



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCELLO
PRESENTA

LLUVIA DONIZ GEIST

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.
Mayo - 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Luis Domínguez Guist

FECHA: 11/V/04

FIRMA: Luis D

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, máxima casa de estudios, por albergar mi formación profesional. La Escuela Nacional de Música me proporcionó un espacio para realizar mis actividades como estudiante, cubriendo en la mayoría de los casos mis expectativas y necesidades. Quiero agradecer especialmente a los maestros Zoia Kamysheva Podisova, Gabriela Villa Walls, y David Domínguez Cobo, de cuyas clases guardo un gran recuerdo; también quiero agradecer a Gustavo Martín Márquez e Ignacio Mariscal Martínez, quienes me brindaron su apoyo a lo largo de la carrera.

A Carla, Ingrid, Iñaki y Rafael,
por su apoyo, sus travesuras, sus regañíos y su complicidad.

PROGRAMA

Sonata para piano y violoncello, en *Fa mayor*,
Op. 5 No. 1

Adagio sostenuto – Allegro
Rondo. Allegro vivace

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

Suite No. 2 para violoncello solo, en *re menor*,
BWV 1008

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I – Menuet II
Gigue

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

Intermedio

Tres piezas para solista y piano

Reminiscencias
Azules
Canto de estío

Eduardo Gamboa
(1960 -)

E. Gamboa e Yleana Bautista

Concierto No. 1 para violoncello y orquesta, en *la menor*,
Op. 33

Allegro non troppo-
Allegretto con moto-
Tempo I

Camille Saint – Saëns
(1835 – 1921)

Violoncello: Lluvia Doniz Geist
Piano: Uriel Guzmán Mora

CONTENIDO

	Páginas
Introducción.....	1
1.- JOHANN SEBASTIAN BACH	
1.1.- Periodo Barroco, contexto histórico general.....	3
1.2.- Vida y personalidad musical de Bach.....	4
1.3.- Estancia en Köthen.....	6
1.4.- La música instrumental de Bach. La Suite.....	7
1.5.- La Suite No. 2 para violoncello solo, en <i>re menor</i> BWV 1008.....	10
2.- LUDWIG VAN BEETHOVEN	
2.1.- Periodo revolucionario del siglo XVIII, contexto histórico general.....	16
2.2.- Clasicismo y romanticismo.....	16
2.3.- Vida y personalidad de Beethoven.....	18
2.4.- Inspiración y creación musical.....	19
2.5.- Análisis de la primera Sonata para piano y violoncello.....	21
3.- CAMILLE SAINT-SAËNS	
3.1.- Francia en el siglo XIX, contexto histórico general.....	33
3.2.- Vida y personalidad de Camille Saint-Saëns.....	34
3.3.- Análisis del primer Concierto para violoncello y orquesta.....	35
4.- EDUARDO GAMBOA	
4.1.- Formación y actividad musical.....	46
4.2.- Entrevista con el compositor.....	46
4.3.- Análisis musical.....	50
5.- Reflexiones y comentarios generales.....	53
Obras consultadas.....	58
Anexo.- Síntesis para el programa de mano.....	61

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo es el resultado de la recaudación de información proveniente de una serie de consultas bibliográficas y discográficas. Pretende principalmente proporcionar un bagaje histórico y cultural de cada compositor que nos pueda servir como un apoyo a la interpretación de la música. Básicamente, estas notas se estructuran contemplando el contexto histórico y biográfico y el análisis de las obras de cada compositor. Sin embargo, cada compositor tiene características específicas que nos proporcionan una necesidad de acercarnos a ellos de diferente manera. Por tal razón, por más que se trate de unificar los criterios de desarrollo de cada autor, es evidente que cada uno necesita un enfoque y abordaje diferente.

La bibliográfica que trata a Johann Sebastian Bach y a Ludwig van Beethoven es abundante en todos los sentidos. Encontré distintos textos que se refieren a la vida y obra de estos grandes músicos, en donde todos los aspectos referentes a estas personalidades podría decirse que están casi cubiertos. En relación con Camille Saint-Saëns, la bibliografía es un poco limitada, no por eso insuficiente. Considero que el número de textos consultados nos puede proporcionar una cercana visión de la vida y obra del compositor. En el caso de Eduardo Gamboa, la estrategia de investigación se vio alterada. Hay que mencionar que, fuera de unas breves notas discográficas, no existe texto alguno que aborde la vida y obra de este compositor; por tal situación recurrí a elaborar una entrevista con el artista.

Este trabajo se concluye con un ensayo que plasma una serie de opiniones e inquietudes personales que se fueron suscitando a lo largo de la carrera. Quiero especificar también que el orden que se establece en el programa del recital y el del contenido del presente trabajo es diferente. El siguiente trabajo está estructurado básicamente respetando la trayectoria cronológica de los compositores, sin establecer por ello una preferencia o importancia de las obras. El orden que se consideró en el programa para la ejecución de las obras tiene como prioridad el desarrollo climático del repertorio.

1.- JOHANN SEBASTIAN BACH



Stanley Sadie (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Tomo 1, p. 802

1.1.- Periodo Barroco, contexto histórico general.

En el periodo barroco se manifiestan una serie de acontecimientos históricos que nos señalan las características de una época en expansión. El hombre está en una constante búsqueda de respuestas en relación con el entorno que le rodea, se acerca con gran curiosidad a los descubrimientos científicos y desarrolla el perfeccionamiento de diversos instrumentos. En relación con este gran desarrollo podemos mencionar: el descubrimiento de la circulación de la sangre por William Harvey y los adelantos en la navegación que culminan con el descubrimiento de nuevas tierras; también se explora el microcosmos y el macrocosmos con la ayuda del perfeccionamiento del microscopio y el telescopio, y los físicos experimentaron con la termodinámica y la gravitación. Estos grandes avances cambiaron por completo la concepción del mundo. El ser humano se reconoce como un ser dominante que conquista el universo.

Esta nueva concepción del entorno, evidentemente se vio reflejada en las manifestaciones artísticas. En la música, esta expansión del universo se refleja en la necesidad de ampliar los registros sonoros. Es entonces cuando encontramos que los instrumentos de cuerda y aliento se presentan por familias y se construyen órganos; la gama del sonido es más amplia, desde los registros bajos hasta los más altos. Fleming hace referencia a esto al expresar que, en el tiempo barroco, hay un amor por la espacialidad que se reconoce en el manejo antagónico de los bajos continuos y las líneas melódicas.

La época barroca es una época bastante extensa, desde sus inicios hasta la parte tardía del barroco se pueden contabilizar alrededor de 200 años. Sus inicios se definen con la corriente manierista que se presenta en Venecia en el transcurso del siglo XVI. Venecia representaba, en ese tiempo, el centro de atención de la producción artística y gracias a su actividad comercial existían constantes intercambios de todo tipo con los demás países de Europa. La finalidad del arte era complacer las necesidades de la corte y de la Iglesia.

Encontramos más adelante que el ser humano tiene una necesidad de expansión y conocimiento del mundo, y también se desarrollan corrientes que rechazan estos nuevos avances y se presentan como una reacción contra el materialismo científico de esa época. Es entonces cuando aparece el estilo barroco de la contrarreforma, de 1620 a 1670. Esta etapa plantea la resurrección de los valores espirituales y morales de la Iglesia. El arte, entonces, se transforma en el recurso para fortalecer la fe de los fieles, a favor y beneficio de las necesidades eclesíásticas.

En el mismo siglo XVII, Francia se convierte en el centro de atención de la actividad artística e intelectual de Europa. Su mayor figura fue Luis XIV, reconocido como *El gran Rey* o *El Rey Sol*. En este momento, el arte estaba bajo el dominio de la aristocracia. En las academias sólo se enseñaba los principios aprobados por el Rey, tales como: la etiqueta, la corrección y el buen gusto.

En los Países Bajos se manifestaba el arte barroco, pero a diferencia de Francia, era con absoluta sencillez y rusticidad. Es importante tomar en cuenta el clima de esta zona, que se caracteriza por ser bastante más frío que en el sur de Europa. Esto obliga a que las actividades sociales tuvieran convergencia en el hogar. El hogar determinaba, entonces, las formas típicas del arte; era el centro de intercambio y recreación artística. Lo característico de esa época era aprender música en el propio seno materno, o bien se tomaban clases en casa del maestro, pero uno como discípulo era acogido dentro de un contexto familiar. Un músico sobresaliente de esta región es Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), músico holandés cuyo trabajo en el órgano trasciende hasta la época de Bach.

Alemania tiene una fuerte presencia en el desarrollo del arte barroco, se le reconoció como la creadora del tercer estilo nacionalista junto con Italia y Francia. En el contexto musical esta corriente nacionalista se caracteriza, como lo expresa Bukofzer, por una marcada tendencia a usar una textura sólida de tipo armónico y contrapuntístico. Tanto el estilo francés como el italiano ejercieron una influencia decisiva en la formación del estilo barroco tardío alemán. Por un lado, Italia desarrolla el estilo de concierto en la música instrumental y el *bel canto* instrumentalizado de la ópera y, por el otro, Francia aporta las innovaciones orquestales y operísticas de Lully y las tendencias del teclado de Couperin. Las oberturas, las suites de danzas y la ornamentación muy florida de la melodía eran características del estilo francés.

1.2.- Vida y personalidad musical de Bach.

Refiriéndome ahora a la figura de Bach, mencionaré en primer lugar y de forma breve algunas de las actividades específicas en la vida del músico, para más adelante centrarme en la exposición de algunas características referentes a la interpretación de su música.

Bach nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, y muere el 28 de julio de 1750 en Leipzig. Se le considera el mayor representante de todo un gran árbol genealógico de músicos, los Bach, que provenían de Turingia, Alemania. Esta gran familia abarca tres siglos de historia, desde Caspar Bach (aprox. 1578-1640), quien tocaba el fagot en la corte de Arnstadt, hasta Johann Philipp Bach (1752-1846), quien fue organista en la corte de Meiningen.

Johann Sebastian empezó sus estudios con su hermano mayor Johann Christoph Frederick, más adelante fue a estudiar al *Instituto* y algunos años después fue pensionado en la *Michaelis Schule*, de Lüneburg. En términos generales se puede resumir la vida de Bach en cuatro etapas: la estancia y traslado de Arnstadt a Mülhausen, de Mülhausen a Weimar, de Weimar a Köthen y de Köthen a Leipzig. Al respecto, Albert Schweitzer nos especifica que:

En 1704, Bach fue nombrado organista en Arnstadt. En 1707 aceptó el cargo de organista en Mülhausen, donde de inmediato se casó con su prima María Bárbara Bach. En 1708 fue a Weimar donde desempeñó durante nueve años las funciones de organista de la corte y música de cámara. De 1717 a 1723 fue *kapellmeister* del príncipe de Köthen. A partir del 31 de mayo de 1723 se inició como maestro de capilla de la iglesia de Leipzig, cargo que debía cumplir durante veinticinco años.¹

En 1720 muere su primera esposa, y un año más tarde se casa con Anna Magdalena Wülken, quien le acompañó el resto de su vida. Anna Magdalena apoyó a Bach en todo lo que le era posible; gracias a ella tenemos la existencia de muchas de las obras de Bach pues en varias ocasiones se dedicaba a copiar los manuscritos originales.

Para entender la obra de Bach, hay que saber que está construida con una serie de elementos que la conforman como un lenguaje completo. De forma superficial podemos apreciar una construcción homogénea, mas si nos acercamos más detenidamente, podemos observar que contiene una elaborada complejidad en su discurso musical. Schweitzer nos

¹ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. El músico poeta*. p. 87

plantea esto, haciendo una relación análoga del lenguaje hablado con la obra musical, refiriéndose a la amplitud y precisión de las ideas que se exponen. Para lograr esta magnitud del dominio del lenguaje, hay que tener a la mano los recursos de expresión suficientes para plasmar los contenidos deseados. La naturaleza musical en Bach se caracteriza por tener, por un lado, una fantasía creadora inagotable que se conjunta con la gran capacidad de desarrollo de las ideas planteadas, y por otro lado, el dominio perfecto del oficio de la composición. A groso modo, se puede decir que Bach no plantea nada nuevo, la grandiosidad de Bach está en que lleva a la máxima expresión los recursos musicales que se utilizan en su época. Para tener una referencia de esto, podemos referirnos al planteamiento que nos ofrece J. N. Forkel:

Desde muy temprano Bach comprendió que el orden, el sentimiento de unidad, el de un encadenamiento lógico, debían subordinarse a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de un guía para llegar a este fin. Los *concerti* para violín de Vivaldi, que acababan precisamente de publicarse, fueron para él esta guía necesaria. Había oído hablar de ellos como admirables composiciones, y concibió, en consecuencia, la idea de arreglarlos para clavicordio. Entonces fue cuando estudió el encadenamiento de las ideas, sus relaciones, la variedad en la modulación y muchos otros artificios de composición.²

Además, la música de Bach se caracteriza por ser polifónica, lo cual significa la suma de diferentes melodías que se consolidan en una nueva combinación de sonidos. Cada parte aislada debe ser flexible y tener la facultad de poderse combinar al mismo tiempo con las demás partes coincidiendo en un discurso armónico lógico.

Bach explora y agota al máximo los recursos al tratar las relaciones melódicas y armónicas en cada obra. Al respecto, Forkel nos proporciona el panorama de que el discurso común en la época de Bach integraba todas las partes formando una unidad completa. Se empleaban todas las notas que fueran necesarias para dar cuerpo al pensamiento o a la armonía, a fin de no dejar ningún vacío por el cual se hubiera podido deslizar otra parte nueva. Lo admirable del trabajo de Bach es que no solamente aplica este hecho en sus composiciones de dos, tres y cuatro instrumentos, sino que lo introduce también en obras para un solo instrumento, tal es el caso de las *Partitas* y *Sonatas para violín solo* y las *Suites para violoncello solo*, obras que no admiten la idea de una segunda parte o un acompañamiento.

Es común encontrar que se haga la analogía de la estructura de las obras de Bach con la estructura de una construcción arquitectónica, lo cual nos proporciona la idea de una “plástica musical”. Esta concepción nos ayuda a establecer un correcto enfoque para la interpretación de los matices musicales y que éstos puedan plantear una coherencia expresiva dentro del discurso.

Otro aspecto importante para una buena interpretación de la obra de Bach, es el manejo adecuado de la agógica. Los parámetros que nos pueden proporcionar la velocidad de una pieza son múltiples. Podemos hablar de la naturaleza de la obra si es instrumental, donde hay que tomar en cuenta las características de lo que está escrito, o si se refiere a una danza, donde hay que tomar en cuenta las cualidades del movimiento físico propuestos en el carácter de la danza así como las respiraciones. Schweitzer comenta que el manejo de la

² Forkel, J. N. *Juan Sebastian Bach*. pp. 69-70

velocidad es diferente en comparación con la música moderna; para Bach el *allegro* no es tan rápido, y el *adagio* no es tan lento. Podemos ubicar, entonces, que se puede entender la distribución agógica bastante más estrecha, es decir, un *allegro* está más cerca de un *adagio*. Sin embargo, dentro del desarrollo de la interpretación de la pieza, el tiempo y el ritmo deben de ser flexibles, dúctiles y con un matiz interno. Al respecto, Schweitzer afirma que es necesario retener el movimiento a medida que el diseño musical se complica y estar presto a retomar el tiempo libre en cuanto se simplifica, y hacer el *rallentando* más bien antes que sobre la cadencia misma.

También existe otro elemento importante para la correcta ejecución de la música de Bach, la interpretación del fraseo. La música de Bach requiere un manejo de un fraseo que conecte las distintas ideas que él expone, sin embargo, este fraseo no debe plantearse de forma uniforme. La riqueza que propone Bach en su contexto musical, nos invita a explorar, reconocer y evidenciar la variedad de acentos, apoyos y articulaciones que existen en la frase musical, tal como ocurre en la retórica de un discurso. Hay que reconocer dónde se encuentra la acentuación del ritmo de los temas de Bach. En muchas ocasiones, este momento no coincide precisamente con el acento del compás y permite crear una plasticidad más rica en la lógica de la obra.

En sus partituras, Bach rara vez indicaba matices, dinámicas, tempo y fraseo de los movimientos, ya que para su época generalmente él mismo interpretaba o dirigía las obras. Hoy en día se han hecho muchas ediciones e interpretaciones de cómo se debe tocar la música de Bach; es un reto para el intérprete descifrar la magia y los secretos inmersos en su música. Evidentemente, a lo largo de la historia han existido grandes intérpretes que nos brindan un gran panorama de la diversidad que propone Bach, y finalmente el panorama está abierto para que quien se sumerja en la aventura de la exploración y se proponga encontrar a su propio Bach, sobre el gran legado que Bach mismo nos dejó.

1.3.- Estancia en Köthen.

Durante su estancia en la corte de Köthen, Bach compone la mayor parte de su música instrumental, y también las seis *Suites para violoncello solo*. Se ubica esta estancia de 1717 hasta 1723, es decir, de los treinta y dos hasta los treinta y ocho años de edad de Bach.

Ya anteriormente se mencionó que Bach fue *kapellmeister* en la corte de Köthen. Por lo común las características de esta actividad llevan al músico a atender las necesidades y gustos de su amo. Hay toda una serie de deberes que cumplir, como cuidar de la disciplina del personal de música, conseguir instrumentos, supervisar la biblioteca musical, componer y dirigir. La realidad del *kapellmeister* es que pierde toda autoridad de su obra, la propiedad la tiene el amo y no el compositor, y una composición no podía ser publicada sin permiso expreso. El músico dependiente tampoco podía aceptar encargos externos sin autorización de su amo.

Sin embargo, la estancia en Köthen no se puede interpretar en el caso de Bach en relación con las características del *kapellmeister* antes expuestas. Es importante subrayar que el contexto de vida que tuvo Bach en esta corte no se compara con las intensidades de trabajo y tensiones en las etapas anterior y posterior. Bach no era el organista titular, sus ocupaciones se reducían a tocar en los salones el clavecín para el príncipe Leopoldo, y se desconoce a ciencia cierta con qué frecuencia y en qué ocasiones tenía lugar esta obligación. La presencia de Bach en la corte era de carácter discreto, la producción musical

de ese tiempo se mantenía en la intimidad de la corte. Era sólo por los viajes que realizaba Bach, que se mantenía en contacto con el mundo y tenía relaciones con un público más extenso. Hay que agregar que Bach gozaba de una gran amistad con el príncipe Leopoldo, lo cual se traducía positivamente en su producción musical.

