



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA**

**OPCIÓN DE TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-VIOLONCELLO

P R E S E N T A :

**KARINA CARMONA VIVEROS**

ASESOR: DE TESIS: MTRO. FRANCISCO VIESCA



MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis queridos padres.

A los y las Zapatistas que luchan abajo y  
a la Izquierda en México y el mundo entero

“A qui li escau més que a l’artista,

la defensa de la llibertat

tan essencial per la

seva tasca creadora”

Pau Casals

[A quién le corresponde

más que al artista

la defensa de la libertad

tan necesaria para su labor creadora]

## **Agradecimientos**

Agradezco especialmente a mi querida Maestra Elzbieta Krengiel, gracias a cuyas enseñanzas, tiempo, paciencia y apoyo desinteresado e incondicional, logré preparar el recital para cumplir con esta importante meta en mi vida.

Mi profundo agradecimiento a los maestros Edgardo Espinoza y Francisco Viesca por sus revisiones de las obras del recital, así como por su valiosa asesoría, comentarios agudos revisiones y observaciones de estas notas.

Agradezco cálidamente a mis amigos pianistas Uriel Guzmán Mora, por su apoyo y entrega al tocar, y a Juan Manuel López con quien trabajé inicialmente las obras.

Gracias Edmundo Camacho por estar conmigo, brindarme todo tu apoyo y por tus traducciones de textos del Francés.

Muchas gracias a Carlos Mora y a Rodrigo de la Vega por su valiosa ayuda, a mi querida Yoyis y a todos mis amigos por su apoyo, especialmente a Jorge Sánchez, Luz del Carmen Urquidy, Katuy Cruz, Raymundo Sánchez, Antonio Gamboa y Rogelio Jasso, así como a mis hermanas Roxana y Graciela que, aunque se encuentran lejos, siempre están presentes.

Finalmente agradezco al personal de Servicios Escolares y de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música por su profesionalismo.

## Índice

Introducción	1
El violonchelo en el Barroco	3
<i>Seis Suites para violonchelo solo</i> de Johann Sebastian Bach	9
Forma y estructura de las suites.	13
Análisis de la segunda suite	17
Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas de la segunda suite de Bach	25
Camille Saint - Saëns	34
Concierto para violonchelo y orquesta	36
Análisis del Concierto No. 1 de Camille Saint - Saëns.	37
Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas del Concierto de C. Saint- Saëns.	49
Ludwig van Beethoven	57
Beethoven. Sonatas para Violonchelo	62
Análisis de la Sonata no. 4, en Do mayor Op. 102 no. 1	64

Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas de la Sonata no. 4	68
Manuel M. Ponce	72
Años de 1925 a 1932	73
Análisis de los Preludios para violonchelo y piano	75
Interpretación de los preludios para violonchelo y piano	79
Bibliografía	81
Partituras	84
Discografía	85
Anexo: Notas para el programa de mano	86

## Introducción

La elaboración de este trabajo tiene como objetivo presentar diferentes maneras de adquirir los conocimientos necesarios para abordar una obra musical. Al escribirlo me he visto obligada a leer y a elegir solo un número limitado de fuentes y citas musicales (aquellas que consideré las mejores para este trabajo), sin embargo creo que ni yo ni el lector tendremos que conformarnos con esto. Es por eso que esta opción de tesis no tiene mejor fin que incitar a todo el que lo lea a descubrir por sí mismos la cantidad de información que se puede encontrar de una obra y su compositor, y finalmente, aplicarla para lograr una mejor interpretación.

El músico deberá tener una técnica sólida, que le permita interpretar cualquier composición para su instrumento, pero también deberá poder dominar los métodos y herramientas de investigación históricas y musicológicas que le faciliten comprender mejor las ideas musicales y estéticas del compositor.

En el estudio de cada una de las obras, que interpretaré en mi examen profesional integré la siguiente información:

1. Investigación histórico musical, que sitúa al compositor y al violonchelo dentro de un contexto sociocultural, y que identifica las influencias estéticas de su época que se verán reflejadas en cada una de las obras de los diferentes compositores. Además, busqué identificar la percepción que se tenía de la obra, así como la manera en que ésta fue recibida por la crítica de la época.
2. Análisis de la obra, la cual identifica los principales elementos formales, como son: aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y forma que tiene cada una de las obras.

Este análisis es muy importante ya que con esto el músico podrá descifrar correctamente las ideas musicales del compositor plasmadas en la partitura.

3. Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas, que muestra las dificultades técnicas y artísticas que exigen las obras y propone las maneras de solucionarlas y poder dominarlas, así como también ejemplificar algunas sugerencias de grandes intérpretes.

## El violonchelo en el Barroco

Por Barroco<sup>1</sup> se entiende al periodo que comprendió los años que corrieron del último tercio del siglo XVI a mediados del siglo XVIII. Es una de las épocas más creativas en la historia de la música, basada en una filosofía de la vida, creadora de nuevos sistemas políticos y sociales; fue un tiempo de búsqueda y exploración.

Durante el Barroco florecieron, junto con la música, la literatura y otras artes, dentro de los nombres de algunos de los grandes escritores y artistas que actuaron dentro del siglo XVII están: en Inglaterra, John Donne Milton; en España, Cervantes; y en Francia Corneille, Racine y Molière.

Una de las cualidades de la estética del barroco, tanto en escultura como en pintura o arquitectura, es su tendencia hacia la actividad y al movimiento como formas expresivas. En la pintura el espectador es atraído más por el movimiento de luces y sombras que por el acabado formal. Dentro de los pintores más famosos están Rubens Rembrandt y Velázquez. Lo mismo sucede con la arquitectura, en la cual el movimiento está reflejado en fachadas de profusa decoración que activan notoriamente el espacio, dándole además ritmo. El arquitecto italiano Borromini con la construcción de la iglesia de San Ivo, reafirma estas cualidades.

Cuatro fueron los acontecimientos trascendentales de la época que influyeron en la música barroca: el protestantismo surgido en las provincias alemanas e Inglaterra; el

---

<sup>1</sup> El término Barroco procede de una palabra portuguesa que significa “de forma irregular”, se utilizó en el sentido peyorativo de “anormal, extravagante, exagerado de mal gusto”, sin embargo la música escrita en este periodo no es, más anormal, fantástica o grotesca que la de cualquier otra época (véase Donald Jay Grout, *Historia de la música occidental, I*, Madrid: Alianza Música, 1980, p.320).

Concilio de Trento<sup>2</sup>; la fuerte monarquía absoluta europea, que va a ver a la música como un medio para dramatizar sus glorias e ideologías, haciendo surgir los estilos nacionales (el italiano, el francés y el alemán) y la Ilustración, que se inició como una rebelión en contra de la Iglesia, la metafísica, la autoridad y el privilegio; y a favor de la moralidad práctica, el sentido común, la psicología empírica, las ciencias aplicadas, la sociología, la naturalidad, la libertad del individuo y la igualdad de derechos. Los primeros conductores de la Ilustración fueron Locke y Hume en Inglaterra, Montesquieu y Voltaire en Francia, y Juan Jacobo Rousseau, que tuvo una gran influencia sobre los poetas filósofos del movimiento alemán *Sturm und Drang*<sup>3</sup>.

El surgimiento del violonchelo se remonta a los siglos XV y XVI, este último ya perteneciente al Barroco, donde diversos tratados mencionan instrumentos bajos o graves en la familia de los violines.<sup>4</sup> Los tratados que datan del siglo XVII mencionan instrumentos de cinco e inclusive 6 cuerdas, en ambos casos extendiéndose el registro a un rango más alto, y apareciendo ya con el nombre de violonchelo<sup>5</sup>.

En esta época estos instrumentos tenían el papel de acompañantes, es decir, se tocaba con ellos la parte del bajo continuo en música instrumental y vocal o también

---

<sup>2</sup> Concilio ecuménico que se celebró en Trento y en Bolonia en los años que van de 1545 a 1563 convocado por Paulino III en 1545 y concluido por Pío IV, el cuál constituyó la pieza clave de la Contrarreforma, por la cual la Iglesia de Roma opuso a los protestantes una revisión completa de su disciplina y una reafirmación de sus dogmas (véase Historia de la Música, España: Codex, Tomo II p. 92).

<sup>3</sup> *Sturm und Drang* (Tempestad e Impetu), es el título de una tragedia escrita por Klinger (1773), que dio nombre al prerromanticismo en los países germánicos. El *Sturm und Drang* se caracterizó por su fuerte protesta contra el racionalismo, el dogmatismo y el neoclasicismo académico imperantes durante el siglo XVIII. Inicialmente fue un movimiento literario, del que Goethe fue el promotor, pero pronto se extendió a otras ramas del arte, incluida la música. (véase Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 1968, p. 247).

