



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCHELO

PRESENTA

JONATÁN SÁNCHEZ MORALES

Asesor: Dr. Gustavo Martín Márquez

MEXICO, D. F.

FEBRERO-2105



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música por haberme brindado la oportunidad de tener una formación musical profesional y así pertenecer a la comunidad universitaria.

A todos los maestros que intervinieron en este proceso musical y en mi vida personal, en especial a Sergio Cárdenas, Ángel Zúñiga, Tomàs Palacios, Mauricio Rojas, Gustavo Martín Márquez, Aaron Bitrán, Homero Villareal, Leonardo Mortera, Samuel Pascoe, Rocío Orozco, Roberto Guadalajara y María de los Ángeles Chapa y de manera muy particular a mis Maestros de Violonchelo, Álvaro Bitrán, Ignacio Mariscal y Liudmila Terentieva.

A los Maestros sinodales, a mis amigos y compañeros de esta carrera y de la vida en sí, que me han ayudado a continuar en los momentos menos fáciles, a mi hijo Mateo por enseñarme las lecciones de vida más interesantes, a mis Padres y Hermanos por seguir de pie firme hasta estos días y a todos aquellos que se han adelantado en el camino de regreso a casa, en especial a mi querido amigo Porfirio Fuentes, pero sobre todo a Dios por hacer de este sueño una realidad.

CONTENIDO

| | |
|---|----|
| PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO | 3 |
| CAPÍTULO 1. Johann Sebastian Bach. Suite para Violonchelo Solo No. 3 en Do Mayor, BWV 1009. | |
| BIOGRAFÍA. | 4 |
| OBRAS PRINCIPALES. | 8 |
| HISTORIA DE LA OBRA. | 9 |
| ANALISIS. | 10 |
| CAPÍTULO 2. Franz Joseph Haydn. Concierto para Violonchelo y Orquesta No.2 en Re Mayor, Op. 101 VIIb: 2 | |
| BIOGRAFÍA. | 20 |
| OBRAS PRINCIPALES. | 25 |
| HISTORIA DE LA OBRA. | 26 |
| ANALISIS. | 27 |
| CAPÍTULO 3. Astor Piazzolla. <i>Le Grand Tango</i> , para Violonchelo y Piano. | |
| BIOGRAFÍA | 34 |
| OBRAS PRINCIPALES | 37 |
| HISTORIA DE LA OBRA | 38 |
| ANALISIS. | 39 |
| CAPÍTULO 4. | |
| COMENTARIOS PERSONALES. | 44 |
| FUENTES CONSULTADAS. | 47 |
| ANEXO 1. Síntesis | 50 |

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

| | |
|--|---------------------|
| Suite para Violonchelo solo No. 3 | J. S. Bach |
| en Do Mayor, BWV 1009. | (1685-1750) |
| Prélude | |
| Allemande | |
| Courante | |
| Sarabande | |
| Menuet 1 y Menuet 2 | |
| Gigue | |
| | |
| Concierto para Violonchelo y Orquesta No. 2 | F. J. Haydn |
| en Re Mayor, Op 101 VIIb: 2 | (1732-1809) |
| Allegro moderato | |
| Adagio | |
| Rondo | |
| | |
| <i>Le Grand Tango</i>, para Violonchelo y Piano | A. Piazzolla |
| | (1921-1992) |

Jonatán Sánchez Morales- Violonchelo

Edith García Lazcurain- Piano

Eurídice Sánchez Urrutia- Piano

CAPÍTULO 1

Johann Sebastian Bach.

Suite para Violonchelo Solo No. 3 en Do mayor, BWV 1009.

BIOGRAFÍA

Johann Sebastián Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Fue uno de los más grandes compositores que han existido y un extraordinario organista, clavecinista, violinista, cantor y maestro de capilla de música del Barroco. Proviene de una familia de músicos cuyos antecedentes se remontan varias generaciones hasta el siglo XVI. Su primera formación musical se la debe a su padre Ambrosius Bach que era violinista y llegó a ser director de la Orquesta municipal y miembro de la corte de Eisenach.

La reputación de Bach como organista y clavecinista era legendaria, tenía fama en toda Europa por su gran técnica y capacidad de improvisar música al teclado. Huérfano desde los diez años de edad Bach encontró un refugio en la casa de su hermano mayor Johan Cristoph, en Ohrdruf, quien se convirtió en su tutor y maestro de música, le dio las primeras nociones de composición y le enseñó a tocar el clavecín; al cabo de algunos años y debido a que la familia de su hermano aumentaba sin cesar, se sintió en el deber de no permanecer a su cargo y decidió resolver sus propias necesidades.

Cinco años después en 1700, cuando ya era un estudiante destacado se trasladó a Lunemburgo, donde gracias a su hermosa voz pudo entrar como corista en el liceo de esa ciudad. La atmósfera de Lunemburgo le fue muy propicia, muy probablemente fue ahí donde por primera vez estudio historia de la música y su evolución del siglo XVI, y pudo saber la diferencia entre las estructuras y estilos. Estudió Retórica, Lógica, Latín, y Francés, también aprendió a tocar el órgano, la manera en que éste funcionaba y como está construido, llegando a ser un experto en la materia.

Por supuesto, nada la hubiera gustado más que continuar los estudios en la universidad a fin de completar su cultura general pero antes de filosofar había que comer y, en consecuencia, Bach debió aceptar las funciones como violinista en la orquesta del príncipe de Weimar. Unos meses más tarde en 1704 fue nombrado organista de Arnstadt, que era un medio muy pequeño para él y, por lo tanto, fue con real satisfacción que en 1707 aceptó el cargo de organista en Mühlhausen donde de inmediato se casó con su prima María Bárbara Bach.

En Junio de 1708 dejó Mühlhausen por Weimar, en donde desempeñó durante nueve años las funciones de organista de la corte y músico de cámara. En 1714 había un puesto libre como *Kapellmeister*, cargo al que Bach aspiraba porque se sentía con buenos antecedentes, sin embargo, el príncipe de la corte en lugar de ofrecérselo lo cubrió con un músico perfectamente insignificante, Johan Wilhem Drese, cuyo único mérito consistía en ser hijo del anterior *Kapellmeister*. En tales condiciones Bach no podía quedarse, y en 1707 aceptó una oferta por parte del príncipe Leopold de Köthen para convertirse en *Kapellmeister* de su pequeña corte, dicha propuesta entusiasmo mucho a Bach pues era el máximo cargo al que podía aspirar un músico de su época.

El Príncipe Leopold era un músico aficionado, se esforzaba para que su corte estuviera a la altura de las mejores de Europa en lo que a música se refiere. La corte de Köthen era calvinista y manifestaba una actitud muy distinta a la de la corte de Weimar que era luterana. La música sacra se limitaba a la ejecución de sencillos salmos. El príncipe Leopold favorecía la ejecución de la música instrumental y Bach aprovechó la ocasión para experimentar; la orquesta a su disposición era de un extraordinario nivel, con músicos reclutados de Berlín y Brandemburgo, capaces de llevar a cabo las más altas exigencias musicales.

En 1720 María Bárbara Bach murió súbitamente en Köthen mientras Bach se encontraba en Carlsbad acompañando al Príncipe Leopoldo. Al regresar, su esposa ya había sido enterrada y no pudo hacer otra cosa más que ir a llorar sobre la tumba todavía húmeda de aquella que, durante trece años, había compartido su vida y su labor. En la necrología escrita por Carl Philipp Emanuel Bach describe de manera conmovedora el dolor y abatimiento de su padre.

Dentro de las composiciones de esta época destacan los *Conciertos de Brandenburgo*, serie de seis conciertos pensados para un conjunto instrumental distinto cada uno y que fueron dedicados al margrave prusiano Christian Ludwig de Brandemburgo en 1721, también terminó el primer tomo del Clave bien temperado, cuyo segundo tomo finalizó en 1744.

En 1721 el maestro desposó a Anna Magdalena Wulken, hija del trompetista de la orquesta de Weissenfels, Bach tenía treinta y seis años, ella veintiuno. Esta unión fue singularmente feliz, y Anna Magdalena, que poseía una bella voz de soprano y era buen músico, supo comprender a su marido y animarlo en todos sus trabajos.

Por ejemplo, fue ella la que copió la mayor parte de la Pasión de Handel y, como detalle curioso vale la pena destacar, que a medida que transcurría el tiempo su caligrafía se asemejaba más y más a la de su esposo al punto de que es difícil distinguirlas.

A su vez, el príncipe Leopold también se casó, su esposa fue la princesa Friederica Henrietta de Anhalt-Bernburg quien no sentía la menor atracción por la música. A la larga Bach se cansó de las actividades que el Príncipe Leopold le había asignado, pues no respondían a la vocación que lo animaba. El órgano de la capilla de la corte era un pequeño instrumento que contaba apenas con diez registros y además, Bach no era el organista titular. Debido a estas y otras razones Bach pensó

en abandonar esta ciudad, sus hijos crecían y era menester pensar en su educación, en este sentido Köthen casi no ofrecía posibilidades.

Al morir Buxtehude en 1722 y quedar vacante el puesto de *Thomaskantor*, es decir, maestro de capilla de las iglesias de Leipzig, Bach dudo varios meses en presentarse como candidato. El *Thomaskantor* era un simple profesor que ocupaba jerárquicamente el cuarto lugar en la escuela de Santo Tomas, debía dar ciertas lecciones, estudiar y dirigir los coros que los internos cantaban en las dos iglesias principales (Santo Tomas y San Nicolás), este trabajo no era un progreso para un maestro de capilla ducal. Por último y a pesar de los inconvenientes, Bach decidió convertirse en maestro de escuela y el 31 de mayo de 1723 se inició en sus funciones que debía cumplir durante veintisiete años.

Dentro de las escuelas se reclutaban a niños huérfanos los cuales necesitaban educación y ésta era otorgada a cambio de cantar para el coro de las iglesias; bajo estas condiciones Bach no podía hacer mucho musicalmente hablando. En 1730 presentó una memoria al consejo sosteniendo que le era imposible ejecutar dignamente la música sagrada en las iglesias de Leipzig a causa del mal estado de los coros, los recursos musicales que disponía eran en verdad muy menudos, las iglesias mantenían solo ocho instrumentistas y para disponer de una orquesta completa, Bach, en su carta exigía dieciocho músicos.

Durante este tiempo compuso una enorme cantidad de música para los servicios religiosos, haciendo un total de cincuenta y nueve cantatas por año. De acuerdo con los datos proporcionados por Forkel, es posible que Bach haya compuesto cinco ciclos anuales, lo que representa doscientas noventa y cinco cantatas de las cuales por lo menos un centenar se ha perdido, puesto que solo se conocen ciento noventa.

Destacan los oratorios la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Mateo*, el segundo considerado por muchos la mejor obra musical escrita, Bach tomo algunos movimientos de este oratorio para ser tocados en el funeral del príncipe Leopold en 1729.

El cargo de Bach en Santo Tomas resultó ser bastante extenuante y éste no tardo en sentirse menospreciado por las autoridades, tuvo muchas complicaciones con los coristas y con los miembros del consejo ya que estos últimos habían recortado ciertos fondos que hasta entonces se encontraban a la disposición del cantor. Las consecuencias no se hicieron esperar y el nivel de ejecución musical en las iglesias descendió más y más, hasta que el concejo se creyó en el derecho de reprochárselo al propio Bach.

Durante ese periodo hubo muchas recriminaciones al Maestro llegando al grado de que los superiores de Bach dieran un voto de censura y, previniendo la indiferencia del maestro hacia este llamado de atención, se decidió disminuirle una parte de sus entradas extraordinarias provenientes de ciertos ingresos que eran distribuidos entre los profesores de Santo Tomas. Fue en esta disposición en la que el maestro dirigió a su amigo Erdmann una carta llena de aflicción donde le ruega encontrarle otro puesto, lamentándose sobre todo de las desventajas materiales de su situación.

En la petición del 27 de julio de 1733 que dirigió a Augusto III, Rey de Polonia y Elector de Sajonia, confiesa francamente las razones prácticas que lo mueven a solicitar el título de *Hofcompositeur*. Le dedica el *Kyrie* y el *Gloria* de la Misa en Si menor que eran las únicas partes terminadas de la gran obra rogándole se dignara a aceptar su “humilde trabajo”. Por fin el 19 de Noviembre de 1736, Bach recibía el decreto que lo instituía como *Hofcompositeur* de la Real Capilla.

