

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCHELO**

**PRESENTA
CECILIA RIVERA ROMÁN**

**ASESORA:
DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO**

MÉXICO, D.F.

OCTUBRE, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

PÁGINAS

Introducción

Programa

| | |
|--|----|
| 1. Alrededor de la vida de Johann Sebastian Bach | 1 |
| 1.1. Bach en Cothen | 4 |
| 1.2. La sonata barroca | 6 |
| 1.3. Ejecución de los adornos en la Sonata No.1 para viola da gamba y clavecín | 8 |
| 1.4. El violonchelo y la viola da gamba | 11 |
| 1.5. Análisis formal de la Sonata No.1 para viola da gamba y clavecín | 15 |
| 1.6. Recursos expresivos para la interpretación | 32 |
| | |
| 2. Alrededor de la vida de Franz Joseph Haydn | 39 |
| 2.1. Haydn en Esterházy | 42 |
| 2.2. El concierto como forma musical | 44 |
| 2.3. Cadencias | 48 |
| 2.4. La orquesta de Haydn | 50 |
| 2.5. Análisis formal del Concierto | 52 |
| 2.6. Recursos expresivos para la interpretación | 57 |
| | |
| 3. Alrededor de la vida de A. Claude Debussy | 59 |
| 3.1. Debussy y la Sonata para violonchelo y piano | 62 |
| 3.2. Forma Sonata vs. Sonata para violonchelo y piano de Debussy | 63 |
| 3.3. Análisis formal de la Sonata | 65 |

| | |
|---|-----|
| 3.4. Recursos expresivos para la interpretación | 85 |
| 4. Alrededor de la vida de Jesús G. Camacho Jurado | 91 |
| 4.1. Cuatro piezas para violonchelo solo | 93 |
| 4.2. La estructura cíclica en la música ritual indígena | 94 |
| 4.3. Análisis formal de las Cuatro piezas para violonchelo solo | 97 |
| 4.4. Recursos expresivos para la interpretación | 106 |
| Conclusiones | 109 |
| Bibliografía | 111 |

Introducción

Las obras que conforman el presente trabajo y el programa del recital público para llevar a cabo el examen de titulación, son obras que me causan un gran placer estético. Además de ser representativas del repertorio del violonchelo y obedecer a los retos técnicos e interpretativos de este instrumento y que desarrollé durante mi formación musical en los estudios de licenciatura en la Escuela Nacional de Música.

La investigación realizada en estas notas al programa me ha dado herramientas para poder abordarlas de una manera más consciente y ha enriquecido mi forma de interpretarlas al descubrir muchos aspectos que ignoraba hasta antes de esta investigación. Intenté en estas notas hablar del contexto histórico de cada compositor pero buscando información que afectara directamente nuestra manera de concebir las obras, por ejemplo; como era la música de esa época, cómo se interpretaba dicha música, las condiciones de trabajo de los compositores en las cortes (J.S. Bach y Haydn), la dotación de los instrumentos que tenían a su disposición (J.S. Bach y Haydn), en qué circunstancias se encontraban los compositores al crear las obras, los recursos que utilizan, los alcances de su difusión y los espacios donde es representada su música, así como cuales eran sus influencias literarias, sociales o espirituales.

El segundo aspecto que tomé en cuenta fue al compositor con relación a su obra; en qué época de la vida del compositor fue escrita, bajo que circunstancias, si es dedicada a alguien en especial, si en dicha obra hay una descripción o crítica a su entorno o al momento histórico que estaba viviendo, o si la obra hace referencia a una identidad nacional o cultural.

El tercer aspecto que se desarrolla en el presente trabajo tiene que ver con el análisis de las formas musicales que fueron utilizadas por cada compositor en sus obras. Por ejemplo, la forma sonata barroca en Bach, el concierto clásico en Haydn, la sonata moderna en Debussy y la forma cíclica de la música ritual indígena de México en Jesús Camacho.

En esta sección incluí el análisis formal de cada pieza, el cual tendrá un tratamiento distinto para cada una de ellas, alguno será más exhaustivo que otro dependiendo de las características de cada obra y tratando de ser lo más práctico y claro posible.

Por último, se anexan sugerencias técnicas que ayudaran al lector que desee abordar alguna de estas obras para resolver problemas muy específicos a los que yo me enfrenté al estudiarlas.

Estas notas al programa han sido un gran aprendizaje, para mi representaron un gran reto de paciencia y constancia.

PROGRAMA

Sonata en Sol Mayor para violonchelo y piano, BWV 1027

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

Adagio

Allegro ma non tanto

Andante

Allegro modetato

Cuatro piezas para violonchelo solo

Jesús G. Camacho Jurado
(1982)

Misterioso enérgico

Misterioso melancólico

Lenta danza

Mantra delicado cantábile

Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta, Hob. VIIIb, n.1

Franz Joseph Haydn
(1732 – 1809)

Moderato

Adagio

Finale. Allegro Molto

Sonata para violonchelo y piano

A. Claude Debussy
(1862 – 1918)

Prologue

Sérénade

Final

1. Alrededor de la vida de Johann Sebastián Bach

Johann Sebastián Bach nace en Eisenach en 1685. Es hijo de Juan Ambrosio, músico principal de la corte y de Isabel Lemmerhirt, quien murió cuando J.S. Bach era un niño. A los dieciocho años ya era músico de la corte de Weimar. Es muy probable que durante este periodo alcanzara esa notable perfección en el órgano y sentara las bases de la composición para este instrumento.

El tenor del pensamiento de aquella época es el rechazo a la experiencia anterior, la ruptura intelectual con los principios morales, políticos, sociales, científicos, religiosos y estéticos, codificados en una larga tradición y obstinado inmovilismo. La estética seguía un curso uniforme hacia un ideal de precisión (propio de las ciencias naturales) y con mayor razón en la música se vislumbraba la identidad del ideal artístico y científico. (Basso,99:6)

Johann Sebastián Bach empleó procedimientos personales para componer de los cuales los tratados de composición musical apenas hablaban. Estos procedimientos consistían en una gran libertad que daba a la progresión de las partes; lo cual le daba en apariencia al menos, el de transgredir toda una serie de reglas establecidas en su época. El movimiento regular de la melodía y la progresión de una armonía pura cumplían con su propósito de una manera perfecta.

“En Bach aparece con toda su fuerza la exigencia de transformar en instrumental no sólo lo vocal, es decir, no sólo el idioma, sino su contexto y sus sugerencias respecto al significado”. (González Valle,02:157)

Bach tiende, hacia una reflexión más racional de la música para expresar mejor el significado de la palabra, de la frase y del contexto. (González Valle,02:157)

En esta época el lenguaje en el campo instrumental, sufrió una radical transformación con el establecimiento del sistema temperado, el progresivo abandono del bajo continuo, la disminución de la fuerza contrapuntística, el nuevo dinamismo transmitido a las formas y el recurso de un contingente instrumental más compacto.

Con respecto a la escuela, la organización de la música pasaba de fórmulas privadas, sectoriales y corporativas a soluciones públicas y sociales. Ya hacia 1650 se observaba la

necesidad de ofrecer interpretaciones musicales a las personas que no formaban parte de la concurrencia habitual. De este modo se hace pública una actividad que antes era privada, el “hacer música” pasó a ser actividad de locales públicos, de cafés , de parques, de salas de audición. (Basso,99:12)

A partir del s. XVIII, hubo una gran revolución didáctica, sobre todo por la difusión de los manuales y de los tratados, que enseñaban los principios fundamentales de la música, las reglas de la armonía y del contrapunto, la realización del bajo continuo, el método exacto para familiarizarse con uno o con otro instrumento, el arte de la floritura, la técnica de la fabricación de instrumentos, los principios formales de la composición musical, materias todas ellas que, habían sido ya tratadas durante los dos siglos anteriores, pero que ahora encontraban, sin duda, otro mercado y distintos destinos sociales, además de por la extensa difusión que la cultura musical estaba adquiriendo en la clase burguesa. Una vez debilitadas las premisas teológicas, con las cuales se justificaba en el pasado el arte musical, eran ahora los fundamentos científicos, las reglas matemáticas las que iban a impulsar a la retórica y a orientarla, sobre la base de presuntas leyes naturales, hacia una organización de la música que ya rechazaba también los modelos eclesiásticos. (Basso,99:18)

Bach componía de acuerdo a su propia experiencia y necesidad estética. Era un hombre profundamente religioso, como lo podemos constatar en textos escritos directamente por él. Dichos textos revelan los siguientes rasgos característicos de una religiosidad de acuerdo con los tres principios de Martín Lutero: *sola fides*, *sola gratia*, *sola scriptura*.

“*Sola fides*”: fe en la Providencia Divina.

“*Sola gratia*”: confianza en la Gracia de Dios

“*Sola Scriptura*”: fundamento bíblico. (González Valle:02:170-174)

No significa esto que Bach se alejaba de una estructura definida; del conocimiento exacto de las reglas de composición que prevalecen o del espíritu racionalista, matemático de la época, si no que él va más allá del logro de la perfección de la forma, de las correctas relaciones armónicas, de las proporciones y del refinamiento métrico. Siguiendo a González Valle: “Bach llevó a la plenitud de su fuerza la polifonía, expresó en su música

los secretos de la armonía e introdujo ingeniosos inventos propios y ajenos en la composición musical, creó procedimientos retóricos, figurativos, simbólicos e incluso se dice que cabalísticos, apoyándose en la tradición bíblica y en la asociación de ideas, para comunicar musicalmente contenidos que el texto sugiere, pero no expresa directamente”.

El arte del contrapunto, el cual se perfiló en el período que estamos tratando, encontró su máxima expresión estructural en la fuga, que Bach dominó plenamente. El arte de la fuga es un ejercicio de la técnica de la variación aplicada al contrapunto lineal, la elaboración temática basada en el aumento o disminución de las figuras melódicas, sobre la transformación rítmica del diseño principal, sobre las variantes armónicas, se superponían las técnicas decorativas. (Basso,99:21)

El movimiento que se advierte en la música instrumental en los últimos decenios del S. XVII claramente se encamina hacia la consolidación de las formas concertantes. El concierto es el ideal del barroco. Los tipos de concierto utilizados en aquella época son tres: el *concerto grosso*, *concerto solístico*, *concerto di grupo*.

La forma madre donde tuvieron su origen y sustento las principales formas del discurso musical de este siglo, es la Sonata, entendida como composición poliinstrumental, encomendada a un determinado número de instrumentos. Pero de ella nacieron dos “procedimientos” distintos, uno con tendencia a ampliar el concepto de conjunto, de volumen y de espacio (concierto, sinfonía); el otro con miras a reducir la combinación instrumental a un solo instrumento o a una pareja de instrumentos (sonata solista o sonata acompañada, consecuencia esta última del ambiente íntimo de la “música de cámara”). (Basso,99:35)

En el caso de la Sonata 1 para viola da gamba y clavecín (BWV1027), que nos atañe en este trabajo, podemos encontrar el claro ejemplo de una sonata trío para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, ya que como se verá más adelante, esta obra primero fue compuesta para dos flautas y bajo cifrado.

Como podemos observar, Bach desarrolló todos estos géneros musicales propios del Barroco, de una forma original y extraordinaria; cuando las nuevas tendencias de su época ya se perfilaban a una estética distinta que sentaron las bases para el clasicismo.

1.1 Johann Sebastián Bach en Cothen

Bach se estableció en Cothen en el año de 1717. Este principado era gobernado por Leopold von Anhalt, un hombre sensible de gran talento musical y humanístico.

La actividad musical de Bach en este lugar fue muy distinta a la anterior en Weimar. Como director de la corte de Cothen recibía un sueldo de 400 taleros, cifra que igualaba el salario del mariscal, el segundo oficial de más alto rango en la corte. (Forkel,78:40)

El príncipe Leopold de Cothen era un hombre que sentía un gran amor por la música. Al enviudar su madre y asumir el poder, cuando sólo contaba con 21 años de edad, el joven decidió incrementar de tres a diecisiete el número de músicos de la corte, así que Bach heredó una pequeña orquesta de músicos de notable calidad, que contaba con 2 violines, un violonchelo, una viola da gamba, un oboe, un fagot y dos flautas. En consecuencia, entre músicos de talento tan incuestionable, y estimulado por la presencia de un mecenas cultivado, J.S. Bach produjo en Cothen una gran cantidad de obras instrumentales.

Además, en la corte de Cothen la religión oficial era la calvinista, así que no se permitía la música sacra dentro de la iglesia. Por lo tanto Bach quedó exento de componer para los oficios de la iglesia. Recordemos que en Europa, durante los siglos XVII y XVIII, se difundieron las doctrinas religiosas del reformador francés Juan Calvino.

El padre de Leopold había concedido permiso para que se edificara una iglesia y una escuela Luteranas en la ciudad de Cothen de modo que Bach y su familia pudieron seguir profesando su culto y recibir una educación de acuerdo a sus creencias. En marzo de 1721, Bach finalizó meticulosamente las copias de sus conciertos para orquesta. Los dedicó a Christian Ludwig, quien se los había encargado dos años antes, probablemente cuando lo conoció en Carsbald. De hecho la orquesta de Cothen ya los había interpretado, y todo indica que el margrave carecía de los recursos musicales necesarios para ejecutarlos, al menos como Bach los había concebido.

También en esta época Bach compuso dos suites para orquesta: una en si menor para flauta, que consiste en una obertura y una serie de danzas que culminan con una Badinerie, y otra escrita para dos oboes, un fagot y cuerdas. En este mismo periodo Bach completó la

primera serie de veinticuatro preludios y fugas que formaría parte del primer volumen de su Clave bien temperado.

Así mismo durante este periodo en Cothen, Bach compuso la Sonata I para viola da gamba y clavecín, y se la dedicó al príncipe Leopold, que tocaba este instrumento. Es claro que debido al entorno que tuvo Bach en esta corte pudo producir, con mayor libertad, una gran cantidad de obras instrumentales de gran importancia.

Una semana después del casamiento de Bach con Ana Magdalena, el príncipe Leopold desposó a su prima Friederica Henrietta, hija del príncipe Carl Friedrich de Anhalt-Bernberg. Súbitamente, la vida musical del palacio se vio amenazada ya que la joven princesa carecía por completo de interés por la música, de modo que el arte sonoro dejó de tener un papel importante en Cothen. Por esta razón, al ocupar un papel prescindible, más la necesidad de trabajar nuevamente en un entorno eclesiástico, así como su preocupación por la educación futura de sus hijos; Bach deja Cothen en 1723.

1.2 La Sonata Barroca

Oportunamente llegó a mis manos un material audiovisual (DVD) elaborado por el ensamble mexicano de música antigua: *La Fontegara* e invitados que lleva por título: “La sonata y otras formas instrumentales de los siglos XVII y XVIII” realizado en el año 2008.

Me parece que la información contenida en este material es de gran relevancia y me baso en ella principalmente para realizar este apartado.

La música instrumental barroca podría dividirse en aquella que tiene una organización métrica regular (música para danza) y la que tiene una organización métrica irregular y flexible (recitativo).

Algunas de las formas musicales del barroco son: la sonata, las variaciones, la suite de danzas, la fuga y las piezas en estilo improvisado.

En esta etapa de la música europea, la música instrumental logra separarse de la música vocal y se producen obras muy importantes. Así, los géneros instrumentales se nutrieron de la música para danza, como es la suite y la sonata.

La sonata de principios del siglo XVII es, entonces, una forma instrumental para un pequeño grupo de ejecutantes, con bajo continuo, que tiene varias secciones contrastantes. En el transcurso del siglo la sonata fue cambiando convirtiéndose en una forma de secciones independientes llamadas movimientos de *tempo* y carácter.

Es en la segunda mitad del siglo XVII cuando surgieron en Italia la *Sonata da chiesa* (Sonata de iglesia) y la *Sonata da camera* (*Sonata de cámara*). La *sonata da chiesa* consta generalmente de cuatro movimientos con nombres como: *adagio*, *allegro*, *etc.*, mientras que la *sonata da camera* tiene una gran influencia de la suite y los movimientos pueden tener nombres de danzas.

Después de 1670 la instrumentación más habitual era de 2 instrumentos agudos (generalmente violines) y un bajo continuo, a lo que se le llama trío-sonata. Bach utilizó

muchas veces este género musical, de tal forma, que llegó a dominarlo y a encontrar en él, una manera óptima de expresión.

En 1720 Bach escribe una sonata en Sol Mayor para dos flautas y bajo cifrado. Ésta sonata tiene dos versiones más, una para viola da gamba con clave obligado, (que es la versión que nos ocupa), y tres de sus movimientos en arreglo para órgano o clave con pedal. (La fontegara,2008:CD-ROM)

1.3 La ejecución de los adornos en la Sonata #1 para viola da gamba y clavecín en Sol mayor

“No es posible fijar reglas que permitan establecer con exactitud todos los casos que deben tener apoyaturas y el valor de las mismas. Queda siempre algo de arbitrario, librado al gusto y a la sensibilidad del compositor o del intérprete”.

Friedrich Agricola (1727)

Hasta fines del siglo XVIII, el compositor era también el ejecutante de sus obras, en consecuencia estaba muy familiarizado con el arte de improvisar. El autor e intérprete se daba la posibilidad de demostrar su habilidad y su talento inventivo. De ahí la técnica del bajo cifrado y de las cadencias de concierto además de la ornamentación que tiende a enriquecer una melodía o una armonía dada.

Con el paso del tiempo el compositor aspira a que sus ideas sean interpretadas fielmente como él las ha concebido, aumentan las indicaciones de interpretación y el adorno se establece cada vez más en cuanto a su ejecución. (Graetzer,1956:5)

Los adornos utilizados en la Sonata 1 para viola da gamba y clavecín en Sol mayor según la edición Urtext y la edición Internacional, son los que se explican a continuación:

1. APOYATURA



Reglas:

- 1.- La nota vecina (la llamada apoyatura), sea superior o inferior, recibe siempre el acento; nunca lo recibe la nota principal.
- 2.- Existen dos tipos de apoyaturas: A) largas, B) breves. El valor de la pequeña nota de apoyatura, no siempre es decisivo para la duración que debe tener la

apoyatura. En casos dudosos decidirán los siguientes factores: a) expresión, b) principios de la conducción de las voces (para evitar paralelas de cuartas, quintas y octavas).

c) tiempo acentuado o no acentuado: en muchos casos es preferible ejecutar la apoyatura breve sobre el tiempo débil.

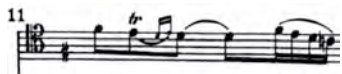
A. Apoyatura larga: En general la apoyatura es larga delante de notas largas.

