 y 5. Al comparar el preludio y la fuga, podemos observar la similitud/variación de sus compases 42 y 44. Asimismo, se puede notar la modificación rítmica en el cuarto compás del preludio, en el cual las notas del sujeto cantadas por una voz (en la fuga) se desdoblaron en las dos voces del preludio. El tema resultante es de carácter sincopado en la voz superior. Se puede entender fácilmente la razón de presentar solamente esas notas, aun cuando el preludio consta de cuatro voces, como un coral (además del Re en octava que permanece como bajo pedal durante tres compases).

En el siguiente ejercicio analítico, se explica cómo una pequeña célula de la voz soprano, en el preludio, genera el contrapunto de la contralto. Concretamente, se trata de las últimas dos notas del tercer compás y a las dos primeras del cuarto, en la soprano: Si $\flat$  Sol Fa La (fig. 5), que en retrospectiva generan el motivo en movimiento contrario Re Mi Fa Re (cuatro últimas notas de la contralto en el tercer compás).



Fig. 5 – Ponce, Preludio, cc. 3-4  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 2)

Esta visión regresiva obedece a la certeza de que el compositor creó en primer lugar el tema de la soprano, a partir del sujeto de la fuga, como ya se ha demostrado en la figura 4. En ese contexto, podemos continuar con el análisis cancrizante y descubrir que las cuatro primeras notas de la contralto imitan el ya comentado dibujo melódico Re Mi Fa Re, ya que sus notas son Si $\flat$  Re Mi Do $\sharp$  con una pequeña variación rítmica (fig. 6): la segunda corchea Re está ligada a otro Re, lo que hace al motivo sincopado.



Fig. 6 – Ponce, Preludio, c. 3  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 2)

El análisis posterior se enfoca en la relación entre la contralto, el tenor y el bajo. Puesto que la contralto ya ha sido doblemente analizada, se decidió mostrar una reducción de ella (solamente las notas, sin plicas) para establecer su interacción con las dobles notas del bajo y del tenor (véase fig. 7).



Fig. 7 – Ponce, Preludio, cc. 3-5, esqueleto armónico realizado a partir de  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 2)

En el compás tres en la versión original, las notas de la contralto no coinciden con las dobles notas, sino que el Si $\flat$  está desplazado a la segunda corchea del tiempo, el Do $\sharp$  a la tercera y el Re a la segunda de sus respectivos tiempos. Pero ya sea que coincidan o no, los acordes de tercera y sexta, son los que se forman con la tercera del acorde en el bajo (o en el tenor, lo que importa es que sea más grave que el quinto grado y la octava (tónica del acorde)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Es importante cifrar con 3 y 6, porque el acorde se forma con el tercer grado, el quinto y la octava; en ese orden, el primer intervalo es una tercera y el segundo una cuarta. Pues cifrar con sólo 6, deja ambigua la designación de que inversión se trata, pues tanto la primera como la segunda inversión llevan una sexta, e incluso si se mantuviera el tercer grado como bajo pero se extendiera el acorde a la décima (Mi, Do, Sol si pensamos en Do mayor), al invertir las voces superiores resulta entre ellas una quinta, que complica el repetir el acorde en sucesión debido a las quintas paralelas. En cambio, en la primera inversión cerrada del acorde, el intervalo que se forma entre el quinto grado y el primero es una cuarta sobre la tercera; esta disposición de los intervalos “permite una sucesión ininterrumpida de acordes en primera inversión, por grado conjunto y movimiento ascendente o descendente” (PALMA, 1941: 53). Esta opinión es avalada por la de Arnold Schönberg: “El acorde de sexta [...] carece de importancia armónica, pero posee importancia melódica, es decir, es apto para dar variedad al movimiento del bajo, y, como consecuencia, al de las demás voces; y puede hacerse de él un uso enteramente libre [...]” (SCHÖNBERG, 1974: 62).

