



**Análisis del primer movimiento del Concierto para dos violines en Re menor,
BWV1043, del compositor Johann Sebastian Bach**

Autor:

Joseph Harley Schutmaat Carrascal

Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del título de:

Maestro en Música

Director: Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes, y Humanas

Corporación Universitaria Reformada

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2024

**Análisis del primer movimiento del Concierto para Dos Violines en Re Menor,
BWV 1043, del compositor Johann Sebastian Bach**

Joseph Harley Schutmaat Carrascal

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes, y Humanas

Corporación Universitaria Reformada

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2024

Tabla de Contenido

Introducción	1
Marco teórico	3
Antecedentes	3
Melodía	4
Armonía	5
Ritmo	7
Contexto de la obra	9
Reseñas interpretativas de otros instrumentistas	10
Método	11
Discusión	12
Abordaje técnico-Interpretativo	12
Montaje general	12
Análisis melódico, armónico, y rítmico	13
<i>La obra desde lo melódico</i>	13
<i>La obra desde lo armónico</i>	24
<i>La obra desde lo rítmico</i>	29
Decisiones técnicas para tener en cuenta en un montaje futuro	35
<i>Abordaje técnico-Interpretativo</i>	35
<i>Montaje general</i>	36
Referencias bibliográficas	37

Índice de Figuras

Figura 1: Inicio del primer movimiento.....	13
Figura 2: Movimiento conjunto y saltos en el tema principal	14
Figura 3: Entrada del primer violín con el contrasujeto	14
Figura 4: Movimiento conjunto y saltos al inicio de los solos	15
Figura 5: Entrada del segundo violín solista.....	15
Figura 6: Acompañamiento orquestal al inicio de los solos	16
Figura 7: Contrasujeto en el primer violín solista.....	16
Figura 8: Motivo Anacrústico en el primer violín solista	17
Figura 9: Movimiento oblicuo descendente.....	17
Figura 10: Movimiento oblicuo descendente repetido.....	17
Figura 11: Acompañamiento en el tutti	18
Figura 12: Inicio del primer movimiento.....	18
Figura 13: Acompañamiento a los solos.....	18
Figura 14: Arpeggios en los violines solistas	19
Figura 15: Retorno al tema con el que inician los solos	19
Figura 16: Acompañamiento orquestal.....	20
Figura 17: Retorno al tema principal del movimiento	20
Figura 18: Reinicio de los solos con acompañamiento de pedal	21
Figura 19: La melodía pasa a manos del primer violín.....	21
Figura 20: Secuencia en los violines.....	22
Figura 21: Retorno de motivos anteriores en el solo	22
Figura 22: Uso de movimiento conjunto y saltos en el solo	23
Figura 23: Diseño acompañante en el tutti	23
Figura 24: Breve repetición del tema inicial del solo	23
Figura 25: Compases finales de la obra	24
Figura 26: Motivo armónico de tónica-dominante-tónica (i-V-i).....	25
Figura 27: Motivo armónico i-V-i en La Menor.....	26
Figura 28: Uso de notas de pedal.....	27
Figura 29: Secuencia armónica descendente	28
Figura 30: Fragmento de movimiento ascendente con bajo cromático	28
Figura 31: Bach enfatiza los acordes en tiempos fuertes.....	29
Figura 32: Uso de división métrica al inicio de la obra	30
Figura 33: Interacción entre melodía y ritmo	30

Figura 34: Acompañamiento rítmicamente sencillo	31
Figura 35: Acompañamiento imitativo	31
Figura 36: Nota pedal acompañante	32
Figura 37: Uso de distintos ritmos para separar a los solistas	32
Figura 38: Motivo común con síncopa	33
Figura 39: Uso de la síncopa en secuencias	33
Figura 40: Supresión del primer pulso	34

Resumen

Este trabajo de grado trata sobre el análisis del primer movimiento (“Vivace”) del Concierto para Dos Violines en Re Menor, BWV 1043, del compositor Johann Sebastian Bach, desde la perspectiva de la melodía, armonía, y ritmo, teniendo en cuenta el contexto cultural y temporal en el que fue escrito, con el fin de facilitar la toma de decisiones técnico-interpretativas a la hora de realizar su montaje. Para lo anterior se ha hecho uso de distintas guías de análisis musical escritas por distintos autores, junto con el estudio de registros auditivos y visuales.

Como resultado de dicho análisis se ha logrado un entendimiento más profundo de la estructura de la obra, que permite llevar a cabo una interpretación con mayor atención al detalle en una futura ocasión.

Palabras clave: Análisis musicológico, contrapunto, interpretación musical.

Abstract

This essay details a rhythmic, melodic, and harmonic analysis of the first movement, “Vivace”, of the Concerto for Two Violins in D Minor, BWV 1043, composed by Johann Sebastian Bach. The cultural context of the composition was taken into consideration, as well as the time in which it was written, to inform the decision-making of a future performance. Several musical analysis books and a diverse set of audiovisual tools were used in the process of writing this analysis. As a result of said study, a deeper understanding of the structure of the piece was achieved, which would allow for a more nuanced performance in the future.

Keywords: Musicological analysis, counterpoint, musical interpretation.

En esta monografía se hizo el análisis del primer movimiento del Concierto para Dos Violines en Re Menor, BWV 1043, del compositor Johann Sebastian Bach, en el contexto musical en el que fue escrita, identificando los elementos armónicos, melódicos, y rítmicos que lo componen.

Para lo anterior se ha hecho uso de distintas guías de análisis musical escritas por distintos autores, junto con el estudio de registros auditivos y visuales, incluyendo grabaciones y videos de distintas interpretaciones de la obra.

Como resultado de dicho análisis se ha logrado un entendimiento más profundo de la obra, que posibilitó una interpretación de esta con mayor atención al detalle, así como dar elementos interpretativos para la ejecución de esta obra a futuro.

