



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

La sonata barroca en Europa de 1660 a 1720

Documentación e interpretación de un repertorio musical específico

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA:

Luis Felipe Gutiérrez Zermeño

TUTOR

Dra. Maria Eunice Fabiola Padilla León
Facultad de Música

Ciudad de México. Noviembre de 2017



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.

Aviso a la comunidad de alumnos y tutores

En su CXXIX Sesión Ordinaria del Comité Académico, celebrada el 8 de marzo de 2016, se aprobó la propuesta de nueva redacción de una declaración obligatoria en todos los trabajos de graduación, encaminada a contrarrestar posibles prácticas de plagio en los trabajos de graduación. Dicha declaración se basa en el ordenamiento del Consejo Universitario, de la sesión ordinaria del 1º de julio de 2015, en el que se establece un “Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México”. Dicho código contiene un inciso referido a la “Integridad y honestidad académica”, que implica “[c]itar fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u obras artísticas que se empleen en el trabajo universitario, y no sustraer o tomar la información generada por otros o por sí mismo sin señalar la cita correspondiente u obtener su consentimiento y acuerdo. No falsificar, alterar, manipular, fabricar, inventar o fingir la autenticidad de datos, resultados, imágenes o información en los trabajos académicos, proyectos de investigación, exámenes, ensayos, informes, reportes, tesis, audiencias, procedimientos de orden disciplinario o en cualquier documento inherente a la vida académica universitaria.” Respecto de la implementación del Código de Ética antes mencionado, se establece en el artículo segundo que “las entidades académicas y dependencias universitarias podrán elaborar sus propios códigos de ética tomando como base el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el objeto de regular cuestiones particulares y específicas a nivel interno.” Tomando en cuenta este lineamiento, el Comité Académico del Posgrado en Música acordó que los alumnos deberán incluir en sus tesis, tesinas o artículos el siguiente testimonio:

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

Se recomienda colocar esta declaración después de la portada y antes de los agradecimientos y capitulado. El presente acuerdo modifica al acuerdo tomado el 13 de Octubre de 2015, en la CXXIII SESIÓN ORDINARIA del Comité Académico, y entre en vigor a partir del 8 de marzo de 2016, aplicando a cualquier trabajo de graduación que no haya sido presentado al Comité Académico en el proceso de conformación de jurado de examen.

Atentamente
Roberto Kolb Neuhaus, Coordinador

Dedicatorias.

A Vale... compañera incondicional, que ha tenido mucha paciencia conmigo en este proceso y me ha servido de ejemplo y motivación.

Gracias por confiar y creer en mí en todo momento mi amor.

Introducción.....	6
2. La sonata barroca	9
2.1 <i>Stylus Phantasticus</i>	11
3. Elementos interpretativos característicos de la interpretación históricamente informada de la música antigua.....	13
3.1 La Retórica en la música barroca.....	13
3.1.1 La Teoría o Doctrina de los afectos.....	15
3.2 Improvisación y Ornamentación.....	17
3.2.1 El <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> de Leopold Mozart.....	18
3.3 Temperamentos.....	19
3.4 Interpretación.....	21
4. El repertorio a interpretar	23
4.1 Esbozo biográfico Giovanni Antonio Pandolfi Mealli.....	23
4.1.2 La obra.....	24
4.2 Heinrich Ignaz Franz von Biber (1656-1705).....	29
4.2.1 Esbozo Biográfico	30
4.2.2 La Obra	32
4.2.3 Dificultades Técnicas	37
4.3 Arcangelo Corelli	38
4.3.1 Esbozo Biográfico	38
4.3.2 La importancia de la obra de Corelli	39
4.3.3 El Op.5 de Corelli	40
4.3.4 Las ediciones ornamentadas del Op.5 La Sonata No. 1 en Re mayor Op.5.....	42
4.3.5 La sonata No. 1 en Re Mayor Op. 5	46
4.4 Élisabeth Jacquet de la Guerre	51
4.4.1 Esbozo biográfico.....	51
4.4.2 Las <i>seis Sonates pour le violon et pour le clavecin</i>	53
4.5 Las sonatas para violín y clave de Bach.....	61
4.5.1 La importancia para el clavecín de las Sonatas para Violín y Clave de Johann Sebastian Bach.....	62
4.5.2 La sonata No. 3 en Mi Mayor BWV 1016	64
4.5.3 Recomendaciones técnicas	68
Bibliografía.....	69

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1.....	18
Ilustración 2.....	25
Ilustración 3.....	26
Ilustración 4.....	27
Ilustración 5.....	28
Ilustración 6.....	28
Ilustración 7.....	29
Ilustración 8.....	32
Ilustración 9. Primera variación	33
Ilustración 11. Tercera variación.....	34
Ilustración 12.	34
Ilustración 13.....	35
Ilustración 14.....	40
Ilustración 15.....	41
Ilustración 16.....	42
Ilustración 17.....	43
Ilustración 18.....	43
Ilustración 19.....	44
Ilustración 20.....	45
Ilustración 21.....	46
Ilustración 22.....	47
Ilustración 23.....	48

Ilustración 24.....	48
Ilustración 25.....	48
Ilustración 26.....	49
Ilustración 27.....	49
Ilustración 28.....	51
Ilustración 29.....	55
Ilustración 30.....	56
Ilustración 31.....	56
Ilustración 32.....	57
Ilustración 33.....	57
Ilustración 34.....	58
Ilustración 35.....	58
Ilustración 36.....	60
Ilustración 37.....	60
Ilustración 38.....	64
Ilustración 39.....	65
Ilustración 40.....	66
Ilustración 41.....	66
Ilustración 42.....	68

Introducción

Tras incursionar en el violín barroco poco antes de iniciar mis estudios de posgrado, me di cuenta que el concepto de la interpretación historicista que tenía como violinista moderno no era del todo adecuado.

Inicialmente creí que la técnica del violín moderno facilitaría el estudio del violín barroco, sin embargo la música barroca se norma por otros principios estéticos, retóricos y técnicos por lo que rápidamente me di cuenta de mi error.

El reto principal para un violinista moderno que se acerca al instrumento barroco radica en asimilar los principios teóricos, estilísticos y técnicos de acuerdo con la época y el estilo particular del que se trate. Los principios teóricos para la ejecución del violín moderno no son los mismos que los que se utilizan para la interpretación historicista del violín barroco; considero fundamental entender esto al momento de abordar la música para violín compuesta en los siglos XVII y XVIII.

Este trabajo aborda cuestiones básicas en torno a la interpretación historicista del violín y tiene como objetivo abrir una puerta de entrada para violinistas modernos interesados en profundizar en el estudio del repertorio barroco, a través del estudio de un corpus musical conformado por una serie de sonatas que presentan un panorama del desarrollo de la sonata europea barroca para violín a lo largo de casi 60 años.

Se pretende lograr que el violinista moderno pueda tener un óptimo acercamiento al estilo barroco y que pueda llevar a la práctica en el violín barroco los principios musicales que están sustentados por los principales tratadistas del violín de los siglos XVII y XVIII.

La interpretación historicista o interpretación históricamente sustentada (derivación del inglés “*historically informed performance*”) ha creado, desde hace aproximadamente 60 años, un fuerte movimiento a nivel estético sin precedentes en la historia de la música y del arte en general.

El estudio de los tratados y evidencias de las prácticas históricas de ejecución ha permitido a los músicos cuestionarse cuáles son los medios de expresión con los que cuentan para establecer un discurso coherente, dinámico, convincente y encontrar respuestas a los ideales estéticos precisos inherentes a cada época, estilo o lugar específico.

Todo lo aquí expresado corresponde al contexto general con que documentaré la interpretación del repertorio que conforma mi recital para obtener el grado de maestro.

El programa se compone de las obras siguientes¹:

¹ Todas las sonatas son para violín y bajo continuo, a excepción de la Sonata en Mi mayor para clavecín obligado y violín de J. S. Bach

Sonata para violín No. 2 Op. 3 “La Cesta”	G. A. Pandolfi (1630-1679)
Sonata para violín No. 2 en Re Dórico C139	H. I. F. von Biber (1656-1705)
Sonata para violín No. 1 en Re mayor Op. 5	A. Corelli (1653-1713)
Sonata para violín No. 1 en Re menor	E. C. J de la Guerre (1665-1729)
Sonata para violín y clave obligado No. 3 en Mi mayor BWV 1016	J.S. Bach (1685-1750)

El grupo de sonatas que se analizarán ha sido elegido pensando en abarcar un amplio panorama que comprenda el periodo de 1650 a 1720 aproximadamente, con la intención de abordar los principales estilos de las naciones europeas que fueron los pilares del desarrollo de la música occidental, es decir: Italia, Alemania y Francia. De esta manera se podrá observar la diferencia en detalles interpretativos, la manera de concebir las posibilidades técnicas del violín, las diferentes maneras de ornamentar según la región, los diferentes gustos estéticos y el gradual e importante desarrollo que alcanzó la música para violín durante este período.

El programa inicia con el *Stylus Phantasticus* del barroco temprano, al que pertenecen las sonatas de Pandolfi y Biber, publicadas con 21 años de diferencia (1660-1681) y que ejemplifican las diferencias estilísticas entre el barroco temprano italiano y el alemán. Posteriormente se presenta una sonata que forma parte de la colección de sonatas del Op. 5 de Corelli publicada en 1700 y que muestra al estilo italiano. Después, publicadas con

tan solo 7 años de diferencia² tenemos las sonatas de Elisabeth Claude Jacquet de la Guerre, que presentan una fuerte influencia italiana. Las sonatas de Elisabeth Jacquet de la Guerre son novedosas en cuanto a su forma y nos muestran la manera de ornamentar y frasear tan singular del estilo francés. El programa termina con la sonata en Mi mayor BWV1016 para clavecín obligado y violín de J. S. Bach, que forma parte de un ciclo de seis sonatas que, junto con las sonatas y partitas para violín solo, muestran la culminación del estilo alemán y del desarrollo violinístico en el Barroco.

2. La sonata barroca

La palabra sonata aparece en forma bastante regular en las portadas de las ediciones musicales italianas durante todo el siglo XVII. Al inicio del siglo el término sonata indicaba principalmente preludios o interludios instrumentales de obras predominantemente vocales; pero después de 1630 el término su utilizó cada vez con mayor frecuencia para designar composiciones instrumentales autónomas (Bukofzer, 1947: 453).

La sonata en un principio era intercambiable con la canzona (que se usó desde antes de 1630), y las más comunes eran para uno o dos instrumentos melódicos y bajo continuo (como por ejemplo: las sonatas para

² Aunque se publicaron en 1707 en París, desde 1695 la compositora E. C. Jacquet de la Guerre había enviado la copia de al menos dos sonatas a su amigo Sébastien de Brossard, teórico y compositor. Este hecho nos permite adelantar notablemente la fecha de composición de la colección y hace de ella uno de los primeros ejemplos franceses de sonatas para violín y bajo continuo. (Mary Cyr Source,2008:149)

violín-bajo continuo de Castello, Fontana, Marini, Ucellini, etc.). Constaban de varias secciones o movimientos de *tempo* y texturas contrastantes, sin embargo dos tipos de sonatas comenzaron a distinguirse con claridad alrededor de 1660: la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), formada por una serie de movimientos abstractos en el esquema lento-rápido-lento-rápido, y la *sonata da camera* (sonata de cámara), que era una suite de danzas estilizadas en donde el movimiento inicial no era una danza sino un preludio o movimiento introductorio. Después de 1670, la instrumentación más común tanto para las sonatas de iglesia como de cámara fue la de dos instrumentos y bajo continuo, a la que se le denominaba sonata en trío. La textura utilizada en la sonata trío (dos líneas agudas sobre un bajo) posteriormente fue fundamental para muchos otros tipos de música para solistas, tanto vocales como instrumentales. Las sonatas en trío italianas fueron imitadas por compositores de toda Europa.

