

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música



**OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
INSTRUMENTISTA EN VIOLONCHELO**

PRESENTA:

JOSÉ MARÍA SOTELO LÓPEZ

Asesor de Titulación: Samuel Pascoe

Febrero de 2016.

Ciudad de México, México.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quisiera comenzar agradeciendo a mi padre David Sotelo Rosas y a mi madre Rosario López Garibaldi, por haberme dado la vida que tanto amo, disfruto y aprecio, y por haberme apoyado desde el primer instante en mi carrera musical.

A mis hermanos David y Adolfo, por ser unos grandes ejemplos, guías y pilares en mi vida, además de ser mis mejores amigos.

A mis familias Sotelo y López, con todas sus extensas ramificaciones de tíos, primos, sobrinos y cuñadas.

A mis abuelos Evaristo y Florentina, Ramón y Ramona.

A la familia Natarén Sotelo, por su determinante apoyo durante el estudio de mi carrera.

A todos mis amigos, en especial a Ramiro, Topacio, Luís, Lalo, Miguel y Marcos.

A la Camerata Bohemia, Ignis Musarum y Toka, por enriquecer extraordinariamente mi vida musical.

A mis maestros Ignacio Mariscal, Álvaro Bitrán, Luisa Durón, Samuel Pascoe, Jorge Casanova, Arturo Valenzuela, Roberto Ruíz, Eduardo Álvarez, Hanna Nicze, Liz Águila, Martha Ilgenfritz, Olivier Briand, Andreas Linos y Paulina van Laarhoven.

A cada una de las personas que aportaron a mi formación musical y personal, que lograron grabarse en mi mente y corazón con un comentario, una idea, una enseñanza y/o concepto.

A la Facultad de Música y a la Universidad Nacional Autónoma de México a las cuales debo mi formación musical, con las cuales estoy eterna e indescritiblemente agradecido.

*“¡Actúa en vez de suplicar,
sacrificate sin esperanza de gloria ni recompensa!
Si quieres conocer los milagros hazlos tú primero.
Solo así podrá cumplirse tu peculiar destino”.*
Ludwig van Beethoven

Contenido

Rubén Montiel Viveros (1892-1985). Siciliana para violonchelo y piano en Re menor.

-Contexto Histórico. Pág. 5.

-Datos biográficos. Pág. 6.

-Análisis. Pág. 7.

Lionardo Leo (1694-1744). Sinfonía Concertata no.6 para Violonchelo y Cuerdas en Do menor

-Contexto Histórico. Pág. 14.

-Datos biográficos. Pág. 15.

-Análisis. Pág. 16.

J. S. Bach (1685-1750). Sonata no.1 para viola da gamba en Sol Mayor BWV 1027.

-Datos biográficos. Pág. 37.

-Análisis. Pág. 38.

Edouard Laló (1823-1892). Concierto para Violonchelo y Orquesta en Re menor.

-Contexto Histórico. Pág. 59.

-Datos biográficos. Pág. 60.

-Análisis. Pág. 61.

Conclusiones y sugerencias interpretativas. Pág. 81.

Bibliografía. Pag. 83.

Notas al Programa. Pag. 85.

Siciliana para violonchelo y piano. Rubén Montiel Viveros (1892 – 1985)

Contexto Histórico¹

La música mexicana compuesta en el siglo XIX tuvo nula o casi nula repercusión fuera de México. La tradición musical europea no tuvo gran oportunidad de desarrollarse en el Nuevo Mundo como en Europa, debido a la falta de profesores competentes y con experiencia, así como de músicos profesionales. En México la vida musical dependió de músicos aficionados que se atenían a las normas de la alta sociedad europea. Fue durante el porfiriato cuando se favorecieron el fomento de la música y la vida cultural. La ópera dominaba la vida musical a finales del porfiriato, a la cual tenían acceso sólo las clases altas. Fue durante este periodo que empezaron a surgir más orquestas y se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional y fue dirigida por músicos de renombre como Manuel M. Ponce y Julián Carrillo. A pesar del estallido de la revolución, ni el Conservatorio Nacional de Música (fundado en 1866), ni la ópera tuvieron un retroceso ni fueron afectados en su desarrollo en México. Fue en los tiempos posrevolucionarios que los músicos y compositores mexicanos empezaron a desarrollarse más sobre una vena mexicana, y ya no europea, con un sentido mucho más nacionalista, el cual se aprecia sobre todo en la obra de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

Durante la Revolución, los artistas (especialmente los pintores) se empezaron a preocupar más por los problemas sociales y políticos del país, lo cual se refleja de mejor manera en el trabajo de los muralistas. El nacionalismo en la pintura en México es evidente desde las obras de Saturnino Herrán (1887-1918), cuyas pinturas representan con técnica impresionista las vidas diarias de las comunidades mestizas e indígenas de México. El desarrollo de la pintura en el país fue tal, que cuando se empezó a dar a conocer la música impresionista con Claude Debussy, la pintura ya se encontraba en el postimpresionismo. A diferencia del Conservatorio, la situación política del país afectó a La Academia de San Carlos, la cual estuvo cerrada de 1911 a 1913. Dos de los pintores más reconocidos estuvieron activamente involucrados en la Revolución bajo las órdenes de Venustiano Carranza, y ellos fueron José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

La música nacionalista alcanzó su punto climático alrededor del año 1940, y fue en esta década en la cual tuvo su declive. El nuevo curso de la música en el país era incierto. El neoclasicismo, bitonalidad, politonalidad y otras corrientes e ideas atraparon el interés de las mentes de los compositores. Sin embargo, ninguna de éstas alcanzó a asentarse como corriente predominante hasta la llegada de la técnica dodecafónica. El dodecafonismo no le era desconocido al ambiente musical de México, ya que se habían tocado con anterioridad obras de Schoenberg y otros dodecafonistas. Cuando compositores mexicanos como Jorge González Ávila y en especial Rodolfo Halffter empezaron a aplicar esta técnica a principios de los cincuenta, es cuando cobró verdadero interés y fuerza en los compositores

¹ Con base en: *Introducción a la Música Mexicana del siglo XX*, Malström; *La Música en México. Panorama del Siglo XX*, Tello.

mexicanos. El dominio del dodecafonismo duró toda la década de los cincuenta e incluso se siguió usando hasta finales de la década de los sesenta.

Datos Biográficos²

Rubén Montiel Viveros nació en Xalapa, Veracruz el 7 de octubre de 1892, hijo de Don Rafael Montiel, maestro de la Escuela Normal Veracruzana, inculcó con entusiasmo el estudio y amor a la música a sus hijos. Al ser su hijo Rubén el más destacado de una manera sobresaliente, lo envía a la Ciudad de México a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, siendo alumno de reconocidísimos músicos como Julián Carrillo y Manuel M. Ponce, con los que estudia música de cámara y de orquesta. A la edad de 17 años termina sus estudios y lo nombran maestro de violonchelo en el Conservatorio. Durante esa época forma un trío con el maestro Ponce al piano y con Pedro Valdés Fraga (1872-1939) en el violín, y se presentan en la Ciudad de México y en diferentes ciudades del país.

En 1913 y con 20 años de edad, Montiel ganó el primer premio en el concurso del Conservatorio y gana una beca para perfeccionar sus estudios en el Conservatorio de París, siendo alumno de violonchelo de André Hecking y de composición con Cassadeus, quien también era el director del Conservatorio de Fontaineblau. A causa de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) Montiel emigra a España y Portugal, y en su tiempo ahí imparte clases y conciertos, y se incorpora a varias orquestas. Al terminar la guerra, realiza giras por Bélgica e Italia.

Después de residir 11 años en Europa, Montiel regresa a su natal Xalapa en 1924, donde es altamente reconocido por la gente y ofreció muchos conciertos a lo largo del estado de Veracruz y en la Ciudad de México. Regresa a Europa en 1928 a reiniciar sus giras de conciertos en diferentes países. De manera sorpresiva regresa a Xalapa en 1930 debido a la muerte de su padre. Poco tiempo después regresa a Europa por un prolongado lapso.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial tiene que escapar de París y se refugia en España. En su estancia y con el apoyo del Prof. Gabriel Lucio quien era secretario de la Embajada de México en la ciudad de Vichy, Montiel estudia con uno de los más grandes violonchelistas del siglo XX y de la historia: Pablo Casals. Casals estaba en autoexilio en los pirineos franceses, en la ciudad de Prades, ciudad a la que Montiel viajaba cada semana para tomar lecciones, del año 1939-1942. En 1943 fue tomado como rehén por los nazis y trasladado a Alemania a la ciudad de Bad-Godesberg. En abril de 1944 regresa a la ciudad de Xalapa al ser intercambiado por alemanes residentes en México.

El 2 de mayo de 1944 se funda la Universidad Veracruzana y con ella La Facultad de Bellas Artes que contiene la Escuela Superior de Música, Danza y Declamación, en la cual Montiel

² Con base en: *Rubén Montiel Viveros*, Salmerón.

es su primero director fundador. Sin embargo, en agosto del mismo año la Secretaría de Relaciones Exteriores manda a Montiel a embajadas de diferentes países de Sudamérica de 1944 a 1947. Montiel se separa voluntariamente de sus labores diplomáticas de 1948 a 1950, para ir a residir a la ciudad de Prades para continuar sus estudios de violonchelo con el maestro Casals. Al terminar su licencia se reincorpora a la vida diplomática.

En 1964 se retira de la vida diplomática y regresa a Xalapa para dedicarse enteramente a dar conciertos y a componer. Recibió muchos homenajes y reconocimientos gracias a su ardua y destacada labor tanto diplomática como artística; fue condecorado como “Caballero de la Orden de la Corona” por el gobierno de Bélgica; es nombrado cónsul en París y la Asociación Cultural “Arts, Sciences, Letters” le otorgan una medalla y diploma; fue dos veces jurado en los concursos internacionales para violonchelistas “Pablo Casals”. Su obra comprende desde composiciones para piano, un concierto para violonchelo y orquesta, composiciones para violonchelo y piano, himnos, transcripciones para piano y violonchelo de diferentes autores, canciones con letra de diferentes poetas y propias. Muere en la ciudad de Xalapa el 5 de abril de 1985.

Como compositor Montiel no es considerado dentro de la corriente nacionalista ni dodecafonista. Sus obras, como las de otros compositores contemporáneos a su tiempo, entran todavía dentro de la tonalidad. Algunos de sus contemporáneos son los del famoso “Grupo de los Cuatro”, formado por Blas Galindo (1910-1993), quien manejó en su repertorio la politonalidad y atonalidad; José Pablo Moncayo (1912-1958); Paulino Paredes (1913-1957); y Salvador Contreras (1910-1982), quien escribió música sinfónica y de cámara tanto tonal, como atonal.

Análisis

La Siciliana de Montiel es una pieza muy suave, nostálgica y melancólica que como bien lo dice su nombre, se centra y toma como parte fundamental al ritmo de siciliana, el cual usa para establecer sus temas principales y variantes tonales. Es una pieza bastante sobria y modesta, esto no significa que carece de belleza y riqueza musical. Se divide en tres partes: A, B y A'. En la parte A se expone la tonalidad y el tema principal, la parte B pasa a otra tonalidad y expone nuevo material musical, y la A' es la reexposición con sus breves variantes finales.

Compases	1-4	5-28	29-60	61-64	65-90
Violonchelo		T. P. ³ y Desarrollo (A)	T. P. y Desarrollo (B)		Reexposición (A') y Coda
Piano	Introducción	Acompañamiento	Acompañamiento	Introducción (Reexposición, A')	Acompañamiento (A')

La Siciliana en Re menor comienza como un *allegretto* y con una breve introducción del piano que dura cuatro compases (Figura 4). Dicha introducción es elaborada con una progresión de arpeggios descendentes y realizados con el ritmo de siciliana, el cual será predominante durante toda la pieza.

Figura 4

Siciliana

Rubén Montiel

Allegretto

Violoncello

Piano

En la anacrusa al compás 5 (Figura 5) comienza la participación del violonchelo exponiendo el tema principal y con el ritmo de siciliana ya previamente anunciado por el piano. El tema principal consta de cuatro compases, comenzando de manera descendente con un arpeggio seguido de grados conjuntos que resuelven en el siguiente compás. Los siguientes dos compases se repite la fórmula pero con breves variantes.

³ Tema Principal.

⁴ Compases 1 al 4.

Figura⁵



En el compás 9 se repite el tema principal, sólo que ésta vez tendrá un diferente pero sencillo desenlace en los compases 11 y 12 (Figura 6). Hasta éste punto se expuso de manera equilibrada en una duración de 8 compases la primera parte de A. En el compás 12 el piano prepara con arpeggios la entrada a la segunda parte de A.

Figura⁶



En el compás 13 comienza la segunda parte de A la cual dura también ocho compases. Consta también de un compás con el ritmo de siciliana al cual le sigue un compás con notas largas (Figura 7).

⁵ Compases 4 al 8.

⁶ Compases 9 al 12.

Figura⁷



Durante los siguientes compases se sigue elaborando la segunda parte de A, la cual llega a su fin en el compás 20 con el violonchelo resolviendo y el piano preparando con arpeggios la siguiente sección como lo hizo anteriormente (Figura 8)

Figura⁸.



En el compás 21 aparece de nuevo la primer parte de A con el tema principal y su duración de 8 compases. En los compases 27 y 28 (Figura 9) concluye ésta parte y se prepara la siguiente sección.

⁷ Compases 13 al 16.

⁸ Compases 17 al 20.

Figura⁹



En el compás 29 (Figura 10) comienza la parte B que está en Re Mayor, hay un cambio en la agógica la cual es indicada como *tempo meno mosso* y también cambia el registro del violonchelo a uno más agudo. Sigue presente el ritmo de siciliana con grados conjuntos seguidos por notas largas. La parte B también estará dividida en bloques de ocho compases.

Figura¹⁰



En el compás 45 (Figura 11) se repite de la misma manera el tema de la parte B, solo que la variante ahora es que se encuentra con cuerdas dobles.

⁹ Compases 25 al 28.

¹⁰ Compases 29 al 32.

Figura¹¹



El desenlace de la gran parte B ocurre del compás 57 al 60 (Figura 12). En los compases 59 y 60 el violonchelo finaliza la sección con acordes, los cuales no habían sido vistos hasta el momento.

Figura¹²



En el compás 61 se reexpone la parte A (Figura 13), volvemos al tempo 1 (*Allegretto*) y a la tonalidad de Re menor. Reaparecen de manera idéntica los distintos bloques de ocho compases de la parte A y se prepara el final de la pieza.

¹¹ Compases 45 al 48.

¹² Compases 57 al 60.

Figura¹³



A partir del compás 87 el violonchelo mediante una progresión ascendente termina la obra en el compás 90 (Figura 14), acompañado con el final bien marcado por el piano con un acorde final.

