



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCELLO
PRESENTA

EMMANUEL DEMIAN ORTEGA MENDIZÁBAL

ASESOR: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL

MÉXICO D.F.

ENERO DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PROGRAMA

Sonata n°2 para viola da gamba y clavecín
(violoncello y piano) en re mayor, BWV 1028

J.S. Bach
(1685-1750)

- Adagio
- Allegro
- Andante
- Allegro

Concierto n°1 para violoncello y orquesta
en do mayor Hob. VIIb:1

F.J. Haydn
(1732-1809)

- Moderato
- Adagio
- Finale. Allegro molto

Sonata n°1 para piano y violoncello
en mi menor opus 38

J. Brahms
(1833-1897)

- Allegro non troppo
- Allegretto quasi Menuetto – Trio
- Allegro

ÍNDICE

Introducción.	5
1.-Sonata nº2 para viola da gamba y clavecín (violoncello y piano) en re mayor, BWV 1028 de J. S. Bach.	7
1.1.-Contexto histórico.	8
1.2.-Aspectos biográficos del compositor.	11
1.3.-Análisis.	14
1.3.1.-Historia de la obra.	14
1.3.2.-Formas instrumentales. Sonata barroca.	14
1.3.3.-Elementos musicales.	16
1.3.4.-Adornos.	18
1.3.5.-Estructura armónica de los movimientos.	20
1.4.-Comentarios de interpretación.	23
2.-Concierto nº1 para violoncello y orquesta en do mayor Hob.VIIIb:1 de F. J. Haydn.	26
2.1.-Contexto histórico.	27
2.2.-Aspectos biográficos del compositor.	30
2.3.-Análisis.	33
2.3.1.- Historia de la obra.	34
2.3.2.- Formas instrumentales. Concierto.	35
2.3.3.- Forma Sonata	37
2.3.4.- Elementos musicales	40
2.3.5.- Estructura armónica de los movimientos	40
2.3.6.- Estructura del primer movimiento (partitura)	41
2.4.-Comentarios de interpretación.	45
3.-Sonata nº1 para piano y violoncello en mi menor opus 38 de J. Brahms.	48
3.1.-Contexto histórico.	49
3.2.-Aspectos biográficos del compositor.	52
3.3.-Análisis.	55
3.3.1.- Historia de la obra.	55
3.3.2.- Formas instrumentales.	55
3.3.3.- Estructura armónica de los movimientos.	56
3.4.-Comentarios de interpretación.	59

Anexos	
1.- Retórica.	60
2.- Obra de Bach en Cöthen.	61
3.- Surgimiento y evolución del violoncello como instrumento solista.	63
4.- Notas al programa de mano.	64
 Bibliografía.	 68

Índice de imágenes.

1-Plano del palacio de la familia Anhalt en Cöthen, Alemania.	10
2-Retrato de J. S. Bach pintado por Elías Gottlob Hausmann en 1746.	22
3-Órgano	25
4-Logotipo de J. S. Bach.	25
5-Retrato de F. J. Haydn pintado por Ludwig Guttenbrunn en 1770.	29
6-Palacio de la familia Esterházy.	32
7-Arco antiguo	47
8-Retrato de Nicolás Paganini pintado por Begas	47
9-Retrato de Brahms pintado por Carl Jagemann en 1860.	51
10-Domicilio de Brahms en Viena entre 1863 y 1865. Mozart vivió ahí en 1781.	54
11-Casas de nacimiento de Bach, Haydn y Brahms.	67

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una investigación bibliográfica para la elaboración de las notas al programa de mano del recital público. Está basada en tres obras incluidas en el repertorio del violoncello de nuestros días que son: la Sonata n°2 para violoncello y piano (original para viola da gamba y clavecín) en re mayor BWV 1028 de Johann Sebastian Bach, el Concierto n°1 para violoncello y orquesta en do mayor Hob.VIIIb:1 de Franz Joseph Haydn y la Sonata n°1 para piano y violoncello en mi menor opus 38 de Johannes Brahms.

El motivo principal para la elección del programa es hacer una búsqueda de elementos musicales y golpes de arco, en obras de distintos períodos ya que pocas veces buscamos estas características al interpretar obras de compositores barrocos y clásicos debido a la influencia de las ediciones musicales del período romántico y a la separación cada vez más radical de la música académica y la música popular. Para entender mejor cada obra menciono a grandes rasgos el contexto histórico y musical que la rodea. También menciono brevemente la biografía de cada compositor así como la historia específica de cada composición para situarla mejor dentro de su obra.

Como músicos académicos aunque conocemos el origen y evolución de los géneros musicales, a veces olvidamos algunos aspectos e interpretamos la música de una manera un tanto cerebral olvidándonos del aspecto histórico y de análisis que en cada caso marca las diferencias de interpretación. Por ejemplo los compositores siempre han tomado de las raíces populares algunos elementos que han dejado plasmados en sus obras de arte de una manera magistral. Estos elementos no deben perder su esencia musical y de interpretación al aparecer en una obra que los ha reunido en una composición musical más compleja. Estos tres compositores se han desarrollado en parte en este sentido como lo testifican las suites de danzas de Bach, los movimientos “a la húngara” de Haydn y las mismas danzas húngaras atribuidas a Brahms entre otras obras, así como los datos de sus biografías que los relacionan con este tema. En los tres casos encontramos la influencia de una forma específica de tocar según su contexto y de la música de danza.

En la primera obra es interesante observar la síntesis internacional de géneros y danzas barrocas de Bach en una sonata que es una forma estilizada de presentar distintas formas; En la segunda se puede observar la influencia de la música gitana o zíngara de Europa Central, a través de un concierto de Haydn que muestra el gran desarrollo que tuvo la música de cuerdas. Y en la sonata de Brahms se puede apreciar el estudio de las formas antiguas, la forma clásica muy desarrollada y el tratamiento romántico de su época.

El siguiente paso al que nos enfrentamos los interpretes es el de encontrar una adecuada interpretación en cuanto a la forma o estructura de la obra. Existen modelos estructurales para los géneros y estilos musicales que han surgido como una síntesis del análisis de composiciones de distintos tipos, pero a través del mismo análisis nos damos cuenta que cada composición así sea del mismo compositor e incluso en un mismo período es diferente en cuanto a su estructura convirtiéndose cada obra en una forma particular. Por esta razón es necesario estudiar y comparar las formas de estas composiciones para entender mejor su esencia y hacer una interpretación adecuada a la forma específica de cada obra.

Una de las estructuras más importantes dentro de la música instrumental es la forma sonata. Ésta ha marcado la historia de la música de una manera muy importante. Ya desde principios del barroco había ciertas características que perduraron hasta el período romántico. Incluso, esta forma influyó fuertemente en composiciones de estilos posteriores.

En el presente trabajo menciono el origen de las formas instrumentales y su desarrollo. Hay cuadros que muestran la estructura de la obra y de los movimientos. Analizando la estructura a grandes rasgos encontramos las relaciones y las diferencias de las formas y comprendemos mejor el desarrollo de la composición musical instrumental a través de los períodos barroco, clásico y romántico. Las tres son formas de lo que es llamado “sonata”: La primera obra es una sonata antigua más bien relacionada con la suite. La segunda es un claro ejemplo de un concierto que se puede incluir dentro de las formas de sonata provenientes del clasicismo. Y la tercera usa una combinación de formas de los dos periodos.

Cada uno de estos puntos puede ser sujeto de un trabajo más amplio de investigación y análisis, pero solo los menciono aquí como caminos por los cuales podemos seguir investigando a lo largo de la carrera musical ya que el objetivo del trabajo es la redacción de las notas del programa. La conclusión principal es que debemos conocer lo mejor posible el contexto histórico de una obra y su compositor, como también entender la estructura mediante el análisis, para hacer las decisiones de nuestra interpretación.

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Sonata n^o2 para viola da gamba y clavecín
(violoncello y piano)
en Re Mayor
BWV 1028

1.-Sonata n^o2 para viola da gamba y clavecín (violoncello y piano) en re mayor, BWV 1028.

1.1.-Contexto histórico

El término *barroco* procede probablemente del portugués y quiere decir “de forma irregular”, esta palabra se utilizó por mucho tiempo en sentido peyorativo de “anormal, extravagante, exagerado, de mal gusto, grotesco”, sin embargo a la música de éste período no le ajustan estas connotaciones. El empleo de este término lo proponen los historiadores que comparan ciertas características de la música (de estructura y ornamentación) con las de la arquitectura, pintura, literatura de aquella época.

En música la palabra *barroco* se refiere al período cronológico que abarca desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Estas fechas son aproximadas ya que algunas características de la música barroca se manifestaron antes del año 1600 y otras desaparecieron después de 1750, pero conveniente tomar estas fechas como límites aproximados para organizar tanto el material musical como los ideales de sonoridad y expresión musical que partieron de distintos principios y que sirvieron para elaborar un sistema cuya culminación son las obras de G. F. Händel y J. S. Bach. Dentro de este periodo se pueden distinguir tres divisiones: Aproximadamente del año 1600 al 1650 se dio el nacimiento y experimentación de nuevas formas instrumentales, a este periodo se le denomina barroco temprano. Del año 1650 al 1700 se le conoce como barroco maduro porque el estilo estaba ya consolidado, y del año 1700 al 1750 se le llama alto barroco. Éste último fue el período en el que Bach compone las sonatas para viola da gamba y clavecín (1717-1723).

La situación política europea entre los años 1600 y 1750 fue compleja, hubo gobiernos absolutistas que habían colonizado al nuevo mundo, muchas cortes europeas eran centros musicales importantes, de los cuales uno de los más importantes fue el de Luis XIV (1643-1715) en Francia. A la música la favorecían los mecenas, estos fueron papas, emperadores, los reyes, y gobernadores de estados menores. En los estado-ciudades como Venecia había instituciones musicales eclesiásticas y profanas. La iglesia seguía fomentando la música pero su importancia era menor que en épocas anteriores. Junto al patrocinio aristocrático, cívico o eclesiástico, las *academias* (organizaciones privadas) mantenían también actividades musicales. También surgieron los conciertos comerciales en Inglaterra desde 1672, Alemania en 1722 y Francia en 1725, que se generalizaron hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Las ideas italianas influyeron en gran manera a la música barroca, siendo Italia la nación más importante desde el siglo XVI hasta el XVIII. La región de Italia estaba gobernada por España, Austria, los estados pontificios, y media docena de estados independientes que se aliaban de vez en cuando con estados europeos mayores.

Varias ciudades italianas se desarrollaron musicalmente de una manera significativa: Venecia fue una ciudad musical importante durante todo el siglo XVII a pesar de su debilidad política, y un caso similar es el de la ciudad de Nápoles durante la mayor parte del siglo XVIII. Roma ejerció influencia en la música sacra y por un lapso del siglo XVII fue importante centro de la ópera y la cantata. Florencia tubo también un período de esplendor a principios del siglo XVII.

No fue tan importante la influencia musical de otras regiones, Francia comenzó a desarrollar un estilo propio (sobre todo con clavecinistas) que resistió a la influencia italiana por más de un siglo; En Alemania, la cultura musical del siglo XVI fue debilitada por la guerra de 30 años durante la primera mitad del siglo XVII, y después hubo un resurgimiento en las generaciones posteriores (principalmente de organistas) que culminó con J. S. Bach. En Inglaterra, el apogeo del imperio isabelino y jacobino se esfumaron con la guerra civil y la guerra de Commonwealth (1642-60), después hubo un breve y brillante resurgimiento hacia fines de siglo.

La supremacía italiana no fue absoluta, pero ni los países que desarrollaron su propio lenguaje pudieron alejarse de su influencia. En Alemania el estilo italiano fue el cimiento principal de los compositores, incluso el arte de Bach debía mucho a Italia. La era de los grandes constructores de violines Amati, Stradivari y Guarneri fue también la era en que surgió la grandiosa música para cuerdas en Italia. Por esto se puede decir que hacia el final del barroco la música era una lengua internacional con raíces italianas.

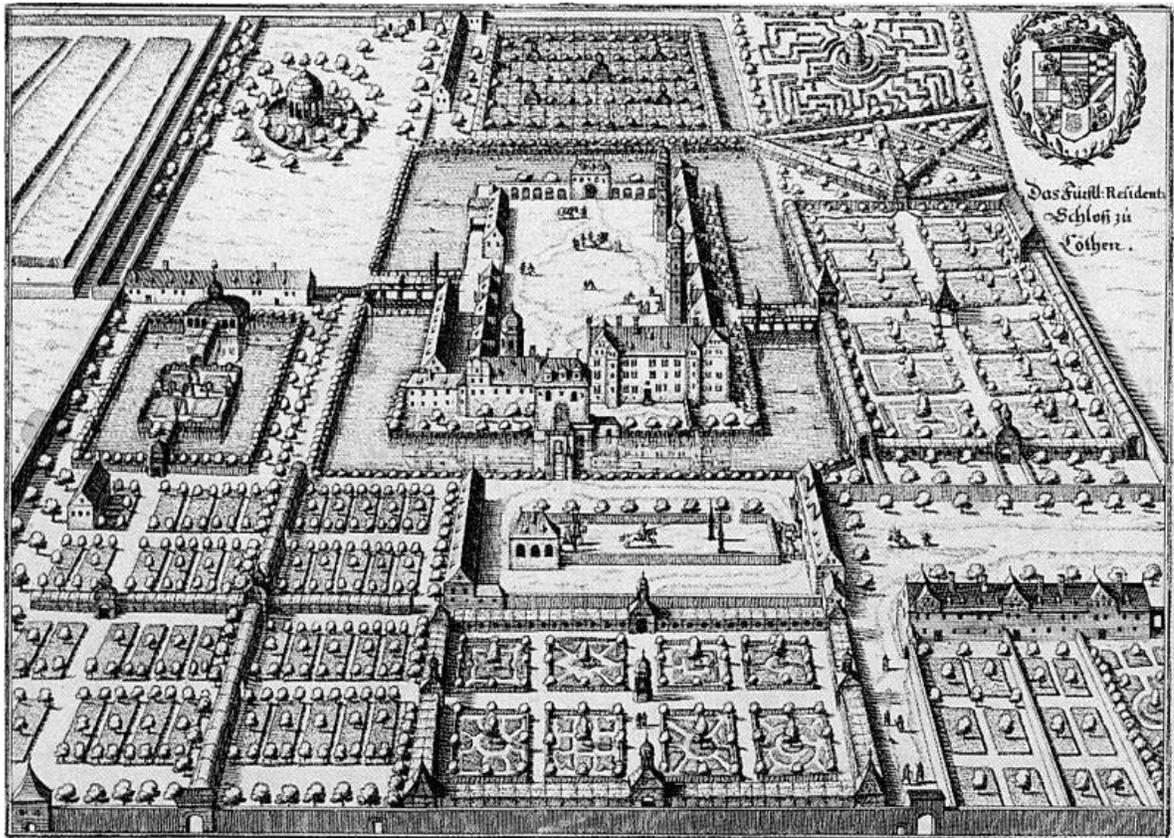
Entre la música y las restantes actividades creadoras del hombre existe una conexión, no solo en el siglo XVII sino en todas las épocas. La música producida en cualquier época refleja las mismas concepciones y tendencias que expresaron las demás artes. La música podía expandirse en cualquier sentido de la imaginación ya que no estaba condicionada físicamente como la escultura, pintura y arquitectura. En esta época destacaron personajes como Descartes, Bacon, Leibniz, Galileo, Kepler, Newton, pensadores que desecharon las pasadas maneras de pensar estableciendo razonamientos más fructíferos que fueron los cimientos del pensamiento moderno.

En este mundo que cambiaba en maneras radicales, la música también buscaba un cambio y ampliaba su lenguaje con nuevas formas de expresión. Al principio del periodo barroco los músicos intentaron verter los nuevos impulsos en las formas heredadas del renacimiento, cosa que no prosperó salvo con Claudio Monteverdi, pero después se creó un nuevo lenguaje con distintas formas. Los compositores intentaban representar una amplia gama de sentimientos, querían expresar estados anímicos de todo tipo mediante efectos y contrastes musicales, por lo que hacia mediados del siglo XVII se habían logrado nuevos recursos de armonía, timbre y forma, crearon un lenguaje, una gramática y una sintaxis firmes dentro de los cuales podían expresar sus ideas. Esto lo lograron desarrollando la teoría de los afectos de los árabes que usaban específicamente escalas y acordes según el afecto deseado, en instrumentos de cuerda frotada, entre otros, que introdujeron al continente europeo y que fueron los antecesores del violín.

Los compositores empezaron a componer en forma específica para un instrumento determinado, a diferencia de la música del siglo XVI que podía interpretarse con casi cualquier combinación de voces o instrumentos. Así surgieron estilos de composición para las diferentes familias de instrumentos como la del violín en Italia y la viola da gamba en Francia, también hubo música destinada a los alientos que fueron mejorados técnicamente y a los instrumentos de teclado. Los estilos instrumental y vocal llegaron a ser tan diferentes que los compositores posteriormente utilizaban conscientemente recursos vocales en la escritura instrumental y viceversa. Fue en estos años cuando aparecen las indicaciones dinámicas escritas en las partituras.

En este período se establece el temperamento (afinación) que usamos hoy en día. Esta afinación surge en los instrumentos de teclado. La octava se divide en 12 semitonos exactamente iguales de tal manera que las 12 tonalidades suenan exactamente igual afinadas. Esto fue formulado por varios teóricos a comienzos del siglo XVI, y ya se utilizaba en laúdes, violas (por el uso de los trastes en el diapasón) y otros instrumentos de cuerda frotada durante los siglos XVI y XVII. Este sistema o alguna aproximación práctica se generalizó en los teclados a principios del siglo XVIII. La *Ariadne Musica* (1715) de J. K. F. Fischer, una colección de preludios y fugas para teclado que utilizaba 19 tonalidades mayores y menores diferentes, fue el principal precursor del *Clave Bien Temperado* (libro 1, 1722) de Bach en el que se usan las 24 tonalidades.

Los compositores buscaban representar emociones mediante un vocabulario específico y sistemático de figuras retóricas que comprendían no solo los toques literarios y pictóricos usados en el renacimiento sino que eran mucho más detalladas. Estas figuras musicales provenían de los recursos lingüísticos empleados en la retórica aplicados a los ejemplos musicales, incluso violando a veces las reglas de composición para respetar la naturaleza de dichas figuras.¹ Un claro ejemplo de las muchas figuras literarias que los compositores barrocos trasladaban a la música es la *Epizeuxis* que según la clasificación del investigador y director de orquesta Josvan Immerseel consiste la repetición inusual de palabras o expresiones (notas o motivos) para dar mayor énfasis o arrojo a lo que se afirma.



¹ Ver Anexo 1. Retórica.

1.2.-Aspectos biográficos del compositor.

Johann Sebastián Bach (1685-1750)

La mayoría de las biografías de Bach dividen el estudio de la vida del compositor en periodos basados en su residencia en 9 ciudades de Alemania. Aquí menciono algunos datos importantes de su vida profundizando más en el período de Cöthen ya que fue en el que compuso la sonata del presente trabajo²:

- *Eisenach (1685-95).*
- *Ohrdruf (1695-1700).*
- *Lünenburg (1700-02).*
- *Weimar (1703).*
- *Arnstadt (1703-07).*
- *Mühlhausen (1707-08).*
- *Weimar (1708-17).*
- *Cöthen (1717-23).*
- *Liepzig (1723-50).*

Johann Sebastian Bach nació en Thuringia, Eisenach el domingo 21 de marzo de 1685, fue el hijo más joven de Johann Ambrosius Bach y Elizabeth Lämmerhirt. Su padre, músico de Eisenach desde 1671, era estimado por su competencia en el violín y la viola, instrumentos que enseñaba a tocar a su hijo. Sebastian estudió con éxito en el *Eisenach Gymnasium* con su familiar Johann Christoph Bach organista del pueblo, y con su hermano Johann Michael Bach, compositor y organista. Su madre murió cuando él tenía 9 años, y en 1695 muere su padre antes de que el niño cumpliera los 10 años.

En Ohrdruf vivía su otro hermano recién casado, un Johann Crhistoph más joven, organista y alumno de Johann Pachelbel, el gran maestro de órgano. En la escuela de aquella ciudad Bach empieza a desarrollar su genio en la composición, con el propósito de dedicar su talento a la música religiosa, según sus creencias adquiridas desde niño.