1. Siempre que sea posible dividir la nota principal en dos partes iguales, una mitad corresponde a la apoyatura.

2. Si la nota principal tiene puntillo, dos tercios del valor corresponden a la apoyatura y un tercio a la nota principal.

B. Apoyatura Breve: La apoyatura breve comenzará exactamente con la nota principal y no antes que ésta. Figura principalmente delante de notas cortas o en pasajes rápidos; es muy similar a la apoyatura larga, por cuanto representa, en su esencia una acentuación.

2. TRINO



Regla general: La ejecución del trino se realiza siempre con la nota vecina diatónica superior.

A. Comienzo del trino: Siempre dentro del valor de la nota principal y generalmente con la nota vecina. Excepciones; a) Cuando ante la nota que precede al trino y la nota principal hay un intervalo de segunda, b) Cuando se salta a una nota distante; para no desdibujar la línea melódica y para no debilitar el efecto armónico, c) En todos aquellos casos en que podría sufrir la claridad de la línea melódica. En la sonata 1 para viola da gamba y clavecín de Bach, hay muchos trinos que por lo que se menciona anteriormente se inician con la nota principal.

- B. Velocidad de ejecución: El trino debe ejecutarse siempre en forma rítmica y sin apresuramiento alguno, en oposición al trino *ad libitum* de la música postclásica. La velocidad de ejecución depende de las posibilidades técnicas del intérprete, pero debe guardar siempre una relación métrica con el ritmo de la obra.
- C. Duración y terminación: En general el trino debe prolongarse durante el valor íntegro de la nota.

3. MORDENTE SUPERIOR (*Praller*)



Siendo el mismo signo usado frecuentemente para el trino, su ejecución depende de su ubicación en el desarrollo melódico. El *Praller* es un trino corto que puede ejecutarse con una o dos bordaduras, según el movimiento de la pieza y la duración de la nota sobre la que se halla.

El *Praller* comienza con la nota principal sólo en aquellos casos en que de no hacerlo así, podría quedar debilitada la progresión armónica o afectada la conducción de las voces.

Se ejecuta con mayor velocidad que el trino. Comienza siempre dentro del valor de la nota principal, recayendo el acento sobre la primera nota. Se aconseja el comienzo con la nota principal cuando ésta y la que precede al *Praller* son de igual altura y la que le sigue es la segunda inferior.

4. GRUPETO

El grupeto es en realidad una combinación de trino y mordente inferior.

Al ejecutarlo se usan siempre notas auxiliares diatónicas. Son válidas, también aquí las mismas normas que rigen para los trinos.

1.4 Diferencias entre el violonchelo y la viola da gamba

Me parece importante mencionar las diferencias más significativas entre estos dos instrumentos, ya que la Sonata #1 que corresponde al presente trabajo es original para viola da gamba. Esta información nos permitirá ubicar históricamente a cada instrumento y conocer sus diferencias físicas. A través de otros apartados de este capítulo se entiende también por qué es posible abordar esta sonata en el violonchelo. Además, se ayuda a comprender de mejor manera, que no sólo es posible ejecutarla en este instrumento, sino que se logra expresar la idea de J.S.Bach de una forma extraordinaria. La información aquí vertida proviene del material audiovisual (DVD) realizado por el reconocido ensamble mexicano *La Fontegara* en el año de 2008.

Tabla comparativa entre viola da gamba y violoncello.

| VIOLA DA GAMBA | VIOLONCHELO |
|---|---|
| <p>La viola da gamba tuvo su origen en España, a finales del siglo XV, en el reino de Aragón, su antecesor directo es la vihuela, un instrumento de la familia de las guitarras, que en las últimas décadas del s. XV se tocaba, ya sea como un instrumento de cuerda punteada o como instrumento de arco, habiendo así una vihuela de mano que a la vez podía ser vihuela de arco.</p> <p>Con el tiempo los dos instrumentos se diferenciaron</p> <p>La vihuela de arco fue llevada a Italia por los aragoneses y ahí se le dio un puente curvo, convirtiéndose en un instrumento con otras posibilidades. En Italia recibió el nombre de viola da gamba (viola de pierna) que ahora es el nombre más utilizado.</p> | <p>El violín y el violonchelo comparten una historia muy cercana y semejante siendo el violín el modelo para que se construyera el violonchelo, la viola y en gran medida el contrabajo.</p> <p>El <i>rebec</i>, los violines del Medioevo y el Renacimiento, y la lira da <i>braccio</i> parecen ser los antecedentes directos de la familia de los violines</p> |

| | |
|---|---|
| <p>En el siglo XVI la viola da gamba se difundió por Europa, muchas veces introducida e impulsada por las familias nobles, incluso por los monarcas como Enrique VIII de Inglaterra. En el s. XVI se utilizaba principalmente en conjuntos de violas de diferentes tamaños y afinaciones, llamados consorts,. Los tamaños más comunes del instrumento eran el bajo, el tenor y soprano o tiple. También se combinaba con otros instrumentos para tocar la música polifónica propia del renacimiento, ya sea vocal o instrumental. La viola en toda su historia nunca tuvo un tamaño o forma estándar como los instrumentos de la familia del violín y encontramos en toda Europa una gran variedad de formas del instrumento.</p> | <p>El origen del violín se dio en Italia prácticamente todos los grandes constructores desde el siglo XVI se ubicaron en Cremona, Brescia y Venecia. Los violines empiezan a aparecer en pinturas del s. XVI y muestran instrumentos con orificios en forma de “f” y clavijas colocadas en forma lateral en cabezas con la característica voluta. Las primeras referencias del violonchelo son de la segunda mitad del s. XVII. Amati estableció lo que se consideró un primer estándar del violín, pero fue hasta 1710 que la forma del actual violín se regularizó, en buena medida por el modelo creado por Stradivari . El moderno violonchelo ha tenido una historia semejante. La familia de la viola da gamba ha tenido un desarrollo independiente a la del violín.</p> |
| <p>En el periodo barroco Inglaterra es el principal centro de la viola da gamba en Europa durante gran parte del s. XVII. La construcción de la viola se modifica. Permitiendo que se convierte en un importante instrumento solista. La viola como solista se utilizaba en repertorios melódicos de gran virtuosismo, generalmente variaciones, o en repertorios casi polifónicos, con muchos acordes. Algunos compositores son; T. Hume, C.</p> | <p>Las violas da gamba no son parientes directas del violonchelo. Aunque coincidan en sus registros sonoros y en la manera en que se colocan para tocarse. El violín tiene una mayor potencia sonora que los instrumentos de cuerda que le antecedieron. Los primeros violines y violonchelos contaban con tres cuerdas y afinaciones variadas. En la segunda mitad del s.XVII la cantidad de cuerdas se estableció en cuatro. Éstas se</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Simpson, y W Lawes.</p> <p>El interés por la viola decae en las últimas décadas del siglo por la llegada de los instrumentos de la familia del violín. H. Purcell (1659-1695) es el último compositor que escribió para consort. La viola como instrumento solista siguió utilizándose esporádicamente.</p> | <p>fabricaban fundamentalmente de tripa de oveja.</p> <p>En el s. XVII se inventó el entorchado con metal, a las cuerdas de tripa, un alambre que se enredaba en la cuerda y permitía obtener sonidos graves con cuerdas menos largas y gruesas. El invento del entorchado fue crucial para el desarrollo del violonchelo y del contrabajo.</p> |
| <p>En la segunda mitad del s. XVII Francia se convierte en el principal centro de la viola da gamba. Además de los músicos profesionales, la viola se consideraba un instrumento apropiado para personas refinadas y de alcurnia. Se desarrolla un repertorio solista creado por los grandes virtuosos del instrumento en la forma de <i>pièces de viol</i>, suites de danzas para viola, solista y bajo continuo.</p> <p>Sainte Colombe (muerto c. 1701) consolidó la técnica de la viola; a él se atribuye la incorporación antes de 1675 de una séptima cuerda al bajo de viola, que se vuelve común sobre todo en la música para viola de Francia y Alemania.</p> <p>Los principales compositores de viola eran gambistas virtuosos como M. Marais (1656-1728) y A. Forqueray (1672-1745)</p> | <p>A partir del final del s. XVIII los constructores alargaron el mango y lo colocaron con una mayor inclinación en la caja del instrumento. Esto aumentó el largo y el ángulo de las cuerdas provocando una mayor tensión al instrumento que permitió un mayor volumen del sonido.</p> <p>Como consecuencia los diapasones fueron también alargados, con el fin de permitir una mejor ejecución en posiciones más altas.</p> <p>Es imposible separar la historia de los instrumentos de cuerda frotada de los nombres de diversos constructores en especial los que se ubicaron en Italia entre los siglos XVI y XVIII.</p> |
| <p>En los países alemanes en los siglos XVII y XVIII se compusieron principalmente suites y sonatas para la viola como instrumento</p> | <p>La integración de grupos de violines, violas y violonchelos en los ensambles orquestales, a partir de la segunda mitad del</p> |

| | |
|---|--|
| <p>solista destacando el trio sonata para flauta o violín, viola da gamba y bajo continuo. J.S.Bach, G.F.Haendel y G.P.Telemann escribieron algunas obras para viola solista. En la siguiente generación el interés por la viola da gamba decae, pero todavía se utiliza como solista en música de cámara compuesta para la corte de Federico II de Prusia, en la música de compositores como C.P.E. Bach y J.G. Graun.</p> | <p>s. XVIII ha sido un factor determinante para el desarrollo de lo que hoy conocemos como orquesta sinfónica.</p> |
| <p>El último gran virtuoso de la viola da gamba en el s. XVIII fue el compositor alemán K.F. Abel radicado en Londres. Después de su muerte en 1787 la viola da gamba cayó en desuso hasta el resurgimiento del interés por la música renacentista y barroca en el s.XX. Actualmente se hacen copias de violas de diferentes épocas y regiones para tocar repertorios específicos</p> | <p>Durante el barroco el chelo fungió principalmente como parte del bajo continuo, aunque fue inspirador de obras para violonchelo solo, así como muchas sonatas y conciertos de diversos compositores en Italia, Francia y Alemania principalmente. En el periodo clásico el instrumento sufrió cambios que produjeron un nuevo desarrollo a su repertorio y el violonchelo se vuelve figura principal en la música de cámara, la música orquestal y en el terreno concertante.</p> |
| | <p>Los siglos XIX y XX han significado épocas de un importante desarrollo y presencia para el instrumento. Hoy en día al violonchelo se le adicionó la espiga, insertada en la parte inferior del instrumento y es ajustable en altura y posición.</p> |

1.5 Análisis formal de la *Sonata #1 para viola da gamba y clavecín* de Johann Sebastian Bach

Esta sonata escrita alrededor de 1720 es original para dos flautas y bajo cifrado (BWV 1039). Existe también en otras dos versiones; como Sonata para viola da gamba, con clave obligado (BWV 1027), y tres de sus movimientos (1,2 y 4) en arreglo para órgano o clave con pedal. Bach confió la parte de la primera flauta a la mano derecha del clavecinista, en tanto que la parte de abajo se asignaba a su mano izquierda. La parte de la segunda flauta fue bajada una octava y dada a la viola da gamba. Así, sin ningún cambio radical se logra una transformación de gran importancia.

“La viola da gamba no fue precisamente un instrumento preferido por J. S. Bach aparte del sexto concierto de Brandemburgo y las intervenciones solistas en unas pocas –aunque importantes- obras sacras, solo contamos con tres sonatas para viola da gamba como instrumento principal y clave obligado BWV 1027-1029. Tal vez no deba extrañarnos ya que al inicio de la etapa creativa de Bach este instrumento estaba en declive” (Javier Sarría Pueyo/ violagambista).

Esta sonata consta de 4 movimientos: el primero es tético y de carácter lento (*adagio*), el segundo anacrúsico y de carácter rápido (*allegro ma non tanto*), el tercero es tético y lento (*andante*), el cuarto es anacrúsico y de carácter rápido (*allegro moderato*).

PRIMER MOVIMIENTO. *ADAGIO*

Escrita en la tonalidad de Sol Mayor la sonata inicia con la presentación del Tema expuesto por el chelo desde el compás 1 hasta el compás 3. El motivo que aparece en los primeros 3/8 del movimiento será el generador de todo el demás discurso melódico a lo largo del movimiento. Tendrá un carácter imitativo y muy libre.

En general la figura rítmica del bajo escrito en 12/8 es arpegiada y se siente en 4 tiempos.

Adagio BWV 1027

Violoncello *p*

Klavier *p*

3

Compás 3.

En el compás 4 el Tema aparece sobre el V grado, pero ahora interpretado por el clave, mientras que el chelo acompaña al clave con una nota larga.

p

Compás 4.

En la anacrusa al compás 7 aparece un stretto que a través de una progresión modulante nos lleva de Re Mayor a Si menor. En esta parte hay mas tensión armónica, juegan las 2 voces en una imitación que se hace a intervalos cercanos.

Musical score for measures 7-8. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). Measure 7 is marked with a dynamic of *p* and a section marker 'A'. The music features a stretto texture with imitative entries in the two voices. Trills are indicated with 'tr' above notes in both staves.

En el tercer tiempo del compás 9 empieza el desarrollo del Tema en Si menor llegando al clímax en el compás 12. Parte importante de este desarrollo consiste en el despliegue de un contrapunto imitativo por parte de las voces del clave.

Musical score for measures 9-12. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. Measure 9 is marked with a dynamic of *p*. Measures 11 and 12 show a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The music features imitative counterpoint between the two voices, with trills marked 'tr'.

En el compás 13 regresamos al Tema expuesto en el quinto grado e interpretado por el clave. Mientras que el violonchelo acompaña con una nota larga. Esta vez el Tema 1 presentará algunas variaciones con el fin de regresar a Sol Mayor.



En el compás 16 se presenta el Tema en Sol Mayor interpretado por el violonchelo con diferencias mínimas con respecto a la primera vez que se expone el tema.

El bajo regresa a las figuras rítmicas arpegiadas en 4 tiempos.



Compás 16.

En la anacrusa al compás 19 nuevamente aparece el *stretto* ahora presentado por el clave. La progresión modulante de este *stretto* va de Sol Mayor a Mi menor.



Compás 19

En el tercer tiempo del compás 21 aparece una vez más el desarrollo del Tema a través del contrapunto imitativo de la voz del chelo y la voz de la mano izquierda del clave.



Compás 21

Del compás 25 al 28 aparece una pequeña coda construida con el Tema, que comienza en Sol Mayor y concluye en Re Mayor; para dar paso al siguiente movimiento que empieza en Sol Mayor.



SEGUNDO MOVIMIENTO. *ALLEGRO MA NON TANTO*.

Del compás 1 al 5 aparece el Tema expuesto por el clave, en Sol Mayor, mientras el clave hace un contrapunto imitativo.

Allegro ma non tanto.

En la anacrusa al compás 6 aparece el Tema expuesto ahora por el chelo en el V grado.

En el compás 10 se presenta el stretto 1 que es conducido por la mano derecha del clave y dos compases después se pasará al chelo.

En el compás 14 está el Tema 1 en la mano derecha del clave presentado en Re Mayor.

En la anacrusa al compás 19 aparece el Tema en el chelo en Sol Mayor.



En el compás 22 se presenta el *stretto* 2 que utiliza un material distinto al *stretto* 1.



En la anacrusa al compás 29 está el Tema expuesto por el clave, mientras el chelo hace un contrapunto imitativo que se había presentado antes en el clave.



El compás 33 es un lugar importante de este movimiento por que retoma la primer parte del Tema pero invertido. Si el Tema comienza con una cuarta justa ascendente, ahora, el Tema comienza con una cuarta justa descendente.

Dos compases después aparece el tema i pero presentado por el chelo.



Dos compases después (compás 37) aparece el Tema en la mano izquierda del clave.



En el compás 43 se presenta el *stretto* 1 expuesto por el clave y dos compases después expuesto por el chelo.



En la anacrusa al compás 49 aparece nuevamente el tema i a cargo del chelo, dos compases después lo presentará la mano derecha del clave.



En la anacrusa al compás 53 está el *stretto* 2 a cargo del chelo.



Musical score for measures 53-56. The score is written for three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 3/4 time. Measure 53 is marked with a '53' above the staff. The cello part (bottom staff) begins with a sixteenth-note pattern in the anacrusis of measure 53, which is the start of *stretto* 2.

En la anacrusa al compás 60 esta expuesto el Tema presentado por el chelo en la tonalidad de Re Mayor.



Musical score for measures 60-63. The score is written for three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major), a middle staff with a treble clef and a key signature of two sharps, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of two sharps. The music is in 3/4 time. Measure 60 is marked with a '60' above the staff. The piano part (middle and bottom staves) begins with a sixteenth-note pattern in the anacrusis of measure 60, which is the start of the Theme presented by the cello in the key of D major.

En el compás 64 aparece una parte del tema pero ahora con una voz paralela a una sexta mayor de distancia. Dos compases después la mano derecha del clave retomará la misma parte del tema, para dar paso al *stretto* 3 que aparece en el compás 68.



Musical score for measures 64-68. The score is written for two staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of two sharps. The music is in 3/4 time. Measure 64 is marked with a '64' above the staff. The piano part (top staff) begins with a sixteenth-note pattern in the anacrusis of measure 64, which is a parallel voice at a major sixth interval from the original theme. The cello part (bottom staff) begins with a sixteenth-note pattern in the anacrusis of measure 66, which is the start of *stretto* 3.

El *stretto* 3, presentado por la mano derecha del clave, está derivado del *stretto* 2. Sin embargo, el tratamiento de este *stretto* es a través de un contrapunto imitativo a cargo del chelo.

En el compás 78 aparece el Tema a cargo del chelo en la tonalidad de Sol Mayor.



En la anacrusa al compás 83 aparece el Tema expuesto por el clave, en la tonalidad de Re Mayor.



En la anacrusa al compás 95 aparece el Tema en Sol Mayor a cargo de la mano derecha del clave y antes de concluir su exposición, el chelo lo abordara también.



En el compás 100 comienza el *stretto* 2.



En la anacrusa al compás 107 aparece nuevamente el Tema en Sol Mayor, expuesto por el chelo y antes de concluir su exposición lo abordará la mano derecha del clave.

Estas son las dos últimas presentaciones del tema con las que concluye este movimiento.



TERCER MOVIMIENTO. *ANDANTE*.

