



"SONATA X PARA DOS VIOLONCHELOS" DE JEAN BAPTISTE BARRIERE:
ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO E INTERPRETATIVO.

Autor:
ADRIÁN LUCIANO RINCÓN COTE

Asesora:
CIELO NATALIA GONZALES CIFUENTES

20 Mayo de 2020

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA



"SONATA X PARA DOS VIOLONCHELOS" DE JEAN BAPTISTE BARRIERE:
ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO E INTERPRETATIVO.

Ensayo monográfico presentado como requisito para optar por el título de Maestro en
Música

Autor:
ADRIÁN LUCIANO RINCÓN COTE

Asesora:
CIELO NATALIA GONZALES CIFUENTES

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
Pamplona, Colombia 2020

Resumen:

Este ensayo comprende un análisis morfosintáctico e interpretativo de la sonata X para dos violonchelos de Jean Baptiste Barriere, para tal fin parte de la contextualización de los elementos estéticos, estilísticos e históricos que correspondiendo al estilo galante convergieron en el momento de su composición y que aquí se confrontan y complementan para arrojar una perspectiva objetiva en términos generales sobre sus aspectos interpretativos.

Palabras clave: Análisis morfosintáctico, Análisis interpretativo, Jean Baptiste Barriere, sonata, estilo.

Abstract:

This essay includes a morphosyntactic and interpretative analysis of Sonata X for two cello by Jean Baptiste Barriere, for this purpose it starts from the contextualization of the aesthetic, stylistic and historical elements that, corresponding to the gallant style, converged at the time of its composition and that here it confront and complement each other to cast an objective perspective in general terms on their interpretative aspects.

Key words: Morphosyntactic analysis, interpretive analysis, Jean Baptiste Barriere, sonata, style.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	6
CONTEXTO HISTÓRICO	9
ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO	13
Primer Movimiento (Andante)	14
Segundo Movimiento (Adagio)	28
Tercer Movimiento (Allegro prestissimo).....	34
Pasajes de alta complejidad	43
CONCLUSIONES.....	46
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
BIBLIOGRAFÍA	50

Índice de tablas

Tabla 1. Estructura primer movimiento.....	¡Error! Marcador no definido.
Tabla 2. Estructura formal segundo movimiento.	¡Error! Marcador no definido.
Tabla 3. Estructura formal tercer movimiento.....	¡Error! Marcador no definido.
Tabla 4. Distribución de las voces.....	45

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Tema principal primer movimiento	15
Ilustración 2. Segunda frase primer movimiento	19
Ilustración 3. Tercera frase primer movimiento	20
Ilustración 4. Antecedente frase 4 primer movimiento.....	21
Ilustración 5. Consecuentes frase 4 primer movimiento.....	22
Ilustración 6. Re exposición tema principal del primer movimiento en el quinto grado. ..	23
Ilustración 7. Re exposición tema principal del primer movimiento	23
Ilustración 8. Quinta frase primer movimiento	24
Ilustración 9. Sexta frase primer movimiento.....	25
Ilustración 10. Séptima frase primer movimiento.....	26
Ilustración 11. Octava frase primer movimiento.	27
Ilustración 12. Novena frase primer movimiento	28
Ilustración 13. Tema principal segundo movimiento.....	29
Ilustración 14. Segunda frase segundo movimiento.	31
Ilustración 15. Tercera frase segundo movimiento.....	32
Ilustración 16. Cuarta frase segundo movimiento.	33
Ilustración 17. Re expocisión y coda del segundo movimiento.....	33
Ilustración 18. Tema principal tercer movimiento.....	35
Ilustración 19. Antecedente segunda frase del tercer movimiento	35
Ilustración 20. Consecuente segunda frase del tercer movimiento	36
Ilustración 21. Tercera frase tercer movimiento	36
Ilustración 22. Antecedente cuarta frase del tercer movimiento.....	37
Ilustración 23. Consecuente cuarta frase del tercer movimiento	37
Ilustración 24. Re exposición del tema principal y segunda frase del tercer movimiento en el quinto grado.	38
Ilustración 25. Quinta frase del tercer movimiento.	39
Ilustración 26. Sexta frase del tercer movimiento.....	40
Ilustración 27. Adagio del tercer movimiento.	40
Ilustración 28. Re exposición del tema principal y segunda frase del tercer movimiento..	41
Ilustración 29. Variante de la tercera frase del tercer movimiento.	41
Ilustración 30. Coda del tercer movimiento.....	42
Ilustración 31. Compás 44-47 del tercer movimiento Vc. 2.	44

INTRODUCCIÓN

Este ensayo consta en términos generales de un análisis morfosintáctico de la sonata X para dos violonchelos de Jean Baptiste Barriere, para tal fin se han tomado a consideración los parámetros propuestos por las hermanas Arantza y Margarita Lorenzo de Reizábal en su libro ‘Análisis musical: claves para entender e interpretar la música’ (Lorenzo & Lorenzo, 2009).

A tenor del objeto de estudio, el cuerpo de este ensayo se ha dividido en tres capítulos de acuerdo con los aspectos tenidos en cuenta, para empezar se expondrán las principales características del entorno social y artístico que influyeron sobre la persona del compositor, cuestiones de carácter histórico que dieron forma a la música compuesta e interpretada en esta época, dicho estudio del contexto es fundamental para el abordaje de la obra pues al estar enmarcada dentro un periodo histórico transicional de breve duración ubicado entre el barroco y clasicismo, el estilo galante cuenta con unos rasgos particulares que serán explicados a detalle, en ese sentido también se expondrán los aportes del compositor a la música para violonchelo teniendo en cuenta el rol de este como intérprete del mismo.

En segunda medida con relación al análisis morfosintáctico se abordará la forma, organización escalística, estructura melódica, diferenciación de las notas reales a las notas de adorno y estructura sintáctica de las frases, en este orden de ideas esclareciendo la función que cumple cada violonchelo en el discurso musical y la importancia de cada voz en las diferentes secciones de la obra, de acuerdo al formato de dueto, se comentarán y explicarán asuntos relevantes como la orquestación, distribución y desarrollo de las frases,

el tipo de escritura, textura y armonía empleada, en el aspecto formal se darán a entender los motivos para la selección de la estructura en términos generales y por movimientos. También dentro del análisis se encuentran temas de gran relevancia como la dinámica, tempo, agógica y carácter, aspectos interpretativos de la obra que ayudarán al estudio de esta composición, cabe mencionar que, como valor agregado, este capítulo contiene una serie con menciones a fragmentos de alta complejidad en los cuales se plantean recomendaciones con el ánimo de brindar elementos que permitan eventualmente superar con mayor agilidad los retos técnicos encontrados. Finalmente, en el último capítulo se aborda una serie de conclusiones relacionadas con este escrito.

Este ensayo monográfico es requerimiento para trabajo de grado del programa de música de la Universidad de Pamplona que se complementa con el recital de grado, el cual consta de una hora de música interpretada por el instrumentista que está optando por su título de pregrado. Las obras que interpretaré en mi recital van desde la música barroca con los Minuets 1 y 2 y la Gigue de la suite N1 para violonchelo de Johan Sebastian Bach, pasando por la música del periodo galante con la Sonata X para dos violonchelos de Barriere, música de la época del clasicismo como el concierto en Do mayor para violonchelo de Joseph Haydn, del post-romanticismo interpretaré del Opus 34 Vocalise para cello y piano de Sergei Rachmaninov hasta llegar al folklor colombiano con los temas Atlántico (porro) de Victor Vargas y Sofy Canela “la chirosa” un bambuco del músico pamplonés Ciro Rincón.

La elección de la Sonata X para dos violonchelos de Jean Baptiste Barriere como estudio del ensayo monográfico corresponde al hecho de que según el estudio previo del estado del arte en el que se encuentra esta composición se identificó la ausencia de investigaciones, artículos y trabajos de análisis de la obra en mención. Al ser una sonata para dos violonchelos se desconoce en el ámbito solista, dado que el protagonismo se alterna entre los dos instrumentos, además destaca así, la importancia del ensamble y las posibilidades técnicas que ofrece la pieza musical. Por otra parte el violonchelista y compositor Jean Baptiste Barriere es poco conocido incluso en el repertorio violonchelístico, por tanto este ensayo presenta un análisis de la obra que ayudará a conocer la estética y estilo propio del compositor.