Figura¹⁴



¹³ Compases 61 a 65.

¹⁴ Compases 87 al 90.

Sinfonía Concertata #6 para Violonchelo y Cuerdas en do menor. Leonardo Leo (1694-1744)

Contexto Histórico¹⁵

El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, y podemos delimitar dicho periodo del año 1600 al 1750, subdividido en tres partes: El Barroco Temprano, que abarca de 1600-1650, da inicio a la experimentación de nuevas formas musicales, el uso del la barra de compás, el bajo continuo, la monodia, los recitativos y las primeras óperas, las cuales combinaban la literatura, música, pintura, arquitectura y teatro para expresar los ideales del mundo barroco. De 1650-1700 se le conoce como Barroco Medio o Maduro, ya consolidado el estilo y sus formas musicales como la sonata y el concierto. Aparece el estilo vocal belcantista y el concepto del virtuosismo. El periodo que abarca los años 1700-1750 se le llama Alto Barroco o Barroco Tardío. En dicho periodo aparece la sinfonía, la ópera bufa, el estilo galante francés y es el periodo al cual pertenecen las sonatas para viola da gamba y clavecín que escribió Johann Sebastian Bach.

El periodo barroco fue una era de contrastes y grandes cambios tanto en la sociedad como en el arte. Contradicciones irreconciliables tuvieron la necesidad de encontrar un punto de coexistencia: Se cambió la idea de un universo geocéntrico a heliocéntrico; el pensamiento humano pasó desde el dogmatismo religioso a la experimentación científica; las inexorables ideas modernas chocaron contra conceptos tradicionales, el catolicismo entró en conflicto con sectas protestantes, surgieron divergencias científicas, discusiones filosóficas, grandes tensiones sociales, desigualdad de clases, disturbios políticos y gobiernos absolutistas colonizaron al nuevo mundo.

La Guerra de los Treinta Años (1618-1648) -conflicto entre fuerzas de Reforma y Contrarreforma- debilitó el panorama musical de la primera mitad del siglo XVII en Alemania. Dicho periodo no impidió la consolidación de los considerados más grandes exponentes del barroco musical alemán: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. En Italia surge la primera ópera de la historia, “L’Orfeo” de Monteverdi, donde se empiezan a explorar y dar forma a las posibilidades del teatro musical; Caravaggio se edificaba como especialista en el juego de sombras y claroscuros; Carlo Modero crea la fachada del Vaticano, y Gian Lorenzo Bernini y Miguel Ángel se convierten en los principales exponentes de la escultura barroca italiana. En Francia existía una resistencia a la influencia italiana, sobre todo en el desarrollo de la nueva escuela clavecinística; Lully y Molliere mediante la música y la literatura le dieron forma a la *comédie-ballet*; la espontaneidad de Rubens fue seguida por el formalismo de Poussin; se construye el fastuoso Palacio de Versalles en un gran deseo de demostrar la grandeza de la monarquía. En España, el compromiso emocional de Del Greco fue seguido de la serenidad óptica de Velázquez; Juan Gómez de Mora fue el autor de La plaza Mayor de

¹⁵Con base en: *Historia de la Música. La Época de Bach y Haendel, Vol. VI*, Basso; *Arte Música e Ideas*, Flemming; *Barroco. Historia, Compositores, Obras, Formas Musicales, Discografía e Intérpretes de la Música Barroca*, Camino; *La Música Barroca*, Hill; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Voll I*, Sadie (ed.).

Madrid y la Clerecía de Salamanca. En Holanda, Rembrandt se erigía como el mayor exponente de la pintura Holandesa cediendo el paso a Vermeer. La danza pasó de ser un acto meramente lúdico a ser una actividad mucho más elevada y espiritual, dio así origen a la forma musical conocida como *suite*. Los poetas del siglo XVII cultivaron el terceto, cuarteto, soneto y redondilla. Todas las expresiones artísticas de este periodo se caracterizaron por tener un lenguaje recargado de adornos, de líneas contrastantes, tensión y relajamiento, dando justo sentido al origen portugués de la palabra *Barroco*, el cual era un término usado en la arquitectura para describir a una construcción cuando era retorcida, pesada, elaborada.

Todo lo señalado ocurría dentro del afán de dar un sentido de espacio infinitamente agrandado. Los jardines y avenidas de Versalles fueron trazados con una idea de acuerdo a esta extensa concepción de espacio. De igual manera, los pintores se aventuraron en llevar la mirada por fuera de sus cuadros e intentaron despertar la impresión de infinito por el empleo de la luz y efectos exagerados de contraste. A través del empleo de efectos ilusionistas, los cielos rasos de las iglesias de la Contrarreforma se abrían al cielo y trataron de dar una sensación de un mundo infinito.

Por encima de todo, el universo barroco se caracterizó por un movimiento incesante. Sus formas inquietas y adornadas compartieron el color de su época dinámica y sus esquemas sonoros flotaron libremente por medio de sus espacios tonales, rotas las cadenas que la unían al ritual religioso, a la danza o a la poesía, su emancipación fue completa. Con estas ideas y materiales se construyó la imagen de este osado nuevo mundo barroco.

Datos Biográficos¹⁶

Lionardo Oronzo Salvatore di Leo nació en San Vito dei Normanni (en ese entonces Reino de Nápoles) el 5 de agosto de 1694. Maestro y compositor italiano, fue de los artistas napolitanos más representantes de su tiempo, especialmente para la música sacra y el teatro. Fue hijo de Conrado Leo y Rosabetta Pinto. En 1709 fue alumno de Nicola Fago, en el Conservatorio de *Santa Maria della Pietà dei Turchini*. A principios de 1712, sus obras comenzaban a ser presentadas en el conservatorio; consecuentemente, el 14 de febrero del mismo año, fueron presentadas en el palacio del virrey, lo cual hizo que el trabajo de Leo atrajera una inusual atención. Al término de sus estudios fue nombrado organista en la capilla del virrey, el 8 de abril de 1713. Al mismo tiempo fue asignado como *Maestro di Capella* al servicio del Marqués Stella. Posteriormente se hizo también *Maestro di Capella* de *Santa Maria della Solitaria*.

El 13 de Mayo de 1714, a sus 20 años de edad, fue estrenada su primera ópera *Il Pisistrato*. A partir de ese momento fue comisionado para escribir intermezzos, arreglos de óperas y serenatas, y en 1718 escribió su segunda ópera, *Sofonisba*. En 1723 compuso su primera ópera para Venecia, y en ese mismo año comenzó a desarrollar el género de *commedia*

¹⁶ Con base en: *The New Grove Dictionary, Vol. X*, Sadie (ed.).

musicale napolitana. Desde entonces fue gran referente de la ópera cómica en Nápoles.

A la muerte de Alessandro Scarlatti en 1725, Leo fue promovido como primer organista en la Capilla Virreinal. En los próximos años, perdió su supremacía como compositor de ópera seria, ante sus rivales Johann Adolph Hasse y Leonardo Vinci (que no tiene nada que ver con Leonardo da Vinci, 1452-1519); y entre 1726 a 1730, aparentemente no recibió comisiones para componer óperas en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles. Sin embargo, sí obtuvo comisiones para escribir para Venecia y Roma, y en Nápoles continuó su carrera como compositor de óperas cómicas. Además de ser alumno de Scarlatti en Nápoles, también estudió con Ottavio Pitoni en Roma, de 1726 a 1731.

Después de la muerte de Vinci en 1730, Leo se convirtió en la figura musical dominante de Nápoles. El particular interés por las obras de Leo, llevó al mismo Georg Friedrich Händel a dirigir una de sus óperas junto con obras de Hasse, Porpora, Vivaldi y Vinci, en 1732 en El Teatro del Rey en Londres. A la muerte de Francesco Mancini en 1737, Leo asumió el puesto de *Vicemaestro* de la Capilla Real, puesto antes ejercido por Mancini, lo cual le trajo comisiones para componer óperas para Boloña, Turín y Milán. A través de conexiones con la familia real de Nápoles, Leo recibió comisiones de la corte real de España.

Leo también se convirtió en un prominente maestro. De 1734 a 1737, ejerció como profesor en el Conservatorio de *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, y en 1741 se volvió *Primo Maestro*, reemplazando a Fago, su propio mentor. En enero de 1744, después de la muerte de Doménico Sarro, Leo por fin se convierte en *Maestro di Capella* en la Capilla Real. Comenzó a componer muchas obras para el uso de la capilla y reformó a la Orquesta de la Ópera Real, pero murió tan solo nueve meses después de tomar el cargo.

Leo fue muy versátil y técnicamente el mejor logrado dentro de los compositores napolitanos de su tiempo, pero carecía del genio que tenían los más grandes compositores como Pergolesi, por ejemplo. Los trabajos de Leo ayudaron a levantar los estándares musicales para la *commedia musicale* y los intermezzos. Las oberturas de sus óperas representan un importante escenario para el desarrollo de la sinfonía pre-clásica. En la ópera, Leo fue mucho más conservador y apegado a la tradición que sus contemporáneos Hasse, Vinci y Porpora; y sus óperas cómicas muestran una sólida técnica de composición.

Análisis

A finales del siglo XVII, la música instrumental se va acercando a la consolidación sobre las formas musicales concertantes. El concierto nació como género vocal-instrumental y aplicado a composiciones eclesiásticas. Estas obras adoptaron la fórmula compositiva particular que las hace características del periodo barroco: el bajo continuo.

En el compás 8 encontramos una preparación para la entrada del violonchelo. Persiste la anacrusa y el unísono, y al ser un motivo que se repite en el compás 9, debe llevar un cambio de dinámica a *piano*, para después llegar a un *forte* en la cadencia, que por fin dará entrada al violonchelo (Figura 18).

Figura¹⁸



La entrada del violonchelo aparece a la mitad del compás 10 (Figura 19), de manera anacrúsica hacia el tercer tiempo del compás. Su intervención muestra todos los elementos expuestos anteriormente por las demás voces: anacrusa, descender por grados conjuntos, resolver al primer grado. Los motivos ahora reexpuestos por el violonchelo, son contestados por los violines (compás 11) y el bajo (compases 14 y 15).

Figura¹⁹



En la mitad del compás 15 (Figura 20), el violonchelo presenta un tema no visto hasta este momento, que lo contesta brevemente el violín I, mientras el acompañamiento lo realiza el violín II. Este pequeño pasaje es bien acompañado con un *crescendo* desde que empieza hasta que termina en el primer tiempo del compás 18.

¹⁸ Compases 8 al 10.

¹⁹ Compases 10 al 14.

Figura²⁰

Musical score for measures 15, 16, and 17. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 15 starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a *p* (piano) marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

Durante los compases 18, 19 y 20 (Figura 21), el violonchelo reexpone motivos que fueron ejecutados por los violines, antes de la primera intervención del violonchelo. En el compás 21, el violonchelo se encarga de hacer una cadencia mediante una escala descendente, la cual resuelve en el compás 22 a la tonalidad de sol menor.

Figura²¹

Musical score for measures 18, 19, 20, 21, and 22. The score is written for a string quartet. Measure 18 starts with a dynamic marking of *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat). The score includes fingering numbers (6, 5, 4) and a trill symbol (tr) in measure 20.

Después de un puente musical (compases 22-25, Figura 22) llevado por los violines I y II, éstos llegan a una cadencia por arpeggios descendentes en el compás 26. A mitad del compás 26, el violonchelo nos regresa a la tonalidad original de do menor, utilizando la reexposición del tema principal del movimiento. En el compás 28, el violonchelo hace una extendida variante al tema principal, esta variación consta de un pasaje por grados conjuntos y un salto de 7ma menor, resolviendo de nuevo a do menor.

²⁰ Compases 15 al 17.

²¹ Compases 18 al 22.

Figura²²

26

A la mitad del compás 33, de manera anacrúsica, el violonchelo prepara un elemento totalmente nuevo. Valiéndose de la resonancia de las cuerdas al aire (Do y Sol), el violonchelo ejecuta acordes muy amplios, que nos llevan al clímax de la frase en el tercer tiempo del compás 35 (Figura 23). La resolución de esta sección es por un breve descenso de grados conjuntos al primer grado, con su característicamente barroco salto de octava.

Figura²³

33

En la anacrusa al compás 40 (Figura 24), con una progresión de salto por tercera ascendente y grado conjunto descendente que van llevando a la fundamental, el violonchelo prepara su cadencia final de la mitad del compás 41 al tercer tiempo del compás 42.

²² Compases 26 al 30.

²³ Compases 33 al 36.

Figura²⁴



Al concluir el violonchelo, las cuerdas toman el protagonismo para terminar el movimiento. Siendo fiel a las características de anacrusa y unísono, termina el movimiento con un expectante suspenso, quedando el V grado suspendido en el aire. El alivio de la resolución llega en el primer acorde del segundo movimiento (Figura 25).

Figura²⁵



Segundo Movimiento, Molto Presto (4/4). Resolviendo al primer grado la tensión creada al final del primer movimiento, en forma de *attacca* comienza el segundo movimiento de la obra. Este movimiento es un cuarteto y comienza en forma de fuga, donde han quedado atrás los unisonos obligados que ahora dan paso a un diálogo contrapuntístico más claro, con frases más largas aunque no tan elaboradas como el primer movimiento. Cabe mencionar el compás partido, lo cual realza la riqueza de este movimiento que se encuentra en el contrapunto, la forma, la rítmica y el contraste de textura en comparación con el primer movimiento. En este segundo movimiento el violonchelo no deja de ser protagonista, pero sí se envuelve más en el diálogo conjunto con las demás voces. A pesar de que el violonchelo tiene momentos muy vistosos y llamativos, no es tan evidentemente protagonista en comparación con los demás movimientos del concierto.

²⁴ Compases 40 al 43.

²⁵ Compases 44 al 46.

Compases	1-18	18-38	18-48	48-73	73-82	82-104	109-129
Violonchelo		T. P. y Desarrollo		Desarrollo		Desarrollo	Desarrollo y Coda
Orquesta	T. P. y Desarrollo	Acompañamiento	T. P.	Desarrollo	T. P.	Desarrollo	

El comienzo de este movimiento es tético por obligación armónica y sensorial de resolver la tensión ya descrita. A pesar de tener un comienzo tético, el tema principal es anacrúsico una vez más. El violín primero comienza con el tema principal que consta de cinco notas cortas bien articuladas (como la indicación de la edición lo especifica en la figura 26: “las primeras tres notas del tema están consistentemente acentuadas en el original”^{*}), variando entre arpeggios y/o grados conjuntos de manera descendente, y la cola del motivo es una nota larga conformada por una blanca ligada a una negra. El violín segundo comienza también de manera anacrúsica una leve variante del tema principal, que consta de tres notas cortas al principio y dos notas largas al final.

Figura²⁶

Molto Presto (1st three notes of theme consistently accented in original)^{*}

Vln. I

Vln. II

Cell.

