

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de Titulación

“Notas al Programa”

Obras de: J. S. Bach, L. v. Beethoven, B. Britten, L. Coral y F. J. Haydn

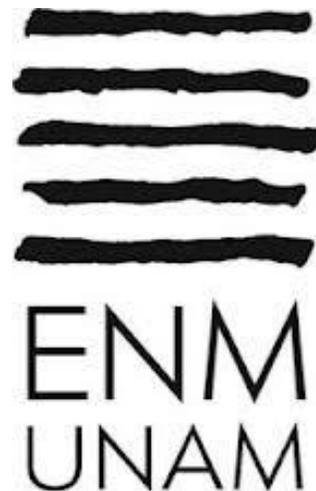
Que para obtener el título de

Licenciado Instrumentista en Violonchelo

Presenta

Juan Leonardo Mendoza Maldonado

Asesor de notas y de repertorio: Edgardo Espinosa Hernández





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Agradecimientos y dedicatorias

Dedico éste y todo mi trabajo ante todo, a mis padres.

A mis hermanos, Lino y Alicia; y a mis tíos y primos.

A la memoria de mis abuelos.

A quienes me han brindado apoyo y su confianza; a quienes me han dado una enseñanza, un consuelo, una experiencia; a quienes me han concedido su paciencia; a todos los que han compartido este camino conmigo como colegas, maestros, compañeros, pero sobre todo a mis amigos.

A Tania Romero Mayén.

A nuestra amada UNAM.

A nuestro amado México.

Agradezco especialmente a quienes han puesto empeño y dedicación a que yo y muchos otros aprendamos de la música, de nuestra profesión y de la vida. A mis maestros Edgardo Espinosa Hernández, Gerardo de la Torre, Luisa Durón, Sergio Cárdenas, a Juan Hermida, A Liudmila Beglarian, a Frédéric Audibert y a muchos otros.

A la ENM-UNAM por haberse convertido en mi segunda casa y el origen de mis sueños.

A la Fondation Turquois, cuya incomparable generosidad dotó mi vida de una experiencia sumamente enriquecedora y a todas las personas maravillosas que me hizo conocer, a Frédéric Audibert, a Monsieur Clerissi, a Mme. Turquois, y a la memoria de su fundador.

A quienes con su esfuerzo y con su genio han hecho de la música un tesoro para la humanidad.

Agradezco enormemente la incansable labor de mis padres para darme la oportunidad de luchar por mis anhelos.

A los maestros Ignacio Mariscal, Luisa Durón, Luz María Frenk, Teresa Frenk, Samuel Pascoe y Francisco Viesca por su ayuda, consejo y apoyo para la realización de este proyecto.

Gracias a la vida.



ÍNDICE

Programa de concierto	7
Introducción	9
Justificación	10
<ul style="list-style-type: none"> • Cap. I Bach <u><i>Suite para violonchelo solo en Do Mayor, BWV 1009</i></u> 13 Biografía . Legado . Marco histórico . Período barroco . Suites . BWV 1009 con análisis . Transmisión de la obra . Génesis de la obra . Sugerencias técnicas e interpretativas 	
<ul style="list-style-type: none"> • Cap. II Beethoven <u><i>Sonata para violonchelo y piano en Re Mayor, Op. 102 No.2</i></u> 27 Biografía . Sonatas para violonchelo y piano . Op. 102 No. 2 . Análisis estructural y armónico de los movimientos . Sugerencias técnicas e interpretativas 	
<ul style="list-style-type: none"> • Cap. III Coral <u><i>Sonata para violonchelo y piano</i></u> 47 Datos biográficos . Piezas con violonchelo . Sonata para violonchelo y piano . Grabación y referencias . Sugerencias técnicas e interpretativas 	
<ul style="list-style-type: none"> • Cap. IV Haydn <u><i>Concierto para violonchelo y orquesta en Do Mayor</i></u> 57 Biografía . Concierto clásico . Estructura del concierto . Génesis . Redescubrimiento de la partitura . Ejecución . Análisis . Sugerencias técnicas e interpretativas 	
Complemento I Britten	69
Complemento II Cadenzas	71
Anexo I Síntesis para el programa de mano	75
Bibliografía consultada	79
Enlaces de Internet	80
Partituras	81



Obras de: J. S. Bach, L. v. Beethoven, B. Britten, L. Coral y F. J. Haydn

Nombre del Alumno: Juan Leonardo Mendoza Maldonado
No. de cuenta: 301520357

Para obtener el título de: Licenciado en Violonchelo

Bach, Johann Sebastian (1685-1750), Suite III en Do mayor para violonchelo solo, BWV 1009, 23'

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Bourrée I & II
- VI. Gigue

Beethoven, Ludwig van (1770-1827), Sonata No. 5 para violonchelo y piano en Re mayor, Op. 102 No. 2, 18'

- I. Allegro con brio
- II. Adagio con molto sentimento d'afetto (attaca l'allegro)
- III. Allegro fugato

Coral, Leonardo, (1962-), Sonata para violonchelo y piano en Sol menor (1999), 18'

- I. Espejos de luna y viento
- II. Lamento
- III. Final

Haydn, Franz Joseph (1732-1809), Concierto No. 1 para violonchelo y orquesta en Do mayor, Hob. VII:1, 26'

- I. Moderato
- II. Adagio
- III. Finale. Allegro molto

Cadenzas de Britten, Benjamin (1913-1976)



Introducción

¿Por qué notas al programa?

La intención de este trabajo es doble; la primera es la de profundizar mi conocimiento de las obras que componen el programa de este proyecto de titulación para que, mediante la reflexión, la observación, la investigación y el análisis, engrosara mi comprensión de este material en persecución de una mejoría en la calidad de mi interpretación, haciéndola más concienzuda e intentando minimizar las ideas poco claras.

La segunda es la de crear un texto fácil de seguir que familiarice estas obras con un futuro intérprete y que le ayude a tener ideas esquemáticas de la estructura de cada obra, de las circunstancias en que fueron compuestas, del carácter de sus autores y de las especificidades de sus géneros, con datos que puedan ser interesantes y con una bibliografía no extremadamente amplia que pueda dirigir estudios posteriores.

Esto me ha llevado a que cada apartado contenga algunas características diferentes y que no haya un total paralelismo en cada uno de ellos. En el caso de la obra de Bach mi propósito ha sido el de esclarecer mayormente cuestiones con respecto al mundo en que él vivió, desde el plano histórico y artístico; así el análisis se basa principalmente en la descripción del carácter de cada uno de sus números dada la simpleza en la estructura de sus danzas. Para Beethoven he preferido hacer hincapié en su biografía y en las circunstancias específicas en que fue escrita esta sonata, para poder imaginar más ampliamente su situación psicológica y sus motivaciones musicales. Para la sonata de Leonardo Coral, dada su contemporaneidad, he optado por dar una mínima guía que dirija al ejecutante al conocimiento de su obra; en cuanto al análisis he querido señalar principalmente la estructura de cada movimiento y remarcar la manera en que durante esta pieza operan los cambios de carácter, que a mi juicio, son el principal motivo en su desarrollo. Finalmente, en el caso de Haydn, mi intención ha sido la de describir la forma y las razones por las que en su época se producía música, así entenderemos el efecto perseguido en la ejecución de un concierto como éste, también he procurado incluir datos acerca de la tradición de las formas clásicas que se manifiestan con tanta fuerza en este autor.

Espero que este estudio cumpla sus objetivos y que sea útil para ejecutantes por venir, y que su lectura sea lo suficientemente clara y no provoque demasiado tedio. Igualmente exhorto al lector-ejecutante, principalmente estudiante, que realice, en la medida de lo posible, un trabajo profundo y comprometido de conocimiento y de reflexión de cualquier obra que ejecute.

Agradezco la ayuda que para la elaboración de este texto me han ofrecido diferentes personas, de las cuales menciono las menos para no concurrir en ausencias: gracias al maestro Edgardo Espinosa, a Tania Romero y a Lino y Alicia Mendoza, también agradezco a los maestros Luisa Durón, Ignacio Mariscal, Samuel Pascoe, Luz María Frenk y Francisco Viesca, y a ti, compañero músico, amigo lector.

Justificación

La principal razón que ha determinado este programa es la intención de abordar el principal repertorio violonchelístico desde distintas perspectivas, buscando prioritariamente la diversidad de períodos y géneros. Si bien es cierto que la variedad de orígenes geográficos no es la más amplia, he procurado incluir al menos noticias de las aportaciones musicales de diversos lugares de nuestra tradición occidental.

Así es que, como pilar del repertorio de violonchelo, encontramos al quizá más grande maestro del período barroco, J. S. Bach, cuyas *Seis suites para violonchelo solo* forman la primera gran contribución a la literatura de este instrumento. Cada *suite*, al estilo francés, agrupa danzas de diversos orígenes en Europa, explora sonoridades de distintas tonalidades del violonchelo como instrumento “solo”, es de gran expresividad y demostración técnica, y a lo largo de los años ha servido como gran método de estudio para los violonchelistas.

En el desarrollo histórico del repertorio del violonchelo, la siguiente gran aportación es la que L. v. Beethoven hace con su ciclo de sonatas; en la “obertura” del período romántico, éstas dibujan las diferentes etapas de creación del compositor, empujan al violonchelo a la búsqueda de posibilidades en un género en el que antes no había sido plenamente explotado, y, en el caso de nuestra sonata Op. 102 No. 2, con el coral del “Adagio” y su “Allegro fugato” (una fuga en su totalidad), nos vincula con los antecedentes de su autor y específicamente con J. S. Bach.

Siguiendo esta tradición romántica del violonchelo como instrumento típico de la música de cámara y en su comunión con el piano, encontramos a nuestro contemporáneo y coterráneo Leonardo Coral, que ofrece una visión moderna de las posibilidades de este ensamble y que, en mi opinión, es digna de pertenecer al repertorio de todo violonchelista mexicano.

Finalmente, el concierto de Haydn Hob. VIIb:1, no ha sido por mucho tiempo elemental en el repertorio violonchelístico dado que fue redescubierto en los años sesentas del siglo pasado, sin embargo, siendo una pieza del maestro fundamental del período clásico, tomó inmediatamente después popularidad dada la variedad de recursos técnicos y expresivos que requiere, dando lugar al lirismo y al despliegue virtuosístico del ejecutante, y, evidentemente, también por la calidad de su manufactura. He decidido agregar a este concierto las cadencias de Benjamin Britten, compositor británico nacido en 1913, quien se aproximó al material temático de este concierto con maneras muy distintas tanto en los recursos técnicos del instrumento como en los de armonía; esta aportación fue inmediatamente posterior al redescubrimiento de nuestra obra, y se dedicó al legendario y emblemático chelista ruso Mstislav Rostropovich; así incluimos también aspectos históricos contemporáneos a la determinación de este programa.

Por último quisiera reafirmar que las obras propuestas en este programa han sido elegidas sobre todo para abordar distintos períodos y géneros del repertorio del violonchelo, y estoy seguro de que también muestran ampliamente las posibilidades técnicas y expresivas de dicho instrumento, y son elementales en su gran mayoría para cubrir las necesidades pedagógicas y de bagaje de todo ejecutante de violonchelo.



Nota aclaratoria preliminar

Como he mencionado, la intención de este trabajo escrito es el de servir de apoyo para el estudio de las piezas tratadas, y la inclusión de imágenes, específicamente en el caso de las sonatas, pretenden ser una guía rápida que ayude a visualizar inmediatamente la forma en que interactúan los instrumentos en cada sección; por supuesto se da por sentado que el futuro intérprete ahondará en este trabajo y por ello no he querido ser demasiado riguroso en la introducción de números de compás, ni he cargado el documento con la inclusión de indicaciones tan importantes como la armadura, la cifra de compás o la clave donde en la fuente original no la contiene en el segmento utilizado.

Espero haber logrado mi cometido y no entorpecer el estudio, y más bien agilizarlo y ayudar a crear esquemas que faciliten la absorción de las características de las piezas.



Johann Sebastian Bach

Suite III en C mayor para Violoncello solo, BWV. 1009

Existe gran cantidad de libros y artículos acerca de la vida y obra del autor en cuestión, por lo que nos limitaremos a señalar sólo los mínimos necesarios para que quien lo desconozca pueda acercarse a él; para quien desee profundizar, en la bibliografía señalaré únicamente los textos de los que me he valido para este breve trabajo, hallar más fuentes no será arduo trabajo.

Biografía

Mencionemos para empezar que el nombre de Bach alude a todo un fenómeno socio-musical ocurrido en la región del noroeste de Alemania posterior a la Guerra de los Treinta años¹; es debido a una familia de profunda tradición musical cuyos integrantes desempeñaron este oficio como músicos de charanga y bandas municipales, ejecutantes y compositores en diversas cortes, maestros y compositores.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 31 de marzo de 1685, en una Alemania aún profundamente afectada por las consecuencias de la Guerra de los Treinta años (1618-1648), en el seno de una familia de una amplia tradición musical, J. S. no recibió estudios formales de música, pero creció en un mundo que estimulaba este aprendizaje incesantemente. Cuando tenía nueve años murió su madre, y al año siguiente murió su padre, quien le había impartido sus primeras lecciones de música; fue entonces a vivir con su hermano Johann Christian a un poblado cercano llamado Ohrdruf donde siguió su formación como músico. A los catorce años se matriculó en la entonces prestigiosa Escuela de San Miguel en Lünenberg donde aprendió latín, griego y teología, también obtuvo conocimientos en aritmética².

En enero de 1703, después de terminar sus estudios en Lünenberg, Bach logró un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernest III en Weimar, Turingia. En 1707 tomó el puesto de organista en la capilla de San Blas en Mühlhausen, y el 17 de octubre de ese mismo año se casó con su prima, Maria Barbara Bach, con quien tuvo siete hijos.

A finales de aquel año se encontraba de vuelta en Weimar con un mejor salario; este período en Weimar (1708-1717) fue fructífero, destaca la creación de su *Clave bien Temperado*.

¹ Ver abajo

² Andrés, Ramón, *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*.

Período de Köthen

De 1717 a 1723 se conoce como el período Köthen de Bach, fue aquí que dedicó gran parte de su producción a la música profana (sin utilidad religiosa) dado que trabajaba para la corte calvinista –que no admite música de concierto en el templo³- del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen y de ello se deriva gran parte de su obra instrumental, la mayoría de sus obras para un instrumento solo y ahí las *suites* entre las cuales figura aquella a la cual debemos este estudio. Debemos señalar que en este mismo período escribió sus *6 Sonatas y partitas para violín solo* y los *6 conciertos de Brandemburgo*, las *3 sonatas para viola de gamba*, *3 sonatas para clave y flauta* entre otras célebres obras. Igualmente fue en esta época que su primera esposa murió (7 de julio de 1720) y que se casó por segunda vez, ahora con Anna Magdalena Bach (3 de diciembre de 1721).

Bach al servicio de la Iglesia de Santo Tomás

De 1723 hasta su muerte en 1750 fungió como maestro de Capilla –*Kantor*- y director musical en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig. En este último período compuso sus cuatro “Pasiones”, las “*Variaciones Goldberg*” y el “*Oratorio de Navidad*” entre otras muchas obras de diversos géneros litúrgicos y profanos. Fue un período extremadamente fecundo en el que su trabajo no fue valorado⁴.

J. S. Bach murió el 28 de julio de 1750 por una apoplejía.

Legado de J.S. Bach

Con la muerte de J.S. Bach, su música cayó gran parte en el olvido; a pesar de haber sido admirada por notables músicos como Haydn, Mozart y Beethoven, no fue sino hasta el S. XIX que empezó a ser revalorada, rescatada y ampliamente difundida convirtiéndose en una de las más influyentes.

Mencionemos también que varios de los hijos de J.S. Bach fueron notables compositores, Carl Philipp Emmanuel Bach, Johann Christoph Friedrich, y Johann Christoph, el primero y el último, a diferencia del padre, gozaron de celebridad e influencia en vida.

Marco Histórico

La Guerra de los 30 años

La Guerra de los Treinta Años fue una guerra librada en la Europa Central (principalmente Alemania) entre los años 1618 y 1648, en la que intervino la mayoría de las grandes potencias

³ Alan, Olivier, *Bach* p 39

⁴ Andrés, Ramón, *Op. Cit.*



europas de la época. Esta guerra marcará el futuro del conjunto de Europa en los siglos posteriores.

Aunque inicialmente se trató de un conflicto religioso entre estados partidarios de la reforma y la contrarreforma dentro del propio Sacro Imperio Romano Germánico, la intervención paulatina de las distintas potencias europeas gradualmente convirtió el conflicto en una guerra general por toda Europa, por razones no necesariamente relacionadas con la religión: búsqueda de una situación de equilibrio político, persecución de la hegemonía en el escenario europeo, enfrentamientos con una potencia rival, etc.