Se ha afirmado que la estancia en Köthen fue una de las etapas más felices para Bach. La creación musical de esta época se concentra especialmente en la música de cámara. Por la relación que Bach tenía con la corte, no había ningún compromiso para escribir música sacra. Bach se entregó en corazón, cuerpo y alma a la composición de música instrumental. Podemos definir, entonces, la estancia en la corte de Köthen como un periodo de recogimiento, paz e intimidad en la vida de Bach. Al respecto Spitta dice que las características de esta época están envueltas por los rasgos esenciales del compositor, es decir, con un “espíritu cavilador y retraído, que solamente se siente plenamente a gusto en el recogimiento de su huerto, la dicha de crear y disfrutar en la recatada intimidad de unos cuantos amigos sensibles e inteligentes, a cuya amorosa mirada gusta el artista de abrir los arcanos de su interior”.³

1.4.- La música instrumental de Bach. La Suite.

Bach fue clavecinista, organista y violinista, pero además tenía un gran gusto por tocar la viola. Se conoce la anécdota de que Bach tocaba la viola en las reuniones de música de cámara para estar, en cierta manera, en el centro de la ejecución. Escuchando las otras partes marchar por arriba y por debajo de la que él se había hecho cargo, gozaba mejor -según decía- de la fascinación de la polifonía. Conocía a fondo la técnica y los diversos recursos de los instrumentos de arco, y es por eso que Bach escribe para estos instrumentos con gran habilidad, explotando sus recursos y convirtiéndolos en instrumentos polifónicos. Bach plasma en el violín y el violoncello, como ya anteriormente se expuso, una tradición alemana de concebir la polifonía. Forkel expresa al respecto que:

Hay pocos instrumentos para los cuales no haya escrito Bach. En su tiempo era costumbre tocar en la iglesia, durante la comunión, un concierto o un solo para algún instrumento. Bach compuso muchos en este género y los escribió de manera que pudieran contribuir al perfeccionamiento del artista que los ejecutaba. Pero la mayor parte de estos solos se han perdido. En otro género han llegado hasta nosotros dos obras de una importancia capital, que nos indemniza de cierto modo de la pérdida que acabo de señalar. Son: a) seis solos para violín, sin acompañamiento, b) seis solos para violoncello, sin acompañamiento.⁴

Quiero enfatizar que las *Suites para violoncello solo* son únicas en la literatura de dicho instrumento, no existe ningún prototipo que les anteceda. Si bien ya existían en esta época obras para violoncello solo escritas por degli Antonii, Gabrielli y Galli, sin menospreciarlas, éstas no se comparan con la grandiosidad y trascendencia que logra la obra de Bach. Se considera a las *Suites para violoncello solo* como “la primera obra fundamental en la historia del violoncello”.⁵ Blum comenta que este repertorio se puede

³ Spitta, Philipp. Johann Sebastián Bach. Su vida. Su obra. Su época. p. 135

⁴ Forkel, J. N., *op. cit.*, pp. 128-129

⁵ Prieto, Carlos. Las aventuras de un violonchelo. p. 262

considerar como el mejor material existente, capaz de conducir al ejecutante a la maestría de la interpretación del instrumento. Además, hay que tomar en cuenta la riqueza musical que esta obra contiene, el reto que implica por su dificultad técnica y la amplia posibilidad de interpretaciones que esta obra puede abarcar.

Johann Sebastian Bach compuso sus seis *Suites para violoncello solo* alrededor de 1720, en su estancia en la corte de Köthen, a la edad de treinta y cinco años, aproximadamente. Es importante mencionar que gracias a una copia que hizo Anna Magdalena, es que sobrevivieron hasta nuestros días estas *Suites*, puesto que no existe el manuscrito original que hizo Bach.

No se sabe concretamente para quién compuso Bach esta obra, ya que se encuentran dos versiones de posible dedicatoria. Por un lado tenemos a Christian Ferdinand Abel, y por el otro a Bernhard Christian Linike. Los dos instrumentistas estuvieron en la corte de Köthen, coincidiendo con la estancia de Bach, pero no hay ninguna seguridad para quien fueron designadas las *Suites para violoncello solo*. Se sabe que ambos eran violoncellistas, aunque Abel primordialmente era gambista.

Se puede intuir que Bach compuso las seis *Suites* una tras otra consecutivamente, y las concibió como una sola obra y no como una colección de piezas diversas. Esto se hace patente al advertir la manera como Bach presenta en cada *Suite* un desafío de creciente dificultad para sus intérpretes. Por esta progresión de dificultades, se le podría otorgar a las *Suites*, un gran valor como método de aprendizaje del instrumento. Sin embargo, estas piezas están expuestas con gran maestría y es importante que salgan del aula de estudio y se desarrollen en manos de los intérpretes expertos.

El género de la suite es una forma frecuente y fundamental en la música barroca. En este periodo es donde encuentra su apogeo en expresión y desarrollo. Está conformada por varias danzas que se encuentran fundamentalmente en la misma tonalidad. Bach estandariza esta forma en las *Suites para violoncello*, integrándola con la *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Galanterie* y *Gigue*. La variante de danzas que podemos encontrar en la parte *galant* de las *Suites para violoncello solo* es: *Menuet*, *Bourrée* y *Gavotte*. Este grupo de danzas de la parte galante se refiere a una sección amena y ligera, que contiene un grupo de danzas más sencillas en comparación con la *Allemande*, *Courante* y *Sarabande*. Además, hay que agregar que las danzas galantes tuvieron su origen en los *ballets* franceses del siglo XVII, conservando siempre su carácter de música para baile. Las danzas de estas *Suites* están siempre precedidas de un *Prélude* (característica de la suite francesa), destinado a funcionar como introducción, y cuyo papel incluye establecer la tonalidad y el carácter de la obra; es el único movimiento ajeno a la danza y su origen histórico está en la improvisación. Bach lo desarrolla con gran libertad alcanzando proporciones dramáticas y expresivas extraordinarias.

Es importante tomar en cuenta la cercanía que la suite tiene con los orígenes de las danzas preclásicas. En la interpretación de la suite hay que desarrollar el carácter específico de cada una de ellas, coincidiendo con un *tempo* adecuado fundamentado en los puntos de acentuación que le dan el impulso rítmico a cada parte. A continuación, quiero hacer una breve mención de cada una de los movimientos que se presentan en la *Suite No. 2 para violoncello solo*, exponiendo brevemente los orígenes históricos y culturales de cada una de las danzas.

1.- *Allemande*.- Se afirma que para los tiempos de Bach, esta danza ya no se bailaba, se había convertido en una pieza bastante más elaborada y con un tiempo más moderado; sin

embargo, en el texto de Ivanovski se afirma que esta danza se bailó hasta mediados del siglo XVIII. Los orígenes de esta danza se pueden remitir a principios del siglo XVI y se considera una de las danzas más antiguas junto con la *Pavana*. Arbeau define la *Allemande* como un baile sencillo y con cierta gravedad, está estructurada en un tiempo binario y es originaria de Alemania. Está considerada como una *danza baja*. Este término se refiere a las características de ejecución, es decir, que los movimientos que se ejecutan al bailar están dentro de las calidades de movimiento lento, cortés, ceremonioso y su ejecución se expresa en el “primer nivel” con diversos paseos, es decir, con traslados coreográficos en el espacio. Lo anterior contrasta con lo que se conoce como *danza alta*, que es de carácter vivaz y contiene pasos de salto. Para el siglo XVII la *Allemande* se convirtió en una clase de danza estilizada, en un tiempo moderado a 4/4 y para mediados del siglo XVIII se convirtió en un baile de salón francés, un tanto popular. El rasgo característico de esta nueva época es el uso de la elevación de los brazos.

2.- *Courante*.- Existen en el siglo XVII dos versiones de la *Courante*, la francesa, de carácter majestuoso y grave a 3/2, con gran gusto por las hemíolas y con una métrica ambigua; la italiana es más rápida, a 3/4 o 3/8, contiene una textura homofónica con una clara estructura armónica y rítmica, en forma binaria. Aunque Bach utilizó los dos estilos de *Courante*, se inclinó más hacia la versión italiana, por marcar un mayor contraste con la *Allemande* que le precede. Esta danza tiene sus orígenes en el siglo XVI en Italia, y era uno de los más apreciados bailes de salón. Los pasos usuales en esta danza son: el giro, el salto y la carrera, por lo tanto, ésta se considera una *danza alta*. “La *Courante* dejó de bailarse a fines del siglo XVII, ya que entonces fue gradualmente desplazada por bailes menos majestuosos y más movidos [*sic.*]”.⁶

3.- *Sarabande*.- Esta danza se encuentra en el centro de gravedad de la *Suite* y constituye un momento de reposo y de expansión lírica; sin perder su característica de danza, tiene que caminar. Es una danza que se desenvuelve con una métrica ternaria. La característica de la *Sarabande* es que el punto expresivo del compás cae en el segundo tiempo. No se sabe con certeza los orígenes de esta danza. Se dice que es originaria de España, aunque también se encuentra una referencia más antigua que data de 1539, y coloca sus orígenes en América Latina. Se dice que es para finales del siglo XVI que esta danza se introduce en Europa. Existe una versión al respecto de la ejecución de esta danza, en donde se le considera que “pecaba de sensualidad”⁷ y por lo tanto fue prohibida. “Con el tiempo la inicial desenfadada danza de tiempo ternario se tranquiliza y se suaviza transformándose en una grave, dignitosa [*sic.*], áulica y ceremonial *baja danza*”.⁸ Es entonces una danza que se baila por grupos, ya sea para hombres o para mujeres exclusivamente. A mitad del siglo XVIII la *Sarabande* desaparece.

4.- *Menuet*.- Esta danza corresponde al movimiento galante de la *Suite*, de carácter ligero y de tiempo moderado en 3/4. Se presenta por pares, es decir, dos *Menuets*, escritos en forma contrastante. Su origen es campesino francés, de la región de Poitou. Se introdujo en la corte de Luis XIV aproximadamente en el año de 1650 y rápidamente se extendió por toda

⁶ Ivanovski, N. P. *Bailes de Salón, siglos XVI-XIX*. p. 23

⁷ Prieto, Carlos, *op. cit.*, p. 264

⁸ Zanolli, Uberto. *Terminología básica de la Danza Académica*. p. 141

Europa, reemplazando por completo a los bailes más antiguos. El *Menuet*, desde mediados del siglo XVII hasta la revolución francesa, fue la danza más famosa entre la aristocracia europea. “Los rasgos fundamentales de la ejecución de ésta danza son el carácter ceremonioso y solemne. El paso del *Menuet* es muy suave; cada movimiento se deriva del anterior, sin ningún tipo de interrupción”.⁹ Esta danza se vuelve muy popular para finales del siglo XVII, constantemente se creaban nuevos pasos y nuevas posiciones. Se transforma este género convirtiéndose en lo que se conoce como el *Menuet* clásico de Mozart, que en la forma de bailarse poco tiene que ver con el *Menuet* auténtico del siglo XVII. Se ve disminuido el interés sobre el *Menuet* con la llegada del *Vals*. Existen básicamente dos descripciones de cómo se bailaba esta danza en el siglo XVIII, una versión nos permite ubicar al *Menuet* como una *danza baja*, con secuencias de pasos en el “primer nivel”. La otra versión expresa la ejecución de diversos brincos y con un énfasis de carácter más vigoroso, cercano a la *Courante*, la cual se conoce como *danza alta*. Quizá este planteamiento de dos *Menuets* pueda ser trasladado a la interpretación de los *Menuets* de Bach, donde uno es más lento y con cierta gravedad en relación con el otro.

5.- *Gigue*.- Es originaria de Inglaterra y Escocia, y surgió en el siglo XVI. Al igual que la *Courante*, para el siglo XVII esta danza tuvo dos formas: la francesa, que se ejecutaba en un tiempo moderado o rápido a 6/4, 3/8 ó 6/8, estructurada de forma irregular con una textura imitativa; y la italiana, más rápida que la francesa, a 12/8, y tiene cuatro partes regulares con una textura homofónica. La *Gigue* que utiliza Bach en las *Suites* es generalmente de tipo francés. A la *Gigue* se le puede definir como una danza pantomima, de improvisación, cómica o burlesca. Es de ejecución rápida para uno o más solistas, por lo tanto tiene características de virtuosismo. “La ejecución implicaba gran movimiento de los pies con fuertes golpes de talón y proyección de las puntas a la derecha o izquierda mientras el cuerpo quedaba rígido”.¹⁰

1.5.- La Suite No. 2 para violoncello solo, en re menor, BWV 1008.

La segunda *Suite* se puede caracterizar en términos generales por tener una naturaleza melódica y expresiva, y por utilizar predominantemente los registros de más fácil emisión sonora del violoncello. En primer lugar al abordar esta pieza, nos encontramos con el *Prélude*, construido bajo la constante presencia del *dieciseisavo*. Se puede decir que este movimiento está estructurado en dos partes, una primera parte bastante extensa está contenida en la sección del primer compás hasta el compás 48. Se establece sobre la tonalidad de *re menor*, con un motivo característico por su ascenso arpegiado y su descenso por grados conjuntos.



⁹ Ivanovski, N. P., *op. cit.*, p. 42

¹⁰ Zanolli, Uberto, *op. cit.*, p. 101

Este motivo se desenvuelve en una frase de cuatro compases como antecedente y su consecuente está conformado por los siguientes ocho compases, éste a su vez se pueden subdividir temáticamente en pares de dos compases, que se desarrollan en una progresión diatónica concluyendo a una conexión armónica, donde se va a exponer el motivo inicial pero sobre el relativo mayor.



A partir del compás 13 y en adelante se caracteriza por ser una parte armónicamente inestable, ya que presenta constantes inflexiones a otras tonalidades. Los recursos utilizados son principalmente progresiones y notas pedales. En primer lugar tenemos la presentación del motivo en *Fa mayor*, más adelante llega a la tonalidad de *Mi mayor* que seguida de una progresión desemboca a *la menor*. A esto le sigue una segunda progresión que pasa inicialmente por *re menor*, para más adelante establecerse en la *dominante*, que regresa a la *tónica* para encaminarse a una última sección de desarrollo con una tercera progresión, que culmina con una sección de nota pedal sobre la *dominante* de *re menor*. Esta parte termina con un acorde sobre el séptimo grado de *re menor*, dejando una atmósfera de suspenso.

Primera progresión:



Segunda Progresión:



Tercera progresión junto con el enlace a la sección de la nota pedal:

La segunda parte del *Prélude* tiene la función de *coda* y se comprende desde los compases 49 al 63. Se expone en esta sección el material que se desarrolló en el trascurso de la primera parte del *Prélude*, además presenta la construcción de escalas sobre patrones de la escala menor de *re* (melódica y natural). En esta parte de escalas considero que se puede ubicar también los siguientes modos: en primer lugar construye una escala menor melódica sobre *re*, le sigue una escala en modo *hipofrigio* sobre *mi* y concluye esta sección con un modo *lidio* sobre *fa*, con el quinto grado ascendido, para encaminarse al final del movimiento con una cadencia perfecta. Es importante agregar que los últimos cinco acordes están originalmente planteados para que el instrumentista improvise dentro de las armonías propuestas.

Ahora bien, en relación con la estructura que se presenta en las danzas, hay que expresar que sin excepción alguna, todas tienen una forma binaria. Con la característica peculiar que la segunda parte siempre es más compleja en su desarrollo que la primera sección. Armónicamente podemos encontrar el siguiente esquema: $\parallel: I - V : \parallel \parallel: V - I : \parallel$, en cada movimiento.

La *Allemande* inicia con la bien conocida anacrusa de *dieciseisavo*, se afirma entonces su motivo, anacrúsico, que se desarrolla en toda la danza. Es de carácter majestuoso y calmado. La presentación del tema, que dura hasta el tercer tiempo del segundo compás, me proporciona la sensación de fanfarria de entrada. Como se expone en el siguiente fragmento:

La *Courante* es de tipo italiano. Se presenta con un dibujo rítmico y homogéneo por el manejo de los grupos de *dieciseisavos*. Contiene un carácter vivo y enérgico, mismo que

da una sensación de movimiento continuo hacia delante. El dibujo melódico de la parte final de cada sección, tanto de la primera parte como de la segunda, es idéntico, sólo que el primero esta expuesto en la región de la *dominante* y el segundo de la *tónica*. A continuación presento el ejemplo musical, para que se pueda observar dicha relación:

Courante A:



Courante B:



La *Sarabande* maneja una línea melódica amplia y generosa, se apoya en algunas dobles cuerdas que enmarcan el contexto armónico de la danza. Contiene un carácter reflexivo y hasta cierto punto melancólico. Considero que en un principio guarda una intimidad en su sonoridad. Esta idea cambia a partir del compás 21 hasta el final, en donde esta intimidad se abre con el uso continuo de las dobles cuerdas, logrando una expansión sonora más amplia. A continuación presento los fragmentos musicales del inicio y la parte final de esta danza:

Inicio Sarabande:



Final Sarabande:



En la *Suite* de Bach, como ya antes se mencionó, las danzas galantes se presentan en pares y ésta no es la excepción. Nos encontramos entonces con dos *Menuets*. El orden de interpretación de estas danzas es el siguiente: *Menuet I – Menuet II – Menuet I*, lo cual nos puede dar la idea de una forma ternaria, aunque cada una de las secciones está concebida de forma binaria. Es el único lugar dentro de la *Suite* que la tonalidad original es alterada, ya

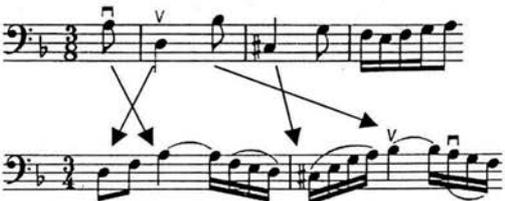
que el segundo *Menuet* se expone en el homónimo mayor. La relación que guardan entre sí las dos danzas es contrastante; por un lado el primer *Menuet* utiliza con gran destreza acordes, lo cual le da un carácter de más asentamiento, lo hace estar cercano a la tierra:



En contraste, el segundo *Menuet* carece de la presencia de acordes, contiene una tendencia más melódica sin perder la presencia de la polifonía que maneja Bach. Esto proporciona una sensación de mayor ligereza y menos concentración armónica y se presta a que su interpretación sea un poco más rápida en relación con el primer *Menuet*.