Está construido sobre dos motivos. El motivo 1 tiene un movimiento ascendente y el motivo 2 combina movimiento ascendente y descendente. Del compás 1 al 2 el clavecín

alterna el motivo 1 y el motivo 2, mientras que el chelo hace un contrapunto imitativo que consiste en que; cuando aparece el motivo 2 en el clavecín el chelo hace el motivo 1 y viceversa. El principio de este movimiento está en Mi menor, que es el relativo menor de Sol Mayor que es la tonalidad en la que está toda la obra.



En el compás 3 comienza otra sección donde se va a desarrollar el motivo 1 esta vez utilizando un registro mucho más amplio y alternando sólo este motivo con el chelo. Esta sección termina en el compás 7 y nos lleva, modulando, de Mi menor a Re Mayor.



En el compás 8 regresamos a la primera sección; es decir, a la alternancia del motivo 1 y el motivo 2. Sin embargo, ahora en Re Mayor, el chelo se encarga de la voz principal.



Dos compases después se vuelve a desarrollar el motivo 1 desplegando su movimiento ascendente en un registro más amplio, y alternándose entre el chelo y el clave. Pero esta vez, este desarrollo va a durar tres compases en lugar de cinco y nos conduce de Re Mayor a La menor.



Musical score for measures 10-12. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a cello part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The cello part plays a melodic line with slurs and accents, moving from D4 to G4 over the three measures.

Posteriormente, comienza una sección a manera de Coda la cuál, a cargo de la mano derecha del clave, sigue desarrollando el motivo 1. Esta última sección no utiliza contrapunto imitativo ni alterna el motivo 1 con el chelo, y nos conduce de La menor a Si Mayor para concluir este movimiento.



Musical score for measures 16-18. The score is in A minor (no sharps or flats) and 2/4 time. It features a piano part (bottom two staves) and a cello part (top staff). The piano part continues with the eighth-note accompaniment. The cello part plays a melodic line with slurs and accents, moving from A3 to C4 over the three measures. The score includes the instruction "ritard." and the dynamic marking "pp" (pianissimo).

CUARTO MOVIMIENTO. *ALLEGRO MODERATO*.

En la tonalidad de Sol Mayor, del compas 1al 8 aparece el Tema en la mano izquierda del clave.

The first system of the musical score is titled "Allegro moderato". It consists of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the right-hand piano part, and the bottom is the left-hand piano part. The key signature is one sharp (F#). The left-hand part begins with a rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure, and continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The right-hand part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a trill (*tr*) in the second measure. The tempo marking "Allegro moderato" is placed above the first staff.

En la anacrusa al compás 8 aparece el Tema expuesto ahora por el chelo.

The second system of the musical score covers measures 9 through 16. It features three staves. The top staff is the violin part, which begins with an anacrusis (pickup) and then plays a melodic line with a trill (*tr*) in the second measure. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The left-hand part continues with its rhythmic pattern, while the right-hand part provides harmonic support. The violin part has a trill (*tr*) in the final measure of the system.

En la anacrusa al compás 17 aparece una vez más el tema ahora interpretado por el clave, mientras el chelo tiene figuras de octavos.

The third system of the musical score covers measures 17 through 24. It features three staves. The top staff is the piano part, which begins with an anacrusis and plays a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle staff is the violin part, which plays a continuous figure of octaves. The bottom staff is the right-hand piano part, which provides harmonic support. The piano part has a trill (*tr*) in the second measure of the system.

En el compás 27 aparece el *stretto* 1, con cuartos en el chelo y figuras de octavos en la mano derecha del clave que serán retomadas por el chelo a distancia de 4 compases.



En el compás 35 aparece el *stretto* 2 escrito en la menor, con figuras ascendentes en el chelo y un trino en la mano izquierda del clave que acompaña estas figuras, intercambiándose las voces en el compás 39.



En el compás 49 al compás 59 aparece el *stretto* 3 con la melodía en el chelo haciendo contrapunto con la mano izquierda del clave, mientras que la mano derecha del clave hace progresiones en octavos.



En el compás 67 empieza el *stretto* 4 en el clave mientras que el chelo tiene el contrapunto en figuras de octavos.



En el compás 83 es retomado el Tema en Sol Mayor por el clave.



En la anacrusa al compás 89 el Tema lo hace ahora el chelo en la tonalidad de Do Mayor.
Más adelante hará el Tema la mano izquierda del clave.

A musical score snippet for measures 89-92. It features three staves: a top staff with a treble clef and a middle staff with a bass clef. The music is in D major. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and a circled '0' above the first measure. The middle staff also begins with a dynamic marking of *f*. The bottom staff continues the bass line with various rhythmic patterns.

En la anacrusa al compás 135 está una pequeña coda que evoca al Tema y concluye en un acorde en Sol Mayor.

A musical score snippet for measures 135-140. It features three staves: a top staff with a bass clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in G major. The top staff begins with a dynamic marking of *ff sempre* and includes a trill (*tr*) in the second measure. The middle staff also begins with *ff sempre* and includes a trill in the second measure. The bottom staff continues the bass line. The score concludes with a *ritard.* marking and a final *ff* dynamic. The number '22798' is printed at the bottom center of the score.

1.6 Recursos expresivos para la interpretación de la *Sonata 1 para viola da gamba y clavecín* de J.S. Bach

Durante los siglos XVII y XVIII la retórica constituye el eje de la composición musical. Se considera a la música como un discurso y se interpreta como un texto, se toma en cuenta la acentuación y el ritmo de las palabras, las frases y la puntuación.

Se buscan los puntos importantes en una frase, distinguiendo las sílabas fuertes y las débiles, enfatizando ciertas consonantes; el propósito es transmitir las pasiones contenidas en el texto.

La música como "lenguaje", no actúa de un modo puramente externo, gesticula "como si hablara", posee la capacidad de formular y comunicar pensamientos, es decir, "hablar". (González Valle,02:157)

Se ha dicho con toda justicia de la música de Bach, que en ella aparece todo explicado con "claridad palpable, casi tangible". Con esto, se pensaba en una "plasticidad" intencionada por el compositor. La musicología ha reconocido esa "plasticidad" como uno de los rasgos esenciales de la música de Bach. Ahora bien, si, en principio, todo se reducía a lo "pictórico", dejando a un lado lo "poético", hoy, sin embargo, se piensa que la música ligada al texto de Bach está estrechamente relacionada con la oratoria y que, solamente desde esa perspectiva, puede ser bien entendida.

“Bach se sirvió de procedimientos figurativos y retóricos, usados anteriormente por compositores renacentistas y barrocos, pero creó o tipificó también otros nuevos, por medio de la analogía (metáfora, símbolo), llegando a elaborar, de ese modo, un vocabulario capaz de expresar no sólo el significado material de las palabras o el verdadero sentido de la frase, su contexto e intencionalidad, sino también como algunos piensan, el grado de compromiso personal del compositor”. (González Valle,02:157-174)

Algunas de las figuras retóricas utilizadas en la Sonata 1 para viola da gamba y clavecín en Sol Mayor son las siguientes:

ACCENTUS: “Cuando se va de una *Clave* inferior a una superior.” (*Johann Mattheson.*)



Compás 40, segundo movimiento (Allegro ma non tanto)

ANAPHORA o REPETITIO

“Cuando en *Contrapunctus floridus* o *Fractus* un Tema es repetido consecutivamente en la misma voz, pero a diferente altura.” (*Johannes Nucius.*)

Allegro ma non tanto.

Musical notation for Anaphora, showing two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the same pattern. The tempo is marked 'Allegro ma non tanto.' and the dynamics are marked 'p'.

Principio segundo movimiento de la Sonata 1 para viola da gamba y clavecín de J. S. Bach.

AUXESIS o INCREMENTUM

(Crecimiento, incremento).

“En una sucesión ininterrumpida de expresiones, cada expresión es más fuerte que la anterior.”



Compás 39 a 41, Segundo movimiento. (Allegro ma non tanto).

CLIMAX

Se progresa gradualmente de una palabra a otra, y de esta todavía a otra más fuerte.”

(Johann Christoph Gottsched). “Se sube gradualmente de frases más flojas a otras más fuertes, y se expresa con ello una pasión siempre creciente.” (Johan Nikolaus Forkel.)

A musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a 'cresc.' marking and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff with a 'cresc.' marking and a bass clef staff. The music features a continuous, ascending melodic line in the treble clef, with the bass clef providing a rhythmic accompaniment. The overall mood is one of gradual growth and increasing intensity.

Compás 11 y 12 del Primer movimiento (Adagio)

ENPHASIS

“Cuando en un pensamiento descansa un entendimiento más profundo y una significación más grande, que los que expresan las palabras en cuestión.” (*Johannes Susenbrotus*).

“...no solamente una nota, sino una palabra entera o un periodo de frase son ensalzadas.” (*Matthesson*).



Compás 1 y 2 del Tercer movimiento (Andante).

MUTATION

“Cuando, para expresar algunos afectos, se pasa de un modo a otro, por ejemplo, del modo menor al mayor.” (*Walther*)

A three-staff musical score for measures 7, 8, and 9. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Measure 7 shows a key signature change from one sharp to no sharps or flats, indicated by a 'K' symbol. The music features slurs, trills, and dynamic markings like 'mf'.

Compás 7, 8 y 9 del Tercer movimiento (Andante).

Otro de los elementos de la interpretación que participan en la expresión de los afectos es la articulación. Al respecto nos ilustra Leopold Mozart en su tratado *Versuch einer gründlichen Violinschule* publicado en Augsburgo en 1756 en el capítulo “De las alteraciones del golpe de arco en las notas iguales”

“Uno debe esforzarse en mostrar una exacta igualdad, y marcar la primera nota de cada cuarto con un **fuerte**, el cual anima todo el discurso.”

“La primera de cada dos notas ligadas se tomará algo más fuerte y también algo más larga;

la segunda en cambio, bien suave y algo más tarde ligada a ella.”

Leopold Mozart nos dice que el golpe de arco es un medio a través de cuyo uso con conocimiento nos llevará a mover los afectos de los oyentes, y coincide exactamente con sus homólogos teóricos contemporáneos, como son J. Quantz o Johann Friedrich Agricola, en las reglas generales para la buena interpretación del discurso musical, donde afirman que es necesario distinguir los pensamientos y las pasiones principales de los secundarios, expresar sus afectos correspondientes correctamente, dando gran número de ejemplos musicales, con motivos relacionados con sentimientos alegres, lisonjeros, apesadumbrados y otros de este tipo.

Otra de las herramientas para la expresión retórica es la correcta colocación del *piano* y del *fuerte*, como expresa el propio L. Mozart.

Del *forte* y del *piano* :No se debe únicamente observar exactamente todo lo escrito e indicado, sino que también se debe tocar con una cierta sensibilidad; uno debe asentarse en el afecto que se debe expresar; y uno debe producir e interpretar todas las tiradas, las ligaduras y destaques de las notas, los **pianos** y los **fuertes**, y en una palabra, todo lo que siempre pertenece al buen gusto del discurso de una pieza, producir e interpretar de una cierta buena manera, que uno no puede de otra manera que con el sano juicio aprendido a través de una larga experiencia.

...Las notas alteradas ascendentemente por los signos de sostenido o becuadro, se hacen siempre más fuerte y se regresa a piano a lo largo de la melodía. (También en las rebajadas por bemol o becuadro).”

Las notas largas, blancas, se empiezan fuerte y se regresa a piano, cuando están entre notas cortas.

El acento (énfasis) en general sobre las notas buenas. (1, 3, 5, ...)

En caso de 3, 4 o más notas en una ligadura, también la primera más fuerte y larga, el resto gradualmente más flojas.

En las apoyaturas el fuerte sobre la misma y el piano sobre la nota principal. En las de paso, al revés.

Además de la valiosa supervisión musical en clase con el maestro Ildelfonso Cedillo para estudiar la Sonata #1 para viola da gamba y clavecín de J.S. Bach, tuve la oportunidad de analizar específicamente esta obra con el violagambista mexicano Israel Castillo H, quien muy amablemente compartió conmigo un umbral de posibilidades y recursos que enriquecieron, sobre todo, mi forma de ver la música de esta época.

Israel no sólo me hizo sugerencias técnicas, si no que sembró en mi la idea de en sus propias palabras: “hablar con el arco” . Para los violagambistas así como para los chelistas; el color, el matiz la articulación, dependen del buen uso del arco.

Israel me decía:

“Una de las cosas más importantes de la música barroca es su asociación con la música vocal, por lo tanto con las consonantes de cada uno de los lenguajes. Cuando tu escuchas un lenguaje hablado escuchas la variedad inmensa de consonantes y vocales y cada una de estas puede ser representada con el instrumento. Nuestros instrumentos tienen el registro humano por excelencia así que se prestan muchísimo para esto”.

Con la intención de tener más herramientas para la interpretación de la Sonata #1 para viola da gamba y clavecín de J.S. Bach, me permití hacer una entrevista a mi compañero chelista y violagambista Rafael Sánchez Guevara.

A continuación transcribo parte de esta entrevista:

Cecilia: ¿Por qué es posible ejecutar con el chelo repertorio escrito para viola da gamba?

Rafael: El chelo y la viola da gamba son dos instrumentos que coexistieron un par de siglos, la viola da gamba es más antigua. No fueron parientes, la viola da gamba proviene de la familia de la vihuela y el violonchelo de la familia del violín. Sin embargo comparten un registro muy similar, el violonchelo tiene 4 cuerdas; do, sol, re y la y la viola da gamba la, re, sol, do, mi, la y re. Por eso es posible interpretar un mismo repertorio, destaquemos que la viola da gamba tiene una cuerda más aguda y una más grave que el violonchelo, por

lo que la interpretación de pasajes agudos, para el violonchelo serán un poco más complicados, ya que tendrá que subir por la cuerda más aguda a otras posiciones para alcanzar el registro de esa cuerda mas aguda de la viola da gamba.

Cecilia: ¿Cuál es la diferencia entre el golpe de arco en el chelo y el golpe de arco en la viola da gamba?

Rafael: Hablamos de que en esa época los arcos de ambos instrumentos eran muy parecidos, el arco de chelo se toma por arriba y el arco de la viola se toma por abajo, como incluso se sigue usando en el contrabajo en algunas técnicas. Esto tiene, como consecuencia más clara e importante, que en el caso del arco de la viola da gamba, los dedos tienen contacto con las cerdas. En el chelo todas las articulaciones las haces a través de la vara. Y en la viola da gamba será a través de los dedos manipulando las cerdas directamente que obtendrás toda una gama de articulaciones.

Cecilia: ¿Cuál es tu opinión acerca de que se toque repertorio para viola da gamba en el violonchelo?

Rafael: A mi me parece bien. Debemos tomar en cuenta que Bach era un compositor extraordinario. Su música es muy abstracta y a la ves perfecta. Sus obras no son precisamente idiomáticas, en muchos casos escribió obras para algún instrumento y transcribe la misma obra para otra dotación, como es el caso de la Sonata 1 para viola da gamba y clavecín que es original para dos flautas. Realmente la música de Bach es tan buena y tan bien escrita que al transcribir sus obras a otros instrumentos el resultado es bastante bueno.

Cecilia: ¿Podrías hacerme algunas recomendaciones que no debo dejar pasar al abordar esta obra para viola da gamba?

Rafael: Yo creo que los *tempos*, hay muchos colegas que abordan los *tempos* lentos demasiado lentos sin tomar en cuenta que en esa época el sonido de los instrumentos se apagaba más rápido. Y creo también que en Bach el principal elemento es la armonía, por lo que se debe tomar mucho en cuenta para la interpretación de los ornamentos. Hacer una interpretación historicista es muy complicado ya que se necesitaría en primer lugar ejecutar

la música con instrumentos de la época. Yo creo que está bien que la interpretación no sea necesariamente historicista pero si una interpretación más informada.

2. Alrededor de la vida de Franz Joseph Haydn

Haydn nace el 31 de marzo de 1732 en Rohrau (Austria del Sur), es decir, cuando el Barroco se encuentra en sus últimos años, y muere cuando el clasicismo está por concluir y dar paso al romanticismo.

De pequeño desarrolló su musicalidad ya que en su familia sus hermanos y él acostumbraban cantar mientras su padre se acompañaba de un arpa. Cuando cumple 6 años, lo llevan a Hamburgo, y ahí aprende a leer, escribir, recitar el catecismo, cantar y tocar casi todos los instrumentos de viento, cuerda e incluso timbales. En 1740 Carl Georg Reutter, maestro de capilla de la catedral de San Esteban en Viena, integra a Haydn como niño cantor de su coro.

A los 18 años Haydn sale del coro de la catedral de San Esteban y se vuelve autodidacta. Estudia el *Gradus ad Parnassum* de Fux y las sonatas más recientes de Carl Philipp Emanuel Bach, mientras se gana la vida tocando órgano en las iglesias y el violín en bailes y serenatas.

Más tarde toma lecciones de composición, canto e italiano con el maestro Nicola Porrpora. A través de él y de personas como el actor de renombre Felix Kurz Bernardon, y el barón Karl Joseph Fürnberg, Haydn se da a conocer en el medio musical y compone sus primeros cuartetos de cuerda para las sesiones de música organizadas por el barón. (Salvat,83:81)

La música en esta época se alejaba cada vez más del contrapunto. Es notable la separación entre el canto y el acompañamiento. Además, las frases de la melodía son más regulares que las del Barroco, al igual que los cambios armónicos. Los compositores escriben música donde los instrumentistas exploran nuevos recursos idiomáticos y se les exige mayor virtuosismo. Sin embargo, también hay música dirigida al músico aficionado ya que el nuevo público burgués desea ejecutar música profesionalmente, y empieza a consumirla para amenizar sus reuniones (Pestelli,99:8). De esta forma, algunos temas de danzas como

el minueto, la gavota, la polonesa, la giga, entre otras, eran mejor recordados que los temas de la fuga.

De 1750 a 1770 Haydn llega a dominar el estilo barroco y el estilo galante, que se caracterizaba además, por su claridad formal y su sencillez expresiva.