CAPÍTULO I

1. CONTEXTO HISTÓRICO

La obra musical *Sonata X para dos violonchelos* es compuesta por Jean Baptiste Barriere en la ciudad de París en el año 1740 dentro de Livre IV de sonates pour violoncelle et basse continue.¹

Para ahondar en el contexto del cual se desarrolló la sonata es pertinente mencionar la vida y obra del músico francés Barriere, además del entorno en el que se movía el compositor, esto permite entender de forma holística la misma Sonata.

Jean Baptiste Barriere fue un violonchelista y compositor francés que nació en Burdeos el 2 de mayo de 1707, comenzó sus estudios en la viola da gamba² a temprana edad, aunque debido al auge del violonchelo en Francia y a medida que este fue privando de protagonismo a la viola da gamba, como pasó en Italia cuatro décadas antes, Barriere decidió estudiar violonchelo y se convirtió en un virtuoso de este instrumento y uno de los violonchelistas más destacados de su época.

Jean Baptiste se muda a París para trabajar en la *Académie Royale de Musique*. El 22 de octubre de 1733 en Fontainebleau el Rey Luis XV le concede, durante seis años, privilegios especiales para componer y publicar libros de sonatas y otras obras

¹ Libro IV de sonatas para violonchelo y bajo continuo

² Instrumento musical de la familia de los cordófonos de arco.

instrumentales. Más tarde en 1739 le es otorgado un nuevo privilegio de doce años en la ciudad de Versalles.

Barriere es muy poco conocido por los compositores y violonchelistas actuales a pesar de ser uno de los primeros músicos en escribir para violonchelo solista, su corta vida de 40 años fue uno de los motivos que no permitió desarrollar su fama, también debido al poco protagonismo que tenía el violonchelo en esa época, además, sus obras fueron hechas entre dos grandes periodos que eclipsaron al estilo Galante, que son el Barroco y el Clasicismo.

Durante los primeros seis años de los privilegios concedidos por el Rey Luis XV, el compositor Jean Baptiste escribe tres libros de sonatas para violonchelo y bajo continuo, mientras trabajaba en la *Académie Royale de Musique* en París siendo cada libro una compilación de seis sonatas. El libro 1 fue publicado en 1733 y es dedicado al Conde Guergolay, quien fue uno de sus más reconocidos estudiantes, su segundo libro fue publicado en 1735 con una dedicatoria a Madame Jourdain, luego, en 1739 publica su tercer libro.

El libro IV de Barriere se caracteriza en su mayoría por la composición de sonatas en modo mayor, dándole un aire brillante que difiere de sus tres anteriores libros de sonatas para violonchelo y bajo continuo, también hace uso frecuente de métricas compuestas en las sonatas de este libro además de utilizar agógicas como *presto* y *prestissimo* para denotar mayor dinamismo en sus obras, el uso de estas agógicas en sus anteriores libro eran exiguas, mostrando así un notable cambio en sus composiciones que se realizaron durante la concesión de sus segundos privilegios especiales para componer. Los cambios en su

estilo de composición pudieron verse afectados por la influencia de la música italiana que fueron adquiridas en su viaje a Italia para aprender cerca del famoso violonchelista italiano Francesco Alborea. Barriere muestra en sus composiciones a partir del libro IV la mezcla del estilo ligero y gracioso italiano con el refinado gusto del carácter francés.

“La sonata IV en sol mayor es el único trabajo para violonchelo entre la música publicada de Barriere cuya línea de bajo no está configurada por completo. Esta característica, junto con pasajes en doble cuerda, clave de Do en cuarta línea y la presencia de arcadas, sugieren que esta sonata fue escrita para dos violonchelos sin clavecín. Las dos partes a menudo se mueven dentro de un registro similar como socios iguales, y ocasionalmente las dos partes incluso se cruzan” (Cyr, 2016).

Esta composición al ser para dos violonchelos queda relegada del repertorio solista y por tanto se le resta importancia, tanto que de las pocas obras para dos cellos solo el Concierto en Sol menor de Vivaldi para dos violonchelos es conocido de manera significativa, cabe mencionar que el concierto tiene orquesta acompañante. Las obras para dueto muchas veces son desmeritadas ya que el protagonismo es compartido, pero este tipo de obras requieren un mayor trabajo de ensamble, por esto y por ser la única composición de Barriere escrita para dos violonchelos pienso que debería dársele mayor importancia.

Hacia el año 1740 en Francia con el reinado de Luis XV se desarrolla el periodo del arte conocido como Rococó, destacado por tratar temas banales, un arte de una sociedad desligada de la vida religiosa, este estilo se contraponía al barroco buscando la sencillez, lo afable y diáfano, una ilustración de la vida aristocrática sin duda alguna, sin simbolizar lo

social o religioso, solo la futilidad de la vida, se considera una época de arte frívolo (Arteguias de la Garna S.L., 2008).

En la música este estilo fue llamado “galante”, haciendo referencia a las galanterías de los clavecinistas franceses, un estilo que responde al gusto burgués, siendo esta una música para el ámbito doméstico que buscaba la sencillez en la textura, en su mayoría homofónica, dándole relevancia a la melodía con frases musicales de fácil remembranza; una extensión limitada de la armonía, enfatizando principalmente la tónica y la dominante, que desarrollaba variedad solo mediante la modulación e incluyendo al bajo meramente en el empleo funcional. En síntesis, este periodo con sus cambios permitió el desarrollo hacia el estilo clásico, sin esta época y el estudio de la misma la historia de la música sería diferente, por tanto es necesario darle una debida importancia. La Sonata X para dos violonchelos de Jean Baptiste Barriere se ubica en este periodo de la historia en primera instancia por el año en que se publicó (1740) y por otra parte a las características presentes en la obra como el tipo de textura y la armonía empleada en la sonata entre otras, que serán motivo de análisis en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

2. ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO E INTERPRETATIVO

Este análisis está basado en los supuestos teóricos de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal del libro *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*. Este libro aborda de manera específica los parámetros que se deben tener en cuenta al hacer un análisis morfosintáctico, un estudio desde la frase para poder comprender el todo. Sin embargo los parámetros que se tendrán en cuenta en este ensayo monográfico no serán todos y cada uno de los expuestos en el libro, desde la morfología serán el análisis melódico (intervalos característicos, escalas usadas, dirección de la melodía, estructura melódica y notas de adorno), análisis rítmico (métrica del compás, tipo de inicio y final de una frase, variaciones y combinaciones rítmicas) y análisis armónico (tonal o modulante, función de los acordes y cadencias), ahora desde la sintaxis con el análisis fraseológico (estructura de la frase y tipo de frase), análisis de textura (tipo de textura) y la estructura formal de cada movimiento. A su vez se comentará los aspectos interpretativos desde la agógica, tempo, dinámica, carácter, articulación, vibrato y adornos usados para cada frase.

La edición que se tomó para el estudio de esta sonata es de Margerite Chaigneau y Walter Morse Rummel, músicos que dedicaron parte de su trabajo a editar varios volúmenes de música antigua según la 5ta edición de *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*.

2.1 Primer Movimiento (Andante)

En el sentido formal se puede evidenciar la siguiente estructura de acuerdo a la cantidad de compases, así:

A	B	CODA
c. 1-31	c.32-63	c. 64-73

Tabla 1. Estructura primer movimiento.

La parte A del primer movimiento consta de un total de 31 compases del cual la primera frase comprende desde el compás 1 al 6, donde se expone el tema principal el cual consta de tres semifrases, la primera (en rojo)³ con un inicio anacrúsico, un motivo de 5 justa y melodía sincopada, la segunda semifrase (en azul) comienza en el segundo tiempo del segundo compás con una nota larga empezando en la tónica y descendiendo por grados conjuntos haciendo la escala de Sol mayor volviendo al Si para hacer un salto de tercera que reposa en Sol y luego repetir esta semifrase (en amarillo) que desemboca con una resolución suspensiva.

La armonía empleada en este tema principal abarca tres grados: tónica, subdominante y dominante. El tipo de acompañamiento en la primera semifrase es coral y en la segunda presenta un bajo continuo.

³ Las frases en este análisis morfosintáctico las dividiré en semifrases para comprender a fondo la sintaxis que ofrece el compositor, siempre la primera semifrase o pregunta estará enmarcada en rojo, la segunda semifrase o respuesta estará en azul y si hay una tercera, esta tendrá el color amarillo.