Este trabajo sirve como un análisis de una parte de este repertorio, con el fin de permitir alcanzar un mayor entendimiento de su naturaleza, que facilite una interpretación más segura y educada, fiel a ciertos elementos estilísticos del período, pero incorporando elementos interpretativos más contemporáneos.

La realización de este trabajo presenta un ideal para el músico interpretativo. Sumirse en el estudio del repertorio, entender su contexto histórico, y llevar a cabo un análisis de los elementos que lo componen, no siempre es un objetivo alcanzable. Sin embargo, tener la experiencia de llevarlo a cabo de inicio a fin muestra que es posible alcanzar un nivel interpretativo mucho más alto cuando se tienen las herramientas correctas a la mano. La obra se montó con interpretación limitada, por lo que este trabajo pretende profundizar en el análisis de los distintos elementos que la componen, de modo que una futura interpretación pueda ir más allá de un nivel superficial.

Es posible realizar este estudio ya que la Universidad Reformada presenta a sus estudiantes la oportunidad de trabajar con otros músicos para sus recitales, ya sea con los distintos grupos musicales que ésta organiza, o con pianistas acompañantes. También vale resaltar el aporte del International Music Score Library Project, o IMSLP, al ensayo, ya que permite acceder a las partituras y comparar las anotaciones previas realizadas por otros músicos. Así mismo Open Library, una biblioteca en línea creada por Internet Archive, fue útil para tener acceso a libros relacionados al tema del proyecto. Además, se cuenta con la existencia y fácil disponibilidad de registros auditivos y de video en línea, por medio de plataformas como Spotify y YouTube.

En la primera parte de este trabajo se habla de los antecedentes para la investigación. El contexto histórico de la obra, breves reseñas de dos interpretaciones distintas, y menciones de los textos que serán utilizados para el análisis. En la discusión, se detalla la manera en la que se preparó la obra para un concierto previamente a la realización de este estudio, desde la perspectiva del abordaje técnico-interpretativo y de su montaje general. En la tercera parte se realiza el análisis del movimiento, enfocándose en tres elementos distintos: La melodía, la armonía, y el ritmo. En la cuarta parte se presentan las decisiones técnicas que se realizarían en un montaje futuro de la obra, en base al análisis realizado.

Marco teórico

Antecedentes

Existe un movimiento, el de la interpretación auténtica o de período, que busca aproximar la ejecución de una obra musical al estilo de la era en la que fue compuesta, con base en el análisis musicológico de fuentes contemporáneas, y haciendo uso de instrumentos del período. No se haya sin oposición, sin embargo. Muchos elementos interpretativos que se le atribuyen al barroco aún dependen de la especulación académica y permanecen envueltos en ambigüedad, lo cual pone en duda su viabilidad (Snedden, p. 11). Algunos autores ven al movimiento como una invención moderna que distorsiona el pasado. Roger Scruton, en su libro *“The Aesthetics of Music”*, alega que la interpretación auténtica ha envuelto al pasado en un capullo de erudición falsa, elevado a la musicología por encima de la música, y confinado a Bach y sus contemporáneos a una distorsión temporal acústica (p. 448).

Dada la presencia de grandes interrogantes y desacuerdos significativos entre distintos miembros de la comunidad académica, se ha determinado que el estudio histórico de la obra está más allá del ámbito de este trabajo, y se ha optado por no profundizar en este tema.

El análisis del estilo musical de la obra se llevará a cabo a partir de otros textos anteriormente publicados. Como el *“Manual de Formas Musicales”* de Dionisio de Pedro Cursá (1993), *“The Rhythmic Structure of Music”* de Cooper & Meyer (1960), *“Análisis del Estilo Musical”*, de Jean LaRue (1989), y *“Curso de Formas Musicales”* de Joaquín Zamacois (1960), entre otros.

Para llevar a cabo el estudio de las melodías presentes en el primer movimiento de la obra, será utilizado como referencia el *“Manual de Formas Musicales”* de Dionisio de Pedro Cursá (1993), junto con *“La Melodía”* de Ernst Toch (1989).

La armonía del movimiento será estudiada en relación con *“The dynamics of harmony: principles & practice”* de George Pratt (1996), *“Harmony in Western Music”*, de Richard Franko Goldman (1965), y *“Harmony”*, de Walter Piston (1959).

Los elementos rítmicos de la obra serán analizados en base al libro “*The Rhythmic Structure of Music*” de Cooper & Meyer (1960), “*Tratado de la Forma Musical*” de Julio Bas (1947), y “*Análisis del Estilo Musical*”, de Jean LaRue (1989).

Sobra mencionar que los textos no son mutuamente exclusivos, y elementos de uno pueden ser utilizados para reforzar y/o contrarrestar las ideas propuestas por otro.

Melodía

Dionisio de Pedro Cursá (1993), en su libro “Manual de Formas Musicales” define la melodía como una “sucesión de sonidos diferentes en altura y generalmente también en duración y con un sentido musical completo” (p. 13).

Ernst Toch (1989), por su parte, la define en su libro “La Melodía” como “la sucesión de sonidos de distinta altura, por oposición a su audición simultánea, que constituye lo que llamamos el acorde” (p. 22).

De Pedro describe tres tipos de inicio para una melodía (p. 19):

- Tético: El comienzo coincide con el ictus (o tiempo fuerte).
- Anacrústico: El comienzo se produce antes del ictus.
- Acéfalo: El comienzo ocurre después del ictus.

Este mismo define la fuga como la

Composición contrapuntística a dos, tres, cuatro o más voces. Está basada esencialmente en la imitación y específicamente sobre el canon, y caracterizada por un riguroso monotematismo, es decir, un solo tema llamado Motivo o “Sujeto” al que acompañan uno más temas secundarios llamados Contramotivos o Contrasujetos. (p. 72-73).