Menos numerosas que las sonatas en trío, aunque ganaron popularidad después de 1670, son las sonatas para violín solo (o flauta o viola da gamba) con continuo.

Con respecto a la forma general en la sonata de cámara, poco a poco se fue reduciendo el número de movimientos y aumentando la extensión de cada uno de éstos. El orden de los movimientos no se vio sujeto a una norma hasta alrededor de fines del siglo XVII. Por otro lado, la independencia temática de los diversos movimientos se convirtió cada vez más en norma a fines del siglo XVII (G/P, 1990: 407- 411).

Los compositores italianos posteriores a Corelli se sintieron cada vez más atraídos por la sonata para solista y uno de los vehículos más importantes fue la escritura de sonatas para violín, que por sus ricos y variados recursos técnicos, por su amplio registro y versatilidad para adaptarse a distintos estilos, se prestaba perfectamente para experimentar. El violín se convirtió en el instrumento solista por excelencia. La sonata es, pues, una forma de origen italiano que en poco tiempo fue tomada como modelo por compositores de otras naciones y los alemanes fueron de los primeros que adoptaron la nueva forma e incluso el estilo italiano.

2.1 Stylus Phantasticus

En el programa escogido para este trabajo, hay dos sonatas escritas dentro del denominado *Stylus Phantasticus*: la sonata de Biber y la sonata de Pandolfi. A pesar de ser de compositores de diferentes nacionalidades, comparten este peculiar estilo, que apareció durante el barroco temprano inspirado en las toccatas y fantasías para órgano de Claudio Merulo (1533–1604), organista de la basílica de San Marcos en Venecia. El denominado *Stylus Phantasticus* está relacionado con la improvisación por lo cual se caracteriza por el uso de episodios pequeños y contrastantes y por una forma libre. Fue descrito en el libro *Musurgia Universalis*³ del científico e inventor Athanasius Kircher (1650):

³ *Musurgia Universalis*, Roma, 1650, fue un tratado muy influyente durante el periodo barroco. Se hicieron 1500 copias en el primer año que se publicó y se difundieron ampliamente por toda Europa. El libro contiene diagramas de instrumentos musicales de cuerda, planos para la construcción de un órgano automático impulsado por agua,

El *Stylus Phantasticus* está compuesto especialmente para instrumentos. Es el método de composición más libre y sin restricciones, no está obligado a nada, ni a alguna palabra o a algún sujeto melódico, fue instituido para mostrar genialidad y para enseñar el diseño oculto de la armonía y la ingeniosa composición de frases armónicas y fugas.

Más adelante Johann Mattheson escribe en 1739:

En este estilo la manera de componer, cantar y tocar es completamente libre, con la menor cantidad de restricciones posibles. Se descubre una idea tras otra, conectada solo por la armonía y no por palabras o por la melodía, por lo que el músico puede demostrar su virtuosismo. Cada progresión armónica inusual, ornamento, giro y color sorprendente es presentado sin considerar la métrica o la tonalidad, sin temas formales o líneas del bajo. De pronto rápido y de pronto lento, algunas veces con una voz y otras veces con múltiples voces y todo con la mayor sorpresa. Todo es creado para al mismo tiempo complacer al oído y sorprender absolutamente. (*Der vollkommene Capellmeister*, I, 10, §88-94).

Algunos compositores que emplearon el *Stylus Phantasticus* fueron Johann Sebastian Bach, Johann Adam Reincken, Antonio Bertali, Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz von Biber y Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, entre otros.

comparaciones entre el oído de los animales y los humanos (describiendo como los humanos y animales reaccionan a la música). (Buelow, George J.: 'Kircher, Athanasius', Grove Music Online op. cit)

3. Elementos interpretativos característicos de la interpretación históricamente informada de la música antigua.

3.1 La Retórica en la música barroca.

Un concepto que fue fundamental a lo largo del período barroco fue el de la retórica como eje del discurso interpretativo y compositivo. Los tratados acerca de la retórica de escritores griegos y romanos, incluyendo a Aristóteles, Cicerón y especialmente Quintiliano quién definió la retórica como: “la ciencia de hablar bien... la ciencia de la correcta expresión”⁴ se usaron en el Renacimiento y pronto permearon la cultura europea. Los tres principales propósitos de la retórica de acuerdo con los libros clásicos eran: informar, persuadir y entretener o deleitar (Tarling, 2004: 4).

El siguiente cuadro de Judy Tarling (2004) ejemplifica las divisiones de la retórica de acuerdo con los autores clásicos y me parece muy ilustrativo pues considero fundamental tomar en cuenta estos principios a la hora de la interpretación musical.

⁴ XX en Tarling, *op. cit.*, p. vii.

Por parte del compositor:

1. *Inventio*: inspiración e invención en la forma de figuras y gestos que son la esencia de la pieza.
2. *Dispositio*: tiene que ver con cómo se organizan las invenciones dentro de una composición.
3. *Elocutio*: tiene que ver con la congruencia entre técnica y estilo; precisión en el estilo de proyección.

Por parte del intérprete:

4. *Memoria*: tiene que ver con la memoria de pasajes, elementos de la improvisación.
5. *Pronunciatio/Actio*: tiene que ver con la pronunciación, declamación; con como se dice (se toca) un texto; interpretación activa.
6. *Elocuencia* tiene que ver con que el discurso afecte la mente y el corazón del público.

Según Tarling (2004) la música y la oratoria tienen el mismo propósito: *afectar los sentimientos del público a través del sonido*. El concepto del virtuosismo predominante en la época estuvo ligado al concepto de la retórica y tenía que ver con la capacidad del intérprete de cambiar súbitamente de afecto, de carácter, de color de sonido, o de atmósfera. Diversos compositores a lo largo del Barroco escribieron tratados musicales que van de la mano con los tratados sobre la oratoria, equiparando el discurso musical al discurso hablado. Quantz⁵ describe a la retórica u oratoria originalmente como: “el arte de hablar elocuentemente en público”.

⁵ Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752.

En su tratado: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlín 1752 compara al músico con el orador:

La buena expresión en la música puede ser comparada a la de un orador. El orador y el músico tienen el mismo objetivo, el objetivo final de los buenos intérpretes es ganar el corazón de quienes escuchan para despertar o calmar los movimientos de sus espíritus y posteriormente transportarlos hacia su pasión” (citado en Donington, 1982).

Como en esta cita de Quantz, los tratadistas barrocos constantemente hacen referencia a la doctrina de los afectos. En resumen, la retórica ofrece un discurso alterno y le da validez a la interpretación expresiva de la música antigua. (Tarling, 2005: 21)

3.1.1 La Teoría o Doctrina de los Afectos.

En el Barroco surgió la corriente estética denominada “Doctrina de los Afectos” que, de manera general, proponía que la composición musical podía efectuarse de tal forma que la obra pudiera exacerbar los afectos o pasiones del público en un sentido determinado.

Esta doctrina hizo posible que se considerara a la música como un discurso. Así como un orador movía los afectos de su público con su discurso hablado, así un intérprete movía los afectos de su público con la música. En el siglo XVII René Descartes (1596-1650) organizó la teoría de los afectos y en el siglo XVIII, el principal exponente de esta doctrina fue Johann Mattheson (1681-1764), quién publicó *Der Volkommene Capellmeister* en el año de 1739. Mattheson proponía que aspectos interpretativos como el

tempo, los intervalos musicales utilizados, la tonalidad, el timbre y los movimientos de la línea melódica seleccionados y agrupados de manera conveniente, podían llevar al oyente, a través de la audición de la obra, a diversos estados emocionales.

Francesco Geminiani en el prefacio su tratado *The Art of Playing on Violin* (1751) dice:

La intención de la música no es solo complacer el oído, sino expresar sentimientos, despertar la imaginación, influenciar la mente y dirigir las pasiones.⁶

En el programa musical que escogí, se presenta un panorama de estilos que van desde el *Stylus Phantasticus* en las sonatas de Pandolfi y Biber, el pleno apogeo del barroco italiano con la sonata de Corelli, la influencia italiana en Francia con la sonata de Elisabeth Jaquet de la Guerre, para terminar con la sonata de Bach para clavecín obligado y violín. Considero importante poder encontrar los afectos adecuados en cada obra para poder transmitir un discurso coherente por medio de colores sonoros que pueda despertar la imaginación del público.

⁶ Geminiani, Francesco, *The art of playing on violin*, London, 1752 traducción de Luis Felipe Gutiérrez.

3.2 Improvisación y Ornamentación.

El corpus musical escogido para este trabajo permite enfatizar el uso de la ornamentación, que era una práctica común e indispensable dentro del contexto barroco, por lo que hablaremos en general de la ornamentación italiana, francesa y alemana.

En la música, al igual que en las artes visuales, un ornamento es generalmente concebido como algo añadido a la estructura. Entre sus funciones principales encontramos que los ornamentos sirven para añadir gracia, suavidad, elegancia, variedad o reforzar alguna idea o frase musical. Podríamos decir que ornamentos y estructura se complementan el uno al otro (Neumann, 1983: 45).

Durante los siglos XVI y XVII se escribieron numerosos tratados que se enfocan en particularidades estilísticas que enriquecen la música y nos dan un amplio abanico de posibilidades. Las maneras de ornamentar varían de acuerdo al estilo y a la región geográfica, de tal forma encontramos que durante la misma época se utilizaban diferentes adornos en diferentes países de Europa.

La práctica de las disminuciones o glosas⁷ se volvió muy extendida en el Renacimiento. Principalmente servían para adornar o *pasegiare* las piezas polifónicas vocales (Donington, 1973: 35). La improvisación y la

⁷ Dividir valores grandes en muchos más pequeños.

ornamentación propias del Renacimiento continuaron hacia los inicios del Barroco.

Abajo tenemos un ejemplo de la ornamentación de Girolamo dalla Casa sobre un tema de Palestrina, donde la melodía de Palestrina sirve de base para hacer una glosa.



Ilustración 1

IL VERO MODO DI DIMINUIR, CON TUTTE LE SORTI DI STRUMENTI DI
GIROLAMO DALLA CASA LIBRO SECONDO
Página 36 fragmento de Palestrina “Estivat collie le campagn'ntors”

3.2.1 El *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart

Sin duda el tratado de Leopold Mozart es una referencia de gran importancia para acercarnos a la interpretación historicista del violín. Vio la luz en 1756 como *Versuch einer gründlichen Violinschule* y posteriormente se reeditó tres veces más en alemán con algunas diferencias en el título. El tratado extendió la fama de Mozart en Europa de tal modo que diez años más tarde (1766) se editó la traducción del tratado al holandés, y a ésta le siguió una traducción francesa publicada en París en 1769. Un par de ediciones posteriores a la muerte del autor nos indica que todavía en 1804 el tratado se

mantenía en vigencia. El tratado, además de ser detallado y abordar numerosas cuestiones en cuanto a la interpretación, es considerado como la fuente más cercana a la educación musical y estética recibida por W. A. Mozart (Pascual, 2013: 28). Asimismo, es interesante para la interpretación de la música del siglo XVIII debido a la información que aporta sobre la ornamentación, como se verá más adelante.