A los 15 años y se marcha a Lünenburg como cantor de la iglesia de San Miguel y en 1700 se enrola en el servicio musical de la iglesia, que sería la vocación de su vida. Su estancia en San Miguel fue corta pero los recursos musicales que allí adquirió, fueron enormes, ya que el repertorio del coro era amplio y la biblioteca contaba con obras de los maestros de la polifonía alemana, italiana y holandesa.

A sus 17 años, Bach no había estado nunca lejos de los grandes maestros del órgano. Admiraba a Georg Böhm, organista de la iglesia de San Juan, a su maestro Jan Adam Reinken, importante organista del Norte de Alemania, y a Celle, organista de la corte francesa. De la música y de los músicos franceses Bach adquiere un lenguaje que desarrollaría posteriormente en Cöthen.

En abril de 1703 entra como violinista a la orquesta de cámara del Duque Johann Ernst, en Weimar, en la que trabajó hasta el 9 de agosto de ese mismo año.

A los 19 años se muda a la ciudad de Arnstadt pues le ofrecen un órgano del constructor J. Friedrich Wender para su uso personal en la iglesia de San Bonifacio. En Octubre de 1705 visita al organista Dietrich Buxtehude por el que sentía también

² Stanley, Sadie. "The New Grove Dictionary of Music and Musicians".

admiración. Fue a él a quien vio acompañando los corales de la iglesia con una libertad no convencional, cautivando a la audiencia con sus improvisaciones.

En Mühlhausen trabajó por 12 meses como organista de la iglesia de San Blas. Este puesto le permitía seguir con el servicio religioso, aunque, los sacerdotes puritanos y los luteranos ortodoxos estaban en debate acerca de la elaboración del tipo de música en la iglesia.

Después trabajó nuevamente en Weimar como concertino de la orquesta de cuerdas del Príncipe Wilhelm Ernst y después de un breve tiempo fue organista de su corte. En este período revela su genio de gran compositor y muestra su inalcanzable técnica. Hasta marzo de 1714, Bach no había escrito más de 7 cantatas, pero aquí se le da la obligación de componerlas para la capilla del Duque.

Posteriormente Bach trabaja como maestro de capilla de la corte de Cöthen, de agosto del año 1717 a febrero de 1723. Su participación en esta corte era más bien una actuación íntima. El compositor tenía un espíritu introvertido y solo se mostraba a sus amigos más sensibles en este período de profunda creación musical. A él le agradaba tanto esta villa, que expresaba a sus conocidos el deseo de terminar sus días en ese lugar, lo que le daría la oportunidad de regresar a su raíz musical y buscar sus ideales superiores en este elemento básico de su vida, que era la música. Esto se aprecia en los frecuentes ensayos que tenían, durante dos años en lugares alquilados, y desde 1719 en su propia casa.

En esta corte su patrón era el Príncipe Leopold, él representaba una de las cuatro partes de la familia Anhalt y había comenzado su gobierno al finalizar el año 1715. El Príncipe había tenido una buena educación musical y en sus viajes mostraba gran interés por todas las artes. Tenía una notable colección de instrumentos musicales y participaba activamente en la música de cámara tocando el violín, la viola da gamba y el clave, además tenía una voz de bajo de la que Bach afirma años más tarde que tenía cierto dominio. También formó una orquesta musical completa llamada *Collegium Musicum*. El príncipe tenía gran estima por el compositor porque era conciente de su grandeza, y se hacía acompañar por él en sus viajes.

Bach Compuso mucha música para el *Collegium Musicum*. Casi toda era instrumental, la única excepción eran las cantatas que escribió para las dos festividades que se conmemoraban cada año: el cumpleaños del Príncipe y el año nuevo. La mayor parte de esta música se ha perdido, pero lo que se conserva figura no solo entre lo más importante del compositor sino como los mejores ejemplos de sus respectivos géneros.

En corte de Anhalt-Cöthen al igual que en la mayoría de la población, se practicaban las religiones de la reforma. El culto reformado no permitía que se desarrollara la música sacra en ninguna de las tres iglesias de la villa, solo permitían escuchar salmos calvinistas. Por esta razón la finalidad del *Collegium Musicum* era la música instrumental profana y de aquí se deduce la gran producción de música de cámara del autor en estos años.³

Los cuatro primeros hijos de Bach fueron: Catalina Dorotea (1708), Wilhelm Friedmann (1710), Carl Philipp Emanuel (1714) y Johann Gottfried Bernhard (1715). Dos niños gemelos nacidos posteriormente mueren al poco tiempo de nacer al igual que el séptimo hijo nacido en Cöthen, ahijado del Príncipe.

Bach viaja a la universidad de Liepzig para probar el nuevo gran órgano (terminado el 4 de Nov. De 1716) de la iglesia de Santa Paulina, del constructor Johann Scheibe. En la

³ Ver Anexo 2. Obra de Bach correspondiente al periodo de Cöthen.

prueba, tanto el constructor como el compositor quedaron altamente complacidos. Después viaja a la ciudad de Halle con deseos de ver a Händel que había venido de Inglaterra, pero al llegar se encuentra con la noticia de que el maestro acababa de partir.

En mayo de 1720 Bach acompaña al príncipe a las aguas de Karlsbad. En sus viajes buscaba textos poéticos y hacía contacto con los compositores sacros. En este viaje se ejecuta la cantata “Quien se encumbra será humillado”, que tiene un texto del ciclo anual de poesía religiosa de ese año.

En Hamburgo trabajaba el organista Johann Adam Reinken quien ocupó el lugar de Heinrich Scheidemann. Reinken era tan bueno en el órgano que nadie se atrevía a sustituirle, pero al escuchar a Bach, quien le admiraba, llegó a elogiarlo a pesar de la envidia que tenía por la fama de otros músicos.

Al regresar a casa, Bach se entera que su esposa había muerto el 7 de Julio. María Bárbara fue una mujer tranquila y dulce, poseía talento musical y procuró a su esposo un hogar apacible y virtuoso. Poco después en septiembre de 1720 muere Heinrich Friese, organista de la iglesia de San Jacobo. Bach quería ocupar esa vacante animado por la circunstancia de que el predicador mayor de esa iglesia, Erdmann Neumeister era poeta. Neumeister también estaba bastante interesado en que Bach ocupara el puesto, pero finalmente, esto quedó solo en un proyecto.

El 3 de septiembre de 1721, se vuelve a casar, esta vez con Anna Magdalena Wülken. Ella también tenía dotes musicales y formó el centro del conjunto orquestal familiar. El *Librito de Clave para Anna Magdalena Bach*, es un cuaderno de notas que ambos fueron escribiendo como maestro y alumna. Ella le dio trece hijos al compositor, siete mujeres y seis hombres.

Su hermano Johann Jakob Bach, para quien escribió el capriccio “sobre la partida de mi muy amado hermano” debió morir en 1722 por los esfuerzos de la campaña militar de Rusia, y al poco tiempo muere su único otro familiar cercano Johann Christoph.

Hay varios factores que provocaron su salida de Cöthen. El primero, es que su genio de compositor ya no podía consentir la música de cámara como su único campo de expresión. El segundo, es que el interés del Príncipe decrecía ya que su esposa era poco afecta a la música. Y por último, en Cöthen solo había escuelas calvinistas y Bach que era luterano buscaba otro tipo de educación para sus hijos. Ya antes había habido intentos de Bach de encontrar otro lugar de trabajo. De cualquier manera, los años dedicados a la música de cámara le habían llevado a las fuentes de la creación musical.

A la muerte de Johann Kuhnau, cantor de la escuela de Santo Tomás, Bach viaja a Leipzig el 1º de febrero de 1723 para ocupar el mismo puesto desde el 1º de junio en la prestigiada institución fundada desde el S.XIII.

Bach siguió siendo maestro de capilla de la corte de Cöthen por meritos propios después de salir de allí. En 1726 compone una cantata de felicitación con texto del poeta residente en Leipzig, Christian Friedrich Henrici o *Picander*; y, a finales de 1728 compuso la música fúnebre para la prematura muerte de su gran amigo el Príncipe Leopold. Posteriormente en 1736 recibe el puesto de compositor de la corte en la Capilla Real de Dresden. Finalmente muere el 28 de julio de 1750 y sus cenizas descansan en la iglesia de San Juan.

1.3.-Análisis

Para entender mejor los elementos de esta obra es necesario mencionar algunas características generales de la música que aparecieron alrededor del siglo XVII y perduraron durante el período barroco.

1.3.1.-Historia de la obra

No se sabe el año exacto de composición de las sonatas para viola da gamba y clavecín. Bach compuso las tres sonatas en el periodo en que fue Maestro de capilla de la corte de Cöthen (1717-1723). Se sabe que el Príncipe Leopold tocaba la viola da gamba pero no es seguro que las haya escrito precisamente para él. Fue en esta época de su vida en la que escribió más música de cámara por que la religión que practicaban en Cöthen no permitía la creación de música religiosa ya que usaban salmos calvinistas.

1.3.2.-Formas instrumentales. Sonata.

Es en el barroco temprano cuando la música instrumental marca su completa independencia produciendo sus primeras grandes obras, ya que anteriormente los instrumentos tocaban y ornamentaban las melodías de las composiciones vocales, ya fuere solos, o reforzando a las voces según sus tesituras. La música de danza influyó en estas nuevas formas. Las composiciones que surgieron se pueden dividir por sus características en los siguientes grupos⁴:

Piezas tipo *canzona*: estas piezas fueron una adaptación de la monodia acompañada a la forma instrumental de uno o más solistas con bajo continuo, la textura era de contrapunto imitativo en contraste con recitativos a través de un mismo movimiento. Tenían el nombre de *sonatas*, *sinfonías* o *canzonas*, y para mediados del siglo XVII empiezan a ser sonatas con movimientos separados. Es de este tipo de composiciones de donde surgen sonatas como la del presente trabajo principalmente en Italia con la forma lento – rápido – lento – rápido como se observa en el cuadro de la página 16.

Piezas tipo *ricercare*: éstas eran composiciones a varias voces en contrapunto imitativo, recibían el nombre de: *ricercare*, *fantasía*, *tiento*, *sinfonías*, *capriccio*, y para mediados del siglo XVII se empezaron a llamar *fugas*.

Variaciones: eran melodías que se presentaban una y otra vez con diferencias ornamentales, instrumentales, de textura, armónicas o de tempo. También surgieron variaciones sobre secuencias armónicas determinadas como las *chaconas* o las *folías*.

Piezas de *estilo improvisatorio*: eran piezas con sorpresas armónicas, sin pulso definido y con cambios drásticos de textura. Podían recibir el nombre de *toccatas*, *preludios*, *fantasías*, y para mediados del siglo XVII terminaron como *toccatas* y *fugas*.

Suite: Una *suite* es una serie o conjunto de danzas altas y bajas, en las altas se separaban los pies del piso mientras que en las bajas no. Se originó a principios del siglo XVII, cuando se empiezan a componer dichas danzas como piezas instrumentales. La suite es la primera forma instrumental en varios movimientos separados, en ella toman parte las

⁴ División tomada de: Jay Grout, D. “*Historia de la música occidental I*”.

naciones europeas más importantes. Las cuatro danzas más representativas de este género son la Allemanda (de Alemania) la Courrante (de Francia) la Corrente (de Italia), la Sarabanda (de España) y la Giga (de Inglaterra).

Los 2 géneros más importantes de música instrumental que surgen después son: la *suite orquestal* y el *concierto* que llegó a ser el más importante. Había *conciertos grossos* y *conciertos de uno o varios solistas*.

En el alto barroco los principales tipos de composición se dividieron a grandes rasgos en⁵:

- Música para teclado: -Tocata (preludio, fantasía) y fuga
-Arreglos de corales luteranos u otro material litúrgico (preludio de coral, verset, etc.)
-Variaciones
-Suite
-Sonata
- Música para conjunto: -Sonata (sonata da chiesa), sinfonía y formas afines
-Suite (sonata da camera) y formas emparentadas
-Concierto

El termino *sonata* viene de *sonare* (de sonar), como *tocata* (de tocar) o *cantata* (de cantar). La palabra sonata aparece en forma regular en las portadas de las ediciones musicales italianas del siglo XVII como sinónimo de la palabra sinfonía. Primero indicaban preludios o interludios dentro de obras vocales pero después de 1630 se utilizaron también para composiciones instrumentales autónomas.

La sonata instrumental independiente era una composición para un pequeño grupo de instrumentos con bajo continuo que constaba de varias secciones o movimientos de tiempo y textura contrastantes.

Los tipos principales de sonatas se distinguen aproximadamente desde 1660 y se dividen en⁶:

- Sonata da Chiesa (sonata de iglesia o simplemente sonata), cuyos movimientos no llevan nombre de danzas (aunque sean similares) porque éstas estaban prohibidas por la iglesia.
- Sonata da Camera, que es una suite de danzas estilizadas.

La composición de las sonatas para viola da gamba y clavecín corresponde a este período por lo que podemos nombrarla una sonata da chiesa dentro de la música para conjunto.

Después de 1670 la instrumentación más habitual era de 2 instrumentos agudos (generalmente violines) y un bajo continuo, a lo que se le llama trío-sonata. La interpretación de estos tríos requería de 4 ejecutantes ya que la línea del bajo era duplicada por un violoncello, fagot u otro instrumento de registro grave. La textura del trío-sonata fue

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

tan importante que se llegó a emplear en otros géneros de la música barroca y persistió incluso después del barroco.

Después del año 1700 son más numerosas las sonatas para violín solo (flauta, viola da gamba, etc.) con bajo continuo (*sonata solística*), pero también existieron piezas similares para instrumentos solos o grupos mayores hasta de 6 u 8 partes con bajo continuo.

La nomenclatura para las obras de tipo sonata era muy variada pero los diferentes títulos no implicaban alguna distinción musical particular importante. El orden de los movimientos se generalizó hasta finales del siglo XVII así como su independencia temática.

La sonata del presente trabajo es un trío-sonata interpretada solo con dos instrumentos, el clavecín toca el bajo continuo y una voz aguda escrita, la tercera voz que en este caso es la de registro medio, la toca la viola da gamba.

Como resumen podemos decir que el origen de la sonata del presente trabajo son las piezas tipo canzona del barroco temprano, y que es un trío-sonata da chiesa de forma italiana como se muestra en el cuadro siguiente⁷.

Sonata no.2 en Re Mayor				
Movimientos	I - Lento	II - Rápido	III - Lento	IV - Rápido
Carácter	Adagio	Allegro	Andante	Allegro
Grado	I	I	vi	I
Tonalidad	Re	Re	si	Re

1.3.3.-Elementos musicales.

Aunque en el renacimiento ya había ritmos establecidos para las distintas danzas, en el barroco la mayor parte de la música comenzó a escribirse en compases definidos con tiempos fuertes y débiles. Aunque la escritura fue más específica también usaban el ritmo irregular y flexible en toccatas instrumentales y recitativos vocales. Las dos clases de ritmos se usaban sucesivamente para lograr contrastes deliberados como en la *tocatta y fuga* o el *recitativo y aria*. En la sonata de Bach podemos apreciar esa característica. El primer movimiento se puede interpretar en cierta manera como un recitativo por la construcción imitativa de sus temas y por la velocidad lenta indicada que contrasta con el segundo movimiento de tiempo rápido. El ritmo del tercer movimiento es característico de una siciliana y contrasta también con el movimiento final que es un allegro fugado.

La armonía barroca está fundamentada en el sistema tonal mayor-menor el cual se basa en la tríada de una nota fundamental o tónica, apoyada con los acordes de dominante, subdominante y acordes secundarios, y que modula momentáneamente a otras tonalidades. Esta organización tonal tiene precedentes desde el siglo XVI cuando Vincenzo Galilei (1520-1591, padre de Galileo Galilei), después de una serie de experimentos, es el primero en afirmar que se pueden usar todas las tonalidades de la misma manera. El tratado de armonía de Rameau (1722) completó la formulación teórica, aunque este sistema ya llevaba en la práctica por lo menos cuarenta años. Al igual que en la Edad Media las formulas

⁷ En este cuadro y los que siguen utilizo letras mayúsculas para indicar tonalidades o acordes mayores y minúsculas para los menores.

melódicas características llevaron a la teoría de los modos, las formulas armónicas del siglo XVII condujeron a la teoría de la tonalidad mayor-menor. El bajo continuo subrayaba las progresiones armónicas mediante una notación específica, dando como resultado una música tanto homofónica como polifónica. Dentro de la armonía se empezó a utilizar poco a poco la disonancia y el cromatismo, pero con reglas debidamente controladas dentro del sistema armónico y no de una manera arbitraria (en sentido armónico) como en las obras del renacimiento en las que se usaban en función del texto. Este sistema llegó a su punto máximo con la obra de Bach “El Clave bien temperado” que contiene 2 preludios y fugas en cada tonalidad mayor y menor. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII este sistema fue establecido tan firmemente que no había ya necesidad de explicitarlo por lo que el bajo continuo fue desapareciendo gradualmente.

A diferencia del renacimiento en el que predominaba la polifonía de voces independientes, el ideal sonoro del barroco fue un bajo firme y una voz aguda florida, textura que había sido utilizada de una manera semejante en canciones del el siglo XIV, pero ahora se trataban como dos melodías independientes, mientras que las voces del registro medio eran menos importantes o inexistentes. Esto se aprecia en la escritura del *bajo continuo*.

El surgimiento del bajo continuo esta relacionado con el nacimiento de la ópera hacia finales del S.XVI, en Italia. En la Academia del Duque de Bardi o *Camerata Florentina*, Girolamo Mei (1519-1594) y Vincenzo Galilei proponen que el teatro griego era hablado-cantado y trataron de componer de esta manera por lo que surgen canciones cortas en un estilo nuevo de recitar cantando con acompañamiento (*stile rappresentativo*). Explicaban que debía de cantar una sola voz para expresar un solo afecto a la vez, lo cual fue una innovación y provocó el surgimiento de la melodía acompañada por el bajo continuo, o monodia acompañada.

Ésta revolución monódica rompe con la tradición polifónica renacentista de compositores como Palestrina (1525-1594) y Monteverdi (1567-1643). Los monodistas crearon el recitativo a una sola voz, utilizada solo en coros hasta ese entonces. El bajo continuo cobró auge con Ludovico Viadana quien lo utilizó en obras vocales. Posteriormente surgió la necesidad de crear una armonía para estos recitativos, así que decidieron soportarla con acordes instrumentales, y con el tiempo, improvisar un acompañamiento a partir de un bajo cifrado.

El bajo continuo se compone de dos elementos: uno es la línea melódica del bajo, que debe de tocarse tal como esta escrita, con un instrumento melódico grave (violoncello, viola da gamba, fagot, etc...) o con un instrumento armónico (clavecín, órgano, guitarra, arpa...); y además, deben de tocarse en estilo improvisatorio los acordes derivados del cifrado del bajo (números colocados generalmente debajo de la línea inferior), con instrumentos de teclado y/o cuerdas pulsadas. El número de instrumentos que emplea el bajo continuo es variado, desde un instrumento hasta cualquier combinación, siempre que se conserve la línea del bajo y el acompañamiento de acordes en un estilo de ornamentación improvisada. Se escribe con una especie de tablatura (cifrado), cuyos números miden el intervalo entre el bajo y el sonido deseado, formando los acordes. El intérprete no debe forzosamente tocarlo en esa exacta disposición sino que puede acomodar las voces a su gusto eligiendo los acordes, notas de paso, motivos melódicos imitativos, etc... por lo que este método resulto diferente a todos los métodos previos de composición musical. Al principio el bajo continuo se acompañaba con tres voces, luego con cuatro, pero lo más conveniente era variar la llenura de los acordes de acuerdo a las circunstancias.

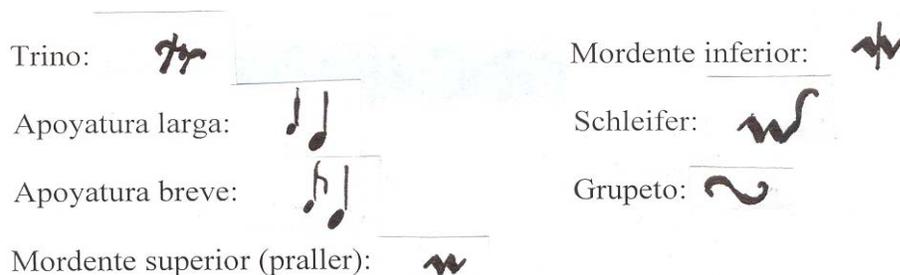
En los siglos XVII y XVIII el artista creador era el ejecutante de las obras, por lo tanto estaba familiarizado con el arte de improvisar, y dejaba al intérprete la posibilidad de demostrar su habilidad y talento inventivo. Este es uno de los antecedentes de la improvisación del bajo cifrado, las cadenzas de conciertos y las ornamentaciones. Esta situación cambió con el acrecentamiento de las tendencias individualistas, el compositor quería que sus ideas fueran interpretadas fielmente y aumenta las indicaciones de interpretación por lo que el adorno se define cada vez más en su ejecución. Ya los contemporáneos de Bach reprochan su escaso uso de adornos, muchos de los cuales aparecen ya realizados en el texto perdiendo su carácter *a piacere*. Cada compositor usó de distinta manera y en lugares diferentes los signos o símbolos que representaban adornos específicos en su música.