Basso

Este tema principal es una progresión descendente, que en el compás 8 mediante un salto de décima mayor regresa a la tesitura con la cual empezó, para poder continuar en un nuevo descenso ejecutando la variante al tema que llevaba en un inicio el violín segundo. Es en éste preciso punto donde el bajo hace su entrada en *forte* con el tema principal (Figura 27).

²⁶ Compases 1 al 6.

Figura²⁷

7

El violonchelo hace su entrada en *forte* con el tema principal en el compás 18. Violín I y II se vuelven ahora acompañantes unísono (Figura 28).

Figura²⁸

18

En el compás 37 el violonchelo prepara una inflexión para pasar a sol menor en el compás 38, y el violín II retoma el tema principal en la nueva tonalidad (Figura 29).

²⁷ Compases 7 al 12.

²⁸ Compases 18 al 24.

Figura²⁹

36

Volviendo a la tonalidad de Do menor en el compás 48 (Figura 30), entra el violonchelo con una variación del tema principal, donde las notas largas empiezan a principio de compás y las notas cortas sirven como anacrusa. El violín I se une al discurso durante seis compases (49-54), imitando a modo de canon lo que está siendo expuesto por el violonchelo.

Figura³⁰

48

En el compás 59 (Figura 31) el violonchelo elabora una progresión ascendente de arpeggios descendentes, que prepara una breve sección donde el violonchelo queda totalmente solo con saltos de decenas.

²⁹ Compases 36 al 42.

³⁰ Compases 48 al 57.

Figura³¹
59

Musical score for measures 59-65. The score consists of five staves. The top staff shows a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff is empty. The third staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, with the word "(simile)" written above it. The fourth staff contains the numbers "3 6" repeated three times, indicating fingerings. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and slurs. Vertical red lines mark the beginning of measures 60, 61, 62, 63, 64, and 65.

En el compás 73 (Figura 32) se resuelve a Fa menor y los violines I y II retoman el tema principal y su variación respectivamente, siendo enfatizados en *forte*.

Figura³²

Musical score for measures 68-77. The score consists of five staves. The top staff shows a melodic line with eighth notes and slurs, starting with a dynamic marking of *f*. The second staff shows a melodic line with eighth notes and slurs, also starting with a dynamic marking of *f*. The third staff contains the numbers "5 4 6" repeated three times, indicating fingerings. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and slurs. Vertical red lines mark the beginning of measures 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, and 77.

Al inicio del compás 90 (Figura 33) tenemos de nuevo el intercambio del tema con el violonchelo y violín I durante cuatro compases, que da paso inmediatamente a la progresión ascendente de arpeggios descendentes.

Figura³³

Musical score for measures 90-97. The score consists of five staves. The top staff shows a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff shows a melodic line with eighth notes and slurs. The third staff contains the numbers "6 6 6 7 4 5 6 6 5 6" repeated three times, indicating fingerings. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and slurs. Vertical red lines mark the beginning of measures 91, 92, 93, 94, 95, 96, and 97.

³¹ Compases 59 al 65.

³² Compases 68 al 77.

³³ Compases 90 al 97.

Inmediatamente pasa el violonchelo a los saltos de decenas en el compás 98, para regresar de nuevo a Do menor en el compás 104 (Figura 34).

Figura 34.

98 (simile)

The musical score for Figure 34 consists of two staves: a cello staff (top) and a double bass staff (bottom). The cello part begins at measure 98 with a piano (*p*) dynamic, playing a series of descending decima jumps. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) at measure 100 and to forte (*f*) at measure 104. The double bass part also starts at measure 98 with a piano (*p*) dynamic, mirroring the cello's decima jumps. At measure 104, it plays a forte (*f*) chord. A 'simile' marking is placed above the cello staff at measure 98. A '6/4' time signature change is indicated at measure 104. The piece concludes with a final chord in the double bass staff at measure 104.

En la anacrusa al compás 110 (Figura 35) el violonchelo presenta una nota pedal en sol, mientras realiza arpeggios descendentes. Para después pasar de nuevo a sus saltos de decenas.

Figura 35

109

The musical score for Figure 35 consists of two staves: a cello staff (top) and a double bass staff (bottom). The cello part begins at measure 109 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing descending arpeggios. At measure 110, it has a pedal point on G. The dynamic remains *mf* through measure 115. The double bass part starts at measure 109 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a steady bass line. At measure 110, it has a pedal point on G. A '6/4' time signature change is indicated at measure 110. A 'simile' marking is placed above the cello staff at measure 110. The piece concludes at measure 115.

En el compás 120 (Figura 36) mediante los saltos de decenas, cadencia y final en el 124, termina el violonchelo su participación, dando paso a que las demás voces terminen el movimiento.

³⁴ Compases 98 al 104

³⁵ Compases 109 al 115.

Figura³⁶

120



Tercer Movimiento, *Larghetto* (6/8). Después de un lúdico y movido segundo movimiento, llega un tranquilo y sobrio tercero. Es un movimiento muy meditativo, un tanto cuanto misterioso, rico en melodía y contrastes rítmicos. Se encuentran muchos momentos donde es casi imposible no improvisar con distintos ornamentos. La textura de este movimiento es absolutamente contrastante ya que está en la tonalidad de Sol menor, a diferencia de los demás movimientos los cuales están en Do menor.

Compases	1-16	17-35	41-55	56-62	64-67
Violonchelo		Desarrollo del T. P.	Desarrollo	Episodio con variaciones	
Orquesta	Introducción y Desarrollo del T. P.	Desarrollo	Desarrollo	Episodio	Coda

Antes de empezar a estudiar (analizar) este movimiento, es más que evidente tomar en cuenta la indicación de la edición sobre el original: “Manuscrito acentúa los treintaidosavos – debatible *staccato* aquí*”, y nos da una idea aproximada de cómo se debe articular. Dicha indicación forma parte del tema principal con el que comienza el movimiento de manera tética. El elemento principal de este movimiento es el ritmo de siciliana que se encuentra desde el primer compás (Figura 37).

³⁶ Compases 120 al 129.

Figura³⁷

Larghetto (Manuscript accents thirty-second notes - debatable staccato here)*

The musical score for Figure 37 consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Cell., and Basso. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Larghetto'. The Vln. I and Vln. II staves begin with a forte (*f*) dynamic and a series of sixteenth-note runs. The Vln. I staff has a dynamic change to piano (*p*) at the second measure. The Basso staff starts with a forte (*f*) dynamic. The Cell. staff is mostly silent with some rests. The score is divided into four measures.

Mediante una progresión que desciende cromáticamente por compás (compás 1-6), se llega al compás 6 donde se encuentra un elemento que será de gran importancia para el movimiento, el cual es el ritmo de siciliana que termina en el compás 8 en Re Mayor (Figura 38)

Figura³⁸

The musical score for Figure 38 shows a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The score begins with a forte (*f*) dynamic and a series of sixteenth-note runs. The score is divided into four measures. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third and fourth measures have a forte (*f*) dynamic. The score is divided into four measures.

Una vez más en el compás 10 tenemos una indicación de la edición respecto al original: “Manuscrito enfatiza la primera nota del grupo en *f* después *p* – más énfasis en la primer nota que grandes acentos” *. Tanto Leo como la edición nos dejan en claro no sólo la articulación sino el fraseo de este nuevo elemento que se encuentra en su totalidad en Re Mayor (Figura 39).

³⁷ Compases 1 al 4.

³⁸ Compas 5 al 8.

Figura³⁹.

10 (Manuscript emphasizes first note in group with *f* then *p* - more emphasis of 1st note than big accents)*

En el compás 17 (Figura 40) hace su primera aparición el violonchelo, en Sol menor y de manera tética presenta elementos que ya fueron expuestos evidentemente por las cuerdas. Observamos el ritmo de siciliana, los grupos de dieciseisavos aclarados por el compositor.

Figura⁴⁰

17

En la anacrusa al compás 24 el violonchelo presenta un motivo de corcheas que se repite en el compás 26 (Figura 41). Dicha repetición exige una variación en algún elemento musical, por lo tanto es casi obligado para el oído el tocar la repetición con el ritmo de siciliana.

³⁹ Compases 10 al 12.

⁴⁰ Compases 17 al 22.

Figura⁴¹



En el compás 33 (Figura 42) y en *forte* se reexpone el tema con el que empezó el movimiento siendo contestado a forma de respuesta por el violonchelo. También aparece la progresión cromática descendente por compás. Esta vez los violines terminan el fragmento con una figura de corchea como apoyatura y negra.

Figura⁴²



En la anacrusa del compás 40 (Figura 43) el violonchelo reexpone el tema principal del movimiento, solo que ésta vez en el compás 43 comienza a variar sin dejar de lado los dos aspectos más importantes del movimiento, que son el ritmo de siciliana y los grupos de dieciseisavos.

⁴¹ Compases 24 al 26.

⁴² Compases 33 al 39

Figura⁴³

Musical score for Figure 43, measures 40-43. The score consists of four staves. The first two staves are for violins I and II, and the last two are for violas and cellos. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first measure (40) starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the first two staves is characterized by anacrusis (beats before the bar line). The bass line in the last two staves features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

De nueva cuenta con anacrusa, encontramos en el compás 53 el tema principal y con una apoyatura como adorno, unido a los grupos de dieciseisavos (Figura 44).

Figura⁴⁴

Musical score for Figure 44, measures 53-56. The score consists of four staves. The first two staves are for violins I and II, and the last two are for violas and cellos. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first measure (53) starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the first two staves is characterized by anacrusis (beats before the bar line). The bass line in the last two staves features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

En el compás 58 (Figura 45) el violonchelo prepara su salida mediante el tema principal, presentado descendientemente y por grados conjuntos, hasta llegar a resolver en el compás 61 donde devuelve protagonismo a los violines I y II que hasta este punto habían tenido un papel de acompañamiento junto con el bajo. En el compás 62 vuelven los grupos de dieciseisavos en los violines I y II en forma de unísono.

⁴³ Compases 39 al 43.

⁴⁴ Compases 53 al 56.

Figura⁴⁵

58

Termina el movimiento con el tema principal en todas las voces (Figura 46).

Figura⁴⁶

Cuarto Movimiento, *Allegro* (3/8). El cuarto y último movimiento con el que termina este concierto es tranquilo y discretamente dinámico. A diferencia de los movimientos anteriores se encuentra en compás ternario y tiene una forma bipartita muy clara (A y B), y además vemos por primera vez el uso de la barra de repetición.

A:

Compases	1-4	5-9	10-16	17-21	22-33
Violonchelo	T. P.		T. P. y Desarrollo		T. S ⁴⁷ , Desarrollo y Cadencia
Orquesta		Respuesta	Acompañamiento	Respuesta	Ac. y Cadencia

⁴⁵ Compases 58 al 62.

⁴⁶ Compases 63 y 64.

⁴⁷ Tema Secundario.

B:

Compases	40-43	43-48	48-52	52-62	62-70	70-74	75-89	89-95
Violonchelo		Desarrollo		Desarrollo	T. P. Desarrollo		T. S. Desarrollo y Cadencia	Coda
Orquesta	T. P.	Ac.	Respuesta	Ac.	Ac.	Respuesta	Ac.	Coda

A diferencia de los demás movimientos, éste regresa a la tonalidad de Do menor y comienza con el violonchelo solo y en anacrusa. Esta vez es el violonchelo el que expone el tema principal del movimiento, seguido por una respuesta de los violines (compases 1-9, Figura 48). El tema principal es anacrúsico y descendente, formado en su primera parte por corcheas y la segunda por dieciseisavos.

Figura⁴⁸

Allegro

The musical score for Figure 48 is in D minor, 3/8 time, marked Allegro. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Cello/Double Bass part begins with an anacrusis (two eighth notes) and then plays a descending eighth-note pattern. The Violin I and II parts enter in measure 1 with a piano (p) dynamic, playing a similar descending eighth-note pattern. The Viola part enters in measure 1 with a forte (f) dynamic, playing a descending eighth-note pattern. The score includes fingering numbers for the Cello/Double Bass part: 6, 5, 4, 6, 5, 4, 6, 5, 4.

En la anacrusa al compás 10 (Figura 49) vuelve el violonchelo al tema principal, solo que ésta vez la segunda mitad se extiende por cuatro compases a diferencia de la primera vez, y es hasta el compás 17 que vuelven a responder los violines.

⁴⁸ Compases 1 al 9.

Figura⁴⁹
10

Musical score for Figure 49, measures 10-17. The score is written for four staves. The first two staves are for vocal parts, and the last two are for piano accompaniment. The music begins with rests in the vocal parts and piano accompaniment. At measure 10, the piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter at measure 17 with a piano (*p*) dynamic. The music concludes at measure 17 with a final chord.

Nuevamente comienza el violonchelo y con anacrusa al compás 22, exponiendo un tema secundario que es mucho más florido que el principal, por su combinación de saltos, grados conjuntos, notas largas y trinos. También es notable su extensión la cual abarca doce compases (compases 22-33, Figura 50). Este tema secundario nos lleva a la tonalidad de Mi bemol Mayor, relativo mayor de Do menor.

Figura⁵⁰
22

Musical score for Figure 50, measures 22-33. The score is written for four staves. The first two staves are for vocal parts, and the last two are for piano accompaniment. The music begins with rests in the vocal parts and piano accompaniment. At measure 22, the piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter at measure 22 with a piano (*p*) dynamic. The music concludes at measure 33 with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as trills (*tr*) and triplets (*3*).

De manera similar al final del primer movimiento (Figura 25, página 21), termina en el compás 39 la parte A del movimiento, con un gran unísono de todas las voces resolviendo a la tónica de la nueva tonalidad. Figura⁵¹

Musical score for Figure 51, measures 35-39. The score is written for four staves. The first two staves are for vocal parts, and the last two are for piano accompaniment. The music begins at measure 35 with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter at measure 35 with a piano (*p*) dynamic. The music concludes at measure 39 with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets (*3*).

⁴⁹ Compases 10 al 17.

⁵⁰ Compases 22 al 33

⁵¹ Compases 35 al 39.

La parte B del movimiento (Figura 52) comienza con los violines exponiendo el tema principal junto con la característica sexta napolitana, que preparan al violonchelo para su nueva entrada exponiendo el tema secundario con variaciones, en la anacrusa del compás 44.

Figura⁵²

Musical score for Figure 52, measures 40-48. The score is in 4/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 40-43 show the Violins playing a melodic line with a characteristic Neapolitan sixth interval (F4 and A4) and a dynamic marking of *f*. The Cello/Double Bass part enters in measure 44 with a secondary theme, marked *p* and featuring a five-measure rest in measure 45. The score concludes in measure 48 with a final *f* dynamic marking.