3.3 Temperamentos

En el repertorio seleccionado para este trabajo tenemos obras que por pertenecer a diferentes ubicaciones geográficas y a diferentes momentos del período Barroco, utilizan diferentes temperamentos. El color sonoro que genera la aplicación de un temperamento es importante para una interpretación historicista.

Temperamento es la manera en la que están repartidas las distancias entre los doce intervalos que forman una escala, guardando una relación predeterminada entre sí. Un temperamento divide la coma pitagórica o la coma sintónica entre los doce intervalos de la escala, obteniendo resultados muy diversos.

Durante el barroco temprano del siglo XVII los temperamentos mesotónico de $\frac{1}{6}$ de coma y el mesotónico de $\frac{1}{4}$ de coma, que estaban basados en la pureza de los intervalos de tercera mayor (las terceras y las sextas eran los intervalos más importantes y consonantes), fueron los más utilizados (Padilla, 2011).

Considero que el temperamento mesotónico de $\frac{1}{4}$ de coma es el ideal para interpretar Biber y Pandolfi ya que permite resaltar las características musicales del discurso, tanto en la pureza de los acordes con tercera mayor como en los acordes menores y la sensación de tensión que producen los distintos tamaños de los semitonos dentro de las escalas. Como primer paso, el clavecín o instrumento acompañante deberá estar afinado con alguno de los temperamentos antes mencionados para que haya coincidencia en la afinación; después, es recomendable afinar el violín cuerda por cuerda con respecto al clavecín. En el caso de la sonata de Biber, que está escrita en Re menor, habrá que cuidar con énfasis especial los intervalos de terceras y sextas, es decir las notas Do sostenido y Fa sostenido, buscando la tercera pura a partir de la fundamental del acorde.

A la hora de buscar la pureza de los intervalos de tercera o sexta se debe de conseguir que el intervalo armónico no tenga batimientos con relación al sonido fundamental. Yo recomendaría trabajar estos intervalos sobre un pedal primero al unísono y después con los intervalos de tercera y sexta.

El temperamento Vallotti es el más recomendable para utilizarse en la sonata de Corelli; además dadas las características arriba mencionadas, la tonalidad de Re mayor, al tener solamente dos alteraciones, goza de los beneficios del temperamento.

Como recomendación general, a la hora de afinar el violín, sea cualquiera la referencia tomada (A=415, A=440, etc.), es conveniente buscar que las quintas sean lo más cerradas (tomando el margen de referencia de la quinta justa) buscando que la cuarta cuerda Sol no se abra demasiado y de esta manera coincida con el Sol del clavecín. De la misma manera la primera cuerda Mi, mientras más cerrada se afine tendrá mejor coincidencia con respecto al Mi del clavecín.

3.4 Interpretación. Articulación y fraseo.

Diversos compositores-tratadistas plasmaron a lo largo del periodo Barroco ideas que nos dan una importante pista acerca de los ideales estéticos buscados durante la época y sobre conceptos muy puntuales de la interpretación como la articulación y el fraseo.

Entre los tratados más importantes están el de Francesco Geminiani, el de Johann Joachim Quantz, además del tratado de Leopold Mozart que ya había mencionado. Estas fuentes son invaluable para conocer la idea de la articulación y fraseo que imperaba en el siglo XVIII. A continuación cito extractos de algunos tratados en donde se mencionan. Uno de los conceptos más importantes es acerca de la jerarquía de la notas.

Geminiani “The Art of Playing Violin”:

A las notas estructuralmente importantes se les llamó “Notas Buenas” y a las que ocupan un papel secundario se les llamó “Notas secundarias” o inclusive “Notas Malas”.

De esta manera se volvió una necesidad indispensable diferenciar estos tipos de notas haciendo énfasis en que las “Notas buenas suenan

más o sean destacadas de alguna manera que las “Notas malas” o de paso. (Geminiani 1751: 6 Ex. XVI)

J.J. Quantz. en su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* de 1752 también habla de notas más importantes y menos importantes en una frase y cómo tocarlas:

Necesito hacer un comentario necesario acerca de la duración del tiempo que cada nota debe tener. Uno debe saber cómo hacer una diferencia en la interpretación entre las notas importantes y las notas de paso. Donde sea posible las notas principales deben sonar más fuerte que las notas de paso.⁸

Técnicamente la distinción entre notas importantes y notas secundarias se reflejó en la manera de utilizar el arco. Las “notas buenas” generalmente se tocaron con el arco hacia abajo y las “notas malas” con el arco hacia arriba, ya que en la técnica del arco barroco la arcada hacia abajo tiene más peso y sonido de manera natural que la arcada hacia arriba. La arcada hacia abajo favorece la acentuación de los tiempos agógicamente importantes⁹.

Leopold Mozart habla también de la distinción jerárquica de las notas y concretamente del uso del arco con la finalidad de favorecer dicha jerarquía y lograr diferentes tipos de articulación:

Hemos visto que el arco lo cambia todo, el arco da vida a las notas, crea tanto una melodía modesta como una frívola, graciosa, o empalagosa, seria, sublime, triste, o alegre, y, por tanto, que es el medio a través de cuyo uso racional se puede despertar en los oyentes los afectos indicados. (Mozart, 1756: cap. VII ej. 1).

⁸ Quantz Capítulo XI, Inciso 12.

⁹ A diferencia de la técnica del violín barroco, uno de los principales ideales de la técnica del violín moderno es que las notas suenen igual sin importar la dirección de la arcada ni el lugar del arco en que éstas se toquen.

4. El repertorio del recital

4.1 Esbozo biográfico de Giovanni Antonio Pandolfi Mealli.

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (1630-1679) nació en la Toscana, en Montepulciano. Las pocas partituras que se conservan de este violinista y compositor se consideran ejemplos del *Stylus Phantasticus* que examinamos al principio de este trabajo. La primera pista de su actividad musical aparece en la corte del archiduque Fernando de Austria de Innsbruck. Sus colecciones de sonatas Op. 3 y Op. 4 fueron dedicadas a Ana de Médici alrededor de 1660, y al archiduque Segismundo Francisco de Austria, respectivamente.

Las sonatas Op. 3, entre las que se incluyen la sonata *La Cesta* de mi programa, se caracterizan por ser rapsódicas y desarrollar un lenguaje en estilo improvisado sobre un continuo simple. Aunque las sonatas del Op. 3 de Pandolfi requieren de una considerable destreza técnica en la mano izquierda del intérprete, nunca van más allá de la quinta posición. Llevan la designación *per Chiesa e camera* que sugiere que podían tocarse tanto en iglesias como dentro de otros contextos. Algunas de las 12 sonatas están dedicadas a músicos famosos como Antonio Cesti quien era, en aquel entonces, maestro de capilla en Innsbruck.

Tras pasar por Francia, Pandolfi se asentó en el “Madrid de los Austrias” y se vinculó a la Capilla Real, alcanzando allí el más alto renombre. Actualmente no hay más rastro suyo posterior a 1679, fecha posiblemente cercana a la de su muerte.

4.1.2 La obra de Pandolfi.

Sonata para Violín Op. 3 No. 2 *La Cesta*

La Sonata *La Cesta* es una sonata para violín que forma parte de la colección de Sonatas Op. 3 y Op. 4 de Pandolfi y, como ya mencioné, pertenece al denominado *Stylus Phantasticus*.

La sonata esta formada por una serie de secciones que estan interconectados entre si, de tal forma que la sensación lograda es la de un discurso que se transforma constantemente. Encontramos numerosos contrastes lento/rápido, adagios improvisados, secciones de "disminuciones" veloces y un bajo continuo estructurado y rítmico. Por lo general el violín se desarrolla de lento a rápido (menos notas/ muchas notas) y más que una estructura, tenemos la presentación de una serie de episodios sonoros que están finamente conectados por medio del desarrollo de ciertos elementos melódicos presentados al principio de cada movimiento.

El manejo de la sensación producida por el uso de intervalos cromáticos por semitonos descendentes y ascendentes y combinaciones de saltos de terceras crean ambientes sonoros realmente descriptivos.

En el *adagio*, que sirve a manera de introducción, tenemos un bajo continuo poco elaborado que se limita a reforzar la tonalidad casi como si fuera *tasto solo*. El ritmo armónico es lento, y a excepción de un par de acordes, está escrito sin cifras.

Esta sonata se caracteriza por tener una introducción muy inusual, formada por una secuencia de trinos de arco sobre quintas ascendentes. Es

un magnífico ejemplo del *trillo* ó trino de arco utilizado en Italia en el siglo XVII descrito por autores como Caccini y Monteverdi entre otros. Ejemplo:

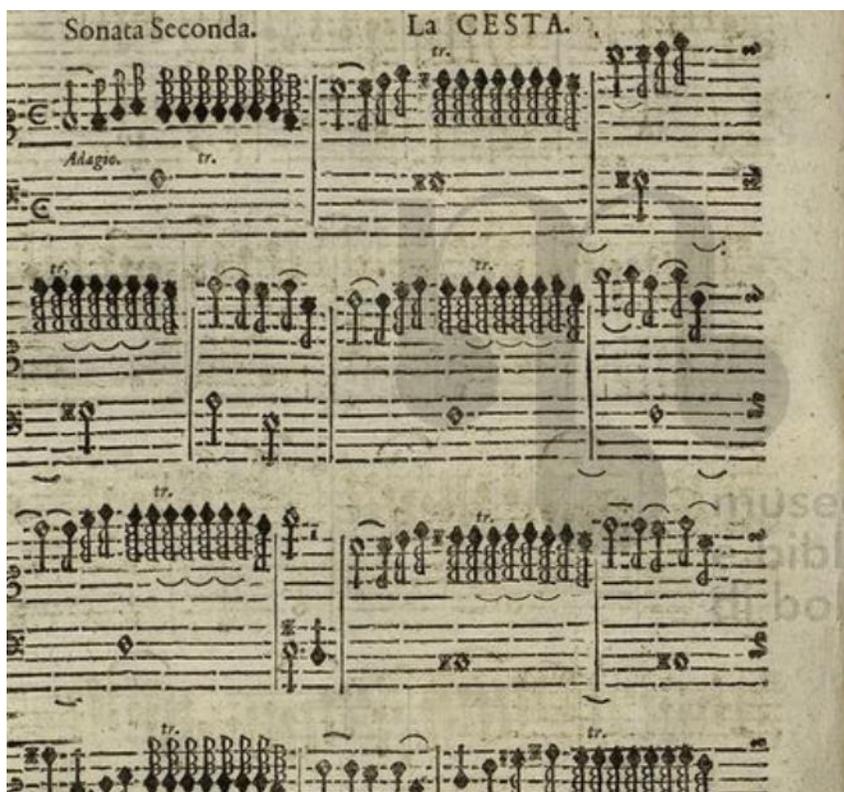


Ilustración 2

Inicio de la sonata “La Cesta”, que desde el primer compás utiliza el trino de arco.¹⁰

El término *trillo* se utilizó para describir tipos de oscilación en los que la misma nota era repetida. La ejecución de este tipo de trino en el violín se hace con el arco, comenzando por notas articuladas *staccato* que gradualmente se aceleran y se conectan suavemente en la misma arcada.

