
XAVIER MONTSALVATGE:

ANÁLISIS FORMAL-INTERPRETATIVO DEL PRIMER MOVIMIENTO (VIGOROSO)
DE LA ORIGINARIA *SONATA CONCERTANTE PARA VIOLONCELLO Y PIANO*.

BREVE ANÁLISIS TÉCNICO-PEDAGÓGICO DE LOS RESTANTES MOVIMIENTOS
TRANSCRITOS EN LA OBRA *PARÁFRASIS CONCERTANTE PARA VIOLÍN Y PIANO*.

Sergio MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Alejandro MARTÍNEZ GONZÁLEZ

María de los Ángeles MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Introducción

Hablamos de uno de los compositores más reputados e insignes de la música del siglo XX de nuestro país. Girona, 1912- Barcelona, 2002, Xavier Montsalvatge Bassols nació en el seno de una familia acomodada que regentaba la banca de Olot, Girona y Figueres, y dicha situación social le facilitó el acceso a una educación musical completa en todos los aspectos.



A la edad de diez años y tras la muerte de su padre, se trasladó a Barcelona ingresando en la Escuela Municipal de Música donde estudió violín con Francesc Costa, iniciando al poco tiempo estudios de armonía y contrapunto de la mano de Enric Morera y de composición con Salvador Pahissa.

Se dejó atraer pronto por las vanguardias de los años veinte, cuyo mayor exponente por aquel entonces era Robert Gerhard, y a través de éste, sintió la influencia de cotas más altas como Igor Stravinsky o el “Grupo de Los Seis”, dejando en segundo plano la tradición decimonónica catalana.

En 1933 consigue el Premio Rabell para *Tres impromptus* (su opus 00), y en 1936 el accésit al Premio Pedrell para su *Petita Suite Burlesca*. La existencia de obras anteriores a su Opus 00, podría ser considerada por el propio autor como anecdótica o muestra de una época meramente formativa.

En la década de los años 60, se consolida la tercera faceta del músico y compositor Montsalvatge: la de crítico. Colaboró en el diario barcelonés *La Vanguardia* y en la revista *Destino*, de la que llegó a ser director.

Llegados a este punto de la vida de Montsalvatge, nos centraremos en dos fechas: 1971 y 1975.

La primera corresponde al año de composición de su *Sonata Concertante para violoncello y piano*. Obra en cuatro movimientos y fruto de un encargo de la Comisaría General de la Música, fue estrenada en la Iglesia de San Román de Toledo en mayo de 1972 por Pedro Corostola y Luis Rego.

La segunda, es el año en que Xavier Turull pide a Montsalvatge una versión para violín y piano de la originaria sonata para violoncello y piano. Esta nueva versión de la obra no incluye el primer movimiento Vigoroso, pero en contraposición y con el visto bueno de Montsalvatge, Turull escribe una *cadencia* de bella factura que se incluye en el tercer movimiento, aunque también se puede tocar entre el segundo y el tercero a modo de nexo entre ambos. Nace así la *Paráfrasis Concertante para violín y piano*.

A continuación realizaremos un análisis formal-interpretativo del originario Vigoroso de la *Sonata Concertante para violoncello y piano*, y un breve (pero no por ello menos exhaustivo) análisis técnico- pedagógico de una selección de pasajes de los tres movimientos (Moderato sostenuto, Scherzo y Rondó) que componen la *Paráfrasis Concertante para violín y piano*.

Los tipos de análisis realizados en el presente artículo como los pasajes seleccionados, creemos que podrán ser interesantes y de utilidad tanto para el simple lector como para el cellista o violinista.

Vigoroso

Dos secciones claramente diferenciadas se observan en este primer tiempo de la *Sonata Concertante*, movimiento de gran equilibrio estructural,

brillantez y belleza interpretativa, dos secciones claramente delimitadas por sus modos de interpretación, escritura y dificultad técnica. El esquema estructural del movimiento nos revelará la equidad en su construcción y nos facilitará el análisis interpretativo.

Sección A

- Vigoroso (Introducción) 4/4, 25 compases.

Sección B

- B1) Allegretto senza rigore 6/8, 15 compases + Transición 9/8, 3 compases
- B2) Moderato 3/4, 21 compases
- B1) Tempo Iº (Allegretto) 6/8, 39 compases + Transición 9/8, 3 compases
- B2) Moderato 3/4, 21 compases
- B1) Tempo Iº (Allegretto) 6/8, 15 compases + Transición 9/8, 3 compases
- B3) Epílogo 3/4, 9 compases

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Orientando el análisis interpretativo de la partitura hacia la parte del violoncello, no encontramos en este movimiento golpes de arco de una explícita exigencia técnica (spiccato, staccato). La dificultad reside fundamentalmente en la mano izquierda del intérprete y en la expresividad, intensidad sonora y legato del arco. Atenderemos por secciones este análisis y mostraremos algunos ejemplos.