Toda la autoridad moral de Bach en la escuela, tanto sobre los alumnos como sobre los profesores, estaba quebrada y puede decirse sin temor a exagerar que este tipo de cosas amargó los últimos diez años de su vida, de haber sido más joven hubiera buscado otra situación pero debió resignarse a vivir como un extranjero en el ambiente de Santo Tomas, ya no le interesaba lo que ocurría en *Leipzig* y a esto se debe que haya permanecido apartado del gran movimiento musical que se desarrollaba en la ciudad.

Su parte débil eran los ojos, era miope de nacimiento y no es menester señalar que escribiendo música y grabándola él mismo sobre cobre no contribuía a mejorar su vista, que durante los dos últimos años de vida, se debilitó progresivamente. En el invierno de 1749, un cirujano Ingles de paso por *Leipzig*, le practicó una operación que lejos de curarlo le acarreo las más funestas consecuencias pues no solamente quedo ciego, si no que su salud se resintió de manera considerable.

A partir de la siguiente década Bach se fue encerrando en sí mismo, empezó a enfocarse más en sus trabajos personales que en escribir obras nuevas para satisfacer a sus patrones, después de 1749 ya casi nunca toco fuera de su casa. Una de las últimas composiciones fue el *Arte de la fuga*, obra que quedó inconclusa pues Bach murió unos meses más tarde.

El 18 de julio de 1750 Bach recupero la vista súbitamente por algunas horas para caer luego fulminado por un ataque de apoplejía. Murió en la noche del 28 de julio y fue enterrado el viernes 31 en el cementerio de San Juan.

Anna Magdalena sobrevivió diez años a su marido en la más completa indigencia, los hijos del primer matrimonio la desampararon por completo y la manera en que se repartieron los manuscritos del padre antes del inventario, testimonia el escaso afecto que sentían por su segunda madre. En 1752, dos años después de la muerte de Bach, la viuda del maestro y sus tres hijas tuvieron que solicitar una ayuda en dinero al consejo para poder subsistir y más adelante la miseria fue peor. Tuvo que vivir de limosnas y falleció en una pobre casa de Hainstrasse, sin que nadie sepa donde fue enterrada. Cuando Rochlitz, el gran admirador de las obras de Bach, se enteró de su miseria, hizo un llamado a la generosidad de los contemporáneos en favor de la última hija de Bach; el primero en enviarle una donación fue Beethoven.

OBRAS PRINCIPALES

OBRAS DE MUSICA DE CAMARA: *Seis conciertos de Brandeburgo; cuatro suites orquestales. Sonatas para flauta, violín, viola da gamba con clavecín o bajo continuo; seis suites para violonchelo solo; tres sonatas y tres partitas para violín solo; la ofrenda musical.*

OBRAS PARA: los TECLADO *Orgelbüchlein* y otros corales de órgano de diversas clases; muchas obras escritas como preludios y fugas; tocatas y sonatas en trío. *El clave bien temperado; Fantasía cromática y Fuga; Seis suites Inglesas y Seis Suites Francesas; Quince invenciones de dos y tres partes; el Clavier-Übung* en cuatro partes que incluye seis partitas, el concierto Italiano y *las Variaciones Goldberg; El Arte de la Fuga.*

Cabe señalar que el Órgano y el Clavecín ocupan un papel central en la Obra de Bach con más de cuatrocientas obras destinados a estos dos instrumentos.

OBRAS VOCALES: Doscientos noventa y cinco cantatas (según *Forkel*); *La Pasión según San Juan y la Pasión según San Mateo; Oratorio de Navidad; Misa en Si Menor, Magnificat, Varios Motetes y cantatas seculares.*

La gran mayoría de su música vocal fue compuesta en Leipzig, entre los años 1723 y 1741.

HISTORIA DE LA OBRA

La colección de Suites para violonchelo fue compuesta probablemente en el periodo 1717-1723, cuando Bach tenía el puesto de *kapellmeister* en la corte de Köthen, una época en la que compuso piezas instrumentales principalmente. La orquesta de la corte de Köthen se componía por músicos de alto nivel capaces de ejecutar sin problema alguno la música de Bach. La uniformidad y coherencia de estas obras sugieren que fueron compuestas de forma secuencial, Christian Bernhard Linigke y Christian Ferdinand Abel fueron probablemente quienes tocaron por primera vez las suites, ya que estos chelistas eran los de la orquesta de la corte.

En la opinión del biógrafo Eric Siblín, hay indicios para asegurar que la composición de la Suite número 3 se realizó en el periodo en el que Bach conoció a Anna Magdalena Wilcken, según Siblín se conocieron en junio de 1721, época en la que Anna Magdalena trabajaba como cantante de corte en Köthen. Es preciso decir que, probablemente, debido a la situación emocional y sentimental de Bach la Tercera Suite tiene un carácter alegre y brillante.

Es imposible establecer una cronología exacta y precisa de las Suites ya que no existen datos fiables sobre el orden en que fueron escritas y el manuscrito original de Bach se encuentra perdido. Durante la vida de Bach fueron copiados varios manuscritos, pero algunos de ellos quedaron incompletos, la más importante es la copia que realizó Anna Magdalena del manuscrito original en algún momento entre los años 1727-1731, siendo así la fuente más confiable. Finalmente la primera edición impresa de estas obras es realizada por Louis Pierre Norblin y fue publicada por la editorial Janet et Cotellet de Paris en 1824.

Durante casi dos siglos después de la composición de las Suites solo un pequeño grupo de músicos conocían la existencia de estas obras y no alcanzaron gran difusión hasta el siglo XX, cuando el Violonchelista catalán Pau Casals las rescató del olvido en 1890, cuando se encontró con las Suites editadas por Friedrich Grützmacher en una tienda de Barcelona, posteriormente comenzó a interpretarlas adquiriendo con ello una nueva valoración como obras de arte. Gracias a Casals ahora son conocidas mundialmente y son un repertorio muy importante para cualquier violonchelista.

Desde entonces han surgido muchas ediciones de la partitura y las Seis Suites han sido grabadas e interpretadas por grandes exponentes del violonchelo a nivel mundial, tales como Mstislav Rostropovich, Daniil Shafran, Yo-yo Ma, Mischa Maisky, Paul Tortelier, Janos Starker, Jacqueline Du Pré y Anner Bylisma.

ANALISIS.

La Suite es un género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma más importante del periodo barroco, los movimientos de la Suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente.

La palabra Suite no apareció sino hasta mediados del siglo XVI, la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del siglo XIV. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario (*pavana, passamezzo*) y de inmediato otra danza rápida en compás ternario (*gallarda, saltarello*), las danzas o piezas secuenciales podían compartir material temático o tener motivos melódicos o rítmicos semejantes. Las piezas más antiguas de este tipo fueron para laúd o teclado. Algunos libros para laúd del siglo XVI contienen danzas en grupos de tres y en Alemania específicamente, era costumbre agrupar cuatro o cinco danzas y comenzaron a aparecer patrones comunes.

Bach escribió cerca de cuarenta Suites (algunas denominadas partitas) para instrumentos solistas como el clave, laúd, violín, violonchelo y flauta y algo más de la mitad de las mismas presentan el siguiente modelo: Allemande-Courante-Zarabanda-Opcional-Giga. Sólo las suites para violonchelo cuentan con preludios antes de las danzas.

En la época de Bach muchas de las danzas de la suite habían caído en desuso y ya no se bailaban, solo existían como forma instrumental, esto permitió a los compositores estilizar las diferentes danzas de tal modo que terminaron por guardar solo algunas semejanzas con las danzas originales.

En el periodo barroco el violonchelo solía utilizarse casi siempre para fines de acompañamiento, lo común era escribir las partes solistas para la viola da gamba o el violín. Bach al escribir sus Seis Suites para violonchelo experimenta con las posibilidades técnicas que ofrece el instrumento, reconociendo su potencial para actuar como instrumento solista.

La Suite para violonchelo solo No. 3 en Do mayor, BWV 1009, fue compuesta como su nombre lo indica dentro del sistema tonal; consta de seis movimientos de los cuales, el primero es una forma libre y los restantes corresponden a las danzas antes mencionadas escritas en forma binaria:

I-Prélude

II-Allemande

III-Courante

IV-Sarabande

V-Bourrees 1 y 2

VI-Gigue

La forma libre se caracteriza en que no se adapta a modelos formales fijos, esto no significa que este carente de sentido y forma.

La forma binaria consta de dos secciones que se representan por A y B. Dichas secciones son fácilmente reconocidas en la partitura porque están separadas por una barra de repetición. Las dos secciones están relacionadas entre sí ya que la sección B desarrolla elementos de la sección A.

La construcción de los movimientos y sobre todo de las danzas está basada en pequeñas células rítmicas que varían a lo largo del movimiento.

Prélude.

| | | | | | |
|-----|-------|------|-------|------|-----|
| A | | B | | | C |
| 36 | | 34 | | | 18 |
| a | B | a | B | C | A |
| 12 | 24 | 8 | 16 | 10 | 18 |
| I-V | V7-V7 | I-ii | V-II7 | V-V7 | I-I |

Imagen 1

Este preludio está compuesto por tres secciones estructuradas de manera libre, Bach no se basa en ninguna regla ni forma establecida. Es una pieza de introducción y destaca en esta obra por su extensión, Bach aprovecha de manera particular varios aspectos técnicos y sonoros del Violonchelo.

La primera sección comienza con una escala descendente y un arpeggio, ambos en Do mayor, estableciendo así la tonalidad del preludio y de la suite en general.



Imagen 2. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do mayor BWV 1009. Prélude,c.1.

Su forma musical es monotemática, inicia con un tema “A” (y a su vez se divide en dos secciones: a y b) que va creando nuevos temas a lo largo del preludio, uniéndose estos temas y variaciones mediante secciones llamadas transiciones.

La segunda sección está formada por 34 compases, se caracteriza por acordes estables en los que se va alterando una nota o la nota pedal. Podríamos a su vez dividir esta sección en 8 compases, con acordes que se descomponen en arpeggios y escalas, 16 compases con nota pedal y 10 compases más como en la primera parte de esta sección.



Imagen 3 y 4. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do mayor BWV 1009. Prélude, cc. 37-38, cc. 45-46.

La tercera sección está formada por 18 compases, en esta regresa a la tónica, pues ya no utiliza dominantes auxiliares como en la sección intermedia y se dedica a reforzar la tonalidad de Do mayor. Se caracteriza por un regreso al motivo principal de la escala iniciando con la escala ascendente y repitiendo el mismo motivo en los compases 78 y 87.



Imagen 5. Suite para Violonchelo solo No.3 en Do mayor BWV 1009. Prélude, cc. 78-79.

Gracias al desarrollo armónico es con lo que se mantiene en unidad este preludio. En él utiliza cadencias rotas, progresiones, compases de transición, notas pedal, modulaciones a tonalidades vecinas, para que finalmente concluya con una gran cadencia final.

Allemande.

| | | | |
|-----|------|------|------|
| A | | B | |
| 12 | | 12 | |
| A | B | A | B |
| 4 | 8 | 5 | 7 |
| I-I | II-V | V-vi | I7-I |

Imagen 6

Es una danza de origen Alemán y es la única que los alemanes aportaron al conjunto de danzas cortesanas. Está escrita en ritmo de cuatro tiempos y está dividida en dos partes, en las cuales comienza siempre con una anacrusa que nos lleva al tema principal, este es una escala descendente seguida de un juego de imitaciones que se repite en los diferentes grados de la escala en constante movimiento, haciendo pequeñas variaciones del motivo principal.



Imagen 7. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do mayor BWV 1009. Allemande, c. 1.

Las dos partes de esta danza presentan dos temas cada una (a y b), los temas de la segunda parte son imitaciones y variaciones de los primeros temas. En esta Danza podemos encontrar diversas formas de puentes, progresiones y cadencias.



Imagen 8. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do mayor BWV 1009. Allemande, c. 13.

Courante

| | | | | | | |
|-----|------|------|------|-------|-------|------|
| A | | | B | | | |
| 40 | | | 44 | | | |
| A | B | C | A | B | C | D |
| 8 | 16 | 16 | 16 | 8 | 8 | 12 |
| I-I | V-ii | ii-V | V-vi | 17-II | III-V | V7-I |

Imagen 9

A la Courante o corrente (del latín *curro*, correr), se le atribuyen orígenes dispares, unos la sitúan en Italia y otros en Francia; es posible que haya tenido dos orígenes, cuya amalgama probablemente se realizó hacia finales del siglo XVI.