¹⁰ Para todos los ejemplos utilizo la edición manuscrita del editor Jakob Ludwig, Wolfenbüttel (1623-1698) Wolfenbüttel

Este tipo de trino se escribe situando el símbolo tr entre dos o más notas de la misma altura y significa la repetición gradualmente acelerada de tonos.

El violinista y compositor Carlo Farina¹¹ explica cómo se hace el trillo en el prefacio de su *Capriccio stravagante* de 1627 “por pulsación de la mano que lleva el arco a la manera de trémolo del órgano”. Esto quiere decir que no se levanta el arco, y que sólo es como una pulsación sobre la cuerda con una misma arcada.

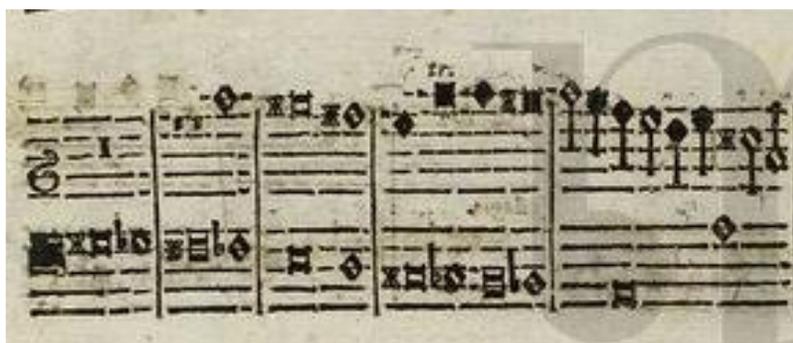


Ilustración 3

Ejemplo de trémolo en la Sonata “la Cesta”

También encontramos un trémolo que podemos apreciar en el ejemplo de arriba. El término trémolo generalmente se utilizaba para nombrar a un trino que iba de una oscilación lenta a oscilaciones más rápidamente

¹¹ Carlo Farina está considerado como uno de los primeros virtuosos del violín e hizo muchas contribuciones a la técnica de dicho instrumento. Por ejemplo, en su obra *Capriccio Stravagante* (1627) utiliza el violín para imitar sonidos de animales como perros que ladran o gatos que luchan. Según el libro *Orchestration* de Cecil Forsyth, a él se le atribuye generalmente la invención de la técnica doble cuerda (equivocadamente, ya que casi un siglo antes la *Regola rubertina* de Ganassi (1542–1543) describe dicha técnica, lo que sugiere que era común entre los contemporáneos que tocaban la viola da gamba).

articuladas que terminaban en la repetición alternada de dos sonidos adyacentes.

Abajo tenemos una lámina que describe y ejemplifica perfectamente los diferentes tipos de trinos.



Ilustración 4

Conforto lámina 25 de su tratado: *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passagi*, Roma, 1593

En esta sonata el carácter es muy teatral, como si el personaje principal cambiara súbitamente de rostros y estados de ánimo, siendo cada vez más intenso el discurso a partir del compás 15 y hasta el desenlace en el compás 34.



Ilustración 5

Sonata *La Cesta*, compases 15-34

En el segundo *adagio* Pandolfi usa una línea cromática descendente en el bajo a la manera de un *basso ostinato* aprovechando casi toda la escala cromática. La atmósfera, es de incertidumbre pero esta vez, con un discurso un poco más dulce y elaborado que el del primer *adagio*. De nuevo hay una sensación de teatralidad pero esta vez a cargo de personajes distintos y con diferentes caracteres que los del primer *adagio*, los que evolucionan al siguiente *presto*.

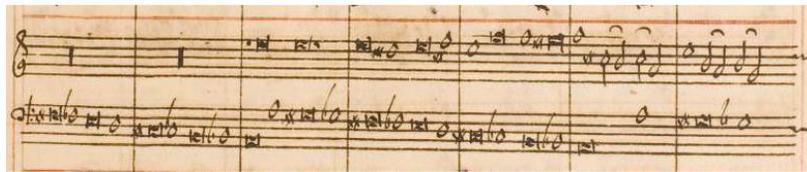


Ilustración 6

Sonata *La Cesta* compases 59-65

La conexión entre ambas secciones se da como si el *presto* fuera producto de la evolución de los temas propuestos en el segundo *adagio*.

El *adagio* final retoma los mismos elementos melódicos y los trinos de arco del primer *adagio*, que se combinan para lograr un final espectacular y dramático, donde el violín desarrolla un *acelerando* gradual muy intenso y el continuo hace unos acordes casi violentos sobre un *ostinato* en la dominante. La capacidad de síntesis que logra el compositor en esta serie de episodios me parece muy bien lograda.

4.2 Heinrich Ignaz Franz von Biber (1656-1705)

Sonata No. 2 en Re Dórico C139



Ilustración 7

Portada de la edición original, Thomas Georg Höger, Salzburg 1681.¹²

¹² El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Estatal de Berlín.

4.2.1 Esbozo Biográfico

Biber nació alrededor del 12 de Agosto de 1644 en Wartenberg, Bohemia, una región germanoparlante. De niño tomó lecciones con el organista local y recibió una educación musical básica en una escuela Jesuita. Se sabe poco de sus primeros años y de su formación musical temprana.

A la edad de 20 años, Biber fue ganando influencia y popularidad en las cortes de Kroměříž y fue altamente reconocido como un virtuoso del violín.

La carrera de Biber floreció en Salzburgo donde proliferó rápidamente como compositor. Durante el período de 1676–84 dedicó 4 colecciones impresas de música instrumental al arzobispo. (Stanley, “Biber” 2001: 356).

Cuando Biber tocó para el emperador en 1681, el emperador pidió personalmente que se elevara su rango al de la nobleza. En 1690 fue ascendido al rango noble de caballero con el título de Biber von Bibern. Finalmente, el nuevo arzobispo Johann Ernst conde de Thun lo nombró "Señor Alto Administrador", título que marcó la culminación de su carrera social como compositor, de tal forma que Biber llegó a tener alrededor de 75 a 80 excelentes cantantes e instrumentistas a su disposición para la época de 1690.

Al final de la biografía de Biber escrita por Karl Heinrich en su libro *Grundlage einer Ehren-Pforte* de 1740,¹³ se indica que Biber fue muy conocido en los dominios del emperador en Francia e Italia, más por su música escrita que por sus apariciones en público.

Biber fue parte de la tradición de violinistas-compositores de Alemania y Austria, en la cual están incluidos también Johann Paul von Westhoff, Johann Jakob Walther y Johann Heinrich Schmelzer, quienes desarrollaron la técnica polifónica del violín que precedió directamente a las obras para violín solo de Johann Sebastian Bach.

Cien años después, el historiador musical inglés Charles Burney escribiría:

De los violinistas del último siglo Biber parece haber sido el mejor, sus solos son los más difíciles y fantásticos de cualquier música que yo haya visto del mismo periodo. (Burney, 2001: 176)

Su obra *Sonata representativa* muestra la vívida imaginación del compositor¹⁴.

¹³ Karl Heinrich, hijo de Johann Mattheson.

¹⁴ La música que representa seres no musicales, escenas o historias fue común en el período barroco (1600–1750), sin embargo Biber toma de manera extrema el concepto en la sonata en la que el violín imita una serie de animales como el ruiseñor, cucú, gallina, codorniz, gallo, rana y un gato.

Varias técnicas inusuales en el violín incluyendo los sonidos de armónicos de las cuerdas fueron utilizadas por Biber para su representación de estos retratos animales.

4.2.2 La Obra

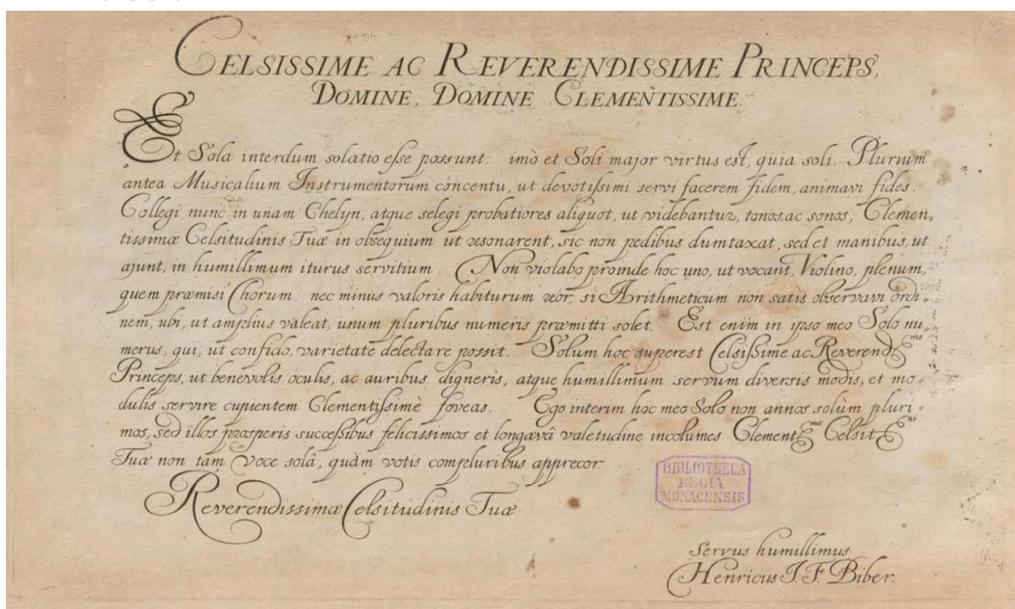


Ilustración 8.

Dedicatoria de las sonatas de Biber, edición: Thomas Georg Höger, Salzburg, 1681

La sonata No.2 en Re Dórico C139 consta de tres movimientos. El primero es un preludio que comienza con una improvisación escrita, construida a base de escalas y arpeggios sobre un largo pedal que durante los 12 primeros compases que sirven para reafirmar el “modo”. Este primer movimiento se muestra abajo en la ilustración 9.

En el segundo movimiento, Aria, tenemos un diálogo polifónico entre órgano y violín. Es interesante que el papel del violín no solo es melódico, sino que también es polifónico y armónicamente importante, casi como si fuera una extensión del continuo.

El último movimiento está construido como una serie de variaciones sobre el tema presentado en el Aria. Estas variaciones se prestan

perfectamente para jugar con una gran variedad de golpes de arco, ritmos, saltos de cuerda, acordes y afectos.



Ilustración 9

La primera variación toma el elemento de las escalas presentadas en la introducción.



Ilustración 10

La segunda variación, (ilustración 10) se enfoca al juego de cambio de cuerdas, es decir la repetición de la misma nota pero tocada en 2 cuerdas. Este efecto permite jugar con los colores de las cuerdas, creando una atmosfera muy particular.



Ilustración 11

La tercera variación se enfoca en el salto de cuerdas y la repetición de la nota, como podemos apreciar arriba (ilustración 11). Estas figuras dan un efecto de independencia en las cuerdas y en las voces, destacando la voz inferior a manera de bajo melódico y las repeticiones de notas de la voz superior a manera de acompañamiento del bajo.



Ilustración 12

La cuarta variación es un adagio polifónico que retoma la forma de la primera Aria, con una melodía lírica. (Ilustración 12).