Sección A, Vigoroso

Escrito en compás de 4/4 y con una duración de 25 compases, este Vigoroso, con un claro sentido introductorio, goza de un carácter enérgico y brillante, exigiendo una sobrada intensidad en el sonido. Su dificultad técnica principal reside en las dobles cuerdas y acordes que se extienden durante los veinticinco compases que conforman esta introducción, prevaleciendo en estas dobles cuerdas el intervalo de 4ª principalmente y 6ª. Más adelante podremos comprobar como éste intervalo de 6ª, tanto ascendente como descendente, será motivico en toda la sección B del movimiento. En el compás 8 Montsalvatge nos pide un claro cambio de color en la intensi-

dad del sonido, propiciado por unos *glissandi* seguidos de tres reguladores *crescendo*, en terrazas, que nos vuelven a llevar al *forte* intenso del inicio.

Personalmente no considero que en la interpretación de este Vigoroso deba estar implícito un carácter heroico o viril, cargado de innecesarios acentos que no vienen en la partitura: el carácter de esta introducción debe ahondar en la brillantez, pero también en la serenidad, en la búsqueda de un paisaje más lineal; el interprete debe propiciar la cercanía de un *legato* entre las dobles cuerdas y la interpretación de los acordes, escritos siempre de forma anacrúsica; debe sentirse más cerca de una sobriedad “barroca” que de una expresión “romántica”, en contraste con la parte de piano, más *staccato* y acentuada.

SONATA CONCERTANTE

PARA VIOLONCELO Y PIANO

XAVIER MONTSALVATGE

I

Vigoroso M. M. $\text{♩} = 78-80?$

Sección B

Montsalvatge inicia esta parte B proponiendo la misma marca de tempo que el Vigoroso anterior, cambiando el compás al de 6/8. Esto proporciona a la interpretación más ligereza y esbeltez, sin rastro ya de la densidad de los acordes y dobles cuerdas del inicio. La propuesta dinámica nos invita a buscar un color y ambiente diferentes. El violoncello se expresa ahora de manera *cantabile*, iniciando el discurso por medio del intervalo de 6ª

ascendente al que anteriormente hicimos referencia y que tendrá relevancia hasta el final de la partitura (el ejemplo de estos intervallos pertenece a los compases 26 al 29).



Si observamos el esquema anterior comprobaremos el equilibrio estructural de la partitura: en la parte B del movimiento, tres Allegrettos enmarcan dos Moderatos, para acabar con un epílogo a modo de coda. Escritos en compás de 6/8, los Allegrettos primero y tercero son exactamente iguales en su escritura, un calco compositivo, dos tiempos simétricos, mismas notas, y por lo tanto misma duración, aunque con una propuesta diferente en su expresión provocada por el cambio de matiz (*mf* en el primero y *f* en el tercero). El segundo Allegretto es el tiempo central de este primer tiempo, el de mayor extensión, riqueza expresiva y mayor exigencia técnica por su registro.

Los dos Moderatos, escritos en compás de 3/4, tienen la misma extensión (21 compases) y son más dialogantes con el piano. Su escritura es trasladada una quinta ascendente en los primeros compases y un semitono ascendente en el compás 117, homónimo del compás 54 del primer moderato. Tratan más el registro grave y medio del violoncello. Con especial atención tendrán que ser tratados los pasajes que corresponden a los compases 60 hasta el 64 del primer Moderato, y del compás 123 al 127 del segundo, por las dobles cuerdas y el *accelerando* hasta el Tempo Iº.

El epílogo nos llevará de nuevo a ese ambiente ecléctico del primer Allegretto, en un matiz pianissimo y con el intervalo de 6ª ascendente motivico en todo el movimiento.

Moderato sostenuto

En este segundo movimiento (primero de la transcripción para violín y piano) trataremos tres pasajes comprendidos entre los compases 11 al 23, del 35 al 36 y 78 hasta el final.

- **Compases 11 al 23:** se trata de la primera aparición del violín y su complejidad radica, en gran parte, en los consecutivos cambios de posición que hay que realizar en una misma cuerda o entre cuerdas diferentes.

Moderato sostenuto (♩ = 63 circa)

The musical score consists of four staves. The first staff shows the tempo and time signature changes: 2/4, 1/4, 2/4, 4/4, and 1/4. The second staff contains the main melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*, and includes performance markings like *loco* and *pizz.*. The third staff continues the melodic line with dynamics *f* and *f*. The fourth staff shows a final measure with a dynamic *p*.