The image shows a musical score for two cellos, Violoncelle I and Violoncelle II. The score is in 2/4 time and G major. It is divided into three sections: a red box (I, Andante, IV, I), a blue box (IV, V, I), and a yellow box (IV, V, I). The first section is marked 'Andante' and 'mf'. The second and third sections are marked 'mf'. The score includes fingerings (I, IV, V) and a crescendo line in the second section.

Ilustración 1. Tema principal primer movimiento

Antes de mencionar los aspectos sintácticos e interpretativos de esta primera frase es importante hablar de las características dinámicas del estilo en el que se desarrolló la composición. Según Burney, C. en su libro *A general history of music, from the earliest ages to the present period* (Vol. 1) el estilo Galante fue un periodo de transición que tiene similitudes con el estilo de la música Barroca, en cuanto al desarrollo dinámico de las frases según la dirección de la línea melódica, es decir: si la línea melódica es ascendente la dinámica de la frase debe ir en crescendo y si en caso contrario es descendente la dinámica a su vez irá en disminuyendo, así mismo, si la frase comienza con una nota baja esta debe hacerse con un matiz suave, y si la nota es aguda el matiz debe ser mayor esto según el libro. Lo anterior se tendrá en cuenta en la interpretación de toda la obra, por tanto, no es necesario mencionarlo en las diferentes secciones de esta sonata, recomiendo escribir los reguladores de sonido según la dirección melódica de la frase. Para el estudio del estilo barroco que se aplica al estilo galante sugiero la lectura del tercer capítulo del libro “Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music” donde se menciona los aspectos interpretativos de la música barroca francesa.

Hay diferentes formas de cambiar la dinámica y para esto se tiene en cuenta cinco aspectos que son:

1. Presión del arco sobre la cuerda.
2. Cantidad del arco usado por nota.
3. Cantidad de cerdas.
4. Punto de contacto de la cuerda
5. Punto de contacto del arco

Para el fraseo de este primer tema se debe tener en cuenta el carácter de las semifrases ya que la primera cumple el rol de pregunta y la segunda y tercera de respuesta, así mismo la intensidad de la primera deber crecer para que la respuesta busque una resolución que termine con un sonido piano. El compositor en esta primera frase busca exponer el tema principal del primer movimiento entonces el matiz que sugiero para empezar sería un *mezzo-forte* y para terminar un *mezzo-piano*. Se debe tener en cuenta el papel que cumple cada violonchelo en las diferentes secciones de la obra ya que la voz de la melodía debe resaltar por encima de la voz acompañante, en esta ocasión quien cumple el rol melódico es el violonchelo 1. La frase es ternaria negativa.

El tempo que sugiere el compositor para el primer movimiento como se ve en ilustración 1 es andante y será ejecutado con una velocidad entre 75-80 bpm. La expresión *dolce cantando* propuesta por Barriere se logra con un matiz moderado sin exagerar los desarrollos dinámicos, siempre teniendo el arco en contacto con la cuerda para así evitar atacar las notas, además de buscar sutileza al hacer cambios de arcada, este tipo de articulación se conoce como *detaché*, este será constantemente utilizado en su mayoría por la voz que lleva la melodía. Otra articulación, que se encuentra en la ilustración 1 es el *legato*, en el violonchelo esta se logra usando una sola arcada para todas las notas que están

ligadas, de esta forma no se percibe separación alguna entre una nota y otra, esta articulación también ayuda a la expresión propuesta por el compositor.

La expresión “*dolce cantando*”, también se adquiere con el uso del vibrato, recomiendo para la interpretación de este primer movimiento hacerlo de forma constante para las notas de media duración como las corcheas y negras y para las notas largas equivalentes a una negra con puntillo o más, se hará un vibrato progresivo empezando la nota de forma natural e intensificando el vibrato a medida que se toca la misma. Las notas de corta duración como las semicorcheas se harán sin vibrato. Esto se tendrá en cuenta durante la interpretación de este movimiento por tanto no es necesario mencionarlo en cada frase del mismo.

La intensidad del vibrato se logra de dos formas:

1. Por amplitud
2. Por velocidad

En el primer movimiento se usará la amplitud del vibrato para intensificar el mismo. El vibrato, según referencias históricas⁴ venía gestándose desde el barroco, sin embargo, varios músicos de esta época condenaban su práctica en exceso, pero alababan el uso moderado del mismo, tanto en notas sostenidas como en la terminación de frases. En el transcurso de los años el vibrato tuvo mejor acogida, tanto que en el galante era normal el uso de este efecto sonoro.

⁴ De acuerdo con Leopold Mozart (**Mozart**) en su obra *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) donde sugiere una indicación del uso del vibrato a finales del periodo barroco.

Los adornos usados en el tema principal son dos, aunque es preciso aclarar que en la partitura solo se muestra uno, el mordente superior⁵. Este adorno melódico se ejecuta tocando la nota escrita con una rápida intervención de un intervalo de segunda, este intervalo puede ser mayor o menor dependiendo de la tonalidad en que se encuentre la obra, y luego vuelve a la nota real. Los mordentes serán tocados en la interpretación de esta obra siempre que estén en una corchea u otra figura de nota de menor duración. El segundo adorno usado en la interpretación de la obra será el trino superior, este al igual que el anterior es un adorno melódico donde se alterna, en toda la duración de la nota, la nota real con el siguiente grado conjunto. Los trinos serán tocados en aquellas figuras de notas que posean un mordente pero que su duración sea mayor a la de una corchea. En la ilustración 1 la primera vez que aparece este signo se ejecutará como mordente superior y la segunda como un trino superior según las especificaciones ya mencionadas. En el transcurso de este movimiento se tendrán en cuenta estos parámetros para ejecutar dichos adornos por tanto no es necesario mencionarlos en cada frase.

La siguiente frase que se muestra en la ilustración 2 del compás 7-10, en esta ocasión quien lleva la melodía es el cello II, con un inicio tético y haciendo uso de tresillos para dar una variación rítmica con un salto de tercera descendente y línea melódica ascendente por grado conjunto pero con descanso en subdivisión binaria del quinto y tercer grado de los respectivos acordes empleados en cada compás. La segunda semifrase es una variación de la primera. La resolución de esta frase es suspensiva. Empleo funcional⁶ del bajo y armonía alternada entre el primer y quinto grado.

⁵ En la ilustración 1 corresponde al signo “+”

⁶ Cuando hablo del empleo funcional del bajo me refiero a que la voz acompañante se usa en función de la armonía estableciéndose en la tónica, tercer o quinto grado de cada acorde.

Por el discurso musical que ofrece esta frase puedo deducir que el compositor con ayuda de la subdivisión ternaria busca desarrollo e intensidad en la obra, por este motivo la frase debe empezar a conducir al oyente hacía el clímax, sin embargo, barriere se apoya en las terminaciones con subdivisión binaria como en la resolución de la frase para ofrecer pequeños reposos y así retrasar la llegada del punto álgido.

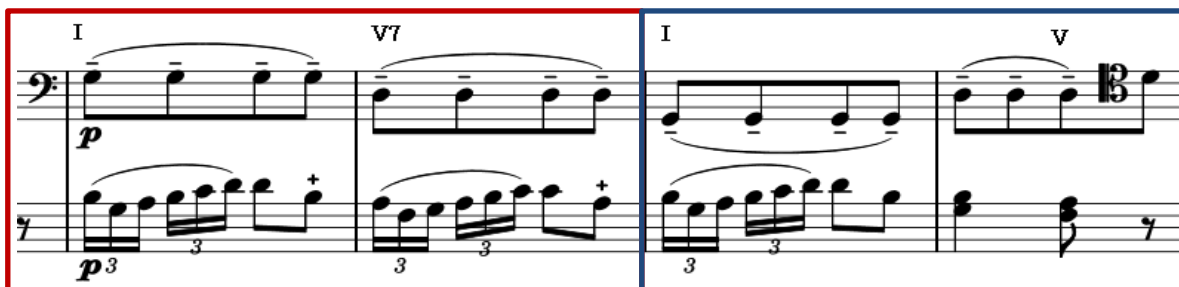


Ilustración 2. Segunda frase primer movimiento

La dinámica sugerida en la partitura es piano. La tercera articulación encontrada en el primer movimiento es *portato*, esta aparece solo en la voz acompañante y consta de una repetición de notas que están ligadas y además tiene el signo *tenuto* en la cabeza de cada nota. La idea de esta articulación es que sea tocada en una sola arcada mientras se hace leves acentos en cada nota, esto se logra ejerciendo una pequeña presión con el dedo índice de la mano derecha sobre el arco mientras el arco se desplaza sobre la cuerda ininterrumpidamente, además de aplicar un breve vibrato con la mano izquierda en cada nota. En cuanto a los adornos se puede observar el uso de mordentes en la última corchea del séptimo y octavo compás.

