

TRABAJO DE ANÁLISIS SEGUNDO
TRIMESTRE: SONATA DUODÉCIMA DE ANNA
ISABELLA LEONARDA



**REALIZADO POR LUCÍA AGUILAR MATEOS, YAIZA ALONSO CUERVO,
ABIGAIL ROBLES CORRAL, ROCÍO AVELLANEDA MARTÍNEZ Y SOFÍA
ÁLVAREZ GÓMEZ.**

ÍNDICE:

- 1. INTRODUCCIÓN**
- 2. ANÁLISIS FORMAL**
- 3. ANÁLISIS DE CONTENIDOS**
- 4. ENTREVISTA ÁNGELES BARRALLO**
- 5. CONCLUSIONES Y VALORACIÓN PERSONAL**
- 6. BIBLIOGRAFÍA**

1.INTRODUCCIÓN

Ana Isabela Leonarda nació en Novara, cerca de Milán. Junto a varias de sus hermanas, fue monja desde los 16 años en el convento Sant'Orsola.

Fue una de las compositoras más renombradas de su tiempo, y que se sepa, sus obras fueron las primeras publicaciones de una mujer. Sus 200 composiciones muestran lo hábil y versátil que era esta mujer. Además, es considerada la más productiva de su época debido a todas sus obras y publicaciones. Las obras de Isabela Leonarda abarcan prácticamente todos los géneros musicales de la iglesia: motetes, conciertos a cuatro voces, salterios, responsorios, vísperas...

También encontramos misas y sonatas.

Falleció en Novara en 1704, a sus 83 años.

2. ANÁLISIS FORMAL: (VER PARTITURA)

PLANO DE LA ESCRITURA: La partitura fue escrita originalmente para violín y bajo continuo. Este bajo continuo está escrito con bajo cifrado, como se hacía en el Barroco. De esta manera, el instrumento que hiciera el bajo continuo debía de ir improvisando un acompañamiento sobre los acordes dados.

PLANO RÍTMICO: A lo largo de la obra podemos diferenciar una variedad de ritmos, tanto binarios como ternarios, los cuales se califican de la siguiente manera:

En el primer movimiento, el adagio, encontramos un compás de 4/4, al igual que en el segundo movimiento, el allegro.

Pasando al tercer movimiento, cambiamos de ritmo a 3/4. Durante el spiritoso, el cuarto movimiento, hay variación del 3/4. En el aria encontramos nuevamente el 4/4, y terminamos con el veloce, que se encuentra en un compás de 6/8.

Cabe destacar también la importancia de la polirritmia a lo largo de la obra. Como hemos podido observar, hay una variación de compases en cada movimiento.

PLANO MELÓDICO: La melodía de la obra generalmente pasa por grados conjuntos, aunque también podemos encontrar ciertas zonas y movimientos en los cuales hay un mayor cambio interválico. Tanto las frases como los temas están delimitados a lo largo de todos sus movimientos, y no son simétricos. No hay texto: solamente encontramos las notas musicales.

PLANO TONAL: La mayoría de los movimientos se inician en la tonalidad principal de Re m, con la excepción del Spiritoso (iniciado en Fa M) y del Aria, Allegro (iniciado en Sol m.) Hay varias modulaciones a lo largo de los diferentes movimientos, pero las más destacadas son aquellas que se hacen al llegar al tema B, que generalmente, son a la tonalidad del relativo: Fa M.

El **ritmo armónico** por lo general es bastante rápido, con un acorde por cada pulso, aunque hay ocasiones en las que decelera a un acorde por compás, como en el comienzo del Spiritoso.

Cadencias: los finales de frase, sección, movimiento, o para pasar de una tonalidad a otra, suelen ser cadencias auténticas perfectas. En mitad de frase encontramos semicadencias en la dominante y cadencias rotas. También encontramos alguna cadencia plagal.

PLANO TEXTURAL: Podemos ver en general una melodía acompañada, aunque también se dan rasgos de contrapunto en algunos movimientos y algunas zonas concretas. También podemos observar que hay aumentos en la melodía, ya que hay frases que tienen el doble de compases que la anterior, al añadir notas a la frase principal.

PLANO DE LA FORMA GLOBAL: Esta sonata, como el resto de su producción, no se ajusta a la estructura formal de Corelli, con 4 movimientos: lento-rápido-lento-rápido. Ya que esta sonata consta de 6 movimientos: Adagio-Allegro e presto-Vivace e largo-Spiritoso-Aria, allegro-Veloce. Cada movimiento tiene una forma bipartita: A-B. El tema B está por lo general en la tonalidad de la dominante o del relativo de la tonalidad principal.