La Guerra de los Treinta Años llegó a su final con la *Paz de Westfalia* y la *Paz de los Pirineos* y supuso el punto culminante de la rivalidad entre Francia y los territorios de los Habsburgo (el Imperio español y el Sacro Imperio Romano-Germánico) por la hegemonía en Europa, que conduciría en años posteriores a guerras nuevas entre ambas potencias.

El mayor impacto de esta guerra fue la total devastación de territorios enteros que fueron esquilados por los ejércitos necesitados de suministros. Los continuos episodios de hambrunas y enfermedades diezmaron la población civil de los estados alemanes, y en menor medida, los de los Países Bajos e Italia, además de llevar a la bancarrota a muchas de las potencias implicadas. Aunque la guerra duró 30 años, los conflictos que la generaron siguieron sin resolverse durante mucho tiempo.

Durante el curso de la misma, la población del Sacro Imperio se vio reducida en un 30%. En Brandeburgo se llegó al 50%, y en otras regiones incluso a dos tercios. La población masculina en Alemania se redujo a la mitad.

Período Barroco

El Barroco fue un período de la historia en la cultura occidental que produjo obras en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música, y que abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente. Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico, en una época en la cual la Iglesia católica europea tuvo que reaccionar contra muchos movimientos revolucionarios culturales que produjeron una nueva ciencia y una religión disidente dentro del propio catolicismo dominante: la Reforma Protestante.

Como estilo artístico el barroco surgió a principios del siglo XVII y de Italia se irradió hacia la mayor parte de Europa. Durante mucho tiempo (siglos XVIII y XIX) el término *barroco* tuvo un sentido peyorativo, con el significado de recargado, desmesurado e irracional, hasta que posteriormente fue revalorizado a fines de siglo XIX por Jacob Burckhardt y luego por Benedetto Croce y Eugenio d'Ors.

Suele dividirse en tres secciones de 50 años cada una, y precisarse el término de este período a la muerte de nuestro autor en 1750.

El barroco fue un período de grandes inventos y múltiples cambios en el acomodo social y político y en el pensamiento que propició gran efervescencia para la creación y exploración científica, filosófica y artística.

En cuanto a la música durante este período, la música secular igualó a la sacra propiciando el nacimiento de nuevos géneros antes poco explotados, como los de la música instrumental. Se prefirió el sistema que distingue el modo mayor y menor a aquel que se basa en la utilización de los tonos eclesiásticos. Se desarrollaron enormemente las técnicas de construcción de instrumentos.

La ópera nació en este período⁵ y alcanzó gran auge, lo cual desencadenó una gran evolución en la técnica vocal e instrumental y trajo la aparición de otros géneros estrechamente relacionados como la cantata y el oratorio. Entre los géneros instrumentales la *sonata* (de origen italiano), la *suite* (originada en Francia) el *concierto grosso* y el *concierto* fueron los principales.

Dentro de los elementos claves de la estética barroca se encuentra la utilización de contrastes: luces y sombras, contraposición de *tempi*, dinámicas, consonancia y disonancia, grandiosidad o detalle, tonalidades opuestas.

Suites

Una *suite* es una sucesión de danzas instrumentales en la misma tonalidad pero con diferente ritmo, *tempo*, carácter y afecto⁶.

Las Suites para Violonchelo solo

Antes de hablar específicamente de esta parte de la producción bachiana distinguiremos brevemente algunos aspectos del mundo cultural en que se desarrolló J. S. Bach siguiendo al texto de Meredith Little y Jane Natalie “*Dance and the music of J.S. Bach*”.

A la fecha del nacimiento de Bach, Alemania aún se recuperaba, como ya se mencionó, de la “Guerra de los treinta años”, y en consecuencia la cultura en cortes y ciudades enteras se concentraba en la importación de las características de los usos de Italia y Francia; las de esta última tuvo fuerte influencia en Bach. La disciplina dancística francesa había tomado sus características de la corte de Luis XIV, donde se dio el origen del *ballet*; estas danzas perseguían fines sociales, rituales y privados e iniciaban con reverencias por parte de la o las parejas al rey o a quien presidiera la reunión. En Alemania, las cortes contrataron maestros de danza franceses, de preferencia parisinos, que enseñaban las habilidades necesarias para la participación en cualquier evento cortesano.

⁵ Claudio Monteverdi, *L’Orfeo, Favola in música* (1607)

⁶ Candé, Rolando de, *Nuevo diccionario de la música* p.257



Bach conoció al menos tres eminencias dancísticas francesas o sus trabajos en Sajonia: Johannes Pasch, Pantaleon Habenstreit y Jean Baptiste Voumier. De este contacto logró distinguir y apropiarse de las características que debe poseer una elegante danza propia de una corte francesa, y diferenciar cada uno de los tipos de danza que se utilizaban por entonces. Para distinguir entre cada tipo de danza se debía conocer qué *tempo*, metro, ritmo, carácter, articulación y “estilo noble de danza” correspondía a cada una.

La elaboración de estas *Suites* (primeras en su género) fue determinada por la profunda simpatía que sentía Bach por los instrumentos de cuerda y por su comprensión de ellos derivada de su propia educación como violinista. Para ahondar un poco al respecto seguiré el texto de Albert Schweitzer, “J. S. Bach, el músico poeta”⁷, que profundiza al respecto únicamente de la creación de las piezas de violín solo, pero que nos acercará al entendimiento de la obra que nos interesa.

Bach antes de ser clavecinista y organista fue violinista y más tarde, en su desempeño como ejecutante, mostró una marcada preferencia por la viola. Si bien no es sabido si poseía un virtuosismo violinístico, se puede afirmar que tenía un profundo conocimiento de la técnica de ejecución de los instrumentos de arco y conocía todos sus recursos. Al trasplantar los recursos polifónicos al violín (y al violonchelo) no hizo sino seguir la tradición alemana, que en vez de competir con la técnica italiana en cuanto a sus alardes de virtuosismo, cultivaba el juego polifónico en los instrumentos de cuerda. Bach compuso sus *Sonatas y partitas para violín solo* aproximadamente en 1720. Cabe señalar que gran parte del material que formó estas sonatas pasó posteriormente a formar parte de otras obras para órgano; Bach ha sido, quizá, quien más ha transcrito sus propias obras; y esto se debió a que, según Schweitzer, “*el estilo del violín representaba, a sus ojos (o mejor aún, a sus oídos) el estilo universal. Cuando componía lo hacía para el violín, o, mejor, para un instrumento ideal que tuviera el poder del sonido del órgano y la flexibilidad de fraseo del violín*”, o un instrumento de arco.

Específicamente con respecto a la obra para violonchelo solo dice a continuación: “(...) aunque menos audaces, son tan notables en su género como las sonatas para violín solo. En muchos aspectos recuerdan las *Suites francesas* para clave”.

Bach compuso en total seis *Suites para violonchelo solo*, números de catálogo BWV 1007-1012, en las siguientes tonalidades: I Sol mayor, II Re menor, III Do mayor, IV Mi bemol mayor, V Do menor, VI Re mayor. La V la hizo pensando en un Violonchelo con *scordatura* (afinando la cuerda de La como Sol) y la VI para uno dotado con una cuerda aguda extra que afinara Mi. Todas se componen por un Preludio, una (danza) Alemana, una *Corrente* (o *Courante*, como las nombra Bach en francés, a pesar de estar escritas en estilo italiano), una Sarabanda, dos Minuetos, *Bourrées*, o Gavotas con sus respectivas repeticiones y una *Gigue*.

• ⁷Argentina, 2000.

Suite, *ordre*, *partita* y *obertura*, son términos que se utilizaron en el barroco para designar a una obra formada por una serie de origen coreográfico. Sus movimientos son de estructura binaria simple (A-A') o de forma binaria compuesta (A-B-A); todos son diferenciables entre sí principalmente por sus características rítmicas. Pueden contener danzas solemnes, elegantes, retozonas, alegres, etc.

BWV 1009

A continuación distinguiremos las características de las danzas que conforman la *Suite III*, primero veremos sus características generales, sus características en Bach, y luego las características específicas que tienen en esta obra en particular.

I. Prélude

Un preludio es una pieza musical breve, usualmente sin forma interna particular, que puede servir como introducción a los siguientes movimientos de una obra. Hay algunos de estilo improvisatorio. También existen muchos preludios que no pertenecen a ninguna obra mayor y fueron escritos por separado o como parte de una colección de piezas de este género.

El preludio de esta *suite* se caracteriza por dibujar todo el contenido armónico que manifestarán posteriormente las danzas que le siguen, es llamativo en él, la necesidad del uso del pulgar para su ejecución en las posiciones graves del violonchelo en los compases 47-51 (ver imagen).



II. Allemande

Es una danza de reverencias escrita en compás de cuatro cuartos y excepcionalmente en compasillo, con motivos rítmicos anacrúsicos de dieciseisavo, y, por excepción de octavo o, como en este caso, de tres dieciseisavos. Es de *tempo* moderado y usualmente es la primera danza en las *Suites* bachianas. Según Little, en la época de Bach ya no reflejaba ninguna forma particular de bailar, y en este período, los estudios no arrojan ninguna muestra clara de que para entonces haya habido alguna anotación coreográfica para su interpretación, ni patrones rítmicos de danza que la distinguiera, a menudo es una forma “*prelude-like*”.

Es notable de la *Allemande* de esta *suite*, su forma simétrica, ocupa doce compases y su motivo anacrúsico no convencional.





III. Courante

A pesar de estar nombrada en francés, esta es una *Corrente* en estilo italiano, pieza virtuosa de textura simple y lento movimiento armónico. Copio la cita que hace Little del “*Musick’s Monumet*”, de Thomas Mace⁸ con respecto al afecto de esta danza: “*sprightfulness and vigour, lively brisk and cheerful*” (brillantez y vigor, llena de vida y cándida).

Bach usa estos movimientos para explotar las posibilidades virtuosas del instrumento y sólo aparecen en obras para un solo ejecutante. Utiliza a menudo (como en este caso) compases combinados irregularmente (3/4 ó 6/8, ver imagen) y suaviza el efecto porque la armonía cambia lenta y regularmente.

También la *Courante* de esta *suite* es prácticamente simétrica en sus dos partes y la distingue su rápido paso por distintos registros del violonchelo, la alternancia rítmica en la subdivisión del compás, y la utilización del recurso de *bajo de Alberti*⁹.



IV. Sarabande

En la época de Bach, la composición de sarabandas tenía ya larga historia, sus orígenes parecen remontarse a la España del siglo XVII, y apareció como una danza exótica en Italia, acompañada de castañuelas y tocada con *rasqueato*. Fue acusada de tener un carácter lascivo. En la corte francesa tomó forma de una danza calmada. Su afecto es de apasionamiento, melancolía, ternura, majestuosidad, ceremoniosidad. Las frases son por definición de cuatro compases (doce pulsos en total) y las irregularidades son poco frecuentes.

Si las identificamos con las *doubles*, éste fue el tipo de danza que más escribió Bach; hay en él de muchos tipos y variantes, si bien el modelo rítmico general es tético, Bach compuso muchas con y sin anacrusa.

La *Sarabande* de BWV. 1009 se caracteriza por tener frases en su primera parte de cuatro compases sin división interna y por la aparición de motivos sincopados.



⁸ Londres, 1676, a partir de libro de Little.

⁹ Cfrs. compases 30-36 y 73-80

V. Bourrée I et II

Las *Bourrées* son las danzas rítmicamente menos complejas de todas las danzas barrocas francesas, en el siglo XVIII se le tenía por una danza alegre y placentera de articulación ligera, relajada, fácil y cómoda. Se decía que no expresaba la profundidad del alma del compositor sino un genuino y aristocrático *joie de vivre*. Se le describe en esta época como una danza de *tempo* relativamente rápido; su ejecución dancística emplea muchos pasos vivos como el *pas de sissone*, *jettés chassés*, *glisades*.

Es característica en Bach la sustitución de los modelos rítmicos básicos (sólo cuartos; cuarto-dos octavos-dos cuartos; y dos cuartos-cuarto con punto-octavo) por un modelo sincopado de cuarto-medio-cuarto; y la primera de estas dos *bourrées* sigue este patrón.

Una característica singular de la segunda *bourrée* de BWV.1009 es que, escrita en la tonalidad de Do menor, sólo tiene dos bemoles en su armadura, lo que señala claramente el propósito de Bach de utilizar libremente el sexto grado de la escala y darle ciertos tintes modales para que sus cadencias no sean tan definitivas como las de la *Bourrée I* que la enmarca y darle unicidad al conjunto.



VI. Gigue

Hay tres tipos de giga: *Gigue francesa*, *Giga I* y *Giga II*; ésta es un ejemplo del último tipo, caracterizada por tener una subdivisión rítmica por debajo de la división ternaria, es decir, en el 3/8 en que está escrita, aparecen figuras de dieciseisavo que le dan una apariencia de tener un *tempo* muy veloz y agitado. Es característico de este tipo de gigas que la longitud de sus frases es en un principio impredecible y que suelen ser más largas que las de los otros tipos. Este tipo de giga es una derivación de una de las otras o de ambas.

Entre las tres distinciones de gigas, y con muchísimas variantes en la ortografía del nombre o en la cifra de compás y en otras características, de Bach se conocen cuarenta y dos ejemplos de este tipo de danza.

La *Gigue* de BWV. 1009 procura ser un *tour de force*, cuyo estilo solístico virtuoso de escritura debe estimular al intérprete y constituir un verdadero reto. Tiene un carácter placentero. El estilo de ejecución es italiano y utiliza recursos que atraen la atención del escucha como pasajes con un pedal rápido, patrones de eco y repeticiones. Para suavizar su carácter las cadencias internas están cuidadosamente evitadas dentro de las secciones.

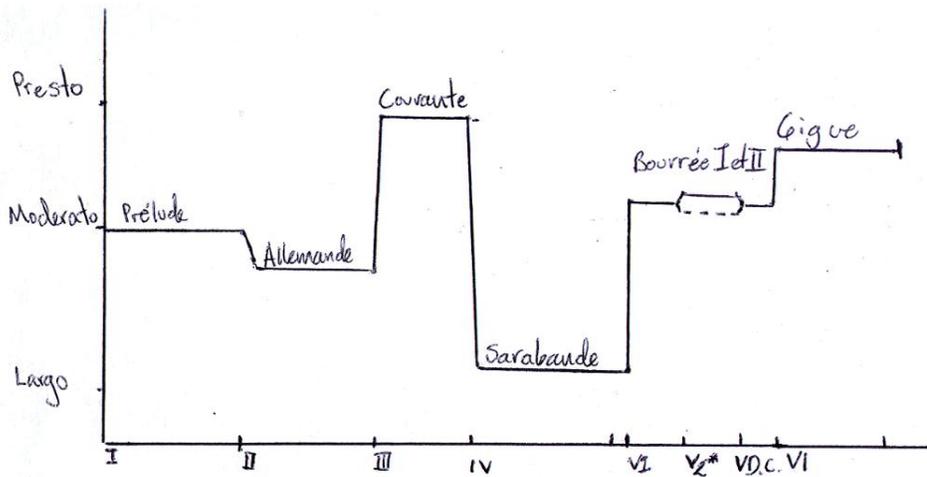


Incluiré unas sencillas tablas que demostrarán el plan tonal y la variedad de los *tempi* de cada uno de los movimientos de esta *Suite* con el fin de que el lector aprecie visualmente sus similitudes y diferencias, que brindan unidad a la *suite* su conjunto y personalidad propia a cada una de sus danzas.

Aquí se presenta el plan tonal de cada danza para que el lector compare diferencias y similitudes y note afinidades. Las inflexiones se señalan entre paréntesis.

- I. Do-Sol-re(la)-mi-re-Fa-Do-Sol-do-Do(re)-Do(Fa)-Do
- II. Do-Sol(Do)-Sol://:Sol(V)-la(Do)-Fa(re)-Do(Fa)-Do://
- III. Do-Sol(Do)-sol-Sol://:Sol(V)-Do(la)-Fa(re)-Do-do-Do://
- IV. Do-Sol-sol://:Sol(V)-la-re-Sol-Do://
- V. 1 Do-Sol://Do-la-Do://fine//:do://do-sol-do:// D.C. al fine
- VI. Do-Sol(Do)-sol-Sol://:Sol(V)-Do(la)-Fa-re-la-Do-do-Do://

Tempi de los números de BWV. 1009

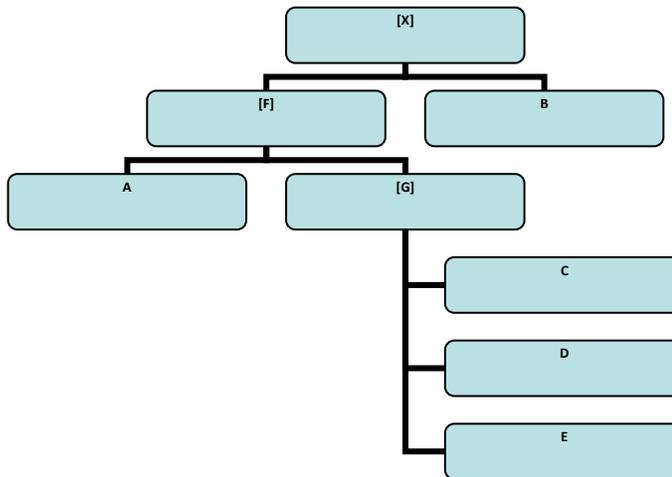


Trasmisión de la obra

Para esta sección y la siguiente nos basaremos en el estudio que hacen Betina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris en su edición de las *Seis Suites* de la editorial Bärenreiter, cabe mencionar que ahí el interesado podrá fácilmente encontrar amplia información acerca de los aspectos técnicos y estilísticos en la época, tales como las especificaciones de los instrumentos, de la técnica de ejecución, de la articulación, las notas de adorno, el *vibrato*, las dinámicas, etc; además de las copias faxímiles de los manuscritos y la *editio princeps* de las que se sirven las ediciones contemporáneas.