La *Gigue* es el último movimiento de la *Suite*, es de carácter vivo y conclusivo. Utiliza dobles cuerdas lo cual proporciona una calidad de apoyos que nos pueden referir a los taconeos que se hacen en la danza. Hay que tomar en cuenta que es una danza virtuosa y existen fuentes que expresan que este tipo de danza la bailaban los marineros. En este caso guarda una relación muy cercana con el *Prélude*, ya que presenta la misma unidad temática en inversión:



2.- LUDWIG VAN BEETHOVEN



Stanley Sadie (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Tomo 2, p. 386

2.1.- Periodo revolucionario del siglo XVIII, contexto histórico general.

La vida de Beethoven (1770-1827) está ampliamente influenciada por los acontecimientos históricos de su tiempo. En primer lugar, hacia 1789, se presenta la Revolución Francesa, que implica toda una serie de características específicas de la época. Son tiempos de cambios, las estructuras anteriores son rechazadas y se construye una nueva forma de vida con una referencia a valores nuevos. La organización de la sociedad cambia de un régimen aristocrático a un régimen burgués y los ideales de libertad, igualdad y fraternidad están presentes en la vida cotidiana del hombre. Con base en estos ideales surge la necesidad de una lucha por la libertad del individuo. El siglo XVIII, además, es una época de grandes avances científicos y tecnológicos; las ideas del progreso y el mecanicismo están presentes en la medida en que el hombre es sustituido por la máquina, es decir, la llamada Revolución Industrial está en su apogeo.

Sin embargo, el siglo XVIII se puede entender también como un tiempo de constantes enfrentamientos. Los antiguos ideales se oponen a las nuevas propuestas de vida, y los nuevos ideales chocan con las necesidades y acontecimientos de la realidad. Esto se presenta, por ejemplo, en el modo como los ideales revolucionarios fueron evadidos con la expansión napoleónica. Los derechos del hombre entraron en conflicto con el poder y la fuerza, y el bienestar espiritual fue sacrificado por el desarrollo del progreso material.

Todos estos elementos influyen y repercuten de manera directa en el desarrollo de las actividades artísticas. En primer lugar encontramos que el arte ya no se produce para los pequeños grupos de la aristocracia, en su lugar, las representaciones se abren a un público numeroso y anónimo, integrado principalmente por la clase media burguesa. En segundo lugar, el arte se transforma en un medio de escape de la realidad y retoma a la naturaleza como modelo de inspiración, con el fin de rescatar y recuperar el sentido humano del acto creativo en contraste con las facetas mecanicistas de los progresos industriales. En tercer lugar, se hace indudable la presencia del valor individual del ser humano, lo cual se hace evidente al desarrollar una dedicación especializada del oficio, donde se manifiesta el gusto por el virtuosismo. Por último, encontramos que se hace estrecha la frontera entre las diferentes expresiones artísticas. Expresa Fleming, que para esta época la pintura y la música se aliaron con la literatura en alusiones poéticas e interpretaciones programáticas. En el vocabulario del romanticismo, el elemento del color cobró importancia en la traducción de los resultados sonoros y visuales.

2.2.- Clasicismo y romanticismo.

Beethoven se encuentra en medio de una frontera entre la época clásica y romántica. Está claro que una época es consecuente con la otra. El romanticismo guarda cierto parámetro de identidad con sus orígenes, sin embargo, después se desprende hacia un camino con características muy particulares.

La concepción de la realidad para los clásicos se rige por el parámetro de la permanencia, llena de normas y estructuras establecidas. El elemento variante y múltiple sólo se justifica en la medida en que se adapta a la estructura de la norma. Se establece y reconoce un solo criterio absoluto de perfección y se compara con el ideal de lo bello como única verdad. En el clasicismo están presentes las cualidades de simplicidad, claridad y perfección. Esta primera realidad de la expresión clásica, se enfrenta con una serie de

necesidades y transformaciones nuevas, que marcan el desarrollo a una nueva época de estilos y movimientos espirituales.

Ahora bien, las primeras manifestaciones del romanticismo musical se presentan en los últimos diez años del siglo XVIII. La gran motivación de este movimiento se basa principalmente en dos tendencias: por un lado se inclina a recuperar las raíces antiguas y por el otro lado manifiesta una gran curiosidad por el gusto exótico de Oriente.

El romanticismo, según Benedetto, tiene sus raíces de origen en Inglaterra y Suiza. Pero fue en Alemania donde, a finales del siglo XVIII, se enraizó y desarrolló con mayor fuerza. Esta nueva época se caracteriza por rechazar la época inmediata anterior y rescata los valores de los patrones antiguos. Es justo en esta época cuando, por ejemplo, se rescata al personaje de Bach.

A la pintura y a la literatura se les puede denominar como las artes precursoras en el estilo romántico. En cambio, la música es la expresión artística que tarda más en absorber las características de éste estilo, y aparece cronológicamente en último lugar. Uno de los cambios radicales que propone el romanticismo en la música, es que el maestro de capilla se transforma en un músico con la facultad de ser libre. El músico como artista se convierte en creador independiente, y se multiplican las posibilidades de encaminar tanto su vida como su producción artística. El compositor ya tiene derechos sobre su obra, puede establecer la venta de su trabajo a un editor, negociar conciertos públicos y también una de las posibilidades de ingresos son las clases particulares de música.

Hacia los últimos años del siglo XVIII la música instrumental adquiere gran importancia, esto se debe a varios factores. Encontramos que se ofrecen numerosos conciertos públicos; también hay un gran progreso técnico de los instrumentos y la industria de la imprenta apoya la edición y la distribución de partituras. Aunado a todo esto, dentro del contexto del desarrollo de la estructura musical se establece la forma-sonata como una estructura estándar que proporciona un discurso perfecto y autónomo en su elaboración.

Además, en el proceso de la concepción de la música nos encontramos con un fenómeno de inversión de jerarquías presentes en dos diferentes aspectos. En primer lugar, “la música vocal cede su posición secular de primacía a la música instrumental”.¹¹ Se reconoce entonces el potencial expresivo, profundo y maravilloso que tiene la música instrumental, así como también su potencialidad de proyección independiente y libre. En segundo lugar, la relación interna entre la melodía y la armonía adquiere una nueva concepción. La armonía se encamina a un terreno privilegiado de búsqueda, lo cual hace que las áreas tonales se expandan dentro de una obra. La relación de la armonía con la melodía es la de alternar los papeles, planteando una interrelación más equilibrada entre las voces de los instrumentos.

Ante esta breve descripción de los estilos clásico y romántico, nos encontramos con la gran paradoja de cómo clasificar a Beethoven. ¿Pertenece todavía a los clásicos o ya es un romántico? Muchos definen a Beethoven como el último representante clásico de la música alemana y para otros es el iniciador de la nueva corriente romántica. Para entender esta parte, hay que reconocer que Beethoven retoma toda una tradición de composición que corresponde a la época clásica, sin embargo, no la estanca en un modelo único, sino la transforma, y se alimenta de valores románticos. Lo interesante de la obra de Beethoven es que integra rasgos de los dos estilos, sin embargo, en su obra temprana se expresa con gran

¹¹ Benedetto, Renato Di. *Historia de la Música, El siglo XIX, primera parte*. vol. 8, p. 6

perfección y de una forma muy completa dentro de los cánones del lenguaje clásico, utilizando el trabajo armónico por regiones tonales, aunque siempre a su manera. Esto es evidente si tomamos en cuenta que Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang A. Mozart (1756-1791) fueron singularmente su influencia e inspiración.

2.3.- Vida y personalidad de Beethoven.

Ludwig van Beethoven, de ascendencia flamenca, nació en Bonn, el 16 de diciembre de 1770 y murió en Viena el 26 de marzo de 1827. Me parece curiosa la descripción que hace Romain Rolland del aspecto físico de Beethoven, considerando que éste de cierta manera nos revela una parte del contenido espiritual de Beethoven. Finalmente el cuerpo es el reflejo nítido de la personalidad del individuo. Rolland se expresa de la siguiente manera:

Era pequeño y rechoncho, de aspecto robusto y complexión atlética. Su rostro era ancho y de color rojo ladrillo. Su frente era potente y abultada, sus cabellos intensamente negros y extraordinariamente tupidos, por los que parecía que nunca había pasado el peine, todos erizados. [...] Sus ojos ardían de una fuerza prodigiosa que arrebató a todos los que le vieron, de color azul-grises. Pequeños y profundamente hundidos, se abrían bruscamente en la pasión o en la cólera, y entonces se movían en sus órbitas, reflejando todos sus pensamientos con una verdad maravillosa. Su risa era desagradable y violenta, parecía una mueca. Su expresión habitual era melancólica, de una tristeza incurable.¹²

Su primer maestro de música fue su padre; más adelante estudió con maestros como Neefe, Haydn, Schenk, Salieri y Albrechtsberger. Beethoven tenía solo 11 años cuando ya conocía de memoria *El clave bien temperado* de Bach. De 1784 a 1792 fue organista auxiliar de la corte de Bonn, y a partir de 1788 tocaba la viola en la Orquesta del Elector, dirigida por Reicha. Para el año de 1792 Beethoven se traslada a Viena para estudiar con Haydn, después, en 1794, cuando Haydn parte a Inglaterra, retoma los estudios con Albrechtsberger.

En aquel entonces, Viena se consideraba la capital europea del desarrollo musical. Hubo siempre en ella gente que reconoció y valoró el trabajo de Beethoven. Al respecto, podemos encontrar que Mozart hace el siguiente juicio profético al conocer a Beethoven: “Reparad en este hombre. Un día será célebre en el mundo entero”.¹³ Sin embargo existe también otra cara de la historia, que nos dice que la obra de Beethoven no fue bienvenida. Los estilos nuevos y las propuestas innovadoras no son aceptados, ya que se catalogan como expresiones insólitas que sólo están de moda.

Al respecto podemos encontrar expresiones despectivas hacia la música de Beethoven. Berlioz expresa que en aquellos tiempos su obra era calificada de extravagante, incoherente, difusa, erizada de modulaciones duras, de armonías salvajes, desprovista de melodía, de una expresión exagerada, ultrajante, demasiado ruidosa y horriblemente difícil. Es curioso que justo después de la muerte de Beethoven se entendiera más el significado y profundidad de su obra. Los instrumentistas se empiezan a familiarizar con las dificultades de su estilo, el público se muestra menos indiferente ante la grandiosidad del compositor.

¹² Rolland, Romain. *Vida de Beethoven*. pp. 19-20

¹³ Höweler, Caspar. *Enciclopedia de la Música*. p.50

Actualmente Beethoven es considerado uno de los compositores más importantes en el desarrollo de la música instrumental, es reconocido y venerado como una deidad.

Para entender el temperamento y carácter de Beethoven, Romain Rolland busca subrayar el origen flamenco de Beethoven, al alegar que la fogosa independencia de su carácter no es propia del espíritu alemán. Sin embargo, yo creo que independiente de este punto de vista étnico, son las experiencias de vida las que hacen que el carácter del hombre se torne vulnerable o no. En principio, se sabe que Beethoven tuvo una infancia difícil, seca y severa. Más adelante, durante su estancia en Viena, se ve sumergido en una soledad amenazada por la progresión de su sordera, presentada desde 1796. Además, en muchas ocasiones Beethoven expresó su anhelo por regresar a su tierra natal; consideraba que Viena era una ciudad frívola y triste.

Por otro lado, en relación con su vida personal y emocional, podemos mencionar que Beethoven frecuentemente se enamoraba y sin cesar se veía envuelto en una desilusión. En algunas de sus cartas expresa sus más profundos sentimientos y anhelos por encontrar una pareja, sin embargo, su vida transcurre en una soledad constante, la cual se puede entender como una amalgama resultante de dos facetas de su vida: por un lado, su carácter impecable y severo, y su fuerte humor que en muchas ocasiones repelía a la gente que lo acompañaba; por otro lado, la presencia progresiva de su sordera que hacía que se mostrara introvertido con sus colegas y amigos. Rolland expresa la vida de Beethoven de una forma muy poética:

Toda su vida se asemeja a un día de tormenta. Al principio, una mañana juvenil y límpida. Apenas algunos soplos de bochorno. Pero en el aire inmóvil hay ya una secreta amenaza, un pesado presentimiento. Sin embargo, la pureza del día está intacta aún. La alegría sigue siendo la alegría y la tristeza conserva siempre una esperanza.¹⁴

2.4.- Inspiración y creación musical.

Beethoven crea su música en perfecta coherencia con el enfoque personal que tiene de la vida, no podemos separar al hombre artista creador, del hombre cotidiano. A menudo escribía frases que nos revelan su visión moral de la vida, por ejemplo, “Quiero demostrar que quién obra bien y noblemente, puede por eso soportar la desgracia. [...] No reconozco más signo de superioridad que la bondad”.¹⁵

Se percibe en su obra que el espíritu de Beethoven es enorme, de gran corazón, y que contiene una gran compasión por la humanidad. Al mismo tiempo su creatividad compositora parece ser infinita, se descubre una ilimitada capacidad de desarrollo de frases musicales, acompañadas con un ritmo innovador. Esto hace que la obra de Beethoven sea incalculablemente rica en su búsqueda de mundos expresivos y que refleja distintos aspectos, tales como ligereza, aires cómicos y juguetones, donde se alternan experiencias personales, con alegrías, pasiones, amores y glorias. Esto se enriquece con secciones de profundas contemplaciones, donde se presentan los contrastes anímicos de la humanidad.

Es importante tomar en cuenta que Beethoven proyecta sobre la música una gran cantidad de contenidos emotivos. Cada composición está llena de mensajes, que se remiten a experiencias vivenciales. Beethoven se refiere a su propio método de creación con la

¹⁴ Rolland, Romain, *op. cit.*, pp. 96-97

¹⁵ Rolland, Romain, *op. cit.*, pp. 13-15

siguiente frase: “Incitado por estados de ánimo, los cuales son traducidos por el poeta en palabras, por mí en tonos que suenan, braman y mugen en torno de mí hasta que los pongo en notas”.¹⁶ Esto me hace pensar que Beethoven digiere cada idea musical, la madura con la experiencia de vida, hasta plasmarla en meditaciones y contemplaciones que hacen que surjan grandes revelaciones sobre su espíritu humano. Beethoven comunica en la música estos estados, que nos revelan la profundidad espiritual de la naturaleza de sí mismo, así como la calidad de su experiencia de vida.

Así mismo, la magnitud del desarrollo de su obra no es más que el reflejo de la grandeza de la actitud que Beethoven tiene. Existen dos ideas fundamentales en la expresión del artista, “la comprensión del sufrimiento y la comprensión del heroísmo”.¹⁷ Sin embargo, estos factores se desarrollan más en su etapa madura. La música que compone hasta antes de escribir el *Testamento de Heiligenstadt* (1802) es principalmente una música con un contenido referente a expresiones como el ingenio, humorismo, fuerza e invención dramática. Podríamos añadir que se muestra elegante, en plenitud y economiza energías del espíritu. Sin olvidar que los principios de expresión en la música de Beethoven son la sencillez, la verdad y la naturaleza.

Haciendo un paréntesis, quisiera mencionar que el documento denominado *Testamento de Heiligenstadt* Beethoven lo escribe para sus hermanos Carl y Johann, el 6 de octubre de 1802 después de una estancia de seis meses en el campo. Esta estancia apartada de la ciudad fue recomendada por su médico para proporcionarle cuidados al oído. Sin embargo, este periodo de aislamiento no mejoró en absoluto su sordera. En el *Testamento de Heiligenstadt* Beethoven expresa su sufrimiento y desesperación por la sordera que casi le llevan al suicidio; sólo su amor y entrega al arte lo detuvieron. También expresa su deseo que a su muerte se describa su enfermedad y que se lea el *Testamento* para que el mundo se reconcilie con él.

Ahora bien, retomando el tema de los recursos de expresión en las obras de Beethoven, el instrumento musical es el vehículo de comunicación que utiliza para expresar su espíritu. Los instrumentos deben hablar de las profundidades emocionales. Beethoven es quien inaugura el concepto del “recitativo instrumental”.¹⁸ Este concepto lo interpreto en relación análoga con el discurso de la palabra hablada, donde el lenguaje musical se formula en una retórica. Los instrumentos se acercan a la esencia de la naturaleza de expresar los estados internos del ser humano, así como sus necesidades y sueños. Por otro lado, la innovación más evidente en su obra se da en el terreno del ritmo. Beethoven usa frecuentemente la sincopa, enfatizada por el *sforzando*, lo cual crea una desestabilidad ya que esta indicación siempre está fuera del eje, es decir, no coincide con el acento del compás, logrando desplazar el centro de gravedad del mismo.

Beethoven utiliza en su obra el modelo de la forma-sonata como un elemento principal de unidad. Sin embargo la transforma creando mayores contrastes temáticos, separa con mayor contundencia el primer tema del segundo, alarga los tiempos armónicos, y la concepción de la melodía se vuelve extraordinaria por el desarrollo y transformación de la idea melódica. Por otro lado, la estructura de los movimientos del género de la sonata es alterada con deliberada libertad. Es frecuente encontrar que le anteceda un movimiento

¹⁶ Sullivan, J. W. *Beethoven, su desarrollo espiritual*. p. 47

¹⁷ Sullivan, J. W., *op. cit.*, p. 56

¹⁸ Pestelli, Giorgio. *Historia de la Música, La Época de Mozart y Beethoven*. vol. 7, p. 214

lento, con carácter de preludio o introducción que aterriza más adelante en el contexto del primer movimiento.

Ante esta presentación de la obra de Beethoven, considero de gran valía mencionar lo que Berlioz dice, en tanto que la tarea del ejecutante se hace abrumadora cuando tiene que abordar el rigor técnico que solicita Beethoven, pero se vuelve aún más difícil por el profundo sentido y la gran inteligencia que exige su música. Es realmente importante que el instrumentista se sumerja en la naturaleza del compositor, debe absorberse por completo en la pieza, y es por medio de la identificación como el intérprete llega a acercarse a las necesidades de la obra. La música de Beethoven es tan grande en su personalidad que nos invita constantemente a hacer una renovación de nuestra valoración de la vida, así como de las emociones e ideas.

2.5.- Análisis de la primera Sonata para piano y violoncello.