Después de ser testigos de un proceso compositivo invertido, podemos retomar el cauce normal del análisis, de la mano del compositor. La sutileza de Ponce, en el modo como, de un corpúsculo melódico, da vida a motivos nuevos que a su vez generan otros, por medio de variaciones apenas notorias, ofrece pruebas de su maestría como compositor. Tal es el caso de las notas La Sol, Sol Fa de la soprano, en la segunda mitad del cuarto compás, que son una imitación de las notas Mi Re, Do Si, de la contralto y que junto con las notas del tenor y del bajo forman los acordes de tercera y sexta ya comentados. Si continuara la progresión, después de La Sol y Sol Fa, seguirían Fa Mi y Mi Re (de dos en dos). Estos dos últimos pares sí aparecen, pero unidos por un Re y rematados por un Do# formando de esta manera un nuevo motivo: Fa Mi Re Mi Re Do# en la voz soprano (véase fig. 8). La contralto continúa el diálogo con una “imitación melódico-rítmica”, lo cual significa que el dibujo melódico es reproducido respetando cada uno de los intervalos (BERNAL JIMÉNEZ, 1950: 112). La soprano responde con el motivo invertido (6 compás).



Fig. 8 – Ponce, Preludio, cc. 5-6, voces superiores  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 2)

Los tres motivos anteriores inician en la segunda corchea y bien podrían iniciar así también los tres siguientes, pero son desplazados rítmicamente (fig. 9) y en vez de empezar en la segunda nota, Ponce los convierte en motivos téticos (que principian en la primera corchea del tiempo).

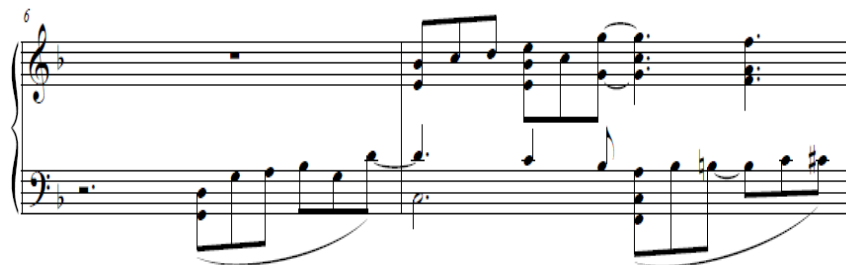


Fig. 9 – Ponce, Preludio, cc. 6-7  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 2)

El primer período del preludio ha quedado ya establecido en su composición motivico-rítmica, por lo que ahora resta voltear la vista a su estructura armónica, antes de alejarnos demasiado. El compás de

donde parte el tema (fig. 5, compás 3) contiene los acordes principales de la tonalidad: i-V7-i-iv, contruidos sobre la escala menor melódica ascendente (con el sexto y séptimo grados alterados medio tono arriba: Si $\flat$  y do $\sharp$ ). El descenso de la misma escala se manifiesta en el cuarto compás y la mitad del quinto (con Si $\flat$  y Do $\sharp$ ). En la segunda mitad de este compás encontramos el acorde de séptima de dominante con el Do $\sharp$  que es la sensible de la tonalidad, que resuelve al acorde de tónica en segunda inversión, lo que en el discurso musical significa continuidad, o sea, que no ha concluido el período.

El grupo de tres motivos téticos está compuesto a su vez sobre la fórmula armónica modulante: ii-V7-I, en la tonalidad de Fa mayor donde cada acorde corresponde a un tono; en otras palabras, el primer motivo tético, ubicado en la segunda mitad del sexto compás, está escrito en Sol menor (segundo grado de Fa mayor), el segundo en Do mayor con séptima mayor (quinto grado de FA) y el tercero en Fa mayor (relativo mayor de Re menor). Con esa modulación concluye el primer período (cf. la figura 9), donde Ponce aplica uno de los preceptos básicos armónicos de la composición, que se usa en otras formas, por ejemplo, en la forma sonata: si el primer tema está en modo mayor, el segundo tema estará en la tonalidad de la dominante; si el primer tema está escrito en modo menor, el segundo se escribirá en el relativo mayor. Tal es el presente caso, ya que el tema del preludio inicia en Re menor y concluye en Fa mayor que es el relativo mayor.