Las fuentes y la tradición de manuscritos de estas suites son bastante complejas, y más porque no sobrevivió el original de la mano de J. S. Bach. Existen cuatro manuscritos del S. XVIII de manos de copistas (fuentes **A**, **B**, **C** y **D**) y una impresión de principios del S. XIX, la fuente **A** es la de Anna Magdalena Bach. También existe una versión para laúd manuscrita de la *Suite V* realizada por el propio Johann Sebastian.

Este diagrama representa la relación entre las fuente donde **X** equivale al original, **F** a una copia realizada por él mismo y **G** a una por una mano desconocida.



Este trabajo se realiza a sabiendas de que la copia de Anna Magdalena no está libre de errores y sus indicaciones de articulación dejan muchas ambigüedades, así tenemos una colección de textos que no son del todo fiables y cuya confrontación y análisis permiten la producción de uno nuevo, crítico y mejor.



Génesis de las 6 suites para Violonchelo

Se asume que las suites para violonchelo constituían un “*libro secondo*”, continuación del libro de las 6 Sonatas y partitas para violín solo (original: “Sei Solo. / a / Violino / senza / Basso accompagnato. / Libro primo. / da / Joh. Seb. Bach. / ao. 1720”) debido a este título en el manuscrito. El orden de la publicación no corresponde necesariamente al de composición, sólo nos deja saber que se compusieron en algún momento alrededor del año de 1720; aunque a juzgar por el estilo es probable que las *Suites de violonchelo* hayan sido creadas primero. Ni siquiera podemos precisar en que orden fueron compuestas éstas, a pesar de sus similitudes no tienen que corresponder forzosamente al mismo período, en especial nos podemos permitir dudar por las particularidades de las suites V y VI.

Sabemos que durante su estancia en Köthen, Bach tuvo la oportunidad de experimentar con la música instrumental, y que tenía grandes ejecutantes a su disposición, sin embargo, no sabemos a quién fueron dirigidas estas obras. Quizá en su mente tenía a Christian Ferdinand Abel, gambista en la capilla de la corte de Köthen, o Christian Bernhard Linike, chelista ahí mismo.

También es concebible que Bach haya continuado trabajando sobre estas piezas ya llegado a Leipzig, por la utilización de un instrumento de cinco cuerdas del que Bach no se sirvió sino hasta las cantatas de Leipzig, y porque se sabe que Bach regresaba ocasionalmente a recomponer obras ya terminadas.

Sepamos que la música para un instrumento melódico sin acompañamiento no era inusual entonces, sin embargo estas *suites* son las más antiguas obras conocidas para violonchelo solo en Alemania, y sólo tienen antecesores en Italia, y como ejemplo están los *Siete Ricercari* de Domenico Gabrielli.

Recomendaciones de interpretación y estudio

Para el estudio de las *suites* de Bach mi principal recomendación es hacer conciencia de la importancia de la articulación y del carácter de danza de sus números. Para esto último es importante conocer lo que identifica a cada danza de las demás, su *tempo*, carácter, afecto; por ejemplo, para el caso de la *Allemande* de BWV. 1009, no es suficiente saber cuáles son las características de una danza así, hay que prestar atención a que el ritmo de su motivo anacrúsico es poco común en este tipo de pieza, y que sin embargo es muy consistente con las anacrusas presentes durante toda la obra¹⁰, esto para saber dar el justo valor a cuantos elementos sea capaz de reconocer el intérprete.

¹⁰ Cfrs. BWV. 1009, I. cc. 32-40, siempre últimos tres dieciseisavos, III. cc. 6, 8, 10, etc., por su articulación, VI. c. 2, 104, 105, etc.

Con respecto a la articulación, el tema es más delicado y difícil de abordar, por las inconsistencias en los manuscritos por medio de los cuales se nos transmitió la obra, por las muchas variantes que existen en cada edición que se ha hecho de estas *suites*, y por las muchas justificaciones que puede dar un intérprete para optar por cambios arbitrarios para determinar el modo en que realizará su ejecución. Por ello sugiero que al iniciar el estudio de una *suite* se elija concienzudamente la edición que se utilizará, decidiendo por sus características: si ésta pretende apegarse al texto original y ofrece una edición crítica, si lleva muchas marcas de carácter interpretativo añadidas por el editor, etc. Aún en el caso de los estudiantes, que seguirán principalmente las instrucciones del maestro, es importante que empiecen a formar una idea clara de la obra en el estado de mayor originalidad posible y que creen conciencia de que, en todo caso, cualquier interpretación será sólo una de muchas posibles aproximaciones valiosas a la obra. La articulación y el fraseo no pueden ser definidos por fórmulas y los manuscritos mismos dejan abierta la última decisión al gusto y percepción musical del intérprete, sin embargo, debemos tomar tal decisión según los límites del estilo y de nuestras posibilidades técnicas.

En Bach, la articulación reclama especial atención en la técnica del arco; la forma moderna de ejecución de instrumentos de arco se vale mucho del *legato* como herencia del estilo romántico, sin embargo, es necesario saber que durante los siglos XVII y XVIII el estilo primario era el de un amplio y sólido *detaché*, las ligaduras del texto tienen la intención de distinguir ideas musicales tomadas del flujo de un grupo de notas y no necesariamente un modo de articulación.

Esto último me lleva a remarcar la preminente necesidad, al estudiar una obra de Bach, de que el ejecutante conozca con claridad lo que ocurre contrapuntísticamente en cada pasaje, especialmente en el caso de los instrumentos de cuerda, dado su posibilidad de ejecutar dos o más voces simultáneas a pesar de su carácter eminentemente melódico. Cito algunos ejemplos correspondientes a nuestra *suite*: en el compás 9 de la *Sarabande* es la voz intermedia del acorde la que sigue la línea melódica, y no la aguda como normalmente esperaríamos; o en los compases 49-51 de la *Courante* hay una evidente persecución entre dos voces, maravillosamente polivalente y que abre una puerta enorme a una variedad de interpretaciones en cuanto a qué modelo melódico sigue cada voz; es indispensable para un buen intérprete conocer claramente esto para ser capaz de transmitir una idea igualmente clara.

III. *Courante*, compases 49-51





IV. *Sarabande*, compases 9 y 10



Por último, remito al estudioso de la obra de Bach al “*Text Volume*” de Schwemer y Woodfull-Harris (ver bibliografía), ahí aparece un extenso estudio de todo lo concerniente a las *Suites* y a su ejecución: la historia de esta obra, características de una *suite* y de sus danzas y una amplísima relación de aspectos técnicos.

Conclusión

Johann Sebastian aportó con sus *6 suites para violonchelo solo* la primera gran página del repertorio de dicho instrumento, y que en gran medida no ha sido ni podrá ser igualada jamás: por sus muchas particularidades, por la maestría y peso histórico de su autor, por lo placentero de su ejecución y escucha. Hoy su estudio se ha vuelto una obligación para todo chelista y un verdadero privilegio para todo amante de nuestro instrumento; no sólo es constructivo y recreativo desde un punto de vista musical, también ayuda a resolver los más diversos aspectos técnicos para ejecutantes de todos los niveles y de todas las edades, en ellas existen todos los niveles de dificultad, variedades de golpe de arco, de combinaciones rítmicas y melódicas, de fraseo, alteraciones, fluidez, dinámica, y requieren todas las técnicas tradicionales de ejecución, tales como las dobles cuerdas, arpeggios, saltos de cuerda, acordes, escalas, *staccato*, *legato*, uso del pulgar en posiciones graves y agudas, separación de voces, etc.

Específicamente la *Suite en Do mayor* tiene un carácter alegre y emocionante, lo cual la hace un tanto más amigable que otras para el ejecutante y el escucha, tiene grandes retos de destreza y de carácter que permiten obtener una gran satisfacción al ser superados; jamás es armónicamente oscura, lo cual facilita aún más su comprensión. La mayor parte de sus exigencias ocurren para el arco, el estudiante que haya aplicado un esfuerzo bien dirigido a la ejecución de esta obra habrá desarrollado una gran capacidad para combinar golpes de arcos breves y largos que cruzan y saltan muchas cuerdas y crean ritmos regulares e irregulares, lo cual a menudo es un obstáculo para tocar muchísimas partituras.

Finalmente, la alegría de ejecutar íntegramente una pieza de estas cualidades ha de resultar sin duda para el violonchelista (que está acostumbrado a requerir de otros músicos para acompañar o ser acompañado) una enorme recompensa a su trabajo; en mi opinión, esta pieza es capaz de marcar la vida de sus ejecutantes en cada pasaje, y es razón suficiente para que le brindemos nuestro amor y nuestro esmero, que además nos devolverá muchos más réditos.





Ludwig van Beethoven

Sonata No. 5 para violonchelo y piano, Op. 102 No. 2 en Re mayor de Ludwig van Beethoven

Biografía

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 15 o el 16 de diciembre de 1770, la segunda es la aceptada tradicionalmente, dado que se sabe que fue bautizado el 17. Él mismo creyó durante largo tiempo haber nacido en 1772, esta confusión es debida, se cree, a que su padre falsificó su edad para hacerlo pasar por un niño prodigio de la dimensión de Mozart.

Fue el segundo hijo del matrimonio entre Johann van Beethoven y María Magdalena (de soltera Keverich) y su linaje se remonta a unos jornaleros de origen flamenco en la región de Brabante, actualmente provincia de Bélgica, que se dispersaron en diversas ciudades. Su abuelo, Ludwig, llegó a Bonn en 1733 y no tardó en convertirse en músico de la corte, en 1761 ocupó el puesto de maestro de capilla. Su hijo Johann –padre de nuestro Beethoven- también llegó a ser músico de la corte, y, cuando su hijo Ludwig nació, era tenor al servicio del entonces elector (imperial) y arzobispo de Colonia, Maximilian Friedrich, siendo Bonn -una rica ciudad provincial y aristocrática- su sede. Ludwig fue el segundo de los hijos de este matrimonio, pero el primero que sobrevivió. Creció entonces Beethoven en este ambiente a la vez civilizado y culto, miserable y servil.

Los padres de Beethoven tuvieron cinco hijos más, de los cuales sólo dos sobrevivieron. Beethoven tuvo su primera aparición en público en 1778, mismo año en que empezó a tomar lecciones con el anciano organista de la corte, Heinrich van den Eeden. En 1781 viajó con su madre a Rotterdam y empezó a tomar clases de piano y composición con Neefe, el recién nombrado organista de la corte, para entonces Beethoven ya había abandonado el resto de los estudios, pero comenzó a prestar sus servicios a la corte del nuevo príncipe elector, Maximilian Franz quien le asignó un sueldo de 150 florines.

En 1787 viajó a Viena, capital de los Habsburgo, dejó su ciudad natal el 20 de marzo y el 1 de abril llegó a Munich. El *Münchener Zeitung* mencionó a un tal “*Herr Peethofen (sic), Musikus von Bonn bei Köln*”. En Viena estuvo menos de dos semanas, conoció ahí a Mozart, que se encontraba componiendo su *Don Giovanni...* “*Fijaos en él, algún día dará al mundo qué hablar*”. En julio de aquel mismo año moriría la madre de Ludwig, dejándole un dolor que persistiría, y llevando la vida de su familia a la ruina por el alcoholismo del padre, así que Ludwig fue designado por decreto cabeza de familia, teniendo derecho sobre una parte del salario del padre. Ésta era la situación de Beethoven cuando Haydn visitó Bonn, camino a Londres, durante la navidad de 1790. Finalmente, el 2 de noviembre de 1792 partió al encuentro de Viena y Haydn, y de las manos de éste, el *espíritu de Mozart*¹¹; jamás volvería a ver a Bonn.

¹¹ Waldstein, correspondencia con L. v. Beethoven

Se sabe que a finales de ese año, Haydn brindaba instrucción a Beethoven, pero no duraría por mucho, dado que en 1794 aquél partió por segunda vez a Londres. La calidad de esta enseñanza se mantiene incierta, parece que había algunas inconformidades por parte del discípulo, y la relación no pudo ir del todo bien dado que Haydn no llevaría a Beethoven consigo a Inglaterra a pesar de que se sabe que reconocía ampliamente su talento. Al irse Haydn, Beethoven continuó sus estudios con Johann Georg Albrechtsberger, conocido como el mejor maestro de contrapunto en Viena; las lecciones continuaron hasta la primavera de 1795, no fueron constituidas sólo por contrapunto simple, sino también por ejercicios de contrapunto en un estilo libre de escritura, imitación, fuga de hasta cuatro voces, fuga coral, doble y triple contrapunto, doble fuga y canon. Un nombre más se suma a la lista de maestros de Beethoven, el del *imperial Kapellmeister* Antonio Salieri, quien apoyaba con clases a aprendices sin recursos enseñándoles sobre todo a musicalizar letras en italiano.

A parte de sus estudios, la tarea principal de Beethoven era instalarse en Viena como pianista y compositor, objetivo que cumplió rápidamente no sólo por su talento, sino, sobre todo por su cercanía con grandes personajes de altos círculos aristocráticos del imperio, y por la buena disposición de estos para la música. Este éxito como pianista virtuoso tuvo primero lugar en presentaciones privadas. Su primera publicación vienesa (*Tres tríos para piano, violín y violonchelo*, op. 1) apareció en agosto de 1795, de la cual vendió un buen número de ejemplares y obtuvo una buena ganancia. El 2 de abril de 1800, Beethoven dio su primer concierto a su propio beneficio en el que incluyó su septeto y su primera sinfonía.

La primera referencia que tenemos acerca del inicio de la sordera de Beethoven aparece en una carta datada el 29 de junio de 1801 a su amigo Wegeler en Bonn, aunque quizá los primeros síntomas aparecieron hacia 1796. Señalemos, para conocer el carácter de nuestro compositor, que esta condición lo alejó inmediatamente de las actividades sociales y le trajo una interminable serie de crisis a las cuales no encontraría resignación nada pronto.

La mayor parte de su esfuerzo durante el verano de 1803 lo dedicaría a la composición de su tercera sinfonía, que originalmente estaría dedicada a Napoleón Bonaparte, es sabida la historia de que Beethoven destruyó la página de la dedicatoria cuando llegó a Viena la noticia de que Napoleón se había autoproclamado emperador en mayo de 1804, y la llamó simplemente *Sinfonía Heroica*. Estas ideas extra-musicales de heroísmo están presentes en muchas de las obras de esta época, como su sonata *Waldstein*, sus cuartetos op. 59, etc. De esta misma época es su ópera *Léonore ou L'amour conjugal* que estaría terminada para el verano de 1805 pero su estreno se aplazó para el 20 de noviembre de ese año, siendo opacado por el avance del ejército francés en Viena pocos días antes.

Quizá a causa de este relativo fracaso, de su desengaño amoroso con Josephine von Brunswick¹² y, en mayor medida, sus dificultades para adaptarse a su sordera causaron una escasa producción durante 1804 y 1805; pero el período que va de la primavera de 1806 al final de 1808

¹² Cfrs. Kerman, Joseph, pp.39-40



fue uno de los de más prodigiosa fertilidad, completando muchos trabajos, varios de gran escala: la Sonata *Apasionata*, su cuarta sinfonía, el concierto para violín y el cuarto concierto para piano.

Invasida Viena por la armada francesa, el año de 1809 fue poco productivo para Beethoven, debido a las carencias propias de una invasión, a que su benefactor, el joven Archiduque Rodolfo, había debido abandonar la ciudad y a las dificultades incluso para salir a dar un paseo en búsqueda de inspiración. Sin embargo, fue en este año que Beethoven compuso la mayor parte de su Quinto concierto para piano y orquesta, su Sonata para piano "*Los adioses*" y su cuarteto para cuerda "*Las arpas*". A finales de este año se le comisionó a Beethoven la composición de la música incidental para "*Egmont*", de Goethe, que tendría lista en junio de 1810 y sería inmediatamente ejecutada; ese mismo año compuso su Cuarteto "*Serioso*" para cuerdas, y el Trío de piano llamado "*Archiduque*". Al año siguiente compuso las obras de música incidental "*König Stephan*" y "*Die ruinen von Athene*".