Joaquín Zamacois (1960), a su vez, dice en su libro “Curso de Formas Musicales” que

la fuga “consiste en la insistente repetición de un tema y de su repetición, con fragmentos libres entre las repeticiones”. (p. 57)

De Pedro (1993) también describe el contrasujeto como “un diseño temático que aparece a continuación del sujeto y de la respuesta, simultáneamente a la imitación de estos por parte de las restantes voces” (p. 73); Del motivo propone que es la “reunión de dos o más sonidos sucesivos que se producen sobre dos tiempos rítmicos diferentes” (p. 13), del tema dice que “en el tema se encuentra de forma concentrada una propuesta creativa que posteriormente será desarrollada” (p. 17); Del diseño comenta que es “cualquier fórmula rítmico-melódica de relativa importancia y ritmo uniforme que no sea ni tema ni motivo” (p. 18), y sobre la progresión dice que es la “repetición de un diseño rítmico-melódico a distintas alturas (modulante o no)” (p. 18).

Toch (1989) explica tres tipos de melodía. La línea “horizontal y rectilínea”, que se mantiene en una sola nota (p. 30); la recta oblicua, “que se mueve en sentido ascendente o descendente” (p. 31); y la línea ondulada, que es “una línea de altitudes que sube y baja en intervalos pequeños o por movimiento conjunto, sin apartarse mucho de una línea media horizontal” (p. 44).

El mismo autor denota dos tipos de movimiento: El movimiento conjunto, del que dice que es “la línea melódica que progresa por intervalos de segunda” (p. 79), y el movimiento por saltos que define como: “[...] Todo intervalo mayor que la tercera” (p. 79). Sin embargo, Toch explica que esa definición es relativa y puede variar dependiendo del contexto. Si la extensión de los saltos es muy grande, los intervalos de tercera y cuarta podrían apreciarse como movimiento conjunto, pero si los saltos son de poca extensión, la definición de movimiento conjunto tendría que ser más rigurosa, incluso cromáticamente (p. 86-87)

Armonía

Walter Piston (1959), en “Harmony”, dice que la unidad de la armonía es el intervalo, la distancia entre dos notas que suenan simultáneamente. Estos tonos se cuentan con numerales romanos del 1 al 7, y reciben los nombres de tónica, supertónica, mediantes, subdominante, dominante, submediante, y sensible. Cuando se analiza en el contexto de un acorde, el nombre del intervalo se halla contando líneas y espacios en el pentagrama, incluyendo a las dos notas: Unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta, etc. (pp. 3-5)

George Pratt (1996), en “The dynamics of harmony: principles & practice”, explica que la Armonía consiste en acordes contruidos verticalmente, y la relación horizontal entre ellos. El menor número de notas para crear armonía autosuficiente y consonante es de dos, la tónica (la base del acorde), y la tercera. La adición de la quinta crea una triada.

Por su parte, Piston define la triada como el acorde más simple, que se obtiene al superponer dos intervalos de tercera. Sus tres notas toman el nombre de fundamental, tercera, y quinta. Existen cuatro tipos de triada, dependiendo de los intervalos que las conforman: La triada mayor (con una tercera mayor), la triada menor (con una tercera menor), la triada aumentada (con una tercera mayor y una quinta aumentada), y la triada disminuida (con una tercera menor y una quinta disminuida). (pp. 10-11)

En algunos casos, según explica Pratt, a una triada se le puede añadir otro intervalo de tercera (la séptima en relación con la fundamental), para así crear una cuatríada.

Walter Piston dice del ritmo armónico que la frecuencia y la cualidad rítmica del cambio son sus dos características principales. Si la armonía cambia muy a menudo tiene un aire de inquietud, mientras que los cambios armónicos separados dan la impresión de amplitud y relajación. (p. 46)

Piston describe la modulación como un cambio de tonalidad. Un cambio de centro tonal, o la adopción de un nuevo tono al que se relacionarán todos los demás. (p. 77)

Ritmo

Cooper & Meyer (1960), en su libro “The Rhythmic Structure of Music”, definen un pulso como uno de una serie de estímulos exactamente equivalentes que se repiten regularmente. (p. 3) Del acento, dicen que es un estímulo que se diferencia de aquellos a su alrededor por diferencias en duración, intensidad, afinación, timbre, etc. (p. 8) Al ritmo lo definen como la manera en la que uno o más pulsos no acentuados están agrupados alrededor de uno que sí está acentuado. (p. 6) A su vez, Julio Bas (1947) lo describe en su libro “Tratado de la Forma Musical” como “movimiento ordenado”. (p. 5) Jan LaRue (1989), en el libro “Análisis del Estilo Musical”, sugiere que éste surge de los cambios que se producen en el sonido, la armonía, y la melodía. (p. 67)

Cooper & Meyer describen la métrica como la medida del número de pulsos entre acentos que ocurren con regularidad, y a la síncopa la definen como un pulso débil acentuado (p. 99), mientras que Bas dice de ella que se origina cuando un mismo sonido se prolonga entre un alzar (tiempo débil) y el dar (tiempo fuerte) subsiguiente, mientras se percibe el acento intermedio. Estos tiempos fuertes y débiles tienen un efecto sobre la interpretación del músico. Dos técnicas de arco prevalentes en el siglo diecisiete eran la francesa y la italiana, siendo su principal diferencia el énfasis en tocar los tiempos fuertes con un arco descendente por parte de la técnica francesa. Al requerir que “la primera nota de un compás que comience sin silencios, sin importar su valor, se debe tocar con arco descendente” (Andrijeski, 2012, p. 196), se aprovecha el sonido naturalmente de la técnica, y la ligereza contrastante del movimiento opuesto. La técnica italiana, al contrario, enfatiza la expresividad melódica sobre la rítmica; Andrijeski afirma que “no está interesada en coordinar la dirección del arco entre todas las partes”. (p. 200)

Julio Bas describe el compás como la distancia entre dos acentos, o la amplitud de un movimiento rítmico. (p. 9)

Éste mismo propone tres tipos de compás:

-Simple

-Compuesto

-Asimétrico

Los compases simples abarcan dos o tres pulsos cada uno (ritmos binarios y ternarios), mientras que los compases compuestos abarcan dos o más ritmos simples iguales (por ejemplo, un compás de 4 tiempos se divide en dos ritmos simples de dos tiempos), y finalmente están los compases asimétricos, compuestos por una combinación de ritmos binarios y ternarios (por ejemplo, un compás de 5 tiempos compuesto por un ritmo ternario y uno binario). (pp. 9-14)

Bas también propone la idea del fraccionamiento de los valores de duración, que consiste en la sustitución del valor de cualquier tiempo por el equivalente de la suma de sus fracciones. (p. 15)

Cooper & Meyer se refieren a la síncopa como un tono que aparece cuando no hay un pulso en el nivel métrico primario (es decir, en un tiempo débil), y cuando el siguiente pulso fuerte está suprimido (con silencio), o está ligado al tiempo anterior. (p. 100), mientras que Bas, similarmente, lo define como un sonido que se prolonga entre el alzar y el dar subsiguiente. (p. 9)

Contexto de la obra

El Concierto para Dos Violines en Re Menor, BWV 1043, también conocido como el Concierto Doble de Violín, es un concierto para dos solistas acompañados por una orquesta de cuerdas y bajo continuo escrito por el compositor Johann Sebastian Bach en el período Barroco Tardío.

Fue escrito como parte de una serie de conciertos realizados mientras ejercía como director del Collegium Musicum en Leipzig, cerca del año 1730. (Wolff, 2000, p. 357)

La obra se caracteriza por la interacción entre los dos instrumentos solistas, y utiliza elementos comunes del período Barroco, como la imitación fugal y el contrapunto. Está compuesto por tres movimientos:

1. Vivace
2. Largo ma non tanto
3. Allegro

Reseñas interpretativas de otros instrumentistas

Se recopilaron seis interpretaciones de la obra como referencias, llevadas a cabo por distintos artistas en lugares y tiempos variados. La de Anne-Sophie Mutter & Nancy Zhou (2015), la de Shunske Sato & Emily Deans (2016), la de Isaac Stern & Gil Shaham (1997), la de Chloe Chua & Ye Lin (2021), la de Yehudi Menuhin & Christian Ferras (1959), y la de Hilary Hahn y Margaret Badjer (2003). Las dos últimas serán comparadas a continuación por hallarse en polos interpretativos opuestos, resaltando la variedad de opciones disponibles a la hora de montar una obra.

Yehudi Menuhin & Christian Ferras (1959)

En el video observado de la versión del doble de Bach interpretada por Yehudi Menuhin y Christian Ferras exhibe muchas de las prácticas convencionales de la época. Se podría argumentar que es “perfecta” en su técnica, pero es extremadamente rígida y estéril. Es más lenta que de costumbre (con una duración aproximada de 4 minutos y 10 segundos). Tiene un carácter pesado, con un vibrato amplio y bastante marcado, y arcadas largas e intensas. El tono legato constante, junto con la intensidad de volumen y vibrato que no varía durante el movimiento, puede resultar tedioso para la audiencia.

Hilary Hahn & Margaret Batjer (2003)

La versión de la obra escuchada en YouTube, interpretada por Hilary Hahn y Margaret Batjer, presenta más de los elementos tradicionales del período barroco, con un tempo más apropiado (aproximadamente 3 minutos y 10 segundos), mucho menos vibrato, y un carácter mucho más ligero y alegre, más fiel a la indicación inicial de “Vivace”.

David Hurwitz, fundador de Classics Today, afirma en su reseña del álbum “J.S. Bach: Violin Concertos”, que el control de vibrato de Hahn ayuda a que su interpretación no suene demasiado sentimental, resaltando la similitud entre su tono y el de Batjer en la interpretación del concierto doble.

Método

Investigación documental

Inferencia en prácticas interpretativas

Para esta investigación se estudiarán diversas interpretaciones del Concierto para Dos Violines en Re Menor, BWV 1043, del compositor Johann Sebastian Bach. La interpretación de Yehudi Menuhin & David Oistrakh (1958), y la de Hilary Hahn y Margaret Batjer (2003).

Investigación en documentos multimedia

La investigación con documentos multimedia se basa en el estudio de partituras anotadas por otros intérpretes y las notas realizadas por el compositor durante el proceso de la composición de la obra, junto con grabaciones de otros intérpretes disponibles en YouTube y otros sitios web.

Investigación en documentos impresos

La investigación en documentos impresos se basa en el estudio que hace el intérprete investigador de las partituras de las obras a ejecutar, haciendo uso de su experiencia previa en la preparación de repertorio.

Discusión

Antes de la realización de este estudio, se llevó a cabo un concierto donde se interpretó la obra. Como parte del proceso de preparación para este concierto se hizo un estudio breve de la obra, que permitió tomar decisiones técnicas, estilísticas, y de montaje en general antes de empezar los ensayos.

Abordaje técnico-Interpretativo

Inicialmente se llevó a cabo un corto análisis superficial de la obra antes de su montaje, para entender su estructura y algunos elementos comunes que se repetían a lo largo del movimiento. Se abordó toda la obra con los valores estrictos necesarios para afianzar la armonía entre las distintas partes, y posteriormente se inició un trabajo interpretativo donde se tuvo en cuenta no sólo el estilo de la época, sino el estilo personal de cada frase, y cómo entre ambos puntos de vista, según el contexto en el que fue escrita la obra, se podría producir una versión técnica e interpretativamente auténtica.

Montaje general

El montaje del concierto se llevó a cabo con un balance entre las prácticas comunes del período en el que fue escrito, y ciertos elementos más contemporáneos. Como valor agregado al contexto de la obra, se ha optado por hacer bastante uso del staccato y acentuar la síncopa a lo largo del primer movimiento, dándole un aire energético y de ligereza, jugando también con pequeñas variaciones de tiempo, y añadiendo elementos personales para resaltar el carácter conversacional y contrapuntístico de la obra.