Para la interpretación debemos tomar en cuenta que los ornamentos no deben ser producto de una sistematización o de fórmulas, sino que deben de ser hechos individualmente según el caso, por eso debemos entender las razones melódicas rítmicas o armónicas del adorno haciéndonos la pregunta ¿porqué está éste ornamento ahí? Tampoco debemos caer en el error de realizarlos *ad libitum* como evasión del problema.

Donington⁸ sugiere que al analizar los adornos en un texto musical se deben tomar en cuenta distintas funciones que pueden tener como son: subrayar y balancear el fluir melódico en sus tensiones y distensiones, acentuar notas rítmica o melódicamente con distinto carácter, obscuro – brillante, pesado – ligero... etc, construir la estructura tonal y delinear la forma, dar efecto de *quasi legato* o *portamento*, expresar una admiración, una caída, exaltación o enojo, sugerir timbres de otros instrumentos como tambores, mandolinas, castañuelas, o de animales como pájaros, efectos de color sin una referencia emocional concreta, inclusive el mismo nombre de *arpeggios* viene de la forma básica de ornamentar del arpa. Todos los ornamentos deben confirmar la tonalidad y no debilitarla por lo que deben tocarse en el tiempo y no antes salvo raras excepciones mencionadas en la partitura o deducidas del contexto musical.

Algunos compositores hicieron sus propias tablas de realización de ornamentos e inclusive sus propios símbolos para indicarlos. Otras veces los realizaban directamente en el texto, de aquí podemos deducir que a pesar de su carácter improvisado también resulta útil medirlos al igual que los arpeggios de los acordes para asegurar la interpretación recordando siempre que debemos tomar en cuenta el afecto de la pieza.

Los adornos utilizados por Bach para esta sonata según la edición Urtext son:



⁸ Donington, Robert. "Baroque Music: Style and Performance".

Algunas fuentes antiguas para la investigación de los adornos y su realización son:

- *Il libro primo nel qual si tratta delle glosesopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone* de Diego Ortiz (1525-1570).
- *Tabla de Ornamentación y El Arte del Arco* de Giuseppe Tartini (1692-1770).
- *Clavierbüchlein* de Bach.
- *L'Art de toucher le clavecin* (1716-17) de F. Couperin.
- *La Scuola di Canto de Tosi* (1723).
- *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu Spielen* (1753) de C. P. E. Bach.
- *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) de J. J. Quantz.
- *Claviershule* (1789) de D. G. Türk.
- Indicaciones al respecto de Leopold Mozart y F. W. Marpurg.

1.3.5.-Estructura armónica de los movimientos.

Las sonatas de Bach para viola da gamba y clavecín son trío-sonatas, lo que quiere decir que están compuestas a tres voces independientemente de ser interpretadas solo con dos instrumentos, como mencioné anteriormente, el bajo y la voz aguda son tocadas por el clavecín o piano y la voz media es tocada por la viola da gamba o violoncello, pero hay momentos en los que claramente se pueden apreciar más voces (II mov. compases 13-15, 48, 57-58 y 69-70). En el tercer movimiento se aprecia con claridad el uso del bajo continuo en los compases 1, 2, 12 y 22 en los que está escrito el cifrado correspondiente para que el intérprete improvise acordes o melodías a su gusto. También hay puntos en los que hay más voces y acordes que son realizaciones escritas del bajo continuo (II mov. compases 16, 31-32, 51, 59-60, 65, 69-70, 72-75 y 80; III mov. compás 28; IV mov. compases 70-71, 73-79, 81-83, 88-90, 92-97 y 99-111.) de las que se puede deducir la realización o la improvisación en otros pasajes.

El primer movimiento (al igual que el tercero) tiene una textura polifónica imitativa de 2 voces y un bajo continuo que solo participa en imitación en los compases 16 y 17 reforzando a las voces superiores. Las dos voces superiores después de una serie de imitaciones, se unen al final de las dos primeras partes (A y B), y en la última parte (A') se unen después de la pequeña coda. Esta manera de reforzar las cadencias se puede apreciar en los cuatro movimientos y es característica en la música de Bach.

I – Adagio 3/4								
Sección	A				B		A'	
Grado	I	V	iii	V/vi	vi	I	I	V
Tonalidad	Re	La	fa#	Fa#	si	Re	Re	La
Compás	1-4	5-8	9-11	12-14	14-19	20	21-22	23
Total de compases	4	5	3	2 (13)	6	1 (7)	2	1 (3)

En el segundo movimiento al igual que en el cuarto se puede apreciar que el bajo participa con mayor frecuencia como una tercer melodía imitativa independiente y no solo como un bajo acompañante. Para interpretar bien la parte del bajo se debe analizar cuidadosamente la partitura y tener claridad en cuanto a qué pasajes son melódico-imitativos y qué pasajes son más como soporte armónico. Por ejemplo: Pasaje de soporte armónico (compases 1 – 8). Pasaje temático-melódico (compases 9 – 12).

Hay que tomar en cuenta que las dos partes se repiten lo que permite una diferente ornamentación o improvisación en cada una.

II – Allegro 2/4						
Sección	A		B			
Grado	I	V	V	vi	iii	I
Tonalidad	Re	La	La	si	fa#	Re
Compás	1-23	24-32	33-47	48-55	56-71	72-80
Total de compases	23	9 (32)	15	8	16	9 (48) (c/rep.160)

En el tercer movimiento podemos observar más claramente que los movimientos de una sonata da chiesa provienen tanto de la monodia acompañada como de ritmos de danzas. Este movimiento tiene claramente ritmo de siciliana al igual que el tercer movimiento de la primera sonata para violín solo (BWV 1001), con un ritmo ternario básico de cuarto con punto octavo y cuarto (compás 1). En este mismo sentido podemos relacionar los demás movimientos con otras danzas, tal vez el segundo con una gavota y el cuarto con una giga.

En este movimiento se pueden observar las imitaciones del tema principal con distintos tratamientos sucesivamente entre los dos instrumentos. En su estructura es un movimiento bipartita, las secciones se pueden deducir del tratamiento temático: exposición (A) y desarrollo-final (B).

III – Andante 12/8				
Sección	A		B	
Grado	i	VII-iv	iv-vi-iii	i
Tonalidad	si	La-mi	mi-Sol-Re	si
Compás	1-4	5-11	12-17	18-29
Total de compases	4	7 (11)	6	12 (18)

En el cuarto movimiento podemos observar claramente el elemento de improvisación en la mano derecha del clave en la parte B, que tiene texturas y motivos rítmico-melódicos más libres. Esto enmarca a la obra haciendo un final muy contundente con un ritmo rápido en dieciseisavos constantes. En el compás 92 aparece en la línea de la viola da gamba un si índice 2, nota que no pertenece al registro natural del violoncello ya que su nota más grave es un do índice 3. Este problema lo resuelven algunos violoncellistas tocando esta nota una octava más alta, y otros tocan ese si junto con los dos anteriores, los tres una octava más alta respectivamente.

IV - Allegro 6/8					
Sección	A	B			A'
Grado	I-V-vi-ii-I	I	iii	V	IV-I
Tonalidad	Re-La-si-mi-Re	Re	fa#	La	Sol-Re
Compás	1-68	69-83	84-96	97-110	111-125
Total de compases	68	15	13	14 (42)	15



1.4.- Comentarios de interpretación:

El primer punto que quiero mencionar para buscar una interpretación de esta sonata es que fue compuesta originalmente para viola da gamba. A diferencia del violoncello, este instrumento no pertenece a la familia del violín sino que es de una familia aparte formada por cuatro tamaños de violas da gamba, soprano o tiple, alto, tenor y bajo. Estas violas son de origen árabe y tanto en su construcción como en afinación son más parecidas a las guitarras que a los violines. Tenían 6 ó 7 cuerdas, trastes, y su afinación era por cuartas y una tercera (La²-Re³-Sol³-Do⁴-Mi⁴-La⁴-Re⁵); Se le relacionaba con la realeza ya que era el instrumento que tocaban con mayor frecuencia los nobles de las cortes.

Esta sonata está escrita para una viola da gamba bajo con notas muy graves que llegan hasta un si índice 2 que es medio tono más bajo que el do índice 3 de la cuarta cuerda del chelo. Por esta razón de tésitura se toca en la actualidad también con violoncello.

Resulta interesante analizar si es posible y conveniente tocar esta sonata usando una diferente afinación en el chelo (*scordatura*) basada en 2 premisas: la primera es poder tocar en su octava real el si índice 2 que aparece en el último movimiento (compás 92), y la segunda es considerar que la sonata está en Re Mayor y el tercer movimiento en Si menor. Por estas razones se podría bajar medio tono las cuerdas más graves para obtener la afinación *Si - Sol - Re - La* o *Si - Fa# - Re - La*. Las ventajas son que la resonancia de los armónicos con esta afinación favorece más a las tonalidad de los movimientos. En el 1º, 2º y 4º movimientos que están en Re Mayor, Si (cuarta cuerda) sería el sexto grado y Fa# (tercera cuerda) su tercer grado; Y en el tercer movimiento que está en Si menor, Si (cuarta cuerda) sería la tónica y Fa# (tercera cuerda) la dominante. Con la afinación normal tenemos un Do natural (cuarta cuerda) que tanto en Re Mayor como en Si menor solo aparece como séptima auxiliar para modular a sol mayor; y un Sol (tercera cuerda) que no es tan ajeno pues es el cuarto grado en Re Mayor y sexto de Si menor. Si tomamos en cuenta que la mayoría de la sonata se toca en las cuerdas agudas del instrumento encontramos que no hay muchos cambios de digitación por lo que la *scordatura* no resulta muy incomoda en posición pero si enriquece mucho la sonoridad y el carácter de la obra.

El segundo punto que quiero tratar es que Bach componía obras que el mismo usaba para diferentes dotaciones de instrumentos como podemos ver en composiciones que son las mismas para violoncello y para laúd (BWV 995 y BWV 1011), para violín y clavecín (BWV 1043 y BWV 1062), órgano y cuerdas con voz (Wachet auf ruft uns die stimme BWV 140 y BWV 645), flautas y viola da gamba (BWV 1027 y BWV 1039), etc. En muchos casos el compositor buscaba la música en sí más que un instrumento. Esta es una justificación válida para emplear violoncello y piano en lugar de Viola da gamba y clavecín. No es que nunca el compositor haya pensado en un instrumento específico como se observa en un solo de viola da gamba (instrumento que tocaban los reyes con más frecuencia) para un pasaje real en la pasión según San Mateo, o una Tocata y Fuga en Re menor totalmente organística. Pero pienso que debido a los ejemplos y circunstancias mencionadas brevemente es válido hacer el cambio de instrumentos.

Por otro lado Forkel menciona que el compositor acostumbraba probar los órganos con todos los registros abiertos para ver “si el órgano tenía buenos pulmones”, también nos menciona que sus composiciones “... desbordaban en grandeza devoción y majestad... sus improvisaciones eran más fervientes, más solemnes, más imponentes y más sublimes

todavía”,⁹ de lo cual podemos deducir entre otras muchas cosas que como organista explotaba los diferentes registros del órgano al máximo. Esta es otra justificación para emplear instrumentos modernos que tienen una diferente capacidad sonora y tímbrica.

La tercera observación es que debemos de ser cuidadosos en la interpretación de esta obra con instrumentos modernos ya que si no conocemos bien los criterios de interpretación de la “escuela barroca” caeremos fácilmente en una interpretación “romántica” basada posiblemente en una mala edición y/o en criterios de interpretación correspondientes a otros estilos. Lo más útil para esto es usar una edición Urtext y conocer las arcadas que se utilizaban en base a ciertos principios. El arco barroco así como las cuerdas eran diferentes y es conveniente imitar con el arco moderno la manera de producir el sonido. Las notas o motivos cortos tenían un nacimiento, desarrollo y muerte, el resultado era una nota con una especie de “sforzando”. Con el arco moderno podemos imitar este efecto con lo que el Maestro Nestor Castañeda y otros maestros llaman “Arcada Händel” que consiste en producir las notas o pequeños motivos con nacimiento, desarrollo y muerte con un movimiento de un solo impulso dando como mencioné anteriormente una especie de “sforzando”. Básicamente el golpe de arco en la época barroca era un tipo de “detaché” (v. Pag.47). Las arcadas se basaban en un sistema de notas fuertes (arco abajo) y débiles (arco arriba). Las grandes ligaduras indicaban fraseo más no arcadas. Incluso era común escribir las arcadas o ligaduras una sola vez para que en los casos similares el intérprete las usara o la cambiara con libertad ya que también el estilo era rico en improvisación. También debemos tomar en cuenta que las sonatas tenían todavía un fuerte antecedente de las danzas interpretadas en las suites así que es conveniente también tener presente el aspecto rítmico en base al movimiento del cuerpo. Por ejemplo el conocido violoncelista Yo-Yo Ma al interpretar la tercer suite de Bach con la compañía de danza del coreógrafo contemporáneo Mark Morris¹⁰ propone saber o conocer lo que es una coreografía para que la interpretación sea influenciada por la acción en el escenario.

Para buscar una interpretación actual tomamos ya en cuenta que de acuerdo a ciertas características del compositor y de su música mencionadas brevemente, es válido cambiar la dotación instrumental. También mencioné que es necesario estar lo más familiarizado posible con los descubrimientos recientes aparecidos en la segunda mitad del s.XX, relativos a la ejecución musical de los siglos XVII y XVIII basados tanto en manuscritos originales como en investigaciones acerca de la interpretación de la música barroca. Pero hay otro punto que también creo que es válido para la interpretación: la utilización de arcadas y sonoridades modernas en función del texto musical. Como mencioné anteriormente el arco moderno por su construcción y las cuerdas de metal tienen un diferente rango dinámico, por lo que existe la posibilidad de hacer distintos cambios tímbricos, podemos ir desde un sonido muy piano y estable hasta un sonido muy fuerte con mucho vibrato, hay tantos sonidos o efectos como podemos imaginar y que han sido explotados paralelamente a la evolución de los instrumentos. Tanto el violoncello como el piano pueden imitar sonidos de otros instrumentos. Por ejemplo: el violoncello moderno puede hacer un sonido plano y tenuto más parecido al de un órgano que es más difícil hacer con el arco barroco y el piano puede hacer dinámicas y colores muy diferentes a diferencia

⁹ Forkel, J. N. “*Juan Sebastian Bach*”.

¹⁰ DVD de Yo-yo Ma. *Inspired by Bach*, Vol.2

del clavecín. Finalmente, sin ahondar en el tema, creo que es válido utilizar cualquier recurso técnico o interpretativo siempre y cuando tengamos una idea clara de la música que estamos interpretando y de la razón por la cual podemos ir en determinado momento en contra de las reglas convencionales de interpretación.



FRANZ JOSEPH HAYDN

(1732-1809)

Concierto nº1 para violoncello y orquesta
en Do Mayor
Hob. VIIb:1

2.-Concierto n°1 para violoncello y orquesta en do mayor Hob.VIIb:1 de F. J. Haydn.

2.1.-Contexto histórico.

El período clásico lo podemos dividir aproximadamente en tres partes. De 1720 a 1760 hubo una etapa de transición en la que surgen varios estilos como el estilo galante y el rococó. De 1760 a 1780 se le denomina clásico temprano y de 1780 a 1820 alto clásico. Los compositores más representativos de este período son Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludvig van Beethoven en sus primeras composiciones, y Franz Joseph Haydn, éste último compuso el concierto del presente trabajo durante el periodo correspondiente al clásico temprano.

La etimología *classis* significa clase u orden. Este estilo surge principalmente en Francia, busca el equilibrio formal y los modelos del pasado considerados como cánones de belleza y orden racional, en general se busca regresar a la sencillez grecolatina.

En esta época la Ilustración propone una nueva manera de pensar opuesta a los ideales religiosos del período anterior, el progreso ya no se basa en Dios sino en la razón debido al surgimiento de *La Enciclopedia*. *La Ilustración* apoyaba la moralidad práctica, el sentido común, las ciencias, la naturalidad, la libertad del individuo, la igualdad de derechos y la educación universal. En sus inicios este movimiento fue encabezada por los ingleses Locke y Hume, y por los franceses Montesquieu y Voltaire. Posteriormente el principal representante fue Rousseau quien adquirió relevancia hacia el año 1760 aproximadamente, e influyó en poetas y filósofos como Lessing y Herder. En estos años surge también el movimiento literario alemán conocido como *Sturm und drang* (a veces se traduce como agitación e ímpetu).

En el pensamiento del siglo XVIII se cree en el conocimiento experimental aplicado y en el valor del sentimiento natural común. Los sistemas éticos característicos de este período decían que el bien supremo era el desarrollo armonioso de las facultades innatas del individuo. Los progresos y la aplicación de los descubrimientos científicos vinieron con la revolución industrial junto con el surgimiento de una clase media. En resumen, la ilustración fue un movimiento laico, escéptico, práctico, liberal, igualitario y progresista, la naturaleza y los sentimientos del hombre eran la fuente del verdadero conocimiento.

En general se desvanecieron las diferencias nacionales y es común ver gobernantes en países distintos a su lugar de origen, por ejemplo el francés Voltaire residía en la corte de Federico el Grande de Prusia. Lo mismo pasaba con los músicos, eran típicos los compositores de ópera italianos en países como Alemania, España, Inglaterra, Rusia y Francia. Los gobernantes se ocupaban tanto de las reformas sociales como de las bellas artes y este humanitarismo impulsó a la nueva clase media a ocupar posiciones de influencia.

La popularización del arte y la enseñanza tuvo que adaptarse a las nuevas exigencias tanto la presentación de las obras como en su temática. La filosofía, la ciencia y las artes que antes estaban reservadas a los conoedores eran ahora para el

público en general y surgieron así tratados y obras populares. En 1780 llegó todo esto al punto en el que la aristocracia imitaría a las clases populares incluso en los modales y en el vestuario. El mecenazgo de la música también declinó ante los conciertos comerciales destinados a un público musical moderno. Ya desde 1725 en París se habían creado series de conciertos públicos y posteriormente en Liepzig (1763), Londres (1765), Viena (1771), y Berlín (1790).

En la música al igual que en las demás artes el barroco solo cedió lugar a otros estilos de manera gradual. Los primeros conciertos públicos en París se hicieron mientras Bach vivía sus primeros años en Liepzig en donde compuso la mayoría de sus cantatas. Las primeras obras ya típicas del clasicismo como las primeras sinfonías de Sammartini se escribieron desde 1730 al mismo tiempo que la misa en si menor y antes que las variaciones Goldberg, ambas de Bach, o el Mesías de Händel.

La estética del siglo XVIII sostenía que la misión de las artes era la de imitar a la naturaleza ofreciendo imágenes placenteras de la realidad. El artista domina, selecciona, ordena, y embellece los desordenados elementos de la naturaleza. La mejor literatura de la época fue la que estuvo escrita en prosa buscando el racionalismo y no la poesía, se rechazaba en general el misticismo, la gravedad, la grandeza y el apasionamiento del barroco. El propósito de la música era el de fomentar el mejoramiento de lo moral. La música era una especie de arte imitativo que buscaba reproducir los propios sentimientos del hombre.

El estilo musical ideal debía tener rasgos de todas las naciones y ser aceptado por muchos pueblos basándose en la razón y en los sanos sentimientos, un lenguaje universal, noble, entretenido y expresivo, todo esto dentro de los límites del decoro natural. La música debía permanecer siempre música agradable al oído, por ejemplo: embellecer la ira y no presentarla tal como es para que no imitase las bajas pasiones. La música de la Ilustración debía encontrarse con el oyente en el terreno de éste y no demandar de él un esfuerzo extra para comprenderla. Buscaban agradar por medio de sonidos gratos y una estructura racional, conmoviendo mediante la imitación de las emociones pero no asombrar ni desconcertar al oyente con elaboraciones excesivas o demasiada complejidad.