Desde el primer *la* hasta el *si* bemol del compás 14, realizaremos los llamados semidesplazamientos¹ o cambios por extensiones, donde el pulgar no se moverá de su sitio y simplemente adoptará la postura necesaria para que los dedos (por extensiones) lleguen a las notas que deben pisar. A partir del *si* bemol, se producirán semidesplazamientos¹ y desplazamientos¹ completos. En estos últimos, el pulgar deberá acompañar simultáneamente el movimiento de la mano, teniendo siempre contacto con el mástil de forma suave. En cambios ascendentes (compás 20), el pulgar pasará gradualmente por debajo del mango del instrumento, acompañado en un único gesto, del movimiento del codo hacia la derecha para una óptima llegada del segundo dedo al *si* agudo. En cambios descendentes, se hará el movimiento inverso tanto del pulgar como del codo.

1 Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing*, Engelwood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1962, p. 38.

En compases donde el compositor requiera un *glissando*, tanto el dedo que lo realice como el arco disminuirán levemente su presión, pero no totalmente, oyéndose de este modo de forma continua todo el espectro de notas que existen entre la nota inicial y la de llegada (compases 18, 20 y última nota del 22 a la primera del 23).

El papel del oído es de vital importancia para la óptima ejecución de todo cambio. Estar atento antes, durante, y a la llegada del nuevo sonido, completará de forma notable la sensación que el intérprete debe tener del tacto a la hora de hacer cualquier tipo de cambio de posición.

- **Compases 35 y 36 y del 78 hasta el final:** en ambos pasajes, el efecto producido por los cuartos de tono tanto ascendentes como descendentes es de inestabilidad y zozobra en el ámbito de la afinación, con repercusión directa en el oído, tanto del intérprete como del oyente. Estos cambios de afinación tan cercanos entre sí teniendo como referencia el *la* natural (a excepción de las dos primeras partes del compás 78, donde partiendo del *la* natural habrá que “mover” la afinación hacia el *la* sostenido y *la* bemol), se harán con un movimiento leve de la primera falange del dedo con el que pisemos el *la*. Esto es, bajando dicha falange (dedo en posición recta), descenderemos el punto de contacto de la yema del dedo en cuestión y, por ende, la afinación. Subiendo la falange (posición más cuadrada del dedo), adelantaremos el punto de contacto y, por consiguiente, subirá la afinación. En las dos primeras partes del compás 78, estos dos movimientos se intensificarán para realizar los cambios de afinación a distancias de semitono con respecto al *la* natural. Estos pasajes también podrán ejecutarse de forma que la oscilación de la yema del dedo parta desde la muñeca y no desde la falange.

The image contains two musical staves. The top staff is marked with a circled asterisk and a double bar line, indicating a specific passage. It shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *p*. The bottom staff is marked *molto rit. Rubato* and shows a sequence of notes with fingerings (2, 2, 2, 2) and a dynamic marking of *f*, followed by a *gliss.* and a dynamic marking of *p*.

Scherzo

De este movimiento trabajaremos dos pasajes. El primero, del compás 1 al 13. El segundo irá del compás 36 al 45.

- **Compases 1 al 13:** En este primer ejemplo trataremos el pizzicato de mano izquierda y el spiccato.

Scherzo $\frac{5}{8}$ (♩) = 50 circa

The musical score for Scherzo in 5/8 time, measures 1-13, is presented in three staves. The first staff contains measures 1-5, the second staff contains measures 6-10, and the third staff contains measures 11-13. The music is characterized by a mix of arco and pizzicato passages, with dynamic markings of *f* and *sfz*. Fingerings are indicated by numbers in parentheses above notes. The score includes various articulations such as accents, slurs, and glissandos.

Pizzicato de mano izquierda: viene señalado encima de la nota con el símbolo +. Se realizará con una buena sujeción y presión de la yema del dedo con la que realicemos el pizzicato, acompañado de una posición del codo ligeramente hacia la izquierda para que el dedo parta de una posición más vertical. A la vez que hacemos esto, el dedo que esté pisando deberá hacerlo firmemente, de lo contrario, el sonido producido será defectuoso.

Spiccato: este golpe de arco se caracteriza sobre todo porque después de rozar la cuerda y producirse el sonido, la abandona para volver a caer en la siguiente nota. Gráficamente nos encontraríamos con algo parecido a estos símbolos:



El primero representaría un *spiccato* donde predomina el componente vertical, resultando un sonido más corto, percusivo y “brusco”. En el segundo, la horizontalidad del movimiento del arco conllevaría más duración de sonido, por lo que el resultado de éste sería generalmente más redondo, suave y vocálico.