PLANO DE LA INTERPRETACIÓN: Al tratarse de una obra del siglo XVI, no aparecen adornos ni ornamentos por lo que estos serían los que el intérprete realizase. La partitura cuenta con un bajo cifrado y el bajo continuo está realizado por el violonchelo y el clave. La interpretación fue realizada por un violonchelo, clave y flauta de pico.

3. ANÁLISIS DE CONTENIDOS:

Anna Isabella Leonarda nació en Novara (Italia), se trata de una localidad muy próxima a Milán, en el seno de una familia nobiliaria. Tomó los votos a la edad de 16 años (1636) y junto con algunas de sus hermanas fue monja en el convento *Sant'Orsola* en Novara. Será ella quien se autodenominó Isabella Leonarda al convertirse en monja de las Ursulinas. Estudió composición con *Gasparo Casati*, quien fue su maestro de capilla de la catedral de Novara desde 1635 a 1641. Isabella ocupó varios cargos de autoridad a lo largo de su vida en el convento al que perteneció. Una vez alcanzó el cargo de consiguiera, pudo dedicar más tiempo a la composición. La mayoría de las monjas tenían la obligación de realizar tareas menores en horarios fijos. Sin embargo, la dedicación a su composición ofrece una visión contradictoria, pues se disculpa por la debilidad de sus obras, exponiendo que las escribió en las horas dedicadas al descanso para no descuidar sus deberes. Posiblemente hizo de la composición un vehículo para la expresión de su intensa devoción. Es recordada como «*la musa novarese per excelencia*».

La emancipación de la música instrumental que había iniciado durante el Renacimiento alcanza su culmen en el *Barroco*, periodo en el que se alcanzan un doble estilo en la música instrumental. Por una parte un estilo de ejecución y por otra un tipo de composición apropiado para cada tipo de instrumento. El desarrollo de la música instrumental del Barroco está además definido y condicionado por la perfección en la fabricación de los instrumentos y por las innovaciones de tipo compositivo, estas últimas asociadas a los diferentes planteamientos estético-musicales que fueron surgiendo. Durante el barroco se pueden diferenciar los siguientes periodos:

- Barroco temprano (1580-1630): se puede destacar la policoralidad (uso de varios coros e instrumentos), el protagonismo de una voz aguda (monodía) y la aparición de la ópera.
- Barroco medio (1630-1680): la música italiana tendrá gran popularidad y la importancia de ópera.
- Barroco tardío (1730-1750): aparición de la ópera buffa, la sonata, la sinfonía y un estilo más emocional que el de la etapa anterior.

Leonarda fue educada en el contrapunto formal utilizándolo en algunas de sus piezas. Su estilo, el cual era similar al de otros músicos contemporáneos suyos del norte de Italia está íntimamente relacionado con el texto religioso que siguen sus obras. El uso intrincado de las armonías de Leonarda es un ejemplo de su influencia en el cultivo de la música polifónica en Sant'Orsola. Este estilo propiciaba un amplio espacio para la creatividad del músico, permitiendo posteriormente al ser ejecutada la obra el intérprete pudiera improvisar y ornamentar las piezas musicales. Sus composiciones tienen elementos de ambos estilos aunque están más cerca del estilo antiguo en sus obras vocales sagradas y más cerca del estilo moderno en sus obras instrumentales.

La obra se corresponde a una **forma sonata barroca**, esta forma musical tiene su origen en la música instrumental veneciana de principios del siglo XVII. Aún presenta forma polifónica que presenta entre cuatro y ocho partes aunque estas no están asignadas a instrumentos específicos.

El término sonata es empleado en el Barroco italiano para referirse de forma genérica a una composición instrumental a varias partes que presenta bajo continuo. Este nombre se utilizó para distinguir este tipo de composición de otras como la «*cantata*» (composición vocal en estilo moderno, con exclusión de la ópera) y de la «*toccata*» (composición para un instrumento polifónico, principalmente para tecla).

4. ENTREVISTA CON ÁNGELES BARRALLO

¿Conocías a esta compositora con anterioridad antes de interpretar esta obra?

“Pues mira, este verano una amiga me envió una grabación de esta obra, que originalmente es para violín, interpretada con violín, clave y viola de gamba. Me llamó mucho la atención la obra y como en el centro tenemos un grupo de trabajo utilizando música de compositoras, me pareció que podía ser una buena oportunidad para dar a conocer a la compositora porque la obra me enamoró desde el primer momento en que la escuché. Entonces no la conocía y la conocí a raíz de esta amistad que me la envió.”

Tus compañeras supongo tampoco la conociesen.

“Tampoco, mis compañeras tampoco la conocían.”

¿La obra estaba originalmente escrita para el trío que la interpretasteis en el concierto?