En la primavera de 1812 terminó su *Séptima sinfonía* y comenzó inmediatamente la composición de la *Octava*. Para mejorar su salud, decidió visitar en julio el balneario de Teplice, territorio neutral, donde se encontró con Goethe.

En los años siguientes, la producción de Beethoven fue pobre (1813-17), debido a sus aflicciones por la enfermedad de su hermano Caspar Carl, que moriría en noviembre de 1815, dejándole como guardián de su hijo Karl. Además de sus dos *Sonatas para violonchelo* (Op. 102), la mayor parte de su producción consistiría sólo de música de ocasión. En 1816 compuso el ciclo de canciones "*An die ferne Geliebte*" (Op. 98) y su *Sonata para piano en la mayor* (Op. 101); 1817 sería un año que no vio nacer ninguna obra mayor, en el que retocó o transcribió algunas obras de años muy anteriores, y en el que comenzó varias obras que no fueron terminadas. Fueron efectivamente años tristes y difíciles para Beethoven.

A finales de 1817 empezó a recuperar su productividad, en 1818 compuso su Sonata *Hammerklavier* (Op. 106) y en 1819 comenzó su *Missa Solemnis*; en 1820 su Sonata en Mi (Op. 109). En 1821 su salud decayó pero logró publicar otras dos sonatas (Op. 110 y Op. 111).

En 1822 comenzó la composición de otra obra de gran envergadura, la *Novena Sinfonía*, un set de once bagatelas (Op. 119), concluyó la composición de sus "*Variaciones Diabelli*", que había interrumpido en 1819, y encontró tiempo para crear una obertura, "*La consagración de la casa*". La idea de utilizar el texto de Schiller "*An die Freude*" rondaba su cabeza desde sus últimos días en Bonn. La mayor parte del trabajo en esta sinfonía lo realizó en 1823, pero no acabó de ajustar detalles sino hasta marzo del año siguiente. Concluido este trabajo se dio un período de descanso.

Beethoven dedicaría durante los pocos años que le restaban lo mejor de su fuerza creativa a la composición de cuartetos; en 1824 trabajó en su cuarteto en Mi bemol (Op. 127) y, luego de un mes de cama por enfermedad, en julio del año siguiente compuso el de La menor (Op. 132). Sin descanso, emprendería inmediatamente la composición de otro cuarteto, Si bemol (Op. 130), que

terminó en diciembre de ese mismo año; este cuarteto consta de seis movimientos, de los cuales el último es una inmensa fuga. A inicios de 1826 Beethoven comenzó uno más, Do sostenido menor (Op. 131), que nuevamente interrumpiría la enfermedad, pero que podría acabar en junio. Este mismo año compuso el de Fa (Op.135), y un nuevo *finale* para el Op. 130 a petición del publicador debido a su dificultad, su condición fue que la fuga fuera publicada aparte (*Die Grosse Fugue*, Op. 133); ésta fue la última pieza que Beethoven completó.

Beethoven volvió a caer en enfermedad -ésta vez sería la última- en diciembre de 1826; las complicaciones en el crecimiento de su abdomen y la afección en el hígado (probablemente una cirrosis post-hepática) no encontraban cura. Cuando fue claro que vivía sus últimos días, firmó con dificultad su testamento, en el que dejaba todo su haber a su sobrino Karl: murió alrededor de las 5:45 p.m. el 26 de marzo de 1827, y su funeral, el 29 de marzo, fue atendido por más de diez mil testigos, fue enterrado en el cementerio de Währing. En 1888 sus restos y los de Schubert fueron trasladados al Zentralfriedhof, cementerio central de Viena, donde hoy yacen juntos.

Sonatas para violonchelo y piano

*En este apartado y en el siguiente, concerniente específicamente a la *Sonata* Op. 102 No. 2, me valdré principalmente del texto de Barry Cooper que sirve como introducción a la excepcional edición de *Sonaten für Violoncello und Klavier* de Jonathan del Mar, en Bärenreiter Urtext, ya que es un texto muy puntual y útil; y mi trabajo se reducirá únicamente a traducir, resumir, parafrasear, y, en menor medida, a acotar dicho texto.

Beethoven inventó propiamente el género de Sonata para violonchelo, en el que el violonchelo y el piano tienen roles de la misma importancia. Fue el primer compositor en enfrentar el problema de balance entre ambos instrumentos.

Las dos primeras sonatas (Op. 5 No. 1 y No.2) fueron compuestas durante una visita a Berlín en 1796. Beethoven se había establecido en Viena en 1792, pero a principios de 1796 realizó una gira que tocaba Praga, Dresde y Leipzig para llegar a Berlín a principios de mayo (ahí permanecería hasta julio o agosto). Conoció ahí al rey de Prusia, Friedrich Wilhelm II, amante de la música y aficionado violonchelista cuyo maestro era el chelista Jean-Pierre Duport, él, o su hermano Jean-Louis, estrenó, con Beethoven al piano, estas sonatas ante el rey. Luego en Viena las revisaría para ser publicada por Artaria & Co en 1797. Éstas dos forman un bien equilibrado par dado que ambas consisten de dos movimientos (a diferencia de las sonatas de violín del mismo período, casi siempre en tres movimientos) con una introducción lenta al primero de ellos, en ellas se despliega una extraordinaria variedad de recursos del violonchelo antes ignorados, como la alternación rápida entre melodía y acompañamiento, unísono, línea de bajo, acompañamiento, voz intermedia y juego contrapuntístico, diálogo con el piano, pedales y períodos de silencio.

Durante diez años abandonó esta combinación, salvo en 1801 compuso un "*Tema con variaciones*" (sin número de Opus) como los que ya había compuesto en los tiempos de su viaje a Berlín y arregló la *Sonata para corno* Op.17 para violonchelo y piano, hasta que en 1807 elaboró su



siguiente “*Sonata para violonchelo y piano*” (Op. 69), que aparentemente precedió inmediatamente a su *Sinfonía Pastoral* (Op. 68) a pesar de tener un mayor número de *Opus*. Las razones que tuvo para componerla son inciertas, pero quizá lo hizo para su amigo Ignaz von Gleichenstein quien entonces le brindaba mucha ayuda práctica. Aquí Beethoven se sirve de nuevamente una estructura inusual, con un *Scherzo* y *Trio* para el segundo movimiento, seguido de un breve *Adagio* que rápidamente desemboca en el *Allegro* final en vez de desarrollarse como el movimiento lento esperado. Es una pieza de un lirismo extraordinario desde el primer compás, cualidad sonora del violonchelo que no había ocupado en sus anteriores sonatas.

Las últimas dos sonatas de violonchelo, Op. 102, fueron compuestas en el verano de 1815, la primera lleva en sus páginas autógrafas la inscripción “*1815, finales de julio*”, y la segunda “*Inicios de agosto de 1815*”, de ésta se sabe que Beethoven aún trabajaba en ella al menos hasta octubre, lo cual sugiere que su composición requirió mayor tiempo. Fueron compuestas probablemente por la petición de la amiga cercana de Beethoven, la Condesa Marie Erdödy, solvente pianista quien empleaba para la educación de sus hijos al chelista Joseph Linke; las sonatas debieron estar destinadas en primera instancia a ellos y eventualmente tendrían a la condesa como dedicataria. Las sonatas fueron entregadas a un músico inglés de nombre Neate con la intención de que fueran publicadas en Inglaterra, pero no fue así posible. Diferente fue en Bonn, donde Nikolaus Simrock las publicó en 1817; imprimió tanto la parte combinada de violonchelo y piano como una de violonchelo solo, fue la primera obra de cámara de Beethoven que apareció con un *score*, dado que ésta no era la práctica común en aquellos tiempos. La primera sonata, en Do mayor, había sido titulada originalmente *Sonata libre* por su irregular estructura de estilo fantasía e impredecibles cambios armónicos. La sonata en Re mayor, a cuyo estudio se debe este trabajo, es la única sonata de chelo de Beethoven en seguir el esquema estándar de rápido-lento-rápido.

Sonata en Re mayor Op. 102 No. 2

Estas dos sonatas (Op.102) son las más sorprendentes por su estructura en cuanto a su nivel de sofisticación, especialmente por el estilo casi *bachiano* de su polifonía, donde cada nota tiene una nueva importancia, cada motivo tiene susceptibilidad a un futuro desarrollo, y cada voz su propio rol melódico y armónico.

El punto culminante de este estilo polifónico aparece en la fuga (marcada como *Allegro fugato*) del *finale* de la sonata en Re mayor. Escribir exitosamente una fuga para violonchelo y piano es particularmente difícil dado que una sola de las tres o cuatro (como en este caso) voces no corresponde con las demás, y esta voz es precisamente una voz intermedia. Beethoven consigue un balance extraordinariamente efectivo, y sigue estrictamente la estructura de una fuga, en vez de seguir el camino fácil de escribir un movimiento vagamente “fugal”. Aquí aparece para él este interés de composición de fugas que reaparecerá a menudo en trabajos subsecuentes.

A menudo se súper-simplifica la división de la producción de Beethoven en tres períodos suponiendo que a cada uno corresponde una cierta unidad estilística; sin embargo, esta súper-simplificación contiene algo de verdad, y no está mejor ejemplificada que por el contraste entre las sonatas para violonchelo: las del Op. 5 están escritas en un “alto estilo vienés” que combina características tanto de Haydn como de Mozart; el Op. 69 compuesta al estilo puro del “período medio”, de un gran lirismo y grandiosidad, enorme dinamismo y elementos persistentes de impredecibilidad; finalmente las del Op. 102 son ejemplos bien claros del estilo más maduro de Beethoven donde las innovaciones estructurales se combinan con una mayor complejidad en la escritura de partes.

Análisis estructural y armónico de los movimientos

I. Allegro con brio

El análisis acerca de los *tempi* de la obra de Beethoven que aparece en el artículo de Peter Stadlen, “Beethoven y el metrónomo” en el libro *Beethoven, El problema de la interpretación*,¹³ sugiere que este movimiento se toque a un pulso de 152 o 184 negras por minuto, a nuestro parecer es una velocidad excesiva. Este *allegro* presenta una clara forma de sonata con algunas pequeñas modificaciones: existe una serie de materiales temáticos *a* y una *b*, los primeros se exponen en la tónica y los segundos en la dominante y todos son susceptibles de alteraciones para su desarrollo y para la re-exposición, donde serán todos escuchados en la tónica; su particularidad radica en que no se siguen en el mismo orden en la exposición y en la re-exposición y en que son presentados en la siguiente combinación:

Primeros motivos del grupo *a* – primeros motivos de *b* – siguientes de *a* – siguientes de *b*

El primer tema es presentado por el piano, es un unísono de sus diferentes voces (una octava de hecho) que muestra francamente la tonalidad (Re mayor) y el carácter brioso del movimiento, se construye mediante la utilización de tres de los motivos que encontrarán mayor desarrollo en el movimiento (el del compás 1 y 2, el del compás 3, mano derecha, y el del último tiempo de éste, mano izquierda).



En el compás 4 irrumpe el chelo sorpresivamente: cambio de timbre y de tipo de figura rítmica, sin acompañamiento; sin acompañamiento toca una gran anacrusa para una melodía

¹³ Metzger, Heinz-Klaus y Rainer Riehn, Labor, Barcelona, 1992, p.



(compases 5-12), que fungirá como una especie de puente o introducción a la forma de sonata, lo considero así porque este “tema” no será reproducido en la re-exposición, sin embargo lleva el germen de materiales que serán utilizados posteriormente.



En los compases 13-16, el piano presenta un motivo que el chelo imita como en canon; este material es crucial para el desarrollo de toda la sonata, dado que señala y ratifica la síncopa colocando el acento en el segundo tiempo (*cfrs.* I. compás 1 y III. Compases 6-7) y que encontrará resonancias durante toda la obra.



En los compases 19-21 encontramos una especie de recapitulación del primer motivo, aquí variado y expandido, con la participación de ambos instrumentos que intercambian súbitamente roles y que nos empujan a la tonalidad relativa (Si menor).

Al siguiente período (22-28) es el violonchelo quien presenta un nuevo motivo, de carácter más melódico que los anteriores, el piano acompaña utilizando el primer motivo en su mano izquierda, y luego retoma este nuevo junto con un también nuevo acompañamiento que retomará el chelo para encontrarse en un unísono (a tres voces) en el compás 28 que desemboca en la tonalidad de la dominante (La mayor) y nos recuerda al compás 15.



El siguiente período (29-42) ocurre en La mayor y en él hay un formidable diálogo entre los instrumentos que intercambian sus roles protagonistas y de acompañamiento utilizando en su mayoría materiales ya conocidos (compárese el vc. en los compases 30-31 con 8-9 y el piano compás 33 con 17) e introduciendo un motivo particularmente contrastante en cuanto al ritmo, dado que por primera vez escuchamos tresillos.



El último período de la exposición (43-53) es de una gran fuerza dinámica y de una gran tensión armónica y está construido únicamente con motivos antes escuchados y recursos ya conocidos, el intercambio de roles, la posición inesperada del acento, los ritmos temáticos, el unísono, etc. Cabe señalar que en el compás 45 ocurre algo que merece especial atención, hay un piano súbito muy sorpresivo y el ritmo que toca el piano parece novedoso, pero es una derivación del concurrente ritmo de  y de la duplicación de su valor que ya había aparecido.



En el compás 54a se realiza el *ritornello* y en 53b inicia el desarrollo que abarca hasta el compás 89 y que se compone principalmente de tres períodos donde se explotan los recursos temáticos de la exposición y se realizan fuertes modulaciones. En los primeros ocho compases (re menor, sol menor), el violonchelo utiliza el primer motivo para concluir en una nota pedal que acompaña el motivo punteado del piano en re menor y que tiene un color armónico muy característico debido al manejo de una falsa relación y una solución poco probable de la cadencia.





De 61 a 63 hay un pequeño puente que nos conduce a un nuevo período en una nueva tonalidad, do mayor, en el que el chelo vuelve a utilizar el mismo motivo (64-67) y el que toca en la segunda mitad de 25 (68-83) para acompañar el otro de carácter más melódico que había presentado en 23, transcurriendo rápidamente por las tonalidades de do mayor, do menor, si bemol mayor, mi bemol mayor, si bemol menor, re mayor, mi bemol mayor, la menor y nuevamente do menor cuyo acorde se convierte en una doble dominante de sol mayor que es la tonalidad del siguiente período.

Compas 81-83



El último período del desarrollo (84-88), por el material que presenta, anticipa a la re-exposición y conduce de la tonalidad de sol mayor a la original de re. En la re-exposición (89-125), como es convencional, aparecen todos los temas de la exposición en tonalidades alrededor de la tónica principal. Nótese en los compases 93 y 94 que el fragmento que aquí une los períodos anteriores es como una reducción del material de 5-12.



La coda ocupa del compás 126 al 147 y comienza con un gran unísono del primer motivo sobre los grados de la tónica, la subdominante y la dominante. De 133 a 142 ocurre algo muy inesperado, un *obstinato* en la mano izquierda del piano y notas redondas en las demás voces sorprenden con su dinámica de pianísimo, creando una progresión de muchísima tensión y un tanto impredecible mediante retardos y cadencias rotas que desencadena en una furiosa consecución de dieciseisavos en ambos instrumentos para terminar en un I-V-I.



De éste análisis podemos esquematizar este movimiento de una manera muy simple:

Exposición	Desarrollo	Re-exposición	Coda
a-b- <i>ritornello</i> a'-b'	54a-88	89-125	126-147
1-55	Do mayor-inestabilidad	Re mayor	Inestabilidad-
Re mayor-si menor-la mayor	armónica- sol mayor		Re-mayor

II. Adagio con molto sentimento d'affetto

Este movimiento se desarrolla a un tiempo muy lento, casi hipnótico; y sigue una forma ternaria a la que se le agrega una coda que sirve de enlace con el siguiente movimiento. La parte A aparece básicamente en la tonalidad de re menor, la B en re mayor y A' en re menor nuevamente. La A está formada principalmente por dos períodos iguales de ocho compases, donde el primero se compone de un coral que, sin imitarlo, recuerda el estilo de Bach, y consta de cuatro cápsulas rítmicamente equivalentes y que definen en la tonalidad de la menor.



El siguiente período se divide en dos secciones más pequeñas de cuatro compases cada una en la que se presentan materiales distintos y contrastantes entre sí. La primera parte consiste de un



tema *cantabile* de carácter expuesto y de cierto patetismo que contrapone una figura de valor muy largo a otra que, al tener escritos muchos adornos, resulta de valores muy pequeños, esta melodía es presentada por el piano e imitado en especie de breve persecución por el violonchelo para terminar en un unísono poderoso y decidido, como de un *recitativo*; un contrapunto rítmico que marca los arpeggios correspondientes hace el acompañamiento. Como respuesta, la segunda parte vuelve adquirir el aire de un coral, pero enriquecido y caracterizado por su mayor nitidez armónica y por el contrapunto que aquí, en la primera vez, realiza el violonchelo.