## 6. Análisis técnico de la Fuga

El tema de la Fuga ya ha quedado establecido en las figuras 2 y 3, con motivo de analizar la génesis del Preludio. Por lo tanto, se puede obviar aquí, lo mismo que las otras tres entradas que conforman la exposición, de las cuales la primera (respuesta) está escrita en la dominante menor (La menor); la siguiente en la tónica, aunque inicie en la dominante mayor (La mayor); y la tercera en La menor nuevamente, aunque empieza con el acorde de dominante de ésta, Mi mayor.

El *divertimento* está hecho con un ingenioso juego de tres voces: la voz superior tiene las primeras ocho dobles corcheas del segundo compás temático y se desdobra a la mitad del compás 54 en dos voces bien definidas, la más aguda con una figura sincopada y la voz de en medio acompaña al bajo en un dibujo ascendente a distancia de una décima. El bajo a su vez es el motivo Re Mi Fa Re del compás 49, que se replica en el compás 54, donde dichas corcheas alternan con dobles corcheas. En un movimiento

secuencial, los compases 55 y 56 contienen los mismos dibujos melódicos en un descenso por segundas. El compás 57 es diferente a los tres anteriores (fig. 10), pero conserva la unidad de la fuga al incluir las notas Do# La Si Do# Re que son las últimas cinco notas del tema (sujeto). La armonía participa preponderantemente con la progresión armónica Dm Gm C7 F B $\flat$ , E $\sim$  A7 Dm (círculo menor de Re).

The image shows two systems of musical notation for measures 54-58. The first system (measures 54-56) features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Both parts are marked with a forte dynamic (*sf*). The second system (measures 57-58) shows a change in texture. The treble clef part has a melodic line with some rests, while the bass clef part has a more active accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Fig. 10 – Ponce, Fuga, cc. 54-58  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 6)

La textura cambia de contrapuntística a homofónico-armónica en el compás 62, y de la segunda mitad del compás 64 a la mitad del 65 (fig. 11).

The image shows two systems of musical notation for measures 62-65. The first system (measures 62-63) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). The second system (measures 64-65) continues this texture, with a treble clef part that becomes more homophonic and a bass clef part with a steady accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Fig. 11 – Ponce, Fuga, cc. 62-65  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 7)

Un procedimiento similar aparece en el episodio a<sup>10</sup> (indicado en la tabla 3): cuatro acordes sobre una escala, enseguida octavas en la mano izquierda con notas dobles a contratiempo en la derecha, en la tonalidad de Mi menor (fig. 12). El dibujo de las octavas es la inversión del Re Mi Fa Re del compás 54: Sol Fa# Mi Sol, en el compás 72.

The image displays two systems of musical notation for Ponce's Fuga, measures 71-74. The first system (measures 71-72) features a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. The second system (measures 73-74) continues the right-hand part with a crescendo and the left-hand part with a rhythmic pattern. Dynamics include *f non legato*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Fig. 12 – Ponce, Fuga, cc. 71-74  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 6)

Luego una secuencia en el episodio a<sup>11</sup>, en el tono de La menor (fig. 13), que se refiere a la repetición de los motivos melódicos, rítmicos y armónicos, transportados a otra tonalidad.

The image displays two systems of musical notation for Ponce's Fuga, measures 74-77. The first system (measures 74-75) features a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. The second system (measures 76-77) continues the right-hand part with a crescendo and the left-hand part with a rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *poco dim.*

Fig. 13 – Ponce, Fuga, cc. 74-77  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 6)

En una justa compensación, Ponce incluye los corpúsculos motivicos de la fuga de Haendel Do Si La Do, Si La Sol Si (*cf.* fig. 2, segundo compás, 3° y 4° tiempos, con fig. 14) que había modificado al componer su propia fuga, pero los enriquece y los expone a dos voces que hacen contrapunto con el tenor, básicamente a distancia de sextas y con el bajo a contratiempo sobre la nota pedal La.