La tercera frase empieza en el compás 11 con la melodía en el primer violonchelo, inicio anacrúsico y usando tresillos en la totalidad del compás además completando las semifrases con motivos ascendentes a contratiempo, emplea arpeggios y movimiento

conjunto pero ahora de forma ascendente y descendente. La segunda semifrase es una variación de la primera. Esta frase no tiene resolución ya que sus últimos compases sirven de transición para la frase subsecuente.

La armonía maneja el uso de dominante auxiliar y dominante. Empleo funcional del bajo a excepción de los compases 14 y 15 donde el compositor hace uso del contrapunto de cuarta especie con ambas voces.

La sintaxis que ofrece Barriere indica que está desarrollando la obra mediante un uso más prolongado de tresillos, una armonía que se establece en la dominante para generar mayor tensión y una frase que no tiene resolución sino que emplea el uso del contrapunto de cuarta especie para así provocar disonancias que ayuden al desarrollo progresivo de la obra, siguiendo este análisis fraseológico es importante darle intensidad a través de las dinámicas a esta sección como lo muestro en la ilustración 3.

Ilustración 3. Tercera frase primer movimiento

En el compás 16 presentado en la ilustración 4 se da continuidad del desarrollo para acercarse al clímax de la parte A reiterando en la voz del cello 1 el uso de tresillos de forma ascendente y descendente, además alterna la melodía con el violonchelo 2 empleando el uso de tres corcheas que descienden por movimiento conjunto pero a su vez esta agrupación de notas van ascendiendo un intervalo de segunda en cada respuesta.

La armonía varía entre La mayor y Re mayor. El acompañamiento es de bajo pedal con respuestas complementarias.

En el discurso de esta semifrase se aprecia un desarrollo constante que no busca resolución sino pretende anunciar el clímax que se evidencia con el complemento melódico que ofrece el cello 2, por lo tanto, este complemento y no la melodía que presenta el cello 1 son las que llevarán el desarrollo dinámico buscando mayor intensidad hacia el punto álgido de esta parte del movimiento. Esta semifrase cumple la función de propuesta o antecedente, es asimétrica y se divide en tres periodos⁷.

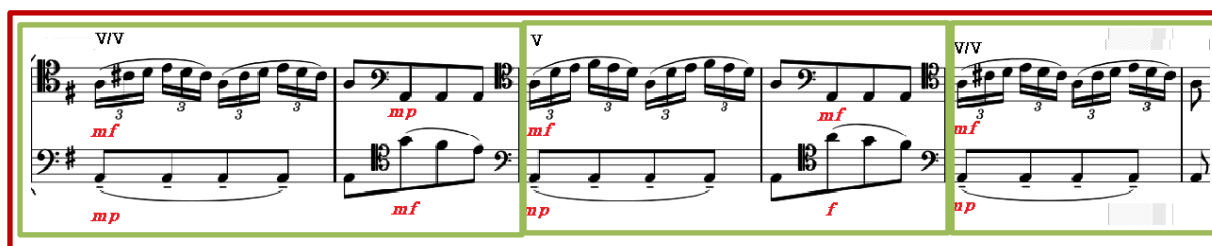


Ilustración 4. Antecedente frase 4 primer movimiento.

La siguiente sección expuesta en la ilustración 5 abarca desde el compás 21 hasta el 32, con el clímax de la obra presentada por la nota más alta un Si3, además de tener una larga duración, en esta ocasión el segundo violonchelo es quien dirige la melodía, sin embargo, es este el comienzo que advierte el final de la primera parte, debido al uso de notas largas que ralentizan la obra y el descenso progresivo de la línea melódica. Una vez más el compositor denota el empleo de la síncopa como en la exposición del tema principal para esta semifrase, seguido de saltos de tercera ascendente y movimiento por grado conjunto descendente, el otro consecuente de esta frase es una variación del anterior

⁷ El periodo es la subdivisión de las frases y en este análisis por motivo de mejorar la comprensión estructural de la frase estará enmarcado en verde.

consecuente que usa además salto de quinta justa y arpeggios para hacer una resolución de tipo conclusiva.

Barriere recurre al acompañamiento de tipo coral por movimiento directo, pero una vez la melodía dispone de notas cortas el acompañamiento es de bajo continuo, de este modo el compositor da variedad a la obra ya que no la puede conseguir mediante el uso de otros timbres. La armonía ya modulada a RE mayor solo enfatiza esta nueva tónica y su quinto grado resolviendo de forma conclusiva en arpeggios con una cadencia perfecta (I-V-I) en los compases 30 y 31.

La sintaxis permite establecer el clímax de la obra con un sonido bastante proyectado y así como la línea melódica desciende también se hará con la dinámica, en el consecuente de la frase se enfatiza de nuevo el *forte* luego disminuye el matiz, buscando la resolución de la frase pero con una dinámica en *messoforte* ya que este no es el final del movimiento, a su vez haré un *ritardando* para terminar de resolver la parte A de este primer movimiento.

The image contains two musical staves. The top staff is a single system with six measures. Above the staff, Roman numerals indicate the chords: IV, I, V, I, IV, V. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line features arpeggiated chords. Dynamics *f* and *dim.* are marked. The bottom staff is a single system with ten measures. Above the staff, Roman numerals indicate the chords: I, IV, I, V, I, V, I, V, I, V. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line features arpeggiated chords. Dynamics *f*, *dim.*, *mf*, and *poco rit.* are marked. A blue box highlights the first measure, and a yellow box highlights the remaining nine measures.

Ilustración 5. Consecuentes frase 4 primer movimiento.

En la parte B del compás 32 al 37 se expone el tema principal pero en el quinto grado como se muestra en la ilustración 6. La estructura melódica y armónica, la textura y la sintaxis son iguales a los compases 1-6 por tanto la interpretación es la misma.



Ilustración 6. Re exposición tema principal del primer movimiento en el quinto grado.

Luego vuelve exponerse como lo evidencia la ilustración 7, ahora en el primer grado, esto va del compás 38 al 43. La estructura melódica y armónica además de la sintaxis son iguales a los compases 1-6 sin embargo presenta una variación con la repetición de la segunda semifrase, la cual empieza una tercera mayor arriba y la textura empleada deja de ser bajo continuo para ser de tipo coral. La interpretación no cambia ya que el compositor se encarga de buscar la variedad a través de la textura y no de la sintaxis. Quien lleva melodía en esta ocasión es el cello 1.



Ilustración 7. Re exposición tema principal del primer movimiento

Esta doble exposición del tema está seguida por dos frases similares que varía solo en su grado armónico. La primera frase presentada en la ilustración 8 se da desde el compás 44 hasta el 47 con el segundo violonchelo en la voz de la melodía, en esta ocasión el

compositor liga la segunda corchea del primer tiempo con la primera semicorchea del tresillo subsecuente, algo que con anterioridad no había hecho en ninguna frase porque hasta ahora las melodías con tresillos respetaban los tiempos fuertes, con esto el compositor da variedad a su obra, la terminación de la primera semifrase es la misma usada en el compás 12. La resolución es de tipo suspensivo.

El acompañamiento emplea el bajo en función de la armonía que se sitúa en Sol7 y Do mayor.

La sintaxis que ofrece el compositor sugiere buscar intensidad con el uso de dominantes auxiliares que provocan tensión en la obra, sin embargo, la dinámica debe ser moderada para así poder crecer en la siguiente frase. En su resolución se disminuirá el matiz. El adorno usado en esta frase será un trino debido a las especificaciones que mencioné en la página 17 y 18.



Ilustración 8. Quinta frase primer movimiento

La segunda frase es presentada por el cello 1 y se muestra en la ilustración 9. La armonía, melodía y tipo de acompañamiento es igual que la frase anterior, con la única diferencia que se encuentra un grado arriba, esto supone una dinámica de mayor intensidad que contraste con la frase antecedente a esta. La resolución que Barriere escribe, a pesar

que la melodía termina en el primer tiempo, es de tipo suspensiva, ya que la armonía se encuentra en el quinto grado además extiende la última nota con un adorno para indicar que esta frase no concluye sino que precede a la siguiente frase.