En el compás 63 (Figura 53) tenemos la reexposición del tema principal, sólo que ésta vez es en los violines y el violonchelo al unísono. La variante es que en vez de simplemente resolver, el violonchelo comienza a elaborar variaciones mediante saltos y grados conjuntos. Es importante mencionar el gran unísono en todas las voces de los compases 65 y 66.

Figura⁵³

Musical score for Figure 53, measures 63-68. The score is in 4/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 63-64 show the Violins and Cello/Double Bass playing the main theme in unison, marked *f*. Measures 65-66 show a grand unison across all four staves. The score concludes in measure 68 with a dynamic marking of *p*.

A partir del compás 75 (Figura 54), el violonchelo prepara el final del movimiento y la culminación del concierto, exponiendo el tema secundario.

⁵² Compases 40 al 48.

⁵³ Compases 63 al 68.

Figura⁵⁴

Musical score for measures 75-79. It features four staves. The top two staves (likely vocal parts) have a melody starting with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The bottom two staves (likely piano accompaniment) feature a rhythmic pattern of eighth notes with a trill (*tr*) in measure 78. A '6' is written below the bottom staff in measure 75.

El violonchelo finaliza su participación como solista en el compás 89 resolviendo a Do menor, mediante el desenlace del tema secundario con su repetición en los compases 86 a 88 (Figura 55).

Figura⁵⁵

Musical score for measures 83-89. It features four staves. The top two staves have a melody with a forte (*f*) dynamic. The bottom two staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with a trill (*tr*) in measure 86. A '6' is written below the bottom staff in measure 83.

Del compás 90 al 95 termina la parte B (Figura 56), el movimiento y el concierto. Volvemos a ver un gran unísono en todas las voces (con sus pequeñas excepciones) resolviendo a una gran tónica en todas las voces.

Figura⁵⁶

Musical score for measures 90-95. It features four staves. The top two staves have a melody with a forte (*f*) dynamic. The bottom two staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with a trill (*tr*) in measure 93. A '6' is written below the bottom staff in measure 90.

⁵⁴ Compases 75 a 79.

⁵⁵ Compases 83 al 90.

⁵⁶ Compases 90 al 95.

Sonata no.1 para viola da gamba en Sol Mayor BWV 1027. J. S. Bach (1685 - 1750)⁵⁷

Datos Biográficos⁵⁸

Johann Sebastian Bach, compositor y organista alemán, nació en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685. Creció en el seno de una familia de músicos, extendida a 7 generaciones y que se prolongó a sus propios hijos, músicos importantes varios de ellos. Johann Sebastian aprendió música, violín y viola con su padre, Johann Ambrosius, a cuya muerte en 1695, Johann Sebastian marchó a Ohrdruff a la edad de 10 años, a proseguir sus estudios musicales con su hermano mayor, Johann Christoph, organista y alumno de Johann Pachelbel.

A la muerte de su hermano, Johann Sebastian se mudó a Lüneburg, a la edad de 15 años, uniéndose como soprano al coro de la iglesia de San Miguel. Su estancia fue corta, ya que debido a su edad, su voz cambió y desgraciadamente, no pudo adoptar una bonita y timbrada voz en poco tiempo.

En 1703, con 18 años, Johann Sebastian ya era violinista de la orquesta de cámara del duque Johann Ernst, en Weimar. Aun así, al año siguiente abandonó el puesto para ocupar el de organista en la iglesia de San Bonifacio, en Arnstadt. En esta ciudad, comenzó arduamente a estudiar el repertorio de los organistas más reconocidos de su época. Era tal su deseo de aprender y perfeccionar su técnica de ejecución y composición para el órgano, que incluso lo llevó a emprender a pie el viaje a la iglesia de Santa María, en Lübeck, con el fin de escuchar a Dietrich Buxtehude, quien era el organista de dicha iglesia.

Su perseverancia e incansables esfuerzos lo hicieron notar en el ámbito musical, tanto que, le fue ofrecido el puesto de organista en diversos lugares, el cual aceptó en la iglesia de San Blas, en Mühlhausen, en el año 1707. Apenas cumplido un año en este puesto, Bach tuvo que ir de nuevo a Weimar para tocar en la corte del Duque Wilhelm Ernst, el cual de inmediato le ofreció el puesto de organista de su corte, puesto que Bach no demoró en aceptar. Así pues, transcurría el año de 1708 cuando Bach regresaba a Weimar, lugar donde permaneció hasta 1717. Dicho periodo le presentó a Bach las circunstancias propicias para alcanzar gran perfección en el órgano y sentó los fundamentos para sus grandes obras para este instrumento. También compuso alrededor de treinta cantatas, obras para órgano y clavicémbalo.

Desde 1717 hasta 1723 fue *Kapellmeister* de Köthen, en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, periodo durante el que escribió importante música para conjuntos instrumentales como conciertos para violín y los Conciertos de Brandenburgo. También

⁵⁷ Página 14 para Contexto Histórico del Barroco.

⁵⁸ Con base en: *Johann Sebastian Bach*, Forkel; *The New Grove Dictionary, Vol. I*, Sadie (ed.).

escribió cantatas destinadas para el cumpleaños del príncipe Leopold y para el año nuevo. Compuso también, obras para instrumentos solistas, incluidas algunas de sus célebres partitas, “El Clave Bien Temperado I”, invenciones y el *Orgelbüchlein*.

En 1723 muere el *Kantor* y Director Musical de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, Johann Kühnau. Bach viaja a dicha ciudad para tomar el puesto, mismo que ocupó hasta su muerte. En 1728, con gran dolor compuso una cantata fúnebre, por la muerte de su gran amigo el Príncipe Leopold. En 1735 recibe el título de Maestro Honorario de la capilla del Duque de Weisenfels, y al siguiente año, es nombrado Compositor de la Corte del Rey de Polonia.

Durante su estancia en Leipzig compuso grandes obras sacras: La Pasión según San Juan y San Mateo, La Misa en Si menor, etc. También de este periodo son las Variaciones Goldberg, el segundo libro del Clave bien temperado, la Ofrenda Musical y varios conciertos para clave.

Durante meses, la salud de Bach fue decayendo, hasta que en la tarde del 30 de julio de 1750, fallece a los 65 años de edad. Bach practicó todos los géneros, excepto la ópera; en todos dejó obras imprescindibles para el estudio de la música y repertorio universal. Potencia intelectual, genio del contrapunto, virtuoso organista, más grande compositor del barroco alemán, son algunos títulos usados hoy en día para referirnos a Johann Sebastian Bach. Coincidentemente, el periodo barroco termina con la muerte de Bach.

Análisis

Hasta los tiempos de Bach, la viola da gamba era un instrumento característico y muy recurrido en la música de cámara, casi siempre siendo apoyo del bajo continuo. Sin embargo, en países como Alemania y sobre todo en Francia adquirió un gran auge y desarrollo como instrumento solista. El siglo XVII fue una época definitoria para dos instrumentos de “familias enemigas”: la viola da gamba (Francia) y el joven violonchelo (Italia). La sonoridad y fuerza del violonchelo poco a poco fue relegando a la dulce viola da gamba, debido a las exigencias de la música y sus compositores de la época. Por muchísimo tiempo disputas incluso internacionales se dieron lugar debido a esta “sustitución” que el violonchelo fue realizando sobre la viola da gamba. Discusiones epistolares, desacuerdos entre colegas, fueron escenarios que precedieron el relativo triunfo del violonchelo.

Dentro de la novedosa ola musical del violonchelo, Bach le confió a la viola papeles de suma importancia y gran belleza. Los ejemplos más sobresalientes son el *Concierto de Brandenburgo no.6* y algunas arias de cantatas (BWV 76, 152, 199, 205) y de las *Pasiones según San Juan* (BWV 245) y *Según San Mateo* (BWV 244); y por supuesto las *Tres sonatas para viola da gamba y clavecín*.

La fecha de composición de este ciclo de sonatas se la atribuye al periodo de Köthen (1717-1723), debido a que se desconoce la fecha exacta de su manufactura, y que ninguna fuente manuscrita reúne a las tres sonatas. También se especula que estas sonatas fueron dedicadas al Príncipe Leopold, amigo cercano de Bach y violagambista también.

Debido a la incertidumbre de las fechas de composición de las sonatas, y el hecho de que se han encontrado por separado, lleva a los musicólogos a pensar que ésta sonata es una adaptación de una versión para dos flautas: *Sonata en Sol Mayor para dos Flautas y Bajo Obligato BWV 1039*. Dicha versión, se presume de ser la inicial, a la cual Bach hizo una adaptación posterior, confiando a la viola da gamba la parte de la segunda flauta, la mano derecha del clave para la flauta primera y la mano izquierda para el bajo.

La Sonata en Sol Mayor, es la más dulce de las tres, con una forma de *Sonata da chiesa* (de iglesia), esto significa que es de 4 movimientos (lento-rápido-lento-rápido). Otra característica importante de la sonata es que el acompañamiento del clavecín es un bajo *obbligato*, lo que significa que todo su desarrollo ya está escrito y no se encuentra en forma de cifrado.

Primer Movimiento, Adagio (en 12/8). Escrito en la tonalidad de Sol Mayor, inicia la sonata con un movimiento de carácter dulce y amable, con características de danza y calidad pastoral, donde el cuarto con puntillo marca el tempo. La base estructural de este movimiento se agrupa en bloques de tres compases, en los cuales se irán encontrando la exposición del tema, variaciones, desarrollos, reexposiciones e incluso la coda final. El tema principal y desarrollo se encontrarán en primera instancia en la tónica y consecuentemente en la dominante, para después tener breves pasajes en tonalidades menores como Mi y Si menor. Para un movimiento tan equilibrado, salta a la atención que termine en la dominante y sea el segundo movimiento el que libere esa tensión.

Compases	1-3	4-6	7-12	13-15	16-18	19-21	22-24	25-28
Violonchelo	Tema Principal	Respuesta	Episodio	Respuesta	Tema Principal	Episodio Contrapuntístico	Desarrollo Contrapuntístico Imitativo	Coda
Mano Derecha	Respuesta	Tema Principal	Episodio	Tema Principal	Respuesta	Episodio	Desarrollo	Coda

El tema principal es expuesto inmediatamente por el violonchelo, del compás 1 al 3 (Figura 59), mientras el clavecín en respuesta tiende una nota alta y de gran duración (19 tiempos), normalmente articulada con trino para hacerla durar su valor real de compás y medio (en la versión para flauta se puede articular y dar su valor real sin problema, en cambio, el clavecín se vale del ornamento para sostener la nota); y el acompañamiento se encuentra en forma de arpeggio, de repente imitando ciertos motivos del violonchelo. Los primeros 3 octavos del tema

principal, son la célula generadora del resto del desarrollo y discurso musical, el cual se podrá encontrar frecuentemente en todo el movimiento.

Figura ⁵⁹

Adagio.

The image shows a musical score for three measures. The top staff is for Viola da gamba and the bottom two staves are for Cembalo. The tempo is marked 'Adagio.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Viola da gamba part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Cembalo part provides a harmonic and rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

Después de esta primera exposición del material musical, a continuación, en el compás 4-6 (Figura 60) se invierten los papeles y ahora, sobre el 5to. grado, el clavecín expone con la mano derecha el tema principal y el violonchelo extiende la respuesta en la dominante de 19 tiempos, al igual que lo hizo el clavecín en los compases 1-3, sólo que a diferencia del clavecín, el violonchelo no la ejecuta con trino, ya que sí puede mantener la duración de la nota con un solo ataque. El bajo se mantiene en su carácter constante de arpeggios con ciertas variaciones y adornos.

Figura ⁶⁰

The image shows a musical score for three measures. The top staff is for Viola da gamba and the bottom two staves are for Cembalo. The tempo is marked 'Adagio.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Viola da gamba part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Cembalo part provides a harmonic and rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

Esta primera parte tiene una duración de 6 compases, dividida en dos partes iguales de 3 compases (figuras 59 y 60). La siguiente parte es un episodio de 6 compases (compases 7-12, figura 61), ahora en la tonalidad de Si menor, donde el discurso de ambos, violonchelo y mano derecha del clavecín, despliegan un discurso mucho más florido, donde se encuentran más adornos y apoyaturas, sin dejar la naturaleza imitativa que se ha planteado anteriormente. A diferencia de la primera parte (compases 1-6), encontramos un notorio clímax en el compás 12. El bajo mantiene a momentos su ritmo de octavos, pero se muestra más atrevido melódicamente y se involucra más en el diálogo de este contrapunto imitativo, utilizando material de las sugerencias melódicas de las voces superiores.

⁵⁹ Compases 1 al 3.

⁶⁰ Compases 4 al 6.

Figura⁶¹

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of three staves: the top staff is for piano (p), the middle for violin (v), and the bottom for cello (c). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system contains measures 7 through 12. The second system contains measures 13 through 15. The third system contains measures 16 through 18. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'.

En seguida, una pequeña parte que consta de 3 compases (del 13 al 15, Figura 62), de nuevo el tema principal expuesto sobre el 5to. grado en la mano derecha del clavecín, y una nota muy larga de 19 tiempos en el violonchelo, sin olvidar el ritmo de octavos en arpeggio del bajo. Con esta pequeña sección, nos preparamos para volver a la tonalidad de Sol Mayor, dicha preparación la expone el violonchelo al final del compás 15.

Figura⁶²

The image displays three systems of musical notation, continuing from the previous figure. Each system consists of three staves: piano (p), violin (v), and cello (c). The music is in the same key signature and time signature. The first system contains measures 13 through 15. The second system contains measures 16 through 18. The third system contains measures 19 through 21. The notation includes slurs, dynamic markings like 'p', and a prominent long note in the cello part in the final measure of the second system.

De nuevo en la tonalidad de Sol Mayor llega la reexposición del tema principal. Dentro de 3 compases, el violonchelo reexpone el tema principal y la célula generadora de todo el discurso que se encuentra de nuevo en los primeros tiempos del compás 16 (Figura 63), así como la larga nota del clavecín con su trino, y el acompañamiento en octavos y arpeggios del bajo. Al tratarse de la reexposición, el violonchelo podrá ejecutar nuevos adornos y variaciones a su discurso, como así se acostumbraba en la época, para demostrar variación y riqueza musical. Una variación en la melodía del violonchelo al final del compás 18, nos llevará a la tonalidad relativa menor.

⁶¹ Compases 7 al 12.

⁶² Compases 13 al 15.

Figura⁶³



Nuevamente, en sección de 3 compases (compases 19- 21, Figura 64), ahora en Mi menor, se llega a la parte climática, más tensa y armónicamente rica del movimiento. El clímax se encuentra a la mitad del compás 20, llegando el violonchelo al punto más alto de la tesitura de este movimiento. De la misma manera, esta sección es la más recargada en cuanto a ornamentos para el violonchelo. Se encuentran varias indicaciones de trinos en tan pocos compases, que Bach escribió deliberadamente y no dejando esa opción al ejecutante. Al final del compás 21, después de resolver a mi menor, ahora un breve tema propuesto por el clavecín será contestado por el violonchelo, siguiendo con el recurso del contrapunto imitativo.