Vibrato

El vibrato es un ornamento en la música barroca que debe ser lo suficientemente notorio por sí mismo para llamar la atención, pero que sólo debe usarse en ciertas notas específicas como un recurso expresivo. El vibrato ayuda a dar color a la línea melódica y desde luego ayuda a enfatizar la expresión de la idea musical. Requiere discreción en la música barroca pero al mismo tiempo existen numerosas razones para incluirlo en su justa proporción.

Contextos románticos toleran más y contextos clásicos toleran menos vibrato, pero el uso apropiado del vibrato para hacer más expresiva una nota sin ensuciar la emisión del sonido tiene un amplio soporte histórico.



Ilustración 13

Ejemplo de “vibrato” en la Sonata de Biber.
(El símbolo situado sobre el Si bemol, nos indica vibrar la nota).

Me parece muy importante distinguir entre los dos principales tipos de vibrato en el repertorio barroco: uno que se ejecuta añadiendo otro dedo que es el que produce el vibrato (además del dedo que pisa la nota), que se usaba en el repertorio de los siglos XVI-XVII, tanto italiano como francés y es llamando *close shake* en inglés, Maran Marais le llama *plainte* como el del ejemplo de arriba que encontramos en la sonata de Biber.

Este tipo de vibrato también es apropiado para E. Jaquet de la Guerre (a veces se conoce como *finger vibrato*) y se caracteriza porque la afinación oscila hacia arriba.

La segunda manera, más "estandarizada" (utilizada más en el siglo XVIII y en la actualidad), se realiza moviendo el dedo que pisa la nota, (por medio del brazo y ligeramente la muñeca) hacia atrás. La oscilación de la afinación es hacia ambos lados de la nota sobre la que se aplica.

Al respecto de esta explicación encontramos que diversos autores desde el siglo XVI hablan en sus tratados sobre una gran variedad de explicaciones, como las siguientes:

Sylvestro Ganassi en Venecia en 1542¹⁵ describe el temblor de los dedos de la mano izquierda, los cuales en los instrumentos de cuerda producen vibrato: “uno puede moldear el sonido con el libre tremulamiento endulzando el sonido de la melodía.” (Ganassi, 1542: cap 2Pt II)

¹⁵ *Regola Rubertina*, Venecia, 1542.

Marin Mersenne en París en 1636¹⁶ dice: “el sonido del violín es más encantador cuando es endulzado por un “cierto temblor”, añadiendo que para el sonido del laúd el movimiento ondulatorio debe ser realizado con gran violencia.” (Mersenne, 1636: Libro 2 sección *Lute ornaments*: 24)

Francesco Geminiani¹⁷ sugiere al violinista “mover la muñeca hacia adentro y luego hacia afuera lentamente y de manera homogénea para un vibrato expresivo en las notas largas, pero añade que cuando es hecho en las notas cortas, esto contribuye a volver el sonido más agradable y por esa razón debe hacerse tanto como sea posible...” (Geminiani, 1751: 8)

Visto lo anterior creo que, sin duda, el vibrato es un elemento particularmente importante en el contexto de la música barroca y en mi opinión hay que sacarle provecho al máximo ya que ayuda a proyectar los armónicos del sonido del violín y sin duda embellece el sonido.

4.2.3 Dificultades Técnicas

La complejidad de la polifonía en la música de Biber hace que la obra sea técnicamente un reto; en medio de tantas disminuciones y variaciones de los temas, se debe mantener siempre la dirección de la línea melódica. Debido a que la escritura es polifónica y en bloques armónicos resulta complicada también para la afinación.

¹⁶ Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle*, 2Pts., Paris, 1636-7

¹⁷ Francesco Geminiani, *The Art of playing on violin*, London 1751

4.3 Arcangelo Corelli

4.3.1 Esbozo Biográfico

Arcangelo Corelli nació en Fusignano, un poblado cerca de Bologna el 17 de febrero de 1653. La riqueza de su ambiente musical y la emergencia de un repertorio específico para violín marcaron el proceso de maduración de Corelli, quién adoptó el sobrenombre de “*Il Bolognese*”.

En muy poco tiempo la carrera profesional de Corelli como compositor e intérprete se había afianzado, extendiéndose su fama más allá de Roma. En 1679 escribió al conde toscano Fabrizio Laderchi:

Estoy componiendo en estos momentos algunas sonatas que serán interpretadas en la primera Academia de Su Alteza de Suecia, a cuyo servicio he entrado como *músico da camera* y en cuanto las termine, compondré una para Su Ilustrísima en la que el laúd tendrá el mismo papel que el violín¹⁸. (Martín Galán, 2003Op. Cit)

Corelli mantuvo siempre vivos los lazos con la reina Cristina, pero las dificultades económicas que ella tuvo le obligaron a él a buscar un nuevo mecenas. Corelli entra al servicio del cardenal Ottoboni y en estos años su actividad es intensa. Compone sonatas, sinfonías y conciertos, edita su Opus 4, dedicado a Ottoboni y publicado en 1694; el Opus 5, su única incursión en la sonata a solo, se publica en 1700. De igual manera interpreta y dirige en teatros, iglesias y palacios. Sus obras comienzan a reeditarse en diversos puntos de Europa a un ritmo hasta entonces desconocido.

¹⁸ Corelli se refería a la reina Cristina de Suecia, exiliada en Roma en 1655.

Se le comenzó a nombrar *maestro famosissimo de violino*, y “nuevo Orfeo de nuestro tiempo.”

A partir de 1708 su actividad pública disminuyó considerablemente. Es probable que estuviera enfermo, lo cual no evitó que durante este tiempo retocara y preparara a fondo la edición de los *Concerti Grossi* de su Opus 6.

Las cláusulas del acuerdo alcanzado con el editor Estienne Roger de Ámsterdam revelan la altísima estima en que se le tenía fuera de Italia.

Murió el 8 de enero de 1713 a punto de cumplir sesenta años de edad.

4.3.2 La Importancia de la obra de Corelli

A Corelli se le debe el asentamiento de tres géneros que, si no fueron invento suyos sí alcanzaron en sus manos un alto grado de desarrollo estructural: la sonata a solo, la sonata en trío y el *concerto grosso*. Además, la técnica que desarrolló como intérprete fue esencial en el fundamento de la escuela violinística clásica.

La música de Corelli ejerció una gran influencia en los compositores alemanes, especialmente en Bach y Haendel. La producción de Corelli es algo pequeña comparada a la de otros compositores más prolíficos como Vivaldi o Bach, conservándose solamente sesenta sonatas agrupadas en cinco colecciones y doce *concerti grossi* (Op. 6), así como algunas piezas menores. De esta producción, como veremos más adelante, la más importante sin duda es la del Op. 5. Se trata, sin discusión, de una obra que marca un antes y un

después en el desarrollo de la música occidental, por lo cual seleccioné una sonata de esta colección para mi programa. (Martín, 2003: 98).

4.3.3 El Op.5 de Corelli

La sonata de mi programa es la número uno en Re mayor. Esta sonata es la apertura de una colección importantísima de sonatas que tuvieron un alto impacto en el panorama musical de la época, contando con 10 reimpressiones en vida del compositor. La primera impresión del Op.5 fue hecha en 1700 por Gasparo Pietra Santa; el mismo año se volvió a editar por E. Roger en Ámsterdam, Walsh en Londres y M. Silvani en Bologna.



Ilustración 14

Dedicatoria de Arcangelo Corelli (1era edición Gasparo Pietra Santa n.d. Roma (ca.1700

En 1710 Roger publica una tercera edición en la que añade los “adornos de los Adagio de cada obra, compuestos por el Sr. Corelli como él los tocaba”.

En 1711 J. Walsh y J. Hare publican otra vez la obra con los mismos adornos,

y para 1790 tiene más de 50 reimpresiones. Es el mayor éxito editorial del siglo XVIII hasta la llegada de Haydn.

La sonata cuenta con cinco movimientos. El primer movimiento consta de varias secciones, Grave-Allegro-Grave-Adagio-Allegro-Adagio, el segundo es un Allegro, el tercero otro Allegro, y los últimos dos son un Adagio y un Allegro. El segundo y último movimiento son fugas polifónicas, pero lo que resulta especialmente interesante son los adagios que trataré en la siguiente sección.



Ilustración 15

Frontispicio de la edición Pietra Santa que representa una escena alegórica con el escudo de armas de la princesa electriz y reina de Brandemburgo. Diseño de Antonio Meloni y grabado por Girolamo Frezza.

4.3.4 Las ediciones ornamentadas del Op.5

El editor E. Roger propició la publicación de las sonatas ornamentadas por el propio Corelli, lo cual sin duda es un magnífico ejemplo que ilustra las posibilidades para ornamentar un adagio. Posteriormente surgieron otras ediciones del Op.5 de Corelli ornamentadas por compositores reconocidos, incluso por figuras tan importantes como Tartini.

Violino

Sonata I

Roger

Tartini

Ilustración 16

Comparativo que muestra las diferencias entre las versiones ornamentadas de Roger y Tartini¹⁹ edición Bärenreiter- Verlag, Kassel 2013

Esta moda de ornamentar adagios surge de la práctica académica que recibían los compositores como parte de su formación y posteriormente se convierte en una herramienta utilizada por los editores para venderle al

¹⁹ Esta edición compara diferentes propuestas de ornamentación de los movimientos lentos de las sonatas de Corelli publicadas en el siglo XVIII. En el caso de la sonata No.1 en Re mayor Op. 5 las ornamentaciones son de la publicación de Roger y Tartini.

amplio sector de músicos amateurs que buscaban sonar como los grandes violinistas de la época (Pajares, 2010).



Ilustración 17

Grave y Allegro de la Sonata no.1 en Re Mayor Op. 5 de Corelli edición: Estienne Roger, Amsterdam, n.d. (ca.1723), podemos observar cómo en esta edición está escrita una ornamentación extensa en el cantábile inicial.



Ilustración 18

Edición Gasparo Pietra Santa.
Línea melódica original y sin ornamentación del Adagio del primer movimiento.

Ilustración 19

Adagio de la Sonata no 1 en re mayor Op.5,
ediciones ornamentadas de Roger y Tartini. edición Bärenreiter- Verlag, Kassel 2013

En la ilustración 19 se puede apreciar la rica ornamentación en el Adagio que aparece en la edición Roger. El desarrollo ornamental ocurre generalmente a manera de anacrusa de los tiempos fuertes. En la línea de abajo tenemos la edición de Tartini, que por el contrario, tiene muchas menos notas en los adornos; utiliza más apoyaturas y la manera de conectar las notas escritas por Corelli es más sutil y elegante.

Para apreciar la gran cantidad de ornamentos que se esperaban al interpretar un adagio, compárese las versiones ornamentadas con la partitura original en la Ilustración 20, abajo.

Adagio

24

26

28

30

32

34

BA 9455

Ilustración 20

Últimos 13 compases del primer movimiento de la Sonata en Re mayor Op. 5 de Corelli

edición Bärenreiter- Verlag, Kassel 2013

4.3.5 La Sonata No. 1 en Re mayor Op.5²⁰

La secuencia inicial del primer movimiento: Grave–Allegro–Adagio–Grave–Allegro– Adagio, hace en realidad la función de una gran introducción.