Compases 9 y 10

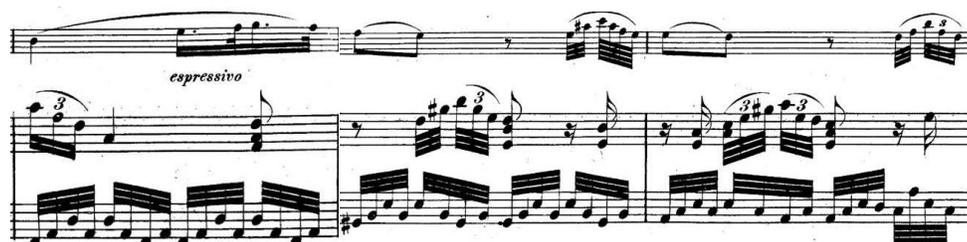
Compases 13-15

En los compases 17-24 hay una re-elaboración de este período, consiste básicamente en lo mismo, pero los roles entre el violonchelo y el piano están completamente invertidos. Cabe señalar que, opuesto al período anterior, aquí la transición armónica es de la menor a re menor, resultando en un plan tonal principal muy simple.

La sección intermedia de este movimiento se mantiene próxima a la idea de la música vocal, pero con una relación mucho más cercana con el *lied*; con el dueto para ser más preciso dado que las voces que cantan son dos principales, la del violonchelo y la de la mano derecha del piano, y son acompañadas con recursos simples: una melodía oculta en la mano izquierda del

piano junto con un pedal, arpeggios delicados, simples acordes. Ocurre en la tonalidad homónima de la principal del movimiento, que es la principal de la sonata.

En el primer período, antes canta el piano (c. 25-28) y el violonchelo hace una segunda voz para después tomar protagonismo (28-32), donde los comentarios que hace la voz aguda del piano crean un elocuente diálogo.



El compás 33 funge como puente a una breve sección en donde la voz cantante del piano desarrolla un motivo muy simple de una negra y cuatro dieciseisavos y culmina con una escala descendente en ritmo de tresillos de fusa que imita el violonchelo para empujarnos de vuelta al primer material de esta sección central. Es mi intención decir que este pasaje me parece sumamente iluminado y de una belleza enorme.



El período que va del compás 40 al 50 es muy parecido al primero de esta sección, con las diferencias de que las melodías están intercambiadas entre instrumentos, los compases análogos al 28 y 29 están suprimidos, en los compases 44 y 45 se gesta una importante variante armónica que va a permitir llevar a una conclusión en la tónica (re mayor) y que el período se extiende un poco.





Tenemos enseguida una recapitulación de la primera sección; en los compases 51 a 58 volvemos a encontrar el coral del principio, pero ejecutado completamente por el piano y comentado por un arpeggio del violonchelo con un ritmo *obstinato* y contrastante.



Los compases 59 a 66 son prácticamente iguales a los 17 a 24 y dan fin a la forma ternaria del movimiento, dando paso a una *coda* que se distingue por lo amplio de sus valores y por sus fuertes fluctuaciones tonales bajo una dinámica de *sempre pianissimo* (como la del primer movimiento). Termina en un acorde cadencial de la con séptima de dominante que funge como doble dominante de la tónica central de la sonata, siendo de carácter muy poco conclusivo por crear una gran tensión que será resuelta en los primeros compases del siguiente movimiento. Notemos aquí lo extraño del cambio de armadura de los últimos tres compases (83-85), do mayor, para trazar los arpeggios de mi mayor con séptima de dominante y la mayor, llenos de *appoggiaturas*; probablemente se deba sólo a la intención de Beethoven de borrar la tonalidad anterior para comenzar la página, dado que constituyen los primeros compases del folio del manuscrito original, y no tiene mayor consecuencia, incluso en algunas ediciones, este cambio de armadura se encuentra omitido (como en la imagen).



El siguiente esquema corresponde a la forma de este movimiento

A		B		A'		coda
a		b		a' b'		coda
re menor-la menor		la menor-re menor		remayor-la mayor-re mayor		attaca

III. Allegro Fugato

Este movimiento constituye una gran página de la literatura beethoveniana, del repertorio de violonchelo y del de la música de cámara; constituye una estricta fuga en la que Beethoven consigue hacer que el violonchelo se funda con las otras tres voces, lo cual implica una gran dificultad técnica dada la diferencia de timbres y a cuyo desafío nadie se había enfrentado antes; profusa en recursos contrapuntísticos como mutaciones de los temas (sujeto y contrasujeto), inversiones, utilización de fragmentos, imitaciones canónicas, voces paralelas, cruce de voces, etc.

Dada la complejidad del movimiento, preferimos hacer un análisis estructural que ayude a agilizar la identificación de las secciones del movimiento, el papel que desempeña el violonchelo, principalmente cuando ejecuta el sujeto o el contrasujeto y su relación con las demás voces.

No obviemos que la fuga comienza después de la breve introducción de cuatro compases que anuncian el carácter del sujeto de ésta, y que este inicio da solución a la tensión del acorde final del movimiento anterior. Es una fuga a cuatro voces aunque no estrictamente equivalentes a las convencionales de soprano, contralto, tenor y bajo, ya que esta división habría limitado profundamente al violonchelo, que cambia de registro o usa uno demasiado extendido y provoca que las voces del piano, sobre todo las intermedias, fluctúen entre sí. Esta solución es explotada magistralmente otorgando muchísimo interés a la parte del violonchelista y haciéndolo hermanarse y fundirse realmente con las otras voces¹⁴.

Desde los primeros compases la fuga desafía las convenciones y cumple las reglas simultáneamente; recordemos que esperamos la resolución de la doble dominante en la tonalidad de re mayor del último acorde del movimiento precedente, y se cumple: el sujeto comienza (presentado por el violonchelo) con un la, que equivaldría a la dominante, que no va a la tónica, sino a si, la relativa, como una cadencia rota; el do sostenido del compás siete parece nuevamente parte del acorde de la mayor que define al re (tónica al fin); el sujeto acaba en el grado de la dominante sugiriendo un acorde con séptima en el compás 10. Esto provoca la sensación de que si bien el movimiento recién ha comenzado, es parte de un conjunto musical mayor de una gran cohesión. Resaltemos el carácter de la síncopa de los compases 6 y 7 y su contraste con los dos siguientes y su relación con el primer movimiento.

Sujeto:



¹⁴ Cfrs. cc. 46-52 ó 73-77



Después de que el sujeto es presentado por el violonchelo aparecerá en sus imitaciones por las demás voces del piano acompañado sistemáticamente por el contrasujeto en este orden: voz intermedia, alta y baja.

Contrasujeto:



Del compás 28 al 46 encontramos el inicio del desarrollo de la fuga y el primer episodio o divertimento y el sujeto vuelve a aparecer en el compás 47, en la voz alta, en su registro más agudo y el contrasujeto aparece simultáneamente en la voz baja y en la del chelo a una tercera de distancia.



Del compás 53 al 56 hay nuevamente un divertimento. En 57-62 aparece el sujeto en la voz baja del piano y el violonchelo toca al contrasujeto, notemos el unísono rítmico marcado entre las voces superiores del piano y el violonchelo creando acordes incluso de cinco notas (un licencia que no podría molestar a nadie) en los primeros compases. En los compases 63 a 72 hay nuevamente un episodio cuyo principal atractivo es la relación de pregunta y respuesta entre el chelo y el bajo. De 73 a 78 el sujeto aparece en la voz intermedia del piano y el contrasujeto en el registro grave del violonchelo; en el compás 78 aparece el sujeto en la voz alta del piano y en 81 en el violonchelo dando lugar a un *stretto*. En los compases 84-101 nuevamente hay un divertimento en el que se realiza nuevamente un juego de alternancia temática entre varias voces, esta vez chelo y voz aguda.

La siguiente aparición del sujeto es notoria porque aparece invertido (la escala es descendente) y porque aparece en dos voces a distancia de una tercera (chelo, en su registro de tenor, y la voz intermedia del piano), el contrasujeto aparece en la voz alta del piano y también está invertido.



Con este nuevo motivo de negras con punto acompañando al sujeto (que estará presente durante toda la sección como un nuevo y definitivo contrasujeto susceptible de variaciones) aparece éste primero en la voz intermedia, cinco compases después (uno menos que lo previsto) en el chelo, luego en el bajo, aunque con la escala inicial mutilada y finalmente en la soprano para acabar en 175 con esta re-exposición. De 176 a 185 hay un nuevo divertimento y en 186 vuelve a aparecer el sujeto en el violonchelo, en 188 en la voz aguda, en 190 en el violonchelo a la inversa, 191 en la voz intermedia, 192 en la aguda y en 193 en la voz baja en su registro más grave; es decir ocurre un nuevo *stretto*.

Un episodio de aletargamiento de una enorme tensión inmóvil y nerviosa, como en los demás movimientos da lugar a la *coda* que inicia en 195. En 231 vuelve a aparecer el sujeto con un carácter más conclusivo dado que está doblado en sus dos presentaciones que tienen una separación de dos compases (nuevamente *stretto*), para desembocar en deslumbrante unísono rítmico, cuya ligadura de dos cuartos provoca una gran efecto de inestabilidad rítmica en la que aparece una gran cadencia perfecta completa en la que cada nota lleva un poderosa *appoggiatura* de su sensible y que al llegar al grado de la dominante y luego de la tónica también constituye un unísono de altura entre las cuatro voces. Los últimos cuatro compases están conformados por acordes de V-I que rectifican el carácter de la síncopa de todo el movimiento.



Este es el esquema formal que sigue esta fuga:

Compases	1-4	5 – 28	29 – 46	47 – 52	52 - 56
	Introducción	Exposición* Vc – Va – Vm – Vb	I Divertimento	Va – Sujeto Vc y Vm – Contrasujeto	II Divertimento
Sección	Introducción	Exposición	Desarrollo		

57 – 62	63 – 72	73 - 83	84 – 101	102 – 107
Vb – sujeto Vc - contrasujeto	III Divertimento	Vm – sujeto Vc y Va – contrasujeto Vb - <i>tacet</i>	IV Divertimento	Vc y Vm – sujeto a la inversa Va – contrasujeto a la inversa
Desarrollo				

108 – 127	128 – 141	142	143 - 154
V Divertimento Punto de mayor tensión			p < Puente de nuevo <i>fugato</i>
Desarrollo			

231 – 234	235 - 244
Reexposición doblada en <i>stretto</i> a 2	<i>Coda</i> 3/4 vs 2/4
Reexposición	<i>Coda</i>

*Donde: Vc = violonchelo Va = voz alta Vm = voz media Vb = voz baja

Recomendaciones interpretativas y de estudio

Mucho se ha escrito acerca de la vida de Beethoven, de las condiciones en que éste componía, de su carácter personal y del de sus obras, y de las condiciones estilísticas de la época; siendo él un creador de un espíritu tan profundo, mi primera recomendación sería adentrarse lo más posible en todas estas lecturas y en la escucha atenta de sus demás obras para aprehender la esencia personal de nuestro genial autor.

En el caso específico de la Sonata Op. 102 No.2, debemos notar y buscar lo mucho que tiene de particular; la sonata fue la forma más explotada por Beethoven, existen más de treinta para piano, diez para violín y cinco para chelo, y en este último grupo ésta es la más notable en cuanto a su sofisticada estructura. Es precisamente en la estructura donde Beethoven fundamenta su búsqueda por congeniar lo sencillo con lo monumental -objetivos primordiales de lo beethoveniano- de esta sonata que carece de grandes pasajes virtuosísticos, esto obliga al



intérprete a emprender una intensa búsqueda de una ejecución que conjugue lo desgarrador con lo delicado, lo regular con lo irregular, lo esperado con lo insólito. Para ello, en mi opinión, se debe hacer especial y rigurosa atención en las muchas indicaciones de dinámica y articulación de Beethoven.

Debemos buscar las emociones que empujaron a Beethoven a escribir esta sonata, preguntarnos la razón por la que se inclinó a optar por la tonalidad de re, qué otras obras suyas llevan esta misma tonalidad, por qué la dotó de una fuga, por qué incluyó tantos aspectos cercanos a lo vocal en el *adagio*. En cuanto a la tonalidad, sabemos que la elección no era arbitraria en el caso de Beethoven y que “acostumbraba a unir al tono la tendencia de expresión deseada, para lograr que la primera aparición del motivo melódico surja del mismo complejo emocional decisivo en cuanto al tono”¹⁵. El libro de Max Steinitzer nos propone una valoración del significado emocional de cada tonalidad en Beethoven:

“El tono de Re mayor expresa, también en Beethoven, las cosas más diversas: en allegro expresa casi siempre una brillante movilidad, en los tiempos lentos una serena intimidad...”

“El tono de Re menor, en Bach y Händel junto al tono de Sol menor, era en estos compositores, como más tardes lo será en Haydn y Mozart [como en Beethoven], el tono más indicado para todo lo que fuera adusta y sombría grandiosidad...”

“Todo cambia cuando tras el tono menor viene el mismo mayor, como contraposición emocional o meta última, [...] la obra cobra de pronto la capacidad para expresar un triunfo estático, la más alta transfiguración o una intimidad liberadora”¹⁶

Consideremos la fuerte búsqueda de un vínculo con el pasado musical que hace Beethoven, el coral y la fuga nos vincula, sin duda con Bach.

Otro aspecto que obstaculiza al intérprete es el de guardar la esencia innovadora y desafiante de las obras de Beethoven, ¿cómo hacerlo casi doscientos años después de que se escribió esta sonata sin romper la organicidad de su música?; esto sin duda es difícil incluso para los ejecutantes más excepcionales, pero no intentarlo sería imperdonable; usando, por ejemplo, la edición de Bärenreiter, que en alguna pequeña nota difiere de la tradición de transmisión de la obra apegándose más a los manuscritos del propio autor, he llamado accidentalmente la atención de más de un buen conocedor de la obra; fue un descubrimiento casual y que seguramente ha ocurrido a muchos estudiantes, pero la experiencia me demostró que una obra así mantiene siempre su frescura y que es posible hacerla sorprendente guardando su espíritu beethoveniano.

¹⁵ Steinitzer, Max, *Beethoven*, p. 59

¹⁶ *Op. cit.* pp. 61-67



Leonardo Coral

Sonata para Violonchelo y Piano

Datos Biográficos

Leonardo Coral García nació en 1962 en la Ciudad de México, hijo de Elena García y del pintor colombiano Flaviano Coral, colaborador de Siqueiros en algunos murales. Ingresó a la Escuela Nacional de Música (UNAM), cuando tenía dieciocho años, en la carrera de Composición, primero en la clase de Juan Antonio Rosado y Radko Tichavsky y posteriormente cursó la licenciatura bajo la cátedra de Federico Ibarra. Obtuvo la Licenciatura en composición de la Escuela Nacional de Música, con mención honorífica.

En 1984 fue ganador del concurso de composición Círculo Disonus, desde entonces su producción ha sido reconocida con premios y becas repetidamente:

1995-96 y 1997-98, Beca para Jóvenes Creadores, FONCA.

1999-00 y 2006-7, Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, FONCA-Quindecim

2001-7, beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

2005, Premio de composición Melesio Morales.

2007, Premio SACM con el encargo de una obra sinfónica (*Animales Míticos*)

2006 y 2008, Premio de composición sinfónica otorgado por el Sistema Nacional de Fomento Musical.

2009, la SACM le otorga el reconocimiento Trayectoria por sus 25 años de actividad creativa dedicada a la música de concierto.

En 2010 obtuvo el grado de maestría de la UNAM con un ballet sinfónico llamado *Ciclo de vida y muerte*, en esta tesis lo asesoró María Granillo.

Sus obras han sido interpretadas en muy diversas altitudes de nuestro planeta y existen a la fecha doce discos compactos con música de su autoría. Las más importantes orquestas, ensambles y solistas nacionales han interpretado sus obras, que suman más de un centenar de composiciones. Diversas agrupaciones le han encargado composiciones, la Orquesta Filarmónica de la UNAM en 2010 le comisionó componer una obra con motivo del Bicentenario de México, dicha obra tiene el nombre de *Águila Real* y se estrenó el 13 de noviembre de 2010 en la Sala Nezahualcóyotl.

Leonardo Coral es miembro de la Liga de Compositores y maestro en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yolliztli.

Piezas con violonchelo

Sus obras para violonchelo son: *Imágenes danzantes, suite* para violonchelo solo, Sonata para violonchelo y piano, *Elegía* para violonchelo y piano, Concierto para violonchelo y orquesta y *Los misterios de la noche* para dos violonchelos y piano.