A partir de 1770 surge en contraposición al estilo galante el movimiento literario y musical del *Sturm und Drang* (tempestad y empuje) derivada del título de una tragedia escrita por Klinger que dio nombre al Prerromanticismo en los países germánicos. “El *Sturm und Drang* se caracterizó por su fuerte protesta contra el racionalismo, el dogmatismo y el neoclasicismo académico imperantes en el siglo XVIII.”(Pestelli,99:99)

Lo más importante de este movimiento es la emoción subjetiva, que irá más allá de lo sentimental y expresivo; se encamina hacia una razón menos prejuiciosa que admite sentimientos que la sobrepasan. Los postulados de esta corriente van preparando, el terreno de la sensibilidad del romanticismo. Algunas obras de Haydn como las sinfonías 26, 34, 44, 49, entre otras, son enmarcadas dentro de este movimiento estético que también afectó a una gran parte de los músicos de la Escuela Austriaca como Vanhal, Gassmann, Diettersdorf e incluso Mozart. (Salvat,83:94)

“Una transformación semejante a la que lleva el clavicémbalo es la orquesta como organismo unitario; ésta tendrá que abarcar dinámicas con un criterio interno; ahora junto con las cuerdas se unirán como apoyo parejas de instrumentos de viento y se sustituirá la policromía y variada disponibilidad del concierto barroco por un organismo unitario organizado por familias de instrumentos”.(Pestelli,99:14)

La vida y obra de Haydn nos permite ver la rapidez de los cambios y desarrollos en los estilos y los géneros que los compositores, los interpretes y los públicos ayudaron a contruir sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVIII.

La actividad de Haydn debido también a su larga vida, se extiende durante casi cincuenta años: veinte años (1750-1770) de progresiva madurez en el campo del estilo barroco y galante; el período 1770-1795, empleado en la exploración de la forma sonata y los últimos años vieneses (1795-1809) en los que destacan las grandes páginas dedicadas al género del

Oratorio. Destacando los años que van de 1770 a 1810 el género forma sonata, en manos de Haydn, Mozart y Beethoven, se toma como referencia a descubrimientos que no dan lugar a rigideces académicas, y que potencia toda estructuración de esta forma musical, trabajan sobre ella con muchísimo rigor y exploran sin prejuicios todas las posibilidades (Pestelli, 99:113)

Haydn es el ejemplo de un compositor de gran oficio; podemos comprobarlo por el gran número de obras que escribió; como oratorios, sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda, entre otros géneros.

2.1 Haydn en Esterhazy.

El príncipe Paul Anton Esterházy (1711-1762) nombró maestro de capilla a Haydn el 1 de mayo de 1761.

La familia Esterházy no era de las más antiguas de Hungría, pero sí, una de las más ricas, poderosas y cultivadas. Se distinguió siempre por los servicios prestados a los Habsburgo. La residencia principal de la familia estuvo situada en Eisenstadt (Kismarton en húngaro), a 50 kilómetros al sudoeste de Viena.

El contrato que firma Haydn en Esterházy consta de catorce artículos en los que se evidencia las condiciones de trabajo creativo de los músicos en esa época. Me parece importante destacar el artículo tres, en el que Haydn se comprometía a: “Componer toda la música que Su Alteza juzgara conveniente pedirle, sin comunicar sus composiciones a persona alguna, y sobre todo sin hacerlas copiar, conservándolas para el uso exclusivo de Su Alteza” y en el artículo cuatro a “No componer para persona alguna sin que Su Alteza lo sepa o lo autorice por adelantado” (Salvat,1984:85). Según estos artículos del contrato, la música de Haydn no debía salir de los dominios de los Esterházy, situación que, sin duda hubiera restado fama a nuestro compositor. Afortunadamente, este artículo nunca fue aplicado: por un lado era prácticamente imposible, y por otro lado, los diversos príncipes a los que sirvió Haydn en Esterházy comprendieron que la gloria de Haydn trascendía al exterior sin que esta situación dejara de redundar en su propio beneficio y satisfacción.

En 1762 muere el Príncipe Anton y lo sucede su hermano Nikolaus el Magnífico; conocido por su afición al lujo y a los festejos. El castillo de Eisenstadt rápidamente fue insuficiente para el príncipe Nikolaus y en 1768 Haydn y sus músicos se mudan a otro castillo en un extremo del lago Neusiedl conocido como Esterháza. Este castillo constaba de 1026 habitaciones, sala de ópera para 400 personas, teatro de marionetas en forma de gruta, biblioteca, galería de cuadros, todo ello para que la familia, y sus invitados, contaran con las condiciones de esparcimiento que su condición aristocrática requería.

Haydn se lamentaba en ocasiones de tener que quedarse aislado en Esterháza y no poder ir a Viena como el hubiera querido. Sin embargo, también reconocía que esta situación tenía ciertos beneficios: “Como director de una orquesta podía hacer experiencias. Yo era libre de cambiar, mejorar, añadir o suprimir, en fin, de permitirme todas las audacias posibles. Aislado del mundo, no había nadie que me importunara, lo que me permitió ser original.” (Salvat,1983:88)

Durante sus últimos años en Esterhazy, Haydn casi no escribió ninguna obra para el príncipe: casi toda su producción la destinó al mundo exterior. Viena y sobre todo París y Londres, fueron los principales destinos de su música. Haydn había adquirido un renombre considerable en la vida musical europea. Desde 1764, y sin su conocimiento, varias de sus composiciones habían sido editadas en París, la capital europea de la edición musical. A lo largo de varios años, editores poco honestos se enriquecieron a expensas de Haydn, publicando sus obras parcialmente mutiladas o difundiendo obras de compositores menos importantes bajo su nombre, este asunto se fue clarificando cuando Haydn decidió vender a diversos empresarios sus obras y supervisar la edición de las mismas.

A partir de 1780, Haydn no sólo se preocupó de que se publicaran sus obras, si no que recibió encargos importantes como las sinfonías conocidas actualmente como *Sinfonías de París* encargadas por el Concert de la Loge Olympique de París y también una pieza orquestal basada en el tema de Las siete palabras de Cristo encargo llegado de España por José Saluz de Santamaría, marqués de Valde-Iñigo.

La gloria y la celebridad de la que gozó Haydn en esta época le valieron infinidad de encargos y reconocimientos. Haydn soportaba cada vez menos la soledad y la rutina de Esterháza. La muerte de Nikolaus el Magnífico el 28 de septiembre de 1790, lo decide a partir a Viena.

2.2 El concierto como forma musical.

El concierto es una forma musical en donde se opone al individuo contra la masa, el solo contra el tutti; esa es la esencia de esta forma. (Tover,1936:vol.3)

A mediados del siglo XVIII empezó a adquirir carácter de norma en la práctica de la composición, el número de secciones de *tutti* y de solos dentro del concierto instrumental, así como su estructura armónica. En ese periodo, se establecieron tres solos enmarcados por cuatro *tutti o ritornelli*. El primer solo va de la tónica a la dominante, el segundo termina generalmente en la relativa menor y el tercero permanece todo el tiempo en la tónica. (Rosen,87:83)

En el caso de este concierto para violonchelo se cumple cabalmente con esta estructura armónica: el primer solo transita de Do Mayor a Sol Mayor, el segundo solo comienza en Sol Mayor y termina en La menor, y el tercer solo se mantiene en Do Mayor.

Primer Solo de violonchelo.

Do Mayor



Segundo Solo de violonchelo

Sol Mayor

Musical score for the second cello solo in G major. The score is written for three staves: Cello (bass clef), Violin (treble clef), and Bass (bass clef). The Cello part begins with a forte (*f*) dynamic and a marcato (*marc.*) articulation. The Violin part starts with a piano (*p*) dynamic. The Bass part provides harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tercer Solo de violonchelo

Do Mayor

Musical score for the third cello solo in C major. The score is written for three staves: Cello (bass clef), Violin (treble clef), and Bass (bass clef). The Cello part begins with a forte (*f*) dynamic and a marcato (*marc.*) articulation. The Violin part starts with a piano (*p*) dynamic. The Bass part provides harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Durante esta época se tuvieron dos ideas respecto al primer *ritornello*; éste podía adquirir el carácter de una exposición de sonata, o bien mantener su más antigua función de concierto, en la que el primer *ritornello* y el último eran iguales, siendo la forma más antigua esencialmente una forma en ABA cuya B era mucho más larga y complicada que la estructura externa. (Rosen,87:83)

La conservación del carácter de enmarcación que hacía que el *ritornello* final repitiese completamente el primero, se hizo cada vez más difícil al volverse más grande la forma. El *ritornello* inicial se hizo mayor y más sinfónico, muy largo y ambicioso para poder repetirlo por entero al final. Los compositores se decidieron – por lo general- por ejecutar sólo los párrafos finales del *tutti* inicial al final del movimiento: las partes cadenciales servían de marco, y el primer *ritornello* conservaba, por consiguiente, su cadencia final en la tónica. Era evidentemente esencial al sentido de enmarcación que la sección primera y la última no sólo terminasen con el mismo esquema temático si no en la misma tonalidad.

Es significativo el hecho de que, conforme avanzaba el siglo y se articulaba cada vez más la polaridad tónica-dominante de la exposición de sonata, el concierto abandonó casi por completo incluso aquellos raros intentos que imitaban la exposición de sonata concluyendo la exposición orquestal en la dominante. La cadencia de tónica no sólo se reafirmó, sino que se hizo considerablemente más enfática. El primer *ritornello* siguió, como hasta entonces, empezando y terminando en la tónica: este requisito da la impresión de constituir el centro de gravedad de la concepción dieciochesca del concierto, un aspecto de forma ternaria que nunca perdió.¹

Un *ritornello* inicial compuesto totalmente en la tónica, sin ninguna modulación – como ocurría en la forma antigua del concierto-, implica que va a ocurrir algo, creando una expectativa de acción. Como contraste, un *ritornello* que empieza en I, cambia a V para retornar después firmemente al I tras haber resuelto cualquier disonancia y tensión posible, constituye una acción consumada. Hay que recordar que la cadencia en la tónica del *tutti* inicial tiene que ser lo suficientemente elaborada para servir de fin a la pieza entera. Por lo tanto su aparición al final de la primera sección resuelve cualquier polaridad y tensión armónica que hubiera podido producirse ya, y las resuelve demasiado aprisa dada la amplitud de la pieza. (Rosen,87:84)

El concierto de Haydn retoma la idea de que el primer *ritornello* no termina en la dominante, si no en la tónica; aunque sí se encuentran algunas modulaciones dentro del

¹ *Ibidem.*

mismo. En este sentido el autor no opta por utilizar la forma sonata como modelo en el caso del primer *ritornello*, sino que prefiere mantener la forma antigua del concierto.

Por otra parte, ya que la sección A y B de este concierto son bastante elaboradas, el último *ritornello* en la Reexposición de este concierto se lleva cabo de manera muy resumida, como se comenta que se comenzó a hacer en esa época, al crecer la forma del concierto.

El cierre del tutti inicial sobre la tónica, no sólo determina la configuración del conjunto de su sección primera, sino que determina además la estructura significativa del concierto: sitúa la modulación dramática en los dominios del solista, separa firmemente al *ritornello* de la sección inicial del solo, y proporciona un marco muy definido. (Rosen,87:86)

Haydn es un maestro de la escritura instrumental. El concierto que atañe a este trabajo refleja la forma *ritornello* del concierto barroco así como la estructura naciente de la forma sonata-allegro. Igual que en el *concerto grosso* barroco, el conjunto que acompaña es pequeño: cuerdas, dos oboes y dos cornos. Es posible que Weigl fuera el único violonchelista de la orquesta Esterházy cuando Haydn compuso el concierto, ya que hay una sola línea de violonchelo en la partitura, marcada alternativamente *solo* y *tutti*. Sin embargo, también hay una línea de *basso continuo* que pudo ser interpretada por cualquier otro violonchelista o por Haydn mismo en el clave, o por un intérprete de contrabajo.

2.3 Cadencias.

La cadencia es un fragmento musical situado, generalmente, poco antes del final del primer o del tercer movimiento de un concierto para instrumento solista y orquesta, y consiste, a diferencia de la cadencia ornamental, en el tratamiento de un tema extraído de la obra, en estilo de gran virtuosismo, destinado exclusivamente al solista.

Al inicio del episodio cadencial, la orquesta calla, y reanuda su intervención, a menudo, sobre un trino final de la cadencia. Este tipo de episodio cuyo origen se encuentra en las largas improvisaciones incluidas por Haendel en sus conciertos para órgano, fue consagrado por Bach en los suyos para clavicordio, con la indicación *cadenza all'arbitrio*. Frecuentemente el compositor mismo escribe las cadencias, según su propio gusto. (Sobrino,2000:71).

La cadencia es un elemento más que encontraremos en el Concierto No.1 para violonchelo y Orquesta de J. Haydn. Me pareció interesante anexar a continuación algunos ejemplos de cadencias escritas para este Concierto:

Cabe mencionar que las dos siguientes cadencias escritas por Milos Sadlo en la edición Internacional, son las que presentaré en mi examen profesional ya que fue esta publicación la que más se apegó a mis necesidades interpretativas.

Cadencia Primer Movimiento escrita por Milos Sadlo.

Musical score for a cadenza in the first movement of Haydn's Concerto No. 1 for Cello and Orchestra, by Milos Sadlo. The score is written for a cello and includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*), articulation (*tr*, *spiccato*, *détaché*), and fingering (1, 2, 3, 4, 0, 6). The piece is in 3/4 time and starts at measure 128. The score is divided into three systems. The first system starts with "CADENZA" and includes a trill (*tr*) and a dynamic change from forte (*f*) to piano (*p*). The second system continues with various fingering and articulation markings. The third system ends at measure 129 with a final cadence marked with a fermata and a first ending bracket.

Cadenza Segundo Movimiento escrita por Milos Sadlo.

CADENZA

10

p

tr

112

4

Anexo a continuación la cadencia del primer movimiento de este Concierto escrita por B. Britten.

32

КАДЕНЦИИ
К КОНЦЕРТУ И. ГАЙДНА ДО МАЖОР
к 1 части
To the 1st movement

CADENZAS
TO J. HAYDN'S CONCERTO IN C MAJOR
Б. БРИТТЕН
B. BRITTEN

rall.

pp

sempre pp

Animato

dim.

pp

ppp

express.

2000

ppp

2.4 La orquesta de Haydn en Esterhazy

En 1761, año en el que Haydn fue contratado por la familia Esterhazy, ingresaron nueve músicos más a esta corte; dos oboes, dos fagotes, una flauta y cuatro instrumentistas de cuerda, además de los músicos que ya integraban esta pequeña orquesta; tres cantantes y dos cornos.

Haydn compuso sinfonías y conciertos para los miembros de su orquesta, entre los más reconocidos se encontraban: el violinista Luigi Tomasini, el cornista Johann Knoblauch y el violonchelista Joseph Weigl al que fue dedicado el concierto de violonchelo, tema del presente capítulo. (Salvat,83:92)

La orquesta de Haydn en sus primeras sinfonías es reducida, está integrada por dos cornos, dos oboes y cuerdas, precisamente la dotación del Concierto en Do Mayor para violonchelo. En algunas obras, como lo son las Sinfonías 13, 31, 39 y 72, Haydn amplió la orquesta al agregar una flauta y cuatro cornos. En la Sinfonía 22 en Mi bemol Mayor los oboes son sustituidos por cornos ingleses. La Orquesta Clásica completa² sólo es utilizada por Haydn en la segunda serie de las *Sinfonías de Londres* (sinfonías números del 99 al 104) que además incorporan clarinetes, con la excepción de la número 102.³ En la Sinfonía 100 Haydn además incluye una vasta dotación de percusiones tales como: timbales, tambor grande, triángulo y platillos.

Resulta interesante señalar algunos recursos compositivos y estilísticos incorporados por Haydn en estas sinfonías de su último período, de sonada madurez. Algunos recursos “especiales” utilizados en la orquesta son:

-Solos de violín en las Sinfonías 95, 96, 98 y 103.

² Según el Diccionario Oxford de la Música: *Los compositores de finales del siglo XVIII fueron quienes se encargaron de establecer el conjunto precursor a la Orquesta moderna, La Orquesta clásica se conformaba por: violines, violas, violonchelos, contrabajo, continuo, dos oboes, dos cornos uno o dos fagotes y cuando la tonalidad de la música lo permitía se anexaban trompetas y timbales. Los clarinetes se incorporaron relativamente tarde (1790) (Oxford, 2008:1683)*

³ íbidem

-Solos de violonchelo en el Trío de la Sinfonía 95.

-“*sul ponticello*” (sobre el puente) en la Sinfonía 97.

-“*col legno del arco*” (con la vara del arco) en la Sinfonía 67. (Salvat, 1983: 86 y 92)

A través de la revisión de la dotación instrumental de la Orquesta utilizada por Haydn en el Concierto para violonchelo en Do mayor, podemos observar que ésta es austera, basada en los instrumentos de cuerda con algunos instrumentos de aliento madera. Posiblemente, esto se explica si pensamos que Haydn tenía en cuenta el equilibrio entre el violonchelo, con las características de esa época⁴, y los *tutti* de la orquesta. (Salvat,83:92)

⁴ El violonchelo de mediados del siglo XVIII era un instrumento no muy sonoro debido a la naturaleza de las cuerdas y del arco, así como la ausencia de la espiga. (Oxford,2008:1578)

2.5 Análisis formal del *Concierto en Do Mayor para violonchelo y orquesta* de F. J. Haydn

Fue en el periodo que comprende la estadía de Haydn en Esterházy, que Haydn escribió el Concierto en Do Mayor para violonchelo y orquesta para Joseph Franz Weigl violonchelista y compositor también empleado en Esterháza entre 1761 y 1769.

En algún momento una copia del concierto llegó a la biblioteca del conde Kolowrat de Praga, institución proclive a coleccionar conciertos para violonchelo que en aquella época contaba con alrededor de 30 de ellos, copiados para que los interpretara su orquesta residente. El conde, como la mayoría de los entusiastas de la música de aquellos días, se preocupaba mucho por contar con las últimas composiciones, pero jamás se le ocurrió lo importante, que era preservar la música para la posteridad. La obra no se publicó y cuando dejó de tener el atractivo de la novedad, desapareció. Todo lo que se sabía de ella era que aparecía en un catálogo de sus composiciones que Haydn comenzó en 1765.

Durante dos siglos se creyó que el concierto (probablemente otro concierto en Do mayor para chelo que también aparece en la lista del catálogo) se había extraviado. Todavía en 1937, Anthony van Hoboken, en su monumental catálogo de Haydn, lo incluyó en una lista como obra perdida. Pero de hecho, la música se había conservado en bibliotecas privadas de Praga.

Después de la Segunda Guerra muchas colecciones privadas de Checoslovaquia fueron confiscadas por el nuevo gobierno y llevadas a la biblioteca nacional. Fue allí, en 1961, donde el musicólogo Oldrich Pulkert descubrió el concierto. Los estudiosos de Haydn rápidamente establecieron su autenticidad y su estreno moderno fue dado por el violoncellista Milos Sádlo y la Orquesta Sinfónica de la Radio Checoslovaca dirigida por Charles Mackerras, el 19 de mayo de 1962.