El segundo *Allegro* es una fuga. El tema es presentado por el violín, que también lleva la segunda voz, creando así un reto polifónico para el intérprete, mientras que la tercera voz la lleva el continuo. Corelli condensó las bases de la armonía tonal tradicional. Su cifrado es indicativo del manejo armónico que se dio en el lenguaje del barroco medio y tardío y su posterior transformación.



Ilustración 21

Fragmento del segundo Allegro de la Sonata No. 1 en Re mayor Op.5 de Corelli.

En el siguiente allegro tenemos un bajo escrito en cuartos, que soporta al violín que tiene un movimiento constante en dieciseisavos.

²⁰ De aquí en adelante todos los ejemplos de la sonata de Corelli provienen de la edición de Gasparo Pietra Santa.



Ilustración 22

Fragmento del tercer Allegro de la Sonata No. 1 en Re mayor Op.5 de Corelli.

Esta sonata de Corelli sin duda tiene como reto técnico el buen manejo del arco, pues en breves periodos cambian las articulaciones; además, en los movimientos allegro hay una gran cantidad de acordes, arpeggios y polifonía que exige mucha destreza en el manejo del arco.

Desde mi punto de vista como violinista, la magia de la música de Corelli nace del conocimiento tan profundo que el compositor tenía del instrumento. Los resultados sonoros de sus obras son siempre bien logrados, emocionantes y muchas veces nos dan una sensación de virtuosismo.

En la música de Corelli la marcha armónica es muy elocuente, hay numerosos pasajes sumamente expresivos contruidos con elementos como: relación disonancia- consonancia, retardos melódicos-armónicos, progresiones armónicas y secuencias cadenciales.

Corelli aprovecha también las tonalidades que le van muy bien al violín como Re mayor/menor, Sol Mayor/menor, La mayor/menor, Do Mayor, Fa mayor

Por lo general podemos clasificar los pasajes de Corelli en diferentes tipos que ejemplificaré a continuación.

-Pasajes cantábiles largos, ideales para ornamentar:



Ilustración 23

-pasajes veloces de dieciseisavos:



Ilustración 24

Secciones virtuosísticas a manera de improvisaciones, construidas con arpeggios sobre una nota pedal:



Ilustración 25

Fragmento del primer movimiento de la Sonata No.1 en Re mayor Op.5

-Pasajes contruidos a base de progresiones armónicas:



Ilustración 26

Compases 23-26 del Allegro de la Sonata No.1 en Re mayor Op.5

-Pasajes de alternancia de dos o tres cuerdas:



Ilustración 27

Fragmento del segundo Allegro de la Sonata No. 1 en Re mayor Op.5

Estas distinciones de pasajes se repiten a lo largo de todo el Op. 5 de Corelli.

Comentarios Técnicos.

La música corelliana es completamente idiomática al instrumento, aprovecha y optimiza los recursos del violín. Los pasajes veloces por lo general suelen ser cómodos para la mano izquierda y los acordes empleados aprovechan al máximo las cuerdas al aire.²¹ En el manejo del arco Corelli explota también los pasajes de alternancia de cuerdas, *arpeggiatos*, acordes, etc.

²¹ No como en la música de Bach donde las dificultades técnicas para la ejecución de acordes y secciones de dobles cuerdas es tremendamente difícil.

Los violinistas del siglo XVIII no usaban barbadadas ni cojines para el hombro y muchos no hacían contacto por completo entre el violín y la barbilla, pero usaban la mano izquierda para sostenerlo. Para asegurar que el instrumento no cayera, los desmangues se hicieron de varias maneras: durante una pausa o puntuación de la frase; al pasar por una cuerda al aire o por pasos, con los dedos de la mano izquierda primero y el pulgar “arrastrándose” abajo del mango del violín o deslizando suavemente el pulgar y luego el dedo que irá a la nueva posición. Sin embargo, creo que esta manera de desmangar tiene algunas consecuencias:

1. La mano izquierda permaneció en las posiciones más bajas posibles.
2. Las cuerdas al aire fueron utilizadas con menos inhibición que en la actualidad, aunque ahora nos gusta utilizarlas por la calidad del sonido que la cuerda de tripa nos ofrece; por ejemplo, hay una notable diferencia entre el sonido de la cuerda Mi de metal a la de tripa.
3. Desmangues pequeños del mismo dedo por semitono o un tono fueron más comunes que hoy en día.

Con respecto al arco, alrededor de 1700 un sistema de patrones de arcadas, conocido como “La regla del arco para abajo” evolucionó a partir de las danzas del siglo XVII (particularmente las francesas) y fue utilizado generalmente en toda Europa durante el siglo XVIII. Estuvo basado en las propiedades físicas del arco, el brazo derecho, la gravedad y algo de sentido común que indicaba que la arcada hacia abajo es por naturaleza más pesada que la arcada hacia arriba y por lo tanto debería ser usada para los tiempos

fuerzas del inicio de cada compás o en notas rítmicamente o armónicamente importantes.

Desde el inicio del siglo XIX generaciones de violinistas realizaron grandes esfuerzos por quitar esta natural diferencia entre abajo-arriba como si fuera vergonzoso que el sonido fuera diferente. Durante el periodo barroco la diferencia fue utilizada como una buena ventaja y se hace presente en las sonatas de Corelli.

4.4 Élisabeth Jacquet de la Guerre



Ilustración 28

Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre por François de Troy.

4.4.1 Esbozo biográfico.

Bautizada el 17 de marzo de 1665 en París, Elisabeth Jacquet fue descendiente de una larga tradición musical: su abuelo y su tío eran afamados constructores de órganos, su

padre era organista de la iglesia Saint-Louis en l'Ile de París, y todos sus hermanos fueron también músicos de buena reputación.

Su padre, el organista, masón Claude Jacquet presentó a Elisabeth, su pequeña hija de cinco años, en una de las veladas en Versalles, donde todos pudieron admirar la belleza de su voz y el talento de la precoz niña al clavicémbalo. (Cyr, 2008)

Luis XIV, amante y patrocinador de artes y artistas, se volvió el mecenas de Elisabeth tras escuchar a la joven prodigio parisina, impulsándola a cultivar su talento, de manera que la joven se mudó a Versalles, donde Madame de Montespan²² la criaría con sus propios hijos, y donde recibiría una educación exquisita, pasando a formar parte de la más selecta sociedad francesa. Allí fue llamada durante todo ese tiempo “La petite merveille” o “La merveille de notre siècle”.

Titon du Tillet²³ escribió en su anecdotario en 1732 lo siguiente:

A veces, improvisa sobre cualquier tonalidad o tema requeridos durante media o una hora completa con melodías y armonías de gran variedad, de manera impecable y encantando a sus oyentes.

La compositora se recluyó en su intimidad hasta 1707 tras la pérdida de sus familiares más cercanos. Su siguiente publicación incluiría la colección de sonatas para violín *Six Sonates pour le violon et pour le clavecin* de 1707 que son un ejemplo temprano del nuevo género de obras de clavicémbalo acompañadas. En este nuevo tipo de piezas el clavecín es tratado como solista, como ocurre por ejemplo con las *Pieces de clavecín en concerts* de Rameau.

²²Amante real de Luis XIV de 1667 a 1679 fue la favorita oficial de Luis XIV, con el cual tuvo siete hijos, que si bien no fueron reconocidos oficialmente como parte de la familia real francesa, fueron recompensados con títulos de nobleza al ser legitimados tras la muerte del marido de la dama.

²³ “*Le Parnasse Français*”, 1732 (anecdotario sobre famosos poetas y músicos durante el reinado de Luis XIV)

Aunque el siglo XVIII se caracteriza porque hubo una fuerte influencia italiana en Francia, el estilo italianizante de sus Sonatas para violín, bastante adelantado a su época, da muestras de su maestría y su sensibilidad excepcional, creando inteligentes sucesiones armónicas, dando forma a los diversos registros estilísticos de vanguardia.

Escalas ascendentes o descendentes, imitaciones, repeticiones de notas, intervalos de cuarta y progresiones puramente italianas conviven muy bien con la elegancia ornamental y la delicadeza de melodías y arias francesas. Algunos adagios son apenas pequeños puentes entre dos movimientos más extensos, a modo de *quasi recitativo*, con función a menudo armónica para pasar de grado o incluso de modo. Sus sonatas son sin duda, una contribución fundamental dentro de la evolución de la sonata francesa (Lejeune, 2010).

La publicación de las sonatas volvió, una vez más, a ser dedicada a su honrado Luis XIV, dejando ella así como legado una obra fantástica. (Pérez 1999 : 123)

4.4.2 Las seis Sonates pour le violon et pour le clavecin

A principios de la primera década del siglo XVIII el papel del violín dentro de la música en Francia comenzó a tomar relevancia, dejando de ser un instrumento meramente orquestal, ganando importancia dentro de la música de la corte del rey. François Duval, violinista y colega de F. Couperin en la corte del rey, fue quien publicó la primera colección de sonatas para violín y continuo en 1704. Posteriormente aparecieron las publicaciones de sonatas de Dandrieu, Marchand y Elisabeth de la Guerre, quién muestra su interés por el violín y por la viola da gamba desde que comienza a utilizarlos como instrumentos acompañantes en algunas cantatas.

Las *Sonates pour le violon et pour le clavecin* de Elisabeth de La Guerre dedicadas a Luis XIV, se estrenaron en Paris en 1707, año en el que el modelo de la sonata italiana ingresó en Francia conquistando inmediatamente a compositores como Dornel, Blavet, Couperin y Leclair. A pesar de que la colección se imprimió en 1707, parece que ya desde 1695 Elisabeth había enviado la copia de al menos dos sonatas a su amigo Sébastien de Brossard, teórico y compositor que mostraba fascinación por el repertorio italiano. Este hecho nos permite adelantar notablemente la fecha de composición de la antología y hace de ella uno de los primeros ejemplos franceses de sonatas para violín y bajo continuo. (Tur Bonet, 1999)

El fuerte carácter novedoso junto con las originales, y a veces atrevidas, sonoridades armónicas que distinguen las sonatas de 1707 fueron captadas y reconocidas enseguida por el público de la época. Para empezar, las sonatas de Elisabeth de la Guerre rompen con la formalidad corelliana conteniendo de 4 a 8 movimientos de los cuales algunos están divididos en varias secciones. Elisabeth de la Guerre muestra poco interés en poner marcas de tiempo exactas; con algunas excepciones ella utiliza básicamente tres indicadores: *adagio*, *presto* y *aria*.

De los aproximadamente treinta movimientos de las sonatas sólo dos llevan títulos de danzas: una *courante* en la sonata V y una *allemande* en la sonata VI; sin embargo, es muy claro que otros movimientos tienen las características de danzas francesas.

En esta colección de sonatas se puede observar que Elisabeth de la Guerre combina elementos tradicionales de composición y ornamentación y al mismo tiempo es propositiva, experimentando con cambios de tiempo, métrica, atrevimientos armónicos y fuertes contrastes expresivos.

La Sonata que he seleccionado está formada por una serie de seis movimientos modelados sobre el principio estilístico de las *sonatas da chiesa* de Corelli. Encontramos alternancia de tempos lentos y rápidos, estilo libre y dramático, y estilo contrapuntista.