Figura⁶⁴



Esta penúltima sección, también de 3 compases (22 al 24, Figura 65), presenta diálogo de imitación entre el violonchelo y la mano derecha del clavecín, el cual consta de pequeñas frases de notas que descienden en grado conjunto, para poco a poco llevarnos de nuevo a la tonalidad de Sol Mayor.

Figura⁶⁵



⁶³ Compases 16 al 18.

⁶⁴ Compases 19 al 21.

⁶⁵ Compases 22 al 24.

Los compases finales (del 25 al 28, figura 66) presentan una coda comenzando, una vez más, con el tema principal del movimiento que ya ha sido expuesto varias veces por el violonchelo y la mano derecha del clavecín, y terminará el movimiento en una semicadencia, creando un gran suspenso y tensión que serán resueltos al comenzar con *attacca* al Sol Mayor del segundo movimiento.

Figura⁶⁶



Segundo Movimiento, *Allegro ma no tanto* (3/4). Es un movimiento con un carácter más dinámico en forma de fuga, con mucha más riqueza melódica y contrapuntística; donde en ciertos momentos se alcanza a distinguir diálogos a tres voces, ya que el bajo se vuelve partícipe en el diálogo melódico. Aparecen más temas melódicos, dando lugar a mayores posibilidades interpretativas. Es un diálogo incesante entre las tres voces, lo cual genera que en todo momento algo interesante esté sucediendo. Las melodías de este movimiento asemejan a niños que realizan un juego tras otro, imitándose y volviendo a comenzar.

Compases	1-5	5-10	10-14	14-17	18-21	21-25	29-33	61-64
Violonchelo		T. P.	Episodio	T. S.	T. P.	Episodio	T. S.	T. P.
Mano Derecha	T. P.	T. S.	Episodio	T. P.	Contrapun to	Episodio	T.P.	T. S.

⁶⁶ Compases 25 al 28.

Compases	68-76	82-84	84-91	91-96	96-100	100-106	106-113
Violonchelo	Desarrollo	T. S.	Episodio		Reexposición	Desarrollo	Coda
Mano Derecha	Desarrollo	T. P.	Episodio	Reexposición	Contrapunto	Desarrollo	Coda

Comienza en la tonalidad de Sol Mayor, resolviendo la tensión creada al final del primer movimiento. Es un movimiento más rápido, totalmente contrapuntístico, donde se exploran más posibilidades melódicas que en el primer movimiento. Inmediatamente, en el primer compás, comienza de manera anacrúsica el **tema principal** en la mano derecha del clavecín, y tiene una duración de 4 compases (Figura 67).

Figura⁶⁷



En la anacrusa del compás 6 ahora el violonchelo expone el **tema principal** en el 5to. grado (compases 6-9, figura 68); al mismo tiempo, la mano derecha del clavecín expone nuevo material melódico, que será el **tema secundario**, también en anacrusa, comenzando un diálogo contrapuntístico nuevo y de mayor complejidad melódica; acompañado con el bajo, ahora con menos arpeggios y más notas de paso.

⁶⁷Compases 1 al 5.

Figura⁶⁸



Del compás 14-17 (Figura 69), reaparecen temas ya expuestos anteriormente: **tema principal** en la mano derecha del clavecín, elaborado en el 5to. grado que terminará en Sol Mayor, reforzado por un trino del chelo en la sensible resolviendo a la tónica; y **tema secundario** en el violonchelo, sólo que sintetizado en poco más de un compás. En esta sección el bajo se incluye al diálogo formando un gran discurso de tres voces, utilizando escalas con repentinos cambios de dirección, variaciones rítmicas y melódicas, dándole al bajo (y a todo el discurso) dinamismo y mayor riqueza contrapuntística.

Figura⁶⁹



En los compases 21-25 (Figura 70), sobre la mano derecha del clavecín, aparece un desarrollo en forma de **progresión**. Una vez más, un tema anacrúsico, en forma de progresión descendente. Por su parte, el bajo genera otra **progresión** peculiar, de notas repetidas que desciende utilizando un *bordado*.

Figura⁷⁰

⁶⁸ Compases 5 al 9.

⁶⁹ Compases 14 al 18

⁷⁰ Compases 21 al 25.



En la anacrusa del compás 29 (Figura 71), el violonchelo expone y resuelve con una variación el **tema secundario**, a lo cual la mano derecha del clavecín realiza lo mismo con el **tema principal**.

Figura⁷¹



Un **motivo** de nota pedal agrandando el intervalo aparece la mano derecha del clavecín y el violonchelo lo termina, del compás 43-46 (Figura 72) ahora en Si menor.

Figura⁷²



La anacrusa al compás 57 (Figura 73), la mano derecha del clavecín imita la **progresión**, previamente expuesta por el violonchelo. Reaparece el **tema principal** en el violonchelo y a

⁷¹ Compases 28 al 33.

⁷² Compases 43 al 48.

la par, el **tema secundario** en la mano derecha del clavecín, en el compás 59. Ambos temas terminan al unísono resolviendo en Re Mayor, en el compás 64.

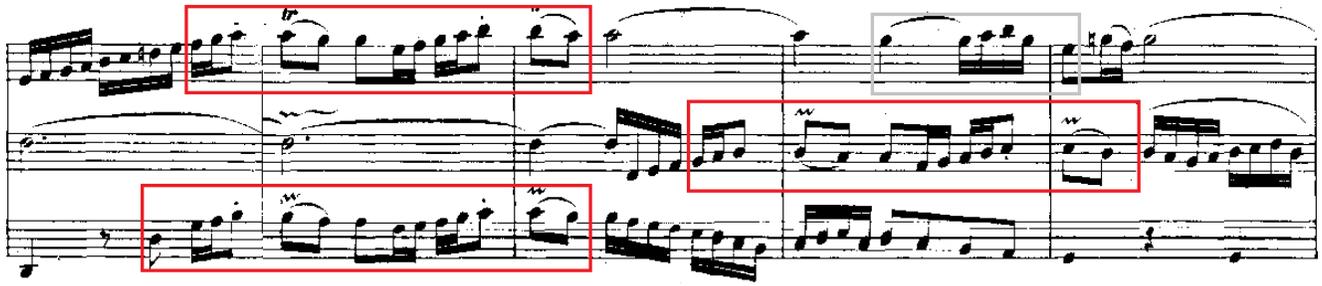
Figura⁷³

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 56-64, consists of three staves. The top staff (piano right hand) contains a melodic line with a red box around the final measure (measure 64). The middle staff (violin/viola) has a blue box around a measure in the second system. The bottom staff (piano left hand) has a grey box around the first measure. The second system, measures 65-72, also consists of three staves. The top staff (piano right hand) has a red box around the first measure (measure 65) and a trill (tr) above the first measure. The middle staff (violin/viola) has a blue box around the first measure. The bottom staff (piano left hand) has a grey box around the first measure.

Mediante una escala ascendente en el compás 64 (Figura 74), el violonchelo lleva de nuevo la melodía a exponer de **tema principal** al mismo tiempo que el bajo, a distancia de una sexta. Inmediatamente después de ser expuesto, ahora lo retoma la mano derecha del clavecín, en el compás 66. El violonchelo, mediante una pequeña parte de una **progresión**, prepara el diálogo para un nuevo motivo musical.

⁷³ Compases 56 al 64.

Figura⁷⁴



Esta sección del compás 68-76 (Figura 75), tenemos un **desarrollo**, ya que el bajo con ritmo anacrúsico enfatiza el primer tiempo de cada compás, otorgando la total atención a las voces superiores; el violonchelo y la mano derecha del clavecín, toman elementos de temas anteriores y los une en un tema de tipo *pregunta-respuesta*, en una progresión descendente. Todo este motivo nos lleva a diferentes inflexiones, finalizando en Do Mayor, compás 76.

Figura⁷⁵

⁷⁴ Compases 64 al 68.

⁷⁵ Compases 68 al 76.



En el compás 82 (Figura 76), de nuevo y simultáneamente aparece el **tema principal** en la mano derecha del clavecín y el **tema secundario** en el violonchelo. A continuación un juego de intercambio del **motivo** con la nota pedal, entre el violonchelo y el clavecín, para después ya extenderse a las tres voces, donde el bajo es el que despliega un mayor desarrollo de dicho motivo, al mismo tiempo que vuelve a aparecer en la mano derecha del clavecín, la **progresión** que utiliza el bordado, del compás 88-90.

Figura⁷⁶



⁷⁶ Compases 82 al 92.

En el compás 92, sobre un despliegue de dinamismo de parte del bajo, la mano derecha del clavecín expone el **tema principal**, para ser imitado por el violonchelo en el compás 94 (Figura 77).

Figura⁷⁷

Con ésta última sección termina el segundo movimiento (Figura 78). El violonchelo expone una última vez el **tema principal** en la tonalidad de Sol Mayor, el cual es imitado dos compases después por la mano derecha del clavecín. El **tema principal** que elabora el violonchelo se convierte en el **tema secundario**, para así terminar simultáneamente con el **tema principal** en la mano derecha del clavecín.

Figura⁷⁸

⁷⁷ Compases 92 al 100.

⁷⁸ Compases 106 al 113.

Tercer Movimiento, *Andante* (4/4). De los cuatro, es el movimiento más lento. Se encuentra en tonalidad menor, lo que le da al movimiento un sentir meditativo. Se podría inclusive escuchar una brisa entre árboles que hace caer sus hojas, con un palpitar presente y un susurro en el viento. Es el movimiento más corto de compases y de duración (18 compases). No es un movimiento contrapuntístico, como hemos apreciado en los anteriores, sino un movimiento que su riqueza se encontrará en la armonía; es muy discreto en todos sus aspectos musicales, pero eso no merma su genialidad, profundidad emocional y musicalidad magistral.

Comienza el movimiento en Mi menor, la tonalidad relativa menor de Sol Mayor. En los primeros 3 compases encontraremos, prácticamente, todo el material musical que se usará en todo el movimiento (Figura 79). El bajo mantendrá un acompañamiento de octavas durante todo el movimiento; la mano derecha del clavecín planteará un motivo en dirección ascendente (motivo 1) en el tiempo 1 y 2 del primer compás, el cual será imitado por el violonchelo en los tiempos 3 y 4, mientras que la mano derecha del clavecín un motivo con dirección descendente y ascendente (motivo 2). En el compás 1 y 2, el violonchelo y el clavecín exponen ambos motivos de la siguiente manera: mientras uno expone motivo 1, el otro expone motivo 2 y viceversa.

Figura⁷⁹



En el compás 7 (Figura 80), mediante una modulación y cadencia, llegamos al compás 8 a la tonalidad de Re Mayor. El bajo continúa su incesante acompañamiento de corcheas octavadas, y volvemos a encontrar que mientras se expone en el violonchelo el motivo 2, se encuentra el motivo 1 en la mano derecha del clavecín y viceversa.

Figura⁸⁰



⁷⁹ Compases 1 al 3.

⁸⁰ Compases 7 al 9.

De los compases 9-11 (Figura 81), mientras el motivo 1 asciende desde la nota más grave que tocará el violonchelo en todo el movimiento, la mano derecha del clavecín en arpeggio expone el motivo de corcheas que imitará el violonchelo. Al mismo tiempo que una voz ejecuta el motivo de corcheas, la otra voz utiliza elementos del motivo 1 y 2. Mediante una cadencia en el compás 11, iremos de nuevo a la tonalidad de Mi menor.

Figura⁸¹



De los compases 13-16 (Figura 82), el violonchelo extiende una nota de cuatro compases de duración, siendo un gran pedal para el clavecín, que sigue desarrollando el motivo 1.

Figura⁸²



Para terminar el movimiento, en los compases 17 y 18 (Figura 83), el violonchelo prepara la cadencia final, utilizando una conducción descendente con apoyaturas y trinos, llegando a la conclusión del movimiento para terminarlo en Si Mayor, la mano derecha del clavecín continuó con el motivo 1 y sólo el motivo 2 en el último tiempo del compás 17, y el bajo, como en todo el movimiento, mantuvo su acompañamiento en corcheas. El acorde final no nos deja en un total suspenso esperando a ser resuelto (como en el primer movimiento), esto se debe a que aquí aparece la tercera de picardía.

⁸¹ Compases 9 al 11

⁸² Compases 13 al 16.

Figura⁸³



Cuarto Movimiento, *Allegro moderato* (4/4). El último movimiento de esta sonata, en la tonalidad de Sol Mayor, y al igual que los movimientos pasados, no tiene barras de repetición. Un movimiento alegre y con mucho dinamismo en todas sus voces. Comienza con una pequeña fuga que expondrá temas nuevos y los mezclará con elementos ya expuestos en los movimientos previos, siguiendo por supuesto, con su naturaleza de contrapunto imitativo e incesante diálogo entre las melodías. Este movimiento asemeja por momentos un diálogo entre tres personas, una conversación coherente donde todos responden sus comentarios en sus respectivos turnos. Es en este movimiento donde quedó atrás ese bajo recatado, discreto, por momentos atrevido y juguetón, dando paso a un bajo totalmente melódico, incluyéndose en el discurso de las voces superiores. Dinámico, con gran variación melódica, cambios de dirección, saltos y grados conjuntos, presentando elementos melódicos de los anteriores movimientos.

Compases	1-8	8-12	26-32	42-49	49-57	59-66
Violonchelo		T. P.	Contrapunto Imitativo	T. S	Contrapunto Imitativo	T. P.
Mano Derecha	T. P.	Contrapunto	Contrapunto	T. P.	Contrapunto	T. S.

Compases	66-80	82-87	90-94	95-134	135-142
Violonchelo	Diálogo pregunta	T. P. incompleto	T. P.	Desarrollo	Coda
Mano Derecha	Respuesta	T. P.	Contrapunto	Desarrollo	Coda

⁸³ Compases 17 y 18.

El tema principal comienza inmediatamente expuesto por la mano derecha del clavecín y de manera anacrúsica (compás 1-8, Figura 84). Los constantes saltos de intervalos en sus primeros compases le da ese carácter alegre y lúdico, que será enriquecido con las síncopas subsecuentes (compases 4-8).

Figura ⁸⁴

Allegro moderato.



Al terminar esta primera exposición del tema por la mano derecha del clavecín, ahora será imitado por el violonchelo en la anacrusa del compás 8 (Figura 85), mientras la mano derecha del clavecín continuará su desarrollo para terminarlo en Re Mayor, en el compás 12.

Figura ⁸⁵



En el compás 26 (Figura 86) el bajo otorga total atención a las voces superiores, que continúan con su contrapunto imitativo. La mano derecha del clavecín desarrolla una idea, la cual será imitada por el violonchelo cuatro compases después (Figura 31).

⁸⁴ Compases 1 al 8.