<sup>4</sup> Me refiero al tratado de Giovanni María Lanfranco: *Scintille di Musica*, de año 1533, en el cuál se describe la viola de *braccio*, y al tratado que aparece en Alemania de Martín Agrícola. *Música instrumentalis deudsch*, del año 1545 (véase Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, *J.S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso*, Kassel Alemania: Bärenreiter, p.15).

<sup>5</sup> El término violoncello aparece en el *Dictionnaire de musique* de Sebastian Brossard en 1703 en París, y otra descripción similar aparece en *Neu – eröffnetes Orchestre* de Mattheson 1713, p. 285 (véase Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, op cit., p.15).

tocaban en ellos piezas de canto y danza. Inclusive se menciona que muchos de estos violonchelos estaban adaptados para colgarse al cuello y ser tocados en procesiones.<sup>6</sup>

La versión del instrumento con registro bajo que es de cuatro cuerdas y, por lo tanto, la mas cercana al violonchelo actual, es la mencionada por Leopold Mozart en su *Método para violín* (1756), donde hace referencia a un violonchelo de cinco cuerdas que ya había sido sustituido por el de cuatro cuerdas.<sup>7</sup>

En el Barroco se buscaba perfeccionar los instrumentos para que con ellos se pudiesen conseguir velocidades máximas y, también, para que pudieran realizar su compleja ornamentación a base de trinos y otros adornos; es por eso que no solo el violonchelo, sino que todos los instrumentos tuvieron una gran variedad de tamaños y formas, así como también se presentó un gran desarrollo en la técnica de ejecución.

Las medidas del violonchelo se estandarizaron después de 1710, con los instrumentos contruidos por Antonio Stradivarius, los cuales generalmente tenían un largo de 75 a 76 cm., un ancho superior de 34 a 35 cm., un ancho inferior de 44 cm y costillas de una altura de 11.5 cm.

En cuanto a las formas musicales; es importante mencionar que a comienzos del barroco, la música para instrumento de teclado (órgano y clave) tuvo un gran desarrollo sobre todo en Italia, siendo Girolamo Frescobaldi<sup>8</sup> una de las grandes figuras.

Para este primer periodo el bajo continuo es de suma importancia porque funciona como contenedor de armonías, de una melodía. Se comenzó a utilizar progresiones, acordes de séptima, y acordes mayores sorpresivos en tonalidades menores siendo esto muy

---

<sup>6</sup> Carlos Prieto, *Las aventuras de un violoncello, historias y memorias*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 261.

<sup>7</sup> Leopold Mozart, *A treatise on the fundamental Principles of Violin Playing*, New York: Oxford, 1985, p 11.

<sup>8</sup> Compositor italiano, considerado también como uno de los más grandes organistas de la época, nació en 1583 y muere en 1643(véase J. Ricart Matas, *Diccionario Biográfico de la música*, Barcelona: Iberia, 1980, p.368).

atractivo para los compositores que comenzaron a sentirse atraídos por la idea de escribir música que pudiera expresar, o representar, una amplia gama de ideas y sentimientos. A partir de este momento fue imperante definir qué era más importante: armonía o melodía.

A comienzos del siglo XVII, la música vocal tuvo que asimilar las nuevas técnicas de la monodia; para la música instrumental esto no fue tan complicado. El bajo continuo se adaptó a los conjuntos instrumentales e inclusive podía ser opcional. Las formas musicales, aún estaban lejos de ser normas, sin embargo se pueden distinguir ciertos modos básicos de composición como lo eran: el *ricercare*, piezas de contrapunto imitativo; la *canzona*, piezas de contrapunto divididas en secciones; piezas basadas en una melodía o bajo dados (*partita*, *passacaglia* o *chaconne*, y *preludio coral*); danzas y otras piezas en ritmos de danza agrupadas unas con otras o bien integradas de manera más estrecha (*suite*), y piezas de estilo improvisatorio (*toccat*a, fantasía o preludio).

Entre 1630 y 1680, considerado ya como barroco medio, la música instrumental tenía más fuerza por lo que quedó muy bien estructurada la sonata de *chiesa* (iglesia), compuesta por cuatro o cinco movimientos, y la sonata de *camera*, compuesta por una serie de danzas.