Un ejemplo de esto es un cambio de tempo breve en los compases 50-53, y otra vez en los compases 59-62, acelerando el ritmo de los solos para compensar por la quietud repentina que ocurre en el acompañamiento.

En los solos de las secciones A (c. 22) y C (c. 77) se hace uso de “rubato”, una técnica rítmica en la que algunas notas se extienden y otras se acortan más allá del lo que está escrito, para exagerar los intervalos presentes en la melodía, mientras que el acompañamiento permanece firmemente plantado en el ritmo escrito. También se hizo uso liberal del vibrato a lo largo de la obra para resaltar momentos de importancia melódica.

En el siguiente link se puede observar un video del resultado del montaje general de la obra:

<https://youtu.be/O6gK0JbPEUo?si=4eNA8cl3dp9l4iho>

Análisis melódico, armónico, y rítmico

La obra desde lo melódico

El primer movimiento de la obra es el más rápido de los tres, y alterna entre pasajes “*Tutti*” donde la orquesta y los solistas tocan juntos, y partes “*Solo*”, donde los solistas cargan la melodía con un acompañamiento más simple de parte de la orquesta.

El movimiento empieza con la siguiente melodía en los segundos violines:

Figura 1

Inicio del primer movimiento



Nota: tomado del segundo violín, compases 1-4 (p. 1)

Este tema tético (cuyo comienzo coincide con el “ictus”, o acento fuerte) de cuatro compases en Re Menor presenta gran variedad melódica. Inicia en la tónica con una escala ascendente, o *recta oblicua* que presenta un movimiento conjunto (M.c.), intercalados con grandes saltos (S) de intervalos de hasta una séptima menor.

Entonces, es posible representar estos movimientos de la siguiente manera:

Figura 2

Movimiento conjunto y saltos en el tema principal



Nota: tomado del segundo violín, compases 1-4 (p. 1)

El tema inicial se puede considerar como el “sujeto” en la forma de fuga, y conduce con una escala ascendente a la entrada de los primeros violines, tocando el mismo tema una quinta perfecta por encima (considerada una “respuesta”):

Figura 3

Entrada del primer violín con la respuesta



Nota: tomado del primer violín, compases 5-8 (p. 2)

Esto establece el carácter fugal presente en el movimiento. Otro ejemplo de movimiento continuo y saltos ocurre en el compás 22, con el inicio del solo del primer violín:

Figura 4

Movimiento conjunto y saltos al inicio de los solos



Nota: tomado del primer violín solista, compases 22-23 (p. 2)

Éste continúa con una progresión descendente que prepara la entrada del segundo violín solista con el mismo tema:

Figura 5

Entrada del segundo violín solista



Nota: tomado del primer y segundo violín solista, compases 24-25 (p. 2)

Mientras esa parte inicial de los solos está ocurriendo, la orquesta (“tutti”) la acompaña con un diseño sencillo, que delinea la armonía sin restar protagonismo a los solistas:

Figura 6*Acompañamiento orquestal al inicio de los solos*
Nota: tomado del “tutti”, compases 22-25 (p. 2)

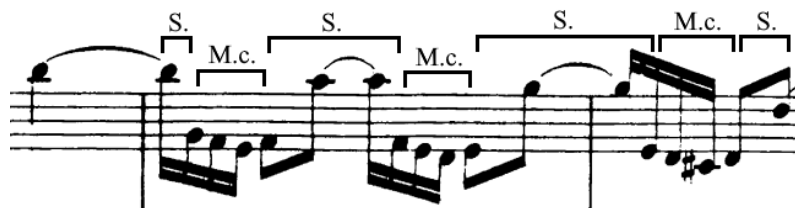
Cuando el segundo violín adopta la melodía en la entrada al compás 26, el primero empieza a tocar lo que se conoce como un “contrasujeto”, o un acompañamiento a la melodía, que en este caso consiste en un motivo de arpeggios descendentes:

Figura 7*Contrasujeto en el primer violín solista*
Nota: tomado del primer violín solista, compases 26-27 (p. 3)

Eso da lugar al siguiente motivo anacrústico que presenta otra vez una alternancia entre saltos y movimiento conjunto, una característica constante a lo largo del movimiento:

Figura 8

Motivo Anacrústico en el primer violín solista



Nota: tomado del primer violín solista, compases 27-29 (p. 3)

Otra figura melódica presente a lo largo del movimiento es la siguiente, compuesta por dos escalas en forma de recta oblicua de forma descendente:

Figura 9

Movimiento oblicuo descendente



Nota: tomado del segundo violín solista, compás 32 (p. 3)

La cual se ve repetida de inmediato por el primer violín solista, una octava por arriba:

Figura 10

Movimiento oblicuo descendente repetido



Nota: tomado del primer violín solista, compás 33 (p. 3)

La siguiente figura está presente en el acompañamiento, siendo repetida por los violines y las violas, con un motivo que lo contrarresta en los bajos.

Figura 11*Acompañamiento en el tutti**Nota:* tomado del “tutti”, compases 34-35 (p. 3)

Vale notar la similitud entre ese motivo acompañante y el tema principal del movimiento:

Figura 12*Inicio del primer movimiento**Nota:* tomado del segundo violín, compases 1-2 (p. 1)**Figura 13***Acompañamiento a los solos**Nota:* tomado del segundo violín, compases 34-35 (p. 3)

Los solos llegan a la siguiente sección, donde ambos adoptan arpeggios, pero a distintos ritmos. El primer violín sube y baja en el mismo acorde antes de cambiar al siguiente,

exhibiendo así una forma de línea ondulada, mientras que el segundo violín baja en arpeggio antes de subir con un salto de una octava al inicio del siguiente arpeggio.

Figura 14

Arpeggios en los violines solistas



Nota: tomado del primer y segundo violín solista, compases 36-37 (p. 3)

A medida que se aproxima el final del primer solo, se repite el tema inicial del compás 22, esta vez siendo interpretado primero por el segundo violín en Do Mayor, seguido inmediatamente por el primer violín.