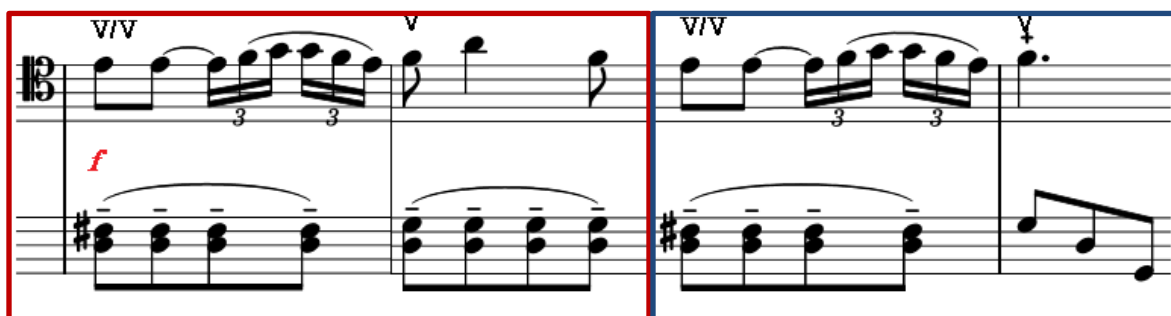


Ilustración 9. Sexta frase primer movimiento.

En la anacrusa del compás 52 que se expone con la ilustración 10, Barriere propone una nueva frase usando la respuesta del tema principal, una negra ligada a una corchea seguido de dos semicorcheas, repitiendo este motivo y acompañándolo con un contrapunto de tipo imitativo, con una diferencia de dos tiempos de corchea y la distancia de un intervalo de tercera.

Esta frase gracias a su contrapunto y el desplazamiento del tiempo producido por la sincopa entre las voces, provoca tensión y reposo reiteradamente, como también ocurre en los dos últimos compases de la ilustración 3. La dinámica propuesta en la partitura es piano. Con estos elementos puedo inferir que el compositor quería provocar un contraste con la frase anterior tanto en dinámica, textura y estructura melódica, además de usar la frase como transición para la siguiente sección. Esta frase debe entenderse desde la superposición del motivo entre los dos cellos, por eso no se debe dividir en semifrases.

The musical score for Illustración 11 is presented in two systems. The first system (top) contains measures 1-4, marked with Roman numerals V, I, and I. The second system (bottom) contains measures 5-8, marked with Roman numerals IV, I, V, and I. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. Dynamics include p, mp, mf, and f. The key signature has one sharp (F#).

Ilustración 11. Octava frase primer movimiento.

La Coda se establece desde el compás 64 pero se divide en dos secciones, la primera frase que anuncia el final con los primeros cuatro compases presentan una melodía de inicio tético con un rotundo cuarto grado aumentado para generar tensión y dar resolución escribiendo en tresillos de semicorcheas una tercera mayor ascendente que resuelve por grados conjuntos descendentes, este motivo se hace primero en la tónica y se repite en la dominante. En los siguientes seis compases reitera esta misma frase pero alargando su resolución con la escala de sol mayor de forma ascendente y luego descendente para terminar con el mismo motivo del compás 66 y una blanca en el primer tiempo que marca una resolución conclusiva. El acompañamiento es de bajo continuo y la melodía la lleva el cello 1 tal como se muestra en la ilustración 12.

Esta sección como final del primer movimiento propone mayor intensidad y exageración con el desarrollo dinámico que plantea la dirección melódica de la frase, en la escritura se presenta una repetición en el compás 68 que hace la función de eco, el cual se tocará más suave que el antecedente junto con un *rallentando* y *diminuendo* al final del

movimiento para enfatizar su conclusión que se hará solamente en la repetición de la sección B. El registro de este movimiento abarca desde el Re1 hasta el Si3.

Ilustración 12. Novena frase primer movimiento

Este primer movimiento es tonal, binario y asimétrico.

2.2 Segundo Movimiento (Adagio)

A	B	A'
c. 1-9	c. 10-12	c. 13-18

Tabla 2 Estructura formal segundo movimiento.

Este segundo movimiento tiene una cifra indicadora de compás de 4/4, se ubica en la tonalidad de Sol menor melódico en donde se puede apreciar en el primer y segundo compás el tema principal que ofrece el compositor. La frase que se observa en la ilustración 13 inicia con una nota larga en la tónica seguida por el movimiento de grados conjuntos dentro de la escala de sol menor melódico, descansa en su quinto grado mayor para volver a la tónica y luego situarse en el cuarto grado menor con una nota larga la cual anticipa una

sucesión de arpeggios que desembocan en una resolución hacia Sol menor. La escritura usada en este movimiento no es usual del compositor y tampoco de la época, la constante asimetría general del movimiento y modulaciones no corresponden a la estética usada en cualquiera de sus otras composiciones, esto conduce a pensar que el compositor quería innovar con su último libro de sonatas para violonchelo. Hay un reiterado uso de adornos como trinos, mordentes y *acciacaturas* en el segundo movimiento de la obra, además en este movimiento el primer cello es quien goza del protagonismo, siendo el segundo cello el bajo continuo de la composición.

Esta frase es binaria, no modulante, con inicio tético y resolución suspensiva y con soldadura en el bajo

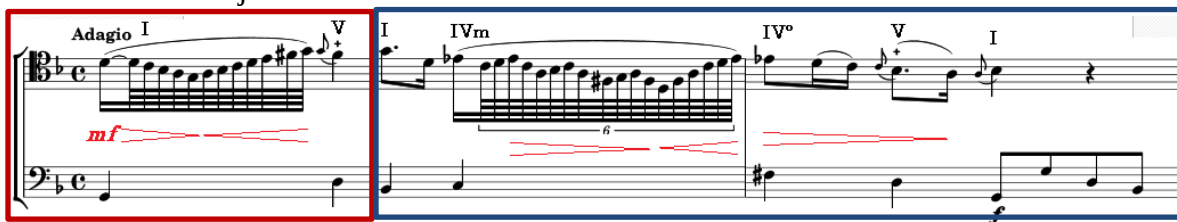


Ilustración 13. Tema principal segundo movimiento.

Las dinámicas en el segundo movimiento respetan el estilo Galante el cual se mencionó en el primer movimiento, además de buscar un incremento del volumen con las secciones de mayor tensión y una dinámica piano en los pasajes que resuelven en la tónica. En este movimiento las articulaciones son igual que en el primero: *detaché*, *legato*, *portato* y *tenuto*. El modo de ejecutar estas articulaciones fue mencionado en el primer movimiento. Este movimiento por ser de carácter lento, el vibrato usado será el que se intensifica por su amplitud ya que es un vibrato conveniente para los movimientos expresivos. Las notas reales y sin adornos son las usarán este efecto sonoro, pero este será

de mayor amplitud en proporción a la tensión generada por la armonía propuesta en la conducción de las voces. En este segundo movimiento al igual que el primero se hace uso del trino superior, sin que este aparezca en la partitura, con las figuras de notas de duración superior a una corchea, y si son de menor duración que esta figura entonces haré uso del mordente superior. En sección de la obra el compositor propone el uso de acciaccaturas. Estas se logran tocando lo más rápido posible la nota escrita en bastardilla antes de caer en la nota real.

En el segundo movimiento el tempo es *Ad libitum*, así se interpretaba un *adagio*⁸ para la época en que fue escrita la obra. La interpretación de este movimiento va ligado con el discurso armónico que ofrece el compositor, así las notas de mayor tensión como las resoluciones de frase adquieren una mayor relevancia que se ve reflejada en la duración de estas notas. Quien lidera la expresión del tempo es el violonchelo 1 entonces es necesario que el cello acompañante se acople a las modificaciones en las velocidades que propone el instrumentista que lleva la melodía.

En la mayor parte de este movimiento se puede ver el empleo de notas largas que son adornadas con trinos, mordentes y *acciaccaturas*, además de un constante uso de notas de paso, por esa misma razón, este movimiento más allá del tema principal no tiene motivos claros o frases que se desarrollen estructurando una melodía, a excepción del frecuente salto de quinta justa en anacrusa hacia la nota Sol, motivo por el cual este movimiento requiere un análisis interpretativo desde la sucesión armónica que propone el compositor a partir del contrapunto con el bajo continuo siendo este un generador de

⁸ Según la definición de *adagio* de *New Grove Dictionary of Music and Musicians* este se interpretaba a gusto en la época clásica y preclásica.

se vuelve a encontrar un Sib mayor seguido de una sucesión de V-I-V7-I, en el octavo compás llega a un Mib mayor, Do7 y en el tercer tiempo cae en Fa mayor, notas de paso hacia un Mib mayor como cuarto grado mayor sucedido de una apoyatura armónica en Fa7 en el noveno compás que finalmente recae en Sib mayor con un calderón.