El primer movimiento se caracteriza por tener líneas melódicas largas y un discurso amplio que constantemente utiliza disonancias (retardos melódicos apoyados por la armonía) y cromatismos. Además encontramos adornos del tipo *tièrce coulé* por lo que haré una breve descripción de los adornos más frecuentemente utilizados en la música francesa que son *port de voix* y *coulé*

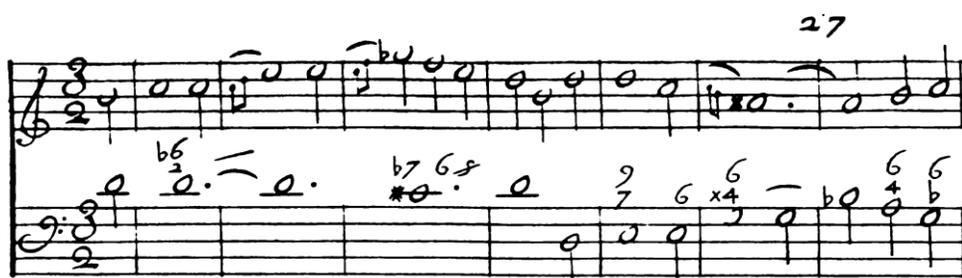


Ilustración 29

Fragmento de la Sonata para violín No. 1 en Re menor
E. C. J de la Guerre²⁴ compases 1-7, primer movimiento. Edición: Chez L'Authour, Foucault, Ribou, Paris 1707

Se pueden observar los adornos del tipo *tièrce coulé* en los compases 2, 3y 6.

-El Coulé

Musicalmente, coulé significa "ligar" y el ornamento *coulé*²⁵ o *tièrce coulé* es una apoyatura descendente que rellena una tercera. Se ejecuta siempre antes del tiempo y se

²⁴ Todos los ejemplos musicales de la sonata están tomados de la edición: Chez L'Authour, Foucault, Ribou, Paris 1707

²⁵ El término *Couler* significa "fluir" y el termino *coulé* "de una manera en que fluye"

liga a la segunda 3ª descendente (débil). Casi siempre se agrega a los finales de frase que terminan en 3ª, a esto se le llamó coloquialmente “*couler les tierces*”.

En la ilustración numero 31 podemos apreciar como dos intervallos consecutivos de terceras (a), son rellenados por un adorno del tipo *tièrce coulè*. (b)

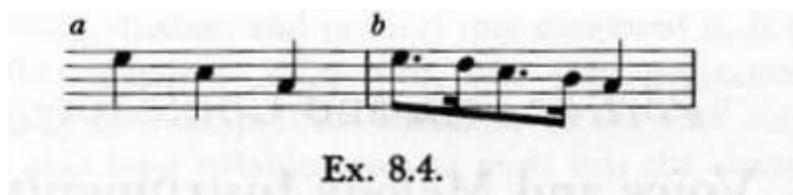


Ilustración 30²⁶

Ejemplo de lo que se denominó “*couler les tierces*”

Port de voix

El *port de voix* es una apoyatura inferior. Se repite la nota precedente porque por lo general viene de la nota inferior inmediata y se articula la apoyatura, que siempre se ejecuta ligada a la nota superior principal. Casi siempre se toca sobre el tiempo fuerte y por lo general se ejecuta un ligero mordente inferior (pincè) al final de la nota. Como lo indica su nombre, su origen es vocal y su función primaria es conectar dos notas de diferente altura; en el caso de los instrumentos de cuerda lo más cercano es por ejemplo

²⁶ Todos los ejemplos de maneras de ornamentar están tomados de *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* de Neumann, 1983.

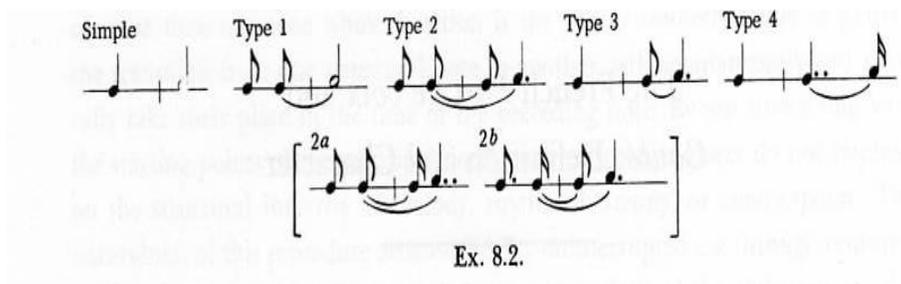
el *coulé de doigt* practicado por los gambistas, o el denominado *glissé* utilizado por Montéclair.



Ex. 8.1.

Ilustración 31

El contexto estructural más adecuado para insertar un adorno *port de voix* es cuando se sube por grado conjunto a una nota, la cual al menos tiene que ser de igual duración que la precedente o más larga y situada sobre tiempo fuerte. En la ilustración 33 se pueden apreciar varios ejemplos de *port de voix*.



Ex. 8.2.

Ilustración 32

La sonata de Elisabeth de la Guerre es ideal para utilizar este tipo de ornamentos.

Los temas que predominan en el segundo movimiento Presto, son dos, ambos ágiles, uno de carácter ascendente y el otro, más ornamental, que surge del anterior. Ambos son expuestos en tonalidades diferentes, y en la segunda parte del movimiento

aparece una variación del primer tema, conservándose el motivo rítmico y variando el melódico (de ascendente a descendente).



Ilustración 33

Fragmento del Presto de la Sonata I en Re menor de Elisabeth Jaquet de la Guerre

El tercer movimiento, *Adagio* está estructurado en tres secciones simétricas:

-Un *adagio* a manera de preludio escrito en clave de contralto (para la viola da gamba solista) con carácter de cadencia improvisada, apoyado por una línea descendente del bajo que por tradición se usaba para evocar lamentos.



Ilustración 34

Fragmento del solo de viola del Adagio la Sonata I en Re menor de Elisabeth Jaquet de la Guerre

- Una sección presto en Re menor, en compás de 6/8, que comienza sobre la dominante en que termina el *Adagio*. Se desarrolla en tiempo de *giga* y está formado por dos secciones internas con repeticiones que concluyen con una coda. El solista es de nuevo el violín, y el motivo rítmico melódico protagonista está basado en una progresión armónica.

En la coda se sustituyen los arpeggios del bajo por corcheas que van por grados conjuntos, sostenidos sobre un pedal de La en el bajo.

El cuarto movimiento es un Presto escrito en Re mayor. Se caracteriza por el intenso diálogo que tienen el bajo continuo y el violín; este último recurre constantemente a cromatismos ascendentes que guían el camino armónico hacia desvíos inesperados, pero que de la Guerre equilibra con pasajes simétricos descendentes formados por alternancias de disonancias y retardos.



Ilustración 35

Compases 19-39 del adagio de la Sonata I en Re menor de Elisabeth Jaquet de la Guerre

En el Aria siguiente tenemos un discurso dulce entre el violín y la viola da gamba donde el *inégal* está presente en todo el movimiento. El compás es ternario y combina dos secciones, rítmicamente similares pero melódicamente distintas. La forma del Aria es:

A A B A B' A A B'' A C B' A' [A''] A.

La viola da gamba tiene partes protagónicas. Por ejemplo, la sección A pertenece a la viola sola y B'' y C son dúos solistas donde la viola se separa de la parte del bajo para convertirse en una parte independiente.

La sonata acaba con un enérgico Presto que tiene un carácter aguerrido y emocionante en donde el bajo continuo tiene de nuevo un papel importante. La autora no renuncia a una última sorpresa armónica en la cadencia conclusiva, antes de acabar definitivamente la obra.



Ilustración 36

Presto final de la Sonata I en Re menor de Elisabeth Jaquet de la Guerre

En esta colección de sonatas, al igual que en gran parte de la música francesa de la época, nos encontraremos con la clave de Sol en primera línea, la cual puede hacer la lectura algo complicada para un violinista con formación tradicional.²⁷

En resumen, la expresividad que de la Guerre impregna su música, el amor a los detalles, la variedad de estados de ánimo y de formas, así como el contraste entre la

²⁷ La clave de Sol situada sobre la primera línea del pentagrama se denomina clave de Sol en primera o antiguamente «clave francesa» y «clave de violín», puesto que se utilizaba en las partituras para violín. Hoy en día ha caído en desuso, pero durante los siglos XVII y XVIII sobre todo en Francia, era costumbre escribir la música para violín o flauta en la clave de sol en primera, ya que daba la posibilidad de representar en el pentagrama sonidos un poco más agudos. Esta clave asigna a las notas el mismo nombre que la clave de Fa en cuarta, pero en una tesitura más aguda.

elegancia francesa y el temperamento arrebatado tan italiano que muestran sus sonatas la convierten en una compositora muy importante.

4.5 Las sonatas para violín y clave de J.S. Bach

En el desarrollo de la música para violín, las sonatas y partitas de Bach para violín solo representan una extraordinaria mezcla de la tradición alemana e italiana del pasado. Su rica polifonía es esencialmente alemana, exigiendo gran concentración técnica y musical para el violinista, quien debe hacer uso de cada recurso no solo técnico sino también interpretativo. Los múltiples acordes polifónicos de estas sonatas son la continuación de la tradición alemana del pasado, especialmente de Biber y Walther.²⁸

Los italianos inicialmente absorbieron en general la avanzada técnica violinística alemana de finales del siglo XVII, pero posteriormente, a principios del siglo XVIII, los roles se invirtieron debido a que los violinistas compositores italianos como Vivaldi y P.A. Locatelli, asumieron el liderazgo en la técnica y en la música para violín.

Corelli y posteriormente Vivaldi y Locatelli también fueron pioneros en el desarrollo de concierto. En cuanto a Bach, las sonatas para violín y los conciertos

—aunque fueron pocos en cantidad y difícilmente centrales en cuanto a la actividad de Bach como músico de iglesia, — son considerados como piezas fundamentales dentro de cualquier estándar musical o técnico.

²⁸ Johann Gottfried Walther (1684-1748) organista, compositor y musicólogo alemán. Walther fue primo materno de Johann Sebastian Bach

Las sonatas para violín y clavecín de Bach son todas para clavecín obligado y continúan con la tradición italiana, ya que están diseñadas en realidad bajo el esquema de las *sonatas da chiesa*²⁹ (lento-rápido-lento-rápido). Fueron escritas en Köthen, probablemente en 1717. Para algunos musicólogos se encaminan a lo que posteriormente detonará en la futura sonata clásica de cámara. (Boyden, 1965: 154)

Los italianos continuaron favoreciendo la sonata para solista con bajo continuo en la que el instrumento de tecla mantenía un papel subordinado realizando el bajo continuo, en esta revolucionaria colección de sonatas la mano derecha del clave toma una parte melódica y la mano izquierda hace el bajo continuo o a veces adicionalmente la polifonía. Sin embargo, Bach va más allá creando una nueva relación entre el violín y el teclado, convirtiéndolos en compañeros.

En este ciclo de sonatas se evocan temas de obras anteriores en varios movimientos, aunque hay también temas que Bach volvería a emplear más tarde. Durante este período tan fructífero (1717-1723), Bach trabajó también en otros ciclos: las invenciones a dos voces y las sinfonías a tres voces, la primera parte del *Clave bien temperado*, las *Suites Francesas* y las *Suites Inglesas*. (Vogt, 1981: 65)

4.5.1 La importancia para el clavecín de las Sonatas para Violín y Clave de Johann Sebastian Bach.

En la primera mitad del siglo XVIII teóricos e intérpretes de la música de cámara instrumental poco a poco convirtieron a la sonata trío en un ideal de la técnica de composición. Elementos como el contrapunto lineal, la armonía y una rica variedad

²⁹ Sonata de iglesia.

melódica, que parecían congeniar en una perfecta síntesis, fueron los motores de la sonata en trío.