Las ediciones musicales dirigidas a los aficionados aumentaron enormemente, esta música era fácil de interpretar y de comprender por lo que se generalizó el interés por la música y el periodismo musical, se publicaron las primeras “historias de la música” y la primera colección de tratados musicales medievales.

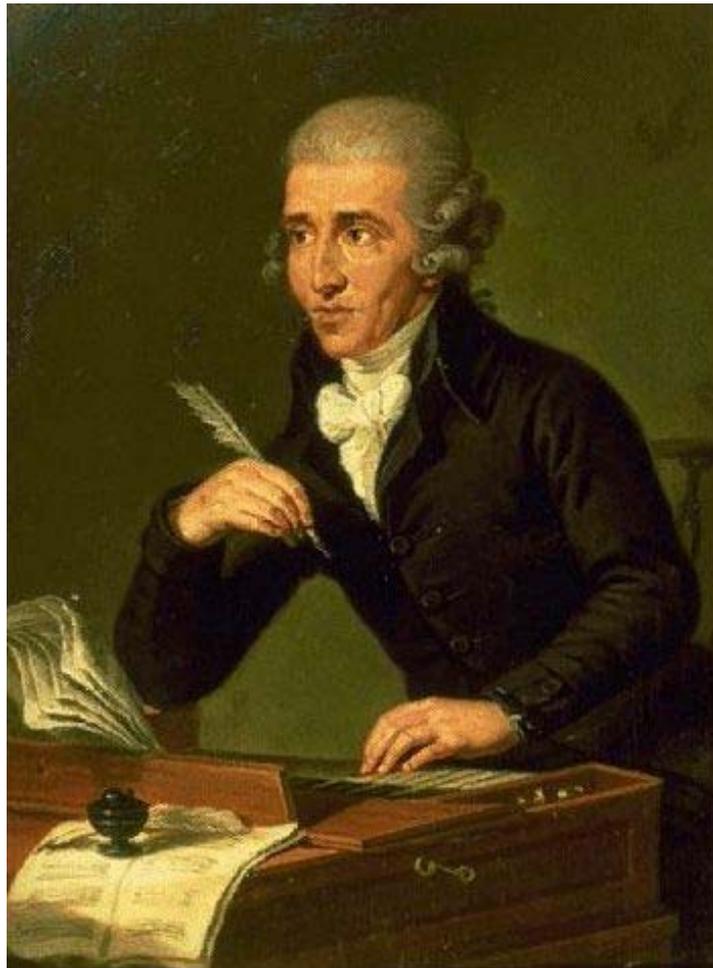
Los rasgos musicales característicos del clasicismo se pueden observar en las dos escuelas más conocidas de esa época:

Una era la Escuela de Mannheim, ésta utilizaba ritmos y periodos muy claros y populares de una manera espontánea impactando así a sus contemporáneos. El fundador de esta escuela fue Johann Stamitz quien llevó a la orquesta a toda Europa gracias a su virtuosismo. La extensión dinámica del conjunto iba desde el pianísimo más suave hasta el fortísimo más intenso. Schubart, un teórico de la época, la describe como “una escuela con un colorido muy sonriente.”

La segunda era la Escuela de Viena que tiene especial interés puesto que es el antecedente inmediato a las obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Uno de los primeros compositores vieneses fue Georg Matthias Monn, pero una figura más importante es la de Georg Christoph Wagenseil discípulo de Johann Fux. Otros compositores posteriores

son Florian Leopold Gassmann y Michael Haydn. En su música de éstos encontramos el agradable lirismo vienés y el buen humor característico de la obra de Mozart. Los compositores daban preferencia a los grupos temáticos contrastantes.

A pesar de la característica cosmopolita de la música, ya desde 1750 surgieron nuevas formas nacionales en la ópera de los países más importantes. Esta situación presagiaba de una manera la era romántica.



2.2.-Aspectos biográficos del compositor.

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

La vida de Haydn presenció varios cambios en el estilo musical. Al principio conoció las tradiciones barrocas representadas en Austria por los principales músicos cortesanos Johann Joseph Fux y Caldara; Al final presenció la estabilidad del alto clásico con Mozart y las primeras composiciones de Beethoven. Haydn mismo fue parte central de este largo desarrollo y del establecimiento del estilo clásico. Su crecimiento se puede observar a lo largo del proceso de composición de sus obras, se le considera como el Padre de la sinfonía y el cuarteto clásicos al componer aproximadamente 68 cuartetos y 108 sinfonías. Sus grandes oratorios y misas de los últimos años pertenecen a las obras de consumación del espíritu de la música clásica.

Franz Joseph Haydn, alemán de origen campesino, nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau, región fronteriza entre Austria y Hungría. La única información sobre la infancia y la juventud de Haydn son: la biografía de Haydn de Georg August Griesinger, la de Albert Christoph Dies, y otra de Giuseppe Carpani basadas en conversaciones con Haydn en sus últimos años de vida y editadas en 1810, también sobrevive un breve boceto autobiográfico escrito por el compositor del año 1776.

De niño desarrolló su voz en casa porque participaba con sus hermanos cantando en conciertos familiares en los que su padre que era constructor de ruedas de carreta, también cantaba acompañándose de un arpa. A la edad de 6 años, un familiar se lo lleva a Hainburg para encargarse de su educación general. Ahí Haydn aprende a leer, escribir, recitar el catecismo, cantar y tocar casi todos los instrumentos de viento, cuerda, e incluso los tímpanos. A los ocho años, en 1740 Carl Georg Reutter (1656-1738), compositor de música religiosa y maestro de capilla de la catedral de San Esteban en Viena, se lleva a Haydn como niño cantor de su coro. Allí recibió su única formación académica formal tomando clases de canto, teclado y violín además de las clases de latín, religión y aritmética. Alrededor de los 18 años Haydn sale del coro por su cambio definitivo de voz. Después de esto se gana la vida dando clases y tocando en servicios religiosos y en orquestas que usualmente tocaban sus composiciones. En uno de sus domicilios conoció a la viuda Princesa Esterházy y a Metastasio poeta de la corte que lleva a Haydn con el compositor italiano Nicola Porpora a quien acompañaba al piano frecuentemente en conciertos ofrecidos al Príncipe von Hildburghausen en presencia de figuras como Gluck y Wagenseil. Haydn por su cuenta había estudiado varios tratados musicales como el *Gradus ad Parnasum* de Fux, *Der vollkommene Kapellmeister* de Johann Mattheson y el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. P. E. Bach lo que le ayudó mucho en sus clases con Porpora. En 1755 trabajó para el barón Karl Josef Edler von Fürnberg. Más tarde en 1759 fue nombrado director musical del conde Fernando Maximilian von Morzin, noble de la Bohemia, para cuya orquesta escribió su primera sinfonía. El año 1760 contrajo matrimonio con Maria Anna Keller, unión que fracasó y de la que no hubo descendencia. Fue en estos años cuando compuso sus primeras sonatas de piano (algunas de ellas para venderlas a sus alumnos), cuartetos, divertimentos y sinfonías.

El trabajo para la familia Esterházy se puede dividir en tres etapas: de 1761 a 66, años en los que vivió principalmente en Eisenstadt, de 1767 a 78, cuando pasaba la mayor parte del tiempo en Esterháza con solo dos o tres meses en Eisenstadt, y de 1779

a 90, en que seguía en Esterháza pero podía ir a su casa en Eisenstadt o a Viena en los meses de descanso de la temporada de ópera.

En 1761 fue nombrado segundo del ya anciano maestro de capilla Gregorius Joseph Werner que trabajaba para el Príncipe Esterházy en Eisenstadt y en 1762 fue nombrado maestro de capilla. La familia Esterházy era una de las más ricas, poderosas y cultivadas de la nobleza húngara, distinguida por sus servicios prestados a los Habsburgo. Haydn trabajó para tres príncipes de ésta familia, el segundo de ellos fue el Príncipe Nikolaus Esterházy quien sucedió el título el mismo año de 1762. Él Príncipe era un gran amante de la música, en Esterháza (Fertöd, Hungría), su lugar de veraneo, poseía una fundación musical importante, que fue dirigida por Haydn. Desde 1766 Nikolaus pasaba la mayor parte del año en Esterháza, aquel palacio que rivalizaba en aquellos días con la corte francesa de Versalles, poseía grandes jardines, dos teatros y dos amplias salas de música en su complejo.

Además de las sinfonías, óperas, operetas de títeres, misas, obras de cámara y música de danza que el príncipe encargaba al compositor, también hizo que ensayara y dirigiera sus propias obras, así como las de otros compositores. También como parte de sus obligaciones, Haydn debía enseñar a los cantantes, mantener la colección de instrumentos y la biblioteca musical, trabajar como organista, violista y violinista cuando fuera necesario, revisar el vestuario y solventar las disputas de los músicos que estaban a su cargo. Incrementó la orquesta desde 10 hasta cerca de 25 ejecutantes y 12 cantantes, todos ellos contados dentro de los mejores talentos de Austria e Italia. En 1765 Haydn hace un catálogo de su obra llamado *Entwurf-Katalog* por petición del príncipe; Este catálogo es una fuente muy importante para entender su evolución musical de aquellos años. En 1766 Haydn queda como único maestro de capilla tras la muerte de Werner y el Príncipe se muda a Esterháza como su residencia principal.

Aunque con frecuencia Haydn se quejó del peso de su trabajo y del aislamiento que sentía en Esterháza, su posición era envidiable para los músicos del siglo XVIII. Cada semana se presentaban dos óperas y dos conciertos además de eventos especiales para visitantes destacados y conciertos de música de cámara casi todos los días en los salones del príncipe que intervenía tocando el Baryton (instrumento de cuerda semejante a una gran viola da gamba con cuerdas de resonancia adicionales), para el que Haydn escribió por lo menos 170 obras. Haydn solamente tenía contacto con los acontecimientos del mundo de la música tanto por las visitas de huéspedes y artistas como por sus ocasionales viajes a Viena pero en el palacio él podía experimentar en gran manera con la composición musical, lo que lo volvió audaz y original. En un inicio, su contrato le impedía vender o ceder ninguna de sus obras, pero en un contrato de la década de 1770 se le dio la libertad de vender su música a editores y particulares. Durante los años 1771 y 1779 Haydn establece buenos contactos en Viena, como Gassmann maestro de capilla de la corte imperial, y la editorial Artaria (primera editorial en Austria). Como resultado, durante la década de 1780 su obra y su fama se extendieron más allá de los límites de Esterháza, la mayoría de las obras eran compuestas para editoriales en Viena, París y Londres. Del año 1776 al 90 Haydn enfocó más su trabajo a la dirección de ópera para los Esterházy, y aunque los últimos siete años dejó de componer óperas siguió arreglando y dirigiendo óperas de otros compositores en gran escala. En 1790 muere el Príncipe Nikolaus, tan solo meses después que la Princesa María Elizabeth. Su hijo el Príncipe Antal, redujo la orquesta, y

Haydn se trasladó a su propia casa en Viena aunque conservó el puesto de maestro de capilla.

Posteriormente el violinista y empresario británico Johann Peter Salomon lo contrató para dar conciertos en Londres. Los dos viajes que efectuó a la capital británica para asistir a estos conciertos (de enero de 1791 a junio de 1792 y de febrero de 1794 a agosto de 1795) fueron las ocasiones perfectas para el éxito de sus últimas sinfonías, conocidas como las sinfonías *Salomon* o sinfonías *Londres*, que incluyen algunas de sus obras más famosas. Inglaterra dotó a Haydn de una fresca estimulación gracias a la rica vida musical de conciertos, orquestas y atmósfera cosmopolita que había, lo que también le ayudó a regresar a Viena como un compositor internacional con el grado de Doctor en Música otorgado en Oxford. Haydn se convirtió en un personaje muy solicitado y también participó en los conciertos de ópera que siguieron a los conciertos de Salomón. El compositor tenía ahora relación con varias casas editoriales y editores como: Bland, Preston y Longman & Broderip.

A su regreso retoma el trabajo en Esterháza aunque vivió la mayor parte del tiempo en Viena. El nuevo Príncipe de la familia estaba menos interesado en la música así que Haydn estuvo en condiciones de consagrarse a la composición durante sus últimos años en Viena. Comenzó a componer grandes misas y oratorios como *La Creación* y *Las Estaciones* (basado en el poema del mismo nombre del escocés James Thomson). También compuso el *Himno del Emperador*, que más tarde se convirtió en el *Himno Nacional Austriaco*. El único género instrumental que abordó en esos años fue el cuarteto de cuerdas.

En sus últimos años Haydn fue una personalidad muy importante en Viena, recibió muchos premios y se publicaron muchas biografías y ediciones de su música. Su última aparición como director fue en 1803. Haydn muere en Viena el 31 de mayo de 1809, fue enterrado en el cementerio Hundsturm. Dos semanas después hubo un gran servicio en su honor en el que se interpretó el Réquiem de Mozart. Ahora sus restos están en la Bergkirche en Eisenstadt.



2.3.-Análisis.

El cambio del estilo barroco al estilo clásico se presentó de manera gradual con varios estilos menores, éstos son estilos de transición con características similares.

Dentro del estilo preclásico (1720-60) se pueden distinguir los siguientes estilos de transición: el estilo *rococó* que se cultivó en España y Francia; El estilo *expresivo* asociado a compositores alemanes y a la frase *empfindsamer stil* (estilo sensible); Y el estilo *galante* (*style galant*) que surge como una síntesis de los aspectos en común entre Italia y Francia a pesar de sus antipatías. En estos estilos que fueron absorbidos por el estilo clásico, el bajo pierde su independencia convirtiéndose en acompañamiento y las voces intermedias en voces de relleno.

El primero era muy rebuscado, con mucho trabajo de detalle, elegante, juguetón, liviano. La palabra *rococó* se usaba para calificar la elaborada decoración de muebles e interiores, pero a pesar de ser muy ornamentado era un estilo luminoso, en la pintura y la arquitectura se usaban muchos colores pasteles y blancos. Esto nos muestra que el final del barroco era inminente, y que empezaba la búsqueda de un estilo menos recargado.

El estilo *expresivo* (*empfindsamer stil*) se puede observar con mayor claridad en las obras de compositores alemanes que destacan cierta libertad, caprichosidad y súbitos contrastes de atmósfera.

El último era de la clase media (también conocido como *style bourgeois*) y en vez de ser ornamentado era ostentosamente llano. El significado de *galante* es: cortés, elegante, atento, amable, educado, solícito, correcto, fino... El término se aplicaba a todo lo moderno, elegante, terso, ligero y refinado. Específicamente en música, el término era aplicado en el sentido de una “conversación” a diferencia del “discurso” barroco. En una conversación cortés, las emociones más profundas, en caso de ser mencionadas, se tratan en una forma ligera. La música más representativa de este estilo es radiante pero en el sentido de sensibilidad y no de pasión, existe el sentimiento impetuoso en potencia pero se muestra a través de atentos convenios.

Las siguientes definiciones¹¹ de la época nos ayudan a comprender la intención con la que componían e interpretaban la música.

-John David Heinichen, músico alemán que sirvió al príncipe Leopold-Anhalt, habla de esta nueva manera de tocar “...y cuan maravillosamente se complace el oído, cuando en una exquisita pieza de música de iglesia u otra composición, escuchamos como un músico maestro, intenta todo el tiempo con un idioma galante y la cercanía de su expresión a un texto verbal, mover los afectos de los oyentes y alcanzar el verdadero propósito de la música.” General Bass, Dresden, 1728, Introducción.

-Joachim Quantz, “El interprete debe, como al hablar, cambiar a diferente emoción en cada compás.” Ensayo, Berlin, 1752.

Estos comentarios también sugieren un cierto riesgo de caos si ignoramos que los compositores galantes son insistentes en la claridad de la forma, siendo los pioneros de los que heredaron en el siglo XIX la *forma sonata*, que es una forma fuertemente balanceada.

¹¹ Donington, R. “Baroque Music: Style and Performance”.

En general, el estilo clásico busca nuevamente la sencillez grecolatina debido a que el barroco llegó a ser muy complicado y recargado. Para esto los compositores emplearon un equilibrio entre la forma y el contenido por medio de contrastes, usaron sencillas melodías, armonías transparentes con pocos cambios armónicos y acompañamientos discretos. Características que podemos observar en el Concierto en Do.

Posteriormente, durante el clasicismo, surge el movimiento *Sturm und Drang* que presagiaba al romanticismo por ser más dramático pero fue más que nada un estilo literario. Muchas veces se relaciona la música de Haydn con este movimiento. Entre 1765 y 1770 la producción de Haydn fue enorme, sin paralelos en épocas anteriores o posteriores, pero el término *sturm un drang* en la música de Haydn fue adoptado después para aquellos años bajo la idea de una crisis romántica del compositor. Muchas obras de esos años son más fuertes y expresivas que las anteriores (sobre todo las sinfonías escritas en tonalidades menores). Pero este término quiso explicar un supuesto momento dramático en la vida del compositor que no parece encajar exactamente con su música ya que dejaría fuera la mayoría de sus composiciones. Lo que caracteriza más bien a la música de Haydn de esta época es su riqueza y versatilidad de formas y géneros, algunos nuevos para él y otros apenas en nacimiento. Esta época no era de crisis sino de ruptura en la evolución del compositor que podía escribir ya bien en un estilo expresivo, o funcionalmente sin dificultad técnica sin sacrificar su calidad artística.

2.3.1.- Historia de la obra.

Los orígenes de este concierto son confusos, pero se puede fechar entre los años 1762 y 1765, otras fuentes extienden un poco las fechas, desde 1761 a 1769 considerando los años en que el joven violoncellista Joseph Weigl trabajó para los Esterházy. Haydn, posiblemente escribió el concierto para Joseph Weigl, que fue miembro de la orquesta (de 1761 a 1768-9) recomendado por el compositor. Weigl se casó con una cantante que conoció ahí mismo con quien tuvo un hijo del que Haydn fue padrino, ya que el compositor tenía una cercana relación con él así como con todos los integrantes de su orquesta, de ahí que compusiera especialmente para cada uno de ellos.

El registro de este trabajo, en el llamado “Enwurf-Katalog” (catálogo inventariado por Haydn en 1765), fue la única fuente que testificó de éste concierto, hasta que fue encontrada una copia del siglo XVIII en el castillo Checoslovaco de los condes Kolovrat-Krakovsky. Oldrich Pulkert, archivista del Museo Nacional de Praga, encontró esta copia en la colección “Fonds Radenín” del museo. El manuscrito original está perdido pero esta copia es una fuente veraz ya que tiene la firma de Weigl.

A principios de la década de 1760 había de 5 a 8 violinistas entre primeros y segundos, y un solo violista. Haydn, que dirigía desde el lugar del primer violín, está incluido en la cuenta. Para la ejecución de la parte del bajo, contaba con un contrabajo, un violoncello y un fagot. Este concierto fue escrito para una dotación similar, así que el solista tenía que reforzar las líneas del tutti, y en los pasajes de solo tal vez se tuviera que emplear el fagot, que en las sinfonías tocaba la parte de bajo en los movimientos rápidos, descansando en el movimiento lento, que era solo para cuerdas.

La primera edición del concierto fue bajo el sello Artia, (Praga 1962); Y la primera interpretación después de ser reencontrado fue en el Festival Primavera de Praga el 19 de Mayo de 1962 por el chelista Milos Sádlo, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga y el director Sir Charles Mackerras. Desde entonces éste concierto es buscado tanto por el público como por los solistas.

2.3.2.- Formas instrumentales. Concierto.

Haydn abarcó prácticamente todos los géneros: vocales, instrumentales, religiosos y seculares. Muchas de sus obras no se conocían fuera de Esterháza, especialmente los tríos y demás piezas compuestas para baryton, instrumento que tocaba el Príncipe Nikolaus. La mayoría de sus óperas y operetas de títeres las compuso según el gusto del príncipe. El mismo compositor admitía la superioridad de las óperas de su joven amigo Mozart. No obstante, en otros géneros, sus obras tuvieron una influencia importante. Las sinfonías y los cuartetos para cuerda son lo más trascendente de su obra. Revolucionó la música por su original aproximación a nuevos materiales temáticos y formas musicales, así como por su maestría en la instrumentación. Sus sonatas y tríos para piano muestran un amplio abanico, desde aquellos compuestos para aficionados, hasta los destinados a virtuosos del teclado, estos últimos pertenecientes a sus obras de madurez.

Concierto.

El antecesor del *concierto clásico* es la forma preclásica de la *sinfonía* de tres movimientos de principios de siglo XVIII que se deriva de la *obertura operística (o sinfonía) italiana*. Éstas constaban típicamente de un allegro, un andante en la tonalidad relativa o la subdominante, y concluían con un ritmo de danza moderada como el *minuet* o rápida como la *gigue*.