Es importante mencionar que con las *Sonatas para piano y violoncello Op. 5*, se concreta una nueva propuesta del ensamble instrumental, sin embargo, hay que advertir que éste nuevo planteamiento encuentra sus antecedentes en la sonata acompañada del siglo XVII. Diversos estudiosos¹⁹ de la música afirman que es la primera vez que en la historia del violoncello aparece una obra conformada en un conjunto para piano y violoncello específicamente. Anteriormente la distribución instrumental era para violoncello y *continuo*. Además, Beethoven establece una nueva expectativa ante el trabajo a dúo, donde las distintas partes contienen la misma importancia formando un equilibrio en la concepción de la obra. Es pertinente hacer mención que originalmente estas *Sonatas* están escritas para el *fortepiano*, puesto que en aquellos años no existía el piano como actualmente se conoce. Este dato nos es de suma importancia para tener referencias del balance acústico proporcionado entre los dos instrumentos.

Estas dos *Sonatas* fueron compuestas por Beethoven en el verano de 1796 y están dedicadas al Rey de Prusia, Friedrich Wilhelm II. La primera interpretación de las *Sonatas* fue realizada en Berlín por Jean-Pierre Duport junto con el propio Beethoven. Más adelante fueron también ejecutadas por el hermano de Duport, Jean-Louis Duport.

En total Beethoven compuso cinco *Sonatas* y tres series de *Variaciones* para piano y violoncello, donde explora al violoncello como instrumento solista. Estas obras se ubican en cada uno de los tres periodos en que se suele dividir la obra de Beethoven:

Primer periodo:

- Las dos primeras Sonatas, Op. 5 (1796)
- Las 12 Variaciones sobre el tema de “Judás Maccabäus” de Händel, WoO 45 (1796)
- Las 12 Variaciones sobre el tema de la Flauta Mágica “Ein Mädchen oder Weibchen” de Mozart, Op. 66 (1798)
- Las 7 Variaciones sobre el tema de la Flauta Mágica “Bei Mänern, welche Liebe fühlen” de Mozart, WoO 46 (aproximadamente 1801)

¹⁹ Por ejemplo: Elizabeth Cowling, Dimitry Markevitch y Carlos Prieto

Segundo periodo:

- La tercera Sonata, Op. 69 (1807-08)

Tercer periodo:

- La cuarta y quinta Sonatas, Op. 102 (1815)

Beethoven caracteriza las *Sonatas* presentándolas con una primera parte lenta. Podemos suponer dos razones de esta manera de comenzar, una, que Beethoven retoma este elemento de la época barroca, donde era tradición que la sonata empezara con un movimiento lento; o que se trata de una aparición temprana de la disposición libre de los movimientos, que es muy peculiar de Beethoven, sobre todo en su etapa madura. Sin embargo, podemos también concebir esta parte sencillamente como una introducción.

Sabemos, por otra parte, que las características generales de la distribución tradicional de los movimientos en la sonata clásica están propuestos, como bien lo expone Randel, de la siguiente manera: el primer movimiento (*Allegro*) casi siempre corresponde a la llamada forma-sonata; el segundo movimiento (*Adagio*) suele ser en forma-sonata o en forma ternaria, pero puede ser una forma binaria o de variación; el tercer movimiento tiene normalmente la forma ternaria *Minué (Scherzo)-Trío Minué*; el último movimiento (*Allegro-Presto*) es en forma-sonata o en forma-*rondó*. Esta definición de la estructura de movimientos, nos hace ver que Beethoven rompe con esa estructura fija de cuáles y cuántos movimientos deben estar contenidos en la sonata.

En específico, en la *Sonata Op. 5 número 1* encontramos una selección compacta de los movimientos, con lo cual me refiero a que Beethoven explora solamente dos movimientos de la estructura tradicional, el primero y el último, es decir: el *Allegro* en forma-sonata y el *Rondo*. A este primer movimiento (*Allegro*) antecede una primera parte, lenta (*Adagio sostenuto*) a 3/4, que en cierto modo tiene la función de introducción y se desarrolla del compás 1 hasta el compás 34. Es de carácter reflexivo y mantiene un énfasis de recitativo instrumental, donde están en constante diálogo los instrumentos a manera de pregunta y respuesta. Este primer trozo se desarrolla armónicamente sobre la tonalidad de *Fa mayor*, inicia sobre el primer grado y concluye sobre la *dominante*. El motivo generador de esta introducción se expresa de la siguiente manera:

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 5 No. 1. It is titled "Adagio sostenuto" and is in 3/4 time. The score is for Violoncello (Cello) and Klavier (Piano). The key signature is one flat (B-flat major). The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked with a fortissimo (*sf*) dynamic. The score includes a first ending bracket over the final two measures of the first system.

A su vez, este fragmento que se expone en un carácter recitado y afirmativo, se va desarrollando hacia elementos más *cantabiles*, donde juega con los distintos polos del lenguaje, formulando un contraste lógico en el discurso musical. Estas secciones *cantabiles* se pueden ejemplificar con el siguiente fragmento (compases 6 al 10):

Ya expresadas algunas de las características generales de la introducción del primer movimiento, quiero exponer que el *Allegro* se desarrolla apegadamente sobre la forma-sonata, en un compás de 4/4. La exposición se plantea entre el compás 35 hasta el compás 160, con su respectiva repetición. A manera de contraste con la introducción, esta sección se plantea con un carácter ligero y una sonoridad abierta. El primer tema está expuesto inicialmente en el piano y es hasta el compás 49 que lo retoma el violoncello, el cual se presenta sobre la tonalidad de *Fa mayor* y es tético. La estructura de frases se distribuye en la exposición del piano, antecedente 4 compases, consecuente 5 + 5 compases; y en el violoncello, antecedente 4 compases y consecuente 4 compases. Presenta una estructura armónica I - V V - I.

Del compás 58 al compás 72, se presenta la parte del episodio que contiene principalmente material de escalas y octavas y se expone una melodía en el violoncello donde el piano va haciendo un contrapunto. La finalidad de esta parte es formar una conexión hacia el segundo tema, esto ocurre dentro de una estructura armónica de *tónica* hacia la *dominante*.

El tercer bloque de la exposición se plantea de forma más extensa, es decir, con un gran desarrollo y formulando constantemente nuevos materiales temáticos. Esta parte se comprende del compás 73 al compás 160 y es una sección modulante. El segundo tema con respecto al primero es contrastante, se presenta con una anacrusa y recurre repetidas veces al *sforzando*, lo que le da una característica expresiva muy peculiar a la obra. En esta parte es curioso cómo Beethoven integra a los dos instrumentos. Los integra en un diálogo permanente el uno con el otro, básicamente construido de dos formas: a) uno lleva la voz principal y el otro tiene la función de acompañamiento, y se alternan en el contexto de las frases, o b) van en el discurso de la frase los dos instrumentos de forma paralela. A

continuación se integran los extractos de los diferentes materiales temáticos que se presentan en esta parte de la exposición:

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano (p) and forte (f) dynamics.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano (p) and forte (f) dynamics, and includes fingerings (1-5) and articulation marks.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano (p) and fortissimo (pp) dynamics, and includes fingerings (1-4).

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano (p) and forte (f) dynamics, and includes fingerings (1-3) and articulation marks.

A la sección del desarrollo de la forma-sonata le antecede un puente que comprende del compás 161 al compás 177 y se presenta con una armadura de *La mayor*. En primer lugar retoma el primer tema de la exposición y lo transforma, anticipando la célula temática que más adelante será el núcleo del desarrollo. Temáticamente son consecuentes estos dos

materiales, pero el carácter se ve contrastado por las indicaciones de la dinámica, donde el tema se plantea en *piano* y *dolce*, y la célula se solicita en *forte*. El desarrollo se presenta entre los compases 178 al 220 y se regresa a la armadura de *Fa mayor*. Aquí se desenvuelve la célula del motivo del primer tema, en una relación canónica entre los dos instrumentos.



El alcance dramático en esta sección es muy amplio, lleno de contrastes que conducen al desarrollo a una nueva parte expuesta sobre un cromatismo donde el piano lleva la línea de la melodía y el violoncello le apoya como acompañamiento siguiendo una progresión diatónica con terceras menores.



La reexposición del *Allegro* corresponde a los compases 221 hasta 361 y es prácticamente una reexposición literal, guardando la relación armónica análoga correspondiente con la exposición, es decir, el material que se planteó en la exposición sobre la *dominante*, en la reexposición se plantea sobre la *tónica*; o bien, los temas consecuentes se desarrollarán a una distancia de quinta en relación con lo planteado en la exposición. Enseguida, en la anacrusa al compás 348 y los compases siguientes hasta el 353, se presenta una variante del primer tema como cierre de la reexposición, el cual es expuesto en forma imitativa a cuatro voces.

Del compás 362 hasta el final tenemos una sección de *coda*, que se puede subdividir en tres partes. La primera corresponde a los compases 362 a 367 y está marcada por un cambio agógico a un *Adagio*. Esta parte nos remite al recitativo del inicio del movimiento. Este nuevo *Adagio* está en la *dominante de Mi bemol mayor*, que recurriendo a un cromatismo (*si bemol – si becuadro*) resuelve a la *dominante de Fa mayor* para entrar a un nuevo tempo *Presto*, que corresponde a la segunda sección de la *coda*. El *Presto* comprende los compases 368 a 375 y es un pasaje compuesto principalmente de escalas diatónica y cromática, expuestas sobre la *dominante de Fa mayor* que tiene como función conectar al *Tempo primo* que resuelve a la *tónica*. El *Tempo primo* es la tercera y última parte de la *coda*, donde se plantea nuevamente el primer tema del *Allegro* para concluir el primer movimiento de la *Sonata*. A continuación se muestran los extractos de estas partes de la *coda*:

Tempo primo

El segundo y último movimiento de la *Sonata* es un *Rondo* en compás de 6/8. Su estructura está bastante apegada a la forma tradicional *A B A C A B A*, sólo en la última *A* hay una variante con el material temático del desarrollo de *C* intercalando el tema de *A*, y se prolonga esta sección hacia una *coda*. Se podría definir entonces que la estructura de este *Rondo* es la siguiente: *A B A' C A'' B' C'(A) + Coda*. Una característica de este movimiento es que nunca se plantea una repetición de las partes de forma literal, siempre se está replanteado cada parte en un grado de desarrollo o variación. También es importante mencionar que se puede relacionar el *Rondo* con la forma-sonata, donde se traduciría entonces que *A B A'* corresponde a la sección de la exposición, *C* equivale a la sección del desarrollo y *A'' B' C'(A)* a la sección de la reexposición. Hay que notar también que *B* y *B'* guardan la relación armónica planteada entre la exposición y la reexposición, es decir *B* se plantea hacia la *dominante* y *B'* se reexpone sobre la región de la *tónica*.

La parte *A* comprende del compás 1 al compás 24. El motivo es tético y rítmico y se expone de forma desfasada entre el violoncello y el piano, a una distancia de medio compás, dándole un aire de *canon*. Las frases se conforman: antecedente, *a* 4 compases y *a'* 4 + 2 compases; y consecuente, *b* 4 compases y *b'* 4 + 5 compases. En el caso del consecuente se da un fenómeno de inversión de las partes, es decir, lo que originalmente se expone en el violoncello, en la siguiente frase se expone en el piano y viceversa, dando una sensación, como popularmente se diría: “de lo que hace la mano hace la tras”. La estructura armónica se desenvuelve sobre *Fa mayor*, viajando de la región *dominante* a la *tónica*.

Rondo
Allegro vivace

La parte *B* es contrastante en relación con *A*, es más lírica y se caracteriza por el manejo continuo del *sforzando* y la síncopa. Esta parte comprende los compases 24 a 59 y armónicamente plantea inflexiones a otras tonalidades. En esta sección se expone el tema entre el violoncello y el piano en forma de zigzag, es decir, todavía no lo termina de plantear el piano cuando ya el violoncello expone el tema y enseguida lo retoma nuevamente el piano. Armónicamente hace inflexiones a *Do mayor* en el compás 24, pasa a

Sol mayor en el compás 27 y en el compás 29 regresa a *Fa mayor*. Hacia el compás 43 se establece en la *dominante* de la tonalidad original.

La parte *C* se puede considerar como una sección de desarrollo, comprende los compases 85 a 140. Aquí la relación entre los dos instrumentos es la de cederse la palabra mutuamente. Quiero decir con esto que mientras el piano expone toda la frase, el violoncello hace un acompañamiento y más adelante se invierten los papeles. Este tema se caracteriza por presentarse en una tonalidad menor (*re bemol menor* y *si bemol menor*), es tético y sobre un discurso muy *cantabile*.

Hacia el compás 117 tenemos una sección de desarrollo donde el violoncello hace intervalos de quinta en forma de pedal y el piano va planteando un desarrollo sobre arpeggios.

En la sección *C'* se expone el segundo material del desarrollo de *C*, es decir la sección de pedales por quintas en el violoncello y la construcción de arpeggios en el piano, pasando de *Re bemol mayor*, a *Si bemol mayor* y a *Sol bemol mayor*. Esta progresión culmina con la reexposición del tema *A*, el cual lo desarrolla sobre escalas de octavas alcanzando con éstas un clímax en el movimiento.

La *coda* se expone a partir de la anacrusa al compás 268. Esta sección es lírica y se va a ir asentando poco a poco el carácter del movimiento, retardándose progresivamente el tempo hasta descansar finalmente en un *Adagio*. Armónicamente se expone la *coda* en *Fa mayor*, inflexiona a *La mayor*, regresa a *Fa mayor* región de la *dominante* y concluye en el primer grado de *Fa mayor*. El movimiento termina con un súbito retorno al *Tempo primo*, de forma enérgica y con gran brillantez.

The image shows a musical score for a coda section. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line starts with a rest, followed by notes with lyrics: "ral - - - len - - - tan - - -". Above the vocal line, there are markings for *pp*, *ral*, *len*, *tan*, and *do*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. Above the piano part, there are markings for *pp*, *ral*, *len*, *tan*, and *do*. The piano part includes fingering numbers: 3 5, 2, and 3. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

A continuación se presenta una tabla, donde se integra de forma sintetizada el análisis de la obra:

Sonata para piano y violoncello, en *Fa mayor*, Op. 5 No. 1

Adagio sostenuto – Allegro

Forma sonata

Compás de 3/4 – 4/4

	Introducción	: Exposición :			Desarrollo		Reexposición			Coda
Extensión por no. de compases	1-34	35-57	58-72	73-160	161-177	178-220	221-361			362-400
Material temático	<p>Recursos</p> <p>a) Recitativo instrumental, de carácter reflexivo, piano y cello línea paralela en el discurso</p> <p>b) Sección lírica, alternan acompañamiento con melodía.</p>	<p>1er Material</p> <p>Tema tético y lírico.</p> <p><u>Estructura de frases:</u></p> <p>Piano: Antecedente 4 Consecuente 5 + 5</p> <p>Cello: Antecedente 4 Consecuente 4</p>	<p>Episodio</p> <p>Octavas Escalas</p>	<p>2º Material</p> <p>Sección más amplia donde se presentan cuatro materiales temáticos nuevos.</p>	<p>Puente</p> <p>se retoma el 1er tema y se anticipa el tratamiento del material del desarrollo</p>	<p>El desarrollo se presenta en dos partes:</p> <p>a) Con la célula del motivo del 1er tema, en una relación en <i>canon</i> entre los dos instrumentos</p> <p>b) Material temático nuevo en el piano y el cello sobre un pedal de <i>re bemol</i>.</p>	<p>1er Material</p> <p>ligeramente variado en relación con la exposición</p>	<p>Episodio</p> <p>Octavas Escalas</p>	<p>2º Material</p> <p>Análogo a la exposición.</p> <p>Del compás 348 al 361 se presenta una sección ampliada del 1er tema como cierre de la reexposición.</p>	<p><i>Adagio:</i> reminiscencia al recitativo de la introducción.</p> <p><i>Presto:</i> sección de contraste y transición armónica.</p> <p><i>Tempo primo:</i> final con la recapitulación del 1er tema.</p>
Estructura armónica	<i>Fa mayor</i> I-V	I-V V-I	I-V	Modulante hacia la <i>dominante</i>	<i>La mayor</i>	Modulante	<i>Fa mayor</i>	<i>Tónica</i>	Modulante hacia la <i>tónica</i>	<i>Si bemol mayor</i> a <i>Fa mayor</i>

Rondo. Allegro vivace
 Forma rondo sonata
 Compás de 6/8

	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>C</i>	<i>A''</i>	<i>B'</i>	<i>C + A</i>	<i>Coda</i>
Extensión por no. de compases	1-24	24-59	60-84	85-140	141-166	167-204	205-267	268-282
Material temático	Exposición, 1er Tema Tético y rítmico <u>Estructura de frases:</u> Antecedente canónico: <i>a</i> 4, <i>a'</i> 4 + 2 Consecuente: <i>b</i> 4, <i>b'</i> 4 + 5	2º Tema Contrastante con relación a <i>A</i> por la presencia de la síncopa y el <i>sforzando</i>	1er Tema Se presenta el tema en el piano y después lo retoma el cello, hace una variación del material hacia otra tonalidad.	Desarrollo Tema tético y lírico. Relación de acompañamiento y línea melódica entre los instrumentos. Sección de desarrollo sobre pedales de quintas.	Reexposición, 1er Tema Exposición del tema, semejante a <i>A</i> .	2º Tema Análogo a la exposición de <i>B</i> .	Clímax Presentación del material del desarrollo de <i>C</i> , intercalando el tema de <i>A</i> , llevándolo a una sección de clímax sobre dobles cuerdas.	Tema anacrúsico y lírico. El movimiento descansa sobre un <i>Adagio</i> y para finalizar retoma el motivo de <i>tresillo</i> en un carácter vivo y enérgico.
Estructura armónica	<i>Tónica</i> (V-I)	Modulante – <i>Dominante</i>	<i>Tónica</i> y modulación al homónimo menor	Modulante	<i>Tónica</i>	Modulante - <i>Tónica</i>	Modulante	<i>Fa mayor</i> – <i>La mayor</i> – <i>Fa mayor</i> V-I

3.- CAMILLE SAINT-SAËNS



Stanley Sadie (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Tomo 16, p. 401

3.1.- Francia en el siglo XIX, contexto histórico general.