“No, primero me hice con una partitura con una edición con un programa informático y solo venía la parte del violín y la parte del continuo (el bajo cifrado). Entonces luego busqué una empresa alemana y compré la partitura y en el prefacio de la obra hablaba de para qué se había escrito, originalmente se escribió para órgano y violín. Al final se puede interpretar con cualquier instrumento que haga el bajo continuo y cualquier instrumento melódico, adaptándolo a las necesidades de la obra.”

¿Crees que ha sido una interpretación historicista? ¿Se parece a las interpretaciones que se podían hacer en aquella época? Porque los instrumentos supongo que son los que había en esa época.

“En cuanto los instrumentos, el clave sí, el violoncello aunque era un violonchelo moderno en esencia son parecidos, y las flautas sí. Es verdad que yo tuve que utilizar muchas flautas diferentes precisamente para poder abarcar toda la tesitura del violín que es más extenso que el de las flautas. Entonces realmente es música del siglo XVII y las flautas que utilicé son más bien barrocas, pero era muy complicado tocar sonidos tan agudos con las flautas anteriores. El criterio musical sí, los instrumentos no tanto pero sí el criterio musical. Por ejemplo, en esa época se interpretaban los trinos sin la apoyatura superior, el tipo de ornamentación porque la partitura si la veis tiene mucha menos ornamentación que la que trabajamos tanto en la parte del continuo como en la de la flauta. Si que se intenta acercarse a la época, de todas formas lo que sabemos por tratados porque en esa época no había grabaciones, intentamos acercarnos en la medida de lo posible. El hecho de que originalmente estuviese escrito para violín dificultaba un poco la adaptación de la tesitura y dificultaba utilizar las flautas más apropiadas para esa época.”

¿Por qué razón usabas las distintas flautas? Especialmente que en medio de un movimiento cambiases

“Sobre todo para alcanzar la tesitura. En el medio del movimiento había que cambiar porque sino... Yo probé transportándolo y desvirtuaba demasiado la melodía, entonces tuve que trabajar bastante el cambio rápido, que no es muy fácil porque dependiendo si tocas con la

flauta soprano, las digitaciones son unas y con la contralto son otras, y luego la elección para el movimiento lento el tenor, eso ya fue una elección personal, cambio de colorido y luego ya, lo otro me parecía que iba en una dinámica parecida. Pero a la mitad del movimiento el cambio era por poder completar la tesitura.”

Finalmente, tocasteis varios movimientos, no sé si fue la obra completa o no, pero ¿cual fue el que más te gustó interpretar?

“Sí, fue la obra completa.”

“Bueno, a mí los que más me gustan son los lentos, porque son los que te dan más pie a lo que tú puedas aportar a la obra. Si veis la partitura y escucháis veis que la mayoría de las cosas no están escritas, pero en la música antigua estamos muy acostumbrados a improvisar. Casi siempre ya está trabajado previamente, porque es muy complicado llegar allí e improvisar con acierto, pero eso, a ornamentar, a enriquecer, a embellecer las melodías, yo personalmente con lo que más cómoda me siento es con eso, porque además, también es en lo que puedo aportar mi granito de arena en la interpretación. El clave hizo también un esfuerzo grande en hacer esto, el cello pues hacía más una función de bajo continuo, y bueno, no es tan dado a esto.”

5.CONCLUSIONES:

Isabella Leonarda fue la primera mujer compositora conocida. Escribió música de prácticamente todos los géneros de iglesia. Pese a que ella misma afirmó que solo componía en los ratos libres, es posible que su alto puesto en el convento le permitiera dedicar más tiempo a esta tarea. Esta sonata nº12 es la única Sonata solista de su producción y es considerada como una de sus mejores composiciones. Sin embargo, su música no fue muy conocida más allá de su ciudad natal, hasta que, Sébastien de Brossard, compositor francés, descubrió algunas de sus obras y escribió sobre ellas en un catálogo de teoría musical en 1724. Hoy en día, su música se sigue interpretando en los actos religiosos y se incluye en el programa de algunos conciertos.

VALORACIÓN PERSONAL:

Creemos que la realización de actos como el concierto de “Lavinia Fontana” son una gran fuente de aprendizaje ya que de no haber sido por él, posiblemente no hubiéramos conocido nunca a Isabella Leonarda y al resto de mujeres compositoras. Es por ello por lo que, bajo nuestro punto de vista, es muy importante continuar con esta labor que se está haciendo para sacar a estas compositoras del “limbo de las mujeres olvidadas”-(como decía la propia actriz), ya que pese a que no alcanzaran gran fama en su tiempo, sus obras son de una alta calidad y valor para la cultura musical.