⁸⁵ Compases 7 al 13.

Figura⁸⁶



Al inicio del compás 34, vemos un motivo expuesto en el primer y tercer movimientos (Figura 59, página 40. Figura 82, página 51): una nota pedal en una voz y desarrollo melódico en otra (Figura 87).

Figura⁸⁷



En la anacrusa al compás 42 (Figura 88), se vuelve a exponer el tema principal en la mano derecha del clavecín y el violonchelo comienza lo que parece ser el tema principal, pero varía para desarrollar un tema secundario, ambos temas terminan en el compás 49, ahora en la menor.

Figura⁸⁸



Del compás 49 al 57 (Figura 89), el violonchelo y la mano derecha del clavecín se envuelven

⁸⁶ Compases 26 al 32

⁸⁷ Compases 34 al 40.

⁸⁸ Compases 42 al 49.

en un nuevo contrapunto imitativo, mientras el bajo despliega progresiones, cada una durando dos compases.

Figura⁸⁹



En el compás 59 (Figura 90), encontramos el tema principal en el violonchelo, en la tonalidad de Si menor, al mismo tiempo que la mano derecha del clavecín desarrolla el tema secundario.

Figura⁹⁰



Del compás 66 al 80 (Figura 91) se otorga un total protagonismo al bajo, utilizando progresiones conformadas por saltos de diferentes intervalos, seguidos por grupos de notas que descienden por grados conjuntos, dicha progresión tiene su clímax en el compás 80; mientras el violonchelo y mano derecha del clavecín se envuelven en un diálogo de tipo “pregunta-respuesta”

⁸⁹ Compases 49 al 57.

⁹⁰ Compases 59 al 66.

Figura⁹¹.



En la anacrusa al compás 82 (Figura 92), de nuevo en Sol Mayor, el violonchelo retoma desde la mitad del tema principal y lo termina en el compás 87, mientras que la mano derecha también comienza en la anacrusa al compás 82 el tema principal, preparando al violonchelo para exponer el tema principal en el compás 90, pero ahora en Do Mayor.

Figura⁹²



En el compás 136 (Figura 93), tenemos la parte final del movimiento y de la sonata. De misma manera que en el segundo movimiento (Figura 78, página 49), violonchelo y mano derecha del clavecín terminan el movimiento exponiendo el tema principal y secundario, finalizando al unísono en Sol Mayor.

⁹¹ Compases 66 al 80.

⁹² Compases 81 al 95.

Figura⁹³



⁹³ Compases 135 al 142.

Concierto para Violonchelo y Orquesta en Re menor. Edouard Laló (1823-1892)

Contexto Histórico⁹⁴

La época del romanticismo abarcó de 1790-1910, aproximadamente. En términos musicales el adjetivo “romántico” se aplicaba para designar el aparente dominio del sentimiento sobre el orden. Este adjetivo apareció en Inglaterra alrededor del año 1659, y en Francia y Alemania a finales del siglo XVII, y era común en el siglo XVIII como un sinónimo para describir “salvaje” o “imaginario”. No fue sino hasta el siglo XIX que el término “romanticismo” fue necesario para describir todo un movimiento de arte y pensamiento. En general se puede decir que “Romanticismo” representa el periodo de un aparente dominio del instinto sobre la razón, imaginación sobre forma, Dionisos sobre Apolo. Goethe declaró que el clasicismo era salud, y el romanticismo enfermedad.

Las nuevas características que trajo consigo el romanticismo pusieron a disposición de los músicos y artistas en general nuevos rasgos y temas a tratar. Un rasgo, posiblemente el más importante entre otros, vino de Jean-Jaques Rousseau y su nueva preocupación por la naturaleza, lo cual era un estado primitivo o de mitología obsoleta que adquiría fuerza por derecho propio y era benigna en sus cualidades liberadoras y destructiva en elementos irracionales. Aunado a esto hubo un cambio de lo razonable y explicable a lo místico y sobrenatural. Otro rasgo importante fue la fascinación por el pasado y por las leyendas de caballería medieval. Uno más fue la nueva atención hacia la identidad nacional, la cual llenó a Europa de revolución y guerra por varias décadas, después del gran ejemplo que fue la revolución francesa y la poderosa figura de Napoleón Bonaparte; esto se reflejó en la búsqueda de cada hombre por identidad. Entre más poderosa, expresada e intensa fuera esta búsqueda era mejor, aunque esto trajera violencia y destrucción en su camino.

Una característica primordial del romanticismo es su aparente contradictoriedad: ambiciones sobre el futuro mezclado con sueños del pasado; determinación para derrocar con nostalgia por el mundo rechazado de orden y balance; ferviente hermandad a pesar de la exaltación individual; la afirmación del hombre a pesar del deseo del Dios perdido. El colapso de viejas certezas, políticas, sociales y religiosas, han abandonado al hombre para valerse por sus propios medios. Goethe llamaba al hombre a mantenerse dentro de las limitaciones de su propia naturaleza, el ideal romántico era superarlas y así poder abrirse a un rango más amplio de impulsos y conexiones.

Se establecieron lazos más cercanos no sólo en las artes, sino también en la política, filosofía y religión, tomando el artista el papel de cura y líder al darle voz a las aspiraciones populares, y así siendo venerado como la más alta manifestación del espíritu activo del hombre.

⁹⁴ Con base en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. XVI*. Sadie (ed.).

Por supuesto que este nuevo movimiento de ideas fue variando de país en país. En Italia, el romanticismo estaba estrechamente ligado a la política y a la unificación de la península. En Alemania, donde también el romanticismo estaba fuertemente ligado a la lucha por unificación nacional, fue Karl María von Weber quien primero dio voz y sentó ejemplo vívidamente del romanticismo, que dio paso al artista con el cual culminó el romanticismo: Richard Wagner. Es de muy alta prioridad el mencionar a la figura de mayor exponente del romanticismo en la música de Alemania y el mundo entero: Ludwig van Beethoven. Se considera que con él inicia la nueva era del romanticismo, trayendo consigo cambios y nuevas propuestas a la música. Con Beethoven se alcanzan niveles más potentes no solo espiritual sino orquestalmente, todas las secciones de la orquesta crecen en número considerablemente debido a las nuevas exigencias musicales. Inglaterra, con una amplia y cosmopolita tradición musical, hizo grandes aportaciones en poesía y pintura, creando en Lord George Gordon Byron una gran figura de mitología romántica europea. Dentro de las más grandes aportaciones de Francia está en la música Héctor Berlioz y Edouard Laló, por ejemplo. La influencia de Rusia en el romanticismo es indudable e imprescindible. El legado ruso es tanto rico como extenso con compositores como Serguei Rajmáninov y Piotr Ilych Tchaikovsky, por mencionar unos cuantos.

De la sonata, el dominante principio de proporción clásica y progreso razonado, pasó el énfasis a formas más empíricas y dramáticas. La ópera entró en un periodo de veloz desarrollo y propagación, lo cual fue un excelente medio de expresión de las nuevas ideas del romanticismo, aunándose a esto nuevas audiencias y la emergente clase media. En la ópera era tendencia darle a la orquesta un papel importante para describir fondos escénicos, enfatizar estados sensoriales y emocionales, desarrollando y explorando estados psicológicos. Las sinfonías y sonatas románticas empezaron a tener títulos o nombres, no solo para sugerir o declarar una idea, sino también para establecer conexiones con otras artes y estados emocionales, tenemos como grandes ejemplos la “Patética” de Tchaikovsky o la “Heroica” de Beethoven, entre muchos nombres más.

En todas sus manifestaciones, el espíritu romántico deja que las sensaciones nerviosas e impulsos emocionales actúen como guía del individuo. Los compositores estaban más comprometidos hacia una música que satisficiera sus formas de una manera más libre, siendo la importancia de la sensación una guía estructural, lo cual dio fruto a no sólo una nueva riqueza en color, sino en una sutil extensión del lenguaje armónico. A pesar de que la armonía tonal se mantenía como principio supremo en el siglo XIX, estuvo en el ánimo del romanticismo de extenderla lo más posible, pero sin llegar a romperla.

Datos Biográficos⁹⁵

Edouard Victoire Antoine Laló nació en enero 27 de 1823 en Lille, Francia, y murió en París el 22 de abril de 1892. Compositor proveniente de una familia del norte de Francia a pesar de tener apellido originalmente español. Sus padres lo alentaron desde temprana edad en sus

⁹⁵ Con base en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. X.* Sadie (ed.).

estudios musicales, estudió violín y violonchelo en el Conservatorio de Lille. A la edad de 16 estudió violín con François Antoine Habenecken en el Conservatorio de París y por un tiempo tomó clases particulares de composición con el pianista Julius Schulhoff y el compositor J. E. Crèvecoeur. Por mucho tiempo se ganó la vida como maestro y violinista, se hizo amigo del pintor Eugène Delacroix y tocó en algunos conciertos de Berlioz. Durante este tiempo se especula que escribió dos sinfonías pero fueron destruidas. A finales de la década de 1840 publicó varias romanzas y piezas para violín, y comenzó a inclinarse por la música de cámara. El resurgimiento del interés por la música de cámara en Francia se debe mucho a la colaboración de Laló.

La fama de Laló como compositor se expandió en la década de 1870 gracias a la presentación de varios de sus trabajos instrumentales. En 1874 se tocó su *Sinfonía Española* y el concierto para violín en Fa Mayor, estrenados ambos por Pablo Sarasate en el Teatro Châtelet de París. Su concierto para violonchelo se estrenó en 1877 por Franz von Fischer en Berlín; y en 1879 se estrenó su *Concierto Ruso* para violín por Martin Pierre Marsick.

La música de Laló fue criticada y aplaudida por igual, pero en general fue muy apreciada por su frescura y originalidad. Claude Debussy, en ese entonces todavía un estudiante en el Conservatorio, fue un gran admirador y entusiasta de la música de Laló. El 7 de mayo de 1888 se estrenó *El Rey de Ys* en la Opéra-Comique de París, una ópera en tres actos a la cual Laló dedicó todo su esfuerzo y atención. La obra obtuvo un abrumante éxito, y por los siguientes cuatro años que le quedaban de vida disfrutó de una aclamada fama bien merecida. Se casó con su alumna cantante Julie de Maligny, para la cual compuso muchas canciones por su voz de contralto; tuvieron un hijo, Pierre Laló.

Es de gran importancia la obra musical de Laló, ya que marca un nuevo y decisivo rumbo de la música francesa tomado casi al mismo tiempo por César Franck y Camille de Saint-Saëns. Su trabajo más popular ha sido su *Sinfonía Española*, con su lenguaje español, la frescura de sus melodías y lenguaje orquestal que son imperecederos. La música de Laló es vigorosa y enérgica, contiene fuertes elementos rítmicos y melódicos, aunque virtualmente nulo contrapunto; eran de su evidente agrado los *scherzos* en 6/8, 3/8 y 3/16 inclusive. Otra de sus características fue el uso de bruscos acordes en *fortissimo* en tiempos inesperados del compás.

Análisis

La nueva revolución musical que trajo consigo el Romanticismo implicó importantes cambios en el lenguaje musical. La nueva manera de componer implicó nuevas maneras tanto de tocar los instrumentos como de sus dimensiones y materiales en su construcción. La curvatura del arco cambió de ser cóncavo a ser convexo, lo cual llevó a una diferente manera de sostener el arco con la mano derecha. Atrás quedó la libertad improvisativa que permitía el Barroco y ahora el músico se enfrentó a toda una serie de precisas indicaciones descriptivas sobre la partitura, desde indicaciones de agógica, articulación y dinámica,

incluso de intención.

La explosiva dinámica e intensidad del concierto para violonchelo de Laló es muy atractiva al oído en primera instancia. Se debe tener una gran potencia de sonido para poder “competir” con los monumentales *tutti* de orquesta en *fortissimo* que contrastan con el sonido profundo del violonchelo. Sus melodías con gran influencia española son inconfundibles y sus constantes cambios de subdivisión de compás lo vuelven una obra musical riquísima en sus elementos, lo que mantiene al oyente atento en todo momento.

Primer Movimiento, Prelude (12/8). El primer movimiento de este concierto está en la tonalidad de Re menor. Es de un carácter bastante intenso que invita inmediatamente al solista a involucrarse emocionalmente, experimentando a través de todo el movimiento (y del concierto) todo tipo de emociones tanto sutiles y amables, como vigorosas, ásperas y agresivas. Sus característicos cambios en la subdivisión entre compases deben ser llevados con mucho cuidado, ya que pasan de estar subdivididos de manera ternaria a binaria (y viceversa) de compás a compás, incluso de tiempo en tiempo. Este movimiento lo analicé y dividí en tres partes: la primera, que tiene su introducción y expone todo el material musical que encontraremos a lo largo del movimiento; la segunda, en una diferente tonalidad, y contiene la reexposición; y la tercera, en forma de coda para finalizar el movimiento.

1-8	8-22	23-30	30-58	59-83	93-117	117-129
Introducción	Cadenza	Tema 1	Desarrollo y Puente	Tema 2 y Desarrollo	Tema 3 y Desarrollo	Introducción y Cadenza

134-146	147-156	157-172	172-196	205-211	214-216	217-240
Tema 4 y Desarrollo	Puente	Tema 1 (Reexposición)	Tema 2	Episodio y extensión	Puente	Coda Final

La primera parte del movimiento es una introducción que inicia con un gran *tutti fortissimo* de la sección de cuerdas, cornos, oboes, clarinetes y fagotes (Figura 96). Comienzan de manera tética en la tonalidad de re menor y tiene una duración de dos compases. Los siguientes dos compases se repite pero en Sol menor. El tema desciende por grados conjuntos y asciende en la mitad del compás para culminar en el siguiente con un sorpresivo y repentino acorde

(característica de Laló descrita anteriormente).

Figura⁹⁶

CONCERTO

I

EDOUARD LALO
(1823 - 1892)

Lento (♩. = 56)



Antes de la entrada del violonchelo (anacrusa del compás 9, Figura 97), la orquesta sigue ascendiendo en dinámica e intensidad con el tema principal. La primera participación del violonchelo es una melodía *ad libitum*, entra en anacrusa y sigue de manera descendente hasta el siguiente compás *a tempo* para dar paso de nuevo a un gran acorde sorpresivo de la orquesta. Dado que es un *lento* y precedió un *fortissimo* de orquesta, el solista debe no solo tener un amplio y gran sonido, sino aprovechar también el momento de protagonismo que se le ha sido construido para este momento.

Figura⁹⁷



En el compás 19 pasamos a un *Allegro maestoso* (Figura 98) que nos da a entender un cambio tanto en la agógica como en la intención. La tonalidad sigue siendo Re menor. Comienza con el tema principal expuesto por el violonchelo de manera ascendente y en forma de arpeggio. Seguimos encontrando el característico acorde sorpresivo en *forte* de la orquesta.