Todo el contexto histórico referente a la época de Beethoven constituye una importante herencia para la época de Saint-Saëns. La particular visión de la naturaleza sigue siendo inspiración que permanece viva y se sigue desarrollando todavía un siglo después de su aparición. Aunque después detallaré sobre las características de Camille Saint-Saëns, nos encontramos históricamente en la puerta de una nueva etapa estilística que le debe todas sus cualidades al romanticismo; me refiero en específico al realismo y el impresionismo.

Una de las herencias del siglo XVIII es la idea del progreso, la cual se siguió desarrollando en el siglo siguiente. Las investigaciones científicas y la modernidad fueron envolviendo el ámbito artístico. Este fenómeno abrió nuevos horizontes en la proyección de las artes, por ejemplo, la distribución masiva de novelas y partituras gracias a la existencia de la imprenta mecánica, o los numerosos avances tecnológicos aplicados en los instrumentos musicales, tales como los bastidores metálicos empleados en los pianos y los nuevos mecanismos de válvulas de los instrumentos de aliento, por citar algunos ejemplos. Las consecuencias de estos grandes cambios son que los compositores se lanzaban a la aventura de explorar y trabajar con los descubrimientos acústicos, además, se presenta la necesidad de concretar el oficio artístico hacia un dominio de especialista.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que la revolución francesa (1789-1813) marcó un giro ideológico, social y cultural en Francia. El Estado tenía la intervención absoluta sobre la producción artística. A partir de 1790 se margina la producción y circulación de la música instrumental, puesto que se consideraba que carecía de contenido espiritual y emocional. La vida *concertística* casi se paraliza, mientras que los géneros del teatro musical y la ópera son muy bien recibidos por el público. Además, estos géneros tenían a su disposición cualquier tipo de apoyo, siendo éste una resultante automática del interés que el Estado tenía en estas expresiones. Los pocos espacios donde se realizaban actividades de pura música instrumental, fueron las instituciones privadas y las reuniones de salón.

Es hasta 1870, después de ochenta años de historia, que el panorama para la música instrumental cambia en Francia. Con la guerra franco-prusiana se suscitan cambios importantes ya que se difunde el repertorio clásico-romántico alemán. Saint-Saëns de hecho afirma que, antes de 1870, era una locura y un riesgo para el compositor producir música instrumental, quien se vería obligado a “organizar en persona un concierto e invitar al mismo a sus amigos”²⁰, sin tener por ello ningún apoyo ni beneficio. El Conservatorio y el *Institut des Beaux-Arts* apoyaban exclusivamente el trabajo operístico.

En 1871 se funda la *Société Nationale de Musique*, encabezada por personalidades como Camille Saint-Saëns (1835-1921), César Frank (1822-1890), Vincent d'Indy (1851-1931) y Gabriel Fauré (1845-1924). Se funda con la finalidad de promover y difundir la música instrumental que se compone en esos días, y tiene como característica la de ser nacionalista: “su lema fue *Ars Gallica*”, como lo expresa Casini. Así fue como se apoyó totalmente la producción instrumental, siempre y cuando perteneciera a la corriente de *renouveau* (renovación). Se considera que el trabajo de César Frank y Saint-Saëns es el más representativo en el desarrollo de la música en Francia; es el legado del trabajo instrumental y sinfónico que abrirá nuevos caminos en el repertorio francés.

²⁰ Casini, Claudio. *Historia de la Música, El siglo XIX, segunda parte.* vol. 9, p. 69

3.2.- Vida y personalidad de Camille Saint-Saëns.

Saint-Saëns nace en París, el 9 de octubre de 1835 y muere en Argelia el 16 de diciembre de 1921. Huérfano de padre, Saint-Saëns fue educado por su madre que era aficionada a la pintura, y su tía, que fue quien le inculcó el amor a la música, pues ella tenía gran afición por ésta. Se dice que Saint-Saëns era un hombre de trato difícil, que gozó en vida de pocas amistades. Era judío, de carácter apasionado y en ocasiones su personalidad fue altamente criticada. Existe también otro matiz de la historia que nos dice que Saint-Saëns fue un hombre de gran éxito. Según George Serviéres:

Saint-Saëns tuvo todo; un nombre original y sonoro, las aptitudes más variadas, sobre todo en el orden musical, un editor amigo, dedicado casi exclusivamente a la producción de sus obras, la estimación y el respeto de sus émulos extranjeros, la protección del gobierno republicano, las aclamaciones populares, todos los diplomas, condecoraciones, títulos y pergaminos, un amplio pasar extraído de sus derechos de autor, la vida de independencia y viajes que amaba y hasta su estatua en vida en 1907, en el *Teatro de Dieppe*.²¹

Sin embargo, poco se conoce realmente de los detalles de la vida personal de Saint-Saëns se sabe que pasó por grandes desgracias, por lo que puede suponerse que fue un hombre poco feliz. Su actividad profesional se destacó por ser múltiple y variada, ya que así como era compositor también fue organista, director, pianista y escritor. Dio clases en la *Ecole Niedermeyer* de 1861 a 1865, y entre sus discípulos destacan Messager, Fauré y Gitout. Conoció en vida a músicos tales como, Rossini, Berlioz y Debussy. En resumen se puede decir que:

Fue testigo de la creación de la música rusa por el grupo designado de *los cinco*, de quienes fue particular amigo, vio el nacimiento de la música checa con Smetana y Dvorak, y de la música húngara con Liszt y Mihalovich, después de ver el triunfo de Debussy, pudo asistir al éxito creciente de las obras de Stravinsky y de Schoenberg.²²

Saint-Saëns presenció una ola de cambios profundos dentro del desarrollo del lenguaje musical, sin embargo todas esas propuestas tan importantes de cambios técnicos y estilísticos no modificaron en ningún sentido las características de la personalidad y el arte del maestro.

A Saint-Saëns se le considera como la figura representativa del arte clásico francés. Su música se expresa con los códigos clasicistas de la consonancia y en la necesidad de resolver los intervalos disonantes, así como la presencia clara y precisa de los cánones tonales y el manejo de la polifonía. Finalmente, Saint-Saëns se desenvuelve dentro de un espíritu estilístico donde predomina el recurso de la proporción y claridad, con expresión refinada y línea elegante. Las características de sus obras se pueden ubicar en el buen manejo de la idea melódica, que presenta un gusto por la frase corta y poco acentuada. Su armonía es muy correcta y clásica, aunque recurre a la apoyatura como recurso que subraya un entorno melódico. La disonancia la usa de forma moderada.

²¹ Serviéres, George. *Saint-Saëns*. p. 166

²² (S/a). *Los titanes de la música*. p. 265

Es evidente, entonces, que el trabajo de este artista se basó principalmente en los modelos tradicionales de Viena, encontrando una amalgama con la música tradicional de aquellos tiempos, es decir, piezas de salón, melodías españolas y exóticas. El lenguaje musical instrumental de Saint-Saëns se puede definir como conservador. Tenía como finalidad ser agradable, aunque al mismo tiempo manifiesta en sus obras fragmentos de virtuosismo, que revelan su amplio conocimiento de los instrumentos musicales. Saint-Saëns poseía una gran sensibilidad para el manejo de los timbres en sus obras orquestales, envueltos en un espíritu rítmico de gran magnificencia, contrastado con secciones conmovedoramente *cantabiles*.

Paralelamente, me parece curiosa la observación que hace Serviéres, cuando expone que la particularidad en la producción de Saint-Saëns es que las obras se mantienen en un nivel técnico más o menos igual en todas las épocas de su vida. Desde el punto de vista del oficio, las obras de su juventud no son inferiores a las de su madurez. Las etapas que se establecen en Saint-Saëns corresponden más a una comodidad para la organización de la cronología de las obras, es decir, una primera etapa de juventud que abarca de 1852 hasta 1870, una segunda etapa de madurez y éxito, entre los años de 1871 y 1900 aproximadamente, y la tercera etapa que comprendería los últimos veinte años de su vida.

3.3.- Análisis del primer Concierto para violoncello y orquesta.

Se define a la personalidad de Saint-Saëns como el mayor representante en la historia del concierto en Francia. Es un género que Saint-Saëns explora alrededor de medio siglo, situando las fechas de su primera y última creación de conciertos en los años de 1857 y 1903. En el género del concierto, Saint-Saëns se expresa con fluidez y elegancia, llevando el oficio de la orquestación a sus máximas expresiones de perfeccionamiento. Saint-Saëns se manifiesta con una emotividad romántica que preserva un claro antecedente clásico.

Su producción consta de diversos *Conciertos*: cinco para piano²³ (Op. 22, 29, 44 y 104) además de la Fantasía “África”, tres para violín (Op. 17, 28 y 61) y dos para violoncello (Op. 33 y 119). Es importante agregar que Saint-Saëns tiene una producción interesante en la música de cámara para el violoncello: dos *Sonatas para violoncello y piano* Op. 32 y 123, el *Allegro appassionato* Op. 43 y el *Romance* Op. 51.

El *Concierto para violoncello y orquesta Op. 33*, es una de las obras más conocidas del repertorio de Saint-Saëns. En la actualidad, es una de las obras románticas para violoncello más recurrentes en las salas de concierto, junto con los conciertos de Robert Schumann (en *la menor*, Op. 129, 1854) y Antonin Dvorák (en *si menor*, Op. 104, 1895). Está dedicado al violoncellista Auguste Tolbecque, quien estrenó esta obra el día 19 de enero de 1873, en el Conservatorio de París. Este *Concierto* se “ha ganado un indiscutible lugar en las preferencias de los públicos y de los violoncellistas. No aspira a grandes profundidades musicales pero es perfecto en su forma y tiene una orquestación ideal para un concierto de violoncello. La orquesta, integrada por la dotación orquestal normal [...] nunca cubre al violoncello”.²⁴

En esta obra Saint-Saëns no presenta la forma convencional del concierto. Desarrolla sus elementos esenciales, pero crea una forma híbrida de varias partes. Este primer

²³ En los textos revisados no se menciona el Op. del primer concierto para piano (1859).

²⁴ Prieto, Carlos, *op. cit.*, p. 288

Concierto está estructurado en tres partes que se presentan de manera ininterrumpida y cuya duración es breve. Permite al instrumentista desplegar fuerza y gracia, así como mostrar su dominio en la ascensión al registro agudo del instrumento. Se le considera como una obra con energía, cortesía y de gran intensidad. Esto se refleja inmediatamente en el inicio del *Concierto*, que tiene como peculiaridad un comienzo con una entrada inmediata del solista, con un tema cíclico que proporciona la sensación de ir clavado en picada.

Para entrar en terrenos del análisis del *Concierto*, considero que hay que acercarse con cierta flexibilidad para establecer las partes de la forma. Como se ha expuesto anteriormente, Saint-Saëns modifica la estructura tradicional, lo cual se corrobora inmediatamente con el inicio del primer movimiento donde se omite la introducción que generalmente hace la orquesta. El primer movimiento está en un compás de 2/2 y su estructura corresponde a la forma-sonata, entendiéndola de ante mano como una estructura que contiene dos temas y tres partes. La parte de la exposición comprende desde el compás 1 hasta el compás 90; aquí los temas que se expresan son básicamente dos:

Primer tema:



Este primer tema se expone inicialmente en el violoncello sobre *la menor* y es en el compás 24 que la orquesta presenta el *ritornello* del tema, mientras que el violoncello hace un pedal sobre el quinto grado. Su naturaleza es rítmica y proporciona una sensación de picada por el planteamiento de la escala en forma descendente. En la parte que correspondería al episodio o encadenamiento de la forma-sonata, se presenta el mismo material temático y corresponde del compás 43 al compás 58. Además plantea contrastes rítmicos con secciones ternarias y secciones binarias, mostrando así un desarrollo del tema. Cabe agregar que este material del primer tema es muy socorrido a lo largo de todo el *Concierto*. El hecho de que Saint-Saëns le haya dado este tratamiento, proporciona una cualidad cíclica dentro de la estructura de la obra considerándolo casi como un *leitmotiv*, es decir, un motivo conductor que proporciona una línea continua y de unión entre sus partes.

Segundo tema:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *p* and *f*. The bottom staff is in bass clef and contains a string accompaniment with dynamics *pp* and *sf*. The accompaniment consists of chords and moving lines, with some notes circled. The key signature has one flat (B-flat).

Este segundo tema es un material que contrasta con el primero, está planteado de forma lírica y en una progresión ascendente. Se ubica en la última parte de la exposición y abarca desde el compás 59 hasta el compás 90. Armónicamente se presenta sobre la *subdominante* del relativo mayor y, haciendo más adelante un cromatismo, regresa a *la menor* para presentar en la orquesta nuevamente el primer tema de la exposición.

Del compás 91 al compás 138 se presenta la segunda parte (desarrollo) de la estructura forma-sonata. Aquí se expone un material nuevo tanto para el solista como para la orquesta. Considero que esta sección puede ser divisible en dos partes, de igual tamaño, conformada cada una por veinte compases. La primera parte está dedicada principalmente al lucimiento del solista, ya que éste debe desarrollar un pasaje que exige el rigor del dominio de las dobles cuerdas haciendo una progresión de sextas. Este pasaje concluye en la tonalidad de *Fa mayor* que es la nueva tonalidad donde la orquesta va a presentarse. La segunda parte de esta sección es orquestal, el material planteado está expuesto sobre un movimiento paralelo entre las voces. A partir del compás 131 hasta el 138 la orquesta hace una extensión armónica que tiene la función de modular, pasando de *Fa mayor* I – V a *Si bemol mayor* V – I. Luego la armonía desciende cromáticamente a una sexta aumentada y por nota común y enarmonización cae sobre la *dominante* de *Fa sostenido*, que resuelve a *Re mayor* para presentar la reexposición.

La reexposición se presenta del compás 139 al compás 207. Aquí Saint-Saëns rompe la regla de plantear la reexposición sobre la tonalidad original; lo que hace es reexponer el primer tema sobre la *subdominante* de *la menor*. Del compás 146 al 166 se formula una sección progresiva a modo de desarrollo presentando figuras rítmicas de “tres contra dos” y la orquesta retoma en el compás 166 el primer tema sobre *Fa mayor*. Esta presentación del 1er tema toma las características de ser un puente, que tiene como función conectar la aparición del segundo tema. Este segundo tema se reexpone casi de forma literal y en la tonalidad original. Al final se modifica este tema con la finalidad de hacer la conexión hacia el segundo movimiento.

El segundo movimiento inicia en el compás 208 y la tonalidad cambia a *Si bemol mayor*. Este segundo movimiento marca un contraste con respecto al primero al introducir una nueva sección que se plantea como un *intermezzo*, a manera de *menuet*. Se plantea con una peculiar entrada de la orquesta que presenta el nuevo tema como un murmullo usando la sección de cuerdas. El violoncello responde a este tema de la orquesta con un contra tema en un registro alto y con un carácter *cantabile*. Le sigue una *cadenza* escrita y aparece la recapitulación del tema del segundo movimiento en forma sintetizada. Quiero agregar que, analizando este movimiento más en detalle, encuentro una estructura bastante cercana a la del rondó. Se puede esquematizar su estructura de la siguiente manera: *A A' B A'' C + Coda*.

En *A*, la orquesta plantea el tema que se extiende sobre cuatro frases de ocho compases cada una, comprendiendo esta parte los compases 208 al 240. Se forma un periodo simple el cual se repite textualmente en *A'*, que tiene una extensión del compás 241 al compás 270. Es aquí donde el violoncello presenta su contra tema, que se desarrolla por secciones en variación:

La sección *B* se expone sobre *sol menor*, del compás 271 al compás 298. El tema que desarrolla el solista corresponde a una variación del tema de *A*; la orquesta hace un sencillo acompañamiento donde va respondiendo a manera de réplica al solista. Esta sección termina con la ya antes mencionada *cadenza*:

The musical score for section B consists of three systems. The first system shows the soloist's melodic line with a 'V' marking and 'espr.' (espressivo) instruction. The piano accompaniment provides harmonic support. The second system features a more active soloist line with 'pp' (pianissimo) and 'accel.' (accelerando) markings. The piano accompaniment remains relatively static. The third system concludes with a 'G' marking above the soloist line and a 'Holz' (woodwind) marking above the piano part, which includes a 'p' (piano) dynamic marking.

La parte de *A''* la hace la orquesta, del compás 299 al compás 313, y se puede considerar como una reexposición sintetizada, ya que no se expone el periodo completo. La sección *C* comprende los compases 314 al 338. Se expone sobre *Si bemol mayor* y aquí se presenta material nuevo en frases cortas de cuatro compases, tanto para la orquesta como para el solista:

The musical score for section C shows the soloist's melodic line and piano accompaniment. The piano part begins with a 'p' (piano) dynamic marking. The score is divided into four measures, each containing a short phrase for both the soloist and the piano.

La *coda* aparece en la tonalidad de *Sol bemol mayor*, y se extiende del compás 339 al compás 371. Aquí se amalgaman distintos motivos correspondientes a los materiales *A*, *B* y *C*. La forma en que la orquesta presenta el material *B* corresponde a la forma de *A*, es decir,

por movimiento paralelo de las voces. El violoncello retoma más adelante la figura rítmica de *cuarto y mitad* que pertenecen a la sección C. Al final de este movimiento el solista retoma el contra tema en un registro grave, dejando el movimiento abierto sobre la *dominante*.

En los siguientes cuarenta compases, del 372 al 411, se retoma el primer tema del primer movimiento, con el objetivo de servir como puente para regresar a la tonalidad original y dar inicio al tercer movimiento. Es evidentemente una sección modulante, de *Si bemol mayor* pasa a *Mi mayor* que funciona como *dominante de la menor*. Al final de esta parte anuncia el motivo del tercer movimiento como un antecedente temático entre la orquesta y el solista.

El tercer movimiento inicia en el compás 412. Aquí se modifica el carácter por el uso de un fresco material de naturaleza seria, aunque el concierto termina con un carácter alegre sobre el homónimo de *la menor*. Estructuralmente, considero que está expuesto sobre una forma ternaria: *A B A'*, aunque Saint-Saëns altera ligeramente la estructura de esta forma, es decir, no la presenta en una forma literal. En *A* se expone básicamente dos materiales, que señalaré como *a* y *b* respectivamente. El material *a* se caracteriza por presentarse en forma lírica y contiene un carácter serio y reflexivo recurriendo al uso de la síncopa; el material *b*, en contraste, es rítmico, rápido y se expone a modo de progresión, utilizando escalas y pasajes de sextas.