6.BIBLIOGRAFÍA

<https://neomusica.es/blog/caracteristicas-etapas-y-musicos-del-barroco/>

<https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/la-musica-en-la-era-barroca/unidad-10/#:~:text=La%20sonata%20barroca&text=La%20sonata%20tiene%20su%20origen,no%20asignadas%20a%20instrumentos%20espec%C3%ADficos.>

[Musica del Barroco en Italia \(caminodemusica.com\)](#)

-Materiales proporcionados por la profesora V.Yolanda Sarmiento Villar.

tríada } - / 5 → Fonda
 6 / 4 → 1^a I
 6 / 4 → 2^a In

SONATA DUODECIMA A VIOLINO SOLO

65 56 76 43
 Ap o Ret

Cuatri } 7 F
 6 1^a I
 5 2^a I
 4 3^a I
 3 4^a I
 2 5^a I

Bitemática

A B
 T. Pr. nc (Suele mod al / rel)
 T. Rel / T. Dom. in

Adagio Rem

Violino

Organo

I
 Tético

6

I IV V

9

b # 5 b6 #6 # 6 6 5 b 6 5 b 6

I IV V IV VII / V Sol m IV I VII / IV IV VII

S.C.

14

Allegro, e presto

Rem A

accíolo

2 6 6 7 5 6 6 # 6 5 6 6 5

I IV VII I II VII / V V I I V I II V I IV V I V V V III

Rem: VI

CAP

Rem: II 6 V

20

6 7 6 6 6 6

II I V IV V I IV II V I IV V I

24

6 6 5 6 6 6

II V I II V VI IV V I IV V I

C R 14

CAP

B.

28

Rem: V I II V I IV V I V I VII I II V I II V

33

I VI IV V I V VII I IV II V I

37

IV V I II V I II VI IV V I IV V I

42

Lam: V^b VI V I (Exalta melódica)

47

Rem: V I IV V I IV⁶

51

Vivave, e largo

Fem

Tético

C.A.P.

C.Rota

Solm: VII VI V IV V I IV Rem: V/VI

S.C.

67

VI II V I IV V I V VII I IV V I IV II

B Lc JLc Fa H: C.A.P.

75

V I IV V I IV II V I IV V I

p Lc C.A.P.

82

Spiritoso

IV V I V IV

Fem Acéfalo Ld C.A.P.

88

V/VI I V I IV

Lc Ld Do H: C.A.P.

93

II V I II V I IV I IV V I VI VII

Ld Lc C.A.P.

99

I IV V I V I II

Ld Lc Fa M: I C.A.P.

105

I IV VI II

Ld b6 Solm: C.A.P.

110

Chords: I, IV, V, I, Fa#M, V, I, IV, II, V, I

116

Chords: Rem: VI, I, II, V, I, C.A.P, I, VI, I, II, V, I, IV6

123

Chords: V, II, V, I, C.A.P, SibM, IV, VII, I, I, V

129

Chords: IV, V, I, VI, II, V

133

Chords: I, II, V, VII, V, VII, V, I, IV

137

Chords: HibM: VII, HibM: VII, I, V, I, IV, II, IV, V, I, IV, VI, VI, I

141

Chords: C.A.I, II6, V, V, I, I, V, Sol m: IV, I

Dom ^{IV}	Sol ^I	Rem
MibM	SibM	Fah

145

Chords: V, I, VI, VII/IV, IV, V/V, IV/V, VI, I, VII, I-V, I

Fingerings: 6, 6, 6, 6, #6, #, 6

149

Aria, allegro

Chords: IV, V, I, I, #VII, I, VII, VII

Fingerings: 6, b, b6, b7, 6, 7, 6, b

154

cap

Chords: #, b, b6, b7

Fingering: 6

157

Chords: b6, 5, 6, b6

Fingering: 6

160

cap

Chords: b, 7#, b

Fingering: 6

164

Chords: b, b6, 7, 6, 7, 6, b

Fingering: 6

168

Chords: b, 6, #6, 6, b6, b7, 6, 7, 6

Fingering: 6

172

Fall b_2

6 b b_7

175

6 5 6 6

178

b_3 Rem

6 b 7 b Rem V

182

b_3 Solm

6 b b 7 b CAP I

186

Δ Veloce Rem a_1

6 6 CAP II

190

a_2 Fall

5 5 6 # # 6 p f

194

6 b_6 6 6 6 6 6 Fall: V

199 *Re no*

p

[p]

5 6 # 6

V I V-I [p]

204 *Tr B la m*

p

4 # 6 # 6 6 # 5 6 # 6

V I V-I [p]

209 *Do M*

p

6 # 5 6 6 6 6 6

[p]

V I V-I

214

p

6 6

[p]

V I V-I

219 *la m*

f

6 5 6 # 6

[f]

V I V-I [p]

223 *pivote Re M*

f

6

[f]

V I V-I

226

p

5 6 # 6

V I V-I [p]

CAP CAP