⁹⁶ Compases 1 al 4. Por practicidad se utilizará la reducción de orquesta a piano.

⁹⁷ Compases 8 al 12.

Figura⁹⁸

19 Allegro maestoso (♩. = 88)

En el compás 46 (Figura 99) tenemos una variación del tema principal en el violonchelo. Se encuentra de forma ascendente y en arpeggio como antes, solo que esta vez de manera extendida la fundamental ligada al resto del arpeggio que se encuentra en forma de seisillo. De la misma manera en el compás 48 se repite la misma figura pero en sietillo.

Figura⁹⁹

46 a tempo

En el compás 59 (Figura 100) tenemos una nueva sección con evidentes cambios en la intención, intensidad, textura y ritmo. El violonchelo nos lleva en Do Mayor al tema secundario que es una melodía dulce y amable, casi como una súplica. Dicha melodía es enriquecida rítmicamente con la aparición de dosillos.

⁹⁸ Compases 19 al 22.

⁹⁹ Compases 46 al 49.

Figura¹⁰⁰

Musical score for Figure 100, measures 59-62. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings (2). The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics (ppp, pp). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'dolciss. espr.' and 'piano'.

Una nueva sección empieza en el compás 93 (Figura 101) con el tema 3 en el violonchelo y dura cuatro compases, para después repetirse y comenzar un nuevo desarrollo para esta sección. Será un desarrollo bastante extenso, con elementos ya expuestos hasta este momento, como escalas, arpeggios, cambios en la subdivisión y alusiones al tema principal.

Figura¹⁰¹

Musical score for Figure 101, measures 93-96. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamics (p, cresc.). The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics (ppp, f). The tempo is marked 'a tempo'.

El desarrollo de esta sección del violonchelo lleva a un pasaje gran velocidad y dinamismo en el violonchelo. Seis compases de dieciseisavos en escalas, breves arpeggios, saltos y grados conjuntos que culminan en el compás 116 (Figura 102) con una escala ascendente que nos lleva a la tonalidad de La menor y la orquesta reexpone el tema principal pero ahora en la nueva tonalidad.

¹⁰⁰ Compases 59 al 62.

¹⁰¹ Compases 93 al 96.

Figura¹⁰²

115

cresc.

f

ff

Lento (*Tempo I*)

Lento (*Tempo I*)

ff

Llegando al compás 125 (Figura 103) después de la intervención de la orquesta, retoma su introducción el violonchelo. Muy *cantabile* y *ad libitum* como al principio del movimiento.

Figura¹⁰³

125

f

ad lib.

a tempo

f

a tempo

f

Después del desarrollo del violonchelo viene un nuevo tema musical no presentado anteriormente. El violonchelo establece como pedal un trino mientras la flauta toma un breve motivo para establecer una transición en el compás 131 (Figura 104), que será expuesto de nuevo por el violonchelo en el compás 134. La indicación "*dolcissimo*" reafirma la naturaleza delicada, tranquila y sutil de este canto.

¹⁰² Compases 115 al 117.

¹⁰³ Compases 125 al 127.

Figura¹⁰⁴

131

En el compás 156 (Figura 105) el violonchelo termina toda una sección de diez compases sólo en ritmo de dieciseisavos con progresiones ascendentes mediante grados conjuntos y saltos por terceras. Dichas progresiones terminan con la preparación del violonchelo para reexponer el tema principal en el compás 157.

Figura¹⁰⁵

155

157

La reexposición del tema principal queda inconcluso por que el violonchelo pasa al tema secundario que apareció en el compás 59 en Do mayor, solo que ahora será en la tonalidad de La mayor. La dulce melodía reaparece en tono de súplica con su indicación de *dolce*, en el compás 173 (Figura 106).

¹⁰⁴ Compases 131 al 135.

¹⁰⁵ Compases 155 al 160.

Figura¹⁰⁶

Musical score for Figure 106, measures 170-174. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Dynamics include *ff*, *ffmolto rall.*, *dolce*, and *ppp*. Tempo markings include *appassionato*, *a tempo*, and *molto rall.* There are also performance instructions like *lunga* and *tr.*

En el compás 197 (Figura 107) termina el dulce tema secundario para dar paso al restante del tema principal que quedó inconcluso anteriormente. Es retomado con la nota pedal del violonchelo y el tema principal en la orquesta.

Figura¹⁰⁷

Musical score for Figure 107, measures 196-200. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Dynamics include *pp*, *f*, and *ppp*. Tempo markings include *a tempo* and *lunga*. There are also performance instructions like *lunga* and *tr.*

En el compás 213 termina la segunda parte del movimiento mediante una progresión descendente y de carácter dulce en el compás 211 (Figura 108), que pasa repentinamente a una escala ascendente que nos regresa de nuevo a la tonalidad de Re menor.

¹⁰⁶ Compases 170 al 174.

¹⁰⁷ Compases 196 al 200.

Figura¹⁰⁸

Musical score for measures 211-217. The top staff is marked *dolce*. The bottom two staves are marked *a tempo* and *pp*. The score includes dynamic markings *pp*, *dolciss.*, *pp*, and *f*. There are also handwritten annotations *id. - cl.* above the second staff.

En el compás 217 (Figura 109) comienza la tercera parte que es una Coda para el final. Es una sección llena de dinamismo que debe ser tocada con ligereza y habilidad en los dedos de la mano izquierda. Contiene elementos ya expuestos a lo largo de todo el movimiento, desde escalas y progresiones por grados conjuntos, hasta saltos por terceras y todo en ritmo de dieciseisavos durante diez compases seguidos, una vez más.

Figura¹⁰⁹

Musical score for measures 217-232. The top staff is marked *pp*. The bottom two staves are marked *pp*. The score includes dynamic markings *pp* and *pp*.

En el compás 233 (Figura 110) termina la participación del violonchelo en el movimiento, y lo hace mediante una gran escala ascendente.

Figura¹¹⁰

Musical score for measures 231-233. The top staff is marked *pp*. The bottom two staves are marked *pp*. The score includes dynamic markings *pp* and *ff*. There are also handwritten annotations *mf* and *ff* above the second staff.

Segundo Movimiento, Intermezzo (9/8). De la misma manera que el primer movimiento, éste comienza con una introducción de la sección de cuerdas que después de varios compases da lugar a la participación del violonchelo, la cual no termina sino hasta el final del movimiento. Este movimiento está dividido en dos partes: AB y A'B'. La parte A se encuentra en Sol menor y la parte B en su homónimo Sol mayor. La parte A es una melodía muy seria, algo sombría y dubitativa, mientras que la parte B es alegre y festiva con ciertos giros y tintes ibéricos, casi taurinos.

A:

1-12	12-27	28-33
Introducción	Tema 1 y Desarrollo	Puente

B:

37-86	82-86	87-92
Tema 2 y Desarrollo	Coda	Puente

A':

92-112
Tema 1 y Desarrollo

B':

118-162	163-174
Tema 2 y Desarrollo	Coda Final

Durante los primeros doce compases tenemos la introducción de las cuerdas en la tonalidad de sol menor (Figura 111). Es un acompañamiento que no expone el tema 1 que será expuesto por el violonchelo. Comienza con un tempo e intención bastante calmos marcados como *Andantino con moto*.

Figura¹¹¹

Intermezzo
Andantino con moto (♩=58)

En la anacrusa al compás 13 comienza su participación el violonchelo, en una frase de cinco compases, de grados conjuntos y sutiles saltos.

En el compás 28 (Figura 112) hay un cambio de compás, pasó de un 9/8 a ser uno de 6/8. El tempo continúa siendo el mismo. El acompañamiento es muy sencillo y el violonchelo establece mediante una pequeña transición lo que será el nuevo carácter del movimiento mediante arpeggios de octavos con saltos. El compás 33 nos prepara para pasar a una nueva sección. Hay un cambio en la tonalidad a Sol Mayor.

¹¹¹ Compases 1 al 6.

Figura¹¹²



En el compás 34 (Figura 113) tenemos el inicio de la parte B. Es una sección totalmente diferente, con nueva tonalidad, agógica, articulación, textura, carácter. El acompañamiento lo realiza la sección de maderas retomando los arpeggios de octavos expuestos anteriormente por el violonchelo. La melodía del violonchelo es muy alegre, festiva y lúdica. La velocidad de ésta parte hace que los adornos ocurran casi en cualquier parte. El tema 2 sigue siendo anacrúsico y encontramos un nuevo elemento como la síncopa.

Figura¹¹³



En la anacrusa del compás 93 (Figura 114) tenemos la reexposición del tema 1 pero esta vez va directamente al desarrollo, en vez de repetirse como en la primer parte A, por lo tanto, esta sección es una A´.

Figura¹¹⁴

¹¹² Compases 28 al 32.

¹¹³ Compases 34 al 39.

¹¹⁴ Compases 92 al 95.

92

dolce

cresc.

cresc.

En el compás 111 (Figura 115) el violonchelo llega al punto climático del desarrollo de la parte A' y al registro más agudo que se ha mostrado hasta el momento en el movimiento. A esto lo sigue un descenso *ad libitum* para pasar en el compás 113 a la parte B' y todos los cambios que con ella implican (armonía, agógica, articulación, compás, etc.).

Figura¹¹⁵

110

cresc.

ff

ad libit.

Allegro - presto

Allegro - presto

p

En el compás 118 comienza la reexposición del tema 2 en la parte B (Figura 116).

Figura¹¹⁶

¹¹⁵ Compases 110 al 114.

¹¹⁶ Compases 117 al 120.



En el compás 167 el violonchelo expande la parte B, en vez de hacer un salto de tres octavas hacia abajo, continúa extendiendo su nota por tres compases para resolver y terminar el movimiento con dos acordes en *pizzicato* (la primera y única vez usados durante el concierto) que van del V al I y termina en la fundamental acompañado con el *pizzicati* en la sección de cuerdas. Todas estas variantes de la parte B la vuelven en una B'.



Figura¹¹⁷

Tercer Movimiento. Andante, Allegro Vivace (9/8). El movimiento con el que termina este concierto empieza con una introducción de parte de la sección de cuerdas (como ha sido en los demás movimientos). Es un movimiento muy fluido y con tintes necesarios de virtuosismo, debido a los difíciles pasajes que deben ser ejecutados a un tempo bastante rápido. Expone temas que le dan identidad propia al movimiento, pero aparecen brevemente ciertos elementos de los movimientos pasados.

1-9	10-27	28-64	65-92	92-104	117-123	124-134
Introducción	Preparación	Tema 1 (A) y Desarrollo	(A')	Extensión	Puente	Tema 2 (B)

¹¹⁷ Compases 167 al 174.

137-151	152-188	189-225	225-245	245-254	254-268	269-280	281-326
Tema 3 (c) y Desarrollo	Tema 2 (B') y Desarrollo	Reexposición Tema 1 (A)	(A')	Puente	Tema 2 (B') y Desarrollo	Tema 3 (C')	Coda Final

La introducción del movimiento la lleva la sección de cuerdas y se encuentra en la tonalidad de si bemol menor. El violonchelo no espera mucho para iniciar su participación y comienza desde el primer compás haciendo una anacrusa para el segundo (Figura 118). La melodía termina en la mitad del compás 5 y se repite en la anacrusa al compás 6.

Figura¹¹⁸

III

Introduzione
Andante (♩ = 40)

The musical score shows the beginning of the third movement. The cello part starts with an anacrusis on the first measure, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 40 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat minor).

A partir del compás 10 (Figura 119) y durante 18 compases la orquesta es la encargada de preparar la entrada del violonchelo, la nueva articulación, tempo y en la tonalidad de Re menor.

Figura¹¹⁹

¹¹⁸ Compases 1 al 6.

¹¹⁹ Compases 9 al 13

En la anacrusa al compás 28 (Figura 120) comienza la parte A en la tonalidad de Re Mayor. El violonchelo expone el tema principal que es una melodía compuesta por grados conjuntos ascendentes y con un salto descendente de octava, para después seguir con los grados conjuntos. La articulación es bastante contrastante con la introducción, y también contrasta el fraseo con la indicación *con fuoco* (con fuego). En la anacrusa del compás 33 se repite el tema.

Figura¹²⁰

Hasta el compás 64 (Figura 121) termina el desarrollo del violonchelo, y en la anacrusa del compás 65 se repite el tema de la parte A.

Figura¹²¹

¹²⁰ Compases 27 al 33.

¹²¹ Compases 63 al 68.

En el compás 104 termina éste nuevo desarrollo del violonchelo, al cual llamaré A'. Desde el compás 100 (Figura 122) tenemos cuatro compases con progresiones de grados conjuntos que ascienden y descienden para resolver en el compás 104 a La Mayor.

Figura¹²²

De la anacrusa al compás 118 hasta el compás 123 (Figura 123) tenemos un breve puente que nos va a llevar a la parte B. El *crescendo* y *ritardando* de los compases 123 y 124 hacen aún más marcada la transición a la siguiente sección.

Figura¹²³

¹²² Compases 100 al 104.

¹²³ Compases 117 al 123.

En el segundo tiempo del compás 128 (Figura 124) comienza el tema de la parte B, es una melodía desfasada a contratiempo con articulación ligera y punteada.

Figura¹²⁴

En la anacrusa al compás 138 comienza la parte C (Figura 125). Ahora es una melodía más *cantabile* y *legato* con un rango de octava.

Figura¹²⁵

En el segundo tiempo del compás 152 (Figura 126) tenemos de nuevo el tema de la parte B con variaciones, lo que lo vuelve B'.

Figura. 126

¹²⁴ Compases 128 al 133.

¹²⁵ Compases 137 al 146.

¹²⁶ Compases 152 al 159.

La sección del compás 254 al 288 consta de una B' (compás 254, Figura 127) y C' (compás 269), ambas partes son reexpuestas pero en diferente tonalidad, con leves variantes en sus melodías y no son reexpuestas en su total extensión.

Figura¹²⁷
254

269

En el compás 289 comienza la Coda Final (Figura 128).

Figura¹²⁸

289

¹²⁷ Compases 254 al 274.

¹²⁸ Compases 289 al 294.

Mediante una progresión cromática llega el violonchelo a un climático La6 y lo extiende por seis compases y medio, durante ésta parte la orquesta prepara la culminación del movimiento (Figura 129).

Figura¹²⁹

309

A la mitad del compás 317 (Figura 130) el violonchelo prepara su cadencia final mediante una gran escala ascendente que culmina resolviendo con un trino y apoyaturas a Re Mayor. La orquesta termina el movimiento y el concierto en un gran *fortissimo*.

Figura¹³⁰

317

323

¹²⁹ Compases 309 al 316

¹³⁰ Compases 317 al 326.

Conclusiones y Sugerencias Interpretativas.