Análisis:

Este concierto presenta tres movimientos en la forma ternaria de : rápido-lento-rápido . El primer movimiento, al igual que el tercero, está en la tonalidad de Do Mayor, mientras el segundo, como muchos de los movimientos lentos en el clasicismo, se encuentra en la subdominante, es decir, en Fa mayor.

Primer movimiento, moderato

La forma concierto presenta, desde la época de Corelli, una alternancia entre el solista y la orquesta o *tutti*. Dado que este concierto pertenece a la época de juventud de Haydn y a los mismos inicios del estilo clásico, el primer movimiento está construido de manera similar a los de su contemporáneo, Johann Christian Bach, donde cuatro *ritornellos* a cargo de la orquesta, son alternados con tres intervenciones del solista.

El siguiente diagrama, muestra cómo por la agrupación de estas partes, se deduce una forma sonata:

Sección 1: Ritornello 1 (orquesta) (I)

Sección 2: Exposición (solista y orquesta) (I-V)

Sección 3: Ritornello 2 (orquesta) (V)

Sección 4: Desarrollo (solista y orquesta) (V-vi)

Sección 5: Ritornello 3 (orquesta) (I)

Sección 6: Reexposición (solista y orquesta) (I)

Sección 7: Ritornello 4 (cadencia solista y orquesta) (I) .

A continuación, ilustraré los elementos temáticos y regiones tonales del primer movimiento.

Moderato

| <i>Ritornello</i> 1 | Solo 1 | <i>Ritornello</i> 2 | Solo 2 | <i>Ritornello</i> 3 | Solo 3 | <i>Ritornello</i> 4 |
|--|--|---|--|--------------------------|---|---|
| <i>I</i> | I - V | V | V - vi | vi -(V) | I | I |
| A: 1 a 5 B: 6 al 11 C: 12 al 15 D: 15 al 18 E: 19 a 21 | A: 22 a 26 B: 27 a 34 D: 34 a 39 E: 40 a 42 F: 42 a 45 E: 46 a 47 | A: 47 a 48 B: 49 a 50 Puente: 51 a 52 C: 53 a 55 E: 56 a 58 | A: 59 a 63 B: 64 a 66 G: 67 a 71 H: 71 a 77 D: 77 a 83 E: 83 a 84 F: 84 a 89 | D: 89 a 93 E: 94 a 96 | A: 97 a 101 B: 102 a 106 E: 106 a 109 H: 110 a 116 D: 117 a 121 E: 121 a 123 F: 124 a 128 | A: 129 a 130 D: 130 a 133 E: 134 a 136. |

Adagio

| <i>Ritornello</i> 1 | Solo 1 | <i>Ritornello</i> 2 | Solo 2 | <i>Ritornello</i> 3 | Solo 3 | <i>Ritornello</i> 4 |
|------------------------|--|------------------------|--------------------------|------------------------|------------------------------|------------------------|
| <i>I</i> | I - V | V | V - vi | vi - (V) | I | <i>I</i> |
| A: 1 a 7 B: 8 a 15 | A: 16 a 34 B: 35 a 46 C: 47 a 50 | D: 51 a 56 | A: 57 a 65 E: 65 a 80 | F: 80 a 88 | A: 88 a 97 B: 98 a 110 | E: 112 a 116. |

Allegro molto

| <i>Ritornello</i> 1 | Solo 1 | <i>Ritornello</i> 2 | Solo 2 | <i>Ritornello</i> 3 | Solo 3 | <i>Ritornello</i> 4 |
|------------------------|------------|------------------------|-----------------|------------------------|-----------------|------------------------|
| <i>I</i> | I - V | V | V - iii | iii - V | I | <i>I</i> |
| A: 1 a 6 | A: 41 a 48 | E: 98 a 101 | A: 107 a 117 | A: 157 a 163 | A: 173 a 180 | F: 251 a 253 |

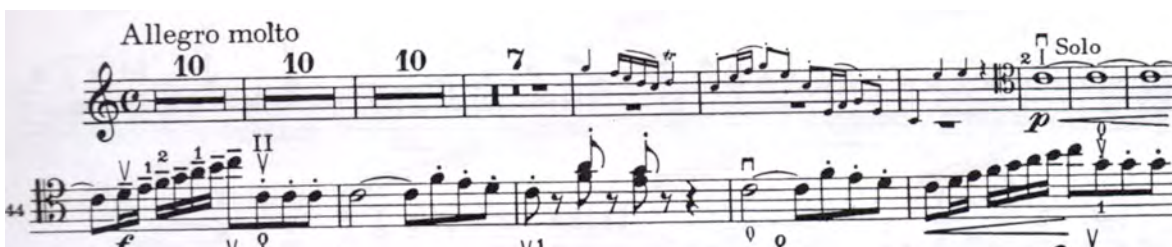
| | | | | | |
|------------|------------|----------|----------|----------|----------|
| B: 7 a 15 | G: 49 a 55 | | | | G: 181 a |
| | | F: 102 a | M: 118 a | E: 164 a | 189 |
| C: 15 a 20 | H: 56 a 59 | 106 | 128 | 172 | H: 190 a |
| | | | | | 194 |
| A: 21 a 24 | I: 60 a 65 | | N: 129 a | | I: 195 a |
| | | | 139 | | 205 |
| D: 25 a 30 | A: 66 a 70 | | | | A: 206 a |
| | | | M: 140 a | | 210 |
| E: 31 a 34 | J: 71 a 80 | | 146 | | J: 211 a |
| | | | | | 223 |
| F: 35 a 40 | A: 81 a 84 | | D: 147 a | | A: 224 a |
| | | | 151 | | 227 |
| | D: 85 a 89 | | | | D: 228 a |
| | | | O: 152 a | | 233 |
| | K: 90 a 94 | | 156 | | E: 234 a |
| | | | | | 235 |
| | L: 95 a 98 | | | | K: 236 a |
| | | | | | 242 |
| | | | | | L: 243 a |
| | | | | | 246 |
| | | | | | F: 247 a |
| | | | | | 250 |

que las que están ligadas deben ejecutarse con claridad y conducir las cantando y haciendo matices dependiendo de la armonía.



Tercer movimiento. *ALLEGRO MOLTO*

En el inicio del primer solo del tercer movimiento de este concierto aparece la nota do durante tres compases, debido a su duración sugiero cuidar el no llevarla hasta la punta del arco si no hacia un poco más de la mitad, esto facilitará la ejecución de las siguientes notas que son muy rápidas, resulta mucho mas sencillo tocarlas en esta región del arco, al respecto de estas también, es conveniente realizar un crescendo hacia la nota do más aguda. Es importante resaltar los staccatti que se encuentran a lo largo de toda la obra.



En el compás 58 sugiero que; la primera nota se desplace hasta un poco más de la mitad del arco, para que no suene un acento fuera de lugar, debemos “jalar” el arco sin mucho peso; con cada nota que va después de las notas ligadas nos iremos acercando al talón del arco. Lograremos así una buena distribución del arco en este pasaje.



3. Alrededor de la vida de Achille Claude Debussy

La naturaleza es un templo en el que vivientes columnas dejan escapar a veces confusas palabras... Con largos ecos que de lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y la luz, los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Baudelaire.

En estas palabras encontramos un ejemplo de los elementos conceptuales en los que está fundado el simbolismo de la literatura en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, movimiento artístico que nace en contraposición al arte reiterativo y colosal que tiene su apogeo durante la revolución industrial del siglo XIX. El simbolismo refleja la imposibilidad de comprender el sentido de las cosas si no es a través de la analogía.

La literatura francesa de ese periodo tuvo gran influencia en el arte de Debussy. Baudelaire es uno de los escritores prevalecientes en su música, aunque algunas de sus obras también tuvieron un sustento literario en textos de Maeterlinck, Guiraud y Verlaine. Debemos añadir que durante mucho tiempo Mallarmé, Gide, Claudel y Pierre Louys fueron el círculo de amigos más allegado a nuestro compositor (Salvetti, 1999:41).

Otra fuerte influencia fundamental para Debussy fue la pintura, hasta el punto de haber sido calificado y encasillado como un músico impresionista, dado que él mismo sugiere que ha aprendido más de los pintores que de sus colegas músicos. Debussy se rodea desde muy joven con el arte pictórico, gracias a la intervención de Aquille-Antoine Arosa, financiero y

coleccionista amante de su hermana Clementinne, quien criara a Debussy desde muy pequeño.

El arte de Debussy es un arte hecho de alusiones, que no lo dice todo. Va mas allá de atmósferas oníricas, está basado en el rigor de construcciones conscientes, del cálculo de las disposiciones del tiempo , del silencio y sobre todo de una realización muy innovadora de elementos tímbricos (Salvetti,1999:40). Mientras los músicos de su época intentaban recobrar el espíritu y estilo de las grandes obras sinfónicas, Debussy buscó un camino diferente cercano a la literatura y a la pintura que le mostraron un mundo de sonoridades y resonancias inusitadas.

El arte preponderante de esa época se expresaba en lo colosal, en lo grandioso, es la exaltación de esas nuevas fuerzas que son ciencia y técnica que llevan a la humanidad a cortar istmos, a talar bosques, a perforar montañas, a hacer exposiciones nacionales e internacionales mostrando la osadía de la nueva era del cemento y el acero. Mientras en Europa se exaltan la ciencia y la técnica modernas, en Africa, Asia y América Latina se sufre una terrible invasión de capitales europeos empleados en empresas industriales y comerciales sostenidas por inversiones en la industria del armamento. La época moderna adquiere aspectos violentos, intolerantes, racistas, mueren antiguas civilizaciones, sistemas de vida distintos a los occidentales.

Una manifestación de rechazo a esta decadencia de la humanidad será el exotismo del cual será participe Debussy, sobre todo después de sus viajes a Italia y a Rusia. En su juventud se dedicó a dar clases de piano a gente adinerada que lo llevaba consigo a los viajes que realizaba, tal es el caso de Madame von Meck. Debussy viaja en 1888 a Bayreuth y a Solesmes para escuchar el canto gregoriano, siente una gran admiración por las obras españolas cómo por las rusas, entra en contacto con Mussorgsky por quien siente una profunda devoción precisamente por su tendencia compositiva y estética hacia la ausencia de formas, por la indeterminación de la estructura y las imágenes concebidas con un claro sentido pictórico. Conoce también el gamelan javanés y queda maravillado. Debussy se adhiere pues a un aislamiento de los gustos de la masa.

Con respecto a su relación con Wagner músico prominente de esa época, Debussy tomará una actitud totalmente crítica, a él le parece un arte demasiado reiterativo y se le contraponen con un arte musical de misteriosas analogías.

Es después del estreno de su ópera *Pelléas et Mélisande*, y de sus numerosas representaciones posteriores, que el éxito de Debussy fue creciendo, la batalla en contra del público parisiense tan temido, había sido ganada, su compromiso intelectual en armonía con el refinado espiritualismo de las demás artes fue también un punto cultural sólido para la música francesa.

Es muy claro que en la creación artística de finales del siglo XIX está marcada por dos motivos fundamentales de crisis; por un lado, la amenaza de guerra inminente, ante la atmósfera de desigualdad y violencia para las clases menos favorecidas y por otro, el renacer de la cuestión social, que atañe y toca a todos los artistas comprometidos y conscientes de que aquellos miedos y oscuros presagios no eran producto de una neurosis colectiva, sino de la decadencia de la cultura occidental que daría lugar, en lo inmediato (1914-1919) a la más destructiva e inhumana guerra jamás ocurrida y que hasta la fecha extiende sus brazos para mantener en agonía a la humanidad.

3.1 Debussy y la Sonata para violonchelo y piano

Entre julio y agosto de 1915 Debussy vuelve al mar, ahora a Pourville, cerca de Dieppe, (norte de Francia), tratando de recuperar energía creadora disminuida por la enfermedad degenerativa que lo aquejaba y que lo llevaría más tarde a la muerte, y por el sentimiento de desesperación que se apoderaba de su espíritu cuando se enteraba de los crímenes que se cometían en la Segunda Guerra Mundial. En las cartas que Debussy escribió a Jaques Durand expresaba: “Esto será duro, largo y despiadado con el dolor. Los hombres de la ciudad debemos contener nuestra angustia y trabajar por esa belleza de la que tanta necesidad tienen los pueblos, más aún después de haber sufrido”. (Strobel, 1966:308)

Es en ese momento, cuando Debussy, desde una postura nacionalista, busca enaltecer los valores musicales de los viejos maestros franceses. Decide hacer su propia interpretación de la Forma Sonata, pero en el fondo, lo que más le interesaba era cumplir con el ideal de la música francesa. Es por esto que Strobel dice de nuestro compositor: “Con medios expresivos nuevos encuentra de nuevo aquella *grâce profonde*, aquella *émotion sans épilepsie* en las que una vez, en carta a Godet, encarnaba las más nobles cualidades de la auténtica música francesa.”

A esta época se deben sus tres sonatas: para violonchelo y piano; para flauta, viola y arpa; y para violín y piano. La sonata para violonchelo, la primera del grupo, consiste en tres movimientos cortos. Según Guy Ferchault y Edward Lockspeiser Debussy pensó titularla *Pierrot fâche avec la lune*. El Pierrot es un personaje de teatro adaptado del Pedrolino italiano de la comedia del arte e incorporado posteriormente al teatro francés. Personificó en su origen al servidor honrado pero fanfarrón. En el siglo XVIII simbolizó al pueblo bueno y generoso pero olvidado por los de arriba. Posteriormente se convirtió en la figura del hombre bueno, correcto y triste que ríe en su desilusión y su amargura.

Tomando en cuenta lo anterior, las características musicales de la Sonata para violonchelo y piano, bien permiten llevarla al terreno de las artes escénicas debido a que está llena de gestos y efectos sonoros que nos conducen por una narrativa abrupta, contrastante, dónde con frecuencia se yuxtaponen estados de ánimo y acciones diversas.

De esta forma, la idea del Pierrot, quién es un personaje melancólico enamorado de la luna, aparece en nuestra imaginación guiados intuitivamente por la música.

3.2 La Sonata Clásica vs. La Sonata para violonchelo y piano de Debussy

La sonata para violonchelo de Debussy alberga algunas cosas en común con el esquema clásico de la Forma Sonata. “Este género musical exige una alquimia especial a la que hay que sacrificar nuestra pequeña y querida tranquilidad” señala Debussy. El la convierte en una manifestación nueva que revive el significado original de “sonata”, que viene de “sonar”, en donde aprovecha para explorar las imágenes sonoras y los recursos del instrumento de una manera realmente innovadora. (Strobel,66:314)

Me pareció interesante señalar en esta tabla las similitudes y diferencias que hay entre una y otra aclarando que ni la misma Forma Sonata Clásica guardó las mismas características entre autores del mismo siglo.

Tabla comparativa de la forma sonata clásica vs. Sonata para violonchelo y piano de Debussy.

| Forma Sonata; Periodo Clásico o Romántico. | Sonata para violoncello y piano Debussy |
|---|---|
| Estructura: A B A | Estructura: A B A |
| Tiene 3 ó 4 movimientos contrastantes en el carácter, tempo y forma. Buscando un equilibrio y una conducción general de toda la obra. | Tiene 3 movimientos contrastantes en el carácter, tempo y forma. Buscando un equilibrio y una conducción general de toda la obra. |
| EXPOSICIÓN: hay 2 o más temas en la exposición 1er tema está en la tónica y 2º tema en alguna tonalidad | EXPOSICIÓN: tiene 2 temas en la exposición. 1er tema está en la tónica y 2º tema en la tónica. |
| DESARROLLO: puede tener un tema nuevo. Es la reelaboración y combinación de los motivos utilizados en las ya expuestos. | DESARROLLO; tiene un tema nuevo. Hay una reelaboración de los motivos ya utilizados. |

| | |
|---|--|
| <p>Durante el desarrollo hay una exploración mas aventurada de la armonía.</p> <p>REEXPOSICIÓN; 1er tema en la tónica.</p> <p>El 2º tema se reexpone en la tónica.</p> <p>Puede haber una CODA.</p> | <p>Durante el desarrollo y toda la obra hay una clara exploración aventurada de la armonía.</p> <p>REEXPOSICIÓN; 1er tema no está en la tónica.</p> <p>Expone en d y reexpone en C.</p> <p>Recapitula de manera distinta. La 1ª vez expone el piano y en la reexposición lo hace el cello.</p> <p>El 2º tema se reexpone en la tónica.</p> <p>Hay una CODA en donde se presenta el 1er tema.</p> |
| <p>El segundo movimiento de la sonata puede ser un <i>lento, andante, adagio o largo</i> aunque Beethoven invierte el orden de los movimientos rápidos y lentos en algunas de sus sonatas , por ejemplo sustituye el segundo movimiento lento, por un <i>allegretto</i> o trío.</p> | <p>El segundo movimiento es de carácter lento (Serenade)</p> |
| <p>El tercer movimiento puede ser un movimiento contrastante con el anterior en forma de danza, <i>minuet</i> y desde Beethoven en <i>scherzo</i>.</p> | <p>El tercer movimiento es un rondó</p> |

3.3 Análisis formal de la *Sonata para violonchelo y piano* de C. A. Debussy

Esta sonata está dividida en tres movimientos cortos; *Prologue*, *Serenade* y *Finale*.

Me parece necesario hablar de la forma en que Debussy utiliza la armonía en sus obras, ya que él siempre tuvo interés por los recursos armónicos que le permitieran traspasar los límites de la tonalidad.

La música de Debussy y claramente esta sonata para violonchelo y piano, rompen con el lenguaje armónico usado hasta entonces, ya que trata a los acordes como entidades independientes, donde es el colorido y no la dirección armónica del discurso lo que el compositor francés explota en sus obras.

De esta manera podemos escuchar dentro de la Sonata para violonchelo y piano el empleo de diversas escalas como son: las modales, la hexáfona, la octáfona y las pentáfonas. Debemos agregar que el uso debussyano de estos recursos es muy libre y no siempre apegado rigurosamente a las reglas internas de algunas de estas escalas.

Primer movimiento. *Prologue*

Exposición: Se presenta el Tema 1 en el piano con las notas características de un re menor, sin embargo, en la presentación de este motivo la conducción de las voces y del bajo no corresponde a las reglas tonales. Debussy utiliza de forma concatenada el re menor y el dórico para concluir con la primera idea musical.

El motivo principal del Tema 1 aparecerá en otros momentos del primer movimiento dentro del desarrollo de otras secciones.