Esta frase es binaria, asimétrica y modulante, inicio tético y resolución suspensiva.

The musical score for the third phrase, second movement, is presented in two systems. The first system (red box) contains measures 1-4. The second system (blue box) contains measures 5-8. The key signature is one flat (Bb). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. The first system ends with a fermata over the final note. The second system ends with a fermata over the final note.

Ilustración 15. Tercera frase segundo movimiento.

En la *ilustración 16* el compás 10 se nota un cambio de tono a Re menor armónico, la progresión de este compás es Sol menor y La mayor. En el compás 11 hay dos acordes Mi disminuido que cambia a un La mayor y Re menor, para luego en el compás 12 pasar al La mayor y resuelve en Re menor como un 6/4 cadencial, seguido del quinto grado mayor y culminando la frase en Re menor.

Esta frase presenta un inicio anacrúsico con un salto de quinta justa. Es binaria, asimétrica, modulante y con resolución suspensiva y soldadura en la voz acompañante.

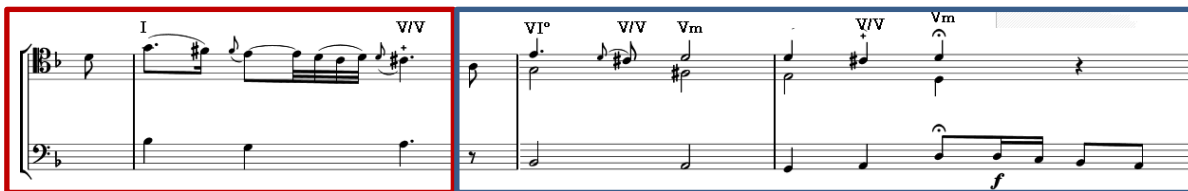


Ilustración 16. Cuarta frase segundo movimiento.

Los compases 13 y 14 son la re exposición del tema principal, el compás 15 presenta la siguiente sucesión acórdica: Re mayor, Sol menor 7, Do menor, para finalizar alterna entre el quinto y el primer grado de Sol menor hasta su cadencia perfecta tal como se evidencia en la *figura 17*.

Ilustración 17. Re exposición y coda del segundo movimiento

El registro de este movimiento abarca desde un Sol1 hasta un La3 y es binario, tonal y asimétrico.

2.3 Tercer Movimiento (Allegro prestissimo)

A	B	A'
c. 1-27	c. 28-54	c.55-76

Tabla 3 Estructura formal tercer movimiento

Este movimiento tiene una métrica de $\frac{3}{4}$. El tema principal consta de 2 compases con repetición de la melodía en una tercera ascendente, el primer compás como figura en la *ilustración 18* para la melodía es de inicio acéfalo repitiendo en corcheas la tónica de la obra, luego desciende una octava por grado conjunto realizando bordaduras al principio de cada tiempo, para la repetición del tema en el tercer compás el segundo cello hace lo mismo que el primero realizó en los dos compases inmediatamente anteriores. La armonía se sitúa en Sol mayor y el acompañamiento es de tipo coral.

Las dinámicas en este movimiento cumplen con el estilo del periodo Galante mencionado en el primer movimiento. El tempo planteado por el compositor para este movimiento es *Allegro prestissimo*, está se ejecutará entre los 120-125 bmp.

El tercer movimiento varía significativamente del primero y el segundo en cuanto a sus articulaciones, ya que en este el compositor aparte de preponderar el uso del *detaché*, incluye el staccato y el acento, estas articulaciones además de la velocidad del movimiento permiten la expresión asertiva de *leggero e giocoso*.

El staccato es un golpe de arco donde se acorta la duración de la nota pero sin levantar el arco de la cuerda. El acento es un golpe de arco que se logra tocando la nota preferiblemente en el talón del arco, con una presión altamente moderada y usando en corto

tiempo una cantidad considerable de arco además de ejercer mayor presión sobre la cuerda con el fin de destacar la nota acentuada del resto de notas.

La frase es binaria y no modulante. Resuelve en el quinto compás con carácter suspensivo.



Ilustración 18. Tema principal tercer movimiento.

La siguiente semifrase tiene inicio anacrúsico, empezando en el compás 6 hasta el compás 8 realizando una sucesión armónica de tipo ostinato que desciende por grado conjunto. La armonía es IV-I-V7 y el acompañamiento es de tipo coral tal como se muestra en la *ilustración 19*.

Esta semifrase contiene tres periodos (verde) y es el antecedente de la siguiente semifrase.



Ilustración 19. Antecedente segunda frase del tercer movimiento

En el compás 9 hasta el compás 11 el autor propone una melodía que se da por movimiento conjunto y saltos de tercera mientras se hace un bajo pedal en ambos

violonchelos. La armonía varía entre el primer y quinto grado. El acompañamiento es de tipo coral como se muestra en la *ilustración 20*.

Esta semifrase que es consecuente de la anterior, contiene a su vez tres periodos y una resolución melódica masculina.

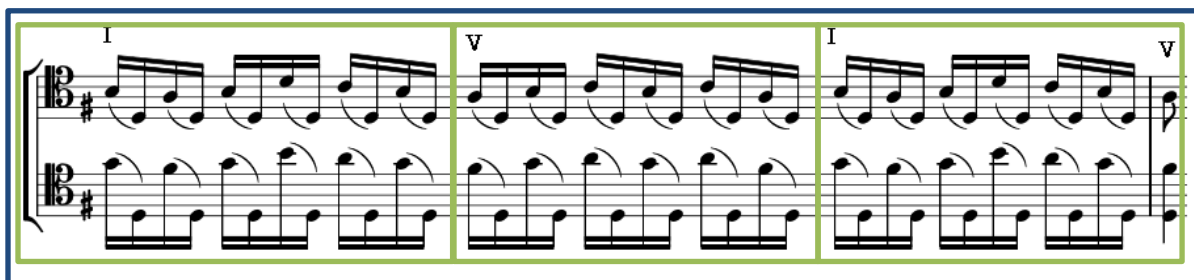


Ilustración 20. Consecuente segunda frase del tercer movimiento

Del compás 12 al 14 la melódica es sincopada, usa salto de octava y quinta justa además del movimiento por grados conjuntos, esto recuerda un poco al motivo principal del primer movimiento. El violonchelo dos acompaña de la misma forma que hizo al principio del movimiento, con una distancia interválica de tercera y entra en la repetición del periodo. La armonía empieza a modular a Re mayor. A pesar que en esta semifrase la partitura muestra un Do natural, en la interpretación se ejecutará como un Do# debido a la armonía que se genera para conducirla a Re mayor, también debido a las interpretaciones que se encuentran en internet que lo hacen de esta misma forma.

Esta frase es acéfala, asimétrica, ternaria afirmativa y contiene resolución femenina así se aprecia en la *ilustración 21*.



Ilustración 21. Tercera frase tercer movimiento

La siguiente frase abarca del compás 15 al 22, en esta protagoniza el cello uno haciendo arpeggios en los acordes de La, Re, La7, Re, La7, Re, La y La7 respectivamente, mientras el cello dos mantiene un bajo pedal en La. Este momento de la obra más que ser un desarrollo temático por ausencia en la variedad de los acordes y el nulo desarrollo de la melodía mediante el ritmo o sus intervalos, conduce a pensar que es una sección que resalta la virtuosidad del violoncellista gracias a sus arpeggios y notas de corta duración. Sin embargo el estudio sintáctico permite concluir que esta sección busca intensidad ya que se acerca el final de la primera parte de este tercer movimiento, por tanto tiene función de antecedente.

Ilustración 22. Antecedente cuarta frase del tercer movimiento

En la *ilustración 23*, en el compás 23 la melodía es de inicio tético y consta de un salto de tercera descendente con movimiento por grados conjuntos ascendentes que después es pasada al violonchelo dos recordando al tema principal de este movimiento, para terminar de forma conclusiva la parte A. El acompañamiento es funcional y la armonía se establece en Re mayor. Esta semifrase es de tipo consecuente y contiene dos periodos.