Sonata

Esta obra fue compuesta en 1999 y tiene por dedicatarios a Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, quienes la estrenaron aquel mismo año. La obra fue grabada en 2001 (FONCA-Quindecim Recordings) y editada por la ENM-UNAM en 2004. El diseño de la obra es tradicional: consta de tres movimientos en la sucesión clásica de rápido-lento-rápido según los *tempi* y *Allegro di Sonata-Andante* variado-Rondó según sus formas.

La armonía es de tipo impresionista y los nombres que reciben los movimientos quieren anticipar el carácter musical de cada uno de ellos.

I. Espejos de Luna y Viento

Moderato - Allegro energico - Andante cantabile - Allegro energico - Andante cantabile - Moderato

Por la inclusión del título sabemos fácilmente que el compositor aquí trata de evocar una idea no musical, como de música programática. El primer movimiento se aproxima a la forma de un *allegro* de sonata tratado de un modo particular, dotado de una introducción y un epílogo, de dos conjuntos de materiales temáticos y de un desarrollo. La introducción consta de catorce compases donde escuchamos como principales características un acompañamiento de figuras irregulares (quintillos y septillos de semicorchea) y una melodía de carácter *cantabile* y *legato* en un franco modo de sol menor, haciendo hincapié en la sensible (fa sostenido).

Los conjuntos temáticos **a** y **b** aparecen en distintas secciones bien definidas por un cambio de *tempo* y de carácter muy evidente. El primer material es de carácter rítmico con motivos fuertemente marcados donde se contraponen el violonchelo y el piano con una gran economía de escritura; el primer motivo forma una breve progresión que deja bien clara la tonalidad de sol menor (cc. 15-19); éste es repetido en los compases 28-31 aunque aquí la mano izquierda del piano se une a la voz del violonchelo y lo volvemos a encontrar en 41-44 con una interesante variación rítmica en el intercambio que ocurre entre las voces.



Compases 15-18

Allegro energico $\text{♩} = 140$

15

Compases 41-44

El material del grupo **b** abarca en la exposición del compás 50 al 66, en contraposición al material anterior es de un carácter mucho más apacible, sugiere la tonalidad de si bemol mayor (relativo de la tonalidad anterior) en un ritmo lento, constituido por líneas melódicas amplias y *cantabili* con un suave acompañamiento del piano. Los contrastes son remarcados desde la indicación del compositor, *andante cantabile*, opuesto al *allegro energico* anterior, modo mayor en vez de menor, diferencia de *tempo*, textura, etc.

A partir del compás 67 inicia el desarrollo, me parece característico que esta sección se funde con la siguiente, la de la re-exposición, consiguiendo un efecto de cierta simetría en el movimiento que recuerda el título que lleva. En esta sección se explotan los motivos de **a** exclusivamente. En el compás 99 sentimos que a partir de La mayor somos nuevamente empujados a la tonalidad original de sol menor, que escuchamos en 104 constituyendo una especie de re-exposición diluida en la que no perdemos la sensación de inestabilidad armónica pero en la que los motivos son fáciles de reconocer.



De 106 a 126 encontramos un puente construido aún con motivos de este mismo grupo que nos lleva a encontrarnos en 127 con una reproducción del material **b** calcada a la tonalidad principal de la sonata, sol, pero en el modo original en que escuchamos este material, mayor.

Análoga a la introducción encontramos como última sección del movimiento una coda que no presenta muchas modificaciones significantes a aquella, pero enmarca al movimiento concediéndole su aspecto simétrico y rectificando el oscuro tono de sol menor.

Aquí hay un cuadro comparativo que confronta las características de los motivos de **a** y **b**:

	TEMA A	TEMA B
Carácter	Enérgico	Lírico
Tono	Sol	Si bemol
Modo	Menor	Mayor
Dinámica	p (<) f	p < > p
Articulación	Motivos breves y separados	Motivos largos, <i>legato</i>
<i>Tempo</i>	Allegro	Andante

II. Lamento

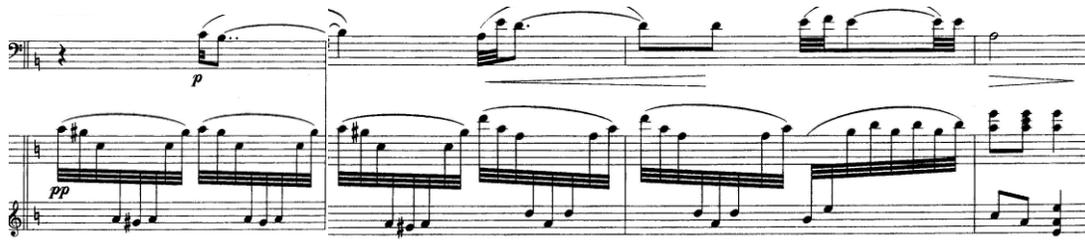
Este movimiento lleva un *andante espressivo* como indicación y lo encontramos en el modo de re menor y con una forma binaria de tipo a-b-a'-b'-coda. Señalemos de antemano que en este movimiento el aspecto lírico es lo fundamental; y la síncopa de sus figuras rítmicas y el modo, menor con insistencia en las sensibles tanto de la tónica como de la dominante, lo característico. El primer período de **a** consiste en un breve diálogo en el que se contrasta la línea del chelo con la del piano, cada uno presenta un motivo lírico de dos compases con diferentes atributos, el del chelo es meramente melódico, tético y de mucho movimiento, mientras que el del piano es más



calmado, constante y su textura simula la de un coral. El segundo período consiste en una melodía del violonchelo acompañada por el piano, nuevamente con una escritura muy económica pero eficiente.



La **b** en dos períodos simétricos de cuatro compases, prácticamente iguales en el que la melodía vuelve a ser ejecutada por el chelo, pero el acompañamiento del piano le otorga una textura algo diferente.



La **a'** va del compás 21 al 32 y es una calca prácticamente exacta de **a** pero en diferentes tonalidades.

Compases 21-22



Compases 25-26



Musical score for measures 25-26. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The lower staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a *mf* marking.

La **b'** está diseñada casi del mismo modo, pero las modificaciones son más notorias, especialmente en su segundo período.



Musical score for the coda section, marked with 'E'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*. The lower staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a *mf* marking.

La *coda* consta de tan solo cuatro compases que sirven para aletargar la llegada del último movimiento puesto que es un breve pasaje de estaticidad armónica en el modo original de re menor.



III. Final

El último movimiento de la sonata se apega a la forma de Rondó-Sonata donde **a** forma un estribillo que se toca en tres ocasiones sin mayores modificaciones con diferentes episodios entre dichas repeticiones y donde **b** está presente, aunque variado, en cada episodio antecediendo a una sección diferente y sin precedente.

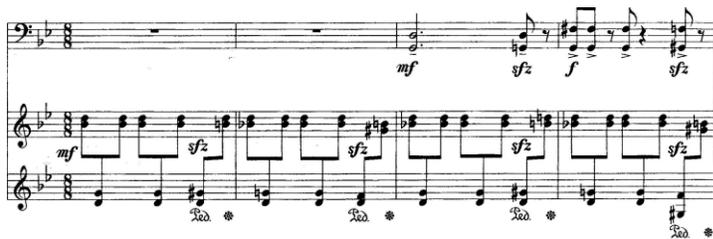
Éste es el esquema formal de este movimiento.

Compases	1 – 2	3 – 20	21 - 36	37 – 54	55 - 72	73 - 90
Sección	Introducción	a	b	C	a	b'

91 – 100	101 - 123	124 - 135	136 - 141	142 – 151
Cambio de tempo y armadura Maggiore	a'	Puente	b''	Coda

La tonalidad principal es la de sol menor y el compás es de 8/8 subdividido de una manera irregular (3-3-2 principalmente) creando una atmósfera de inestabilidad rítmica y una sensación de ansiedad acentuada por el *tempo* rápido y la articulación marcada que es exigida. El carácter y los motivos de este movimiento son muy similares a los de la **a** del primero, concediéndole a la sonata en su conjunto un aspecto simétrico de dos movimientos rápidos similares que enmarcan a uno lento y muy contrastante.

Compases 1-8



Musical score for measures 1-8. The score is in 3/8 time and features a bass line and a treble line. The bass line starts with a whole rest, followed by notes with dynamics *mf*, *sfz*, *f*, and *sfz*. The treble line consists of chords with dynamics *mf* and *sfz*. There are also some markings like *scd* and *** under the bass line.



Musical score for measures 5-8. The score is in 3/8 time and features a bass line and a treble line. The bass line starts with a measure number '5' in a box, followed by notes with dynamics *sfz*, *sfz*, and *f*. The treble line consists of chords with dynamics *sfz* and *mf*.

Compases 22-24



Musical score for measures 22-24. The score is in 3/8 time and features a treble line and a bass line. The treble line starts with a measure number '10' in a box, followed by notes with dynamics *f* and *f*. The bass line consists of chords with dynamics *f* and *f*. There are also some markings like *scd* and *** under the bass line.

Una herramienta principal en la escritura de esta sonata es la explotación de la yuxtaposición de lo lírico y *cantabile* con lo rítmico y furioso. No dejemos de reparar que en lo que hemos llamado **d** en nuestro esquema (compases 91-100), hay nuevamente este cambio de carácter, fácilmente identificable por las modificaciones en la armadura, en el *tempo*, el modo y la articulación.



Grabación y referencias

La música de Leonardo Coral ha sido grabada en disco compacto (Quindecim-FONCA)¹⁷ por el dúo de violonchelo y piano conformado por Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, así como por el Ensamble de las Rosas y por el Cuarteto de la Ciudad de México. Ónix Ensamble grabó una producción monográfica en el disco *Visiones*; en esta producción destaca el *Concierto para piano y ensamble de cámara*. Otro CD monográfico (con 7 obras) es *Resonancias nocturnas*; en este CD, María Teresa Frenk y Arturo Uruchurtu grabaron su *Sonata para dos pianos*. Chandra dúo grabó *Los rostros de la luna* para dos guitarras. El ensamble "Cello alterno" grabó *Los misterios de la noche* para dos violonchelos y piano. Su *Concierto para guitarra y orquesta* se grabó para Urtext Digital Classics, con Juan Carlos Laguna como solista y el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, dirigido por Benjamín Juárez Echenique.

La partitura de la *Sonata para violonchelo y piano* fue editada e impresa en México, en el año 2004 por la Escuela Nacional de Música-Universidad Nacional Autónoma de México.

Sugerencias técnicas e interpretativas

En el conjunto de la sonata podemos agrupar todos los motivos en dos tipos: los de carácter rítmico y articulado, que transmiten un espíritu más extrovertido y exaltado; y los de temas de mayor lirismo que dibujan un estado de mayor reflexión y melancolía. Es indispensable para la interpretación de esta obra la identificación de estos dos grupos. Para decidir los detalles de nuestra ejecución debemos buscar privilegiar el objetivo de evidenciar claramente este juego de contrastes, para ello es necesario que logremos un buen control y versatilidad sobre nuestro arco. Los *tempi* rápidos necesitan un ataque de articulación rigurosamente marcada que favorezca la transmisión de un ritmo vigoroso y agitado, la mano izquierda debe adecuarse a esta búsqueda principal y ceder protagonismo a la acción del arco. En las secciones más lentas es primordial lograr un control sobre la velocidad el arco que permita una amplia expresión y la obtención de un delicado *legato*, la clave podría estar en la distribución; la imaginación puede despacharse con cuchara grande aquí: alternando factores como la región del arco y su posición sobre la cuerda, el peso, la velocidad, etc., podemos ampliar nuestra paleta y decidir si queremos un sonido un tanto oscuro o brillante, lánguido, velado, nítido, aterciopelado, etc., para ello será también esencial la determinación de la digitación, puesto que sabemos que cada cuerda nos da posibilidades distintas, en cuanto a esto debemos privilegiar aquellas digitaciones que nos permitan dar coherencia y cohesión a cada línea melódica que toquemos.

¹⁷ México, D. F., 2001

Aquí es prudente señalar un detalle sobre la partitura, a mi parecer cada indicación del autor sobre la velocidad del pulso es demasiado alta y a veces está cerca incluso de lo irrealizable, es tarea del ejecutante reflexionar sobre la velocidad a la que deberá ejecutar cada sección, reparando siempre en lograr los contrastes ya señalados; sin embargo, digamos también que esta exageración denota la clara intención del compositor de pintar una música agitada y de gran vitalidad.



Franz Joseph Haydn
Concierto para violonchelo y orquesta en Do mayor
(Cadencias de Benjamin Britten)

Biografía

Nació en Rohrau, en la Baja Austria, el 31 de marzo de 1732. Inició su carrera en el sistema tradicional de patronazgos del barroco austriaco tardío, y al final era un artista independiente en el estilo del romanticismo de inicios del S. XIX. Alcanzó la fama hacia la mitad de la década de 1760 y en la de 1780 se había convertido en el compositor más célebre de su tiempo, de 1790 hasta su muerte llegó a convertirse como en una especie de héroe de la cultura en toda Europa. Desde inicios del S. XIX ha sido venerado como el primero de los tres “Clásicos de Viena” (Haydn, Mozart y Beethoven). Se sumergió en cada género musical; durante la primera parte de su carrera sus obras vocales alcanzaron tanta o más fama que las instrumentales, aunque después de su muerte, sólo éstas últimas guardaron la preferencia del público (salvo por “La creación”). Es conocido como “padre de la sinfonía” y “padre de la forma sonata” pero sería justo darle también el reconocimiento de “padre del cuarteto de cuerdas” (compuso más de setenta obras de este género); su ingente producción fue notoria por su ingenio, calidad, importancia histórica y volumen como la de ningún otro compositor.

La información acerca de su vida hasta antes de su empleo en la corte Esterházy en 1761 es escasa. Nació en una familia de artesanos de tradición germana en un área de una considerable diversidad étnica. Por la imposibilidad de que avanzara en sus estudios musicales en Rohrau y demostrado su gran talento musical, fue enviado a estudiar a Hainburg bajo la supervisión de un conocido de la familia (Johann Mathias Franck).

El siguiente período en su vida corresponde al de 1750 a 1761 (Viena), a éste corresponden tres etapas, de entre las cuales las primeras dos no tienen una división clara: durante los primeros años trabajó como músico independiente, maestro y compositor bajo encargo, fue alcanzando mejoras al ir conociendo personalidades como Porpora y Metastasio. Por 1753 y en mayor medida después de 1755, creció su actividad como compositor, y con ello su reputación y acceso a mejores patronazgos. Su primer trabajo regular comenzó probablemente en 1757 como director de música del Conde Morzin. A esta época corresponde la composición de varios oratorios, sus primeros cuartetos, misas, tríos con teclado, su *Quinteto –divertimento* H II:2, entre otras.

De 1761 a 1790 trabajó en la corte Esterházy, en donde se multiplican las evidencias de su labor. La familia Esterházy era la más rica y de mayor influencia entre la nobleza húngara, y durante largo tiempo había sido un importante patrón de cultura y artes, el príncipe Paul Anton era un amante de la música y un ejecutante bastante capaz.

De 1761 a 1765, Haydn ocupó el cargo de *Vice-Kapellmeister*. El contrato que firmó lo convertía no en un siervo sino en un empleado profesional, le asignaba un buen sueldo y varias prestaciones, lo hizo responsable de la música de cámara y le brindó autoridad sobre los músicos. A la muerte del príncipe Paul Anton en 1762, su hermano y sucesor, Nikolaus, un músico aún más entusiasta elevó su salario; sin duda el gusto musical de éste influyó en la creación musical de Haydn, pero no podemos saber en qué medida. El ensamble musical que dirigía era en un principio muy pequeño y constaba de trece o quince ejecutantes, para ser ampliado hacia 1770 y llegar en 1780 a contar con veintidós o veinticuatro miembros. Especialmente al principio, lo formaban virtuosos, lo cual tuvo una repercusión en sus partituras tanto sinfónicas como los conciertos con solista. Durante la primera mitad de la década de 1760, Haydn compuso principalmente música instrumental para ejecución exclusiva en la corte; principalmente compuso sinfonías (unas veinticinco en esta etapa) y conciertos, incluyendo dos o tres para violín, el “Concierto para violonchelo en Do mayor”, uno para violone (el primero del que se tiene noticia), dos conciertos para corno y uno para dos cornos, uno de flauta y uno de fagot, varios se han perdido; compuso entonces escasa música para teclado o grupos de cámara y algunas obras para la celebración de ocasiones especiales.

De 1766 a 1790 ocupó el cargo de *Kapellmeister*; y su status en la corte y sus actividades cambiaron radicalmente. En esta etapa compuso diversas músicas profanas y música religiosa. A partir de 1776 la actividad teatral y operística se incrementó en la corte Estherházy y marcó en cierta medida su producción, la corte dejó de ser el principal destinatario de la música instrumental de nuestro autor. Se separó de la corte cuando en 1790 fue disuelta la compañía musical tras la muerte de la esposa de Nikolaus.