A finales del barroco comenzó a modificarse la estructura de estas sonatas hacia la sonata solista, forma que permaneció hasta el periodo clásico y romántico. Esta nueva sonata a “solo” fundió las dos sonatas, la *da chiesa* y la *da camera*, dándole el papel preponderante a un solo instrumento.

Se puede decir entonces que gracias a las nuevas posibilidades técnicas de los instrumentos, las obras de un solo movimiento de principios del barroco, así como las de varios movimientos breves, como las sonatas *da chiesa*, la *da camera* o la *suite* de mediados del barroco, tuvieron una importante transformación, convirtiéndose en: *concerto*

*o concierto*, construido a partir de las prácticas fundamentales del Barroco: textura de un bajo firme y una soprano florida, organización musical basada en el sistema tonal mayor-menor, y la construcción de una obra extensa a partir de movimientos separados autónomos.

Fue hasta los últimos años del siglo XVII que el violonchelo y otros instrumentos se utilizaron como instrumentos solistas<sup>9</sup>. Dentro de las obras más significativas para violonchelo de este periodo encontramos las compuestas por Alessandro (1660-1725) y Domenico Scarlatti (1685-1757), Benedetto Marcello (1686-1739) y Antonio Vivaldi (1680-1743). La supremacía italiana es muy evidente dentro del barroco, sus estilos y formas musicales, se extendieron por toda Europa, y los compositores italianos abundaron. Por poner algunos ejemplos de compositores y obras relacionados con violonchelo, mencionemos a Domenico Gabrielli (1659-1690) y su *Ricercari per violonchelo solo, con un Canone a due violonchelo e basso continuo* (1689); Giovanni Batista degli Antonii (1660-1697) con *Doce Ricercare* (1687), y Domenico Galli (1649- 1697) y su *Trattenimiento Musicale Sopra il Violonchelo a solo* (1691).

Del Barroco tardío surgió el estilo rococó<sup>10</sup>, el cual se desarrolló principalmente en Francia en la primera mitad del siglo XVII, de donde se extendió por Europa. La muerte de Luis XIV (1715), conocido como “El rey Sol”, es lo que apresuró el auge del rococó. En aquella época el arte se desarrollaba en Saint-Germain y Versailles, siendo un arte elitista enfocado al disfrute de la nobleza. Las obras de Jean- Baptiste Lully (1632-1687) son representativas de este periodo.

---

<sup>9</sup> Las primeras obras que muestran este cambio son: *Los XII tríos para dos violines y violonchelo* de Corelli de 1683 (véase Carlos Prieto, op. cit., pp. 261-262).

<sup>10</sup> La palabra rococó parece ser un retruécano de barroco palabra italiana, y de las palabras francesas rocailles (rocas) y coquilles (conchas), para denotar los motivos decorativos tan empleados en ese estilo. El rococó debe ser entendido como una modificación o variante del barroco (véase Donald Jay Grout, Historia de la música occidental, 1, Madrid: Alianza Música, 1980, p.356).

El sucesor del Rey Sol fue Luis XV, quien reinó entre 1715 y 1723. En este periodo hubo una disminución de las barreras sociales entre la familia real y la aristocracia menor, que prefirió los pabellones de campo y las residencias más pequeñas, más que la suntuosidad de París o *Versailles*. Este mismo cambio también se observó en diferentes países de Europa.

La música también tuvo cambios dando nacimiento al estilo galante (*style galant*), que se desarrolló dentro de una arquitectura menos recargada e imponente, la cual encontró su correspondiente musical en una sonoridad delicada. En estas nuevas condiciones, la música debía expresar sentimientos menos solemnes y dramáticos, más delicados y superficiales, de “buen gusto”, es decir se tenía que rechazar las pasiones violentas y la fuerte teatralidad que había tenido el Barroco. El instrumento más adecuado para su expresión sonora fue el clavecín.

Entre el repertorio del *galant* francés, se encuentran las sonatas para conjunto instrumental, muchas de ellas en la combinación trío-sonata y las danzas, agrupadas en *ordres o suites*. Los compositores franceses más reconocidos de este periodo fueron: Francois Couperin (1668-1773) y Jean-Phillippe Rameau (1683-1764).

En las provincias germanas, este estilo musical francés adoptó el nombre de *empfindsamer Stil*, que se traduce de manera textual como sensibilidad o sentimentalismo, lo cual se logró dándole mayor énfasis a los matices expresivos, y así poder reflejar diferentes estados anímicos. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), tercer hijo de Johann Sebastian Bach, y Johann Quantz (1697-1773), fueron dos representantes del *empfindsamer Stil*, los cuales buscaron reflejar la voz humana transfiriéndola a un instrumento o a la orquesta.