Difícilmente algún otro compositor de la época llevó este ideal a tal grado de perfección como lo hizo Johann Sebastian Bach. 50 años después, en 1774, su hijo Carl Philipp Emanuel Bach dijo acerca de los tríos de su padre: “aún siguen sonando muy bien a pesar de tener 50 años de viejos” y contienen “muchos adagios, los cuales no podrían ser más melódicos inclusive hoy en día”.³⁰

Probablemente otra razón por la cual este grupo de sonatas en trío tuvo tan alto renombre, inclusive después de la muerte de Bach, fue porque cubrió los siguientes aspectos:

- Logró un excepcional balance entre las voces.
- Produjo una ejemplar riqueza melódica.
- Convirtió al *obbligato* del clavecín, en un compañero melódico del violín, tomando una de las dos voces melódicas en la mano derecha y el bajo en la izquierda. Con esto permitió que dos ejecutantes pudieran tocar música a tres voces. Es notable el manejo clavecinístico particularmente en los movimientos lentos.

Me parece importante señalar que este ciclo de sonatas es particularmente importante para el clavecín, que desde el siglo XVI se había convertido en el instrumento de teclado más frecuentemente empleado pero que, de alguna manera, había sido excluido como

³⁰ Carta del 7 de octubre 1774 para Johann Nikolaus Forkel; citada de Hans-Joachim Schulze: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1880* (Leipzig, 1969) [Dok iii], NO. 795

instrumento protagonista o al menos de igual importancia en las obras de música de cámara. (Vogt, 1981: 68)

La Sonata para violín y clave No. 3 en Mi mayor BWV 1016.

El primer movimiento, *Adagio*, presenta una interesante relación entre el violín y el clave. La línea melódica del violín es muy lírica y parece una improvisación escrita, mientras que el clave, que tiene un bajo contundente en los tiempos fuertes, contrasta y sostiene la línea del violín. La escritura del clavecín es poco usual para el concepto de clave obligado porque está escrito como una especie de bajo continuo realizado con muchos acordes.

Desde mi punto de vista, la mano derecha del clavecín logra simular la sensación de una campana que va y viene, casi a manera de ostinato.



The image shows the beginning of the first movement, 'Adagio', of the Sonata for Violin and Cembalo, BWV 1016. The score is written for Violino and Cembalo. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The Violino part starts with a melodic line, and the Cembalo part provides a rhythmic accompaniment with chords. The score is divided into two systems, each with two staves (Violino and Cembalo).

Ilustración 37

Principio del Adagio de la sonata para violín y clave en Mi mayor BWV 1016³¹

³¹Todos los ejemplos presentados pertenecen a la edición: Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 9 (pp.67-172, 250-59) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860.

En el segundo movimiento, *Allegro*, tenemos un tema vivaz y aparentemente inocente, que es presentado en la voz del clavecín.

Allegro.

Ilustración 38

Ejemplo del inicio del segundo movimiento Allegro (compases 1al 15)

En todo el movimiento encontramos imitaciones entre las voces melódicas a las que se suma el bajo como en el compás 32 (segundo compás de la ilustración 40). Con esto se logra la clásica escritura de la sonata en trío en la que el bajo tiene un papel melódico-armónico y también participa en el desarrollo temático.



Ilustración 39

Ejemplo del compás 32 en donde el bajo se une al contrapunto imitativo presentando el tema “A”

El tercer movimiento *Adagio ma non tanto* tiene un tema especialmente melancólico presentado por el violín y formado por tresillos. El clavecín cuando no tiene una participación temática presenta una escritura de bajo continuo realizado con acordes de tres o cuatro sonidos



Ilustración 40

Ejemplo de los primeros 12 compases del tercer movimiento Adagio ma non tanto.

En el compás 13, la mano derecha del clave toma el tema presentado por el violín, mientras que el violín acompaña al clave con dobles cuerdas que tampoco es usual en la escritura de la sonata en trío (ilustración 42).



Ilustración 41

Ejemplo compás 13-19 del tercer movimiento Adagio ma non tanto.

La sonata termina con un movimiento Allegro que al igual que los dos movimientos anteriores utiliza contrapunto imitativo todo el tiempo.

Es importante observar la combinación de la subdivisión de valores rítmicos contenidos en un tiempo (octavos, dieciseisavos, tresillos) y la superposición entre tresillos y octavos.



Ilustración 42

Ejemplo de los compases del cuarto movimiento Allegro.

Recomendaciones Técnicas.

Hay que realizar un cuidadoso trabajo con el arco en los movimientos largos por la gran cantidad de notas que deben caber en cada arcada, procurando no perder la dirección de la línea melódica.

El último movimiento es particularmente difícil por el tempo al que se tiene que tocar, por otro lado, la tonalidad (Mi mayor) provoca posiciones incómodas para la mano izquierda.

Los tresillos punteados con ligadura también requieren de mucho control en el arco.

De las seis sonatas escritas por Bach, es la más exigente para el clavecinista y el trabajo de ensamble requiere mucho cuidado.

Bibliografía

Libros

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.

“Biber”, en: S. Sadie (ed), *The new Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 1980, London

Bovicelli, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di música, madrigali e motetti passerggiati*, Venecia, 1594; Ed. f.s. Barenreiter, Kassel

Boyden, David, “*The history of violin playing from its origins to 1761*”, ed. Oxford, 1965, London

Burney, Charles, *A General History of Music*, Ed. Cambridge University Press, New York, 2001

Caccini, Giulio, *Le nouve musiche; Nouve musiche e nuova maniera de scriverle*, Florencia 1601 y 1614; Ed. f.s SPES, Florencia 1983

Conforti, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d’essercitarsi...a far passaggi*, Rome, 1593

Diruta, Girolamo, *Il transilvano*, Venecia, 1593; Ed. f.s. A. Forni, Bologna

Donington, Robert, *Style and Performance A Handbook*, New York, 1982

Ganassi, Silvestro, *Opera Intitulata Fontegara*, Venecia 1535; Ed. F.s. Società Italiana del Flauto Dolce, Roma 1991

Hotteterre, Jacques, *L’Art de Preludier sur la Flute traversiere sur la flute a bec, sur le hautbois, etautres instruments de dessus*, Paris 1719.

Kuhn, Max: *Die Verzierung-Kunst in der Gesangs-Musik des 16-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Vaduz 2000.

Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle*, 2Pts., Paris, 1636-7

Mozart, Leopold *Versuch einer grünlichen Violinschule*, Augsburg 1756

Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Ed. Princeton. New Jersey. 1983

Ortiz, Diego *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, Roma 1553; Ed. Barenreiter, Kassel 1936 (y reeds.); Ed. f.s. SPES, Florencia 1984

Pajares, Roberto, *Historia de la música en 6 bloques*, P. 220. Ed. Visión, Madrid 2010

Pascual, Nieves, *Leopold Mozart Escuela de Violín*, Ed. Arpegio Madrid, 2013

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752.

Simpson, Christopher, *The Division Viol*, London 1665.

Rognoni, Francesco *Selva de varii passagi*, Milán 1620; Ed. f.s. A. Forni, Bolonia 1983

Rognoni, Ricardo *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire / Il vero modo de diminuire*, Venecia 1592; Ed. f.s. A. Forni, Bolonia 1983

Sadie, Stanley & Tyrrell John (eds.): "Heinrich Ignaz von Biber," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, UK 2001 [1980]

Tarling, Judy, *The Weapons of Rhetoric, a guide for musicians and audiences*. Ed. Corda Music, Hertfordshire, UK 2005

Vogt Hans, *Johann Sebastian Bach´s Chamber Music Background, Analyses, Individual Works*, Ed. Amadeus Press, Portland, Oregon, 1981

Sitios Online

Buelow, George J. "Kircher, Athanasius", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, recuperado el 19 de septiembre de 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/grove/music/18097>.

Buelow, George J. "Mattheson, Johann." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, recuperado el 10 de septiembre de 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18097>.

Nettl, Bruno. "Improvisation." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, recuperado el 5 de febrero de 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>.

Padilla, Eunice, <http://temperamentum.net/> Recuperado el 12 de enero de 2016 9:39 AM

Tur Bonet, Lina, « Sonatas de violín de Elisabeth Jacquet de la Guerre », *Lina Tur Bonet*. Septiembre 2015

<http://www.linaturbonet.com/#!SONATAS-DE-VIOL%C3%8DN-DE-ELISABETH-JACQUET-DE-LA-GUERRE/c1opa/55e62ff70cf2c1d1fd66b48c>

Fecha de acceso 15/11/2015

Tur Bonet, Lina. « La vida de Elisabeth Jacquet de la Guerre: una de las primeras grandes mujeres compositoras conocidas en la historia”. *Una Voce Poco Fa*. Enero 2011

<http://unavocepocofa915.blogspot.mx/2011/01/la-vida-de-elisabeth-jacquet-de-la.html>

Fecha de acceso 20/07/2015

Artículos de revistas online

Cyr, Mary. "Elisabeth Jacquet de La Guerre: Myth or Marvel? Seeking the Composer's Individuality". *The Musical Times*. Vol. 149, No. 1905 (Winter, 2008).

Martín, M. "Arcangelo Corelli, un compositor sin vida privada". *Scherzo*. No 181. (2003).

<http://www.revistasculturales.com/articulos/60/scherzo/32/1/arcangelo-corelli-un-compositor-sin-vida-privada.html> Fecha de acceso 12.12.2015

Partituras

Bach, J.S. Sonatas para violín y clave obligado BWV 1016 -Gesellschaft Ausgabe, Band 9 (pp.67-172, 250-59) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Plate B.W. IX.

[http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas,_BWV_1014-1019_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas,_BWV_1014-1019_(Bach,_Johann_Sebastian))

Fecha de consulta: Julio de 2015.

Biber, H. 8 sonatas para violín, C. 138 editadas por Thomas Georg Höger, Salzburg, 1681.

[http://imslp.org/wiki/8_Violin_Sonatas%2C_C_138145_\(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von\)](http://imslp.org/wiki/8_Violin_Sonatas%2C_C_138145_(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von))

Fecha de consulta: abril 2017.

Corelli, Arcangelo 12 Sonatas para violín Op.5
Rome: Gasparo Pietra Santa, n.d.[1700].RISM-A/I C 3800
[http://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_\(Corelli,_Arcangelo\)](http://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_(Corelli,_Arcangelo))
Fecha de consulta: 8 de Septiembre de 2016.

Jaquet de la Guerre, Elisabeth, Seis sonatas para violín, Chez L'Autheur, Foucault, Ribou, Paris, 1707.

[http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas_\(Jacquet_de_La_Guerre%2C_Elisabeth\)](http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas_(Jacquet_de_La_Guerre%2C_Elisabeth))

Fecha de consulta : Julio 2015.

Pandolfi, G. A. Sonata para violín Op. 3, Michele Wagner, Innsbruck,1660.

[http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas,_Op.3_\(Pandolfi_Mealli,_Giovanni_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas,_Op.3_(Pandolfi_Mealli,_Giovanni_Antonio))

Fecha de consulta: Agosto 2015