Figura 15

Retorno al tema con el que inician los solos



Nota: tomado del primer y segundo violín solista, compases 38-42 (p. 4)

Este tema es acompañado, como antes, por un diseño bastante sencillo de parte de la orquesta:

Figura 16*Acompañamiento orquestal*

Nota: tomado del “tutti”, compases 38-39 (p. 4)

La orquesta vuelve al tema principal del movimiento en el compás 46, con un “Tutti” *forte*, que sólo dura unos compases, pero es suficiente para marcar un punto medio en la obra.

Figura 17*Retorno al tema principal del movimiento*

Nota: tomado del “tutti” y solistas, compases 45-46 (p. 4)

Rápidamente vuelven al solo, esta vez con dos motivos distintos, uno de arpeggios y uno de saltos de sexta. Éste es acompañado por un pedal de la orquesta:

Figura 18

Reinicio de los solos con acompañamiento de pedal

The image shows a musical score for a solo section. The top two staves are enclosed in a blue box. The first staff is labeled 'Solo' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled '(Solo)' and contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. Below the boxed section, there are four more staves. The first two of these are marked '(piano)' and contain sustained notes. The last two are marked 'piano' and contain a more active accompaniment. A small number '6' is written below the bottom-most staff.

Nota: tomado del “tutti” y solistas, compases 49-50 (p. 4)

Dos compases después se invierten los roles y el primer violín adopta la melodía:

Figura 19

La melodía pasa a manos del primer violín

The image shows a musical score with two staves. The top staff features a complex, rhythmic melodic line with many beamed notes and slurs. The bottom staff features a simpler, more active accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Nota: tomado del primer y segundo violín solista, compases 52-53 (p. 5)

Ocurre una transición momentánea a un Tutti, donde se presenta la siguiente secuencia entre los primeros y segundos violines:

Figura 20*Secuencia en los violines**Nota:* tomado del primer y segundo violín solista, compases 55-57 (p. 5)

Regresando al Solo, vuelven a los motivos anteriores:

Figura 21*Retorno de motivos anteriores en el solo**Nota:* tomado del primer y segundo violín solista, compases 59-62 (p. 5)

Los solistas continúan al siguiente tema, con uno presentando un movimiento conjunto ascendente mientras el otro toca saltos en todo el rango de su instrumento.

Figura 22

Uso de movimiento conjunto y saltos en el solo



Nota: tomado del primer y segundo violín solista, compases 63-66 (p. 6)

Esta idea es acompañada por el siguiente diseño en la orquesta:

Figura 23

Diseño acompañante en el tutti



Nota: tomado del “tutti”, compás 63 (p. 6)

Llegando al compás 77, hay una breve repetición del tema inicial del solo, de parte de ambos solistas, empezando con el primer violín:

Figura 24

Breve repetición del tema inicial del solo



Nota: tomado del primer violín solista, compases 77-79 (p. 7)

El movimiento termina con los violines “tutti” interpretando el tema principal, al cual los solistas se apegan casi de inmediato, y un breve pasaje rápido de notas conjuntas de parte del bajo, antes de terminar con una “*picardy third*”, o la versión mayor de la tónica que había sido menor, una práctica típica de Bach.

Figura 25

Compases finales de la obra

Nota: tomado del “tutti” y solistas, compases 84-88 (p. 7)

La obra desde lo armónico

La obra está en Re menor, con breves modulaciones a otras tonalidades que rápidamente resuelven a la tonalidad inicial.

El movimiento presenta un ritmo armónico general de blanca, dos acordes por compás, que a veces se dobla a un ritmo de negra. Este cambio en ritmo armónico puede ser utilizado para enfatizar distintos elementos de la composición. Transiciones, secuencias, el final de un tema, etc.

Un motivo armónico que se repite con frecuencia es el salto de la tónica a la dominante y de vuelta a la tónica (i-V-i). Un ejemplo se hace presente en los compases 26-27, con las dos figuras Dm-A-Dm y Gm-D-Gm en rápida sucesión:

Figura 26

Motivo armónico de tónica-dominante-tónica (i-V-i)

The image shows a musical score for two measures. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom four staves are a grand staff (treble, two middle, and bass clefs) showing a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The first measure shows a progression from Dm (F-A-C) to A (C-E-G) to Dm (F-A-C). The second measure shows a progression from Gm (Bb-D-F) to D (F-A-C) to Gm (Bb-D-F). The bass line in both measures features a rhythmic pattern of quarter notes with a sharp sign (#) under the notes in the second measure.

Nota: tomado de los compases 26-27 (p. 3)

Ese mismo motivo armónico puede ser observado más adelante, en los compases 38-39, esta vez en La menor:

Figura 27

Motivo armónico i-V-i en La Menor

Nota: tomado de los compases 38-39 (p. 4)

En algunos casos, el compositor usa notas de pedal en el bajo para hacer contraste con ese movimiento de tónica y dominante. En el siguiente ejemplo, los solistas alternan rápidamente entre tónica y dominante en las tonalidades de Sol menor y Do menor, mientras que el tutti mantiene una nota de pedal por debajo de los solistas, tocando la dominante respectiva a cada tonalidad (creando así acordes inestables de segunda inversión).

Figura 28

Uso de notas de pedal

The musical score for Figure 28 consists of five staves. The top two staves are for violins, the third and fourth for piano (piano), and the bottom for bass. Measure 59 is marked with the number '59'. The piano part has sustained notes in measures 59, 60, and 61, each marked with '(piano)'. The bass part shows a descending harmonic sequence of chords: G5, G6, F5, and E6. The notes in the bass part are: G5 (measure 59), G6 (measure 60), F5 (measure 61), and E6 (measure 62). The notes in the piano part are: G5 (measure 59), G6 (measure 60), F5 (measure 61), and E6 (measure 62).