La Courante de esta tercera Suite inicia con una anacrusa para dar paso a un arpeggio descendente, el cual está presente en la mayor parte de la danza, este material es primordial y se desarrolla con repeticiones y variaciones.

Tiene una estructura en forma binaria típica de la suites barrocas con dos partes, A y B. Utiliza recursos armónicos similares a la Allemande empleando las dominantes auxiliares del V (II7) y el VI (III7) grados. Combina escalas con acordes como elementos de contraste, utiliza saltos grandes de hasta dos octavas para hacer cambios de motivo, frase y periodo.



Imagen 10. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do Mayor BWV 1009. Courante, cc. 1-3.

Esta Courante presenta diversos momentos de transición y progresiones, en los cuales juega con la tónica y la dominante. La estructura rítmica, escrita fundamentalmente en octavos, hace tener a esta danza una especie de movimiento continuo que no se detiene salvo en cadencias y finales de sección muy específicos.



Imagen 11. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do Mayor BWV 1009. Courante, cc. 73-76.

Sarabanda.

| | | | | |
|-----|-----|------|--------|-------|
| A | | B | | |
| 8 | | 16 | | |
| A | b | a | B | C |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 8 |
| I-V | I-V | V-ii | VI7-ii | II7-I |

Imagen 12

Esta es una danza de origen español en movimiento lento, en esta pieza la influencia del sonido del órgano se hace presente como resultado de los enlaces armónicos a dos y más voces que se van dando durante el transcurso de este movimiento.

La Sarabanda constituye la cuarta parte y tercera danza de la Suite, escrita en un compás de tres cuartos en un tempo o aire lento y manteniendo la estructura formal binaria (A-B)

La primera sección comienza con un acorde de Do mayor y enseguida se comienza a transformar. Hay una constante presencia de dobles cuerdas, tiene un esquema rítmico de negra, octavo con punto y negra, recargando en esta segunda parte las notas de apoyatura que resuelven hasta el tercer tiempo, dejando en la segunda parte del compás la aparición de acordes disonantes. La sección termina en la región de la dominante



Imagen 13. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do Mayor BWV 1009. Sarabanda, cc. 1-2.

La segunda sección consta de 16 compases, realiza una variación sobre los elementos que se habían tocado en la primera parte ya que solo aparecen variados y sobre la dominante.



Imagen 14. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do Mayor BWV 1009. Sarabanda, cc. 9-10.

Durante toda la Sarabanda Bach emplea recursos polifónicos separando el discurso musical en bajo y voz superior, esto le da al bajo la labor de realizar las notas de enlace en las sucesiones de acordes. Esta última parte transita generalmente por el quinto grado para resolver la danza con un acorde de Do mayor.

Bourrée 1 y 2

Parece ser que los bourrées originariamente eran danzas cortesanas, y se tienen referencias escritas desde el siglo XVII. Los bourrées comienzan con dos corcheas anacrúsicas que resuelven a una negra, las melodías guardan cierta relación con temas de canciones folclóricas alemanas y los motivos con los que inician se repiten y varían e imitan a lo largo de las mismas. Las dos bourrées presentan una misma estructura binaria, dado que no se realiza una pausa entre la Bourrée 1 y 2 durante su ejecución el resultado final, luego de repetir la primer danza, es una estructura ABA.

Bourrée 1

| | | | | |
|-----|-------|-------|--------|-----|
| A | | B | | |
| 8 | | 20 | | |
| A | B | A | b | C |
| 4 | 4 | 8 | 4 | 8 |
| I-I | II7-V | V7-vi | II7-V7 | V-I |

Imagen 15

La primera parte está formada por ocho compases que se dividen en dos partes de cuatro compases en un esquema de I-I, II7-V. El motivo principal se monta sobre la estructura rítmica básica de la Bourrée: dos octavos en anacrusa-negra-dos octavos-negra, todos los inicios de sección tendrán un inicio de anacrusa en dos octavos, los últimos cuatro compases de esta parte se descomponen en escalas sobre la dominante de la dominante y en arpeggios sobre la dominante



Imagen 16. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do Mayor BWV 1009. Bourrée 1, cc. 1-2.

La segunda parte está formada por 20 compases. Realiza entradas del motivo principal sobre la dominante (compás 1) sobre el sexto grado (compás 9) y otra vez sobre el quinto grado (compás 13). Termina reforzando la tonalidad principal con una cadencia I-V-I.

Bourrée 2

| | | |
|-------|-------|-----|
| A | B | |
| 8 | 16 | |
| A | A | B |
| | 8 | 8 |
| i-III | III-V | v-i |

Imagen 17

Esta Bourrée presenta una estructura formal binaria (A-B) con un esquema armónico en modo menor.

La primera parte está construida por 8 compases utilizando el esquema armónico I-III. Emplea el motivo principal del primero al tercer grado sobre el primer grado menor



Imagen 18. Suite para Violonchelo solo No. 3 en Do Mayor BWV 1009. Bourrée 2, cc. 1-2.

La segunda parte está construida por 16 compases divididos en dos partes de 8 compases con un esquema armónico III-V; V-I. Emplea el motivo principal en los compases 1 y 9, hacia el final establece la tonalidad de Do menor con una cadencia V-V7-i.

Gigue

| | | | | | | | | | | |
|------|-------|------|--------|-----|--------|-------|-------|-----|-------|-----|
| A | | | | | B | | | | | |
| 48 | | | | | 60 | | | | | |
| a | B | C | D | E | a | B | C | D | E | F |
| 12 | 8 | 12 | 8 | 8 | 8 | 16 | 8 | 12 | 8 | 8 |
| I-vi | II7-V | ii-V | II7-ii | V-V | V-III7 | vi-vi | II7-V | V-V | v7-v7 | I-I |

Imagen 19

La Gigue es una danza de origen irlandesa, es la quinta danza y sexta parte de la suite, es de tiempo rápido con un carácter enérgico, alegre y brillante, anacrúsica en tres octavos, de estructura formal binaria A-B con un esquema general armónico I-V; V-I.

La primera parte está constituida en 48 compases divididos en 12, 8, 12, 8 y 8; en los cuales podemos observar el transitar de la armonía de esta última danza. En los primeros 20 compases utiliza el recurso de escalas ascendentes y descendentes, así como acordes, por lo que el motivo principal se construye sobre un salto de cuarta ascendente y uno de octava descendente sobre la nota Do. Del compás 21 al 32 utiliza un pedal sobre la dominante para concluir con una cadencia sobre la dominante.



Imagen 20 y 21. Suite para Violonchelo solo en Do Mayor BWV 1009. Gigue, c. 1, cc. 21-22

La segunda parte está formada por 60 compases subdivididos en 8, 16, 8, 12, 8 y 8, en las cuales se desarrolla esta última sección. En los primeros compases introduce un nuevo motivo en los que sube una segunda y baja una tercera, aquí tenemos un elemento novedoso, pues en las danzas anteriores la segunda sección empezaba con una transposición exacta del material temático inicial sobre la dominante.



Imagen 22. Suite para Violonchelo solo en Do Mayor BWV1009. Gigue, cc. 48-49.

En los siguientes 32 compases utiliza recursos similares a los empleados en la primera parte: escalas ascendentes y descendentes mezcladas con arpeggios; en los siguientes doce utiliza la figura de los pedales pero cambiándolo del registro inferior al superior y empleando notas afines a la dominante. Los últimos 16 compases son para reforzar la tonalidad principal de Do mayor.

Capítulo 2

Franz Joseph Haydn

Concierto para violonchelo y orquesta no. 2 en Re Mayor Op. 101 VIIb: 2

BIOGRAFIA

La fecha exacta de su nacimiento es insegura, pero debió ser el 31 de marzo o el 1 de abril de 1732, el mismo Haydn dio esta última como la fecha precisa alegando que su hermano Michael había fijado la del día anterior para evitar que lo llamaran un “loco de abril”.

Conocido simplemente como Joseph Haydn es uno de los máximos representantes del clasicismo, además de ser reconocido como el padre de la sinfonía y el padre del cuarteto de cuerda gracias a sus grandes aportaciones a ambos géneros. También contribuyó al desarrollo instrumental del trío con piano y a la forma sonata.

La posición de Haydn tanto en el repertorio como en la historia musical es punto menos que única. Con la posible excepción de Bach, ningún compositor de primer orden disfrutó de una carrera más tranquila, Bach no estuvo jamás fuera de su Alemania natal; Haydn salió de Austria únicamente para hacer aquellas visitas a Inglaterra que tuvieron una influencia tan trascendental en las últimas manifestaciones de su genio. Su existencia fue larga, sana, tranquila y en general venturosa.

Por línea paterna eran comerciantes laboriosos y honrados, provenían originariamente de Hainburg. El padre del compositor, Matthias Haydn, era carpintero de carretas y combinaba este oficio con el puesto de sacristán de la parroquia, aunque bastante ignorante, no carecía de cierto gusto artístico, era por naturaleza amante de la música y tocaba el arpa aunque no sabía una nota de música, tenía una hermosa voz de tenor y cuando acababa el trabajo del día reunía en torno suyo a los miembros de su familia y les hacía cantar acompañándolos con el arpa.

Estas ejecuciones familiares constituían el deleite del pequeño Haydn, según parece. A la vez que cantaba solía rascar con una varilla un pedazo de madera, imitando así el violín, que había visto tocar al maestro de su escuela.

El nombre de soltera que tenía la mamá de Haydn era María Koller, era hija del juez del mercado y había servido como cocinera en la familia del conde Harrach. Tenía veintiún años al casarse y tuvo doce hijos. Desgraciadamente el destino le impidió presenciar el encumbramiento de su hijo, ya que murió en 1754 a los cuarenta y seis años. Matthias Haydn volvió a casarse en breve y tuvo de su segunda mujer otros cinco hijos, todos los cuales murieron en la infancia.

La visita casual de un pariente decidió el porvenir de Joseph Haydn. La abuela de Haydn, al enviudar, se casó con un obrero operador, Matthias Seefranz, y una de sus hijas contrajo enlace

con un maestro de escuela, Johan Matthias Frankh, que a su profesión docente unía la de maestro de coros en Hainburg. Durante una visita ocasional de Frankh a sus parientes de Roharu sorprendió a Joseph Haydn haciendo música con la familia y marcando estrictamente el tiempo sobre su simulacro de violín, al verlo, el maestro de la escuela hablo con los padres sobre el evidente talento musical del niño ofreciéndose generosamente a tenerlo consigo en Hainburg a fin de que pudiera aprender los “rudimentos de la música y otras nociones indispensables”. A los padres les pareció bien el proyecto y Haydn abandono el hogar familiar en 1738, para no volver a él sino en una visita ocasional. Esto ocurrió cuando él tenía seis años.

Haydn fue arrancado de su hogar y de los cuidados de su madre para ser llevado a un medio extraño y con gente desconocida, es lógico pensar que no era feliz. Las intenciones de Frankh eran sin duda excelentes, pero ni su temperamento ni su carácter lo hacían un maestro idóneo para un niño de seis años.

Bajo la dirección de Frankh llego a tocar bastante bien el violín y el clavicordio, y su voz mejoro de tal manera que, según cuenta uno de sus primeros biógrafos, cantaba en la parroquia con un estilo que hubo de difundir su nombre por todo el distrito.

Dos años llevaba Haydn con Frankh cuando le sucedió un incidente singularmente afortunado, el director musical de la corte de Viena, Georg Reutter, estaba realizando un viaje por las provincias buscando nuevos talentos para el coro de niños; Haydn tuvo un examen, el cual consistía en la repetición de la partitura de un canon, Reutter encantado lo felicitó, a pesar de que en la prueba Haydn no supo cantar los trinos, éste le enseñó a resolverlos e inmediatamente paso el ejercicio.

Así poco después de 1740 Reutter abandonó Hainburg en compañía de Haydn. Viena iba a ser ahora la residencia de Joseph durante diez años de estricto aprendizaje y una vida material muy dura, en la que apenas comía lo suficiente.

Haydn contó después que apenas recibió dos lecciones por parte de Reutter, que era de carácter duro e insensible, haciendo burla de sus discípulos y castigándolos con el más leve pretexto. Se ha dicho que tenía envidia de su pupilo temiendo encontrar más tarde en él un rival, pero eso es bastante improbable, la otra sugerencia que se ha hecho, la cual Reutter habría llevado muy a mal, es que el padre de Haydn no consintiera que se prolongara la hermosa voz de soprano del muchacho mediante el método de la castración.