Material *a*:

[K] Un peu moins vite

Material *b*:

Esta primera sección *A* es bastante más extensa en comparación con las siguientes dos secciones, comprende los compases 412 al 495. Después de exponer los materiales *a* y *b*, plantea un desarrollo del solista sobre escalas y dobles cuerdas. Aquí predomina el uso de la figura rítmica de *octavo con puntillo y dieciseisavo*. Del compás 480 hasta el compás 495 hay una sección orquestal que se desenvuelve sobre materiales ya antes expuestos y sirve como conexión a la siguiente parte del movimiento.

En el compás 496 inicia la sección *B* de esta forma ternaria. Es una parte en extensión bastante breve que comprende hasta el compás 529 y está en la tonalidad de *Fa mayor*. Recurre al registro grave del violoncello, donde desenvuelve una íntima melodía que se desarrolla hasta llegar al registro más alto del instrumento utilizando una escala de armónicos artificiales.

A partir del compás 530 considero que se presenta la parte *A'* de esta forma ternaria, ya que en los siguientes compases el material que se va a desarrollar es *b* sobre la *dominante* de la tonalidad original, y en el compás 552 se expone nuevamente *a* de forma literal. Considero que el compositor presenta aquí una inversión de los materiales, es decir, en *A* los presenta *a - b*, y en la parte de *A'* los expone *b - a*.

El final del *Concierto* está dividido en tres secciones. A partir del compás 576 al compás 611 hay una sección orquestal que puede dividirse en dos partes. Ambas nos remiten al primer movimiento del *Concierto*. Del compás 576 al compás 587 se expone el primer tema sobre la *dominante* y del compás 588 al 611 aparece la misma sección del *Allegro molto* que se presentó en el primer movimiento en el compás 111, sólo que ahora se muestra en la tonalidad de *la menor*. Le tercera parte de este final corresponde a los compases 612 al 654, y se puede considerar como una *coda*. Es una parte donde se despliega el solista sobre un material de carácter lírico y alegre sobre la tonalidad de *La mayor*. A continuación se presentan los ejemplos correspondientes que ejemplifican esta gran final:

Molto allegro

First system of a musical score for piano. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and a tempo of 'Molto allegro'. The upper staff features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. The lower staff provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score. It begins with a rehearsal mark 'R' in a box. The upper staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a 'vi.' (viola) marking. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

A continuación se presenta una tabla, donde se integra de forma sintetizada el análisis de la obra:

Concierto No. 1 para violoncello y orquesta, en *la menor*, Op. 33

Allegro non troppo

Forma sonata

Compás de 2/2

	Exposición			Desarrollo		Reexposición		
Extensión por no. de compases	1-42	43-58	59-90	91-110	111-138	139-166	166-177	178-207
Material temático	1er Tema Cíclico, que proporciona la sensación de ir clavado en picada	Episodio Se desarrolla el 1er tema haciendo contrastes presentando figuras binarias y ternarias. Puente cromático como anticipa al 2º tema.	2º Tema Contrastante con el 1er tema, progresivo ascendente y lírico. Se expone sobre un pedal de <i>do</i> . Retorno al primer material por parte de la orquesta.	Desarrollo del solista Utiliza dobles cuerdas haciendo progresión de sextas. Sección virtuosa.	Desarrollo de la orquesta Material nuevo, expuesto en tamaño proporcional correspondiente al desarrollo del solista, con un movimiento paralelo de las voces.	1er Tema Reexposición desarrollada en el solista junto con la orquesta.	Episodio Se presenta el 1er tema en la orquesta con la función de conectar temáticamente al 2º tema.	2º Tema Reexposición del material casi textual, modifica la parte final para preparar el contexto lírico del segundo movimiento.
Estructura armónica	<i>la menor</i>	<i>Dominante</i>	<i>Fa mayor</i>	Modulante	<i>Fa mayor</i>	<i>Re mayor</i> (<i>subdominante</i> de la tonalidad original)	<i>Fa mayor</i>	<i>Fa mayor</i> – V de <i>Si bemol mayor</i>

Allegretto con moto

Forma rondo

Compás de 3/4

	<i>A</i>	<i>A'</i>	<i>B</i>	<i>A''</i>	<i>C</i>	<i>Coda</i>
Extensión por no. de compases	208-240	241-270	271-298	299-313	314-338	339-371
Material temático	1er Tema Exposición del tema en la orquesta, como introducción. <u>Estructura de frases:</u> Antecedente 4 + 4 Consecuente 8 + 8 en variación	Contra tema La orquesta repite el periodo y el cello expone un material nuevo. <u>Estructura de frases:</u> 8 + 6 8 4 + 4	Variación del 1er Tema La orquesta hace un acompañamiento a la variación temática que va realizando el solista. Presentación de la <i>cadena</i> .	1er Tema Reexposición sintetizada por parte de la orquesta	Material nuevo En ambas partes (orquesta y solista) se expone temáticamente material nuevo en frases cortas. <u>Estructura de frases:</u> 4 + 4 variación 2 + 2 repetición 4 + 8 desarrollo	Retoma materiales de <i>A</i> , <i>B</i> y <i>C</i> . Recapitulación del contra tema del solista en un registro bajo.
Estructura armónica	<i>Si bemol mayor</i>	<i>Si bemol mayor</i>	<i>sol menor</i> (relativo menor)	<i>Si bemol mayor</i>	<i>Si bemol mayor</i> (V-I)	<i>Sol bemol mayor</i> – <i>Si bemol mayor</i>

Al segundo movimiento le sigue una sección donde se presenta el 1er tema del primer movimiento, tiene una extensión de cuarenta compases y es una parte prácticamente de exposición orquestal. Tiene como función modular de *Si bemol mayor* a *la menor* y en los últimos nueve compases se presenta la célula del motivo del tercer movimiento en la orquesta y el solista (compases 372 al 411).

Un peu moins vite
 Forma ternaria
 Compás de 2/2

	<i>A</i>		<i>B</i>	<i>A'</i>	
Extensión por no. de compases	412-444	444-495	496-529	530-551	552-575
Material temático	Material a Tema sincopado. <u>Estructura de frases:</u> 5 + 8 exposición 4 + 8 desarrollo	Material b Parte de pasajes, progresión de escalas y dobles cuerdas. Contrastante a la parte A. Desenlace de la orquesta.	Tema del solista sobre un registro bajo que se desenvuelve hacia un registro agudo por armónicos artificiales. Sección breve.	Material b Parte de pasajes, progresión de escalas y dobles cuerdas.	Material a Tema sincopado. Exposición literal.
Estructura armónica	<i>la menor</i> (I – V)	Modulante	Fa mayor	<i>Dominante de la menor – La mayor</i>	<i>la menor</i>

Final del concierto

	<i>Più allegro</i>	<i>Molto allegro</i>	<i>Coda</i>
Extensión por no. de compases	576-587	588-611	612-654
Material temático	Sección orquestal Exposición del tema del primer movimiento.	Sección orquestal Recapitulación de la sección del desarrollo del primer movimiento (ver compás 111).	Lucimiento del solista sobre un material nuevo lírico y en un carácter festivo. <u>Estructura de frases:</u> 8 + 8 8 + 12
Estructura armónica	<i>Mi mayor</i> (<i>dominante</i> de la tonalidad original)	<i>la menor</i>	<i>La mayor</i>

4.- EDUARDO GAMBOA



Foto: Martirene Alcántara-G (2003)

4.1.- Formación y actividad musical.

Eduardo Gamboa, guitarrista y compositor mexicano, nació el 4 de junio de 1960. Sus primeras lecciones de música fueron de piano, con Carlos Barajas a los 9 años de edad. También estudió los diferentes géneros de la música popular de México y Latinoamérica con Héctor Sánchez y José Ávila. Durante una breve estancia en Cuba, en 1974, Gamboa estudió en la Escuela Nacional de Artes de la Habana. A su regreso a México, ingresó al Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM). De 1982 a 1985 tomó clases particulares con los que han sido sus más importantes maestros: la guitarrista Magdalena Gimeno y el compositor Joaquín Gutiérrez Heras. También, en 1985, se graduó como guitarrista en el Trinity College of Music de Londres.

Gamboa se dedica enteramente a la composición desde 1985. Su obra incluye música de concierto, tanto de cámara como sinfónica, así como música para teatro, cine, televisión y temas publicitarios. Su música de concierto se ha presentado en Estados Unidos, Canadá, Venezuela, Cuba y México. Han interpretado su obra grupos y solistas como la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinaloa de las Artes, la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, el Cuarteto de Cuerdas José White, Álvaro Bitrán, Arturo Nieto y Mercedes Gómez, entre otros.

4.2.- Entrevista con el compositor.

1.- ¿Cuáles son tus antecedentes formativos (corrientes, estilos y técnicas)?:

Tengo una formación *sui generis*, que empezó con el aprendizaje de la música popular mexicana y de Latinoamérica, más clases formales de piano en diversos periodos de mi infancia y adolescencia, y después una etapa de formación “académica”, por decirlo de algún modo, anclada en dos maestros particulares, los más importantes que he tenido: Magdalena Gimeno, con quien estudié guitarra, y Joaquín Gutiérrez Heras, con quien estudié contrapunto, análisis, historia de la música y composición.

Me nutro de cuanto me interesa, y escucho y analizo mucha música constantemente. Pero compongo lo que me gusta, de forma bastante visceral, sin pensar en corrientes o estilos, y mucho menos en modas. A veces me pongo límites o determino con anticipación qué estructura tendrá una obra, o cuántos movimientos, pero nada más.

Ya durante el proceso creativo, puedo echar mano de ciertas técnicas, pero siempre haciendo lo que dicte mi oído. Mi música es poco cerebral y más bien emotiva. Tal vez por eso es bien recibida por el público. Como me dijo un amigo, “¡Qué bueno que compones para la gente y no para los compositores!”.

2.- ¿Qué compositores consideras que influyeron o influyen en tu creación musical?:

Supongo que me he influenciado de muchos de mis compositores favoritos, aunque de forma inconsciente, pues nunca busco sonar como tal o cual compositor. Mi música dista mucho de parecerse a la de Gutiérrez Heras, mi propio maestro, pero él ha influido enormemente en mí: por ejemplo, en el hecho de ser honesto con uno mismo como artista y expresar lo que uno quiere expresar, sin importar lo que piensen los demás. O en los criterios que uno emplea al componer y la necesidad de dar congruencia a cada obra.

3.- ¿Cómo defines tu estilo de composición (en lo general)?:

No sé si tengo un estilo propio, lo cual toca a los demás juzgar. Pero no me preocupa buscarlo. Me dejo llevar por mis antojos auditivos y compongo con total libertad. Muchas veces recreo diversos géneros de la música popular dentro de mis obras, porque así me sale de forma natural. Son expresiones musicales que llevo en mí desde la infancia y que no han dejado de gustarme y de emocionarme. Me esfuerzo, sí, en que lo que componga me guste y me emocione.

4.- ¿Cuáles son las técnicas a las que recurre para componer?:

Generalmente las más simples, que giran alrededor de la imitación y la conducción de voces. Recuerdo sólo una vez haber empleado la inversión al espejo. En mi cuarteto de cuerdas *Cañambú* incluyo un breve *fugato*, sin ninguna pretensión; más bien como una broma.

5.- ¿Existen temáticas en tus obras?:

No. Tal vez en el futuro escriba alguna obra de carácter descriptivo. No creo que me fuera tan difícil, tomando en cuenta que he hecho mucha música para cine y teatro.

6.- ¿Cómo experimentas el fenómeno creativo al construir una obra?:

De muy diversas maneras. La mayoría de las veces utilizo el piano, aunque también he empleado la guitarra. Y muchas melodías se me han ocurrido en la calle, o incluso en el club. Trato de traer siempre conmigo papel pautado para anotar lo que se me ocurre. Para orquestar trato de emplear un secuenciador en mi computadora, herramienta sumamente útil para darse una idea de cómo sonarán las cosas en conjunto.

7.- ¿Qué diferencia hay cuando son obras por encargo y cuando es obra personal?:

Las verdaderas diferencias se dan cuando uno compone música para la escena o para el cine, pues ahí de lo que se trata es de apoyar la acción dramática, y de tomar en cuenta los gustos del director y hasta las limitaciones de presupuesto.

Pero tratándose de música de concierto, realmente no existe diferencia. Las obras son siempre “personales”. Generalmente quienes comisionan obras a un compositor son los intérpretes, ejecutantes, sean solistas o grupos de cámara u orquestales. O las instituciones culturales y festivales, que casi siempre sugieren una dotación instrumental, dadas las necesidades de los eventos para los cuales esté pensado el estreno de tales encargos. Pero uno tiene libertad de componer lo que uno quiera. Sólo se determina conjuntamente la dotación instrumental y la duración aproximada de la obra. La historia de la música está llena de ejemplos que ilustran lo anterior, y muchas de las obras han nacido de la relación profesional -y aun la amistad- entre compositores e intérpretes.

8.- Tienes una extensa variedad de espacios donde se presenta tu obra: películas, teatro, televisión, salas de concierto, grabaciones y publicidad. ¿Cómo contemplas tu producción artística y/o musical?:

Tengo mucha suerte de poder componer para diferentes medios y propósitos, lo que, gracias a mi formación popular y académica, me ha hecho muy versátil. Pero siempre compongo con la misma entrega y el mismo amor, sea el destino de la obra una sala de conciertos, una película, una telenovela o los comerciales de una marca de conservas. Eso me permite no avergonzarme de nada de lo que he compuesto hasta la fecha. Sé de

compositores que se sienten prostituidos al hacer música para publicidad y entonces componen al “ahí se va”. ¡Qué triste!

9.- ¿Cuál es el espacio que te representa más reto y satisfacción?:

Sin duda la música de concierto, porque es donde tengo plena libertad. Y esto implica un mayor reto, porque no hay lineamientos dramáticos que seguir, ni limitaciones impuestas por productores, ni un máximo de 30 segundos exactos para decir con música tal o cual *slogan* publicitario. Aquí es el autor solo frente a su obra. Las músicas para cine, teatro o publicidad imponen también sus retos y producen satisfacciones, claro, pero la responsabilidad ante una obra de concierto y la satisfacción de una buena ejecución y una buena acogida por parte del público no tienen comparación.

10.- ¿Por qué la inquietud o necesidad de escribir música para violoncello y piano?:

El violoncello es uno de mis instrumentos favoritos, y el dueto de éste con el piano, una combinación estupenda.

11.- ¿Consideras que las piezas *Reminiscencias*, *Azules* y *Canto de estío*, son características de tu estilo?, ¿Cómo te identificas con ellas?:

Cada cual surgió en circunstancias distintas, pero supongo que las tres representan lo peculiar de mi expresión. *Reminiscencias* tiene más la vena popular en mí (es casi una canción yucateca), mientras que las otras dos tienen un carácter más lírico y contemplativo, como “paisajista”, por decirlo de algún modo.

12.- *Reminiscencias* y *Azules*, son obras originales para otros instrumentos. *Reminiscencias*, para corno inglés y cuerdas, y *Azules*, para viola y piano. ¿Qué te inspiró en hacer una versión para violoncello y piano de estas piezas?:

La invitación que me hizo Álvaro Bitrán, que quería grabarlas con Arturo Nieto-Dorantes e incluirlas en un disco que finalmente salió bajo el sello Quindecim con el título de *Instantes de sol*.

13.- ¿Por qué dedicas estas piezas (*Reminiscencias* y *Azules*) a Álvaro Bitrán y a Arturo Nieto?:

Por lo mismo: ellos me honraron al querer tocarlas y grabarlas, así que con gusto y agradecimiento dediqué a ellos las versiones para violoncello y piano.

14.- La pieza *Reminiscencias* ¿tiene relación con los recuerdos o el nombre de la pieza se refiere más bien a la manera de componer de otro autor en especial?:

El título está inspirado en un cuadro del mismo nombre, pintado por mi esposa, Irma Grizá. Nunca he compuesto algo siguiendo la manera de componer de otra persona. Ni creo que lo haga. Si algún día opto por hacer un homenaje a algún otro compositor seguramente se me ocurrirán formas de hacerlo, pero dudo que una de ellas sea siguiendo su “manera” de componer. La mía es tan visceral y *sui generis* que no creo poder componer de manera distinta.

15.- ¿Qué pretendes expresar en la pieza *Azules*?:

No pretendo nada. Nunca me propongo expresar “algo”. Jamás busco un concepto detrás de la obra. Empiezo a componer y en el proceso voy tomando decisiones, corrigiendo lo que

no me satisface y eligiendo las rutas que me gustan. Luego espero que a la gente le guste el resultado. Nada más.

16.- ¿Qué experiencia te dejó componer *Canto de estío* conjuntamente con la pianista cubana Yleana Bautista?, ¿Cómo fue el proceso de construcción, al alimón?, ¿Toréan dos toreros con el mismo capote, tomando uno cada extremo de aquél?:

Las cosas suelen ser más sencillas de lo que la gente imagina: mientras componía la música de fondo de una telenovela me surgió esta melodía que creí podría funcionar como una pieza de concierto para violoncello y piano. Ya había citado a Yleana y a la violoncellista Bozena Slawinska para grabar una semana después y me faltaba mucho por componer para la telenovela, así que le pedí a Yleana que hiciera una armonización de dicha melodía, para grabarla en las mismas sesiones en que grabaríamos lo demás. Así nació la pieza, y el título que escogí le gustó a Yleana.

17.- ¿Tienes otra obra compuesta junto con otro compositor?:

No. Lo que sí han hecho son orquestaciones de dos obras mías, *Paso Doble* y *Jarabe*. Ambas las hizo Gonzalo Romeu, otro gran amigo cubano, excelente arreglista, orquestador y director de orquesta. El *Paso Doble* fue originalmente una pequeña pieza para mariachi que fascinó a Gordon Campbell, en aquel entonces director de la Sinfónica de Aguascalientes, y quien me presentó a Gonzalo y comisionó la orquestación. *Jarabe* es el cuarto movimiento de mi obra *Transparencias*, original para flauta, violín, viola y violoncello, que Gonzalo quiso orquestar y él mismo estrenó, dirigiendo aquella misma orquesta, en Aguascalientes.

18.- En la pieza *Canto de estío* ¿buscas imágenes cálidas del verano?:

No. No busco nada. Quienes la escuchan pueden imaginar o sentir lo que deseen, lo cual muchas veces resulta totalmente distinto entre una persona y otra. Sucede un poco lo mismo que con la pintura abstracta, o con las figuras que cada quien cree ver cuando observa las nubes.