Obertura operística (o sinfonía) italiana		
I - rápido (allegro)	II - lento (andante lírico)	III - rápido (ritmo de danza)

Por otro lado estaba el concierto barroco, que también estaba dividido en movimientos contrastantes. Generalmente la textura era de una o varias voces solistas muy ornamentadas, y un bajo continuo simple realizado por la orquesta, La orquesta recibía el nombre de *tutti* o *ripieno*, y los solistas, se llamaban *concertinos* en los conciertos grossos (en los cuales se alternaban la orquesta y los solistas), o simplemente *solistas*, si eran uno o pocos concertistas junto al resto de la orquesta. Fue Torelli (1658-1709) quien introdujo el concierto con la estructura de ritornello del cuadro siguiente en los movimientos mencionados.

Estructura de Ritornello de Torelli						
tutti	solí	tutti	solí	tutti	solí	tutti

En el siguiente cuadro, podemos observar que el concierto no.1 de Haydn coincide con el orden de los movimientos de la sinfonía italiana. En los cuadros de la página 41 se puede observar en el primer y tercer movimientos la forma de ritornello de los conciertos para solista de Torelli.

Concierto no.1 en Do Mayor			
Movimientos	I	II	III
Velocidad	Rápido Allegro moderato	Lento Adagio	Rápido Allegro molto
Grado	I	IV	I
Tonalidad	Do	Fa	Do

El concierto en do tiene esta estructura específica así como algunas sinfonías de Haydn de esos años. Él solía componer movimientos de sinfonías como si fueran movimientos de conciertos solistas. Por ejemplo, en la sinfonía nº13 de 1763, es interesante que los cornos amplían la sonoridad en los movimientos rápidos, y en el adagio central la textura se reduce a un diálogo concertante entre el violoncello y las cuerdas, al igual que en el concierto. Otro ejemplo es el movimiento lento de la sinfonía 24 (1764), escrito para flauta y cuerdas; En las siguientes sinfonías también hay solos de violoncello: 6, 8, 31, 36, 72 y 95, en ellas se puede observar que el violoncellista debía tener una buena técnica y un buen cantábile para los adagios. A lo largo de todo este concierto se utiliza la técnica de pulgar de la mano izquierda (generalmente cuando aparece la clave de sol) de Francesco Alborea (1691-1739) quien fue el primero en utilizarla, explotando este recurso.¹²

El concierto era una forma muy emparentada con el aria, son de hecho casi idénticas. Un caso extremo de esta identidad es la sinfonía concertante para voz e instrumentos “Martern aller Arten” del Rapto en el Serrallo de Mozart. El concierto y el aria oponen al individuo contra la masa, esa es la esencia de ambas formas. En el siglo XVIII cambió radicalmente el modo de realizar la secuencia de los pasajes del tutti y de los solistas y se convirtió en parte del estilo sonata. El concierto al igual que el aria, no se limitó a convertirse pasivamente en sonata sino que ayudó a configurar las formas de sonata contribuyendo a alguno de sus más importantes elementos.

A mediados del siglo XVIII se definieron el número de secciones de tutti y soli dentro del concierto instrumental así como su carácter armónico. Se estableció la forma de tres solos enmarcados por cuatro tutti o ritornelli de Torelli mencionada anteriormente. Los mejores ejemplos de esta forma son los conciertos de J. C. Bach. En esta estructura el primer solo va de la tónica a la dominante, el segundo termina generalmente en la relativa menor y el tercero permanece todo el tiempo en la tónica; Así esta organizado el primer movimiento del concierto en do como se observa en la partitura de las páginas 42-44.

En la segunda mitad del siglo el primer ritornello adoptó un carácter de exposición de sonata en la que temáticamente presentaba la mayoría de las ideas principales de la obra. La más antigua estructura de concierto era en la que el primer ritornello y el último eran iguales y la armonía permanecía todo el tiempo en la tónica

¹² Ver Anexo 3. Surgimiento y evolución del violoncello como instrumento solista.

creando una estructura A-B-A cuya B era más larga y compleja que la estructura externa. Con el tiempo este ritornello inicial se fue haciendo más largo como para poder repetirlo por completo al final dando como resultado cambios graduales en la estructura de las obras.

Así cada uno de los elementos de la forma sonata fue evolucionando por diferentes motivos hasta que se consolidó la técnica de composición de la *forma sonata*.

2.3.3.- Forma sonata.

La *forma sonata* era el nuevo estilo de organización temática en la composición. Tal vez la primera descripción de ésta que la relacionó específicamente con la sonata apareció en *La Scuola della Musica* de Carlo Gervasoni en el año 1800. Hacia 1860 dicha forma (cuyo nombre no se había establecido aún) se denominaba “ la forma del libre desarrollo musical de las ideas”. La razón de la irremediable ambigüedad que existe en torno al término de *forma sonata* es que su significado oscila vagamente entre género, forma, textura y estilo. La sonata es también un método de ordenar muchas texturas contrastantes.

El apogeo de esta forma tubo lugar a fines del siglo XVIII. Su definición fue elaborada principalmente por Antonin Reicha en el segundo volumen de su *Triaté de haute composition musicale* (1826), por Adolph Marx en el tercer volumen de *Die lehre von der musikalischen Komposition* (1845) y por Carl Czerny en su *Escuela de composición práctica* (1848). El objetivo de sus definiciones no consistía en entender la música del pasado sino en plantear una ayuda para la composición de obras nuevas. Esta descripción es esencial para el conocimiento de la música del siglo XIX y proporcionó un modelo que sigue vigente.

Desde que surgió esta definición, basada en las costumbres de fines de siglo XVIII y comienzos del XIX, ha sido la más prestigiada de las formas musicales. La descripción tradicional que se encuentra en la mayoría de los diccionarios, y libros de texto musicales es la siguiente:¹³

El término *forma sonata* hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento que al conjunto de movimientos constituido por una sonata, sinfonía u obra de cámara de tres o cuatro movimientos. Se le llama a veces *forma de primer movimiento* o *forma de allegro de sonata*. Ésta consiste en una estructura tripartita en la que la segunda y tercera parte están tan íntimamente vinculadas que podría suponerse una organización bipartita. Las tres partes se denominan exposición, desarrollo y reexposición pero la impresión de dos partes se hace evidente cuando la exposición se repite dos veces y las dos restantes solo lo hacen en algunos casos.

La exposición presenta el material temático principal, establece la tónica y modula a la dominante o a alguna otra tonalidad íntimamente relacionada (en obras compuestas en menor, ésta última puede ser el relativo mayor). El primer tema o grupo de temas se presenta en la tónica, después se enuncia usualmente un contrasujeto que conduce a menudo sin interrupción a una modulación, transición o puente. Ésta sección termina en la dominante o en la dominante de ésta. El segundo tema o segundo grupo se presenta en la dominante, se supone tradicionalmente que tiene un carácter más lírico

¹³ Rosen, Charles. “*Formas de Sonata*”.

que el primer grupo y se dice que es más femenino. Al final del segundo grupo hay uno o varios temas o motivos conclusivos con una función cadencial. Frecuentemente la cadencia final de la exposición en la dominante es seguida de una repetición inmediata de la exposición o por una breve transición que regresa a la tónica para ser seguida por la repetición o por el desarrollo en caso de no haber dicha repetición.

El desarrollo puede empezar de varias maneras: con el primer tema pero en la dominante, con una modulación brusca a una tonalidad lejana, con una referencia al tema conclusivo o en raros casos con un tema nuevo. Es en esta parte donde se encuentran las modulaciones más rápidas y lejanas. La técnica del desarrollo consiste en la fragmentación y combinación de los temas de la exposición. El final del desarrollo prepara el regreso a la tónica con un pasaje de retransición.

La reexposición se inicia con el primer tema en la tónica y el resto de la sección recapitula la exposición solo que ahora el segundo tema o grupo y el tema conclusivo aparecen también en la tónica, con la transición o puente debidamente modificada de modo que ya no conduzca a la dominante. Las obras de mayor extensión se ven rodeadas por una coda.

Según Rosen aunque esta es la definición clásica de la forma no existe una continuidad entre las diferentes formas de sonata y son muchas las sonatas más emparentadas íntimamente con conciertos, arias e incluso fugas, que con otras sonatas.

Los tres autores de las definiciones anteriores tenían en común su contacto con Beethoven, por esa razón la forma sonata coincidía en sus procedimientos de composición que podían ser imitados con más comodidad por los estudiantes siendo así los más útiles para el siglo XIX.

Pero para entender la forma sonata no es tan importante definir el número o posición de los temas como conocer el importante papel que desempeñaron en la música.

El lugar que ocupaba la música dentro de la sociedad cuando se crearon las formas de sonata sufrió cambios rápidos y revolucionarios. A lo largo del siglo XVIII hubo un crecimiento continuo de una clase media urbana, relativamente acomodada, ansiosa de comprar el acceso a la cultura antes reservada para la nobleza y un grupo profesional. El desarrollo de las formas estuvo íntimamente relacionado con esta circunstancia y el creciente establecimiento de los conciertos públicos ya desde 1725. Hacía siglos que se presentaba en público música instrumental basada en las obras vocales (arreglos, introducciones, interludios) o, música de baile. Las obras puramente instrumentales del período barroco eran de carácter ceremonial cortesano o eclesiástico, o eran obras profesionales privadas de las cuales algunas fueron dedicadas a la enseñanza. Sin embargo los conciertos privados fueron adquiriendo cada vez más demanda. La música en general fue transformada por un solo movimiento estilístico a partir de 1750. Esta nueva forma de componer obedecía en gran parte a las demandas del público. Así fue como surgió la sinfonía orquestal, el trío de piano (o trío clásico: piano violín y violoncello), no como descendiente del trío-sonata barroco sino de la sonata para piano solo, a petición de los editores que buscaron nuevos tipos de música de cámara que fueran más rentables. El cuarteto de cuerdas (o cuarteto clásico: dos violines, viola y violoncello) fue muy buscado hacia 1780, y con el tiempo se incluyeron conciertos, arias, misas, danzas, rondós, fugas, variaciones.

La historia de las diferentes formas de sonata es incomprendible sin el concierto y el aria. Éstos géneros se enfocaban en la exhibición del virtuosismo técnico, lo que los hacía menores a las formas musicales más puras de la sinfonía, el cuarteto, y el trío. El intérprete y su interpretación importaban más que la obra o que el mismo compositor. Este interés se evidencia en la forma básica del *aria da capo* que daba margen al virtuosismo y al ornamento improvisado. Las formas de sonata proporcionaron los vehículos propios y adecuados para el concierto público de música instrumental pura, en el que el virtuosismo pasa a un segundo lugar con respecto a la música. Un ejemplo es que los pasajes virtuosos para ejecutantes individuales de las primeras sinfonías de Haydn desaparecen en las últimas aunque éstas sean más complejas en cuanto a la ejecución en conjunto. La música instrumental pura empezó a ser la atracción principal, sin los elementos del espectáculo, los sentimientos de la poesía o el drama, y sin el deslumbrante virtuosismo del cantante o intérprete.

Las formas de sonata tomaron del drama la expresión de los sentimientos y el efecto narrativo de la acción dramática, la intriga y la resolución confiriéndoles una clara definición musical. La sonata posee una primera parte que lleva a un climax identificable y una solución simétrica siendo así una forma cerrada con una conclusión dinámica. Este nuevo objeto musical quedaba terminado por escrito sin dejar espacio a la improvisación y se definía por un contorno simple no susceptible a añadiduras. Además era totalmente independiente de las palabras. Estas características hicieron posible la explotación comercial de la música instrumental pura.

La sonata para solista pertenecía al aficionado que deseaba, tanto una música fácil de tocar, como una escritura que le garantizara una importancia cultural, por eso las formas de sonata eran ideales por su sencillez, su claridad y su seriedad. El proceder de la clase urbana ansiosa de apropiarse de una cultura superior, en coincidencia con el desarrollo de un eficiente sistema tonal que contenía un simétrico margen de modulación de la escala bien temperada, y una estética neoclásica que buscaba la sencillez y la claridad de la estructura, son circunstancias que contribuyeron en conjunto a la creación de las formas de sonata.

La estética musical proponía la concepción de la música como un sistema independiente portador de su propio significado. Escuchar una obra musical era como contemplar un sistema científico, el cual creaba su propio texto. Esto la convirtió en arte supremo para las generaciones románticas de 1790 a 1850. Los compositores se concentraron en la estructura, en las modulaciones a gran escala, y en el carácter y transformación de los temas por lo que lograron el dinamismo de la estructura. El estilo sonata representó el triunfo de la música instrumental pura sobre la música vocal y terminó por adueñarse de todos los géneros instrumentales y vocales. La música instrumental pura disfrutó de un prestigio que no había tenido nunca ya que las formas de sonata le dieron a la música instrumental abstracta un nuevo poder dramático.

Sería ingenuo suponer que las nuevas demandas sociales impuestas al arte musical habían creado las nuevas formas o, por el contrario, que el nuevo estilo sonata hizo posible el concierto público de música instrumental. Es mejor considerar que el concierto público con su propia razón de ser comercial, y las nuevas formas de sonata de una lógica estilística propia, fueron dos circunstancias paralelas de la expresión cultural que cazaron entre sí de una manera idónea.

Esta revolución estilística llegó en el período de transición del estilo clásico en el que se simplificaron radicalmente las texturas del barroco. Posteriormente las nuevas formas se fueron haciendo más complejas a lo largo del clasicismo y el romanticismo hasta ser combinadas con las técnicas contrapuntísticas de la ya remplazada tradición barroca.

La descripción de la sonata clásica de J. Schulz de 1775¹⁴ contiene algunas de las características mencionadas: “Desde luego no existe en ninguna forma de música instrumental una mejor oportunidad que en la sonata para describir sentimientos sin palabras. La sinfonía y la obertura tienen un carácter más fijo. La forma del concierto parece diseñada más para darle a un hábil ejecutante la oportunidad de ser oído contra el fondo de muchos instrumentos para llevar a cabo la descripción de emociones violentas. Aparte de esas formas y de las danzas, que tienen también sus caracteres especiales, queda solo la forma de la sonata, la cual asume todos los caracteres y cualquier expresión”. En resumen, en el siglo XVIII no existía la idea de una sonata aislada como tal, existía una concepción en evolución gradual de la composición de música instrumental, un estilo instrumental puro que servía al concierto, a la danza o la ópera. Es significativo que las explicaciones dieciochescas de la forma sonata sean sin excepción descripciones de composición instrumental.

2.3.4.- Elementos musicales.

En general los elementos musicales empleados en el siglo XVIII fueron muy parecidos a los usados en el estilo anterior pero se utilizaban de una manera más sencilla y contrastante. El movimiento armónico llevaba un ritmo más lento. Los compositores usaron contrastes entre temas e incluso entre motivos como se puede observar desde el primer tema del primer movimiento del Concierto en do.

Los movimientos barrocos utilizaban un solo nivel dinámico uniforme y en ciertas ocasiones usaban contrastes bien diferenciados, pero en el clasicismo se emplean además crescendos y diminuendos para obtener variedad dentro de un mismo movimiento. De esta necesidad de usar efectos musicales surge la sustitución gradual del clavecín por el pianoforte.

2.3.5.- Estructura armónica de los movimientos.

La música de Haydn recurre al folklore húngaro constantemente pues el vivió de niño en una aldea de la frontera austro-húngara, donde la música popular era escuchada muy frecuentemente, de ahí que el título *all'ongarese* aparezca en varios de sus movimientos. Su interés por la música popular se deduce también por sus aproximadamente 430 arreglos de canciones folklóricas, en su mayoría compuestas para trío clásico. En su época a veces se describía su música como “arte popular”, y de hecho, su equilibrio entre la música popular y los experimentos innovadores, transformó la expresión instrumental del siglo XVIII.

¹⁴ *Ibid.*

Los contrastes como los cambios repentinos de momentos dramáticos a efectos humorísticos son característicos de su música. Haydn creó una sofisticada interacción entre distintos grupos temáticos, su influencia en el desarrollo de la forma sonata fue tan fuerte que como vimos, los compositores la siguieron utilizando hasta el siglo XX para crear estructuras musicales cada vez más extensas.

El primer movimiento del concierto está en el gran estilo de Do mayor de Haydn, lleno de ritmos lombardos, ritmos punteados, síncopas y atmósfera cortesana.

I – Allegro moderato 4/4							
Sección	Exposición		Desarrollo			Reexposición	
Textura	tutti	solí	tutti	solí	Tutti	solí	tutti
Temas	1-2	1-2	1	1-2	2	1-2	1-2
Grado	I-V	I-V	V	V-vi	ii-V-I-IV-ii-V	I-I	I-I
Tonalidad	Do-Sol	Do-Sol	Sol	Sol-la	re-Sol-Do-Fa-re-Sol	Do-Do	Do-Do
Compás	1-47 (47)		47-96 (50)			97-136 (40)	

El segundo movimiento es de carácter campirano, es muy similar al segundo movimiento de su sinfonía 13 dedicado también a Weigl en 1763.

II – Adagio 2/4						
Sección	Exposición		Desarrollo		Reexposición	
Textura	tutti	solí	tutti	solí	solí	tutti
Temas	1-2	1-2	2	1	1-2	2
Grado	I	V	V	V-vi-V	I	I
Tonalidad	Fa	Do	Do	Do-re-Do	Fa	Fa
Compás	1-56		57-88 (32)		89-116 (28)	

El tercer movimiento es un sucesor de la forma de *Ritornello* que utilizaba Torelli y Vivaldi. Está lleno pasajes difíciles en registros agudos del instrumento, es una culminación brillante característica de los conciertos de este período.

Finale. Allegro molto 4/4							
Sección	Exposición		Desarrollo			Reexposición	
Textura	tutti	solí	tutti	solí	tutti	solí	tutti
Temas	1-2	1-2	1	1-2	1	1-2	-
Grado	I-i	I-v	V	V-iii	iii-V	I-i	I
Tonalidad	Do-do	Do-sol	Sol	Sol-mi	mi-Sol	Do-do	Do
Compás	1-106		107-172 (66)			173-253 (81)	

2.3.6.- Estructura del primer movimiento.

En la partitura del primer movimiento en la página siguiente podemos ver que tanto la estructura como los elementos mencionados están descritos en los anteriores puntos de análisis y en la definición de forma sonata de la página 37.

exposición

tutti 1

The musical score is written for piano in a 2-staff system (treble and bass clefs). It is divided into several systems of music. The first system (measures 1-5) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A dashed line labeled "tema 1" spans across both staves. The second system (measures 6-11) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 12-16) introduces a new melodic line in the treble staff, with a dashed line labeled "tema 2" below it. The fourth system (measures 17-21) features a complex rhythmic pattern in the treble staff, with dashed lines labeled "motivo 1" and "motivo 2" indicating specific motifs. The fifth system (measures 22-28) is marked "solo-1" and features a prominent melodic line in the bass staff, with a dashed line labeled "tema 1" below it. The sixth system (measures 29-34) continues the solo passage with a complex rhythmic pattern in the bass staff, with a dashed line labeled "motivo 2" below it. The seventh system (measures 35-41) features a melodic line in the treble staff, with dashed lines labeled "tema 2", "motivo 1", and "motivo 2" indicating motifs. The eighth system (measures 42) concludes the passage with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff, with a dashed line labeled "motivo 2" below it.

desarrollo
tutti-2

tema 1

motivo 1

motivo 2

solo-2

tema 1

tema 2

motivo 1

motivo 2

tema 2

tutti-3

motivo 1

reexposición
solo-3

97

tema 1

102

108

114b

tema 2

121

motivo 1

motivo 2

126

cadenza tutti 4

tema 1

tema 2

132

motivo 1

motivo 2

2.4.-Comentarios de interpretación.

Así como cambiaron las circunstancias en el transcurso del tiempo marcando estilos diferentes, la interpretación también presentó cambios significativos que hay que tomar en cuenta al abordar obras de diferentes estilos.