Pero Haydn no se dejó desanimar por la burla y siguió su camino, pidiendo dinero a su padre para comprar libros de teoría musical; Haydn padre se las arregló para enviarle seis florines, suma que fue inmediatamente invertida en la adquisición del *Gradus ad Parnassum* de Fux y el *Vollkommener Kapellmeister* de Mattheson, estos libros fueron los acompañantes constantes de Haydn a falta de un maestro vivo.

En 1749 Haydn alcanzo la edad en la que ya no pudo cantar los tonos agudos de las obras corales y con este débil pretexto fue despedido de su trabajo en el coro, se quedó en la calle sin ningún sitio a donde ir, sin embargo se encontró con su amigo Johan Michael Spagler, con quien compartió

unos meses un cuarto en casa de su familia. Haydn decidió entonces iniciar su carrera como músico independiente.

Para entender el arte de la composición trabajó en ese sentido a través de ejercicios contrapuntísticos sobre el texto del *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux y estudió detenidamente la obra de Carl Philip Emanuel Bach, a quien después reconocería de una importante influencia “ No me aparté del teclado–nos dice–, hasta haber dominado por completo sus seis sonatas y los que me conocen saben sin duda lo mucho que debo a Emanuel Bach, cuyas obras comprendo y estudie a fondo, el mismo Emanuel Bach me felicitó por ello”¹.

Durante esos años difíciles desempeñó trabajos diferentes: profesor de música, cantante de serenatas callejero y finalmente sirviente y acompañante del compositor italiano Nicola Porpora, el famoso maestro de composición y de canto que enseñara al gran Farinelli y cuyo nombre fuera bastante conocido en Inglaterra por su participación en una intentona en contra de George Friedrich Hendel montada por los enemigos de este. Haydn finalmente diría que había aprendido los verdaderos fundamentos de la composición, canto e italiano del Maestro Porpora.

Haydn aprovecho estos años al ir adquiriendo mayores conocimientos musicales, hasta el punto que compuso sus primeros cuartetos de cuerda y su primera ópera, *Der krumme Teufel*, escrita para el actor cómico Johann Joseph Felix Kurz, conocido artísticamente como “*Bernandon*”

Se dice que Haydn desempeñó por algún tiempo el puesto de organista en casa del conde Haugwitz, pero su primer empleo fijo conocido data de 1759 cuando por influencia del barón Furnberg fue nombrado director musical en casa del conde Morzin. Este señor era un filarmónico apasionado y sostenía una orquesta, reducida pero selecta, de dieciséis o dieciocho ejecutantes. Para él Haydn escribió su Primera sinfonía, en Re Mayor.

Con la seguridad que le proporcionaba su puesto como maestro de capilla, el 26 de noviembre de 1760 Haydn se casó, no parece que ninguno de los dos estuviese enamorado, pero Haydn declaró más tarde que había empezado a cobrar verdadero afecto a su esposa y que seguramente habría llegado a quererla si ella se hubiese portado un poco más sensatamente. Su esposa fue Ana María Aloysa Apollonia Keller.

1. Cuthbert, Hadden. *J. HAYDN*. pag. 39

Haydn y su esposa no fueron un matrimonio feliz, las leyes de la época no les permitieron separarse y no tuvieron hijos, los dos tuvieron amantes, Joseph mantuvo una larga relación sentimental con la cantante Luigia Polzelli con la que, según algunos biógrafos, tuvo uno o varios hijos.

Por aquella época el conde Morzin sufrió quebrantos económicos lo cual representaba no poder conservar a Haydn al frente de sus músicos y a su vez tuvo que licenciar su orquesta, poco tiempo antes el Príncipe Paul Anton Esterhazy había oído algunas composiciones de Haydn durante una visita que le hiciera a Morzin, complaciéndole tanto que decidió contratarlo en cuanto se presentara la ocasión, ésta no tardó en llegar y Haydn entró así al servicio de la familia Esterhazy, de la que recibió protección toda su vida.

En su nuevo cargo Haydn tuvo una gran responsabilidad que consistía en componer música para cada ocasión, dirigir la orquesta, interpretar música de cámara con miembros de la orquesta y también de la familia, así como organizar el montaje de óperas. Presentaba todas las semanas dos óperas y dos conciertos, además de las obras especiales para los visitantes destacados y conciertos de música de cámara diarios en los que el propio príncipe tocaba un inusual instrumento de cuerdas conocido como *barytón* para el cual Haydn escribió numerosos tríos. A pesar del intenso trabajo, Haydn se consideró un hombre afortunado

Transcurrieron casi 30 años en los que Haydn trabajó en este cargo y en los que compuso un sinnúmero de obras, a lo largo de este tiempo, su estilo fue desarrollándose y su popularidad fue creciendo. Llegó a componer tantas obras para su publicación como para los Esterházy, obras tan importantes como sus *Sinfonías de París* (1785–1786) o *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* (1786) fueron compuestas durante esta época.

En 1790, un año después de la Revolución francesa que conmocionó a toda Europa, murió Nicolás, el patriarca de los Esterházy, y su sucesor resultó ser un hombre sin interés por la música por lo que despidió a la orquesta y jubiló a Haydn. Con tal motivo, aceptó la oferta de Johann Peter Salomón, un empresario musical alemán, para viajar a Inglaterra y dirigir sus nuevas sinfonías con una gran orquesta, su estancia en ese país, entre 1791 y 1792, y posteriormente entre 1794 y 1795, fue un gran éxito

Musicalmente, las visitas a Inglaterra de Haydn también fueron muy importantes, ya que allí compuso algunas de sus obras más conocidas como las *Sinfonías de Londres*, entre ellas *Sinfonía Sorpresa*, *Sinfonía Militar*, *Sinfonía Redoble de timbal* y *Sinfonía Londres*.

Otro de sus amigos en Viena fue Wolfgang Amadeus Mozart, a quien Haydn conoció alrededor de 1784. Según el testimonio posterior de Michael Kelly y otros, los dos compositores interpretaron juntos cuartetos de cuerda ocasionalmente, Haydn estaba enormemente impresionado por las obras de Mozart y lo elogiaba pródigamente ante otras personas. Mozart, evidentemente devolvió los honores que le había hecho Haydn con la dedicatoria de un conjunto de seis cuartetos de cuerda, llamados actualmente los *Cuartetos dedicados a Haydn*.

Haydn había considerado la posibilidad de quedarse en Inglaterra pero finalmente volvió a Viena en 1795, donde se hizo construir una gran casa en el suburbio de Gumpendorf (el actual distrito de Mariahilf) y decidió dedicarse a la composición de obras sacras para coro y orquesta. Escribió los oratorios: *La creación* y *Las estaciones*.

En 1806 Haydn dejó por completo de producir, su ocaso se vio entenebrecido por las nubes de la guerra, sus días, no obstante, estaban contados. “Está condenada guerra ha acabado conmigo”² solía decir, con lágrimas en los ojos. El 26 de mayo de 1809 pareció comprender que su final se acercaba, llamando a todos sus sirvientes se hizo llevar hasta el piano y tocó tres veces seguidas el himno al emperador con una emoción que dejó transidos a él y a todos los que le escuchaban, cinco días después, el 31 de mayo, exhaló su último suspiro. Se celebraron oficios fúnebres en todas las iglesias de la capital y el 15 de junio se cantó en su honor el *Réquiem de Mozart* en la iglesia de los escoceses.

Haydn fue enterrado en una sepultura individual, la tumba permaneció confundida con las demás sin ninguna señal que la distinguiera, un caso más de la ligereza e indiferencia de los vieneses. El 7 de noviembre de 1820 los restos fueron exhumados por orden del príncipe de Esterhazy e inhumados de nuevo con un gran funeral.

2. Cuthbert, Hadden. *J. HAYDN*. pag.173

OBRAS PRINCIPALES

SINFONIAS: De acuerdo con los primeros biógrafos de Haydn, el número de sinfonías se fijó durante largo tiempo en 118. Posteriormente fue aumentado a 144 (L. Schmidt), 149 (Wotquenne), 153 (Hadow), habiéndose hoy reducido definitivamente a 104, de las cuales podemos resaltar: *El anochecer y la tempestad; el Filósofo; Sinfonía de navidad; El toque de Trompa; Sinfonía Fúnebre; Sinfonías de Paris; Oxford; Sinfonía Militar; El Reloj; El Redoble del Timbal; Sinfonía Londres y Sinfonía de los Juguetes.*

También podemos encontrar otras obras orquestales como *Divertimentos, nocturnos y serenatas; Marchas, Minués y Danzas Alemanas; Las Siete Palabras del Salvador en la Cruz.*

OBRAS INSTRUMENTALES: *Conciertos, Concertinos, Sinfonías Concertantes* para uno o más instrumentos, incluso para Clavecín, Violín, Violonchelo, Contrabajo, Viola di bordona, Viola lira, Flauta y Trompa.

MUSICA DE CÁMARA: Tríos para Piano, cuerda y para diversas combinaciones de cuerda e instrumentos de viento, Tríos para Laúd, Violín y Violonchelo. Se tienen documentados 84 cuartetos de cuerda de los cuales podemos resaltar *La trifulca en Venecia; cuartetos Rusos; Los dedicados al Rey de Prusia; El Sueño; la Rana; La Alondra; El Caballero; El Patio de la Granja; Cuarteto de las Quintas; El Emperador; El Alba* y el *Inconcluso*. El último de sus cuartetos escritos quedo inconcluso.

MUSICA SACRA: Escribió varias misas en las cuales se destaca principalmente *El Sabat Mater; Salve Regina; Ave Regina; Regina Coeli; Te Deum*, varios Motetes y principalmente sus Oratorios.

HISTORIA DE LA OBRA

Durante los treinta años que Haydn estuvo trabajando con los Esterházy escribió un gran número de obras, el estudio de todas esas obras añade un problema adicional ya planteado, incluso durante su vida pero sobre todo después de su muerte y de su fama póstuma. Se cuenta con cinco conciertos para violonchelo y orquesta atribuidos a Haydn, al menos uno de ellos (el “pequeño” concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor Hob.VIIb:4) ha quedado descartado por las diferentes pruebas recaudadas y autenticadas a través del tiempo. El Hob. VIIb.3 en Do mayor escrito alrededor de 1780 se encuentra perdido y el Hob. VII5 en Do Mayor, que según los especialistas esta atribuido a David Popper.

Solo puede proclamarse la autenticidad haydeniana de dos conciertos para violonchelo y orquesta, ambos fueron escritos probablemente durante su época al servicio de los Esterházy dado que el *Kapellmeister* Haydn debía componer conciertos para ser tocados por sus músicos, e incluso por el propio príncipe, como los que escribía para un instrumento hoy olvidado: *el barytón*. En lo que respecta al “gran concierto en Re mayor” Hob. VIIb.2, de 1783, se ha dicho que Anton Kraft fue no solo su posible dedicatario, sino su verdadero autor, él era el violonchelista principal de la corte de los Esterházy desde 1778, trabajando después para el conde Lobkowitz en Viena. Kraft se encontraba indiscutiblemente entre los mejores profesionales de su instrumento, con todo esto, no es seguro que Haydn compusiera su concierto para Kraft, se ha hablado al respecto de su colega Valentino Bertoja, quien entre 1780 y 1788 fue segundo violonchelista de la orquesta de los Esterházy y aparece en las nóminas de la corte con algunos pagos anuales adicionales, lo que hace pensar que ocasionalmente le asignaran obligaciones de solista.

Como el más famoso concierto para violonchelo de finales del siglo XVIII, el Concierto en Re mayor ocupa un lugar especial en el repertorio a pesar de que su autenticidad se haya puesto en duda. El problema se resolvió con el descubrimiento, en 1953, de un autógrafo perdido que excluía a Anton Kraft como posible autor tal y como se había establecido tradicionalmente tras la edición de Johann André (1804). El descubrimiento dejó igualmente obsoletas las ediciones de F. A. Gevaert (1890), Hugo Becker (1901) Julius Klengel y otros que solían ser de uso habitual.

En pocos años el concierto fue difundido en todo el mundo alcanzando valor artístico, técnico y musical el cual hace que esta obra sea una pieza fundamental dentro del repertorio de los violonchelistas de todo el mundo. Después de su aparición ha sido interpretado y grabado por los más grandes exponentes del violonchelo, tales como Daniil Shafran, Janos Starker, Mstislav Rostropovich, Yo-Yo Ma entre otros.