19.- ¿Consideras que las tres piezas en conjunto pueden considerarse como una unidad o son piezas concebidas totalmente por separado, ya que fueron creadas en tres años diferentes (*Reminiscencias* 1994, *Azules* 1996 y *Canto de estío* 1998)?:

En la práctica -y así ha sucedido- las tres piezas pueden tocarse juntas y funcionan muy bien. De hecho hay otra más, *Oleaje*, originalmente para flauta y arpa, que también puede interpretarse junto con aquellas tres.

20.- ¿Cómo recibe el público tu música?:

Por suerte muy bien, quizá porque la gente puede reconocer melodías y sentir emociones diversas. No busco sorprender ni inventar el hilo negro; no pretendo estar a la vanguardia ni llenar de conceptos una música tan cerebral que tenga que explicarse antes de interpretarse. Compongo lo que me gusta y, como no me sitúo por encima del público, tengo mayores probabilidades de que al resto de la gente también le guste mi trabajo.

21.- ¿Cuáles son actualmente tus campos de exploración, tus metas y retos en el ámbito de la música?:

Tengo muchas comisiones y también muchas obras que se me antoja componer. Quisiera dedicar más tiempo a las obras de concierto. Me ilusiona que cada vez más músicos y orquestas toquen mis piezas, cada vez en más lugares, dentro y fuera del país. Tengo varios discos que quiero lanzar, con mi música.

22.- ¿Cuál es tu percepción del desarrollo, proyección y dirección de la composición en México?:

Que va cada vez mejor. Hay muchísimos compositores y también muchos intérpretes dispuestos a tocar nuestras obras.

4.3.- Análisis musical.

A continuación se presenta un análisis temático de las *Tres piezas para solista y piano* de Eduardo Gamboa. Sobre una tabla se van a exponer, de manera breve, la estructura formal, la estructura armónica y la conformación de las frases de cada pieza. Se anexan, también, los extractos musicales que ejemplifican los motivos de las diferentes secciones de cada pieza. Hay que hacer la aclaración que en el caso de los extractos de *Reminiscencias* y *Canto de estío* la ejecución que corresponde al violoncello es a la octava baja.

- *Reminiscencias*

Es una pieza a 3/4, construida en una forma binaria simple, *A B*, y está en *re menor*.

	Sección <i>A</i>	Sección <i>B</i>	Pequeña <i>coda</i>
Extensión por no. de compases	1 - 17	18 con anacrusa - 32	33 - 34
Estructura armónica	<i>re menor</i> , regiones <i>tónica - dominante - tónica</i>	Homónimo, <i>Re mayor</i> , regiones <i>tónica - dominante - subdominante - tónica</i>	<i>re menor</i>
Estructura de las frases en compases	Antecedente 2 + 2 Consecuente 4 Antecedente 2 + 2 Consecuente 5	Antecedente 3 + 4 Consecuente 4 + 4	Antecedente 2 Motivo de <i>A</i>

El motivo de *A* tiene la característica de ser tético en el primer compás, aunque da la sensación de ser una anacrusa que resuelve hacia el segundo compás, lo cual se puede observar en el siguiente ejemplo:

El motivo de *B* es contrastante con el de *A* por su impulso breve y corto:

- *Azules*

Es una pieza a 4/4, construida en una forma ternaria simple, *A B A'*, y está escrita con una armadura de *Fa mayor*, aunque no se expone la armonía de corte tradicional. Contiene elementos populares y jazzísticos, en donde se “maquilla” esta tonalidad utilizando distintos acordes de 6^a, 7^a y 9^a, que le proporcionan una particularidad sonora.

	Sección <i>A</i>	Sección <i>B</i>	Sección <i>A'</i>
Extensión por no. de compases	1 - 12	13 - 26	27 - 40
Estructura armónica	Armadura de <i>Fa mayor</i>	Armadura de <i>Do mayor</i>	Armadura de <i>Fa mayor</i>
Estructura de las frases en compases	Antecedente 7 Consecuente 5	Antecedente 9 Consecuente 5	Antecedente 7 Consecuente 7

Motivo de *A*:

Motivo de B:

Musical score for 'Motivo de B'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking 'p' and a slur over the first two measures. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

- *Canto de estío*

Es una pieza a 2/4, en donde estructuralmente se pueden considerar dos aproximaciones. La primera corresponde a una forma ternaria simple, *A B A'* con una *coda*. La segunda se puede ubicar en una forma de desarrollo melódico, ya que es prácticamente el mismo material melódico homogéneo el que se expone en el violoncello y las variantes melódicas y armónicas están más bien en el piano. Se desarrolla sobre la tonalidad de *Do mayor*.

	Introducción	Sección A	Sección B	Sección A'	Coda
Extensión por no. de compases	1 - 4	4 - 13	14 - 29	30 - 45	46 - 50
Estructura armónica	I - V	I - IV IV - V	I - VII - I	I - IV IV - I	V - I
Estructura de las frases en compases	4 <i>a</i>	4 <i>a</i> 5 <i>b</i>	4 <i>a'</i> 6 <i>c</i> 4 + 2 transición	4 <i>a</i> 5 <i>b</i> 4 + 3 transición	5 <i>a</i>

Tema generador de la pieza:

Musical score for 'Tema generador de la pieza'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with dynamic markings 'mp' and 'a tempo'. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

5.- REFLEXIONES Y COMENTARIOS GENERALES

En esta parte del trabajo pretendo crear un espacio donde se puedan expresar algunas inquietudes personales que se fueron presentando a lo largo de la carrera. En algunos de los casos propongo propuestas definidas que establecen una posible solución, en otros casos planteo la inquietud como un intercambio de experiencia. Finalmente, a lo largo de una vida profesional, se irán encontrando las respuestas, ya que considero que el hecho de terminar la carrera es sólo el comienzo de una vida profesional.

En primer lugar, abordo la obra de Eduardo Gamboa con la perspectiva de que pertenece a la generación actual de creadores de música contemporánea de nuestro país. Él no se expresa dentro de los cánones más comunes del repertorio del siglo XX y XXI, sin embargo, no por eso se descarta de tal contexto. El hecho de tocar su obra me hace considerar la vital importancia que tiene, para las actuales generaciones de músicos instrumentistas, el hecho de acercarse y conocer la producción musical de nuestro tiempo. Como estudiante no tuve la oportunidad de profundizar sobre el repertorio de la música contemporánea. A lo largo de mis estudios sólo recuerdo haber tocado una vez música del siglo XX. Esto tuvo lugar en la clase de Música de Cámara con el maestro Alejandro Escuer, y fue el *Dúo para flauta en sol y violoncello* de Joaquín Gutiérrez Heras, que toqué junto con Omar Castro.

Actualmente he tenido la oportunidad de acercarme más a este lenguaje musical, al trabajar, en los últimos dos años, con la *Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música* dirigida por Roberto Beltrán. Encuentro que los elementos del discurso en la música contemporánea son muy amplios y variados. Los recursos técnicos establecen nuevas propuestas y enfoques diferentes de apreciar la ejecución instrumental.

Es muy curioso, pero a lo largo de mi carrera he tenido siempre el reto de encontrar la calidad sonora en el violoncello; se busca un sonido generoso con cuerpo y aterciopelado. Al trabajar en la música contemporánea este esquema de trabajo se ve rechazado de cierta manera, ya que a menudo esta música se establece sobre una expresión de rupturas, y en ciertas obras se llega a la simplicidad de una ejecución un tanto “primitiva”. A menudo los recursos técnicos se ven destinados a sonoridades sobrecargadas y ásperas o, en contraste, con obras que exploran la fragilidad del sonido. Las líneas melódicas suelen verse fragmentadas y traducidas a una serie de sonidos aislados que generan atmósferas subjetivas.

Los elementos de exploración en esta época son muy amplios, las obras se construyen bajo las modalidades de lo atonal, tonal, modal, serial, microtonal, politonal, el uso de módulos, minimalismo, etc. Técnicamente las necesidades del texto aplicadas en el violoncello presentan el uso de *pizz.* *Bartók, sul ponticello, sul tasto, scratches, glissandos, vibrato* extremadamente abierto o cerrado. Es curioso, pero he conocido un par de recursos de los que desconozco el término técnico para nombrarlos. Por otro lado existe, a menudo, el uso de los cambios de compás, y las figuras rítmicas de *quintillos, septillos* y *nonillos* son también muy recurrentes. En ocasiones se requiere de la invención de una nueva forma de grafía musical para satisfacer las necesidades de la obra.

Al tocar música contemporánea, obras como *Ofrendas* de Edgar Varèse, *Kammermusik no. 2* de Paul Hindemith, *Tropicos* de Joaquín Gutiérrez Heras, *Concierto para piano y 5 instrumentos* de Manuel de Falla y *Dedales* de Ezequiel Netri, observo que a menor o mayor medida estas obras requieren un tipo de destreza en particular. Mi experiencia ha sido que el mecanismo mental es diferente al tocar estas obras que con el

repertorio tradicional. Debe de ejecutarse con una habilidad para manejar los requerimientos de contrastes técnicos, ya que por lo general se solicita una gran variedad de estos en una mínima fracción de tiempo.

Otra actividad que se ha ido desarrollando en el trabajo con la *OCESM* es el hecho de tocar la música de los estudiantes de la carrera de composición. Este intercambio entre los estudiantes de composición, instrumentistas y cantantes, considero que tiene gran valor en el desarrollo académico. Establece un vínculo entre las generaciones, y las fronteras del entendimiento musical se aterrizan en un contexto práctico al ejecutar las obras. Al tocar estas piezas, encuentro un reto que resolver instrumentalmente. Se desarrolla un fenómeno de comunicación entre el compositor y el intérprete en donde se discuten y resuelven las necesidades técnicas e interpretativas de la obra. El reto está en resolver lo que no está resuelto dentro de las nuevas composiciones. En muchas ocasiones, como instrumentista, hay que fundamentar qué es lo que no se puede realizar técnicamente por la naturaleza del instrumento, y en otros momentos hay que enfrentarse a resolver los elementos novedosos del texto. Lo que quiero decir con esto, es que existe una gran costumbre de cómo “debe sonar” o tocarse la música; como instrumentistas tenemos cánones muy establecidos del sonido, lenguaje, articulaciones, fraseo, estilo, etc. Es frecuente rechazar lo que nos es extraño o novedoso sin detenernos a analizar sus posibilidades y trascendencias.

Considero de suma importancia crear un espacio dentro de la formación musical donde se pueda dar un acercamiento al lenguaje contemporáneo, ya que es la expresión de nuestros días. El intercambio entre las generaciones de intérpretes y compositores debe de ser estrecha, ya que ¿quiénes, sino los propios instrumentistas, son los que van a interpretar las obras de las nuevas generaciones de compositores? A medida que me he acercado más a la música contemporánea considero que el panorama de interpretación musical se vuelve más amplio.

Ahora bien, al abordar las obras de Beethoven, Bach y Saint-Saëns me encuentro con otro reto como intérprete. Me es claro que cada una de las obras contiene características muy particulares, corresponden a épocas estilísticas diferentes y son de distintos géneros. Sin embargo, me quiero referir a ellas como un conjunto ya que considero que comparten toda una serie de elementos.

Estos tres compositores son íconos representativos dentro del repertorio musical. Se vuelve un reto tocar cada una de las obras y se encrudece todavía más el reto al pretender interpretarlas una tras otra. Estas obras están concebidas de forma brillante y con la maestría de cada creador. Cada autor y cada obra, no pueden ser apreciados de forma aislada. El compositor imprime en la obra su esencia, su personalidad y naturaleza propia, encerrando y conteniendo su concepción del mundo. No se puede pensar en la *Sonata*, *Suite* y *Concierto* sin ubicar la trascendencia de Beethoven, Bach y Saint-Saëns; prácticamente la obra se convierte en parte del autor. Considero que el creador y la obra son el mismo ente.

El reto para el intérprete es encontrar, desarrollar y expresar la magnificencia de cada obra y llevarla, como humanamente nos sea posible, a una ejecución cercana a lo que estos grandes compositores desearon. Me ubico como intérprete semejante a un mortal, que no debe de olvidar la trascendencia de estos hombres, cuya obra llega a los límites de la inmortalidad. Cada una de las obras me exige y me invita a tratarlas desde un punto de vista diferente. El contexto histórico, biográfico y genérico de cada una son un panorama indispensable para la ubicación e interpretación del repertorio. Sin embargo, fuera de los parámetros teóricos y técnicos, hay algo más que tenemos que resolver en el “cómo” de la

interpretación. Considero que los libros y grabaciones nos pueden acercar a la respuesta, no obstante el intérprete debe de crear su propio vínculo con la obra y el autor.

Me atrevería a plantearlo de la siguiente manera: existe una dualidad entre autor e intérprete. Quizá hay una frontera limitando el entendimiento de la obra, problemas técnicos y estilísticos. Sin embargo, superado, asimilado y entendido este desafío, me encuentro con el reto de la interpretación. Al ejecutar la obra la dualidad entre autor e intérprete debe disolverse y la recreación de la obra debe fundirse en un solo concepto. La obra, el compositor, resucita y vive en la medida en que el intérprete viva en la música misma.

Al acercarme a las distintas versiones de las interpretaciones de las obras, es interesante observar la diversidad interpretativa que cada una puede albergar. Es evidente que hay una serie de parámetros que se respetan y que llevan implícitamente toda una escuela que nos indica la línea de ejecución de una pieza. Los elementos de *tempo*, articulaciones, ataques y fraseo en cierto grado están estandarizados. Sin embargo, cada intérprete desarrolla la obra dentro de un discurso lógico donde plasma sus ideas y es tan vasto el campo de la interpretación que podríamos decir que hay tantas versiones como seres humanos. Sin embargo, no todas poseen el don de la maestría. La calidad en la ejecución e interpretación de las obras se refleja por una madurez musical, un entendimiento y profundización del repertorio. Los elementos culturales, sociales y de formación son herramientas que nos ayudan a asimilar la esencia de cada obra.

Para concluir, quiero referirme a una temática que me es imposible omitir. Tengo una formación, además de musical, en el campo dancístico. Cursé de forma paralela las dos carreras e incursioné en el ámbito coreográfico y académico de la danza. Es a veces un vicio de profesión encontrar siempre una interrelación entre las dos expresiones artísticas. Sin embargo, considero que, aunque cada una de ellas exige la dedicación del 100%, no están peleadas la una con la otra y en muchas ocasiones son complementarias aunque cada una tiene un ámbito de independencia.

La danza y la música son expresiones que guardan una relación muy cercana entre sí. Las dos son expresiones escénicas que convergen sustancialmente en aspectos temporales y espaciales. Quizá se pueda definir que la música es más temporal que espacial y la danza más espacial que temporal. Sin embargo, yo no lo creo así, ambas abarcan un espacio y un tiempo. La danza utiliza un espacio visual y la música un espacio sonoro; las dos se expresan rigurosamente en un pulso que las genera a sí mismas, como el pulso cardiaco que genera la vida. Me parece muy peculiar que las dos expresiones tienen una cualidad etérea, que las hace a ambas incontenibles; se fugan y desaparecen en el desarrollo mismo de su ejecución. Expresiones artísticas que suenan y/o se mueven y solo el alma individual puede guardar su contenido expresivo. Hasta que no se realizan no existen y su existencia se desvanece en el espacio y el tiempo, mismos que le dan su propio lugar de manifestación.

Al interpretar el género de la suite, considero que es importante encontrar físicamente el impulso interno, así como la motivación que pueda proporcionar el carácter cercano a la interpretación de dichas danzas. Debo mencionar que no soy especialista en la ejecución de danzas preclásicas. Sin embargo, el tener un entrenamiento físico dentro del ámbito dancístico me proporciona un conocimiento sobre la mecánica del movimiento del cuerpo, que finalmente es aplicable a la ejecución del instrumento. Pretendo expresar un punto de vista que enriquezca el acercamiento a la interpretación de las *Suites para violoncello* como género musical, que encuentra su estructura en la agrupación de varias danzas. Entiendo

que una danza se baile, no obstante, la *Suite* aunque es una agrupación de danzas no se baila. Este género musical aísla las danzas de su origen y las presenta como un conjunto de piezas que pueden amenizar una estancia. Sin embargo, existen algunos elementos en la danza que considero que pueden ser importantes de tomar en cuenta para tener más herramientas en el ámbito de la interpretación musical.

- Fantasía de pasos.- No tenemos fuentes precisas de cómo se bailaban estas danzas; en los textos de Arbeau, por ejemplo, muchos de los nombres de los pasos no corresponden con la nomenclatura actual en la danza clásica. Considero importante que el ejecutante instrumentista tenga presente los posibles pasos que cada danza puede inspirar.
- Porte y reverencias.- Es importante también tomar en cuenta la estética del bailarín, aunque la estética de aquel entonces no corresponde a la actual, pero es evidente que había un manejo de porte y presencia. Existe una estilización en el manejo del cuerpo que se expresa directamente en la ejecución y el elemento de la reverencia, esto era parte sustancial de dominio para poder aprender a bailar.
- Imágenes.- Con esto quiero referirme a un contexto más general, en donde se tomen en cuenta el lugar y época de la ejecución de las danzas, así como los trajes de época que nos pueden indicar toda una serie de movimientos característicos de ese tiempo.

Por otra parte, considero importante tener la noción de nuestro movimiento en el espacio. Evidentemente, si hacemos una relación del movimiento musical y el movimiento dancístico debe de haber una congruencia física, donde se plasmen calidades y/o cualidades de movimiento, además de un dominio dinámico y agógico. En este punto quisiera enfatizar que la dinámica nos proporciona las variantes de energía y la agógica las variantes de velocidad. No pretendo decir con esto que todo la música sea para bailar, ni que forzosamente la danza, vista desde un enfoque más contemporáneo, siempre necesite música. Ambas expresiones son totalmente autosuficientes, no considero que sean entre sí dependientes pero sí establecen una relación de intercambio y enriquecimiento.

Al establecer una reflexión física corporal en el contexto musical me siento obligada a expresar una inquietud. Entiendo que la integridad del ser humano está constituida por aspectos cognitivos, emotivos y corporales. Cada una de estas tres partes tiene su funcionamiento independiente, pero a la vez cada elemento enriquece al otro. No se puede separar o seccionar la integridad del hombre, el hombre mismo está constituido por una parte emocional, intelectual y física.