El resultado de la síntesis estilística musical de Italia y Francia, es lo que se puede señalar como una gran cualidad específica de los alemanes; con un espíritu racional a

través de concepciones contrapuntísticas geniales y con una armonía heredera directa del coral de una solidez insuperable. Esto lo representa completamente la música escrita por Johann Sebastian Bach.

## ***Seis Suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach***

Se dice que la primera obra fundamental en la historia del violonchelo es el conjunto de las *Seis suites para violonchelo solo* de Johann Sebastian Bach. Estas obras son las primeras de su tipo compuestas en Alemania, escritas cuando Bach estaba al servicio del príncipe Leopoldo de Anhalt Köthen (1717-1723). Al solo tener la obligación de escribir música y tocarla para su príncipe<sup>1</sup>, Bach compuso una gran cantidad de música instrumental y orquestal. Dentro de estas obras están: *El clave bien temperado* (los 24 preludios y fugas del Ier libro), sus *seis conciertos de Brandemburgo*, las *seis suites inglesas para clave*, *sonatas para flauta*, *sonatas y partitas para violín solo*, *seis sonatas para violín y clave*, *tres sonatas para viola de gamba y clave obligado*.

En todas estas obras, los instrumentos no solamente son cantantes de la melodía, sino conductores de la expresión armónica y polifónica, exigiendo así al máximo la habilidad del ejecutante. La calidad y la dificultad de las suites parece indicar que el nivel de ejecución del violonchelo en esta época era alto, sin embargo no hay datos fidedignos sobre la presencia de un virtuoso a quien estas suites hubieran podido ser dedicadas, aunque algunos autores mencionan a Christian Ferdinand Abel<sup>2</sup> excelente violista de gamba y violonchelista.

---

<sup>1</sup> La historia de esta *capella* data de 1691, pasando al servicio de diferentes príncipes, hasta llegar al príncipe Leopoldo de Köthen el cual era un gran músico que contaba con una *capella* formada por excelentes instrumentistas (véase Christop Wolf, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Londres: Norton, 2000, pp 193-194).

<sup>2</sup> Malcom Boyd, *Bach*, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 66; Oliver Alain, *Bach*, Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1981, p. 46; Carlos Prieto, op.cit., p. 263

En esta época las partituras tenían menos indicaciones de tiempo, agógica, fraseo y dinámica, puesto que se asumía que los intérpretes conocían las convenciones estilísticas, lo que le daba al músico ciertas libertades en su trabajo interpretativo.

Las seis suites de Bach, se sitúan como una de las más importantes composiciones para violonchelo, pero a diferencia de las Sonatas y Partitas para violín, no se tienen los manuscritos originales. El manuscrito original se encuentra perdido. Las principales copias que se han encontrado son en primer lugar la de su segunda esposa y copista Ana Magdalena Bach. Se pudo deducir gracias a estudios del papel y grafológicos que esta copia data de los años 1727 y 1731. Es parte original de un manuscrito que contiene aparte de las suites de cello las partitas para violín solo (BWV 1001-1006): "*Pars 1. Violino Solo Senza Basso composée par Sr, Jean Seb: Bach. Pars 2. Violonchelo Solo Senza Basso composée par Sr. J. S. Bach Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. ecrite par Madame Bachen. Son Epouse*". Se dice que esta copia se hizo para Georg Henrich Ludwig Schwanger, alumno de Bach y músico de cámara de la corte de *Brunswick- Wolfen- büttel*.

La copia que hace Ana Magdalena Bach de los solos de violín se basó en el original de Bach de 1720, por lo que se deduce que también existió un original de las de violonchelo. Ana Magdalena era una excelente copista, que incluso reproducía los cambios de página y número de pentagramas, aunque una de las desventajas que ofrece este manuscrito es la falta de claridad en la indicación de articulaciones, particularmente de las ligaduras. Actualmente esta copia se encuentra en la *Sttatsbibliotek* de Berlín- *Preussicher Kulturbesitz*.