El *spiccato* que deberíamos usar en el pasaje seleccionado correspondería al primer tipo. Por lo general, cuando se alternan *pizzicato* de mano izquierda y *spiccato*, éste se hace en el centro o la mitad superior del arco, con una caída muy vertical y produciendo un sonido de muy corta duración.

- **Compases 36 al 44:** en esta sección nos encontramos con dos golpes de arco muy característicos dentro de la técnica violinística. Hablamos del *ricochet* y del *spiccato volante*.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a single melodic line with notes grouped by slurs and some notes marked with a '4' above them. It includes the instruction 'arco' at the beginning and 'f sempre' below the first few notes. The lower staff shows a similar melodic line but with a different articulation, featuring a double bar line and the marking '(II)' above it, followed by a dashed line and the marking 'da' above it. The notes in the lower staff are grouped by slurs and have 'V' markings above them, indicating vibrato or a specific bowing technique.

Ricochet: nos lo encontramos en todas las semicorcheas que componen el pasaje seleccionado, en grupos de 2 ó 3 notas. Para ejecutar dicho golpe de arco nos valdremos principalmente de la elasticidad de las cerdas y de la vara. Dejaremos caer el arco (hacia la mitad de éste, por el matiz *forte*) sobre la cuerda en cuestión, controlando el número de rebotes por medio de la altura inicial desde la que dejaremos caer el arco y por una ligerísima presión del dedo índice, que puede así poner un límite concreto de rebotes. La inclinación de la vara será nula.

Spiccato volante: explicado anteriormente el *spiccato*, esta variedad consiste en realizar el mismo golpe de arco pero en una misma dirección,

en este caso arco arriba (v). Nos lo encontramos en las corcheas que están ligadas o marcadas con el arco arriba. El movimiento vertical de los dedos y la mano son los principales factores en este golpe de arco.

Rondó

Del último movimiento escogeremos sólo un pasaje (ya que sería interminable el número de golpes de arco y efectos realizables con la mano izquierda que nos encontramos en él, teniendo en cuenta la maravillosa cadencia escrita por Xavier Turull). Dicho pasaje abarcaría los **compases 1 al 17**, donde nos encontramos el golpe de arco denominado detaché, aderezado sólo al final con armónicos naturales, pasando por un brevísimo ejemplo de staccato en el **compás 8**.

Allegro (♩ = 108 circa)

ATTACCA

f

p subito

cres - - - *cen* - - - - - *do*

f

Detaché: un arco diferente para cada nota en arcadas uniformes, sin variación de presión. Es el primer golpe de arco que aprende el estudiante, por sus ingredientes básicos, aunque no fáciles. Se podrá ejecutar en cualquier parte del arco, pero en el ejemplo que nos ocupa tendremos como punto central la mitad del arco. No obstante, para darle cierta variedad de detachés al pasaje, personalmente utilizaría el detaché simple en semicorcheas (el descrito anteriormente) y el acentuado o articulado en las corcheas. Este último se diferencia del primero en que al atacar cada nota incrementaremos sutilmente la presión y velocidad en el arco, o lo que es igual, cada arcada comenzará con un acento.

Staccato: es un brevísimo ejemplo de solamente dos corcheas en el compás 8.



Golpe de arco que consiste en la sucesión de dos o más notas, en una misma dirección y con la particularidad de que al comienzo de cada una de ellas se realizará un incremento de la presión con el dedo índice de la mano derecha (el suficiente para que las cerdas se “agarren” bien a la cuerda) y antes de la siguiente nota, relajaremos dicha presión y pararemos el arco.

Armónicos naturales: indicados con un pequeño círculo encima de la nota (no confundir con las cuerdas al aire), se realizan colocando el dedo en cuestión encima del lugar exacto donde se ha de pisar para que suene la nota escrita en la partitura, pero sólo rozando la cuerda con la yema del dedo. Es necesario tener también especial cuidado con la velocidad, presión y punto de contacto del arco, más hacia el puente que hacia la tastiera.

BIBLIOGRAFÍA

- BONASTRE, Francesc. "Montsalvatge Bassols, Xavier: Girona, 11-III-1912. Compositor y crítico musical". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Montserrat Bergadá, Cristina Bordas, Judith Ortega y Alfonso de Vicente. Madrid: SGAE, 2000, pp. 739-744.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. "Un estreno de Montsalvatge y la Novena sinfonía, Jornadas de Clausura de la IV decena de Toledo". *Diario ABC*, 31 (mayo 1972), pp. 81-82.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing*. Engelwood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- MONTSALVATGE, Xavier. *Sonata Concertante para violoncello y piano*. Madrid: Unión Musical Ediciones S. L., 1974.
- MONTSALVATGE, Xavier. *Paráfrasis Concertante*. Madrid: Unión Musical Española, 1976.
- SOPEÑA, Federico. *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1976.