Las obras elegidas para este repertorio presentan una diversa gama de aspectos musicales que contrastan de obra en obra, pasando por el barroco alemán e italiano, el romanticismo francés y la música mexicana de la primera mitad del siglo XX. Los elementos musicales expuestos en dicho repertorio van cambiando de maneras tan características como interesantes, varían no sólo de obra en obra, sino también entre sus diferentes movimientos. Las exigencias musicales de tan distintos estilos y épocas demandan un trabajo delicado en la técnica a la hora de su ejecución, ya que está directamente relacionada a las épocas en que fueron compuestas las obras.

La Siciliana de Rubén Montiel, es una pieza corta, sencilla, y dulce. Para su ejecución es necesario tener un buen estudio de cuerdas dobles de diferentes intervalos, desde terceras, cuartas, quintas y octavas, ya que es en su parte climática y más importante donde es crucial la buena ejecución de dichas cuerdas dobles. Al ser un compositor mexicano que vivió durante la mayoría del siglo XX, se puede pensar de antemano que abordaría una música nacionalista o dodecafónica, pero éste no es el caso ni de Montiel, ni de su Siciliana.

Abordar el repertorio barroco, no solamente el alemán, sino el del gran Johann Sebastian Bach, me exigió un profundo estudio de articulación, fraseo, ornamentación y retórica de la época barroca y en las obras de Bach. Desde golpes de arco y adornos, hasta cambios en la dinámica y en el tempo. La enorme complejidad en Bach me llevó a leer “El Tratado de Glosas” de Diego Ortiz, y libros de Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt, dichas lecturas las he unificado a mis criterios junto con las enseñanzas de mi maestro de violonchelo Ignacio Mariscal, y la invaluable tutela de la “madre” de mi amor por la música barroca, la maestra Luisa Durón.

La primera e inmediata consideración que se debe llevar a consciencia al abordar el repertorio barroco es la época. Las ramificaciones de este aspecto son tan variadas como profundas. Empezaré simplemente por la manufactura y dimensiones de los instrumentos barrocos, ya que los compositores de este periodo estaban completamente conscientes de las capacidades y posibilidades de los instrumentos para las cuales componían. La curvatura del arco barroco, la manera de sujetarlo, el material de construcción, su ligereza y la cantidad de cerdas son diferentes a las del arco moderno; las cuerdas estaban hechas de tripa y el violonchelo tenía diferentes dimensiones en el grosor del mango, la curvatura del diapasón y del puente no eran tan pronunciadas, y recordar que carecían de espiga sujetadora. Todas estas sutiles pero significantes variantes de época repercuten directamente en la ejecución del instrumento y su lenguaje en la música, alcanzando diferentes tipos de color, dinámica, articulación.

Estamos en el entendido que en el periodo barroco es el instrumentista el que finaliza el proceso creador de la música, ya que era casi un requisito el hecho de improvisar. Lo cual se pudiera pensar que hubiese llevado a los intérpretes a una anarquía musical en este

aspecto. Lo cierto es que dicho fenómeno estuvo muy lejos de suceder, dado que todo instrumentista responsable conocía el lenguaje musical, sus posibilidades y hasta licencias y normas a la hora de tocar. Es casi innecesario mencionar que en la actualidad vivimos a poco más de 400 años del surgimiento del barroco como expresión artística, y que somos personas muy diferentes a las que vivieron dichos tiempos, lo cual nos debe llevar a hacer un trabajo más profundo, de más investigación y esfuerzo para una buena aproximación e informada interpretación del estilo de la música barroca.

El barroco alemán e italiano, siendo ambos hijos del mismo movimiento artístico, distan entre sí en muchos aspectos, tanto de forma, como de dificultad técnica, complejidad, riqueza contrapuntística. Al tocar la sonata de Bach, se debe tener un permanente sentido del contrapunto, desde el segundo en que comienza hasta la cadencia final del último movimiento; no puede haber ni un “parpadeo auditivo” en ningún momento, ya que de ser así puede caerse todo el discurso musical. Sabemos que Bach nos lleva de la mano en su obra a la cual no sabemos a dónde llegaremos, pero lo que sí sabemos es que existe una total coherencia en su obra y que al final nos lleva a buen puerto, por desconocido que haya sido el viaje. En el Concierto de Leo es más sencillo realizar tal viaje, uno puede sólo dejarse llevar por la corriente del río que se crea y disfrutar casi por inercia el resultado de su estilo napolitano. Al ser un concierto para solista, es una estructura muy marcada, clara y evidente, aunque contrastante entre sus movimientos.

Al abordar al romanticismo se encuentra uno con una revolución musical en todos sus aspectos, no sólo en la manera de componer, sino también en la manera de tocar el instrumento. En el romanticismo ya no hay cabida para las improvisaciones que permite el barroco. Atrás han quedado las sutiles atmósferas, las frases delicadas, las disonancias intensas pero elegantes, el sonido dócil, todas estas cualidades del barroco. En el periodo romántico se encuentran en la partitura casi todas las indicaciones que determinadamente exige el compositor. La curvatura del arco es la misma que conocemos hoy en día, y las cuerdas de tripa poco a poco dan paso a las cuerdas de metal entorchado.

El sonido que se debe alcanzar tiene que ser amplio, potente y brillante, sobre todo para poder “competir” con el peso sonoro que conlleva el ser acompañado por una orquesta; esto debe ser llevado con cuidado para poder alcanzar una gran intensidad pero sin tensión. El vibrato en el barroco que se usaba como complemento en el adorno de notas largas o para dar brillo a las cortas, ahora se vuelve indispensable. Los movimientos se vuelven el doble, triple y a veces hasta el cuádruple de largos en su duración, ya que la música se carga de muchísimo contenido y discursos con frases mucho más amplias y complejas. Es por eso que su estudio requiere muchísimo cuidado no sólo en aspectos musicales, sino también en la técnica corporal.

Bibliografía

BASSO, Alberto (ed.). *Historia de la música, vol. VI: La época de Bach y Haendel.* Torino: CONACULTA. 1977.

CAMINO, Francisco. *Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca.* Madrid: Ollero y Ramos Editores. 2002.

CARMONA, José Carlos. *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la construcción de la música.* España: Ediciones Maestro. 2002.

FLEMMING, William. *Arte, Música e Ideas.* México: Editorial Interamericana. 1984.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach.* México: Fondo de Cultura Económica. 1984.

GRAETZER, Guillermo. *Los adornos en las obras de J. S. Bach.* Buenos Aires: Editoriales Ricordi. 1989.

HARNONKOURT, Nikolaus. *La Música como discurso sonoro.* Barcelona: Editorial Acantilado. 2011

HILL, John Walter. *La Música Barroca. Música en Europa Occidental., 1580-1750.* Madrid, España: Ediciones Akal, S. A. 2005.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco. Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII.* México: Tesis de Licenciatura. UNAM.

MALSTRÖM, Dan. *Introducción a la música mexicana del Siglo XX.* México: Fondo de Cultura Económica. 2004.

ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas. Libro Primo.* España: Primera Edición. 1553.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol I, X y XVI.* Washington, DC: MacMillan Publishers Limited. 1980.

SALMERÓN, ENRIQUE. *Rubén Montiel Viveros*. Veracruz: Facultad de Música de la Universidad Veracruzana. 2016. <http://www.uv.mx/musica/historia/ruben-montiel-viveros/>

TELLO, Aurelio. *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica y CONACULTA. 2010.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. *Drei Sonaten für Klavier und Viola da Gamba, G Dur*. Rust, Wilhelm (ed.). Leipzig: Bach-Gesellschaft Ausgabe, Breitkopf und Härtel. 1860.

LALO, Edouard. *Concerto en Ré pour Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre par Edouard Lalo*. Leipzig: Bote & Brock (ed.). Berlin & Posen. 1878.

LEO, Lionardo. *Sinfonia Concertata for Cello and Strings in C minor*. Kram, Richard (ed.) (transcripción del manuscrito original). Nápoles: Biblioteca del Conservatorio de San Pietro. 1737.

MONTIEL, Rubén. *Siciliana para Violonchelo y Piano*. México: Salmerón, Enrique (ed.). Partilab. 2005.

ANEXO I

Síntesis del programa de mano

Rubén Montiel Viveros (1892-1985). Siciliana para violonchelo y piano en Re menor

Originario de Xalapa, Veracruz, Rubén Montiel Viveros nació el 7 de octubre de 1892. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, teniendo como profesores a reconocidos músicos como Julián Carrillo y Manuel M. Ponce. Terminó sus estudios musicales a los 17 años, misma edad en la que se convirtió en profesor de violonchelo en el Conservatorio. En 1913 y con 20 años de edad se ganó una beca para continuar sus estudios en el Conservatorio de París. En su estancia en Europa continuó con su formación musical y estudió violonchelo con André Hecking y Pablo Casals; al mismo tiempo que impartió clases y realizó giras de conciertos en España, Portugal, Suecia, Italia y Bélgica. De vuelta en México fue altamente reconocido y recibió muchos galardones tanto nacionales como internacionales. Participó en el ámbito diplomático en embajadas de diferentes países de Sudamérica, de parte de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fundó y dirigió la Escuela Superior de Música, Danza y Declamación en la Universidad Veracruzana.

Entre las obras para violonchelo de Montiel se encuentra un concierto para violonchelo y orquesta, y las 7 obras para violonchelo y piano, de las cuales destacan Cantinela, Un Viejo Vals, Canción de Cuna y Siciliana. La Siciliana de Montiel es una pieza muy suave, nostálgica y melancólica que como bien lo dice su nombre, se centra y toma como parte fundamental al ritmo de siciliana, el cual usa para establecer sus temas principales y variantes tonales. Es una pieza bastante sobria y modesta, esto no significa que carece de belleza y riqueza musical.

Lionardo Leo (1694-1744). Sinfonía Concertata no.6 para Violonchelo y Cuerdas en Do menor

Lionardo Oronzo Salvatore di Leo nació en San Vito dei Normanni (Reino de Nápoles) el 5 de agosto de 1694. Maestro y compositor italiano, estudió con Nicola Fago en el Conservatorio de *Santa Maria della Pietá dei Tuchini*. Al término de sus estudios fue nombrado organista de la capilla del virrey y también *Maestro di Capella* de *Santa Maria della Solitaria*, con tan solo 19 años de edad. Durante este periodo estrenó muchas de sus obras y fue comisionado para componer muchas óperas cómicas, sonatas e intermezzos, sobre todo en Venecia y Roma. La particular popularidad e interés por las obras de Leo llevó al mismo Georg Friedrich Haendel a dirigir una de sus óperas en el Teatro del Rey de Londres. En 1737 tomó el puesto de *vicemaestro* de la Capilla Real, lo cual le trajo comisiones para componer óperas para Boloña, Turín, Milán y la Corte Real de España.

Dentro de la obra de Leo destacan sus óperas cómicas que ayudaron a desarrollar el género napolitano *commedia musicale*, oberturas de óperas que representaron un importante escenario para el desarrollo de la sinfonía pre-clásica, y un ciclo de 6 conciertos para violonchelo y orquesta de cuerdas, del cual se desprende esta Sinfonía Concertata no.6 en Do menor. Sus cuatro movimientos son muy contrastantes entre sí, el primer movimiento es de un carácter marcial con muy bellas melodías en el violonchelo; el segundo movimiento tiene la forma de un cuarteto y es tan florido como divertido en sus voces; el tercer movimiento es de un carácter serio y un poco oscuro; el cuarto movimiento culmina la pieza con un solemne y moderado carácter.

J. S. Bach (1685-1750). Sonata no.1 para viola da gamba en Sol Mayor BWV 1027.

Organista y compositor alemán, nacido el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Comenzó sus estudios con su padre Johann Ambrosius Bach, quien le enseñó música, violín y viola. A la muerte de su padre en 1695 continuó sus estudios con su hermano mayor Johann Christoph, organista y alumno de Johann Pachelbel. En 1704 ocupó el puesto de organista en la iglesia de San Bonifacio, en Arnstadt, y gracias a su talento y perseverancia le fueron ofrecidos varios puestos como organista en distintos lugares, incluso fue invitado a tocar en la corte del Duque Wilhelm Ernst, de la cual obtuvo el puesto de organista también en 1708. En 1717 fue el *Kapellmeister* de Köthen en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, y en 1723 ocupa el puesto de *Kantor* y Director Musical de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, puesto que ocupó hasta su muerte el 30 de julio de 1750. El legado musical de Bach es legendario e imprescindible, su obra es tan rica como extensa.

Las 6 suites para violonchelo solo son indispensables e icónicas en el estudio del instrumento. La genialidad de Bach pudo hacer que las tres sonatas para viola da gamba sean ejecutadas también por el violonchelo. Debido a que no se conoce exactamente la fecha de composición de las sonatas, se le es atribuido al periodo en que Bach residía en Köthen (1717-1723). Los cuatro movimientos de esta sonata son de una riqueza contrapuntística y belleza incomparables. El primer movimiento de carácter pastoral y muy *cantabile*; el segundo es un divertido juego de voces alegres; el tercero es bastante sereno y misterioso; el cuarto conjuga todos los elementos de la sonata y los despliega magistralmente en una avalancha de bellas melodías y colores.

Edouard Laló (1823-1892). Concierto para Violonchelo y Orquesta en Re menor.

Edouard Victoire Antoine Laló nació el 27 de enero de 1823 en Lille, Francia. Estudió violín y violonchelo en el Conservatorio de Lille. A los 16 años de edad estudió violín en el Conservatorio de París y tomó clases particulares de composición con Julius Schulhoff y J. E. Crévecoeur. Por mucho tiempo se ganó la vida como maestro de música y violinista. Se hizo amigo del pintor Eugène Delacroix y tocó en algunos conciertos de H. Berlioz. A finales de la década de 1840 publicó varias romanzas, piezas de violín y comenzó a inclinarse más por la

música de cámara. En 1874 se estrenaron su Sinfonía Española y el Concierto para violín en Fa mayor, ambos tocados por Pablo Sarasate en París. La música de Laló fue criticada y aplaudida por igual, pero en general bien recibida. Los últimos años de su vida vivió y disfrutó de una bien recibida y aclamada fama. Se casó con su alumna y cantante Julie de Maligny, con la que tuvo un hijo, Piérre Laló. La obra musical de Laló es de determinante importancia, ya que ayuda a marcar un nuevo y decisivo rumbo a la música francesa, junto con César Franck y Camille de Saint-Saëns.

Sus piezas más reconocidas fueron su Sinfonía Española, la ópera El Rey de Ys y el Concierto para violonchelo y orquesta en Re menor. El Concierto para violonchelo forma parte indispensable en el estudio y repertorio del instrumento. El primer movimiento es el más extenso de los tres, y se encuentra cargado de gran intensidad y fuerza; el segundo contrasta de manera muy evidente entre un carácter serio y otro muy festivo; el tercer movimiento culmina el concierto con una gallardía y elegancia estridentes, con melodías ágiles y momentos de gran intensidad emotiva.