Fig. 14 – Ponce, Fuga, cc. 85-88  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 9)

La sección E presenta un *divertimento* con procedimiento imitativo, en forma de canon; las dos manos ejecutan octavas. En el compás 93 da inicio otra progresión armónica en la tonalidad de Re menor (fig. 15), sólo que comienza con el cuarto grado: Gm C7 F7 B, E~ A7 Dm. Las voces altas llevan una línea melódica en tercetas paralelas, con dobles corcheas y corcheas, mientras el bajo hace un contrapunto de corcheas y dobles corcheas en un diálogo rítmicamente equilibrado.



Fig. 15 – Ponce, Fuga, cc. 93-96  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 9)

La *cadenza* continúa la brillantez del *divertimento*, con grupos rítmicos y regulares de 9, 10 u 8 triples corcheas, acompañados por un bajero de octavas en valor de corchea, con doble puntillo y dobles notas también en triples corcheas; es un pasaje que brilla por su velocidad y su ritmo incisivo, como se puede apreciar en la fig. 16 que incluye el compás 101.





Fig. 16 – Ponce, Fuga, c. 101  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 10)

Para finalizar la fuga, el sujeto reaparece en una doble entrada majestuosa (*più lento*, en *ff pesante*); en la primera entrada la mano derecha toca el motivo principal con acordes acentuados, sobre la base de un contrapunto en octavas, en el primer compás de la coda (fig. 17). Después de los tres acordes, la mano derecha deja a cargo de la izquierda la continuación del tema, relevo que tiene lugar en la segunda doble corchea del cuarto tiempo. Los acordes, a contratiempo, pasan a ser el acompañamiento, pero a partir del tercer tiempo del compás 108 complementan la línea melódica original (la de la fuga del Haendel). Todo esto ocurre en la tonalidad principal del Preludio y Fuga: Re menor.



Fig. 17 – Ponce, Fuga, cc. 107-109  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 11)

La coda continua con la segunda entrada del sujeto, ahora en la subdominante (Sol menor). Empieza en la segunda mitad del compás 109. Ponce deja implícita la importancia de la relación *tónica-subdominante* con estas dos últimas entradas del sujeto y con la oscilación de las dobles notas en el penúltimo compás (fig. 18). De éste al último compás realiza la ya anticipada *cadencia plagal*: iv - i (Sol menor - Re menor).

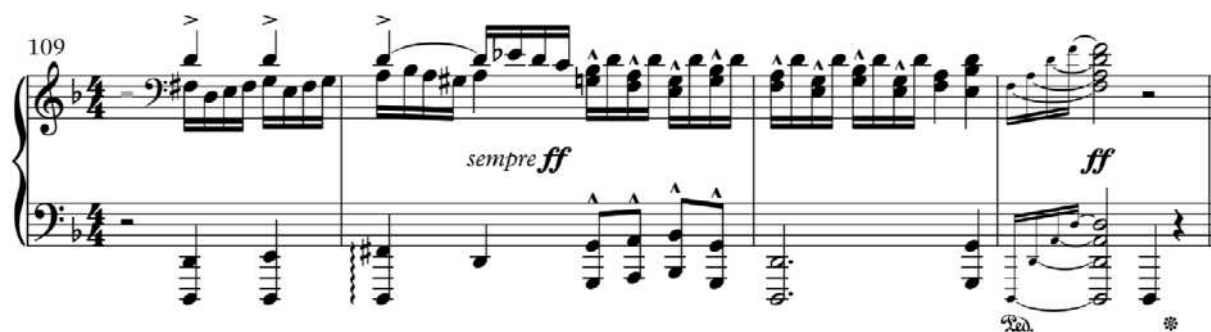


Fig. 18 – Ponce, Fuga, cc. 109-112  
Fuente: compases transcritos de PONCE (1961: 11)