ANALISIS DE LA OBRA

El concierto es una obra compuesta para un instrumento solista con el acompañamiento de la orquesta, el solista dialoga con la orquesta y éste tiene toda la importancia. Las partes solistas de los conciertos suelen ser de una dificultad enorme para un lucimiento del solista. Adopta la forma de la sonata clásica en tres movimientos (a veces mas) pero con sutiles diferencias.

Este concierto como ya se ha mencionado es uno de los más importantes del repertorio del violonchelo, presenta varias dificultades de diferentes tipos, la obra no solo es muy exigente con el solista (particularmente con lo que respecta a la posición del pulgar, dobles cuerdas y pasajes en octavas) pues las partes orquestales también requieren de un gran nivel técnico y musical

ALLEGRO MODERATO

| | | | | |
|----------------------|-----------------------|-----------------------------|--|-----------------------|
| Orquesta tema A | A' | Infl. Al V grado | Coda | Chelo tema A |
| A'' | Modulación al V grado | Tema B | B' | Desarrollo |
| Tema A en el V grado | Cambio de textura | Modulación al VI grado (Bm) | Pequeña coda con modulación al I grado | Reexposición (tema A) |
| A' | B | B' | Cadenza | Coda final |
| | | | | |

Imagen 23

Este movimiento comienza con un tiempo muy amable y calmado en el cual, la orquesta hace su aparición antes que el solista, nos da una gran introducción dentro de la tonalidad de Re mayor en donde se desarrollará este primer movimiento y el concierto en general. El tema principal es ejecutado posteriormente por el solista en su primera aparición, este tema se repetirá dos veces más a lo largo de este primer movimiento



Imagen 24. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIb: 2

La participación del violonchelo como instrumento solista de este concierto aparece en el compás 29, con la presentación del primer tema (A), mismo que la orquesta nos mostró al inicio de la obra.



Imagen 25. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIb: 2. Allegro moderato, cc. 1-3.

Posteriormente realiza un tema A' que consta de dos compases con un puente y una modulación al V grado en donde el chelo hace un juego de escalas mostrando el amplio registro del diapasón.

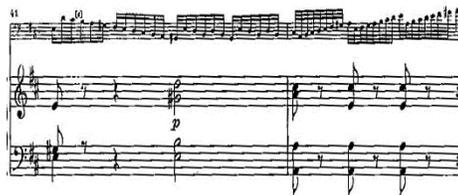


Imagen 26 y 27. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIb: 2. Allegro moderato, c. 36, cc. 41-42.

Después de la participación de la orquesta aparece nuevamente el chelo al compás 50 con un tema B, este se desarrollará dentro del V grado, aparecen por primera vez un pasaje de dobles cuerdas en forma de progresión armónica, este ejemplo de progresión estará presente en los tres movimientos.



Imagen 28 y 29. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIb: 2. Allegro moderato, c. 50, cc. 71-72.

Al concluir este pasaje la orquesta retoma su aparición con el tema A, pero esta vez en la dominante, tiene un desarrollo armónico similar al que presento por primera vez. El chelo presenta una tema similar al primero (A'), lo hace de la misma manera sobre la región de la dominante. Durante el desarrollo de esta sección y después de escuchar este mismo tema por el chelo y la orquesta podemos observar un cambio radical de textura, tanto en la orquesta como en la parte del solista, pues aparecen modulaciones e inflexiones hacia tonalidades menores que contrastan este primer movimiento. El ambiente de esta parte nos lleva a la introspección, debido a las líneas libres y cantábiles del chelo, dejando en descubierto la capacidad de interpretar del solista



Imagen 30. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 Vllb: 2. Allegro moderato, cc. 92-93.

Concluida esta parte del chelo aparece un gran *tutti* en el cual la orquesta retoma la tonalidad de Re mayor. La reexposición del chelo se da en el compás 136 tocando el chelo el tema principal del primer movimiento, después aparece el tema A' que se desarrollará en los siguientes diez compases; posteriormente, aparece un tema B en el primer grado e inmediatamente el tema B', sólo que esta vez una octava arriba.



Imagen 31 y 32. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 Vllb: 2. Allegro moderato, cc. 136-137,c.153.

Como podemos observar esta reexposición se presenta de una manera similar con muy pequeñas variaciones, este tema se desarrollará para llegar a una gran *cadenza* que el solista ha de escribir o en su caso improvisar. Para finalizar la orquesta toca una pequeña coda en la que refuerza la tonalidad de este primer movimiento.

ADAGIO

| | | | | |
|--|--|--------------------------|--------------------------------|----------------------|
| Solo de chelo con la orquesta (tema A) | A' | Tutti con el tema A y A' | Tema B presentado por el chelo | B' |
| Aparición de las dobles cuerdas en forma de progresión | Tema A y A' presentado por el chelo en una octava arriba | Modulación a Do mayor | Re exposición tema A, A' | Cadenza y Coda final |

Imagen 33

Este segundo movimiento tiende hacia el modelo de la forma sonata, a contra parte del primero, presenta menos secciones pero de igual manera requiere de un gran nivel técnico y musical, en todo momento utiliza las líneas melódicas y cantábiles. Aparecen las dobles cuerdas que dan belleza y sobre todo muestran la diversidad tímbrica y armónica del chelo.

Comienza con un unísono entre el chelo y la orquesta en la tonalidad de La mayor, durante los primeros 4 compases tenemos un motivo principal en el cual se desarrollará este adagio, inmediatamente después presenta un tema A'. Ambos temas serán tocados por la orquesta de una manera idéntica al terminar la participación del chelo.

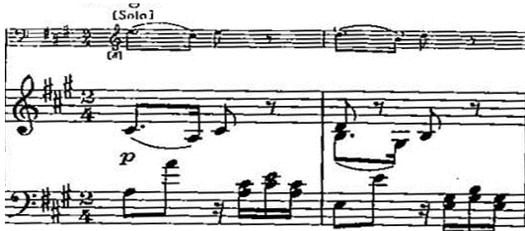


Imagen 34. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIb: 2. Adagio, cc. 1-2.

Comienza el desarrollo del movimiento en el compás 17 con el tema B (4 compases), al terminar este tema aparece inmediatamente el tema B' en el cual aparece por primera vez en este segundo movimiento un pasaje de dobles cuerdas en forma de progresión que culmina con una pequeña coda. Al término de esta sección viene una especie de imitación del primer tema, el cual se presenta en la misma tonalidad pero la parte del solista es ejecutada una octava arriba de la anterior, modula hacia Do mayor y es en éste donde se desarrollan los últimos seis compases.



Imagen 35 y 36. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIIb: 2. Adagio, cc. 23-25, cc.33-34.

Para finalizar tenemos la reexposición, esta se presenta de manera idéntica (ver imagen 34) pero con una *cadenza* que el chelista ha de presentar, ya sea escrita o improvisada.

RONDO

| | | | | |
|---|--|---|---|-------------------------------|
| Solo de chelo con acompañamiento (tema A: Estribillo) | Tema A presentado por la orquesta | Episodio B | Solo de chelo con acompañamiento en el tema A. (Estribillo) | Tema A tocado por la orquesta |
| Episodio C | Desarrollo | Tema A' tocado por el chelo. (Estribillo) | Modulación Fa Mayor | Episodio D |
| Regresa a tonalidad original | Tema A tocado por el chelo. (Estribillo) | Tema A tocado por la orquesta | Tutti de cuatro compases y coda final | |

Imagen 37

Este último movimiento regresa a la tonalidad original (Re mayor) y es un movimiento libre y que invita a la danza, pues está escrita en un compás de seis octavos, su estructura es en forma de *rondo* (A-b-A-c-A-d-A), rítmico y alegre este movimiento comienza con un unísono entre el chelo y la orquesta que consta de 8 copases (tema A), posteriormente aparece la orquesta sola con el mismo tema haciendo una repetición exacta del primer tema, después inflexiona hacia el quinto grado en donde por primera vez el chelo acompaña a la orquesta con una serie de notas en forma de *arpeggio*, todo esto dentro del V grado.

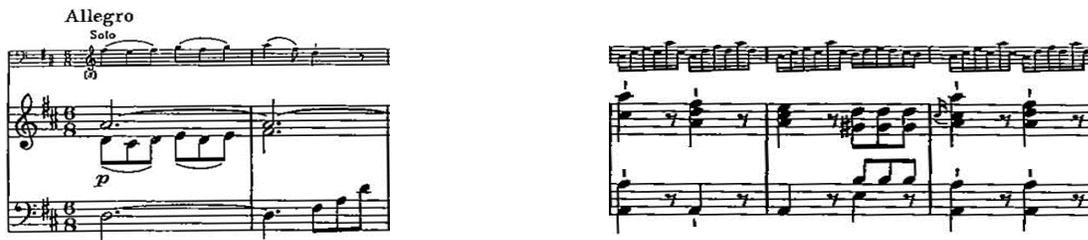


Imagen 38 y 39. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIIb: 2. Rondo, c.1. , cc. 26-28.

Aparece nuevamente el tema A con 8 compases mismos que repetirá de manera inmediata la orquesta, después vienen 7 compases que son de alta exigencia técnica para el chelista en los cuales queda al descubierto totalmente el chelo, la demanda técnica para tocar estos compases es alta por la incomodidad del pasaje, ya que se desarrolla en la parte más aguda del violonchelo.

A grandes rasgos el desarrollo de este tercer movimiento se caracteriza por jugar con el esquema de dominante-tónica-dominante (utilizando el V7 y el I para resolver), este desarrollo tiene un cambio muy importante en el compás 111, pues la orquesta presenta el tema principal pero esta vez en Fa mayor.



Imagen 40. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 VIIIb: 2. Rondo, c.111.

La dificultad de la parte solista se incrementa con la aparición de pasajes con notas en octavas, presenta una serie de progresiones que se repetirán a dos octavas arriba con respecto a la primera progresión; posteriormente aparece otro pasaje de alto nivel técnico, mismo que tiene la característica de tener dos voces en la melodía a una distancia de una tercera (6 compases), se desarrolla con un pasaje de notas en forma de escala para después retomar el carácter de danza de este *rondo*. Culmina este pasaje otra serie de octavas pero esta vez a manera de progresión descendente, la cual termina la tonalidad de la sección.

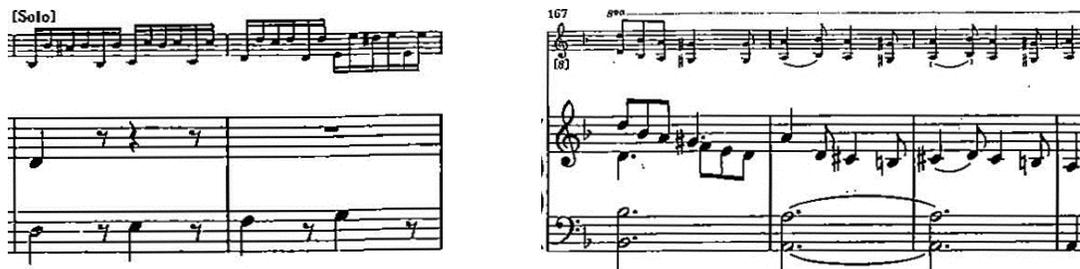


Imagen 41 y 42. Concierto Para Violonchelo y Orquesta en Re Mayor Op. 101 Vllb: 2. Rondo, cc. 119-120, cc. 167-169.

Para finalizar el movimiento el chelo presenta nuevamente el tema A, mismo que repetirá de inmediato la orquesta, después el chelo toca una serie de notas a manera de arpeggio para concluir con una pequeña coda.

Capítulo 3

Astor Piazzolla

Le Grand Tango, para Violonchelo y Piano

BIOGRAFIA

Nació en Mar del Plata, Argentina, el 11 de marzo de 1921. Sus abuelos fueron inmigrantes italianos, sus padres, ya argentinos, Vicente Piazzolla y Asunta Manetti. El padre de Astor, de oficio barbero, le puso el nombre por un amigo, Astor Bolognini, quien era el primer Violonchelo de la orquesta sinfónica de Chicago.

Sus primeros cuatro años los pasó en su ciudad natal. En 1925 su familia emigro a Nueva York y en 1929 comenzó a estudiar Bandoneón con Andrés D' Aquila, su padre, nostálgico por su país compró este instrumento en una casa de empeño por un precio de 18 dólares.