Ilustración 23. Consecuente cuarta frase del tercer movimiento

La parte B del tercer movimiento expuesta en la *ilustración 24* empieza en el compás 28, esta vez es el violonchelo dos quien comienza con la melodía y hacen lo mismo que en los compases 1-11 pero en la nueva tonalidad de Re mayor. Las frases presentes en estos compases están estructuradas de igual forma que en los compases 1-11, por tanto su interpretación es la misma.

The image displays three systems of musical notation for a double bass and a cello. The first system, starting at measure 28, shows the double bass with a melody in measure 28 (marked with a red box) and the cello with a rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 33, shows the double bass with a melody in measure 33 (marked with a red box) and the cello with a rhythmic accompaniment. The third system, starting at measure 36, shows the double bass with a melody in measure 36 (marked with a blue box) and the cello with a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

Ilustración 24. Re exposición del tema principal y segunda frase del tercer movimiento en el quinto grado.

En el compás 39 el compositor muestra algo diferente, una melodía acompañada solo en el primer tiempo de cada compás y que es alternada entre los dos cellos, siendo esta una pregunta y respuesta en el dialogo de los instrumentistas. La secuencia de las escalas es

esta La mixolidio-Re mayor-Re mixolidio-Sol mayor-Mi mixolidio (quinto grado de La mayor)-Fa# mixolidio b6 (Fa# es relativo menor de La mayor) y modula terminando con el arpeggio de Si menor. La frase es binaria afirmativa, ya que el consecuente es una variación del antecedente, modulante, con inicio tético y resolución suspensiva. Como se muestra en la *ilustración 25*

The musical score for Illustración 25 is divided into three systems, each with a red and a blue box highlighting specific measures and chords.

- System 1 (Measures 39-41):** Enclosed in a red box. Measure 39 features a V chord (La mixolidio). Measure 41 features a I chord (Re mayor).
- System 2 (Measures 42-44):** Enclosed in a blue box. Measure 42 features a V/IV chord (Re mixolidio). Measure 43 features an IV chord (Sol mayor). Measure 44 features a V/V chord (Mi mixolidio).
- System 3 (Measures 45-47):** Enclosed in a blue box. Measure 45 features a V/VI chord (Fa# mixolidio b6). Measure 47 features a VI chord.

The score includes bass and treble staves with various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ilustración 25. Quinta frase del tercer movimiento.

En el compás 48 al 50 que se muestra en la *ilustración 26* se da comienzo al mismo tipo de pasaje presentado en el compás 6 al 8, con los mismos grados armónicos pero en la tonalidad de Si menor armónico. Por tanto, su estructura melódica, armónica y sintáctica es igual así como su interpretación a excepción de un cambio en la agógica, se hará *rallentando* en el compás 50 para llegar al Adagio.

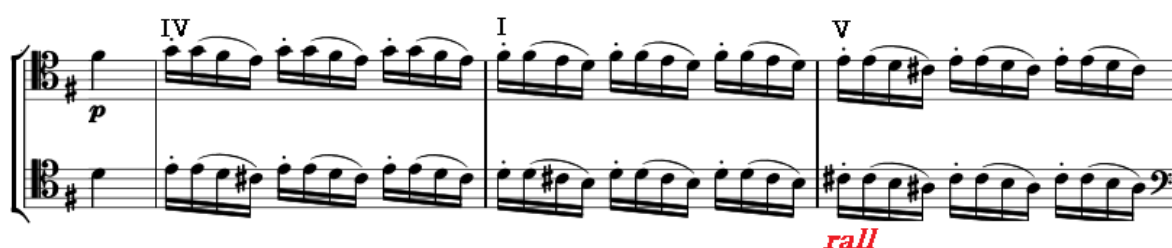


Ilustración 26. Sexta frase del tercer movimiento.

La modulación expuesta anteriormente sirvió para proponer un cambio de agógica dentro del tercer movimiento a modo de reposo y para dar variedad a la obra. En la *ilustración 26* el compás 51 la tonalidad está enmarcada en Si menor armónica dentro de un adagio que recuerda al segundo movimiento, con los trinos, mordentes y acciacaturas, la armonía se mueve dentro de la tónica dominante y subdominante de la escala menor armónica. Esta sección se interpretará con el mismo tipo de vibrato usado en el segundo movimiento. Al final del adagio hay una soldadura con la escala en Sol mayor para re exponer el tema principal así se aprecia en la *ilustración 27*.



Ilustración 27. Adagio del tercer movimiento.

En el compás 56 evidenciado en la *ilustración 28* se re expone el tema principal y se hace lo mismo del compás 55-66 como se hizo del 1-11.

Ilustración 28. Re exposición del tema principal y segunda frase del tercer movimiento.

El compás 66 al 68 es similar al 12-14 solo difiere de una quinta justa descendente esto debido a la resolución conducida a la tónica de la obra. La estructura melódica, armónica y sintáctica es la misma así como su interpretación tal como se muestra en la ilustración 29.

Ilustración 29. Variante de la tercera frase del tercer movimiento.

Para finalizar, se encuentra en la ilustración 30 desde el compás 69 donde los dos violonchelos se alternan la melodía. Esta melodía presenta las mismas características de la

bordadura descendente del tema principal y termina reiterando en ambos cellos, uno antes que el otro, el tema insigne de este movimiento. La frase es binaria, asimétrica, no modulante, con inicio tético y resolución conclusiva. En la interpretación se hará un *rallentando* en el penúltimo compás del movimiento

The musical score for the Coda of the third movement consists of two systems. The first system, measures 74-77, is highlighted with a red border. It begins with a V chord, followed by a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system, measures 78-81, is highlighted with a blue border. It begins with a forte (f) dynamic marking and a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 30. Coda del tercer movimiento.

El registro de este movimiento abarca desde un Re1 hasta un Si3. Este movimiento es ternario, asimétrico y tonal.

2.4 Pasajes de alta complejidad

Cada intérprete tiene sus fortalezas y debilidades, si bien aquello que a mi parecer merece abordar un estudio metodológico más profundo, esto no será igual para otro violonchelista, por lo tanto, en esta parte del ensayo mencionaré los pasajes que según mi estudio con la sonata requieren mayor cuidado a la hora de su ejecución.

Esta obra si bien no tiene un registro extenso (Re1-Si3) y tampoco saltos complicados en las voces de los violonchelos, si presenta ligaduras con cambios de cuerda, en el tercer movimiento, concretamente en el compás 9 al 11, las ligaduras con cambio de cuerda a una alta velocidad presentan un reto con la ejecución, para el estudio de esta sección se debe hacer primero con cuerdas al aire y a una velocidad lenta, luego tocar las notas correspondientes de cada cuerda para finalmente ir subiendo la velocidad de forma progresiva hasta tener un dominio adecuado con el arco, durante el proceso se debe tener en cuenta que el arco se encuentre cerca de la otra cuerda pero sin tocarla, para que el movimiento de desplazamiento hacia la otra cuerda sea el menor posible, de este modo la velocidad no sería un obstáculo ya que se evita movimientos innecesarios.



Figura 31. Compás 9 del tercer movimiento Vc.1.

Pasajes de alta velocidad con figuras cortas como la sección del compás 15-22 del tercer movimiento donde el compositor presenta una serie de arpeggios en la cuerda La, la

dificultad de esta sección yace en que son notas separadas, este pasaje propiamente lo resolví estudiando de manera lenta y acentuando la primera nota de cada grupo de semicorcheas, luego fui aumentando paulatinamente la velocidad hasta obtener un sonido claro y articulado.



Figura 32. Compás 15-22 del tercer movimiento Vc. 1.

Otro pasaje que se me dificultó fue la sección de preguntas y respuestas entre los dos violonchelos, en los compases 28 al 36, en esta sección hago la voz del cello 2. Concretamente fue la escala de Mi mixolidio junto con la negra en doble cuerda, así como la escala de Fa# mixolidio b6 que se me dificultó hacer, esto lo resolví buscando una digitación que me favoreciera tocar en el caso del mi mixolidio la cuerda La al aire para la negra en doble cuerda, así no me preocupaba por la afinación del La y a su vez lograba tener un sonido mejor articulado para la escala, en el caso de la escala de Fa# mixolidio b6 busqué una digitación donde usara solo la cuerda Re y con estudio lento logré asimilar esta digitación para después subir progresivamente el tempo y que el sonido fuera limpio.