De 1791 a 1795 se trasladó a Londres donde compuso numerosas sinfonías y piezas de géneros muy heterogéneos.

En 1795 regresó a Viena como un héroe célebre y respetado, pero el resultado del cambio de su status, era ahora un músico independiente, le hizo cambiar la orientación de sus composiciones, compuso sobre todo música para pequeños ensambles de cámara, y el único género que cultivó activamente fue el del cuarteto de cuerdas. En 1799 se publicó su colección de cuartetos Op. 76 dedicados al conde Joseph Erdödy. También dedicó sus esfuerzos a la creación de música vocal sacra. Su última aparición pública ocurrió el 26 de diciembre de 1803, como director de *Las siete palabras*. En 1800 murió su esposa, en 1805 su hermano más pequeño, Johann, y el año siguiente Michael, hermano suyo al que había instruido. Retirado de la vida pública, lo encontramos en 1809 con Napoleón brindándole una guardia de honor a su casa durante los bombardeos del 11 y 12 de mayo. Murió en la madrugada del 31 de mayo y una ceremonia en la que se ejecutó el *Requiem* de Mozart a su memoria ocurrió el 15 de junio en la Schottenkirche.



El concierto clásico

Concertare (en latín) quiere decir actuar conjuntamente, pero también significa estar en contienda, discutir entre sí. El *concerto grosso* del barroco vive en constante enfrentamiento de dos grupos, el de solistas o *concertino* y el grupo de la orquesta *tutti* o *ripieno*, de aquí surge, por reducción del grupo a un único solista: el concierto a solo. (Kühn, 2003)

En el siglo XVIII, el crecimiento de la clase burguesa propició que existieran más conciertos fuera de las iglesias y los salones de las cortes, trayendo para los compositores, tanto por las entradas como por las ventas de sus partituras, nuevas fuentes de ingresos. Creció el interés por la música exclusivamente instrumental y el concierto para solista fue tomando auge, hasta llegar a ser el segundo género más popular, sólo después de la sinfonía.

Los conciertos para solista tenían el objetivo de mostrar el virtuosismo de sus ejecutantes, esto determinó fundamentalmente la manera de componer estas obras y los convirtió en un género sumamente atractivo. Lo más común es que siguieran el esquema estándar de rápido-lento-rápido, básicamente igual al de una sinfonía pero con la ausencia del minuetto; cada movimiento debía tener un carácter diferente, el primero era más desarrollado, el segundo era de forma libre pero tenía un ánimo más profundo e íntimo, y el tercero era brillante y ligero. La relación tonal entre estos movimientos seguía regularmente los usos de la sinfonía, sólo se cambiaba a los tonos homónimos, cercanos y relativos. El objetivo era hacer una contraposición entre el solista y la orquesta.

Estructura del Concierto

Regularmente se seguía la misma estructura en la composición de un concierto que de una sinfonía, suprimiendo el tercer movimiento, es decir el primer movimiento seguía la forma sonata, el segundo era de forma libre, y el tercero era un movimiento rápido, con forma de rondó, sonata o la combinación de ambos, pero se hacían algunos ajustes para efectos de la sucesión entre episodios de *tutti* y de solista.

Vemos así que en el primer movimiento se seguía este esquema donde se cumple la estructura de la forma sonata pero se suprimen las barras de repetición:

- a) Exposición orquestal
- b) Exposición solo
- c) Transición orquestal
- d) Segundo solo
- e) Reexposición
- f) Cadenza solo
- g) Pasaje orquestal conclusivo¹⁸

¹⁸ Downs, Philip G. p.169

Aquí a y b equivaldrían a la exposición y su repetición, c y d al desarrollo, e a la re-exposición y g a la *coda*.

Concierto en Do mayor para violonchelo y orquesta de F. J. Haydn Hob. VIIb:1

Génesis

Fue compuesto probablemente entre 1762 y 1765 cuando Haydn ocupaba el puesto de Maestro de Capilla en la corte Esterházy; probablemente destinado a Joseph Weigl¹⁹ (1740-1820)²⁰, violonchelista principal ahí, para quien sin duda Haydn compuso los solos de sus sinfonías.

Redescubrimiento de la partitura

Conocemos este concierto gracias a que Oldrich Pulkert redescubrió una copia del S. XVII de este concierto en 1961²¹ y lo publicó en 1962. De este concierto sólo se conocía hasta antes por una mención escrita por Haydn en su catálogo personal²².

Ejecución

La composición instrumental es modesta, la orquesta está compuesta por la cuerda (además de un fagot no obligado que fortalece al bajo) y por dos oboes y dos cornos que intervienen sólo en el primer y tercer movimiento. En comparación a los criterios modernos, esta orquesta equivaldría a una de cámara donde el primer violonchelo toca la parte solista o quizá sería el único violonchelo. Parece normal entonces que la partitura del solista contenga también los episodios de *tutti*. En las orquestas de la época había normalmente entre seis y ocho violinistas, incluido, como en el caso de la orquesta de Esterházy, el director, y un solo violista. Parece que la indicación de *Corni in C* se referiría a cornos bajos, dado que Haydn solía indicar cuando se refería a los altos²³.

¹⁹ Haydn fue padrino de su hijo, *Sonja Gerlach, Bärenreiter*.

²⁰ Gerlach, Sonja, Prefacio a su edición del concierto en Henle-Verlag.

²¹ Praga, Museo Nacional, Fondo Radenín.

²² Catálogo "Entwurf".

²³ *Ibid*, Sonja Gerlach.



Análisis

I. Moderato

Este movimiento combina un carácter majestuoso y enérgico con uno cantábil y apacible. Sigue de forma muy regular el esquema de una sonata:

Exposición: compases 1 - 48

Desarrollo: compases 49 - 96

Re-exposición: compases 97 - 128

Cadenza

Coda: compases 129 - 136

La exposición es realizada por el *tutti* y los temas serán retomados por el solista a manera de recapitulación, aderezándolos con notas ornamentales y algunos comentarios de carácter virtuoso o modificándolos para obtener una calidad más *cantabile*.²⁴

El primer tema es de carácter pomposo y rítmico, es expuesto tanto por la orquesta como el solista, naturalmente, en la tonalidad de do mayor, es un tema reiterativo y poderoso que aclarará en nuestro oído el carácter general de todo el concierto:



En esta misma tonalidad, encontramos en adhesión a la estructura tradicional de la sonata un tema *cantabile*, que contrasta en carácter con el anterior, y con mayor susceptibilidad a modificaciones.



El siguiente tema es presentado en el grado de la dominante, también es de un carácter preponderantemente melódico, se presenta en un registro más agudo que los anteriores provocando un nuevo contraste.

²⁴ Cfrs. c. 7-15 de violines I y c. 27-36 de solo



Uno último, de carácter más conclusivo y melancólico también es expuesto en la tonalidad de la dominante.



El desarrollo se sirve de todos estos temas partiendo de la tonalidad de Sol mayor y con una fuerte modulación a La menor (relativa de la tonalidad principal). Después de una marcada cadencia en esta tonalidad empieza a partir del compás 72 el período de mayor inestabilidad armónica, que consta de una amplia sucesión de quintas (la menor, la mayor 7, re mayor, re mayor 7, sol mayor, sol 7, etc.), para terminar en la dominante de la menor, constituyendo uno de los pasajes de mayor virtuosismo de este movimiento dado que el solista se sirve de las cuatro cuerdas con cruces rápidos y vistosos para realizar esta progresión.



Esta sección finaliza en la misma tonalidad de la mayor en el episodio del solista y un puente nos conduce de vuelta al tono principal del movimiento.

La re-exposición es enteramente realizada en la tonalidad de do mayor con alguna inflexión al grado de la subdominante (Fa mayor)²⁵, lo cual brinda un carácter bastante más desenfadado y jovial. Todos los temas principales vuelven a aparecer con nuevas variaciones y se introduce un nuevo material bastante remarcable que es ejecutado únicamente por el solista y en el cual la orquesta sólo apoya en algunos pequeños puntos.



²⁵ Cfrs. compases 113-120



Esta sección, como es natural termina en un gran acorde cadencial que desemboca en la ejecución de una *cadenza*, precedido por un breve pasaje en el que solista y violines cantan juntos en contrapunto el cuarto tema.

El movimiento es rematado por una breve *coda* que reivindica el carácter majestuoso del principio.

II. Adagio

Curiosamente, en la estructura de este concierto, los tres movimientos se apegan a la forma de sonata. Este segundo movimiento, en fa mayor, es de un carácter muy calmado y tierno, que por medio de fuertes (relativamente) modulaciones se agitará durante el desarrollo.

Exposición: compases 1-51

Desarrollo: compases 51-88

Re-exposición: compases 89-111

Cadenza

Coda: compases 111-116

Es notoriamente similar la estructura de este movimiento con la del anterior, apuntemos que consta de dos temas principales, uno expuesto en la tónica (al hacerlo el solista, es expandido con una nota de una larga duración que sirve de pedal) y otro en la dominante.

Fragmento musical de la exposición del segundo movimiento. El primer tema comienza en la tónica (Fa) con un 'Solo' y un 'p' (piano). El segundo tema comienza en la dominante (Do) con un 'mf' (mezzo-forte).

Sin mucho que señalar en la estructura y armonía, la exposición comienza en la tónica y termina en el grado de la dominante, notemos que hay un tema lírico introducido como un extra al final de esta sección, este tema es notorio por su contraste en el registro, es amplio y sobre todo agudo. Este tema une esta sección con la próxima y enriquece el discurso musical del movimiento.

Fragmento musical de la re-exposición del segundo movimiento. Comienza con un 'V' (forzando) y 'espress.' (espressivo) en la tónica (Fa), marcando un 'p' (piano). Termina con un 'mf' (mezzo-forte) en la dominante (Do).



para sus escuchas. Es un enorme reto para todos los violonchelistas y un maravilloso método de aprendizaje dado que explota muchísimos recursos técnicos de corte virtuoso en pasajes bien idiomáticos para el instrumento²⁹.

Exposición: compases 1-98

Desarrollo: compases 98-172

Re-exposición: compases 173-233

Coda: compases 234-253

El primer tema es de carácter rítmico y reiterativo, ágil y brillante; al igual que en el movimiento anterior, en su presentación por el solista es expandido por la aparición de una nota larga que genera expectativa.



Derivado de este tema aparece un segundo, que será ampliamente desarrollado, en el tono de Sol mayor (compás 66) y que será precedido de una melodía de carácter festivo que intercala corcheas y tresillos y modifica un tanto el carácter.



El siguiente es un tema que en la re-exposición, durante la intervención del solista es presentado por este en el tono de Sol menor, pero justo antes por la orquesta en el mismo tono en modo mayor (al menos su primera parte)

²⁹ Cfrs. compases 58-59, 92-94,



El siguiente es un material ampliamente elaborado que aparece en la tonalidad de la doble dominante que conduce a la dominante natural del tono principal (Sol mayor), es notorio este pasaje por su carácter virtuoso y por sus implicaciones en el desarrollo³⁰. Es importante destacar las cuatro funciones principales que ocurren durante la aparición de esta multitud de semicorcheas: los arpeggios de los acordes, las escalas, las melodías ocultas con notas de valores de octavo y la aparición de un pedal.



El desarrollo toca las tonalidades de Sol mayor, Sol menor, Do menor y desemboca en una sucesión de quintas similar a la del primer movimiento, Re menor, Re mayor (V), Sol mayor, Do mayor, Fa mayor. Luego, una sección análoga a la del primer movimiento³¹ (compases 130-138), usando el cruce rápido de cuerdas para trazar arpeggios abiertos, nos conduce al modo de Mi menor, con un nuevo manejo del último tema puramente melódico de la exposición.



La re-exposición no presenta novedades temáticas y de hecho se encuentra un poco abreviada, es notoria la modificación de algunos pasajes para incrementar la dificultad, y por tanto el interés.



Finalmente la coda está construida con la explotación de los motivos y temas aparecidos anteriormente y con el uso de escalas que se extienden ampliamente en el registro agudo del violonchelo.

³⁰ Cfrs. compases 118-128

³¹ Vea arriba, cuando hablamos del desarrollo.



Sugerencias de interpretación

La exigencia principal radica en la versatilidad de los golpes de arco del ejecutante, el primer movimiento, con sus temas de carácter pomposo y sus expresivas melodías, requiere ser ejecutado siempre delicadamente, sin grandes sobresaltos de agresividad y variando siempre entre una articulación separada y un *legato* bien uniforme y sobrio. El segundo movimiento es el que impone la mayor exigencia de expresividad para la mano derecha, aquí es primordial determinar las digitaciones en función de la cohesión de las líneas melódicas. El tercer movimiento es el de mayor dificultad técnica, los muchos pasajes virtuosísticos exigen un alto grado de agilidad para ambas manos y una completa sincronización entre éstas (esto aplica también a los pasajes rápidos o de figuras más breves del primer movimiento); aquí la forma de lograrlo es aplicando el uso de patrones rítmicos diversos durante el estudio de estos pasajes, y es mi recomendación priorizar el brillo y la calidad de la ejecución mediante el uso de las digitaciones más simples posibles y las arcadas más regulares. Durante todo el concierto, pero principalmente en el primero y en el tercer movimiento es importante hacer notoria la diferencia en el carácter de los motivos más rítmicos y los más líricos, siempre guardando la delicadeza y en la medida de lo posible, la elegancia y gentileza en el ataque.



Complemento I

Benjamin Britten (1913-1976)

Fue el compositor inglés más sobresaliente del S. XX. A la edad de doce años recibió clases de Frank Bridge, y luego de John Ireland. A los veinte comenzó a laborar como compositor independiente. Colaboró con el poeta W. H. Auden 1935 a 1939. Fue muy significativa su amistad (noviazgo?) con el tenor Peter Pears³² con quien convivió hasta el final de su vida y para quien escribió numerosas piezas. Britten recibió muchas distinciones internacionales y recibió un título nobiliario por sus méritos musicales.

Las *cadenzas* para el concierto de Haydn fueron compuestas para el violonchelista Mstislav Rostropovich, a quien dedicó otras obras de diversos géneros.

Relación de Britten con Rostropovich y su obra para violonchelo

En septiembre de 1960, en una presentación del Primer Concierto para violonchelo de Schostakovich, y acompañado por el autor, Britten conoció a Mstislav Rostropovich y aceptó componer una sonata para él³³, se la enviaría en enero del año siguiente a la Unión Soviética. Esta obra antecede justo a la composición de su *Requiem de Guerra*. En 1963 dedicó nuevamente una pieza a Rostropovich, la *Sinfonía para Violonchelo*, en esta época, con motivo de la celebración del quincuagésimo aniversario del compositor, el chelista escribiría que la humanidad igualmente celebraría el número ciento cincuenta y el doscientos.

En 1964, Britten compuso una ópera llamada *Curlew River* con libreto de William Plomer basada en el drama japonés *No* llamado *Sumidagawa*. En la dedicatoria de esta obra aparecería el nombre de Mstislav Rostropovich; éste, entre 1961 y 1971, habría de obtener de Britten una sonata, una sinfonía concertante y al menos tres *suites* sin acompañamiento dedicadas a él, '*Rostropovich got his works by bullying me*', admitiría el propio Britten³⁴. El 18 de junio de 1964 Rostropovich dio el estreno inglés de dicha sinfonía en el Aldeburgh Festival, y el siguiente mes lo

³² [On 23 February (1934)...], was the time that he first met Peter Pears, the tenor Singer who was later to become his longlife companion... , Headington, p. 30. La homosexualidad de Britten nunca fue durante su vida asunto de discusión pública, a pesar de las modificaciones de la ley inglesa al respecto. Prefirió vivir decentemente (*sic.*) y libre del escándalo y parecía incluso puritano. Sólo después de su muerte, cuando el asunto se trató en la prensa y el radio, recibió una especie de *imprimatur* por parte del hombre con quien había de algún modo vivido casado por cuarenta años, Peter Pears. En una transmisión televisiva en 1980, describió su relación como una de "devoción apasionada, fe y amor"; antes la había descrito como "maravillosa, gloriosa". Y añadió que la palabra "*gay*" jamás había formado parte del vocabulario de Britten a pesar de todo. *Idem* p. 35.

³³ Headington, p.122

³⁴ Headington, *Op. Cit.* P. 128



grabaron él y Britten junto con el Concierto en do mayor de Haydn, recientemente redescubierto y para el cual Britten proporcionó las *cadenzas* naturalmente dedicadas a Rostropovich.

Además de estas aportaciones al repertorio moderno del violonchelo, la amistad que mantendrían la familia Rostropovich y Britten hasta el final de la vida de éste, dejó varias anécdotas pintorescas que retratan las condiciones de tensión en el mundo de la época de la guerra fría, y, aún mejor, algunas grabaciones aparte, con Britten al piano interpretando repertorio convencional junto a Rostropovich.