Nota: tomado de los compases 59-62 (p. 5)

Durante los solos se hace clara la presencia de una secuencia armónica descendente, delineada por los dos violines y el bajo. Esta secuencia inicia en la tónica y se mueve de manera descendente por medio del círculo de quintas, para terminar en la dominante y resolver de nuevo a la tónica.

Figura 29

Secuencia armónica descendente

26

Dm Gm C7 F Bb Edim7 A7 Dm A

Nota: tomado de los compases 26-29 (p. 3)

Así mismo existe una secuencia armónica ascendente donde el bajo se mueve de manera cromática.

Figura 30

Fragmento de movimiento ascendente con bajo cromático

Bb G/B C A/C# Dm

Nota: tomado del compás 32 (p. 3)

A pesar de que Bach hace bastante uso del bajo como instrumento melódico, siendo este partícipe de los distintos momentos contrapuntísticos del movimiento, tiende siempre a tocar las notas fundamentales de los acordes, o una de sus inversiones, en cada tiempo fuerte. Esto le da estructura al caos polifónico que rodea al oyente, y sirve como ancla para el resto de la orquesta.

Figura 31

Bach enfatiza los acordes en tiempos fuertes



Nota: tomado del bajo, compases 85-86 (p. 7)

La obra desde lo rítmico

La obra está escrita a tiempo Vivace con compases de 2/2, y exhibe un fuerte sentido de pulso y métrica, una característica común en la música del período barroco. El uso de distintos niveles de división métrica -a lo que Julio Bas se refiere como “Fraccionamiento de los Valores de Duración” (p. 15)- le da complejidad al movimiento, y resalta algunas características melódicas presentes en las líneas que tocan los distintos instrumentos.

Bach alterna rápidamente entre movimientos conjuntos en semicorcheas, saltos de intervalos en corcheas, y suspensiones en negras y blancas. También hace extensivo uso de la síncopa.

Al inicio del movimiento se hace presente el uso de división métrica para acentuar la melodía, en los compases 10-11, donde los primeros y segundos violines se alternan la melodía (las semicorcheas) y una nota de pedal (blanca):

Figura 32*Uso de división métrica al inicio de la obra**Nota: tomado de los violines, compases 10-11 (p. 1)*

Más adelante se encuentra un buen ejemplo de cómo el compositor entrelaza distintas características del ritmo y la melodía, limitándose al uso de corcheas cuando escribe intervalos amplios, y luego dándose la libertad de utilizar semicorcheas cuando la melodía se mueve por grados conjuntos.

Figura 33*Interacción entre melodía y ritmo**Nota: tomado del primer violín solista, compases 22-25 (p. 2)*

La transición a los solos permite observar distintas herramientas rítmicas utilizadas por Bach. En algunos casos, prefiere usar menos notas y de menor duración, permitiendo que el oído de la audiencia se concentre en el solista, y que la melodía de éste llene los espacios.

Figura 34

Acompañamiento rítmicamente sencillo

Nota: tomado del “tutti”, compases 22-23 (p. 2)

En otros casos, Bach utiliza pequeños temas acompañantes que, tanto rítmica como melódicamente, imitan la primera parte del tema inicial de la obra. El tiempo de silencio restante es ocupado por la línea descendente del bajo, manteniendo el sentido de pulso de corchea.

Figura 35

Acompañamiento imitativo

Nota: tomado del “tutti”, compases 30-31 (p. 3)

Finalmente, a veces se limita a usar notas largas de pedal para acompañar a los solistas. Todo esto le da variedad a la obra y evita que caiga en la monotonía.

Figura 36

Nota pedal acompañante



Nota: tomado del “tutti”, compases 59-62 (p. 5)

Bach hace uso del previamente mencionado fraccionamiento de valores de duración para ayudar a separar a los dos solistas, en algunos casos alternando rápidamente entre una parte y la otra, resaltando el carácter conversacional de la obra. A este fraccionamiento le suma el uso del “staccato”, una forma de articulación musical que acorta la duración de una nota, para exagerar la diferencia entre ambas partes.

Figura 37

Uso de distintos ritmos para separar a los solistas



Nota: tomado de los solistas, compases 32-33 (p. 3)

Cuando el compositor hace uso de la síncopa, tiende a hacerlo con ligaduras de corcheas, contrastando con el ritmo de negra prevalente a lo largo del movimiento. Para esto, Bach hace uso de una figura sencilla que se repite constantemente, usualmente señalando el final de una frase rápida para el instrumento que la toca:

Figura 38

Motivo común con síncopa



Nota: tomado del primer violín solista, compás 13 (p. 2)

En otros casos, usa la síncopa en medio de secuencias que acompañan a la melodía, otra vez haciendo uso del ritmo para distinguir entre distintas partes que de otro modo podrían confundirse.

Figura 39

Uso de la síncopa en secuencias



Nota: tomado del segundo violín solista, compases 43-45 (p. 4)

Una característica rítmica interesante que se hace presente a lo largo de toda la obra es la tendencia de Bach a omitir el primer tiempo de ciertos compases, ya sea con un silencio, o con una ligadura proveniente del compás anterior.

Figura 40

Omisión del primer pulso



Nota: tomado del segundo violín solista, compases 85-87 (p. 7)

Sin embargo, siempre que este fenómeno ocurre, otros instrumentos están tocando el primer pulso. En todo caso, el omitir el primer pulso en ciertos instrumentos le proporciona variedad rítmica a la obra.

Decisiones técnicas para tener en cuenta en un montaje futuro a partir del análisis realizado

Abordaje técnico-Interpretativo

Después de haber realizado un extenso análisis de la obra, es posible tener un entendimiento mucho más profundo de ésta. La armonía subyacente que le da estructura, los elementos rítmicos que le dan su carácter netamente barroco, y la interacción entre las distintas melodías que se repiten a lo largo de la obra. Entender a profundidad cada uno de esos elementos, y la manera en la que interactúan entre sí, permite tomar decisiones interpretativas mucho más informadas y de mayor impacto.