A lo largo de mi carrera musical me he enfrentado a limitaciones en la ejecución técnica del instrumento. Una de estas limitaciones la atribuyo al contexto de las capacidades físicas del cuerpo humano y considero que a medida que estas limitaciones se van superando o liberando la ejecución instrumental se ve, hasta cierto punto, resuelta. Para expresar mejor esta idea quiero referirme a una experiencia en concreto: durante una temporada estuve tomando clases de gimnasia olímpica, al realizar esta actividad me enfrentaba al desafío corporal de realizar rutinas de movimientos que físicamente me implicaban un gran reto. Esta actividad no sólo requería de una coordinación, fuerza y destreza física, sino que exigía una seguridad mental. Al trasladarme al estudio en el violoncello, empecé a resolver los desmanques haciendo una relación análoga con los

diversos brincos que la gimnasia me exigía. El desmangue en el violoncello es literalmente un salto, a medida que el intervalo es más grande correspondientemente el salto lo será.

No pretendo con esto decir que todos los ejecutantes instrumentistas tienen que tener un entrenamiento de nivel olímpico para resolver los problemas técnicos, pero sí creo que en la medida que tengamos una actividad corporal nuestro trabajo como ejecutantes se verá favorecido, ya que el hecho mismo de tocar un instrumento es una actividad física.

Cabe señalar, además, que la ejecución en el violoncello es una actividad físicamente no isotónica. Es decir, el funcionamiento de la malla muscular es irregular, ya que el brazo izquierdo tiene una función distinta a la del brazo derecho. La práctica del instrumento implica muchas horas de estudio sentado y la fuerza corporal que se necesita para tocar es considerable, ya que la construcción física del instrumento implica una relación de fuerzas opuestas que establecen una gran resistencia. Además, hay que agregar la problemática de lesiones y tensiones que se generan por tocar el instrumento, tales como: tendinitis, lordosis, dolores de espalda y dolores de isquiones. Por lo anterior expuesto, recomiendo altamente la realización de una actividad física isotónica, que nos proporcione el trabajo de una correcta postura, resistencia física, fuerza, elasticidad y coordinación. Hay que tomar en cuenta que la estructura ósea y muscular del cuerpo humano vista desde un plano mediano está conformada simétricamente; tenemos grupos musculares contruados por pares que tiene la capacidad de realizar las mismas funciones. El hecho que tengamos una vida cotidiana estructurada más en la ejecución de movimiento asimétricos, empezando por ser diestros o zurdos, no significa que no se necesite establecer un equilibrio motriz. Es importante, reitero, realizar actividades físicas que nos proporcionen una estabilidad corporal.

Con lo antes expuesto quiero dar por terminado este primer trabajo de investigación y reflexión. A través del estudio, el análisis y la experiencia expongo una concepción de la realidad musical. Mi propia realidad.

OBRAS CONSULTADAS

1.- Bibliografía

- Andrés, Ramón. Diccionario de instrumentos musicales. Barcelona, España, Editorial Bibliograf, 1ª Edición, 1995. 540 pp.
- Anónimo. Los titanes de la música. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Anaconda, 1942. 343 pp.
- Arbeau, Thoinot. Orquesografía. México, D. F., Colección Cultural Universitaria 3, UAM, 1558, 1ª Edición, 1981. 167 pp.
- Bach, Ana Magdalena. La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach. Barcelona, España, Editorial Juventud, 3ª Edición, 1997. 187 pp.
- Benedetto, Renato Di. Historia de la música. El siglo XIX, primera parte. Madrid, España, Editorial Turner Música, 1ª Edición, 1987. vol. 8, 245 pp.
- Berlioz, Héctor. Beethoven. Madrid, España, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral, 3ª Edición, 1968. 158 pp.
- Bukofzer, Manfred F. La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach. Madrid, España, Editorial Alianza Música, (1947) 3ª Reimpresión, 1994. 477 pp.
- Casini, Claudio. Historia de la música. El siglo XIX, segunda parte. Madrid, España, Editorial Turner Música, 1ª Edición, 1987. vol. 9, 197 pp.
- Cooper, Barry. The Beethoven Compendium, a Guide to Beethoven's Live and Music. London, England, Thames and Hudson, 1991. 350 pp.
- Cowling, Elizabeth. The Cello. New York, USA, Charles Scribner's Sons, 1975. 224 pp.
- Downs, Philipp G. La música clásica. Madrid, España, Ediciones Akal, 1992. 689 pp.
- Fleming, William. Arte, música e ideas. México, D. F., Editorial Mc. Graw Hill, 1989. 381 pp.
- Forkel, J. N. Juan Sebastian Bach. Santiago de Chile, Breviarios del Fondo de Cultura Económica 31, (1802) 1ª Edición en español, 1950. 214 pp.
- Fortune, Nigel. The Beethoven, Reader. New York, USA, Norton and Company, 1971. 542 pp.
- Hervey, Arthur. Saint-Saëns. New York, USA, Books for Libraries Press, 1922, Reprinted 1969. 159 pp.

- Hooreman, Paul. La danza a través de los tiempos. París-Buenos Aires, Editorial Larousse, 1955. 64 pp.
- Höweler, Caspar. Enciclopedia de la música. Barcelona-Madrid, España, Editorial Noguer, (1955) 4ª Edición, 1974. 536 pp.
- Ivanovski, N. P. Bailes de salón, siglos XVI-XIX. Habana, Cuba, Editorial Pueblo y Educación, 1983. 178 pp.
- Layton Robert (ed.). A Guide to the Concerto. New York, USA, Oxford, 1996. 384 pp.
- Markevitch, Dimitry. Cello Story. New Jersey, USA, Summy-Birchard Music, 1984. 181 pp.
- Pestelli, Giorgio. Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven. Madrid, España, Editorial Turner Música, 1ª Edición, 1986. vol. 7, 295 pp.
- Prieto, Carlos. Las aventuras de un violonchelo. México, D. F., Editorial Fondo de Cultura Económica, (1998) 1ª Reimpresión, 2000. 448 pp.
- Rameau, P. El maestro de danza. México, D. F., Colección Cultural Universitaria 1, UAM, (1725) 1ª Edición, 1981. 162 pp.
- Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de música. México, D. F., Editorial Diana, (1984) 5ª Impresión, 1995. 559 pp.
- Rolland, Romain. Vida de Beethoven. México, D. F., Polydor, 1902. 152 pp.
- Sadie Stanley (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, England, Macmillan Publishers Limited, (1980) Reprinted 1993, 20 tomos
- Schweitzer, Albert. J. S. Bach. El músico poeta. Buenos Aires, Argentina, Editorial Ricordi, 1955. 379 pp.
- Serviéres, George. Saint-Saëns. Buenos Aires, Argentina, Editorial Grandes Biografías, 1944. 189 pp.
- Spitta, Philipp. Johann Sebastián Bach. Su vida. Su obra. Su época. México, D. F., Editorial Biografías Gandesa, 1873. 420 pp.
- Sullivan, J. W. Beethoven, su desarrollo espiritual. Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana, 2ª Edición, 1967. 189 pp.
- Zanolli, Uberto. Terminología básica de la danza académica. México, D. F., UNAM, 1ª Edición, 1991. 145 pp.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

2.- Discografía

- Bach, Johann Sebastian. 6 Suites per violoncello solo senza basso. Pieter Wispelwey (Baroque cello – violoncello piccolo), Germany, Channel Classics, 1998, CCS 12298.
- 6 Suites pour violoncello. Pierre Fournier (violoncello), Genova, RTSR, 1959, ADDA 581154/55.
- Cello-Suiten. Mstislav Rostropovich (violoncello), USA, EMI Classics, 1991, 7243 5 55365 2 6.
- Suites pour Violoncelle. André Navarra (violoncello), Francia, Caliope, 1977, CAL 9642.
- Beethoven, Ludwig van. Cellosonaten Op. 5, Variationen. Martha Argerich (piano), Mischa Maisky (violoncello), Germany, Deutsche Grammophon, 1991, 431 801-2 GH.
- Complete music for cello and piano. Sviatoslav Richter (piano), Mstislav Rostropovich (violoncello), Germany, Philips Classics Productions, 1994, 442 565-2 ADD.
- Die werke für klavier und violoncello. Wilhelm Kempff (piano), Pierre Fournier (violoncello), Germany, Deutsche Grammophon, 1965, 423 297-2 GCM 2.
- The complete sonatas for pianoforte and cello. Paul Komen (pianoforte), Pieter Wispelwey (violoncello), Germany, Channel Classics, 1991, CCS 3592.
- Gamboa, Eduardo. Instantes de sol. Arturo Nieto-Dorantes (piano), Álvaro Bitrán (violoncello), México, Quindecim recordings, 2001, QP 047.
- Saint-Saëns, Camille. Cello concertos. Mstislav Rostropovich (violoncello), Carlo Maria Giulini (director), Holanda, EMI Classics, 1977, CDC 7 49306 2.
- Hommege à Charles Munich. André Navarra (violoncello), Charles Münch (director), Germany, Erato, 1965, 2292-45688-2 ADD.
- Die schönsten Cellokonzerte. Jacqueline Du Pré (violoncello), Daniel Barenboim (director), England, EMI, 1968, DRM CMS 7 63283.

ANEXO.- SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO (NOTAS AL PROGRAMA)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata para piano y violoncello, Op. 5 No. 1, en *Fa mayor*

La vida de Beethoven está ampliamente influenciada por los acontecimientos históricos de su tiempo. Es una época de cambios, las estructuras anteriores son rechazadas y se construye una nueva forma de vida con una referencia a valores nuevos. Todos estos elementos influyen y repercuten de manera directa en el desarrollo de las actividades artísticas. Encontramos que el arte ya no se produce para los pequeños grupos de la aristocracia, en su lugar, las representaciones se abren a un público numeroso y anónimo.

Ludwig van Beethoven, de origen flamenco, nació en Bonn, el 16 de diciembre de 1770 y murió en Viena el 26 de marzo de 1827. Su primer maestro de música fue su padre; más adelante estudió con maestros como Neeffe, Haydn, Schenk, Salieri y Albrechtsberger.

Es importante mencionar que con las *Sonatas para piano y violoncello Op. 5* se concreta una nueva propuesta del ensamble instrumental. Diversos estudiosos de la música afirman que es la primera vez que en la historia del violoncello aparece una obra conformada en un conjunto para piano y violoncello específicamente. Anteriormente la distribución instrumental era para violoncello y *continuo*. Además, Beethoven establece una nueva expectativa ante el trabajo a dúo, donde las distintas partes contienen la misma importancia formando un equilibrio en la concepción de la obra.

En específico, en la *Sonata Op. 5 número 1* encontramos que Beethoven explora solamente dos movimientos de la estructura tradicional del género, el primero y el último, es decir el *Allegro* y el *Rondo*. A este primer movimiento antecede una primera parte, lenta (*Adagio sostenuto*) a 3/4, que en cierto modo tiene la función de introducción. Es de carácter reflexivo y mantiene un énfasis de recitativo instrumental. El *Allegro* se desarrolla apegadamente sobre la forma-sonata, en un compás de 4/4. A manera de contraste con la introducción, esta sección se plantea con un carácter ligero y una sonoridad abierta. El segundo movimiento de la *Sonata* es un *Rondo* en compás de 6/8. Su estructura está bastante apegada a la forma tradicional *A B A C A B A*. Una característica de este movimiento es que nunca se plantea una repetición de las partes de forma literal.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite No. 2 para violoncello solo, en *re menor*, BWV 1008

Bach nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, y muere el 28 de julio de 1750 en Leipzig. Se le considera el mayor representante de todo un gran árbol genealógico de músicos, los Bach, que provenían de Turingia, Alemania.

En términos generales se puede resumir la vida de Bach en cuatro etapas: la estancia y traslado de Arnstad a Mülhausen, de Mülhausen a Weimar, de Weimar a Köthen y de Köthen a Leipzig. Durante su estancia en la corte de Köthen de 1717 hasta 1723, Bach compone la mayor parte de su música instrumental, y también las seis *Suites para violoncello solo*, compuestas alrededor de 1720. Es importante mencionar que gracias a una copia que hizo la segunda esposa de Bach, Anna Magdalena, es que sobrevivieron hasta nuestros días las seis *Suites para violoncello*.

Las *Suites para violoncello solo* son únicas en la literatura de dicho instrumento, no existe ningún prototipo que les anteceda, se consideran a menudo como la primera obra fundamental en la historia del violoncello. De igual manera, este repertorio se puede considerar como el mejor material existente, capaz de conducir al ejecutante a la maestría de la interpretación del instrumento.

La *Suite No. 2 para violoncello solo*, en *re menor*, BWV 1008 se caracteriza en términos generales por tener una naturaleza melódica y expresiva, y por utilizar predominantemente los registros de más fácil emisión sonora del instrumento. Al abordar esta pieza, nos encontramos primeramente con el *Prélude*, destinado a funcionar como introducción, y cuyo papel incluye establecer la tonalidad y el carácter de la obra.

La *Allemande* es de carácter majestuoso y calmado. La presentación del tema proporciona la sensación de fanfarria de entrada.

La *Courante* es de tipo italiano. Se presenta con un dibujo rítmico y homogéneo por el manejo de los grupos de *dieciseisavos*. Contiene un carácter vivo y enérgico, mismo que da una sensación de movimiento continuo hacia adelante.

La *Sarabande* maneja una línea melódica amplia y generosa, se apoya en algunas dobles cuerdas que enmarcan el contexto armónico de la danza. Contiene un carácter reflexivo y hasta cierto punto melancólico.

El quinto movimiento se ejecuta de la siguiente manera: *Menuet I – Menuet II – Menuet I*. La relación que guardan entre sí las dos danzas es contrastante, por un lado el primer *Menuet* utiliza con gran destreza acordes, lo cual le da un carácter de más asentamiento. En contraste, el segundo *Menuet* carece de acordes, contiene una tendencia más melódica sin perder la presencia de la polifonía. Esto proporciona una sensación de mayor ligereza y se presta a que su interpretación sea un poco más rápida en relación con el primer *Menuet*.

La *Gigue* es el último movimiento de la *Suite*, es de carácter vivo y conclusivo. Utiliza dobles cuerdas lo cual proporciona una calidad de apoyos que nos pueden referir a los taconeos que se hacen en la danza. Hay que tomar en cuenta que es una danza virtuosa y existen fuentes que expresan que este tipo de danza la bailaban los marineros.

EDUARDO GAMBOA

Tres piezas para solista y piano:

Reminiscencias, Azules y Canto de estío

Eduardo Gamboa, guitarrista y compositor mexicano, nació el 4 de junio de 1960. Sus primeras lecciones de música fueron de piano, con Carlos Barajas a los 9 años de edad. También estudió los diferentes géneros de la música popular de México y Latinoamérica con Héctor Sánchez y José Ávila. Durante una breve estancia en Cuba, en 1974, Gamboa estudió en la Escuela Nacional de Artes de la Habana. A su regreso a México, ingresó al Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM). De 1982 a 1985 tomó clases particulares con los que han sido sus más importantes maestros: la guitarrista Magdalena Gimeno y el compositor Joaquín Gutiérrez Heras. También, en 1985, se graduó como guitarrista en el Trinity College of Music de Londres.

Gamboa se dedica enteramente a la composición desde 1985. Su obra incluye música de concierto, tanto de cámara como sinfónica, así como música para teatro, cine, televisión y temas publicitarios. Su música de concierto se ha presentado en Estados Unidos, Canadá, Venezuela, Cuba y México. Han interpretado su obra grupos y solistas como la Orquesta

Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinaloa de las Artes, la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, el Cuarteto de Cuerdas José White, Álvaro Bitrán, Arturo Nieto y Mercedes Gómez, entre otros.

Reminiscencias, *Azules* y *Canto de estío* fueron creadas cada una en circunstancias distintas, pero representan las características de expresión del compositor. Gamboa se nutre de elementos populares, líricos y contemplativos para crear estas piezas. Cada una de las piezas es corta en su duración y se rigen por los cánones de la tonalidad, aunque en el caso de *Azules* la sonoridad de la tonalidad es “maquillada”, ya que recurre a acordes con 6ª, 7ª y 9ª. La construcción formal de las piezas es simple, utiliza la forma binaria y ternaria, y la relación instrumental entre el violoncello y el piano es de solista y acompañamiento. *Reminiscencias* se expresa bajo la influencia de una canción yucateca y es importante hacer mención que *Canto de estío* fue compuesta junto con la pianista cubana Yleana Bautista al alimón.

CAMILLE SAINT-SAËNS

Concierto para violoncello y orquesta, Op 33 No. 1, en *la menor*

Saint-Saëns nació en París el 9 de octubre de 1835 y murió en Argelia el 16 de diciembre de 1921. Presenció una ola de cambios profundos dentro del desarrollo del lenguaje musical, sin embargo todas esas propuestas tan importantes de cambios técnicos y estilísticos no modificaron en ningún sentido las características de la personalidad y el arte del maestro.

A Saint-Saëns se le considera como la figura representativa del arte clásico francés. Su música se expresa con los códigos clasicistas de la consonancia, en la necesidad de resolver los intervalos disonantes, así como la presencia clara y precisa de los cánones tonales y el manejo de la polifonía. Saint-Saëns se desenvuelve dentro de un espíritu estilístico donde predomina el recurso de la proporción y claridad, con expresión refinada y línea elegante. Las características de sus obras se pueden ubicar en el buen manejo de la idea melódica, que presenta un gusto por la frase corta y poco acentuada.

El *Concierto para violoncello y orquesta Op. 33*, es una de las obras más conocidas del repertorio de Saint-Saëns. Este concierto se ha ganado un indiscutible lugar en las preferencias del público y de los violoncellistas. Está dedicado al violoncellista Auguste Tolbecque, quien estrenó esta obra el día 19 de enero de 1873, en el Conservatorio de París.

En esta obra Saint-Saëns no presenta la forma convencional del concierto. Desarrolla sus elementos esenciales, pero crea una forma híbrida de varias partes. Este primer *Concierto* está estructurado en un solo trozo, planteado sin interrupción en tres partes ligadas, y bastante breves. Permite al instrumentista desplegar fuerza y gracia, y mostrar su dominio en la ascensión al registro agudo del instrumento. Se le considera como una obra con energía, cortesía y de gran intensidad. Esto se refleja inmediatamente en el inicio de la obra, que tiene como peculiaridad un comienzo con una entrada inmediata del solista, con un tema cíclico que proporciona la sensación de ir clavado en picada.