## 7. Resumen estructural del *Preludio y fuga*

Aunque el *Preludio* es una pieza que parece polifónica, dado que su tratamiento inicial es a cuatro voces, el carácter del tema (que, como como se ha visto, tiene su génesis en el sujeto de la fuga) ostenta una personalidad de melodía homófona con un acompañamiento de contrapunto combinado: a voces, pero también armónico, con acordes que, en conjunción con la melodía, suman cinco o seis sonidos al mismo tiempo. Como consecuencia, esa consideración debe plasmarse en la interpretación, o sea, tocar la melodía, no como un sujeto en un juego de voces, de flujo primordialmente horizontal (como en la fuga) sino como un tema melódico acompañado por un contrapunto melódico-armónico, en un sentido tanto vertical como horizontal.

Más aun, Ponce no crea un simple prelude rítmico, sino al contrario se recrea en la libertad de la forma; dentro de una disímil longitud de los periodos (desde 3 hasta 7 compases) se presenta el tema, que por sí mismo es una variación del sujeto de la fuga, y 6 variaciones más, con su propio campo armónico cada una de ellas. Es importante recalcar que Ponce fue organista desde los 12 hasta los 18 años y “fue nombrado organista titular del templo San Franciscano de San Diego” (DÍAZ CERVANTES; DE DÍAZ, 2003: 40), lo que sentó el precedente adecuado para que años más tarde lograra conseguir en esta obra una simbiosis de la monodía y el contrapunto armónico, gracias sobre todo a su maestría compositiva.

De forma complementaria, *la fuga* es una pieza polifónica a cuatro voces con un contrapunto florido, con invenciones variadas (episodios) y divertimentos con progresiones armónicas (círculos menores, de siete acordes). El tema se escucha clara y constantemente en diferentes procedimientos que incluso presentan acordes (triadas) estratégicamente colocados, hasta en dieciocho ocasiones. Es una fuga creada para el piano (ya no para un clavecín) por su escritura de acentos, moduladores, sforzatos y niveles

de sonido (hasta *ff*). Al compararla con la fuga de Haendel, la realizada por Ponce ostenta mayor variedad contrapuntística por medio de diálogos melódicos entre voces diferentes, dibujos melódicos sincopados, dobles notas en melodía y contrapunto, sujeto presentado con dobles notas con acordes de tres y hasta de cuatro notas, lo que significa una simbiosis entre la tradición rígida de la fuga académica y la forma evolucionada tiempo más tarde.

## REFERENCIAS

- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *La técnica de los compositores. El estilo melódico-armónico*. México: Autor, 1950.
- CHRYSANDER, Friedrich (ed.). *Georg Friedrich Händels Werke*. Band 2. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1858. [Plate H.W. 2].
- DÍAZ CERVANTES, E.; R. de Díaz, D. *Ponce, Genio de México vida y época (1882-1948)*, 2da. edición. México: sin referencia, 2003.
- HIRIART, Hugo. “Lección de Música”. *Pauta*. México: Dirección General de Publicaciones del CONACULTA. 2011. Vol. XXIX, Núm. 118. Tercera de forros.
- KOPILOVA, Elena: “El preludio para piano: un género renovado por el ‘siglo romántico. Six préludes pour piano op. 15 de Ricardo Castro””. *Pauta*. México. Dirección General de Publicaciones del CONACULTA. 2011. Vol. XXX, Núm. 117, pp. 58-62.
- MANTEI, Gerhard. *Interpretación del texto al sonido*. Gabriel Menéndez Torrellas (trad.). Madrid, Alianza Editorial. 2010.
- MIRANDA, Ricardo. *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. México: Dirección general de publicaciones del CONACULTA, 1998.
- PALMA, Athos. *Tratado completo de armonía*. Vol. I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1941.
- PONCE. Manuel M. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. New York: Peer International Corporation; Hamburg: Peer Musikverlag, 1961.
- SADIE, Stanley (ed.). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Ramón Barce (trad. y prol.). Madrid: Real Musical, 1974.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Madrid: Ideamusica Editores. 2003. [DL. 2010].