Primera parte de la exposición del Tema 1. Motivo principal en tresillo de treintaidosavos.

Lent (48 à 54 = ♩) Sostenuto e molto risoluto [2]

Lent (48 à 54 = ♩) Sostenuto e molto risoluto

Del compás 4 al 8 el Tema 1 es interpretado por el violonchelo en un desarrollo muy libre casi cadencial, donde el piano acompañará marcando la armonía someramente. Esta vez el Tema 1 se desarrollará en modo dórico sobre re, terminando como si se hubiera ido a un modo mixolidio sobre la bemol

Comienzo del Tema 1 expuesto por el violonchelo.



El Tema 2, basado en un motivo de tres notas descendentes, se presenta del compás 8 al 11 otra vez sobre re con un carácter de lamento. El piano acompaña este motivo con un descenso cromático en el bajo y posteriormente con acordes mayores y menores.

Tema 2



Del compás 12 al 15 se hace un pequeño desarrollo del Tema 2. Esta vez el piano acompañará el motivo sugiriendo acordes en Fa Mayor y fa menor, regresando al final de

esta sección, a un re dórico.

Desarrollo del Tema 2.

Musical score for measures 12-15. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. Measure 12 is marked with a box containing the number 12 and the dynamic *più p*. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. Measure 14 is marked with a box containing the number 14 and the dynamic *pp*. Measure 15 is marked with a box containing the number 15 and the instruction *Cédez - - - //*. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

Desarrollo:

En esta sección, en los compases 16 al 17, surge el Tema 3, en la parte del chelo, y construido sobre un motivo que asciende por grados conjuntos y que desemboca en una melodía que recuerda al Tema 1. Posteriormente se desarrolla este Tema del compás 18 al 20, donde volverá aparecer el motivo 1 una tercera más aguda, acompañado por el piano que da un nuevo giro armónico.

Tema 3

Musical score for measures 16-17. The score is in 3/4 time and features a violin line and a piano accompaniment. Measure 16 is marked with a box containing the number 16 and a box containing the number 1, with the instruction *au Mouvt*. Measure 17 is marked with a box containing the number 17. The violin part includes a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *dim.*. The piano part includes chords and arpeggiated figures.



Entre los compases 21 y 28 se encuentra una sección donde el piano toca arpeggios desarrollados sobre una escala octáfonica mientras que el chelo ejecuta un *ostinato* sobre 3 notas. Es interesante este pasaje por que se trata de la construcción de una textura, ya que ninguno de los dos instrumentos tiene una melodía definida y más bien se aprecia como un murmullo en aumento. En el compás 24 este murmullo se transformará de forma muy natural en un acompañamiento por terceras y octavas que irá ascendiendo hasta un registro muy agudo.

Inicio de la textura en el desarrollo del primer movimiento.



Transformación de la textura en acompañamiento por terceras y octavas.

24

sempre animando e crescendo
pp
sempre animando e crescendo
pp ma sostenuto

Re-exposición:

El violonchelo regresa al Tema 1 ahora con un nuevo desarrollo y acompañado por el piano con una armonía distinta cuyo centro de gravedad es el Do. Después de que el piano ejecuta un acorde con registros muy alejados uno del otro comienza un ascenso en octavas que sugiere una escala pentátona. En el compás 29 se encuentra el clímax cuando aparece la reexposición del Tema 1 cuya tensión se va diluyendo hasta el compás 34.

29

2 *au Mouvt (largement déclamé)*
f molto sostenuto
au Mouvt (largement déclamé)
f *mf*

En el compás 35 se da un momento de reposo con notas arpegiadas en los dos instrumentos creando una atmósfera cálida y ligera.

35
Rubato
più p
lusingando
Rubato
più p

Posteriormente hasta el compás 37 se ejecuta una *quasi cadenza* con figuras de treintaidosavos en el violonchelo con movimientos ascendentes y descendentes.

37
(quasi cadenza)
p
38
En serrant - - // **Retenu** - - - //
molto dim.
En serrant - - // **Retenu** - - - //

Del compás 39 al 42 se reexpone el Tema 2 literalmente. Del compás 43 al 46 se lleva a cabo una última variación del Tema 2.

La Coda de este movimiento se basa en el Tema 1 y está en un registro grave, concluye con una variación del Tema 1 sobre la nota más grave del chelo y ejecuta un último ascenso hasta el mi índice 6 y concluye sobre un acorde de Re Mayor en armónicos.

Segundo movimiento. Sérénade

En el segundo movimiento de esta sonata Debussy hace uso de movimientos cromáticos, de la escala por tonos enteros, escalas pentáfonas y escalas modales.

Es notorio que en este movimiento el compositor explora sonoridades diversas del violonchelo a través de diferentes tipos de *pizzicati*, arpegios en *pizzicato*, *glissandos* con *pizzicato* y arco, el uso de armónicos y el arco *sur la touche*. Además Debussy señala rigurosamente la articulación de cada sonido tanto en el violonchelo como en el piano

empleando *staccati*, *sostenutti*, ligaduras y acentos. El empleo de todos estos recursos logra acrecentar el número de posibilidades tímbricas, que el autor combina en algunos momentos de tal manera que se fusionan los dos instrumentos o a veces su contraste es claro. Por otro lado, Debussy utiliza la agógica y la dinámica para crear momentos de suspenso, ironía, lamento, arrebatado, explosividad y languidez.

Recurriendo a palabras del violonchelista Iñaki Etxepare: “En la sonata de Debussy, el violonchelo se vuelve una caja de sonidos más que un instrumento melódico” (Clase magistral en el C.C. Ollin Yoliztli. México DF Julio 2012).

Por otro lado, este movimiento tiene forma Rondó, ya que existe un tema principal (A) que aparece varias veces conviviendo con temas diferentes. Antes de este Tema A siempre aparece una introducción que en un comienzo dura cuatro compases, y posteriormente se va a reducir a dos.

La introducción está construida sobre motivos cromáticos ascendentes, en *pianísimo*, y en un registro grave del violonchelo, mientras que el piano refuerza este gesto con algunos sonidos en *staccati* en un registro muy grave. Las características de esta introducción conducen al Tema A permitiendo que su aparición sea sorpresiva.

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of three staves. The top staff is for the cello, marked 'Modérément animé (72 = ♩)' and 'pizz.'. The middle staff is for the piano, marked 'Modérément animé (72 = ♩)'. The bottom staff is for the cello, marked 'pp'. The music features chromatic ascending motifs in the cello and staccato notes in the piano.

El Tema A expuesto del compás 5 al compás 9, está en un registro agudo del violonchelo, en *pizzicatti*, y comienza con un arpeggio, que según varios autores, como Guy Ferchault, evoca a una guitarra. Cada vez que aparece este tema, el tratamiento que se le da a su conclusión, es distinto. La primera vez, su conclusión se realizará con sonidos descendentes

arreatados que desembocan abruptamente en un armónico de tres tiempos, creando una atmósfera contrastante, por ser más ligera.

Así mismo, el Tema A contiene un motivo principal, apoyado por el piano en un registro muy grave, el cuál será utilizado en otro tema.

Entre el Tema A y el Tema B hay un puente (compases 10 y 11) que será utilizado una vez más, para ligar del Tema A al Tema C. En este puente los *pizzicatti* del violonchelo y los *staccatti* del piano seguirán siendo los recursos principales, pero la melodía que se identifica más fácilmente es la que lleva el piano.

El Tema C (del compás 12 al 18), que nace del puente, inicia con un *pizzicato* en *sforzando*,

y sigue con un pasaje melódico con el arco, muy irónico y expresivo, en el cuál está integrado el motivo del Tema A que ya se mencionó unos párrafos atrás. En esta sección, el acompañamiento del piano está construido con los intervalos principales de la escala de tonos enteros.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with the instruction 'ironique' and dynamic markings 'p' and 'p expressif'. It ends with the instruction 'Cédez // portando'. The middle staff is for the piano, with dynamic marking 'p' and ending with 'Cédez //'. The bottom staff is a bass line with some chords and rests.

En los compases 19 y 20 se regresa a la introducción y al uso de *pizzicatti*, para dar paso al Tema A (del compás 21 al 25) cuya evolución será diferente. Esta vez, el motivo del Tema A será desarrollado, creando una sensación de ansiedad y concluyendo con un pasaje inesperado con el arco.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, with dynamic markings 'p', 'mf', and 'f', and instructions 'Cédez //', 'Cédez // Fuoco', and 'Cédez'. It includes the instruction 'arco'. The middle staff is for the piano, with dynamic markings 'p' and 'sfz', and instructions 'Cédez //', 'Cédez // Fuoco', and 'Cédez'. The bottom staff is a bass line with some chords and rests.

Nuevamente aparece el puente, cuyo final es distinto a su primera aparición. Esta vez ascenderá hasta la nota do índice 5, que se repite enfáticamente para preparar el inicio de otro tema.



El Tema C (compás 28) comienza con un motivo en tresillo de dieciseisavos cuyas características melódicas y rítmicas serán la base para desarrollar la siguiente sección que va del compás 29 al 53. El Tema C con su desarrollo se aleja de los motivos de los temas anteriores. Además, esta sección se ejecuta con arco sin alternar con pizzicato.



En los siguientes compases (29 y 30) comienza el desarrollo del motivo principal del Tema C, cuyos tresillos, en el compás 30, se transforman en figuras de treintaidosavos que desembocarán en otra variación del Tema C ahora más *cantabile* y juguetona.



El final de esta sección que va del compás 44 hasta el 53 corresponde a la última variación del Tema C que es la más parecida al Tema original. Tiene un carácter melancólico y pasa por diferentes registros y enriquece la paleta tímbrica con un *flautando* que sólo aparece en esta sección.

|| **Rubato**
p sur la touche *piu p*

|| **Rubato**
p *piu p*

Flautando
arco *pp* *pizz.*

p *pp*

A partir del compás 54 se encuentra la Coda, la cual está construida con el material principal de este movimiento que es la introducción al Tema A y el Tema A. En la última variación del Tema A se realiza con arco y sin el arpeggio en pizzicato.

arco sur la touche *p*

p

Tercer movimiento. *Finale*

Este movimiento, con un *tempo* más dinámico, sirve para cerrar con fuerza suficiente la sonata completa. Es clara la influencia de la música española en varios motivos y pasajes. En otras obras, Debussy también recurre al uso de sonoridades y armonías que nos evocan la cultura musical de la península ibérica.

Contrastando con el segundo movimiento, en lugar de llevar a cabo una exploración de sonoridades y efectos tímbricos, en éste la melodía adquiere nuevamente un papel importante. Esto no quiere decir que sean pocos los recursos explotados en el violonchelo, ya que, como se puede escuchar, se emplean arpeggios en *pizzicato*, *staccati*, *sostenuti*, golpes de arco que modifican el carácter de la melodía transformándola en un sentimiento de arrebato, arcos hacia el puente (*sur la touche*), arcos hacia el diapasón (*sur le chevalet*), acentos, etc.

En el acompañamiento del piano podemos observar el tejido de texturas y un nutrido contrapunto. También encontramos con frecuencia que algunos pasajes melódicos que aparecen en la voz del chelo, luego son reproducidos en el piano en forma de pregunta y respuesta. Sin duda, para el piano, este es el movimiento más ágil y virtuoso.

En la primera sección, del compás 1 al 14, se exponen dos motivos en el chelo: a y b, mientras el piano acompaña con una textura basada en una armonía típica de la música andaluza, la cuál descende de un primer grado menor (Re menor) al séptimo mayor natural (Do mayor), luego pasa por el sexto grado mayor natural (Si bemol mayor), hasta que llega al quinto grado mayor armónico (La mayor), que en este caso, por el retardo de Si becuadro, completa la idea de una escala menor melódica.

Motivo a



Motivo b



También es necesario comentar, que los dos primeros compases de este movimiento, con los *pizzicati* marcados del violonchelo y la textura armónica del piano; sirven para enlazar de una manera muy natural los dos últimos movimientos, logrando que el oyente no se percate de transición alguna. Así mismo, toda la primera sección puede entenderse como una introducción al Tema C.



En la segunda parte, del compás 15 al 22, se encuentra el Tema C en Re mayor; cuyo vigor (basado en el aumento de la velocidad en los ritmos escritos), gran desplazamiento de las alturas de la melodía, y su modalidad mayor; provocan un marcado contraste con la primera sección. Después de que el Tema C es expuesto por el chelo, el piano lo repite con las dos manos a una octava de distancia, mientras el chelo realiza el acompañamiento.



Posteriormente, en la tercera parte, del compás 23 al 36, nuevamente hay un claro contraste en el carácter del material aquí expuesto. Ahora, al escuchar esta sección, el compositor plantea un momento de relativa calma, donde aparece un nuevo motivo, que denominaremos d. Este motivo d, presentado por el piano en octavas, gira alrededor de do# utilizando movimientos cromáticos que, junto a los ritmos que lo conforman y el

contrapunto con intervalos de 4A que se ejecuta con *pizzicati* en el chelo; nos vuelven a remitir a la música andaluza, siendo los *pizzicati* y arpeggios en *pizzicati* en el instrumento de cuerda, un recurso para sugerir, como ya se ha mencionado en otras partes de este trabajo, la sonoridad de una guitarra.



En este fragmento, el autor juega con el motivo d aprovechando sus características para transformarlo en movimientos melódicos y armónicos, ágiles y sorprendidos; usando ritmos caprichosos, ricos en tresillos de dieciseisavos, dieciseisavos y treintaidosavos. Toda esta transformación del motivo d finalmente adquiere la identidad de una textura inasible.

En los dos últimos compases de esta parte, en los compases 35 y 36, a modo de puente o de respiro, aparece en el chelo una variación del motivo b *molto espressivo*, que está construida por una sucesión ascendente de cuatro sonidos remitiéndonos a un modo menor, al igual que dicho motivo b.



De nuevo, del compás 37 al 44, aparece el material de la primera parte con los motivos a y b, con la misma armonía que corresponde a una escala menor melódica en el piano, pero esta vez, el motivo b comienza sobre Sol, en lugar de empezar en La, y se encuentra en Sol menor, en vez de Re menor.

Motivo a



Motivo b



Después de esta variación de la primera parte, un poco más corta, no vuelve al Tema C, sino que sigue desarrollando el material de la primera parte, con el motivo b, del compás 45 al 48, y luego, combinando una variación del motivo d con descensos cromáticos y *glissandi*, del compás 49 al 52. Más tarde, del compás 53 al 56, sigue una variación más del motivo b, en un registro muy agudo del violonchelo. Toda esta sección, del compás 37 al 56, es muy rica en *crescendos* y *diminuendos*, llegando a un *forte* muy significativo en el compás 55. Además, la textura armónica del piano le imprime dinamismo a la melodía del violonchelo que es muy *cantabile*, provocando un sentimiento de arrebato.

Compases 45 al 48

8 Con fuoco ed appassionato
p sostenuto
Con fuoco ed appassionato
p *più p*

Luego, aparece una nueva sección, en *tempo* lento y en *pianísimo*, construida con el material del motivo d, cuyos cromatismos característicos volverán a presentarse en medio de notas más largas, y acompañados de una atmósfera misteriosa y tranquila. Este fragmento, muy emparentado con la tercera parte de este movimiento, va del compás 57 al 68, y termina llegando a un silencio apenas perceptible, y a un reposo que sólo dura un momento.

Compases 57 al 61

9 Lento. Molto rubato con morbidezza
pp dolcissimo ma sostenuto
Lento. Molto rubato
pp molto dolce, suspirando

Más adelante, sorpresivamente, comienza una nueva sección que se caracteriza por una melodía en el chelo basada en la repetición rítmica en tresillos de dieciseisavos, generalmente, de un sólo sonido. Del compás 69 al 85, la melodía se desarrolla a partir de intervalos de quintas justas, recordando el principio del movimiento y el motivo a, que se construye con una cuarta justa y que se desarrolla como saltos de cuartas justas en *staccato*. Aquí, los desplazamientos ascendentes de la melodía son, entonces, de quintas justas también en *staccato*.

Compases 69 al 71



El segundo elemento de la melodía que se desarrolla en este fragmento, es un descenso de cuatro sonidos (fa#, mi, do# y si), que también ejecuta el piano en los compases 77 y 78. Este descenso melódico puede remitirnos al motivo b, que es, por el contrario, un ascenso melódico de cuatro notas.

El piano acompaña la melodía del chelo, primero, con un acorde de si menor y con algunas notas que remarcan dicha melodía; luego, poco a poco va tejiendo un contrapunto cada vez más denso hasta que continúa dos compases con la melodía principal, mientras el chelo se queda sobre la nota re índice cuatro; termina apoyando el clímax con acordes extensos y luego casi el silencio, dejando sólo al chelo y creando expectativa de lo que seguirá. Esta sección queda ligada a la re-exposición de la primera parte gracias a su parentesco y a que tienen el mismo *tempo*.

La re-exposición de la primera parte, del compás 85 al 95, es casi literal. Del compás 96 al 103 también se re-expone la segunda parte, es decir, el Tema C casi literal, salvo por una variación melódica que es ejecutada por el piano, y porque el chelo realiza un trino casi de cuatro compases en vez del acompañamiento en *pizzicato*.

Compases 85 al 89

Terminando con esta última gran sección de re-exposiciones, en los compases 104 y 105 se encuentra otra variación del motivo d muy emparentada con la primera variación, que también es seguida de un *glissando*, pero con un acompañamiento del piano distinto. Luego, aparece otra variación del motivo b, cercana a la parte central del movimiento, con la que se llega al fin, dónde se alternan acordes del piano y del chelo en *pizzicato*.

Compases 104 y 105



Por último, la coda está construida con el material del Tema A del primer movimiento, por lo que se reafirma auditivamente la similitud entre el Tema A y el motivo d de éste movimiento conclusivo.

Compases 115 al 123



3.4 Recursos expresivos para la interpretación de la *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy

“...la música empieza allí donde la palabra es incapaz de expresarse; la música se escribe para lo inexpresable; desearía que ésta pareciese salir de la sombra y que instantes después volviese a ella; que fuera siempre una persona discreta.”

Debussy.

Para poder interpretar mejor la sonata que concierne al presente trabajo me parece importante saber que el intento de traducir en elementos concretos del lenguaje musical la estética simbolista (el silencio, la sombra, el misterio) es lo que podríamos denominar el impresionismo de Debussy. En él la disolución del sistema rítmico tradicional lleva hacia lo desvanecido, lo indeterminado.