Un movimiento barroco es singular en el aspecto en que un solo tema es desarrollado a lo largo del movimiento sin usar grandes contrastes. En un movimiento clásico existe la dualidad de los temas expuestos en tonalidades opuestas, después desarrollados en diferentes tonalidades y recapitulados al final con la oposición de las tonalidades ya reconciliada. Ésta tensión, relación y resolución forman el microcosmos de la experiencia humana, son elementos de la vida misma y no tan solo innovaciones del clasicismo. El movimiento clásico acepta este conflicto, que forma una unidad con los temas contrastantes a través del movimiento, y no a través de varios movimientos contrastantes como es el caso de la suite o sonata barroca. Esto causa una diferencia en la práctica que el intérprete debe de tomar en cuenta. Hay por supuesto, dinámica y otros contrastes que pueden y deben de ser hechos en un movimiento normal del barroco sin evitarlos en ninguna manera, pero es un error crear más contrastes expresivos de los que la música sugiere. Encontrar la expresión de la música misma es un principio de interpretación en cualquier circunstancia.

Uno de los caminos para buscar una interpretación histórica, estilísticamente válida, y de estética vanguardista al mismo tiempo, es analizando la forma y cambios de los instrumentos que usaban en ese tiempo y compararlos con los modernos. También es conveniente revisar los tratados de interpretación de la época que eran conocidos por los compositores. Para la música de Haydn existe una fuente valiosa, es una carta de Haydn que contiene indicaciones de interpretación. La escribió para la ejecución de la cantata *Applausus* (1768) hecha para el jubileo del monasterio de Zwettl.

El carácter y la calidad de los instrumentos son consideraciones fundamentales para la interpretación de la música de Haydn y otros compositores. Como ya se mencionó, el concierto No. 1 fue compuesto aproximadamente en la década de 1760. En esos años y durante el período de casi 50 años, en el que Haydn escribió sus cuartetos (1750-1803), hubo cambios significativos en la construcción del arco, que afectaron en gran manera al sonido, al lenguaje y a la técnica del instrumento.

La manera de tocar era similar solo que con este cambio en la forma del arco el sonido era más estable. Podemos imaginar como producir un sonido intermedio entre la Arcada Händel y el legato romántico del arco moderno tanto en volumen de sonido como en la longitud de los motivos. En el concierto podemos ver arcadas más largas en motivos de más notas en un solo arco que deben interpretarse de una manera ágil o juguetona, o en cantábiles de notas largas, en contraste con motivos más cortos que son más parecidos en interpretación a la manera barroca.

El violinista David Boyden explica a grandes rasgos en una conferencia sobre interpretación de Haydn, los tipos de arcos que usaban los instrumentistas y como

fueron evolucionando.¹⁵ El violoncello desde el barroco estaba ya más o menos estandarizado después de los ejemplares que construyeron los grandes lauderos como Stradivari y Amatti, lo que si cambió fue el arco y el material con el que se hacían las cuerdas que al principio eran de tripa y con el tiempo cambiaron a ser de metal¹⁶ lo que producía sonoridades diferentes.

En un típico arco de la primera parte del siglo XVIII (para sonatas y conciertos del tiempo de Corelli) la vara del arco es convexa, con la curva hacia fuera de la cerda, que no podía ser tensada o destensada. Éste arco es como una pulgada más corto que el moderno y tiene casi tres pulgadas menos de cerda utilizable. También es más ligero y tiene diferentes puntos de balance y propiedades de interpretación. En estos arcos antiguos, cuando la cerda entra en contacto con la cuerda hace mas ruido que con el arco moderno. El “rechinido” de estos arcos requiere de un cierto tratamiento de *tomar o dar* antes de que suene la nota. A esto Leopold Mozart le llama *pequeña suavidad*. Esta característica y su relativa ligereza se combinan para producir un golpe básico de arco non-legato tipo detasche que es la base para una brillante y clara articulación en pasajes rápidos a través de las cuerdas, especialmente en el primer tercio del arco.

Un arco posterior, posiblemente de Stradivari, tiene una vara casi recta, las dos últimas terceras partes están adelgazadas, combinando ligereza y fuerza y, la tensión de la cerda es ajustable, éste arco es todavía una pulgada más corto que el actual pero la cerda utilizable es de 2 pulgadas menos. Este es un arco muy bien balanceado porque su punto de balance está más cerca del talón.

El arco moderno llamado a veces *Tourte* o *Viotti* fue perfeccionado por Francios Xavier Tourte (1747-1835). Pero hubo varias formas de transición entre los arcos barrocos y los modernos. Uno de ellos, con estampado *Forster* en el talón y en la vara data de 1775. El arco es cóncavo, con la curva hacia adentro de las cerdas, característica que repercute en la acción del arco. También tiene una punta del arco diferente para prevenir que la cerda toque la vara en la parte media y la cerda es ajustable. No hay un buen nombre para estos arcos de transición, una razón son las muchas formas que hubo. La única y simple constante es la concavidad de la vara mientras las puntas y talones varían muchísimo. El llamado arco Cramer diseñado por Woldemar cerca de 1800, también es de transición, con una vara ligera y cóncava. Woldemar violinista francés decía que éste arco “fue adoptado en el tiempo de Cramer por la mayoría de artistas y amateurs” (1770-1795).

El arco moderno (Tourte) tenía la concavidad más marcada que el arco de transición, la punta levantada y talón ajustable, es generalmente más pesado y fuerte que los anteriores y tiene más ancha la cerda. Este arco moderno es contemporáneo al Op.42 de Haydn. El arco Tourte y las mejores de las formas de transición como el arco Cramer eran muy usadas en los primeros años del siglo XIX. La vara cóncava del arco moderno hace la vara más tensa y menos ruidosa, produciendo el sonido prácticamente al instante. El arco moderno puede hacer el *sforzando* fácilmente y un *martelé* muy marcado. En menor grado, lo puede hacer también el arco de transición. Ambos *sf* y *martelé* son muy difíciles de producir con un arco barroco, por eso no es común encontrar estas anotaciones en la música anterior a 1750. Este arco cuando disminuye la

¹⁵ Larsen, J. P. et. al. (comp.). "Haydn Studies. Proceedings of the Internacional Haydn Conference Washington D. C., 1975".

¹⁶ Ver Anexo 3 Surgimiento y evolución del violoncello como instrumento solista.

fuerza y la tensión parece producir un piano o pianísimo de una calidad y luminosidad evidentemente mejor que el arco antiguo. También puede hacer cuerdas dobles sin rechinos, delicadas filigranas y distintos golpes de arco más fácilmente. La acción del arco de transición esta entre uno y otro.

Las hipótesis son que a principios de 1770 Cramer, Forster, y Tourte diseñaran arcos modernos con la perspectiva interpretativa de los cuartetos de Haydn o los conciertos de violín de Mozart. O al contrario, que a principios de 1770 los compositores pudieron haber estado ocupados explotando el nuevo arco Cramer. De hecho la motivación exacta de Haydn para el tratamiento de los cuartetos 70 - 72 no se conoce. Tal vez paso algo similar a principios de 1780. Pudiera ser que el Op.33 haya sido escrito en una “*nueva y especial manera*” en parte para explotar las posibilidades de los nuevos Tourte. Lo que es cierto es que Haydn y Forster se frecuentaban bastante porque este último publicó 129 trabajos del compositor entre 1781 y 1787.



JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

Sonata n°1 para piano y violoncello
en mi menor
Op. 38

3.-Sonata nº1 para piano y violoncello en mi menor opus 38 de J. Brahms.

3.1.-Contexto histórico.

La palabra *romántico* empleada en las bellas artes tiene más significados de los que normalmente se usan en la historia de la música. Este adjetivo proviene de “romance” que es un cuento o poema épico de personajes o sucesos históricos medievales escrito en alguna de las lenguas vernáculas descendientes del latín (romano) que se llamaban lenguas romances. Cuando se utilizaba la palabra romántico a principios del siglo XIX se refería a algo remoto y fantástico que contrastaba con el mundo presente. El gusto de la gente se inclinaba por lo exótico: filosofías, misticismos, misterios de tierras orientales y medievales. La gente empieza a admirar la belleza de las catedrales de la Edad Media que eran sumamente complejas a diferencia de la simetría y la sencillez de la arquitectura clásica. Se tenía gusto por los escenarios salvajes y había una búsqueda de la naturaleza y el paraíso perdido. Por ejemplo: el jardín inglés que aparentaba un crecimiento natural primitivo, fue muy popular. Desde este punto de vista, si la lejanía y la infinitud son románticas, la música debía ser la más romántica de las artes por estar más separada del mundo de los objetos que las demás, por lo que cobró un carácter misterioso con un gran poder de sugestión.

La población europea aumentó grandemente, sobre todo en las principales ciudades, así el artista se halló en el inmenso tumulto de la ciudad moderna. Pero entre más se apartaba de la naturaleza y la vida cotidiana del hombre, más se enamoraba de ésta. Para él la naturaleza no era meramente un tema de descripción sino que sentía una afinidad con ella al grado de convertirse en un refugio y una fuente de vigor, inspiración y revelación.

El romanticismo en la música aparece alrededor del año 1820 y su límite final puede marcar con la aparición del dodecafonismo, aunque en algunos casos se extiende más allá. Éste parte del clasicismo, con el que no hay en principio, una voluntad clara de ruptura en cuanto a las formas de composición. Las primeras manifestaciones del romanticismo aparecen en principio sobre todo en Alemania y Europa central. Beethoven fue el primer modelo romántico y junto a este se pueden citar los nombres de Schubert y Weber. Con la expansión del movimiento por el resto de Europa surgen compositores que siguen trabajando con las formas clásicas y por otro lado tendencias que rompen definitivamente con el clasicismo.

Algunos compositores alemanes comienzan a interesarse en el estudio histórico de las formas clásicas de la sonata, la sinfonía, el trío y cuarteto clásicos, dando lugar a la musicología que se extendería luego por otros países. A raíz de esto se forman las dos tendencias mencionadas: La primera estaba representada por Brahms, quien se inspiró en formas del pasado. Otros compositores que siguieron este camino fueron Mendelssohn y Bruckner. En aquellos años surgen conciertos y ediciones de compositores como Bach, Purcell y Palestrina entre otros. La otra estaba representada por Liszt y Wagner, que buscaron un nuevo lenguaje haciendo uso de una mayor libertad formal y temática.

El *nacionalismo* se desarrolla completamente y aparecen escuelas nacionalistas en casi todos los países europeos como consecuencia del sentimentalismo romántico de revivir el pasado. Se toma como punto de partida del nacionalismo la ópera de Glinka “La vida por el Zar”, (Rusia,1836) con la que surge de la búsqueda de una tradición musical que provenga del patrimonio cultural. Este fenómeno sucedió sobretudo en los países que permanecieron al margen de las evoluciones musicales de los siglos anteriores. Bela Bartok habla del nacionalismo como “todas aquellas melodías que han sido difundidas entre la clase rural de un país, y que son expresiones instintivas de la sensibilidad de los aldeanos”. Así, se marcaron las diferencias de los estilos nacionales, la canción popular llegó a ser muy importante porque era la expresión espontánea del alma nacional. También hubo una inclinación hacia el *exotismo*, estilo en el cual se usaban concientemente lenguajes de otras naciones en busca de un diferente colorido. El lenguaje nacionalista fue el contraste del ideal musical cosmopolita del clasicismo. Después surge el *Post-romanticismo* representado por escuelas como la inglesa o la española.

En el romanticismo tardío fue fundamental el desarrollo del positivismo en todos los órdenes sociales y artísticos. Sin embargo, la música no parece apercibirse puesto que continúa con sus mismos temas, estilos y técnicas de composición. Sólo en la ópera parecen darse ciertos cambios, comenzando a proponer temas realistas como argumento de sus obras, hasta llegar al *verismo* italiano, que buscaba el retrato auténtico de ambientes y pasiones.

Hubo muchos factores que afectaron a la música y a lo que la rodeaba. Gracias a la era industrial y al hierro forjado se pudieron construir áreas más grandes que las que se habían alcanzado, incluyendo salas de conciertos, por lo que los instrumentos demandaron más sonido y también fueron mejorados. Así el hierro también sirvió a los instrumentos como el piano y los alientos con válvulas que desarrollaron dinámicas más amplias.

La impaciencia del artista romántico ante los límites lleva a una destrucción de las distinciones, la personalidad tiende a mezclarse con la obra de arte, incluso las bellas artes se mezclan entre sí. Por ejemplo la música establece una relación complementaria con la literatura y la pintura. Las obras integrales de arte fueron las óperas de Wagner en las que se incluyeron todas las Bellas Artes para su realización.

La distinción entre músicos profesionales y aficionados fue cada vez mayor a medida de que el nivel de ejecución iba siendo más complicado. En esta época se debilita el mecenazgo individual y las asociaciones de conciertos públicos. Los compositores luchan solos por llegar a un mayor número de personas. Los grandes ejecutantes virtuosos del siglo XIX eran individuos dominantes y heroicos como Paganini y Liszt. La concepción del músico como un solitario héroe o profeta en contra del entorno hostil, sirvió para conferir a la música una cualidad incitante y una tensión emotiva que estimulaba al oyente. El artista era un tipo de elegido que escribía con una inspiración que mostraba su visión particular y fragmentada del mundo aunque su mensaje pudiera ser rechazado. No componían para un patrón o una función particular sino que lo hacían para la posteridad, para un público excelente imaginario. No obstante, que por un lado estaba este gran virtuoso fascinador de un público abarrotado, por el otro, surgió el conjunto musical familiar o vecinal alrededor de un piano. La ejecución musical en familia, casi desconocida en la actualidad por el surgimiento del

fonógrafo y la televisión, era un rasgo constante del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El artista apartado buscaba la inspiración en su propio fuero íntimo. Éste compone para grupos muy reducidos de personas afines a quienes confiaban sus íntimos sentimientos que no expondrían ante el rudo público de las salas de conciertos. Esta situación del tipo de artista introvertido y extrovertido, se evidencia en el contraste de las grandes obras orquestales de Wagner o Mahler con las pequeñas formas como los lieder y las pequeñas piezas para piano de Shubert o Chopin.

En el romanticismo surge la música programática como resultado del conflicto entre la pureza romántica de la música instrumental, y la fuerte inclinación literaria de las artes. Esta música absorbía y transformaba un tema poético, descriptivo o narrativo. Algunos de sus representantes fueron Mendelssohn, Scumann, Beriloz, Liszt. La mayoría de la música instrumental de los compositores estaba dominada por el espíritu lírico del lied más que por el dramatismo de la sinfonía. La música de cámara no congeniaba con el romanticismo en el aspecto de carecer de la íntima expresividad personal de las piezas para piano o del lieder y no contar con tanta gama de colores como las enormes orquestas de la época. Por esta razón los románticos Wagner, Lizst y Berlioz no contribuyeron en lo absoluto a este género que fue abordado por los compositores que tenían más afinidad con la tradición clásica como Schubert, Brahms y en menor grado Mendelssohn y Schumann.

En el aspecto religioso, a pesar de haber sido una época laica y materialista, hubo un resurgimiento de la iglesia católica. Pero la música litúrgica romántica era demasiado personal y grandiosa para el uso eclesiástico y los compositores expresaban mejor sus aspiraciones espirituales en composiciones no litúrgicas.

A finales del siglo XIX Wagner había utilizado la tonalidad tan complejamente que ya no parecía parte del mismo sistema dando paso a los estilos del siglo XX que, con excepción del Neo-clasicismo, empezaron componer en base a sistemas nuevos sustentados por teorías diferentes.



3.2.-Aspectos biográficos del compositor.

Johannes Brahms (1833-1897)

Brahms es uno de los mejores compositores de música de cámara del siglo XIX, es el sucesor de Beethoven en este campo así como en el de la sinfonía. Tiene 24 obras en total de las cuales figuran composiciones maestras de primer orden en las cuales se puede apreciar que en gran manera su tendencia hacia las raíces clásicas de la composición a pesar de sus dotes románticas. Se le conoce como uno de los mejores representantes de la tradición alemana.

Su padre Johann Jacob Brahms fue el primer músico profesional de la familia. Se establece en Hamburgo y entra como contrabajista a la orquesta de la ciudad. Se casa en 1830 con Johanna Henrika Christiane Nissen. Su segundo hijo Johannes Brahms nace en 1833, y recibe su primera instrucción musical con su padre. A los 7 años empieza a tomar clases de piano con Otto F. W. Cossel con quien se convirtió en un buen pianista. Cuando Cossel se dio cuenta de sus dotes de compositor lo recomendó con su propio maestro Eduard Marksen, alumno a su vez de Ignaz Seyfried, pianista y compositor de renombre en Hamburgo quien dio clases de teoría musical a Johannes en 1846. Brahms fue compositor y arreglista de la orquesta Alster Pavilion donde tocaba su padre, así adquirió tanto experiencia en arreglar música para ensambles pequeños como entrenamiento en efectos musicales e improvisación.

En 1848 y 49 da sus primeros conciertos como pianista solista, época en la que estudiaba principalmente las obras de Bach, Beethoven y también obras de virtuosos contemporáneos como Thalberg y Herz.

Cuando austriacos y rusos impiden el levantamiento húngaro de 1848, una oleada de insurgentes pasan por Hamburgo en su camino a Norteamérica y algunos se quedan ahí iniciando una moda por lo húngaro. De esta manera Brahms conoce las csárdás y la manera de tocar a la zingara que representaba en Alemania la música folklórica húngara. Ahí encontró un extraño mundo de ritmos irregulares y el sentimiento atresillado característico de sus últimas obras.

Uno de los intérpretes más importantes de ésta música era Eduard Hoffmann conocido como Reményi (Hoffmann en húngaro) que había estudiado en Viena. Él dio un concierto en 1850 que cautivó a Brahms que tenía 17 años y que le acompañó tres años más tarde en una gira de conciertos aprendiendo de él como tocar *alla zingarese* y a usar el *rubato* en la música de cámara. En este viaje fueron primero a Hanover y a Göttingen en donde Brahms conoce a Joseph Joachim, otro violinista húngaro, quien reconoce su talento iniciando así una larga amistad. Después viajan a Weimar donde conocen a Liszt, pero después de seis semanas Brahms se da cuenta de que su estilo era totalmente opuesto al de la “nueva escuela alemana” representada por el pianista húngaro.

Después Brahms viaja a Dusseldorf por consejo de Joachim para conocer a Robert Schumann que se queda impresionado por sus composiciones y su inusual expresividad al tocar el piano. Brahms viaja a Hamburgo pero más tarde Schumann cae enfermo y regresa para ayudarles, en esos días se enamora de Clara Schumann a quien le declara su amor después de la muerte de su esposo en 1856. Clara regresa a Berlín con su madre y Brahms va de vuelta a Hamburgo en 1857 en donde vive por algunos años, en el camino se queda por 4 meses en Detmold, lugar que visitó por 2 veranos

más trabajando como pianista, músico de cámara y director del coro de la corte, incluso algunas veces tubo la oportunidad de dirigir la orquesta por lo que aprendió los rudimentos de la técnica orquestal.

En 1858 viaja a Berlín para ver a Clara Schumann, pero en el verano de ese año se enamora en Göttingen de Agathe von Siebold, amor que no pasó a mayores pero que ayudó al compositor a recuperarse de su anterior pasión y como inspiración para crear algunas de sus composiciones.

En 1859 se establece en Hamburgo y funda un coro de mujeres que fluctuaba entre 12 y 40 mujeres según las circunstancias, para el que compuso también varias composiciones y arreglos de canciones folklóricas. Algunas mujeres del coro cantaron con Clara Schumann que visitó Hamburgo para dar unos conciertos en 1861.

Liszt, Brendel y su círculo representaban a la escuela alemana de esos días, entre ellos lamentaban el alejamiento de Brahms porque reconocían que era el compositor con más talento, no obstante en 1860 él, Joachim, J. O. Grimm y Bernard Scholz firmaron una declaración en la que se desligaban por completo de la estética de Liszt y sus seguidores. Esto le causó a Brahms que las casas editoras no dieran importancia a sus obras. Brahms deja su ciudad natal en 1862 para establecerse en Viena pensando que jamás regresaría a esa ciudad.

Al llegar a Viena es rápidamente aceptado en el ambiente artístico y ganó muchos amigos como el director de orquesta Otto Dessoff, cuyo trabajo y técnica orquestal sirvió a Brahms como modelo. Posteriormente es llamado como director de la “Viena Singakademie” para sustituir a Ferdinand Stegmayer. En sus primeros ensayos dirigió obras *a capella* por falta de presupuesto, e inició un estudio de música antigua interpretando obras de Schütz, Gabrieli, Bach y obras más recientes de Beethoven y Mendelssohn. Después de una temporada renunció por problemas en el puesto y comienza a dar clases de piano.

Cuando conoce a Wagner parece que a éste le agradan las composiciones del joven compositor pero después lo ataca severamente en periódicos al sentir rivalidad en el campo de la ópera. Brahms no siguió con esta rivalidad públicamente pero las palabras de Wagner crearon una barrera entre ellos.