Al año siguiente regreso con su familia a Mar del Plata, donde perfeccionó sus conocimientos con los bandoneonistas Líbero y Homero Paoloni, un fracaso económico los llevo otra vez a Nueva York ese año, por lo que continuó su formación musical con maestros ocasionales como Terig Tucci, Bela Wilda, entre otros. En 1934, Carlos Gardel que estaba en esa ciudad por compromisos cinematográficos, lo adoptó como guía e intérprete y lo incluyó como extra en la película "El día que me quieras" como un joven vendedor de diarios. En este tiempo tocó para el cantante las obras clásicas y cuando se animó a tocar el único tango que se sabía Gardel le dijo: "Pibe, tocás una maravilla, pero haciendo tangos tocás como un gallego". Gardel lo invito a acompañarlo a su siguiente gira pero, siendo aún un menor, sus padres no lo permitieron, en aquella gira Gardel perdió la vida en un accidente de aviación.

En 1936 su familia regresó definitivamente a Argentina, nuevamente en Mar del Plata, comenzó a actuar en grupos de Tango locales dirigiendo además su propio conjunto con el que trataba de imitar el estilo del sexteto de Elvino Vardaro. En 1937 su padre lo ayudo a instalarse en Buenos Aires, allí participó como bandoneonista en las orquestas de Miguel Caló, Francisco Lauro y Clausi Gabriel, dos años más tarde, convertido en un hábil instrumentista y conocedor de los secretos interpretativos del tango, ingresó en la prestigiosa orquesta de Aníbal Troilo, con quien permanecería hasta 1944. En 1942 se casó con Dedé Wolf, y del matrimonio nacieron sus hijos: Diana (en 1943) y Daniel (en 1944).

Entre 1940 y 1946 estudió composición, orquestación y contrapunto con Alberto Ginastera. Contando con un considerable renombre propio, se independizó y dirigió su propia orquesta en la que aplicó excelentes arreglos y acentuó sus rasgos estilísticos. Disuelve su conjunto en 1949 en buena medida por el cansancio que le ocasionaba mantener las actuaciones nocturnas cotidianas y estudiar durante el día, a partir de ese año comenzó su labor de compositor de música para el

cine, al tiempo que escribió arreglos para otros directores de orquestas de Tango, desde entonces y hasta 1955 su actuación como director fue muy limitada. También se dedicó a la composición de obras de concierto, con las que obtuvo algunos premios; esta doble actividad evidencia una disyuntiva en su carrera artística, había abandonado la actividad musical popular como participante directo pero mantenía un vínculo con el tango que le proporcionaba ingresos regulares. Por otra parte estaba probando fortuna en el área de la música académica con mucho éxito.

En 1954 accedió a una beca del conservatorio de París, con la que cursó estudios de composición con Nadia Boulanger. Esta beca le llegó en un momento crucial de su carrera, pues no sólo le permitió consolidar su formación, sino que, además, la profesora lo instó a no abandonar su veta de músico de estilo popular con lo que definió el curso que daría a su producción artística.

“Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo creía que era una basura porque tocaba Tangos en un cabaret, y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo”.¹

Concluida la beca Parisina permaneció en Francia por un tiempo y formó una orquesta de cuerdas solo para grabaciones, en la que actuaba como solista de bandoneón y componía gran parte del repertorio que registró para tres sellos Franceses.

A su regreso a Buenos Aires formó una agrupación similar con la que actuó desde 1955 hasta 1958, simultáneamente organizó y formó parte del octeto que se mantuvo hasta 1957, la concepción de la música escrita para este octeto es absolutamente revolucionaria.

Piazzolla cambió el rumbo que seguiría el Tango en los treinta años siguientes pero no obtuvo réditos económicos. La década de 1950 comenzó con una tendencia declinante del Tango que se acentuó después de 1955 y el trabajo empezó a escasear para todos los músicos, ante un panorama tan adverso, Piazzolla decidió emigrar, se instaló con su esposa y sus dos hijos en Nueva York entre 1958 y 1960, allí trabajó como arreglista, dirigió algunos conjuntos y grabó un álbum con un quinteto integrado por bandoneón, guitarra eléctrica, piano, contrabajo y violín, que con el tiempo devendría en una formación clásica en el Tango moderno. Con este conjunto y en adelante, sólo escribiría arreglos de tipo camerístico y así olvidaría la concepción bailable del Tango.

En 1966 se separa de Dedé Wolf y a partir de 1967 empezó su colaboración con el escritor, poeta y estudioso del tango Horacio Ferrer, el primer trabajo conjunto es una obra maestra, la operita *María de Buenos Aires*, con la cantante Amelita Baltar, con la que inicia una relación sentimental que duraría cinco años. Esta producción propia fue un rotundo éxito de crítica y un mal negocio que los dejó en banca rota, pese a toda la actividad despegada de Piazzolla desde comienzos de esa década, nunca gozó de una posición económica holgada y acorde con la calidad de sus trabajos.

1. Piazzolla, Astor; Gorin, Natlio. *A manera de memorias*. Pág. 2

En 1969 presentan *Balada para un loco* en el Primer Festival Iberoamericano de la Canción, fue abucheado, y sin embargo la obra fue premiada y resulto ser su primera obra de impacto popular, a los pocos días ya había vendido miles de discos. Continuó durante varios años dedicándose a la composición de tangos, baladas, valeses y milongas de una nueva concepción estética, que modificaron el perfil del Tango posterior y de buena parte del espectro de la canción popular Argentina.

En 1972 organizo un noneto, “El conjunto nueve”, con un nuevo repertorio especialmente escrito para esta formación, escribió el *Concierto de Nacar*, para nueve tanguistas y orquesta filarmónica, la cual fue el primer antecedente de sus obras para bandoneón que contó con la producción y el apoyo de la municipalidad de Buenos Aires. Esporádicamente continuo escribiendo obras de concierto, casi siempre por encargo. Así, en 1972, se estrenó en el teatro Colon su obra *Tangazo* para bandoneón y orquesta.

Luego de un periodo de gran producción sufre un infarto en 1973, luego de este evento se instala en Italia y realiza varias grabaciones en los siguientes cinco años con músicos italianos; su primer álbum Europeo fue *Libertango*.

En 1976 conoce a Laura Escalada, quien sería su esposa definitiva. Durante estos años experimento con los nuevos instrumentos y sonoridades de la época como el piano eléctrico, sintetizador, bajo y guitarra eléctrica. A partir de 1978 abandona estas sonoridades y retoma el quinteto y las obras camerísticas y sinfónicas

En 1985 fue nombrado ciudadano ilustre de Buenos Aires, obtuvo el premio *Konex* de platino como el mejor músico de Tango de vanguardia de la historia en Argentina.

En 1988 fue operado del corazón y a principios del año siguiente formaría su último conjunto, el sexteto llamado “ Nuevo Tango” formado por bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violonchelo, continuó trabajando con la intensidad acostumbrada hasta que el 4 de agosto de 1990 en Paris sufre una trombosis cerebral, por ello su pareja y sus hijos deciden que debe regresar a Argentina. El presidente Menem le envía su avión y tras 23 meses de sufrimiento muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992. Aun no existe un catálogo completo de sus obras, y será difícil completarlo, ya que con frecuencia Piazzolla regalaba sus partituras o simplemente las olvidaba.²

En 2008 su ciudad natal Mar del Plata, da su nombre al Aeropuerto Internacional a modo de homenaje.

Sus restos se encuentran en el Cementerio jardín de paz, en la localidad del Pilar.

² Azzi ,Susana; Collier, Simón. *Astor Piazzolla, su vida y música*. Pág. 8

OBRAS PRINCIPALES

TANGOS

En 1932 compuso su primer Tango *La cantiga*, que nunca se difundió.

Escribió más de 300 Tangos, entre los cuales resaltan *El Tango moderno* también llamado *octeto Buenos Aires*; *El tango de Edmundo Rivero con textos de Jorge Luis Borges*; *Tango Contemporáneo*; *Adiós Nonino*; *Libertango*; *Milonga del Ángel*; *Las Estaciones Porteñas*; *Le Grand tango*; *Obivlión y Contramilonga A la Funerala*.

MUSICA ESCENICA: *Tango dramático para trece instrumentos*; *María de Buenos Aires*, *Operita*.

MUSICA ORQUESTAL: *Obertura dramática para gran orquesta*; *Rapsodia porteña para Orquesta sinfónica*; *Epopéya Argentina*; *Milongon Festivo*; *Serie de Tangos Sinfónicos* y *Tres Tangos para Bandoneón y Orquesta*.

CONJUNTO INSTRUMENTAL: *Suite para Cuerdas y Arpa*; *Tres piezas breves para Cello y Piano*; *Contemplación y Danza*; *Suite para Oboe y Orquesta de Cuerdas*; *Concierto de Nacar para nueve Tanguistas y orquesta de cámara*; *Historia del Tango y Tango Suite*.

MUSICA PARA PELICULA: Compuso también música para cerca de cuarenta Películas, en las que se destacan *Doce Monos*; *La mejor juventud*; *Blue in the Face* y *Los Años Soñados*

DISCOGRAFIA: Astor Piazzolla grabó alrededor de 90 discos de entre los cuales destacan: *Tristeza de un doble A*; *Sinfonía de Tango*; *Tango Contemporáneo*; *57 minutos con la realidad*; *Adiós Nonino*; *Años de Soledad*; *El Desbande*; *Bandoneón Sinfónico*; *Introducción al Ángel*; *La resurrección del Ángel*; *Libertango*; *María de Buenos Aires*; *Piazzoliana*; *Tangamente* y *The Soul Of Tango*.

HISTORIA DE LA OBRA

En 1982 Efraín Paesky, secretario general del Consejo Interamericano de la Música, le encargó a Piazzolla un tango para Violonchelo y Piano, con la idea de que lo tocara Mstislav Rostropovich, a quien está dedicado.³ Rostropovich consideró en aquel momento que la parte del chelo no es suficientemente brillante y realiza una versión propia de la obra, que es la que toco y grabó; le comisiona una nueva obra y se reúnen en 1989 para ajustar detalles, pero desgraciadamente nunca escribió esa obra.

Por otro lado *Le Grand Tango* debe su nombre Francés a que Piazzolla, ayudado por Efraín Paesky hizo que la obra se publicara inmediatamente en París, por lo cual, el título original de *Tangazo*, por consideración de Paesky, es modificado a *Le Grand Tango*.

Es interpretado y grabado por grandes músicos de diversos géneros en todo el mundo, entre ellos: Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, M. Rostropovich, María Klengel, y Enrico Dindo, además de orquestas de cámara y sinfónicas.

En el curso de su carrera profesional Astor Piazzolla escribió algo más de tres mil obras. La entidad Francesa SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de la Musique) lo reconoce formalmente en la categoría de compositores inusualmente prolíficos.

Las obras para Violonchelo y Piano incluyen únicamente esta obra, Tres piezas breves Op. 4 y un arreglo de Milonga en Re que originalmente es para Piano y voz.

Para la audiencia como para él mismo su obra maestra fue el Tango *Adiós Nonino*, obra compuesta en memoria de su padre y principal atracción de sus presentaciones en vivo.

³ Prieto, Carlos. *Las aventuras de un Violonchelo*. Pág.279

ANALISIS

Antiguamente el nombre de Tango se refirió al nombre de los tamboriles de los negros y a los salones donde se practicaba la danza primitiva, los primeros Tangos que se bailaron en los salones de los barrios bonaerenses se ejecutaban con Flauta, Piano y Guitarra, incorporándose luego el Bandoneón (o Acordeón); pero esta música fue evolucionando y enriqueciéndose armónicamente, echando mano a cuantos recursos expresivos fue posible y así fue llevada al extranjero por orquestas de renombre, logrando con el tiempo verdadera resonancia internacional.