En la música de Debussy: “La vaporosidad del ritmo se obtiene con largas pausas o repentinas suspensiones y con una variación continua de las relaciones entre los sonidos y los silencios”(Salvetti,99:44).

A lo largo de la Sonata para violonchelo y piano aparecen varias indicaciones en francés puestas por Debussy de las que hago la siguiente traducción:

Appassionato ed animando: apasionado y animando.

Arraché: desgarrado

Au Mouvt: en movimiento

Au Mouvt (largement declamé): en movimiento (largamente declamado)

Cédez: ceder

Con fuoco ed appassionato: con fuego y apasionado **Delicatissimo:** delicadísimo

Dolcissimo ma sostenuto: dulcísimo pero sostenido

En serrant: apretando

Estinto: extinguido

Fantasque et léger: caprichoso y ligero

Flautando: flautando (tratando de imitar el sonido de una flauta)

Fuoco: fuego

Ironique: irónico

Largo (la moitié plus lent): Largo (la mitad mas lento)

Léger et nerveux: ligero y nervioso

Lusingando: adulando

Marqué: marcado

Modérément animé: moderadamente animado

Molto rubato con morbideza: muy robado con blandura o ENFERMIZO

Portando: trayendo, llevando.

Presque lent: casi lento

Prologue: Prólogo

Sec: secar

Stretto: cerrar

Sur la touche: sobre el diapasón

Sur le chavalet: sobre el puente

Volubile: voluble

Sin duda, lo que más me ha gustado de esta sonata es esa combinación sonora y gestual que detona en la imaginación las imágenes de momentos del “Pierrot enfadado con la luna”.

Debo comentar, que todas las sugerencias técnicas que aquí menciono han sido resultado de la supervisión del maestro Ildefonso Cedillo a quien agradezco la preparación de este examen profesional.

Primer movimiento. *PROLOGUE*

En el compás 4 hace su aparición el violonchelo con un pasaje fuerte y contundente. A mi parecer se trata de una fanfarria que anuncia la llegada del Pierrot. Los dos primeros compases deberán tocarse con buen peso en el arco, con un buen ataque en la primera nota y controlar la velocidad del mismo para lograr esa expresividad reafirmante. En el compás 3 y 4 tendremos que cuidar especialmente los cambios de cuerda, la afinación y el matiz. Ya que después de los primeros compases se va creando una atmósfera más bien melancólica. Anexo las arcadas que yo utilicé para abordar este pasaje.

The image shows a musical score for the first movement, "PROLOGUE", of a sonata. The score is written for a cello, starting at measure 4. The tempo is marked "Lent" with a metronome marking of 48-54, and the character is "sostenuto e molto risoluto". The score includes dynamic markings such as "f", "più f", "dim.", and "p". It also features various bowing techniques indicated by "V" (vibrato) and "cédez" (cédés), and articulation marks like "p" (pizzicato) and "dim." (diminuendo). The score is divided into measures 4, 6, and 8.

En el compás 16 y 18, en las figuras ascendentes que alternan el do natural y el do#, sugiero utilizar la siguiente digitación: tocar con primer dedo el si natural anterior al do; realizar un desmangue de medio tono al do natural y de un tono completo en el caso del do#. En el compás 19 sugiero a continuación unos arcos que permiten desarrollar mejor la conducción de la frase haciendo el *crescendo* y *diminuendo* que se indican.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for measure 16, starting with the instruction 'au mou!' and a dynamic marking of 'p'. It features a series of ascending eighth notes with slurs. The second staff is for measure 18, also starting with 'p', followed by 'mf' and 'f'. It continues the ascending eighth-note pattern with slurs and dynamic markings. There are also some handwritten-style annotations above the notes, possibly indicating fingerings or bowings.

En el compás 37 y 38 Debussy sugiere casi una cadencia. Para estudiar este pasaje propongo acentuar cada cuatro notas y tocar el pasaje muy lento cuidando la afinación sobre todo en el mi natural y el mi bemol. Una vez superado esto podemos abordar el pasaje tocando 8 notas por arco y subir la velocidad como se indica en la partitura.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for measure 37, marked 'quasi cadenza', 'più p', 'lusingando', and 'pp'. It features a long, slow melodic line with slurs and dynamic markings. The second staff is for measure 38, marked 'en serrant' and 'molto dim.'. It continues the melodic line with slurs and dynamic markings. There are also some handwritten-style annotations above the notes, possibly indicating fingerings or bowings.

Segundo movimiento. SERENADE

Para estudiar este movimiento mi maestro insistió en hacerme comprender los diferentes tipos de *pizzicatti* que se utilizan dependiendo del ambiente que se desea crear con ellos.

Por ejemplo, los dos primeros compases deben interpretarse dejando que la nota resuene, no así los *pizzicatti* del tercer compás que deben ser secos.

The image shows the beginning of the second movement of 'Serenade'. The title 'Serenade' is at the top left. Below it, the tempo is 'Modérément animé' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The mood is 'fantasque et léger'. The instruction 'pizz.' is written above the first measure. The dynamics 'pp' are written below the first measure. The instruction 'sempre pizz.' is written below the first two measures. The music is in 4/4 time and begins with a bass clef.

Otro ejemplo de *pizzicatti* que deben hacerse fuera de la cuerda para que suenen con un carácter arrebatado son los del compás 7.

The image shows measure 7 of the piece. The music is in 4/4 time and begins with a bass clef. The dynamic 'p' is written below the first measure. The instruction 'sempre pizz.' is written below the first two measures.

El pasaje del compás 13 hasta el 19 es muy expresivo e irónico para poder interpretarlo de esta forma, sugiero aquí algunos arcos, debe procurarse ejecutar el compás 15 con un vibrato intenso e ir cediendo en el tiempo al final del mismo.

The image shows measures 13 to 19 of the piece. The music is in 4/4 time and begins with a bass clef. The dynamic 'p' is written below the first measure. The instruction 'ironique' is written below the first measure. The instruction 'p expressif' is written below the first measure. The instruction 'cédez portando // mou!' is written above the first measure. The instruction 'cédez //' is written above the last measure. The dynamics 'p' and 'pp' are written below the first and last measures respectively. The music is marked with various performance instructions and dynamics.

Un claro lamento del Pierrot es expuesto en el compás 28, sugiero digitar con cuarto dedo el re# y el do que sigue tocarlo con primer dedo. En el compás 29 yo toco arcos cada 8 notas haciendo extensión en el si bemol y un pequeño desmangue al re#, en el compás 30 si acentuamos un poco cada ocho notas mejoraremos la claridad de estas figuras, que son muy rápidas y poco a poco hacer un *rallentando* al final.

Como una recomendación del maestro Ildefonso Cedillo las notas en clave de sol de los compases 48 al 51 pueden ejecutarse con una secuencia de armónicos artificiales en la tercera cuerda (Sol) intentando imitar el timbre de la flauta.

Tercer movimiento . FINALE

Del compás 15 al 18 se encuentra un pasaje que aparecerá dos veces en este movimiento, la dificultad para mi fue la afinación y que a pesar de la posición en la que debe tocarse en el violonchelo (pulgares) debe sonar muy lírico.

Anexo las arcadas que me permitieron abordarlo con mayor facilidad.

4. Alrededor de la vida de Jesús Camacho Jurado.

Desde la infancia convive con la música indígena por la naturaleza del quehacer profesional de sus padres, quienes están involucrados en áreas como la música, la antropología, la etnología y la economía.

En la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli inicia sus estudios de violín y piano al mismo tiempo que aprende a ejecutar repertorio de culturas musicales de distintas regiones del país, en instrumentos como la vihuela, la jarana huasteca, el cajón de tapeo y el violín.

Más adelante realizó estudios en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. A la par, tuvo la oportunidad de conocer comunidades indígenas en el sureste mexicano y en la Huasteca. En esta última región acompañó a su madre María Eugenia Jurado a realizar trabajo de campo investigando distintas manifestaciones musicales de los pueblos indios. Se ocupó también de la transcripción de sones de costumbre para la danza de Huehues⁵ que se tocan en el Xantolo⁶ entre los nahuas, y de la transcripción y análisis de distintas danzas rituales de teenek, nahuas y totonacos en las que se utiliza el arpa.

Es debido a su formación musical, que a lo largo de sus estudios en composición haya mantenido el interés de utilizar recursos sonoros de las culturas musicales del país en sus obras y de seguir profundizando en el conocimiento de éstas.

En la etapa independiente de nuestro país, las culturas indígenas han sido objeto de diferentes elaboraciones educativas y culturales. Fue a partir de la Revolución Mexicana de 1917 que hubo un intento de revalorizar las culturas indígenas por parte de algunos artistas nacionalistas, pintores y músicos. Sin embargo, el concepto de nacionalismo que el Estado promovió desde entonces, fue la de una identidad homogénea alrededor del mestizaje. Poco a poco, el Estado nuevamente fue olvidando la deuda que se tenía con los pueblos indígenas lo que se reflejó tanto en sus políticas culturales como en sus políticas económicas y sociales.

⁵ Huehues en náhuatl significa: viejos

⁶ Xantolo es la fiesta de muertos entre los nahuas de la Huasteca

A partir de 1992 (a 500 años del descubrimiento de América) y de 1994, cuando se levantaron en armas comunidades indígenas de los pueblos tojolabales, tzotziles, tzeltales, choles y mames organizados en el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), la mirada hacia las culturas indígenas por parte de la sociedad civil nacional e internacional volvió a posarse en ellas.

En 1996, gracias a un esfuerzo nacional de diálogo y reconciliación por parte de pueblos y organizaciones indígenas de todo el país, así como de académicos, de intelectuales, de la sociedad civil, de representantes del gobierno y de representantes del EZLN que se firman los Acuerdos de San Andrés. Dichos acuerdos, traicionados más tarde por el Estado mexicano⁷, garantizaban a los pueblos indios los derechos a: el autogobierno, la autonomía, la defensa de su territorio y de sus recursos naturales; y por lo tanto, garantizan la reproducción de su cultura.

Unido a todo este esfuerzo colectivo por revalorizar, difundir y proyectar hacia el futuro la diversidad de las culturas de los pueblos originarios, es que Jesús Camacho decidió crear, desde el ámbito de las expresiones sonoras, obras que nos remitan a la cosmovisión, al pensamiento y al sentir de los pueblos originarios.

Existen otras influencias musicales para Jesús Camacho Jurado que van desde la música contemporánea hasta el blues, el jazz y el rock por mencionar los más significativos.

En palabras del compositor: “ Por esto, aunque retomo conceptos y elementos que existen en la música ritual indígena, no pretendo que mis obras suenen a esta música, si no que, a través de la intuición, permito que influencias de otras tradiciones musicales como las mencionadas [...] florezcan, se recreen y se combinen dentro de mí, en una búsqueda constante por construir una voz propia en el marco de una historia colectiva”(Camacho,10:6).

⁷ Nos referimos a que fueron traicionados debido a que el Congreso de la Unión no los aprobó a cabalidad, por tanto dejó, una vez más, a dichos pueblos sin su representación jurídica como ciudadanos sujetos de derechos

4.1 *Cuatro piezas para violonchelo solo.*

Jesús Camacho Jurado compuso las *Cuatro piezas para violonchelo solo* en 2006, como parte del programa que presentaría en su examen profesional de sus estudios de composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Su atención estaba enfocada en explotar las posibilidades de un solo instrumento para crear piezas dinámicas, cortas, sencillas y de carácter lúdico tanto para el intérprete como para el público. Estas piezas tienen caracteres contrastantes lo que le permitió explorar distintas sonoridades y recursos del instrumento. Según el compositor “Esta es una de las primeras obras que nace del interés y el gusto por la música ritual de los pueblos indígenas”. Cabe destacar que la música ritual indígena, como otras manifestaciones musicales en el mundo, tiene una forma cíclica derivada de una concepción del universo donde la música es divina y es espejo de los ciclos de la naturaleza y sus fenómenos. (Jesús Camacho,2010:9)

La primera pieza, *Misterioso enérgico*, está inspirada en la música ritual de los pueblos del noroeste del país: mayos, yaquis y guarijíos. Se trata de una pieza de gran vitalidad en la que resulta evidente la utilización de cambios de compás y de una acentuación irregular. En marcado contraste, la segunda pieza *Misterioso melancólico*, explora el sonido profundo y *cantábile* del violonchelo. La tercera pieza, *Lenta danza*, está basada en ciertos materiales musicales provenientes de pueblos de la Huasteca, particularmente de totonacos, nahuas y teenek; en ellas se encuentran patrones rítmicos recurrentes, reminiscentes de las sonajas y cascabeles que los danzantes de este tipo de música deben tañer durante todo el son. Por último, en el *Mantra delicado cantábile* se hace referencia al evidente trasfondo ritual que la mayor parte de la música de los pueblos indios tiene; la pieza está estructurada a partir de la repetición obsesiva de dos motivos emparentados que van sufriendo diversas modificaciones hasta desembocar en un clímax final.

Estas piezas fueron dedicadas a Cecilia Rivera Román músico intérprete del violonchelo con quien, además, comparte su amor y la pasión por la música.

4.2 La estructura cíclica de la música ritual indígena en las *Cuatro piezas para violonchelo solo*.

La música ritual indígena de la Huasteca así como de otras regiones del país, está relacionada con la cosmovisión de estos pueblos campesinos basada en el ciclo de crecimiento del maíz. Por lo tanto, los mitos y los ritos que se manifiestan con esta música tienen que ver con

“ a) ciclos de la naturaleza, que se manifiestan en las estaciones del año: lluvia-sequia, calor-frío, vientos, asociados con la fertilidad agrícola; b) ciclos de vida (vida-muerte), que conllevan la enfermedad frente a la que se busca la salud, por lo que se realizan rituales terapéuticos para pedir perdón por una transgresión a las normas sociales [...] c) ciclo cósmico relacionado con el Sol, la Luna, Venus, las estrellas que caracterizan a cada rumbo del universo”. (Jurado Barranco, 2011:165).

La música y la danza son manifestaciones estéticas que marcan el tiempo y el espacio sagrados dentro de los rituales, pero no sólo eso, además son fundamentales para propiciar la comunión entre la naturaleza, los miembros de la comunidad y las deidades. Esto se debe a que estas expresiones son el mejor vehículo para llevar a cabo una comunicación afectiva. (Jurado Barranco, 2011:163-164).

Los lugares donde generalmente se realizan dichos rituales son los siguientes: el altar de la casa, su solar, los arroyos, cuevas, milpas, manantiales, cerros y en la iglesia. La música y la danza son ofrendas para las deidades que cuidan de la naturaleza, en las que además participan elementos como: flores, velas, incienso, comida, rezos, entre otros.

El carácter cíclico de los fenómenos naturales y del hombre se ven plasmados en la estructura de los sones que conforman las danzas utilizadas en los rituales. La forma cíclica de estos sones se manifiesta de diversas maneras. Podemos encontrar bastantes ejemplos donde existen dos secciones simétricas o proporcionales que se repiten y se alternan durante todo el son; a veces son dos partes, tres partes; pueden ser frases pequeñas o frases de mayor amplitud; incluso en una de las danzas existen estructuras de cuatro o cinco partes y con secciones donde se improvisa.

Jesús G. Camacho Jurado al retomar los conceptos de esta música para la construcción de las *Cuatro piezas para violonchelo solo*, utiliza las formas cíclicas para desarrollar los motivos y las ideas musicales. Este elemento une a las cuatro piezas que son muy diferentes en carácter y en los recursos idiomáticos del violonchelo que se exploran.

Recursos rítmicos de la música ritual indígena dentro de las cuatro piezas para violonchelo solo.

El empleo de la métrica y del ritmo en la música indígena de México tiene una gran variedad de recursos, por ejemplo: los compases de 12/8, 6/8, 5/8, 9/8, 15/8, 2/4, 3/4 y 4/4; compases sesquiálteros, cambios de compás, anacrusas, síncopas, polirritmia, pulsos desfasados y contratiempos.

En las *Cuatro piezas para violonchelo solo*, se usan algunos de estos recursos por ejemplo: los cambios de compás en las piezas uno, tres y cuatro; los compases de 6/8, 5/8, 3/4 entre otros; síncopas, contratiempos y patrones rítmicos propios de la música indígena.

Otros recursos de la música ritual indígena dentro de las *Cuatro piezas para violonchelo solo* es el uso de sonidos pedales que generalmente son ejecutados por la cuerda al aire de un instrumento de cuerda frotada.

“Las cuerdas al aire utilizadas como pedal, tanto en el registro agudo como en el grave, tienen, a nuestro parecer, una función importante dentro de los rituales, pues junto a las sonajas y a los cascabeles, generan batimentos que pueden inducir al trance” (Camacho Jurado,2011:247).

Este recurso de los sonidos pedales es utilizado por Jesús Camacho en varias composiciones. En el caso de las *Cuatro piezas para violonchelo solo* se vuelve evidente en la última pieza, cuya lenta transformación de su motivo principal provoca que recurrentemente estemos escuchando tres sonidos que son: do, sol (índice 3) y mi. Poco a poco el mi va desapareciendo y van apareciendo otros sonidos como el fa, sol (índice 4 en armónico) el re# y el re natural (índice 5 con armónico).

El uso de los sonidos pedales fue aprovechado por el autor para enriquecer la paleta tímbrica utilizando armónicos en algunos de estos sonidos. En la música ritual indígena los sonidos pedales que son utilizados ayudan a que las resonancias de las notas fundamentales de la escala empleada se intensifiquen.

En la *Pieza 1 para violonchelo solo* se emplea la resonancia de la cuerda re al aire que vibrará por simpatía al pulsar y ejecutar el mismo re pero en la cuerda de sol. También en esta pieza se utilizan los sonidos pedales pero de una forma distinta, ya que aparecen por la misma constitución del Motivo 1(que es la repetición rítmica del re índice 5) a partir de ahí la insistencia rítmica y con acentos irregulares de un mismo sonido será una constante en toda la pieza.

En la *Pieza 3 para violonchelo solo* también se utilizan los sonidos pedales como parte fundamental de su identidad. Así mismo, como en la *Pieza 4 para violonchelo solo* los sonidos con armónico y las cuerdas al aire son recursos empleados, aunque en menor medida.

4.3 Análisis formal de las *Cuatro piezas para violonchelo solo*

Primera pieza: *Misterioso enérgico*:

Esta pieza está basada en aspectos rítmicos como: cambios de compás y acentuaciones irregulares que se aprecian en música ritual de yaquis, mayos y guarijíos; y en la gran vitalidad que puede percibirse en los sones de la Danza de Pascola, en los cantos de la Danza del Venado, en los sones de la Danza de Matachines y en los cantos Tuburi (estos últimos propios sólo del pueblo guarijío).