Complemento II

Ya que la partitura de las *Cadenzas* de B. Britten es mucho menos accesible que la del resto de piezas que conforman este programa, he decidido añadir la imagen de la que me he servido a este trabajo; y pido una disculpa, dado que ésta me llegó de mano en mano, en forma de fotocopia y me es imposible precisar la fuente, de la cual podemos inferir al menos algunos datos por el idioma en que fue publicada.



КАДЕНЦИИ

К КОНЦЕРТУ И. ГАЙДНА ДО МАЖОР

CADENZAS

TO, J. HAYDN'S CONCERTO IN C MAJOR

к 1 части.
To the 1st movement

Б. БРИТТЕН
B. BRITTEN

к 1 части.
To the 1st movement

к 2 части
To the 2nd movement

pp, ff, f, p, dim., sempre pp, espress., rall., Animato

2800



Anexo I Síntesis para el Programa de Mano

Bach, Johann Sebastian (1685-1750), Suite III en Do mayor para violonchelo solo, BWV 1009

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Bourrée I & II
- VI. Gigue

Nacido en Eisenach, Bach vivió un período de muchas y profundas transformaciones en Alemania, marcada por la carestía del pueblo y la suntuosidad de la realeza. Estas cortes pudientes se pagaban músicos con diversos fines: el mero entretenimiento, la creación de música para los cultos religiosos, sus servicios de dirección musical en una capilla; así es que Bach había trabajado para 1707 en la corte del duque Johann Ernest III en Weimar, Turingia y en la Capilla de San Blas en Mülhausen. Al período que abarca de 1708 a 1717 en la vida de Bach se le llama Período de Weima. De aquí destaquemos la creación de su *Clave bien temperado*.

El siguiente período en la vida de Bach es el período de Köthen (1717-1723). Siendo esta una corte calvinista que prohibía la música de concierto en el templo, el maestro dedicó la mayor parte de su creatividad a la producción de música profana e instrumental; a este período corresponden las *6 Sonatas y partitas para violín solo* y los *6 conciertos de Brandemburgo*, las *3 sonatas para viola de gamba*, *3 sonatas para clave y flauta* entre otras célebres obras, incluidas las *6 Suites para violonchelo solo*.

Una *suite* es una sucesión de danzas instrumentales en la misma tonalidad pero con diferente ritmo, *tempo*, carácter y afecto. *Suite*, *ordre*, *partita* y *obertura*, son términos que se utilizaron en el barroco para designar a una obra formada por una serie de origen coreográfico. Sus movimientos son de estructura binaria simple (A-A') o de forma binaria compuesta (A-B-A); son diferenciables entre sí principalmente por sus características rítmicas. Pueden contener danzas solemnes, elegantes, retozonas, alegres, etc.

La elaboración de estas *Suites* (primeras en su género) fue determinada por la profunda simpatía que sentía Bach por los instrumentos de cuerda y por su comprensión de ellos derivada de su propia educación como violinista. Bach compuso en total seis *Suites para violonchelo solo*, números de catálogo BWV 1007-1012, en las siguientes tonalidades: I Sol mayor, II Re menor, III Do mayor, IV Mi bemol mayor, V Do menor, VI Re mayor. La V la hizo pensando en un Violonchelo con *scordatura* (afinando la cuerda de La como Sol) y la VI para uno dotado con una cuerda aguda extra que afinara Mi. Todas se componen por un Preludio, una (danza) Alemana, una *Corrente* (o *Courante*, como las nombra Bach en francés, a pesar de estar escritas en estilo italiano), una Sarabanda, dos Minuetos, *Bourrées*, o Gavotas con sus respectivas repeticiones y una *Gigue*.

De 1723 hasta su muerte en 1750 fungió como maestro de Capilla –*Kantor*– y director musical en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig. En este último período compuso sus cuatro

“Pasiones”, las “Variaciones Goldberg” y el “Oratorio de Navidad” entre otras muchas obras de diversos géneros litúrgicos y profanos. Fue un período extremadamente fecundo en el que su trabajo no fue valorado. J. S. Bach murió el 28 de julio de 1750 por una apoplejía.

Con la muerte de J.S. Bach, su música cayó gran parte en el olvido, a pesar de haber sido admirada por notables músicos como Haydn, Mozart y Beethoven, pero no fue sino hasta el S. XIX que su música empezó a ser revalorada, rescatada y ampliamente difundida convirtiéndose en una de las más influyentes.

Beethoven, Ludwig van (1770-1827), Sonata No. 5 para violonchelo y piano en Re mayor, Op. 102 No. 2

- I. Allegro von brio
- II. Adagio con molto sentimento d’afetto (attaca l’allegro)
- III. Allegro fugato

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 15 o el 16 de diciembre de 1770. Su padre fue ahí músico de la corte, y cuando su hijo Ludwig nació era tenor al servicio del entonces elector (imperial) y arzobispo de Colonia, siendo Bonn su sede. Creció Beethoven en este ambiente a la vez civilizado y culto, miserable y servil. El 2 de noviembre de 1792 partió al encuentro de Viena y Haydn, y -por medio de las enseñanzas de éste- del *espíritu de Mozart*.

La primera referencia que tenemos acerca del inicio de la sordera de Beethoven aparece en una carta datada el 29 de junio de 1801 a su amigo Wegeler en Bonn, aunque quizá los primeros síntomas aparecieron hacia 1796. Señalemos, para conocer el carácter de nuestro compositor, que esta condición lo alejó inmediatamente de las actividades sociales y le trajo una interminable serie de crisis a las cuales no encontraría resignación nada pronto.

Durante los años de 1813 a 1817, la producción de Beethoven fue pobre debido a sus aflicciones por la enfermedad de su hermano Caspar Carl, que moriría en noviembre de 1815, dejándole como guardián de su hijo Karl. Además de sus dos *Sonatas para violonchelo* (Op. 102), la mayor parte de su producción consistiría sólo de música de ocasión. Fueron efectivamente años tristes y difíciles para Beethoven.

Beethoven dedicó durante sus últimos años lo mejor de su fuerza creativa a la composición de cuartetos; a inicios de 1826, Beethoven comenzó con la composición del de Do sostenido menor (Op. 131), que interrumpiría por enfermedad, pero que podría acabar en junio. Este mismo año compuso el de Fa (Op.135), y un nuevo *finale* para el Op. 130 a petición del publicador debido a su dificultad, su condición fue que la fuga fuera publicada aparte (*Die Grosse Fugue, Op. 133*); ésta fue la última pieza que Beethoven completó. Murió alrededor de las 5:45 p.m. el 26 de marzo de 1827, y su funeral, el 29 de marzo, fue atendido por más de diez mil testigos, fue enterrado en el cementerio de Währing. En 1888 sus restos y los de Schubert fueron trasladados al Zentralfriedhof, cementerio central de Viena, donde hoy yacen juntos.



Beethoven inventó propiamente el género de Sonata para violonchelo, en el que el violonchelo y el piano tiene roles de la misma importancia. Fue el primer compositor en enfrentar el problema de balance entre ambos instrumentos.

Las últimas dos sonatas de violonchelo, Op. 102, fueron compuestas en el verano de 1815, la primera lleva en sus páginas autógrafas la inscripción “1815, finales de julio”, y la segunda “Inicios de agosto de 1815”, de ésta se sabe que Beethoven aún trabajaba en ella al menos hasta octubre, lo cual sugiere que su composición requirió mayor tiempo. Fueron compuestas probablemente por la petición de la amiga cercana de Beethoven, la Condesa Marie Erdödy. La sonata en Re mayor es la única sonata de chelo de Beethoven en seguir el esquema estándar de rápido-lento-rápido. Estas dos sonatas (Op.102) son las más sorprendentes por su estructura en cuanto a su nivel de sofisticación, especialmente por el estilo casi *bachiano* de su polifonía, donde cada nota tiene una nueva importancia, cada motivo tiene susceptibilidad a un futuro desarrollo, y cada voz su propio rol melódico y armónico.

El punto culminante de este estilo polifónico aparece en la fuga (marcada como *Allegro fugato*) del *finale* de la sonata en Re mayor. Escribir exitosamente una fuga para violonchelo y piano es particularmente difícil dado que una sola de las tres o cuatro (como en este caso) voces no corresponde con las demás, y esta voz es precisamente una voz intermedia. Beethoven consigue un balance extraordinariamente efectivo, y sigue estrictamente la estructura de una fuga.

Coral, Leonardo, (1962-), Sonata para violonchelo y piano en Sol menor (1999), 18'

- I. Espejos de luna y viento
- II. Lamento
- III. Final

Leonardo Coral García nació en 1962 en la Ciudad de México, hijo de Elena García y del pintor colombiano Flaviano Coral, colaborador de Siqueiros en algunos murales. Ingresó a la Escuela Nacional de Música (UNAM), cuando tenía dieciocho años, en la carrera de Composición, primero en la clase de Juan Antonio Rosado y Radko Tichavsky y posteriormente cursó la licenciatura bajo la cátedra de Federico Ibarra. Obtuvo la Licenciatura en composición de la Escuela Nacional de Música, con mención honorífica.

Sus obras han sido interpretadas en diversos foros en muy diversas altitudes de nuestro planeta y existen a la fecha doce discos compactos con música de su autoría. Las más importantes orquestas, ensambles y solistas nacionales han interpretado sus obras, que suman más de un centenar de composiciones. Diversas agrupaciones le han encargado composiciones, la Orquesta Filarmónica de la UNAM en 2010 le comisionó componer una obra con motivo del Bicentenario de México, dicha obra tiene el nombre de *Águila Real* y se estrenó el 13 de noviembre de 2010 en la Sala Nezahualcóyotl.

Leonardo Coral es miembro de la Liga de Compositores y maestro en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yolliztli.

Esta obra fue compuesta en 1999 y tiene por dedicatarios a Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, quienes la estrenaron aquel mismo año. La obra fue grabada en 2001 (FONCA-Quindecim Recordings) y editada por la ENM-UNAM en 2004. El diseño de la obra es tradicional: consta de tres movimientos en la sucesión clásica de rápido-lento-rápido según los *tempi* y *Allegro di Sonata-Andante* variado-Rondó según sus formas. En ella se evocan imágenes introspectivas contrastantes. En el primer movimiento se exponen dos secciones de ideas cuyo material es conducido durante el desarrollo a través de diversas regiones armónicas hasta llegar a su clímax; el segundo movimiento constituye un canto elegíaco, y el tercero es un continuo que fluye ágil y vertiginosamente para concluir la obra con ritmos enérgicos y danzantes.

Haydn, Franz Joseph (1732-1809), Concierto No. 1 para violonchelo y orquesta en Do mayor, Hob. VII:1, 26'

- I. Moderato
- II. Adagio
- III. Finale. Allegro molto

Cadenzas de Britten, Benjamin (1913-1976)

Nació en Rohrau, en la Baja Austria, el 31 de marzo de 1732. Inició su carrera en el sistema tradicional de patronazgos del barroco austriaco tardío, y al final era un artista independiente en el estilo del romanticismo de inicios del S. XIX. Alcanzó la fama hacia la mitad de la década de 1760 y en la de 1780 se había convertido en el compositor más célebre de su tiempo, de 1790 hasta su muerte llegó a convertirse como en una especie de héroe de la cultura en toda Europa. Desde inicios del S. XIX ha sido venerado como el primero de los tres “Clásicos de Viena” (Haydn, Mozart y Beethoven). Se sumergió en cada género musical; durante la primera parte de su carrera sus obras vocales alcanzaron tanta o más fama que las instrumentales. Es conocido como “padre de la sinfonía” y “padre de la forma sonata” pero sería justo darle también el reconocimiento de “padre del cuarteto de cuerdas” (compuso más de setenta obras de este género); su ingente producción fue notoria por su ingenio, calidad, importancia histórica y volumen como la de ningún otro compositor.

Durante la primera mitad de la década de 1760, Haydn compuso principalmente música instrumental para ejecución exclusiva en la corte Esterhazy; principalmente compuso sinfonías (unas veinticinco en esta etapa) y conciertos, incluyendo dos o tres para violín, el “Concierto para violonchelo en Do mayor”, uno para violone (el primero del que se tiene noticia), dos conciertos para corno y uno para dos cornos, uno de flauta y uno de fagot, varios se han perdido.

Murió en la madrugada del 31 de mayo de 1809 y una ceremonia en la que se ejecutó el *Requiem* de Mozart a su memoria ocurrió el 15 de junio de ese año en la Schottenkirche.

En la ejecución de este programa se incluyen las cadencias que el compositor inglés Benjamin Britten dedicó a Mstislav Rostropovich.



Bibliografía consultada

- Alain, Olivier, “Bach” en “Clásicos de la música”, Espasa-Calpe, Madrid, España, 1977, 126 pp.
- Andrés, Ramón, “Johann Sebastian Bach, los días, las ideas, los libros”, Acantilado, No. 106, Barcelona, España, 2005.
- Bach, J.S., *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007-1012*, edición de August Wenzinger, Bärenreiter-Verlag, Bassel, Alemania, 1950, 26ª impresión, 2008.
- Bach, J.S., *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso, BWV 1007-1012, Text Volume*, edición de Schwemer, Bettina y Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter, Alemania, 2000.
- Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Violoncello und Klavier*, edición de Jonathan del Mar, Bärenreiter, Kassel, Alemania, 2004, 2ª impresión 2007.
- Candé, Rolando de, *Nuevo diccionario de la música*, Ma non troppo, España, 2000
- Downs, Philip G., *Classical Music, The Era Of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Norton Company, New York, London, 1992
- Estrada Rodríguez, Luis A., “La suite en Bach. Guía auditiva” en la revista “Pauta, cuadernos de música y crítica musical” No. 32 y 33, CENIDIM, México, 1989-1990.
- Haydn, *Konzert in C für Violoncello und Orchester, Hob. VIIb:1, Urtext*, (score completo), edición de Sonja Gerlach, Bärenreiter Classics, Munich, 1981.
- Haydn, *Violoncellokonzert C-Dur, Hob. VIIb:1. Klavierauszug*, edición de Sonja Gerlach, Henle-Verlag Urtext, Munich, 1989.
- Headington, Christopher, *Britten*, Holmes & Meier Publishers Inc., Nueva York, 1982
- Holst, Imogen, *Britten*, The Universty Printing Hose Cambridge, Gran Bretaña, 1966, Tercera edición 1980.
- Kalischer, A. C., *Beethoven's letters*, Dover Publications, Nueva York, 1972.
- Kerman, Joseph y Alan Tyson, Beethoven, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Papermac, Londres, 1997.
- Kerst, Fridrich y Henry Edward Krehbiel (editor y traductor), *Beethoven, the man and the artist, as revealed in his own words*, Dover Publications, Nueva York, 1964.

- Little, Meredith and Jenne Natalie, *“Dance and the music of J.S. Bach”* , Indiana University Press, USA, 1984, 249 pp.
- Orga, Ates, Beethoven, en la Colección: Grandes Compositores, Ediciones Robinbook, Barcelona, España, 2001.
- Sadie, Stanley, editor, *The new Dictionary of Music and Musicians second edition*, volume 11, Grove, Estados Unidos, 2001
- Schweitzer, Albert, *“J. S. Bach, el músico poeta”* , Ricordi, B.A. Argentina, 2000, 380 pp.
- Sonneck, O. G., *Beethoven, Impressions by his Contemporaries*, Dover Publications, Nueva York, 1967.
- Steinitzer, Max, *Beethoven*, Breviarios del FCE, Primera edición en alemán, 1927, primera edición en español, 1953, séptima reimpresión, 2000, México, 2000.
- Vega Cernuda, Daniel S., *“Bach, repertorio completo de la música coral”*, Cátedra, Barcelona, España, 2004, 1004 pp..

Enlaces en internet

- imslp.org
- oxfordmusiconline.com
- wikipedia.org



Partituras

- Bach, J.S., *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007-1012*, edición de August Wenzinger, Bärenreiter-Verlag, Basel, Alemania, 1950, 26ª impresión, 2008.
- Bach, J.S., *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso, BWV 1007-1012, Text Volume*, edición de Schwemer, Bettina y Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter, Alemania, 2000.
- Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Violoncello und Klavier*, edición de Jonathan del Mar, Bärenreiter, Kassel, Alemania, 2004, 2ª impresión 2007.
- Coral, Leonardo, *Sonata para violonchelo y piano*, ENM-UNAM, México D. F., 2004.
- Haydn, *Konzert in C für Violoncello und Orchester, Hob. VIIb:1, Urtext*, (score completo), edición de Sonja Gerlach, Bärenreiter Classics, Munich, 1981.
- Haydn, *Violoncellokonzert C-Dur, Hob. VIIb:1. Klavierauszug*, edición de Sonja Gerlach, Henle-Verlag Urtext, Munich, 1989.