El Tango es un género popular complejo en el que intervienen danza, música, poesía, filosofía, narrativa y drama; en él se encuentran elementos culturales y estéticos de raíces africanas, americanas y europeas. El estudio del Tango ofrece una clave para entender el crisol del que ha surgido la sociedad Argentina.⁴

La milonga y la habanera incidieron en la creación del tango, dado que algunas de sus características pueden detectarse en él, pero bajo ningún punto de vista el tango es un híbrido surgido de la mezcla de estas.⁵ Aquí los ejemplos de las bases rítmicas de ambas:

Milonga



Habanera



Le Grand Tango consta de un solo movimiento, como muchas de las obras de Piazzolla mantiene una estructura ternaria: Tempo di Tango-Meno mosso-Piu mosso. La estructura de la obra se presenta a manera de escenas de carácter libre, ya que presenta cambios drásticos de ritmo, melodía y armonía que hacen de este tango una obra muy variada y autosuficiente en todos los sentidos. Contiene muchas secciones, algunas de ellas son muy breves, otras son a manera de puentes entre otras secciones de contraste total.

| Sección | Introducción | A | B | Puente | B' | C | Puente | D | C |
|----------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------|---------|-----------------------|-------------------------------|----------------|--------------------|-------------------------------|
| Compás | 1 – 30 | 31 – 46 | 47 – 61 | 62 – 84 | 85 - 102 | 103 - 118 | 119-135 | 135 -176 | 177- 193 |
| Tempo | <i>Marcato</i> | <i>Dolce</i> | S/ especificación | | S/ especificación | <i>Menno mosso</i> | <i>A tempo</i> | <i>Pesante</i> | <i>Menno mosso</i> |
| Carácter | Rítmico – enérgico | Lírico– poco más lento | Rítmico - enérgico | | Rítmico - enérgico | <i>Libero e cantabile</i> | | <i>Tristemente</i> | <i>Libero e cantabile</i> |
| | | | | | | | | | |

| Sección | E | F | G |
|----------|-----------------------|-----------------------------------|-----------------------|
| Compás | 194 - 216 | 217- 238 | 239 – 297 |
| Tempo | <i>Piú mosso</i> | <i>Giocososo</i> | <i>Energico</i> |
| Carácter | Rítmico - enérgico | Rítmico- ligero, con gracia | Rítmico – enérgico |
| | | | |

Imagen 43

No se puede decir que esté en alguna tonalidad específica, aunque los centros tonales más utilizados son Do menor y La menor, por lo que la mayor parte de la obra transcurre en estas tonalidades y sus vecinas.

La primera sección transcurre en el eje tonal de Do m con visitas y enlaces a tonalidades lejanas, la obra inicia con el primer tema en Do m. La línea melódica de tema inicia con una melodía con notas desligadas, por lo que resalta el elemento rítmico.

Imagen 44. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 1-3.

El Piano utiliza un pedal como recurso melódico, después de un puente construido sobre el material melódico del tema nos vamos a la reexposición del tema A, pero esta vez en La m misma a la que llegamos sin preparación, es decir, de manera directa (compás 17); continua en una variación en la que se desarrolla la rítmica de la milonga hasta llegar al compás 25, después el chelo toma notas largas mientras el piano expone arpeggios de la milonga hasta llegar al tema b en el compás 47. Inicia con una nota larga seguida por un arpeggio.

4 Azzi, María Susana. *Le Grand Tango*. Pág. 1

5 Nuñez, Faustino. *Tango*. Pág. 143



Imagen 45. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 47-48

Continúa con un pasaje largo caracterizado por semicorcheas y notas largas estableciendo un diálogo de figuras con el Piano. Después del puente, que es un pasaje cromático (este comienza en el compás 62) llegamos a la reexposición del tema B, para esto utiliza una escala cromática en semicorcheas con progresiones para hacer una especie de puente que prepara la reexposición (compás 85). Para finalizar la primera parte (Tempo di Tango) utiliza tres compases en forma de codeta, mismos que introducirán en tiempo al tiempo nuevo (Meno Mosso).

En el *Meno Mosso* tenemos un contraste de carácter con los pasajes anteriores, se presenta con un tema libre y cantabile en el cual el piano inicia en una anacrusa para regresar a la tonalidad de Do m. La línea melódica de los octavos y las notas largas se comportan como una progresión tonal sobre diferentes acordes.

Imagen 46. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 103-107.

En los primeros 8 compases el tema es expuesto en el chelo y luego realiza una repetición en el piano. El acompañamiento del piano se realiza con base en octavos por lo que aquí se rompe el ritmo de milonga, ya que ni el chelo ni el piano lo utilizan, toda la exposición de este primer tema continúa con la indicación de libre y cantabile.

Los siguientes 16 compases son un puente que va de Sol M7 a sol m (compas 119). Las líneas melódicas aquí empleadas utilizan algunos elementos del tema principal (compás 103).



Imagen 47. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 120-123.

El chelo utiliza notas repetidas y modelos de repetición melódica con atractivos cambios armónicos en el piano, todos estos elementos se complementan en la transición, el chelo presenta una serie de glisandos característicos de Piazzolla que en conjunto con el uso de armónicos artificiales del chelo nos muestra la búsqueda de sonoridades muy específicas para el instrumento.

Del compás 135 al 176 (pesante tristemente) tenemos un tema B, el cual introduce una figura de acompañamiento nueva: el bajo en negras contra la mano derecha que acentúa el octavo 2 y el 6.



Imagen 48. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 136-139.

El piano presenta 28 compases en este espíritu sonoro y posteriormente retoma el ritmo de milonga. Esta sección concluye con una reexposición del tema A de manera textual.

El *Piu Mosso* comienza en el compás 194, su eje tonal se mueve de Sol m a La m, es un movimiento rápido y enérgico en el cual la voz del chelo resalta por el registro en donde está escrita. Tenemos saltos grandes de intervalos los cuales dejan al descubierto la capacidad técnica del chelista.



Imagen 49. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 194-195.

La segunda idea comienza en el compás 202, en esta pequeña parte podemos encontrar en la parte del chelo la presencia de octavas; en el compás 217 inicia la exposición del tema B, como la indicación de *Giocoso* lo señala tiene un carácter de ligereza y simplicidad con respecto a las secciones anteriores. En esta parte encontramos progresiones melódicas modulantes por parte del chelo.



Imagen 50. Le grand Tango, para Violonchelo y Piano, cc. 217-219.

Después tenemos 18 compases de transición sobre notas largas en el chelo y secuencias de acordes en el piano, ahí podemos encontrar un nuevo carácter (Energico), el cual puede considerarse como una de las partes más violentas de Le grand Tango. Los últimos 8 compases están elaborados sobre un solo de piano y en el cual se puede tener una parte de improvisación en el chelo. La obra culmina con una coda en el compás 294 con un unísono entre el chelo y el piano con carácter *enérgico* y agresivo. Los dos instrumentos presentan un *glisando* para finalizar.

CAPITULO 4

COMENTARIOS PERSONALES.

Al presentar para su ejecución tres obras musicales que fueron creadas por compositores de distintas épocas, lugares y con distintas maneras de pensar, es natural que surjan inquietudes en cuanto a cómo habrá de ejecutarse cada una de dichas obras. Si bien es “conocido” el estilo en el cual deberían ser tocadas, es preciso decir que a pesar de ello surgen diversos problemas técnicos e interpretativos de las obras al momento de tocarlas.

Lo primero que salta a la vista es que conforme una obra musical se encuentra más alejada temporalmente de nuestra propia época, existen más dificultades para su comprensión y ejecución, pues conforme pasaron los siglos, no siempre se conservaron de manera íntegra los conocimientos necesarios para interpretar una obra tal y como fue concebida por su compositor.

Habría pues que tomar en consideración importantes aspectos relativos a la historia de la música, la acústica, la construcción de los instrumentos y los estilos de las épocas. Una vez analizadas con atención estas cuestiones, estaremos en condiciones de tomar mejores decisiones en cuanto a la interpretación.

Las Seis Suites para Violonchelo solo de Bach son obras que se escribieron en el final del periodo barroco de la música (1720 aprox.). En esa época, la escritura musical se concebía de un modo distinto al que conocemos actualmente, por ejemplo, basta mirar hacia la copia que realizó Anna Magdalena Bach de la partitura para advertir que no hay indicaciones de *tempo*, ni indicaciones de dinámicas, ni indicaciones de arcadas precisas, la razón es que en esa época no necesitaban de tantas indicaciones en la partitura ya que eran capaces de ejecutar las obras correctamente gracias a la aplicación de reglas musicales no escritas y que formaban parte de su tradición musical.

Desgraciadamente la tradición para tocar música barroca no se conservó de manera íntegra y nosotros solo podemos aproximarnos de manera limitada a ese conocimiento por medio de los testimonios escritos que nos legaron los músicos de esa época, ya sea en tratados de música o en las partituras.

Un punto a resaltar es el hecho de que Bach concibió la obra para la sonoridad específica del Violonchelo barroco, el cual presenta notables diferencias en cuando al moderno, como lo son las cuerdas, el puente, la manera como está construido y principalmente la manera en cómo es tocado, lo cual se traduce en la producción de un sonido diferente con volumen menor y un arco que proporcionaba otras posibilidades en la articulación.

Además, tenemos que resaltar la gran diferencia entre las salas de concierto de hoy y los salones donde se ejecutaba la música en el barroco. A todo esto y de manera personal le sumo la problemática del vibrato, pues muchos especialistas del periodo barroco no lo hacen para “acercarse” más al estilo, ahí surge una gran controversia, pues es bien sabido que en este periodo era de uso nulo y solo en tonalidades menores y en ciertos finales de frase se podía hacer uso de él. Pero actualmente la mayoría de las grabaciones de los grandes Violonchelistas usan sin problema alguno el vibrato y desde mi punto de vista no se escucha mal.

Ya para cuando Haydn escribió su concierto para Violonchelo y orquesta la manera de escribir y sobre de todo de dar indicaciones en la partitura ya estaba mucho más definida, pues desde el principio de la obra da indicaciones de *tempo* y dinámicas en las cuales los ejecutantes podemos tener una idea un poco más clara y más cercana de cómo ha de abordarse esa obra. Para ese entonces el balance y sonoridad del Violonchelo ya habían cambiado considerablemente permitiendo una mejor ejecución de las obras.

Aun así con un Violonchelo moderno siempre hay que cuidar el balance entre la sonoridad de la orquesta y la del solista, pues generalmente en una sala de regular calidad hay ocasiones en que la orquesta tapa al chelo.

En el caso del Gran Tango de Piazzolla resulta aún mucho más fácil ejecutar esta obra, esto es debido a que la partitura está llena de indicaciones y efectos sonoros que el compositor pensó en específico y que gracias a las indicaciones la manera en general de tocar este Tango de los chelistas es muy similar.

Tomando todas estas consideraciones llega la hora de tomar decisiones, en cuanto a la Suite para Violonchelo, considero que por más que un ejecutante se esfuerce en reproducir de manera fiel una obra barroca, siempre existirá un margen de inexactitud histórica porque al fin y al cabo no sabemos a ciencia cierta cómo se ejecutaba la música en esa época. A diferencia de muchos colegas los cuales han optado por apegarse a las ediciones originales, elegí tocar con la edición de János Starker, ya que considero que las arcadas y las digitaciones facilitan al chelista a la hora de ejecutar, sobre todo a la hora de hacer la polifonía dentro de las danzas.

Lo más importante es que las arcadas y digitaciones de esta edición obedecen, desde mi punto de vista, a las peticiones que hace la música a la hora de fluir, respetando articulaciones originales y solo modificándolas según la exigencia técnica y musical.

En cuanto al concierto en Re mayor de Haydn, al estar escrito en una notación musical con una concepción más parecida a la actual opté por seguir las articulaciones escritas en la mayor parte de la obra, tan solo modificando arcadas cuando necesitaba más potencia sonora y cuando era necesario resaltar alguna línea melódica que consideré importante, sin por ello afectar demasiado la articulación, misma que en este concierto es muy delicada.

En el caso del Tango de Piazzolla me resulto mucho más fácil intentar lograr hacer la obra de mi dominio, pues si bien el Tango es música para bailar, este presenta muchas líneas melódicas que

habría que resaltar, demostrando así la pasión y la melancolía características de este maravilloso género. En cuanto a este Tango es más fácil abordarlo desde el punto de vista de las grabaciones hechas por el mismo Piazzolla, pues ahí se puede escuchar cómo es que acostumbraba a ejecutar sus propias obras, y de esta manera, tratar de sacar conclusiones de cómo es que a Piazzolla le hubiera gustado.

En mi caso particular, he optado por tocar cada una de las obras conforme mis experiencias y vivencias me han “indicado” que debe o puede sonar así, sin que esto altere las indicaciones melódicas que vienen implícitas dentro de la misma Música. Considero que un intérprete debe obedecer hasta cierto punto al “instinto musical” que dicta su sentir para cada obra, ya que conforme pasa el tiempo y el ejecutante conoce más la obra, es inevitable formar un vínculo que aproximará más al intérprete a ejecutar de una forma en la que le sea más segura y convincente del porqué opta por tocar de esa manera.

En las tres obras fue de suma importancia conocer el contexto histórico social para tratar de entender la concepción del autor a la hora de escribir la obra. En el proceso de montarlas se hizo evidente que cada una de ellas demanda una técnica particular para ser ejecutadas. Esto es más claro cuando comparas la Suite con el Tango, ya que para ser tocadas se necesita de una técnica totalmente diferente.