Conociendo el carácter contrapuntístico de la obra, se hace imperativo prestar atención a la interacción entre instrumentos, haciendo uso de dinámicas y otras técnicas musicales para hacer relucir los momentos de interacción entre las distintas partes de la orquesta acompañante (como se puede observar en la Figura 11, por ejemplo), y afianzando el trabajo ensamble de la agrupación al escuchar a los demás de manera consciente.

Las figuras que se repiten, tanto melódicas como rítmicas, deben ser diseñadas de una manera consciente, que vaya de la mano con el resto del abordaje interpretativo, y deberán ser interpretadas con deliberación a lo largo de la duración entera de la obra. Esto le proporciona un sentido de familiaridad y cohesión al movimiento, estrechando relaciones entre secciones de la obra que a priori pudiesen parecer desconectadas. Un ejemplo que se da a nivel de cada instrumento es el acompañamiento orquestal que ocurre en la sección A (compás 22) y se vuelve a presentar en la sección C (compás 77). Otro ejemplo, y quizá el de mayor importancia, es el tema principal del movimiento, cuya presencia se hace constante y cuya interpretación debe ser uniforme, a nivel individual y grupal, para mantener el estilo que se haya decidido.

Este trabajo de diseño se debe hacer no sólo al nivel individual y de secciones, sino a un nivel orquestal, para facilitar también el trabajo de ensamble.

También debe establecerse un estándar estilístico a la hora del montaje, que dependerá de las sensibilidades y capacidades de los músicos miembros del ensamble. Asegurar la consistencia en el uso del arco, vibrato, y otros elementos musicales entre todos los miembros de la agrupación. Un ejemplo de ese estándar es la decisión entre utilizar la técnica de arco francesa o italiana, como las explica Andrijeski (2012). El intérprete puede alternar entre ambas, eligiendo enfatizar elementos rítmicos o melódicos en distintos puntos de la obra.

El uso de los elementos interpretativos que no estén explícitamente indicados en la partitura debería ser deliberado y comedido.

Montaje general

Operando con un entendimiento más profundo de la obra, es posible tomar decisiones más educadas y de mayor impacto durante el proceso de montaje. Una tal decisión puede ser la de limitar el uso del vibrato a ciertos momentos que se determinen importantes (como suspensiones armónicas o síncopas). El carácter de la interpretación, como se puede apreciar comparando las interpretaciones de Menuhin & Ferras (1959) y Hahn & Batjer (2003), puede variar inmensamente. Puede adoptarse una interpretación pesada, de tempo estático y en la que el arco nunca abandone las cuerdas, o una ligera, que haga liberal utilización de diversas técnicas de arcadas y variaciones rítmicas.

La decisión de adherirse a las prácticas interpretativas del período en los que la pieza fue escrita y buscar maneras de innovar dentro de ese marco, o tomar riesgos interpretativos incorporando elementos contemporáneos yace en las manos del músico, pero se hace más fácil cuando se conoce la obra a profundidad.

Referencias bibliográficas

- Andrijeski, J. (2012). *Historical approaches to playing the violin*.
- Bach, J. (2022). Concierto para dos violines en Re menor, BWV 1043 (Vivace) [Grabado por J. Baso, & J. Schutmaat]. Barranquilla. Obtenido de <https://youtu.be/O6gK0JbPEUo>
- Bach, J. S. (1730). Konzert für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo. *Concerto for Two Violins in D Minor*. Collegium Musicum, Leipzig. Retrieved from <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/738363/pbngy>
- Bach, J. S. (1959). Double Concerto in D Minor [Recorded by Y. Menuhin, & C. Ferras]. Retrieved from https://youtu.be/DJh6i-t_I1Q
- Bach, J. S. (1997). Concerto No. 3 in D minor for 2 Violins [Grabado por Stern, Isaac; Shaham, Gil]. Tel Aviv. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=3xwMXjYgXzM>
- Bach, J. S. (2003). Double Concerto for 2 Violins, Strings & Continuo, BWV 1043 [Recorded by H. Hahn, & M. Batjer]. Los Angeles, USA. Fuente: <https://youtu.be/MleMQpFLbrg?si=BdmYeSTRz3QsG7oH>
- Bach, J. S. (2015). Bach: Double Violin Concerto [Grabado por A.-S. Mutter, & N. Zhou]. Berlin, Deutschland. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=tKeSFSgx_Ck
- Bach, J. S. (2016). Concerto for two violins in D minor BWV 1043 [Grabado por S. Sato, & E. Deans]. Amsterdam, Netherlands. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ILKJcsET-NM>
- Bach, J. S. (2021). Bach's Concerto for Two Violins, BWV 1043 [Grabado por C. Chua, & Y. Lin]. Singapore. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=CawIVHdVCM8>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Cooper, G., & Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press. Fuente: <https://archive.org/details/rhythmicstructur0000coop>
- Cursá, D. d. (1993). *Manual de Formas Musicales*.
- Goldman, R. F. (1965). *Harmony in Western Music*. New York: W. W. Norton. Fuente: <https://archive.org/details/harmonyinwestern00gold>

- Hurwitz, D. (s.d.). *Classics Today*. Fuente: <https://www.classicstoday.com/review/review-9572/>
- LaRue, J. (1989). *Guidelines for Style Analysis*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- López-Cano, R. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, experiencias y propuestas*.
Barcelona.
- Piston, W. (1959). *Harmony*. Londres: Victor Gollancz LTD. Fuente:
<https://archive.org/details/PistonWalterHarmony1959>
- Pratt, G. (1996). *The Dynamics of Harmony: Principles & Practice*. Oxford: Oxford University Press.
Fuente: <https://archive.org/details/dynamicsofharmon0000prat>
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Clarendon Press.
- Snedden, A. J. (2021). *Vital Performance : Historically Informed Romantic Performance in Cultural Context*. Routledge.
- Toch, E. (1989). *La Melodía*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company.
Fuente: archive.org/details/johannsebastianb00wolf
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.