Principio de un son de alabanza para la Danza de *Pascola*.⁸ Música yaqui. Tambor y flauta de carrizo.⁹



En esta partitura podemos apreciar el comienzo de un son donde el tambor ejecuta un cambio de compás muy significativo de 4/4 a 6/8. Se puede escuchar, cómo la unidad rítmica es el octavo mientras que los cambios de compás van a depender de si esos octavos se agrupan en conjuntos de dos o de tres. Más adelante, en los ejemplos tomados de la partitura de la primera pieza, pero también de la tercera y de la cuarta, se constata un manejo similar del ritmo.

Por otro lado, en esta primera pieza utiliza otros recursos importantes para crear sorpresa y expectativa, como son: los silencios largos e irregulares que se aprecian sobre todo al principio y que van desapareciendo hacia el final; los continuos *crescendos* y *decrescendos* que la atraviesan llegando con frecuencia a *forte* y a *piano* en poco tiempo; y la yuxtaposición de dinámicas contrarias.

⁸ Para Olmos el origen de la palabra *pascola* "alude literalmente al *viejo de la fiesta* o las fiestas de pascua" en Olmos, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, INAH, 1998.

⁹ Escúchese pista 1 en Herrera López, Julio, *V Aniversario. Aún siguen vivas mis raíces*, XEETCH, La voz de los Tres Ríos, Serie IX Radiodifusoras Indígenas, INI.

Esta pieza se desarrolla a partir del diálogo entre dos motivos contrastantes.

Motivo 1 Motivo 2



Violoncello

Motivo 1: Bass clef, 7/8 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with accents and a trill (trill) above. Dynamic: *mf*.

Motivo 2: Bass clef, 4/4 time signature, notes G3, A3, B3, C4 with a slur and 'sul. tasto' above. Dynamic: *p*.

El motivo 1 es la repetición rítmica de un sonido grave y fuerte, mientras que el motivo 2, a una sexta menor de distancia, es un sonido suave y agudo.

La primera parte, del compás 1 al 13, se lleva a cabo la presentación, desarrollo y separación de los motivos 1 y 2.

Motivo 1 Motivo 2



Motivo 1 (measures 5-8): Bass clef, 7/8 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with accents. Dynamic: *mf*. Marking: 'ord.' above.

Motivo 2 (measures 9-13): Bass clef, 4/4 time signature, notes G3, A3, B3, C4 with a slur and 'sul. tasto' above. Dynamic: *p*. Marking: 'ord.' above.

En la segunda parte del compás 14 al 29 se siguen desarrollando los motivos 1 y 2, pero dentro de la evolución del motivo 1 aparece el motivo 3.

Motivo 3



Motivo 3: Bass clef, 8/8 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with accents. Dynamic: *f*. Marking: 'pizz.' above.

En la tercera parte, del compás 30 al 49, existe un diálogo entre todos los elementos y comienza a desarrollarse el motivo 3, cuyo último desarrollo, del compás 41 al 49, se presenta como un gran contraste viniendo de un registro grave a uno agudo, dónde éste canta por primera vez con el arco, con una riqueza considerable de articulaciones y apoyaturas, con un continuo *crescendo* hasta el *forte* del compás 45, que es el compás a partir del cuál, al motivo 3 lo vamos ver en espejo.

Espejos del motivo 3



Del compás 45 al 49 nos encontramos con un diálogo construido del espejo del motivo 3, el cuál es dibujado con variaciones rítmicas y melódicas en tres registros bien diferenciados, lo que provoca la sensación de ecos o voces distintas, hasta terminar en un registro alto, alcanzando con el mi índice seis, el sonido más agudo de toda la pieza.

Luego, en una octava más grave, el motivo 2 aparece casi igual a su último desarrollo, como respuesta de toda esta sección.

Como coda, en los tres compases conclusivos, encontramos el material del motivo 1, el cuál regresa a un re, ahora índice 5, sobre el que se repite rítmicamente, y termina con un re índice 3 en pizzicato.

Segunda pieza: *Misterioso melancólico*:

Esta pieza fue concebida por el compositor para hacer un gran contraste entre un movimiento ágil, sorpresivo y rápido, a uno lento, pesado, triste y *cantabile*. Aprovecha la sonoridad profunda del violonchelo, el uso de las dobles cuerdas y su amplio registro para desarrollar un discurso doliente. Al igual que los otros movimientos su estructura es cíclica

pero esta vez no hay un referente rítmico, melódico o armónico directo que nos recuerde la música ritual indígena.

Este movimiento tiene dos secciones y una coda, construidas sobre dos motivos.

Motivo 1



Motivo 2



Esta pieza está dividida en 3 secciones, la primera comienza en un registro grave; la segunda, en uno medio; y la coda, en un registro agudo.

En la primera sección se exponen los dos motivos y se realiza el primer desarrollo de éstos.

La segunda sección esta construida con el ritmo del motivo 2, pero con intervalos de 3^a menor, 3^a Mayor, 4^a justa, 4^a Aumentada y 6^a menor, que nos recuerdan al motivo 1.

En la coda se vuelve al motivo 1, y concluye la pieza con dos últimas variaciones, que por estar en un registro índice 5, se le proporciona un nuevo color a este material.

Tercera pieza: *Lenta Danza*:

Esta pieza fue construida a partir de que el compositor escuchara música ritual de algunas danzas de los pueblos indígenas de la Huasteca como los teenek, nahuas y totonacos, en donde se ejecuta el arpa. En estas danzas los danzantes tañen sonajas o cascabeles durante todo el son, repitiendo algunos patrones rítmicos básicos. Además, en el arpa se escucha el mismo ritmo constante e insistente que invita a la danza.

Uno de esos patrones rítmicos sobre los que está compuesta esta danza es el siguiente:



Esta tercera pieza para violonchelo tiene cuatro secciones.

Sección 1

La primera sección se asemeja a un son de las danzas que interpretan estos pueblos, donde existen dos o tres periodos cortos que se repiten varias veces hasta que los danzantes terminan su coreografía.

Periodo 1



Periodo 2



Periodo 3



En el caso de esta pieza el Periodo 3 sirve para concluir esta sección en lugar de repetir los periodos anteriores.

El Periodo 1 es concebido por el autor como estático, ya que está construido sobre la repetición rítmica de un solo sonido que es el armónico del La índice 5.

El Periodo 2 es su respuesta desde el Sol sostenido índice 5 contrastando con un mayor movimiento en las alturas de la melodía.

El Periodo 3 vuelve al motivo principal del Periodo 1 conservando los intervallos descendentes de 3ª Mayor y 4ª justa, y el pequeño *glissando* ascendente que se observa en los tres periodos. Sin embargo, las características que identifican a este periodo son: las dobles cuerdas y su registro grave.

Sección 2

En esta sección aparece el Tema A que proviene del Periodo 2 de la primera sección.

Principio de la primera sección. Tema A.



La similitud se encuentra en que ambas partes tienen mayor movimiento en las alturas de la melodía, lo cual va a ser una constante en toda la segunda parte. El tema A va a tomar el papel principal recorriendo poco a poco amplios registros del violonchelo, y rompiendo con la regularidad de los compases de 6/8 de la primera parte, a través del uso de acentuaciones irregulares que llegarán a ser un elemento inesperado a lo largo de la pieza.

El material del Periodo 3 de la primera parte se encargará de acompañar al tema A, como si fuera otra voz siempre estática, grave, con la regularidad del patrón rítmico primario, imitando al instrumento de percusión que ejecutan los danzantes mientras suena la melodía en primer plano.

En la segunda sección se desarrolla el tema A cambiando el registro en el que aparece y alargando su ascenso melódico. Del compás 24 al 31 se desarrolla la última variación del tema A de esta sección y es aquí donde se encuentra el clímax de la pieza, apoyado con el uso de dobles cuerdas y el registro agudo que alcanza.

Desarrollo del tema A en el tercer periodo y clímax de la pieza.



Sección 3

La tercera sección sigue desarrollando el Tema A haciendo cambios abruptos en el registro hasta que poco a poco se detiene con sonidos cada vez más largos y más graves. Esta sección concluye con la aparición del material del Periodo 3 de la primera parte.

Tema A en la tercera sección.



Final de la tercera sección



Coda.

En la Coda, después de un largo silencio se presenta el material del periodo 1 de la primera sección, con un pequeño *ritardando* hacia el final.

Cuarta pieza: *Mantra delicado cantábile*.

Esta pieza evoca los mantras utilizados por las culturas humanas para inducir otros estados de conciencia. La característica de los mantras es que son reiterativos y muchas veces emitidos por una o varias voces humanas. En el caso de la música ritual indígena su estructura cíclica busca el mismo fin. También, el uso de notas pedales y de *ostinati* ayudan a crear una atmósfera estática que conduce a la meditación.

De esta manera, esta cuarta pieza sigue explorando un desarrollo cíclico que va transformándose poco a poco con la alternancia de dos motivos principales, que aunque son similares, tienen características rítmicas contrastantes.

Motivo 1 Motivo 2



Violoncello

mp

The image shows a musical score for a cello. It consists of a single staff in bass clef with a 3/4 time signature. The first measure, labeled 'Motivo 1', contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure, labeled 'Motivo 2', contains a quarter note G2, an eighth note A2, and an eighth note B2. The dynamic marking 'mp' is placed below the first measure.

Estos dos motivos y sus variaciones serán la constante de esta pieza. Sin embargo, la forma irregular en la que se exponen irá creando momentos sorprendidos a lo largo del discurso musical. Según el autor “El motivo 1 está concebido como estático, sobre todo por su regularidad rítmica; mientras que, el 2, es el motivo que proporciona movimiento y tensión gracias a la irregularidad de sus acentuaciones”. (Camacho Jurado J.,2010:21)

Por otra parte, los armónicos se utilizan para enriquecer con colores diferentes las notas pedales que aparecen durante toda la pieza y para hacer más contrastantes algunas variaciones de los motivos principales.

El *accelerando* progresivo que aparece a lo largo de la pieza tiene como propósito el que las variaciones rítmicas y las acentuaciones irregulares sean más notorias a medida que avanza el desarrollo melódico.

Además el compositor nos dice que en esta última pieza intentó que la complejidad rítmica fuera natural y fácil de apreciar por el oyente, así como sucede con música indígena que utiliza recursos rítmicos similares.

El desarrollo de los motivos principales comienza en el registro grave del violonchelo y se mantiene ahí, utilizando cada vez más sonidos hasta llegar al compás 62 donde comienza una melodía expresiva, vigorosa con muchos cromatismos, en 5/8, en un registro medio-agudo, y que es el clímax de esta pieza.

Melodía conclusiva



Los últimos cuatro compases sirven para concluir con un ascenso melódico desde la nota más grave del violonchelo llegando a unas cuerdas dobles al aire muy sonoras; logrando un contraste con el armónico en Mi índice 5 que se vuelve sorpresivo para luego irse diluyendo.

La pieza es, en sí misma, un gran *crescendo* y está estructurada de tal forma que la meditación se va dando poco a poco hasta llegar a un punto climático, que desde mi punto de vista es el momento en el que por fin se transforma la percepción y se entra en armonía.

4.4. Recursos expresivos de interpretación.

Con respecto a estas piezas, pude construir su análisis e interpretación, al estar en constante contacto con el compositor en lo que constituye ya una práctica común en la música contemporánea; juntos llegamos a las siguientes propuestas de articulación y digitación para poder resolver los pasajes de mayor dificultad.

Pieza número 1. *Misterioso enérgico*

En los compases 12 y 13. Las notas la bemol y sol las toco en el mismo arco, pero articuladas, haciendo que la última nota de este pasaje sea con el arco hacia arriba y se logre el *diminuendo* que marca el compositor.



En los compases 20 y 21 sugiero las siguientes arcadas, con el fin de que las dos primeras notas sean *forte* y las siguientes empiecen en un *mezzopiano* súbito para poder interpretar el *crescendo*.



En el pasaje que va de los compases 41 al 44 sugiero la siguiente digitación, por que facilita la afinación, ya que propone la menor cantidad de cambios de posición de la mano

izquierda, los arcos puestos en el siguiente ejemplo logran que haya diferencia clara entre las notas que están marcadas con *staccato* y las que están ligadas.



Pieza número 2. *Misterioso Melancólico*

En el pasaje que va del compás 14 al 19 propongo la digitación que se encuentra en la siguiente imagen, debemos buscar que la línea melódica no se rompa aún con la dificultad que traen consigo las dobles cuerdas.



En los últimos cinco compases sugiero la siguiente digitación, las arcadas pueden variar, experimenté empezando la frase con el arco hacia arriba y la nota larga hacia abajo, o al revés empezar con el arco hacia abajo y la nota larga hacia arriba, lo importante es realizar los reguladores y que la última nota se vaya desvaneciendo hasta perderse.



Pieza número 3. *Lenta Danza*

Los recursos más utilizados en esta pieza son: el uso de armónicos y los *glissandi*, para hacer más sonoro un armónico, podemos tocar con el arco más cerca del puente esto hará que el armónico sea mucho más evidente.

En los *glissandi* será importante cuidar la afinación de la nota en la que partes y a la que llegas. Los *glissandi* de esta pieza deben pensarse anacrúzicos y no sobre el tiempo real.

Pieza número 4. *Mantra Delicado Cantabile*

Para llevar a cabo una buena interpretación de las dinámicas en esta pieza, será importante concebirla como un gran *crescendo*, debemos ir en aumento muy poco a poco a lo largo de toda la pieza, hasta llegar al climax del tema final.

El uso de un armónico en la nota pedal (do) será conveniente interpretarlo cerca del puente para su mayor claridad.

En la siguiente imagen se muestra una articulación con el arco que resulta conveniente para realizar los acentos que el compositor indica.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Mantra Delicado Cantabile'. The notation is in bass clef and features various time signatures: 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, and 3/8. The music includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and articulation symbols like accents (>) and slurs. Handwritten annotations in blue and purple highlight specific notes and dynamics. The first staff starts at measure 17, the second at measure 23, and the third at measure 28. A measure number '141' is also visible in the third staff.

Conclusiones

La realización de este trabajo me permitió conocer con más profundidad cada una de las obras. De cada una de ellas hubo experiencias vivenciales que a lo largo de la investigación enriquecieron mi forma de concebirlas e interpretarlas.

De la *Sonata para viola da gamba y clavecín* de J. S. Bach tuve la suerte de contar con la amable enseñanza del violagambista Israel Castillo quien en poco tiempo cambió mi visión sobre el uso del arco al sugerirme, como él dice: “leer poesía con el arco”. También a lo largo de la investigación descubrí aspectos de la vida de Bach y de la época (como el uso de la retórica en la música) que desconocía; que me sorprendieron y que me hicieron disfrutar de su música de una mejor manera, hasta poder imaginarme lo que él buscaba a través de ella.

Con respecto al *Concierto en Do Mayor* de F.J. Haydn, pude saciar mi curiosidad de cómo era la corte donde escribió la obra, y cómo era la orquesta de Esterhazy que acompañó dicho concierto. Durante la investigación escuché muchas versiones del concierto, el cuál ha sido interpretado de muy variadas maneras por grandes maestros del violonchelo, lo que me permitió tener una conciencia más clara de mi propia versión.

Me parece importante mencionar que este concierto es una de las obras más pedidas para las audiciones de orquestas profesionales, por lo que su estudio sin duda me será de gran ayuda.

La *Sonata para violonchelo y piano de Debussy* es una obra que me ha atrapado por la manera de explotar los recursos del violonchelo para crear sonoridades diversas que nos evocan con gran facilidad imágenes del Pierrot enfadado con la luna, lo que me recuerda constantemente una idea sugerida por el maestro Iñaki Etxepare: que esta obra podía ser interpretada con un mimo que realizará el papel del Pierrot. Deseo en algún momento llevar a cabo esta maravillosa idea.

Por último, las *Cuatro piezas para violonchelo sólo* hablan de mi tierra, de la cultura maravillosa de mi país con su lenguaje vivo lleno de ritmos cambiantes; es por eso que para

mí ha sido enriquecedor interpretarlas. Al analizar estas piezas, me queda claro que el conocimiento de la música indígena, de su estructura, de sus orígenes por parte del compositor, y su manera de transformarla en un lenguaje propio, son procesos largos en su vida, que han dado como fruto, ésta obra que pongo al alcance del oído del público.

Bibliografía

BASSO, ALBERTO

1999 *La época de Bach y Haendel*, Turner libros, CONACULTA.

CAMACHO JURADO, JESÚS G.

2010 *Notas al programa*, ENM, UNAM, México D.F.

CUTHBERT HADDEN, J.

1944 *Haydn*, Editorial Schapire, Buenos Aires, Argentina.

DE LA MOTTE, DIETHER

2007 *Armonía*, Mundimúsica Ediciones, Madrid, España.

FORKEL, J.N.

1950 *Juan Sebastián Bach*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

FUBINI, ENRICO

1988 *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Editorial Alianza, Madrid, España.

GONZÁLEZ VALLE, JOSÉ

2002 *J.S. Bach técnica de composición como “explicato textus”*, en Anuario Musical No. 57. España.

GORTÁZAR, ISABEL

1994 *Historia de los grandes compositores clásicos*, Editorial Olimpo, España.

GRAETZER, G.

1968 *La ejecución de los adornos en las obras de J.S. Bach*, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina.

LATHAM, ALISON

2008 *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

LOCKSPEISER, EDWARD

1959 *Debussy*, Editorial Schapire, Buenos Aires, Argentina.

PACHECO, CLAUDIA

2012 *Notas al programa*, ENM, UNAM, México D.F.

PESTELLI, GIORGIO

1999 *La época de Mozart y Beethoven*, Turner libros, CONACULTA, Madrid, España.

ROSEN, CHARLES

1987 *Formas de Sonata*, Impreso en España.

SALAS VIU, VICENTE

1945 *Estudios Críticos y un ensayo sobre Debussy*, Editorial Lautaro. Argentina.

SALVAT, JUAN

1983 *Enciclopedia Salvat de Los grandes compositores*, Salvat Mexicana de Ediciones, México.

SALVETTI, GUIDO

1999 *El siglo XX. Primera Parte*, Coedición CONACULTA.

SOBRINO, JOSÉ

2000 *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Guadalajara Jalisco, México.

STROBEL, HEINRICH

1966 *Claude Debussy*, Ediciones RIALP

TREZISE, SIMON

2003 *Debussy*, Cambridge University Press.