Su estancia en Viena era frecuentemente interrumpida por giras de conciertos (solo o acompañando a Joachim y a Julius Stockhausen) que no solo lo llevaron a Alemania y Austria sino también a Hungría, Suiza, Dinamarca y los Países Bajos. Después de 1868 Brahms decide hacer giras en las que solamente tocaría sus propias composiciones.

En 1870, cuando el director Herbeck sale de la “Viena Gessellschaftskonzerte”, Brahms es invitado para dirigir la orquesta pero se niega y 1872 le ofrecen además dirigir el coro. Él acepta dicho puesto pues unos meses antes muere su padre desapareciendo así toda ligadura con Hamburgo su ciudad natal. Brahms aprovecha este puesto para introducir la música barroca de Bach y Händel. Como director fue un gran éxito al principio, pero así como crecía su reputación como compositor, eran evidentes sus carencias como director en una época en la que la dirección empezaba a ser reconocida como profesión y contaba con la primera generación de virtuosos como Levi, Bülow, Mottl y Muck, así que en 1875 renuncia al puesto para dedicarse mayormente a la composición.

Brahms tenía como rutina componer en verano y dar conciertos en invierno. Entre los años 1878-93 hace ocho viajes a Italia acompañado por amigos cercanos, pero aunque le gustaba mucho aquel país nunca compuso en estilo italiano.

En 1881 Bülow gana la amistad de Brahms después de tocar en Viena las últimas sonatas de Beethoven y le ofrece la Orquesta de la Corte de Meiningen para ensayar. Brahms acepta e inicia una serie de conciertos con esta orquesta ya que llegó a tener una buena relación con los duques.

Brahms era muy estimado por los compositores de la época, tanto que en el Festival Musical de Meiningen de 1895 se hicieron conciertos que consistían en interpretar únicamente música de Bach, Beethoven y Brahms, lo que era el más alto honor para un compositor vivo.

Brahms muere el 3 de abril de 1897 con el diagnóstico de cáncer de hígado, misma enfermedad que acabó con la vida de su padre. Fue enterrado en el cementerio central de Viena recibiendo muchos visitantes y mensajes de toda Europa. Aquel día todas las embarcaciones de Hamburgo bajaron sus banderas a media asta.



3.3.-Análisis.

3.3.1.- Historia de la obra.

La sonata en mi menor fue la primer obra para un dueto publicada del compositor. Tres movimientos de la sonata fueron compuestos en 1862, entre ellos estaba un Adagio Affettuoso que fue desechado, y después en 1865, fue escrito el final. La sonata fue inicialmente planeada con cuatro movimientos pero dicho Adagio precedido del primer movimiento resultaba demasiado pesado porque ambos eran muy largos y ricos musicalmente, así que la mejor opción fue omitirlo. Este mismo movimiento fue reutilizado en otra tonalidad para la segunda sonata 21 años después.

3.3.2.- Formas instrumentales.

La aportación de Brahms a los géneros instrumentales fue de gran importancia porque representó el resurgimiento de las formas que habían perdido importancia en Alemania durante el romanticismo. En su música orquestal y de cámara llegó al punto más alto de su perspectiva como compositor. Él unió de una manera natural los símbolos y sentimientos del romanticismo musical alemán con fuertes raíces en la claridad de la forma y balance influenciado por su conocimiento de la música antigua. En su obra podemos observar un reestablecimiento de la tradición austro-alemana enriquecida con elementos del pasado jamás usados por los compositores clásicos o románticos. Su tratamiento del contrapunto, armonía, melodía y variación melódica se desarrolló hasta marcar una individualidad llevada a la madurez en 1876.

Desde que surgió la forma sonata de la que se habló anteriormente solo sufrió modificaciones pero no cambios radicales. Como se mencionó Brahms en sus composiciones empleaba los recursos románticos al igual que los clásicos y los barrocos, así que en el plan general de esta sonata así como en la estructura de los movimientos podemos observar características de los dos estilos de las obras mencionadas anteriormente así como características del romanticismo.

En el siguiente cuadro podemos observar estas similitudes en el número, tonalidad y carácter de los movimientos. En número y tonalidad de movimientos, la sonata en mi es parecida al concierto así como en la utilización de la forma sonata en el primero y tercero. En carácter, el segundo y tercer movimientos son más parecidos a una obra barroca ya que son un minueto (danza) con trío y una fuga respectivamente. Aquí encontramos la primer innovación romántica del compositor que es la combinación de dos estilos históricos.

Sonata no.1 en mi menor			
Movimientos	I	II	III
Velocidad	Allegro non troppo	Allegretto quasi Menuetto -Trio	Allegro (fuga)
Grado	i	iv-ii	i
Tonalidad	mi	la-fa #	mi

3.3.3.- Estructura armónica de los movimientos.

Brahms es reconocible por su “tono de voz” como pocos compositores, en su estilo abundan melodías arpegiadas y combinaciones tímbricas. Él tenía una preferencia especial por los registros medios-bajos característica que se puede observar en sus primeras obras para piano solo. La sonoridad específica de piano y violoncello es muy frecuente en sus primeras obras. Durante el período de 1859-65 exploró esta combinación en su música de cámara y precisamente el primer dueto publicado fue la sonata para piano y violoncello. El uso de esta combinación de cualidades románticas y profunda expresión, es complementado con la búsqueda de la música del pasado. Brahms usa este recurso dándole un tratamiento moderno de una manera más marcada que en composiciones anteriores.

La sonata tiene una estructura en la que la gravedad del primer movimiento es perfectamente balanceada por la elegancia del antiguo minuet y la fuerza del final fugado.

La forma del primer movimiento es una forma sonata que coincide con la misma definición de la página 37 pero más estilizada en el tratamiento melódico.

Este movimiento tiene un fuerte sentido de continuidad a través de motivos y armonías que fluyen constantemente. El primer tema enfatiza el motivo do-si (6-5) que es desarrollado a lo largo de toda la sonata. El segundo tema es un ejemplo de lo que Shöenberg llama variación evolutiva¹⁷, que es un recurso de desarrollo melódico en el que un tema surge de variaciones de fragmentos de motivos. Este recurso es utilizado por Brahms en gran manera y es una característica romántica de libertad de forma. Al final del movimiento hay una coda en mi mayor con frases cantábiles que fluyen naturalmente.

En 1912 Altmann propone que el tema principal esta íntimamente relacionado con el tema generador de “*Die Kunst der Fugue*” de Bach que podemos observar en los primeros compases del Contrapunto 3 de dicha obra.¹⁸

I – Allegro non troppo 4/4								
Sección	A		B			A'		
Temas	1	2-3	1	2	3	1	2	3
Grado	i	V	III-Vdim	ii dim	V	i	i	I
Tonalidad	mi	Si	Sol-Sib	fa	Si	mi	mi	Mi
Compás	1-57	58-90	91-125	126-147	148-161	162-218	219-239	240-281
Total de c.	57	31 (90)	34	21	13 (68)	56	20	41

¹⁷ “Developing Variation” Botstein, L. “*The Compleat Brahms, A guide the musical works of Johannes Brahms*”.

¹⁸ Musgrave, Michael. “*The music of Brahms*”.

Contrapunctus 3



I - Allegro non troppo



En el segundo movimiento el violoncello lleva la melodía de danza mientras que el piano es más pausado para realzar al canto. El trío es una danza más flexible y espontánea lo que provee de contraste al movimiento.

Este movimiento es una clara recreación del carácter de un minueto con un trío romántico. Así Brahms yuxtapone dos caracteres históricos para los cuales el primer movimiento es el mediador al cual ambos pueden relacionarse.

Él logra con efectos armónicos y cadencias frías un lenguaje arcaico dentro del gentil tempo de minueto.

II – Allegretto quasi Menuetto 3/4								
Sección	A			B Trio		A		
Estructura	A	B	A'	C	C'	A	B	A'
Temas	1	2	1	3	3	1	2	1
Grado	i	iii	i	vi aum	I	i	iii	i
Tonalidad	la	do	la	f#	La	la	do	la
Compás	1-37	38-58	59-76	77-89(24)	90-115(25)	1-37	38-58	59-76
Total de c.	76			49		76 (201)		

El tercer movimiento es una fuga que en su estructura tiene también algo de la forma sonata del clasicismo. Esta fuga procura el mayor contraste a la obra, el sujeto de nos recuerda material del primero y nuevamente podemos observar la combinación de los estilos con un tratamiento moderno. Se puede apreciar un balance entre el virtuosismo y la severidad que hace a este movimiento firme y conclusivo.

Según Altmann, también el tema final de este movimiento esta relacionado con “*Die Kunst der Fugue*” pero ahora con el Contrapunto 13, el tratamiento que podemos observar a lo largo del movimiento refleja la composición a la manera antigua. La presentación de la idea de Bach en la mano izquierda del piano y la manera en la que emplea efectos barrocos nos ofrece una clara impresión de su estilo.

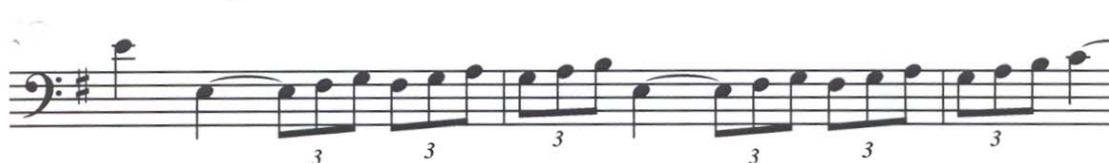
Quien establece la fuga en el contexto de sonata fue Haydn, también encontramos ejemplos en Mozart y Beethoven, quien compuso también una fuga para el último movimiento de su última sonata para violoncello en re mayor. Brahms también emplea aquí este recurso pero lo hace de una manera independiente. En la exposición de la fuga aparece el primer sujeto, un puente al segundo de textura homofónica y conduce al desarrollo de ambas usando strettos e inversiones. La reexposición varía de una forma más tradicional de sonata comenzando con dominante-tónica y además omite cualquier referencia al segundo tema llegando directamente a la coda del tema principal. Motivos del segundo tema solo aparecen como contestaciones en el desarrollo. Aquí podemos observar también la integración del contraste de distintos períodos estilísticos entre los temas.

III – Allegro 4/4				
Sección	A	B	A'	C
Temas	1	2	1	1
Grado	i	III	V	i
Tonalidad	mi	Sol	Si	mi
Compás	1-52	53-98	99-174	175-198

Contrapunctus 13



III - Allegro



3.4.-Comentarios de interpretación.

El primer aspecto a considerar es la interpretación de la música de cámara. El nombre de la obra es *Sonata para Piano y Violoncello* y no *Sonata para Violoncello y Piano*, que es más frecuente y parece dejar al piano en un papel secundario. Las sonatas son música de cámara y no piezas con acompañamiento así que los intérpretes deben estar todo el tiempo, atentos al resultado sonoro en conjunto. Para esto es importante considerar la textura. La línea melódica que lleva el violoncello es en un registro muy grave, esta inspiró a Brahms a crear relaciones versátiles y de igualdad entre los dos instrumentos. Esto se puede apreciar desde la primera melodía que es tocada en la cuerda Do, que es la más grave del instrumento, que suena por debajo de los acordes a contratiempo del piano. La tesitura del violoncello a través de la sonata esta en el registro bajo casi todo el tiempo aunque en algunos momentos la línea melódica suena por arriba de la parte del piano. No quiere decir que en otro tipo de obras no debemos cuidar este aspecto pero en esta obra en especial, y como parte del estilo romántico es necesario el empleo del colorido tímbrico de los instrumentos para los distintos caracteres que se suceden constantemente.

También debemos tomar en cuenta que Brahms era un estudioso de los tratados antiguos y que sus composiciones guardan una estrecha relación con el contrapunto de Bach y de Beethoven. Esta obra como vimos tiene relación con “El Arte de la Fuga” que es una de las obras de contrapunto más importantes de Bach en la que a partir de un tema generador construye cerca de 20 fugas de distinto carácter y tratamiento. Al usar Brahms referencias de este tipo en su música, uno de los aspectos que debemos cuidar es la polifonía dentro de una misma melodía a la que algunos teóricos llaman *contrapunto armónico*. Esta característica se puede observar en las melodías arpegiadas que van cambiando de armonía y en las que es fácil ver la conducción melódica de las voces. Por ejemplo en el segundo movimiento: compases 16-21 o el tema principal del tercer movimiento. Haciendo un análisis más profundo se encuentra este elemento casi todo el tiempo.

Una de las mayores influencias de Brahms al principio de su carrera musical fue la experimentación en la composición y el contacto con la música húngara como lo podemos ver en su biografía. Esta situación es similar al caso de Haydn, pero la música es muy diferente ya que los ideales románticos son diferentes a los clásicos por lo tanto el carácter de las obras también. En cuanto a la técnica del instrumento podemos observar que hay cantábiles más largos e intensos que en los estilos anteriores, así como muchos sforzandos y staccatos, esto puede traducirse en el uso de diferentes lugares y pesos de la cuerda al pasar el arco, y un mayor uso del vibrato para producir una mayor variedad de colores.

Anexo 1.- Retórica

Para comprender mejor la música barroca y clásica debemos acercarnos un poco a la retórica, ya que es de forma retórica como fue concebida, y por consiguiente, la forma de buscar una adecuada interpretación.

En la antigua Grecia la retórica era una de las 7 artes liberales, la retórica, dialéctica y gramática formaban el trivium; y la música, aritmética, geometría y astronomía formaban el cuadrivium. Nace en el S.V a.c. en Sicilia, al sur de Italia cuando surge la necesidad de hablar y convencer con elocuencia al oyente para resolver problemas legales.

La definición que da Aristóteles es la de “Arte de extraer de todo tema, el grado de persuasión que este encierra. Facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir;”¹⁹ y Cicerón dice que “El discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente. El buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos en quien lo escucha.”²⁰

La retórica, como las demás artes, tiene una serie de reglas y pasos a seguir para cumplir su objetivo: El primer paso se llama *inventio*, en él, se encuentra qué decir, buscando: convencer al oyente por medio de pruebas (*probatio*), y emocionarlo manejando sus temperamentos (sanguíneo, flemático, melancólico, colérico), y moviendo las pasiones del alma (alegría, valentía, frivolidad...). El segundo paso (*dispositio*), es en el que se ordena lo que se ha encontrado, y en el tercer paso (*elocutio*) se agrega al discurso el adorno de las palabras. El *elocutio* se divide en *electio*, en donde se eligen los tropos y figuras que se van a usar, y *compositio* donde se hace la composición. Los últimos dos pasos se refieren a las consideraciones sobre actuación y memoria.

La parte psicológica de emocionar al oyente, apelando a las necesidades de los temperamentos, y así mover sus pasiones, empleando las formulas retóricas más convenientes para cada caso, se observa claramente en el discurso musical de los compositores barrocos y clásicos. Bach en este sentido “...se arreglaba siempre de manera que su ejecución poseyese una variedad tal que cada trozo pareciese bajo su mano un verdadero discurso”²¹.

¹⁹ Aristóteles, “*De las bases de la retórica clásica*”. Curso de Retórica Musical con Federico Bañuelas.

²⁰ Cicerón, “*De inventione oratoria*”. Curso de Retórica Musical con Federico Bañuelas.

²¹ Forkel, J. N. “*Juan Sebastián Bach*”.

Anexo 2.- Obra de Bach correspondiente al periodo de Cöthen.

La obra de este período según el artículo sobre J. S. Bach del *Groves Dictionary of music & Musicians*, es la siguiente:²²

Cantatas:

- BWV A5. Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen (C. F. Hunold), para el cumpleaños del Príncipe Leopold, 10 de diciembre de 1718. Solo texto.
- BWV A6. Dich loben die lieblichen Strahlen (Hunold), para año nuevo, 1º de enero de 1720.
- BWV A7. Heut ist gewiss ein gutter Tag (Hunold), para el cumpleaños del príncipe, 10 de diciembre de 1720. Solo texto.
- BWV A8. Cantata perdida para año nuevo, 1º de enero de 1723.
- BWV 66a. Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück (Hunold) Serenata para el cumpleaños del Príncipe, 10 de diciembre de 1718. Solo texto.
- BWV 134a Die Zeit, die Tagund Jahre macht (Hunold), para año nuevo, 1º de enero de 1719.
- BWV 173a. Durchlauchtster Leopold, serenata, para el cumpleaños del Príncipe.
- BWV 184a. Cantata perdida para año nuevo 1722-3. ? = BWV A8
- BWV 194a. Cantata perdida para la corte de Cöthen.
- BWV 202. Weichet nur, betrübte Schatten. Nuppcial, 1718-23.

Obras para teclado:

- BWV 573. Fantasía para órgano en Do, 1722, fragmento en el libro de Anna Magdalena Bach.
- BWV 772-801. 15 invenciones y 15 sinfonías, 1723, libro de Wilhelm Friedmann Bach.
- BWV 846-869. El clave bien temperado, 24 preludios y fugas, 1722, algunos preludios están en el libro de W. F. Bach.
- BWV 818. Suite en la, 1722.
- BWV 819. Suite en Mi bemol, 1722.
- BWV 900. Preludio y fuga en mi, 1720.
- BWV 903. Fantasía cromática y fuga en re, 1720.
- BWV 836-7, 841-3, 924a-5, 931-2, 953, 994, 691, 753, 772ff, 846ff. Piezas del libro de W. F. Bach. 1720.
- BWV 573, 728, 812-16, 841, 991. Libro de Anna Magdalena Bach.
- Piezas del libro de W. F. Bach. 1720.

²² Hay tres catálogos de la obra de Bach en este artículo, que son:

1.-BG - *Ediciones Bach-Gesellschaft*.

2.-NBA - *Neue Bach-Ausgabe*. ed. Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen and Bach-Archiv, Leipzig.

3.-BWV - *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis*. El presente trabajo esta basado en el catálogo BWV que es el usado más frecuentemente.

Música de cámara:

Las obras marcadas con un signo de interrogación no se sabe de que período son exactamente, y de algunas se duda la autenticidad del autor.

- BWV 999. Preludio para laúd en do, 1720.
- BWV 1001-6. Tres sonatas y tres partitas para violín solo, 1720.
- BWV 1007-12. Seis suites para violoncello solo, 1720.
- BWV 1013. Partita para flauta en la, 1720.
- BWV 1014-19. Seis sonatas para violín y clavecín.
- BWV 1020 y 22. Dos sonatas para violín y clavecín, ?.
- BWV 1021. Sonata para violín y continuo en Sol, antes de 1720.
- BWV 1024. Sonata para violín y continuo en do, ?.
- BWV 1025. Suite para violín y clavecín en La, ?.
- BWV 1026. Fuga para violín y clavecín en sol, ?.
- BWV 1027-29. Tres sonatas para viola da gamba y clavecín. 1720, la n^o 1 es versión de BWV 1039.
- BWV 1030-32. Tres sonatas para flauta y clavecín.
- BWV 1033. Sonata para flauta y continuo en Do, ?.
- BWV 1034-35. Sonata para flauta y continuo en mi, 1717-20.
- BWV 1036-37. Dos sonatas para dos violines y clavecín, ?.
- BWV 1038. Sonata para flauta, violín y continuo, construida con el bajo de la sonata BWV 1021 por alguno de sus hijos o alumnos.
- BWV 1039. Sonata para dos flautas y continuo en Sol, 1720.
- BWV 1041-42. Dos conciertos para violín, cuerdas y continuo. v. BWV 1058 - 54.
- BWV 1043. Concierto para dos violines, cuerdas y continuo en re. v. BWV 1062.
- BWV 1046. Concierto de Brandenburgo n^o 1 en Fa, 1717.
- BWV 1047. Concierto de Brandenburgo n^o 2 en Fa, 1717-18.
- BWV 1049. Concierto de Brandenburgo n^o 4 en Sol, 1720. v. BWV 1057.
- BWV 1050. Concierto de Brandenburgo n^o 5 en Re, 1720-21, el BWV 1050a es una versión de 1719.
- BWV 1052-56, 58. Seis conciertos para clavecín, cuerdas y continuo.²³
- BWV 1057. Concierto para clavecín, dos flautas, cuerdas y continuo en Fa. v. BWV 1049.
- BWV 1059. Concierto para clavecín, oboe, cuerdas y continuo en re.
- BWV 1060-62. Tres conciertos para dos clavecines, cuerdas y continuo.
- BWV 1063-64. Dos conciertos para tres clavecines, cuerdas y continuo.
- BWV 1065. Concierto para cuatro clavecines, cuerdas y continuo, del Op.3 n^o 10, ó RV 580 de Vivaldi.
- BWV 1066, 69. Dos suites orquestales n^o 1 y 4.²⁴

²³ Los conciertos de clavecín BWV del 1052 al 1065 son reconstruidos o tomados de anteriores conciertos, algunos perdidos.