Estas obras fueron escogidas para mi titulación debido al alto nivel de ejecución y sobre todo a la amplia gama de posibilidades sonoras que ofrecen las tres, al ser tan contrastante en cuanto a estilos y formas en las cuales fueron concebidas. Cabe señalar que son obras muy conocidas dentro el repertorio del instrumento y espero poder aportar algo nuevo y diferente para cada una de estas grandes obras.

Para finalizar es necesario señalar que todas las decisiones en cuanto a cómo se ejecutará cada una de las obras no son definitivas, pues fueron pensadas con base en mi experiencia musical y de vida en general, lo que significa que siempre habrá nuevas revelaciones que modifican en alguna forma la manera de ser tocadas.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFIA

Azzi, María Susana y Simón Collier. *Astor Piazzolla, Su vida y su Música*. Argentina. Editorial Ateneo, 2002. 326 pp.

Bosch, María Ángeles. *Gran Enciclopedia Larousse*. España. Editorial Planeta, 1980.

Cuthbert, J. Hadden. *Haydn*. Argentina. Editorial corrientes, 1981. 305 pp.

García Borrás, José. *Pablo Casals, un peregrino en América*. México. Editorial Impresiones modernas, 1967. 343 pp.

Hamel y Hürlimann. *Enciclopedia de la Música*. México. Editorial Grijalbo, 1987. 2 vol.

Horst, Louis. *Formas preclásicas de la Danza*. Argentina. Editorial Eudeba, 1966. 128 pp.

Lathan, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México. Editorial Rombo, 2009. 1 vol.

Prieto, Carlos. *Las aventuras de un Violonchelo, historias y memorias*. Usa. Fondo de cultura económica 2003. 567 pp.

Salas, Horacio. *El Tango*. México. Laberinto ediciones, 2008. 400 pp.

Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. España. Editorial Edhasa-Hermes-Sudamericana, 1984. 3 vol.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach, El músico poeta*. Argentina. Editorial Ricordi Americana, 2012. 320 pp.

Siblin, Eric. *Las Suites para Violonchelo solo, en busca de Pau Casals, Bach y una obra maestra*. España. Editorial Turner Música, 2009.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Inglaterra. Editorial Dover, 1992. 320 pp.

PUBLICACIONES EN LINEA

Zibell, Mathias. "Diez años sin Astor Piazzolla." en BBC. Mundo Online. Com

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2094000/2094824.stm

Azzy, Maria Susana. "Le Grand Tango, the life and Music of Astor Piazzolla" en cultural center Online:

http://le_grand_tango__the_life_and_music_of_astor_piazzolla_37998.htm

PARITURAS

Bach, Johan Sebastian. *Six Suites for unaccompanied violonchelo*. Janos Starker (ed), Peer International Corporation edition. 1971

Haydn, Frans Joseph. *Concierto en Re Mayor Op. 101 Hoboken VIIb: b*. Maurice Gendron (ed), Schot & Co. Lid. 1954

Piazzolla, Astor. *Le Grand Tango per Violoncello o Viola e Pianoforte*.

Editorial Berbén, 1982.

ANEXO 1

SÍNTESIS

Johann Sebastian Bach.

Suite para Violonchelo Solo No. 3 en Do mayor, BWV 1009

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach el 21 de Marzo de 1685, su formación musical comienza con su padre y su hermano, este último le enseñó nociones de composición y a tocar el clavecín. En 1700 logra entrar como corista en el liceo de Lunemburgo, en esta ciudad se volvió un experto en el órgano, además de estudiar retórica, lógica, latín y francés. Se vio obligado a dejar la escuela y desempeñarse como violinista en la orquesta del príncipe de Weimar. En 1704 fue nombrado organista de Arnstadt y para 1707 acepta el cargo de organista en Muhlhausen, en donde tuvo la oportunidad de experimentar ya que la orquesta a su disposición era de un extraordinario nivel.

En 1708 comenzó a desempeñarse como organista de la corte y músico de cámara en Weimar y permaneció así durante nueve años.

La colección de Suites para violonchelo fue compuesta, probablemente en el periodo de 1717 – 1723, cuando Bach tenía el puesto de *kapellmeister* en la corte de Köthen. La uniformidad y coherencia de estas obras sugiere que fueron compuestas de forma secuencial. En la opinión del biógrafo Eric Soblin se puede asegurar que la suite número 3 se realizó en el periodo en el que Bach conoció a Anna Magdalena Wilcken con quien contrajo nupcias y, además, realizó la copia más importante del manuscrito original entre los años 1727 – 1731. La primera edición impresa de estas obras fue publicada en 1824 por Louis Pierre Norblin.

En 1721 destaca su composición de los Conciertos de Brandemburgo que fueron dedicados al margrave prusiano Christian Ludwing de Brandemburgo, en esta misma época terminó el primer tomo del Clave bien temperado cuyo segundo tomo es finalizado en 1744.

El 31 de mayo de 1723 se inició como maestro de capilla de las iglesias de Leipzig, en donde daba lecciones, estudiaba y dirigía los coros que los internos cantaban en las dos iglesias principales, manteniéndose en estas funciones durante los siguientes veintisiete años. Durante este tiempo compuso un total de cincuenta y nueve cantatas por año. De acuerdo con Forkel es posible que Bach haya compuesto doscientas noventa y cinco cantatas, de las cuales solo se conocen ciento noventa. Destacan los oratorios la Pasión según San Juan y la Pasión según San Mateo.

El 19 de noviembre de 1736, tras una rogada solicitud hecha por el propio Bach, recibe el decreto que lo instituía como *Hofcompositeur* de la Real Capilla. Después de 1749 toco pocas veces fuera

de su casa, una de las últimas composiciones fue el Arte de la Fuga, misma que quedó incompleta pues Johann Sebastián Bach muere el 28 de Julio de 1750 por un ataque de apoplejía.

Franz Joseph Haydn

Concierto para violonchelo y orquesta no. 2 en Re Mayor ,Op. 101 VIIIb: 2

Franz Joseph Haydn nace en 1732, es reconocido como el padre de la sinfonía y el padre del cuarteto de cuerda, además de ser uno de los máximos representantes del clasicismo. Contribuyó también al desarrollo instrumental del trío con piano y a la forma sonata.

Su formación musical comienza con la accidentada visita de un pariente político, Johan Mattias Frankh, quien lo descubre haciendo música con su familia y decide ofrecerse a tenerlo consigo en los coros de Haingburg, por lo que Haydn abandona su hogar en 1738. Bajo la dirección de Frankh llego a tocar bastante bien el violín y el clavicordio además de que su voz mejoro mucho.

En 1740, después de solo dos años de formación musical, Haydn tuvo un examen con el director musical de la corte de Viena, Georg Reutter, quien lo felicito pues aunque no supo cantar los trinos, después de una explicación los resolvió exitosamente. Viena fue la residencia de Joseph Haydn por los siguientes 10 años.

En 1749 es despedido de su trabajo en el coro, pues ya no tenía la capacidad de cantar tonos agudos debido a su edad, por ello decidió iniciar su carrera como músico independiente. Para entender el arte de la composición trabajo ejercicios contrapuntísticos sobre el texto del Gradus ad pamasum de Johan Joseph Fux y estudio detenidamente la obra de Carl Philip Emanuel Bach. Durante estos años trabajo como profesor de música, cantante de serenatas callejero y como sirviente y acompañante del compositor Nicola Porpora, de quien presume haber aprendido los fundamentos de la composición, canto e italiano.

El primer empleo fijo conocido de Haydn fue en 1759 cuando fue nombrado director musical en casa del conde Morzin, quien sostenía una orquesta reducida pero selecta. Fue para este personaje que Haydn escribe su primera sinfonía en Re Mayor.

Tiempo después y debido a quebrantos económicos del conde Morzin, Haydn entra al servicio de la familia Esterhazy, sus responsabilidades consistían en componer música para cada ocasión, dirigir la orquesta, interpretar música de cámara con miembros de la orquesta y también de la familia y, finalmente, organizar el montaje de óperas. En este cargo permaneció casi 30 años, destacándose composiciones como Sinfonías de París y las Siete últimas palabras de Cristo en la cruz.

Se cuenta con cinco conciertos para violonchelo y orquesta atribuidos a Haydn, sin embargo solo puede proclamarse la autenticidad haydeniana de dos conciertos para violonchelo y orquesta,

ambos escritos durante su época al servicio de los Esterházy. En lo que respecta al “gran concierto en Re mayor” Hob. VIIb.2, de 1783, se ha dicho que Anton Kraft, fue no solo su posible dedicatario, sino, incluso su verdadero autor. Como el más famoso concierto para violonchelo de finales del siglo XVIII, el Concierto en Re mayor ocupa un lugar especial en el repertorio, a pesar de que su autenticidad se haya puesto en duda y en pocos años el concierto fue difundido en todo el mundo alcanzando valor artístico, técnico y musical el cual hace que esta obra sea una pieza fundamental dentro del repertorio de los violonchelistas de todo el mundo.

En 1790, Haydn es jubilado de su puesto por lo que acepta la oferta de Johann Peter Salomón, para viajar a Inglaterra y dirigir sus nuevas sinfonías con una gran orquesta. Durante estas visitas a Inglaterra surgen Sinfonías de Londres entre ellas, Sinfonía Sorpresa, Sinfonía Militar, Sinfonía redoble de timbal y Sinfonía Londres. En 1795 regresa a Viena y se dedica a componer obras sacras para coro y orquesta. Finalmente muere el 31 de mayo de 1809.

Astor Piazzolla

Le Grand Tango, para Violonchelo y Piano

Nació el 11 de Marzo de 1921, su formación musical comienza en la ciudad de Nueva York en 1929 estudiando Bandoneón con Andres D’Aquila. En 1930 continua estudiando bandoneón, pero en Argentina, con Libero y Homero Paoloni.

En 1936 comenzó a actuar en grupos de Tango locales, dirigiendo también su propio conjunto, en 1937 se instala en Buenos Aires y participa como bandoneonista en las orquestas de Miguel Caló, Francisco Lauro y Clausi Gabriel. Dos años más tarde, con mayor experiencia y conocedor de los secretos interpretativos del tango ingresa a la orquesta de Aníbal Troilo, en donde permanece hasta 1944.

Entre 1940 y 1946 estudio composición, orquestación y contrapunto con Alberto Ginastera. Se independizo y dirigió su propia orquesta en la que aplico excelentes arreglos y acentuó sus rasgos estilísticos, pero disuelve el conjunto en 1949. Desde entonces se dedicó a la composición de música para el cine, de obras de concierto y arreglos para otros directores de orquestas de Tango.

1954 accedió a una beca del conservatorio de París, en donde cursó estudios de composición con Nadia Boulanger. Concluida su beca permaneció en Francia y formo una orquesta de cuerdas solo para grabaciones. Al regresar a Buenos Aires formo una agrupación similar con la que actuó de 1955 a 1958, cuando decide emigrar a Nueva York, allí trabajo como arreglista, dirigió algunos conjuntos y grabo un álbum con un quinteto. En adelante solo escribiría arreglos de tipo camerístico y olvidaría la concepción bailable del Tango.

A partir de 1967 colabora con Horacio Ferrer, escritor, poeta y estudioso del tango; su primer trabajo conjunto es la operita María de Buenos Aires. En 1969 presenta Balada para un loco, obra que fue premiada y fue su primer obra de impacto popular. Varios años continuó componiendo tangos, baladas, valeses y milongas de una nueva concepción estética.

En 1972, se estrenó su obra Tangazo para bandoneón y orquesta. En 1973, se instala en Italia y realiza varias grabaciones durante los siguientes 5 años, su primer álbum europeo fue Libertango.

En 1982 Efraín Paesky, secretario general del Consejo Interamericano de la Música, le encargó a Piazzolla un tango para Violonchelo y Piano. *Le Grand Tango* debe su nombre Francés a que Piazzolla, ayudado por Efraín Paesky, hizo que la obra se publicara inmediatamente en París, por lo cual, el título original de *Tangazo*, por consideración de Paesky es modificado a *Le Grand Tango*.

En 1985 obtuvo el premio Konex de platino como mejor músico de tango de vanguardia de la historia en Argentina. En 1989 forma su último conjunto, el sexteto llamado Nuevo Tango. El 4 de agosto sufre una trombosis cerebral y muere el 4 de Julio de 1992.