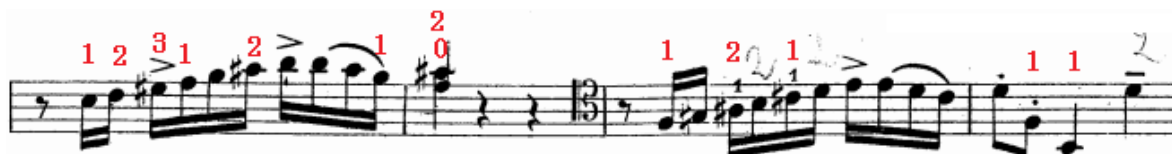


Ilustración 31. Compás 44-47 del tercer movimiento Vc. 2.

Para dar más complejidad a la obra decidí basado en la interpretación de 2cellos con el Concierto para dos cellos en Sol menor que los dos instrumentistas alternáramos las voces de los cellos, tocando la primera vez cada uno con su respectiva voz y en la repetición cambiar los papeles, esto se hizo en el primer y tercer movimiento, de este modo ambos conocíamos las dos voces y el discurso se hacía inteligible:

Primer movimiento	Cello 1	Cello2
A	Adrián	Vladimir
Repetición A	Vladimir	Adrián
B	Vladimir	Adrián
Segundo Movimiento	Adrián	Vladimir
Tercer movimiento		
A	Adrián	Vladimir
Repetición A	Vladimir	Adrián
B	Vladimir	Adrián
Adagio	Adrián	Vladimir
A'	Vladimir	Adrián
Primer movimiento	Cello 1	Cello2
A	Adrián	Vladimir
Repetición A	Vladimir	Adrián
B	Vladimir	Adrián
Repetición B	Adrián	Vladimir

Tabla 4. Distribución de las voces.

CONCLUSIONES

Después de indagar el contexto histórico en el que se desarrolló la Sonata X para dos violonchelos de Jean Baptiste Barriere pude comprender el entorno en el que se movía el compositor, donde preponderaba un gusto burgués en los salones franceses que repercutió directamente con el estilo de la obra, además de su estudio en Italia y las expresiones de carácter adoptados en este país, estos hechos fueron diseñando la estética y estilo de Barriere que dieron nacimiento a sus composiciones.

Dentro del análisis morfosintáctico expuesto en el contenido de este ensayo pude reconocer con detalle los elementos compositivos que usa Barriere como el cambio de texturas, las variaciones rítmico-melódicas y los diversos tipos de acompañamiento empleados que dan forma a la obra con un sello particular que lo identifica. Cada frase que el compositor expone en el transcurso de su obra tiene relación directa con el tema principal de sus respectivos movimientos, dándole una identidad sólida a la sonata en general pero sin desviar la atención del oyente gracias a su amplia imaginación para dar variedad al desarrollo de su composición, de esta forma establece un discurso musical consonante pero diverso a la vez.

A medida que llevaba a cabo el análisis morfosintáctico pude comprender la intención del compositor en cada sección de la obra y el estilo que él empleó para la composición de la misma, esto, junto con el conocimiento previo del contexto histórico permitió que el análisis interpretativo se esclareciera, dando así los primeros frutos del esfuerzo.

De este modo el análisis de la interpretación de la sonata se hizo más sencillo, sin embargo era pertinente reconocer los elementos interpretativos que el compositor dispuso en su obra, como la dinámicas, agógica, carácter, articulaciones, uso del vibrato y adornos, en la mención de estos elementos expuse como lograr ejecutar cada uno de ellos para así establecer una interpretación acorde al estilo del compositor y el lenguaje de la época, que permitiera globalizar el discurso musical propuesto por Barriere basándome en el análisis morfosintáctico como en el libro *Style and Performance for Bowed String* de Mary Cyr donde en el capítulo IV hay un apartado especial del violonchelista y compositor Jean Baptiste Barriere.

Durante los ensayos pude notar secciones complejas en la ejecución con el violonchelo, entonces expliqué el modo en que conseguí resolver estos pasajes, no obstante aquello que a mí se me dificulta no siempre será un problema para los demás violonchelistas y viceversa. En este documento a pesar de analizar cada sección en cuanto a la forma, armonía, construcción melódica e interpretación, no ahonda en cada pasaje referente a su ejecución, por eso es oportuno que el intérprete conozca sus fortalezas y debilidades para saber cómo abordar el estudio de la ejecución de la obra.

Para hacer mejor el ensamble yo recomiendo a los dos violonchelistas estudiar las dos voces, de este modo se reconoce el discurso melódico entre ambos cellos. Por esta razón es conveniente alternar las voces entre ambos instrumentistas, esto a su vez otorga mayor dificultad a la ejecución de la obra.

Por otro lado, el trabajo en conjunto requiere de mucho cuidado en cuanto a la proyección y el color del sonido, buscando similitud en el timbre de ambos violonchelistas.

Es ventajoso coordinar las respiraciones y tener contacto visual para terminar las frases a la vez, también es importante escuchar constantemente la voz del compañero para matizar adecuadamente según lo requiera el pasaje, esto se logra con estudio diario y memorizando sus partes para centrar su atención en el ensamble y no en la partitura.

Según con lo expuesto anteriormente puedo concluir que el análisis morfosintáctico es indispensable para llevar a cabo una interpretación asertiva de la obra, ya que este análisis dio paso al análisis interpretativo y esto permitió comprender todos los elementos mencionados en el transcurso de este ensayo monográfico.

En última instancia recomiendo la investigación a profundidad de la vida y obra del músico compositor y violonchelista Jean Baptiste Barriere, ya que la biografía de Barriere muestra pocos datos de su vida y las composiciones que él hizo seguramente van más allá de sus seis libros de sonatas, a su vez esta investigación mostrará hechos importantes para una época que sirvió como transición del barroco al clasicismo, sin este periodo, el clasicismo no sería como lo conocemos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arteguias de la Garna S.L. (02 de 2008). *arteespana.com*. Obtenido de <http://www.arteespana/arterococo.htm>
- Cyr, M. (2016, 04 01). *books.google.com*. Retrieved from https://books.google.com/books/about/Style_and_Performance_for_Bowed_String_I.html?hl=es&id=nYreCwAAQBAJ
- Lorenzo, A. R., & Lorenzo, M. R. (2009). *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau.
- Mozart, L. (s.f.). «*Versuch einer gründlichen Violinschule, capítulo 11*». Obtenido de KoelnKlavier.de
- Núñez, C. A. (s.f.). *explorandolamusica.weebly.com*. Obtenido de <http://explorandolamusica.weebly.com/recursos-expresivos-agoacutegica-y-dinaacutemica.html>
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Fromas Musicales con numerosos ejemplos musicales*. Barcelona: Labor S.A.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, R. I. P. (2012). Historia de la música en 6 bloques. Altura y duración (Vol. 5). Visión Libros

Arteguias de la Garna S.L. (02 de 2008). arteespana.com. Obtenido de <http://www.arteespana/arterococo.htm>

Berrocal, J., (12 de 2011). Música galante en el salón francés. Madrid.

Burney, C. (1789). A general history of music, from the earliest ages to the present period (Vol. 1). London: printed for the author.

Cyr, M. (2016, 04 01). books.google.com. Retrieved from https://books.google.com/books/about/Style_and_Performance_for_Bowed_String_I.html?hl=es&id=nYreCwAAQBAJ

Dotzauer, L. (1833) *100 Übungen für Violoncell opus 123*. Schirmer's library. of musical classics.

Heartz, D., & Brown, B: galant (2001). New Grove Dictionary of Music and Musicians: L. Macy.

Lee, S. (01, 01 de 1980). 40 Estudios melódicos y progresivos para violoncelo Op.31. Vol II. Madrid. Boileau

Lorenzo, A. R., & Lorenzo, M. R. (2009). Análisis musical: claves para entender e interpretar la música. Barcelona: Boileau.

Moens-Haenen, G: vibrato (2001). New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan: Stanley Sadie

Mozart, L. (s.f.). «*Versuch einer gründlichen Violinschule, capítulo 11*». Obtenido de KoelnKlavier.de

Nicolas Slonimsky, ed. (1958). "Rummel, Walter Morse". Baker's Biographical Dictionary of Musicians (5th ed.). p. 1390

Núñez, C. A. (s.f.). explorandolamusica.weebly.com. Obtenido de <http://explorandolamusica.weebly.com/recursos-expresivos-agoacutegica-y-dinaacutemica.html>

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales con numerosos ejemplos musicales*. Barcelona: Labor S.A.