²⁴ Las siguientes obras, que casi siempre se atribuyen al período de Cöthen, pero se cree que son composiciones de los siguientes períodos.

Concierto de Brandenburgo n^o 3, BWV 1048, Weimar, 1711-13.

Concierto de Brandenburgo n^o 6, BWV 1051, Weimar, 1708-10.

Suite Orquestal n^o 2, BWV 1067 Weimar, 1730.

Suite Orquestal n^o 3, BWV 1068 Weimar, 1729-31.

Anexo 3.- Surgimiento y evolución del violoncello como instrumento solista.

Este texto es la traducción del capítulo del mismo nombre del catálogo de composiciones publicadas para violoncello solo del cellista Dimitry Markevitch.

El nombre *violoncello* aparece por primera vez en una obra de Guido Arresti (1625-1704) en 1665, aunque el instrumento existía claramente desde principios de S.XVII. Los primeros violoncellos de la época (1570) que sobreviven aún, son del constructor Andrea Amati (1511-1570).

Las primeras obras para violoncello solo (1670) son solo una *Chiacona a Basso Solo* y una *Toccata da Violone Solo* de Giuseppe Colombi (1635-1694), y la *Partite per il Violone* de Giovanni Battista Vitali (1644-1692). De éstas la pieza más interesante es la Chiacona que es un tema de cuatro compases y 16 variaciones. Las tres están en la *Biblioteca Estense en Modena*.

A G.B.Vitali se le conoce en 1666 como *Suonatore di Violone da Brazo*, después en 1674, como *violoncellista*. En Boloña, la aparición de las cuerdas graves entorchadas con metal, marca una evolución en el instrumento y la aparición del violoncello como instrumento solista. Estas cuerdas permitieron la reducción del instrumento, sin sacrificar calidad ni rango de tesitura.

En 1687 se publicaron *12 Ricercate Op.1* de Giovanni Battista degli Antonii, de las que se supone, fueron escritas para un violoncello de seis cuerdas. Dos años después Domenico Gabrielli (1651-1690) escribe *7 Ricercari*.

De 1660 hasta 1730 las principales piezas para violoncello fueron precisamente para violoncello solo, los violoncellistas, en espíritu de competencia con los violinistas, tocaban en tesituras cada vez más altas por lo que surge la necesidad de usar la clave de sol y un bajo acompañante.

En el siglo XVIII Bach compone las seis suites para violoncello solo, obras que a pesar de ser su única producción para este instrumento, tienen un lugar primordial en el repertorio solista. La obras contemporáneas a éstas suites son: *12 Toccate a solo*, de Francesco Scipriani (1678-1753), y "*Pieces que l'on peut jouer Seul*" Op. 40 de Boismortier (1689-1775).

Francesco Alborea (1691-1739) es el primero en utilizar la técnica del pulgar en la mano izquierda, explotando este recurso. Violoncellistas como Boccherini (1743-1805) y los hermanos Duport que tenían la habilidad de componer, preferían tocar sus propias composiciones, llegando Romberg (1767-1841) tan lejos como para rechazar a Beethoven un concierto que compondría para él.

En el siglo XIX los violoncellistas demandaron más sonido a los lauderos para tocar en salas y orquestas más grandes. Estos cambios, junto con los del arco, abrieron el camino a la manera moderna de tocar.

Después durante 150 años solo hubo material didáctico para violoncello solo. En 1905 Julius Klengel (1859-1933) escribe *Kaprize Op. 43* dando inicio a otra etapa del violoncello solo junto con Max Reger (1873-1916) y Zoltán Kodály (1882-1967), y más tarde con Britten (1913-1976) y Xenakis (1922) entre otros.

A excepción de las obras ya mencionadas, la producción de obras para violoncello solo es muy poca para 400 años. De 1900 a 1950 fueron creadas cerca de 150 piezas, y de 1950 a nuestros días el número de composiciones sobrepasa el millar. En nuestros días el violoncello ofrece una paleta de 5 octavas de sonidos y su potencial es relativamente poco explotado, de ahí la popularidad del instrumento.

Notas al programa de mano

Las tres obras del presente programa son características del repertorio del violoncello en nuestros días. Cada una de ellas representa a un periodo estilístico bien definido en la historia del arte. Los estilos a los que pertenecen son consecutivos en el tiempo. Empezamos en el estilo barroco del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, para seguir con el estilo clásico de la segunda mitad del mismo siglo, y concluir en el periodo romántico del siglo XIX.

Se cree que el término *barroco* proviene del portugués y significa “de forma irregular”, esta palabra se utilizó por mucho tiempo en sentido despectivo, describía algo anormal, extravagante, exagerado, de mal gusto o grotesco... sin embargo a la música de éste período no le ajustan estas definiciones. El barroco agrupa los ideales de sonoridad y expresión musical que partieron de distintos principios y que sirvieron para elaborar un sistema musical cuya culminación son las obras de Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach.

La palabra *clásico* proviene de la etimología “classis” que significa clase u orden. En este periodo en general se busca regresar a la sencillez grecolatina mediante el equilibrio formal y el uso de los modelos del pasado considerados como cánones de belleza y orden racional. Los compositores más representativos de este periodo son Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Joseph Haydn, y Ludwig van Beethoven en sus primeras composiciones ya que él representa el cambio al estilo siguiente: el romántico.

La palabra *romántico* empleada en las bellas artes tiene más significados de los que normalmente se usan en la historia del arte. Este adjetivo proviene de “romance” que es un cuento o poema épico de personajes o sucesos históricos medievales escrito en alguna de las lenguas vernáculas descendientes del latín (o romano) que se llamaban lenguas romances. Por esta razón a mediados del siglo XIX, se utilizaba la palabra romántico para referirse a algo remoto y fantástico que contrastaba con su mundo presente. Las primeras manifestaciones de este estilo aparecen sobre todo en Europa central. Beethoven fue el primer modelo romántico y junto a éste se puede citar a Franz Schubert y Karl Maria von Weber. En Alemania surge el interés del estudio histórico de las formas musicales, dando lugar a la musicología que se extendería luego por el resto de Europa. A raíz de esto se forman dos corrientes enfrentadas: la representada por Johannes Brahms, quien se inspiró en formas clásicas precedentes, y la representada por Franz Liszt y Richard Wagner, quienes buscaron un nuevo lenguaje haciendo uso de una mayor libertad formal, armónica y temática. Fue precisamente Wagner quien utilizó la tonalidad tan complejamente que ya no parecía parte del mismo lenguaje. Así terminó el sistema tonal a finales del siglo XIX, dando paso a los diversos estilos del siglo XX que en su mayoría basados en teorías diferentes, desecharon el sistema armónico de trescientos años establecido aproximadamente desde el año 1600 y consolidado en 1722 con “El Clave Bien Temperado” del llamado por los grandes compositores “El Padre de la Música” J. S. Bach.

J. S. Bach nació en Thuringian, Eisenach el domingo 21 de marzo de 1685, fue el más joven de sus hermanos. Su padre, músico de Eisenach desde 1671, era estimado por su competencia en el violín y la viola, instrumentos que enseñaba a tocar a su hijo. Sebastian participaba desde niño en la música religiosa cantando y tocando varios instrumentos, así conoció a muchos de los grandes organistas y compositores de su época como Johann Pachelbel, Georg Böhm y Dietrich Buxtehude. Fue de este último

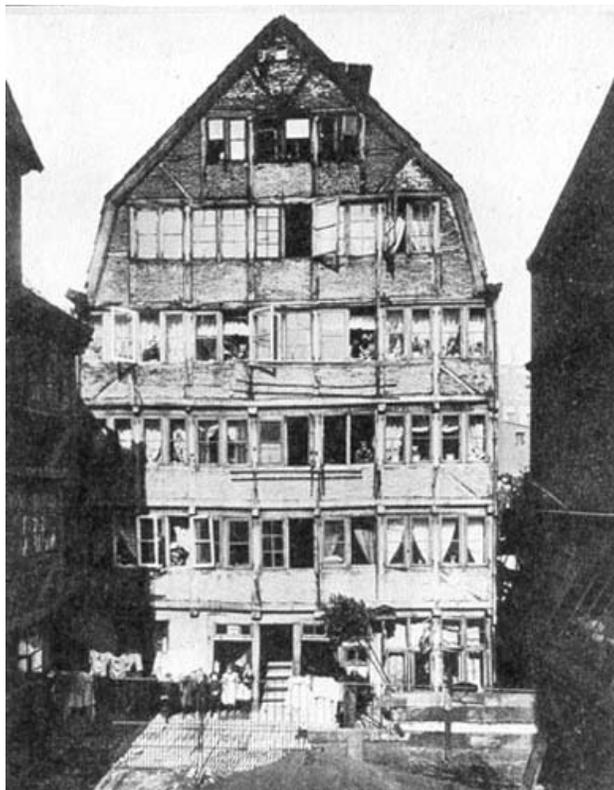
de quien aprendió a acompañar los corales de la iglesia con una libertad no convencional, que causaba discusión en algunos casos. Su estancia en diferentes iglesias y cortes, como músico y como maestro de capilla, le proveyó de recursos musicales enormes, ya que todo el tiempo estaba en contacto con los libros y el repertorio de los maestros de la polifonía alemana, italiana, francesa y holandesa.

No se sabe con exactitud el año de composición de las sonatas para viola da gamba y clavecín pero sabemos que Bach compuso las tres sonatas en el periodo en que fue Maestro de Capilla de la Corte de Anhalt-Cöthen (1717-1723). El Príncipe Leopold, que comenzaba su gobierno desde finales del 1715 tuvo una buena educación musical y mostraba gran interés por todas las artes. Tenía una notable colección de instrumentos musicales y participaba activamente en la música de cámara tocando el violín, la viola da gamba y el clavecín. Tampoco es sabido si Bach haya escrito las sonatas precisamente para él. En esta época el compositor escribió la mayoría de su música de cámara instrumental por que la religión que en ese lugar practicaban no permitía más música religiosa que salmos calvinistas. Lamentablemente la mayor parte de esas partituras se han perdido, pero lo que se conserva figura no solo entre lo más importante del compositor sino como los mejores ejemplos de sus respectivos géneros. En estos años muere su primera esposa y contrae segundas nupcias con Anna Magdalena Wülken. Ella también tenía dotes musicales y formó el centro del conjunto orquestal familiar. El conocido Librito de Clavecín para Anna Magdalena Bach, es un cuaderno de notas que ambos fueron escribiendo como maestro y alumna. En 1723 se traslada a Liepzig en donde permanece hasta su muerte el 28 de julio de 1750.

Franz Joseph Haydn nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau, región fronteriza entre Austria y Hungría. Su padre, constructor de ruedas de carreta, cantaba en conciertos familiares acompañándose de un arpa. Así, Joseph quien participaba con sus hermanos desarrolló su voz desde niño. A la edad de 6 años, un familiar lo lleva a Hainburg para encargarse de su educación general, ahí Haydn aprende a leer, escribir, recitar el catecismo, cantar y tocar casi todos los instrumentos de viento, cuerda, e incluso los timbales. Dos años después el maestro de capilla de la catedral de San Esteban en Viena, se lleva a Haydn como niño cantor de su coro. Alrededor de los 18 años, al cambiar definitivamente de voz, sale del coro para ganarse la vida dando clases, y tocando en servicios religiosos y orquestas que usualmente tocaban sus composiciones. Haydn había estudiado tratados musicales de Johann Joseph Fux, Johann Mattheson y Carl Philipp Emanuel Bach entre otros, esto le ayudó mucho en sus clases con el compositor italiano Nicola Porpora, quien le introdujo rápidamente al círculo de la nobleza en donde conoció a músicos como Christoph Willibald Gluck y Georg Christoph Wagenseil. Después de trabajar en varias cortes llega al servicio de la familia Esterházy en 1761 en donde permanece 30 años, casi todo el tiempo en el palacio fuera de la ciudad, situación que lo llevó a hacer los experimentos musicales que le condujeron a su gran originalidad. Los orígenes del concierto de violoncello son confusos, su composición se puede fechar entre los años 1761 y 1769 considerando el tiempo que el joven violoncellista Joseph Weigl trabajó para la familia. Se sabe que el compositor tenía una cercana relación con él, así como con todos los integrantes de su orquesta, de ahí que compusiera especialmente para cada uno de ellos. En aquellos años había de 5 a 8 violinistas entre primeros y segundos, y un solo violista. Haydn, que dirigía desde el lugar del primer violín, está incluido en la cuenta. En el registro bajo había solamente un contrabajo, un violoncello y un fagot. El concierto fue escrito para

una dotación similar, así que el solista tenía que reforzar las líneas del tutti. El registro de esta obra, en el llamado “Enwurf-Katalog” (catálogo inventariado por el mismo Haydn), fue la única fuente que testificó de éste concierto, hasta que fue encontrada una copia del siglo XVIII en el castillo checoslovaco de los condes Kolovrat-Krakovsky. El manuscrito original está perdido pero esta copia es una fuente veraz ya que tiene la firma de Weigl. En sus últimos años Haydn fue una personalidad muy importante en Londres y Viena, recibió muchos premios y se publicaron muchas biografías y ediciones de su música hasta su muerte en Viena el 31 de mayo de 1809.

El primer músico profesional de la familia de Brahms fue su padre Johann Jacob, fue contrabajista de la orquesta de Hamburgo. Johannes, su segundo hijo, nace en 1833 y recibe su primera instrucción musical en casa. A los 7 años estudia el piano con Otto Cossel quien le convirtió en un buen pianista. También tomó clases con Eduard Marksen y su maestro Ignaz Seyfried. Brahms fue compositor y arreglista de la orquesta en la cual tocaba su padre, así que adquirió mucha experiencia en arreglo musical para ensambles pequeños y entrenamiento en efectos e improvisación. Sus primeros conciertos como pianista los hace a los 15 años, época en la que estudiaba principalmente las obras de Bach y Beethoven. Gracias a una migración de húngaros que viajaban a Norteamérica, Brahms entra en contacto con la música magyar. Uno de los intérpretes más importantes de ésta música era Reményi que había estudiado en Viena. Con él hizo una gira de conciertos aprendiendo a tocar *alla zingarese* y a usar el *rubato* en la música de cámara. Después trabajó en varias ciudades de Alemania tanto de instrumentista como de director de coro y orquesta conociendo a músicos como a Robert Schumann, Liszt y Wagner. En 1862 se establece definitivamente en Viena, es el mismo año en que compone la mayor parte de la sonata de este programa. La sonoridad de piano y violoncello es muy frecuente desde sus primeras obras debido a su preferencia por los registros medios-bajos. Durante el período de 1859-65 utilizó con frecuencia esta combinación y precisamente su primer dueto publicado fue la sonata para piano y violoncello. Tres movimientos de la sonata fueron compuestos en 1862, y después en 1865 fue escrito el final. La sonata fue inicialmente de cuatro movimientos pero el segundo movimiento, un Adagio Affettuoso precedido del primero, resultaba demasiado pesado porque ambos eran muy largos y ricos musicalmente, así que la mejor opción fue omitirlo. Ese movimiento no se perdió ya que fue reutilizado en otra tonalidad para la segunda sonata 21 años después. Brahms también fue un estudioso de los grandes compositores y los tratados antiguos por lo que buscaba hacer música del pasado pero con un tratamiento moderno. En 1912 el teórico Altmann propone que el tema principal del primer movimiento de la sonata esta íntimamente relacionado con el tema generador de la última obra maestra de Bach “El Arte de la Fuga”. Esto se puede observar al comparar el tema con el Contrapunto n°3 de dicha obra. En el tercer movimiento de la sonata Brahms utiliza la forma llamada fuga recordándonos tanto a Haydn, quien estableció la fuga en el contexto de sonata, como a Bach nuevamente, ahora con el contrapunto n°13 de la misma obra. Después de esto la vida del compositor siguió siendo muy prolífica, era tan estimado por sus contemporáneos que en 1895 en el Festival Musical de Meiningen se hicieron conciertos que contenían únicamente música de Bach, Beethoven y Brahms, lo que era el más alto honor para un compositor vivo. Brahms muere el 3 de abril de 1897 recibiendo visitantes de toda Europa. Aquel día todas las embarcaciones de Hamburgo bajaron las banderas a media hasta.



Bibliografía

Bach, Johann Sebastián. *“Precepts and principles for playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts”*, Liepzig 1738, traducción introducción y notas de Pamela L Poulin, prefacio de Christoph Wolff. Oxford University Press Inc., Early Music Series 16, New York 1994.

Botstein, Leon. *“The Compleat Brahms, A guide the musical works of Johannes Brahms”*. W. W. Norton & Company, New York - London, U. S. A. 1999.

Cadena, Agustín. *“Las ideas y sus caminos”*. Ediciones de la Libélula, México, UNAM.

Donington, Robert. *“Baroque Music: Style and Performance”*. W. W. Norton & Compnay, New York 1984.

Forkel, J. N. *“Juan Sebastian Bach”*, Liepzig 1802, traducción de Adolfo Salazar. Fondo de Cultura Económica, Breviarios 31, Alemania 1802, México 1950, Chile 1997.

Geiringer, Karl. *“Brahms. His Life and Work”*. Colaboración de Irene Geiringer. A Da Capo Paperback, London: Oxford University Press 1947, tercera edición, New York 1982.

Graetzer, G. *“La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach”*. Ricordi Americana S. A. E. C. Buenos Aires 1956.

Hill, Ralph. *“Brahms”*. A. A. WYN, INC. New York, N. Y.

James, Burnett. *“Brahms: A Critical Study”*. Praeger Publishers, Books That Matter, New York – Washington 1972.

Jay Grout, Donald. *“Historia de la música occidental I y II”*, versión española de León Mames. Alianza Editorial, Alianza Música, 2 Tomos, 1960 W. W. Norton & Company, Inc., Madrid 1984.

Kolneder, Walter. *“Guia de Bach”*, traducción de Rafael Banús, prólogo del autor. Alianza Editorial, Sección: Arte, El Libro de Bolsillo, Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach 1982, Madrid 1996.

Landormy, Paul. *“A history of music”*. Traducción de Frederick H. Martens. Charles Scribner’s Sons, New York – London 1931.

Larsen, Jens Peter, et. al. (comp.). *“Haydn Studies. Proceedings of the Internacional Haydn Conference Washington D. C.,1975”*. W. W. Norton & Company. New York - London 1981.

Markevitch, Dimitry. *“The Solo Cello. A Bibliography of the Unaccompanied Violoncello Literature”*. Fallen Leaf Press, Berkeley, California 1989.

Musgrave, Michael. *“The music of Brahms”*. Clarendon Press, Routledge & Kegan Paul plc 1985, Oxford University Press, New York 1994.

Niemann, Walter. *“Brahms”*. Traducido al inglés por Catherine Alison Phillips. Tudor Publishing Company, c 1929 Alfred A. Knopf, Inc. Nueva edición New York 1937.

Rosen, Charles. *“Formas de Sonata”*. Cooper City, Fl 33330. EE.UU. c 1980 by Norton & Company, Inc. c de la edición en lengua castellana y de la traducción SpanPress Universitaria. España 1998.

Sanford Terry, Charles. *“The music of Bach, an introduction”*. Dover Publications, INC. New York 1963.

Schott, Howard. *“Playing the Harpsichord”*. Dover publications, inc. Mineola, New York 2002.

Schweitzer, Albert. *“J. S. Bach”*, tomos I y II, traducción al inglés de Ernest Newman, prefacio de Charles Marie Widor. Dover, 2 tomos, Breitkopf & Härtel 1911, New York 1966.

Spitta, Philipp. *“Johann Sebastian Bach, su vida, su obra, su época”*. Biografías Ganesa, México 1950.

Stanley, Sadie. *“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”*. Macmillan Publishers Limited, London.

Wenzinger, August. *“Prefacio”*. Partitura- Johann Sebastian Bach, six suites for violoncello solo. Bärenreiter – Verlag. Karl Votterle G mb H& Co. Kg, Kassel 1950.

Wolff, Christoph. *“Johann Sebastián Bach el Músico Sabio, La Madurez del Genio”*, tomo II, traducción de Armando Luigi Castañeda, revisión técnica de Ramón Andrés. Ediciones Robinbook, Ma Non Troppo, 2 tomos, 2000, Barcelona 2003.