Otra de las copias importantes que pudo haber sido escrita entre 1726 /27, es la de Johann Kellner cantor y organista en Frankenhain. Muchos de los manuscritos realizados

por él fueron las primeras copias difundidas de los originales. El título de esta copia es *Sechs Sonaten Pour e Viola de Baßo. Par Jean Sebastian Bach: [en la parte inferior derecha:[ pos. Johann Peter Kellner].*

Esta copia no está completa, la sarabanda de la quinta suite no aparece, y de la Giga solo se encuentra del compás 1 al 9. Aunque este manuscrito es de los primeros, contiene errores de omisión de compases. Aquí las indicaciones de articulación sí están impresas, pero contiene contradicciones. También difiere en cuanto al tiempo “presto” del preludio de la tercera suite, y del “adagio” de la *allemanda* de la sexta suite.

La última copia que quiero mencionar es una que data de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta copia fue realizada por dos personas, el título es *Suiten una Preluden für das violonchelo von Joh. Seb. Bach.* El primer copista es conocido como un estudiante anónimo de Bach, realizó la primera y segunda suite completa y la tercera hasta el *Bourrée* I compas 12. El segundo copista es desconocido. Este manuscrito contiene un gran número de ornamentos, articulación y dinámicas, las cuales no se encuentran en las fuentes mencionadas anteriormente.

Las ediciones que se utilizan actualmente se basan en estas copias y en algunas otras de finales del siglo XVIII. Lo importante de estas fuentes es que ninguna de estas se derivan de la otra y por lo tanto todas aportan algo. Sin embargo por la cercanía de Ana Magdalena Bach al compositor y por su excelente reproducción, esta fuente es considerada la mas confiable. La primera edición impresa de esta obra fue publicada por la editorial Probst, en Viena, hasta 1825, bajo el título de *Seis sonatas o estudios para violonchelo solo.*

Es probable que por la dificultad de interpretación las suites no hayan tenido difusión en el siglo XIX, ya que además de ser consideradas como demasiado académicas,

había cuestionamientos y cambios que ayudaron a que la obra de Bach de Alemania fuera para sus contemporáneos de “estilo de otro tiempo”, ya que como mencione antes el nuevo estilo gustaba por texturas mas livianas, “la simplicidad galante y los criterios de buen gusto”, por lo que requería de una melodía sencillamente armonizada.

El gran violonchelista catalán Pablo Casals (1876-1973) descubrió a los trece años de edad, en una tienda de segunda mano, las 6 Suites de Bach, y a pesar de que ninguno de sus maestros se lo hubiera mencionado comenzó a tocarlas. Fue hasta 12 años después que se atrevió a interpretarlas en público. Casals contaba:

Quando toqué las Sutes para violonchelo por primera vez en Alemania, los puristas dijeron que aquello no era Bach, y el resto manifestó que era un verdadero descubrimiento. En aquella época se tocaba a Bach como un ejercicio sin verdadera significación musical.

Tenían miedo a poner algo en él, verdadero miedo [...] “. Se pensaba en Bach como un profesor que conocía muy bien el contrapunto y la fuga nada más. Esta forma tan pobre de explicar a Bach resulta tan triste[...] Bach el “Herr Profesor”, tiene todos los sentimientos: dulce, trágico, dramático, poético[...] siempre alma, corazón, expresión.”<sup>3</sup>

Desde ese día Casals continuó tocando las Suites, y fue gracias a esa labor de promoción que las Suites fueron rescatadas del olvido. Las grabaciones de Casals de las Suites de Bach son por lo tanto un modelo histórico y punto de partida para todos los violonchelistas.

Hoy en día existe una creciente difusión e interpretación de las suites, dentro de estas están las de los violonchelistas János Starker (1924), Pierre Fournier (1906-1986), Anner Blysmá (1934), Yo- Yo Ma, y Peter Wispelwey entre muchos otros.

---

<sup>3</sup> David Blum, *Casals y el arte de la interpretación*, Barcelona: Idea Books, pp. 147-148.

## Forma y estructura de las suites.

La música para clavecín de fines del siglo XVIII, fue escrita en su mayoría en forma de *suite*, motivo por el cuál se puede decir que tuvo sus orígenes con Francois Couperin, al componer entre 1713 y 1730 obras para clavecín organizadas en una serie de danzas u *ordres* (a veces hasta 20 o más), estilizadas como “música pura”, es decir y aunque no suene coherente, para no bailarse.

A partir del siglo XVI, la suite se convirtió en una forma instrumental, llegando a ser muy popular por Europa hasta el siglo XVIII, y aunque como ya mencione no se bailaban, las danzas si conservaron muchas de las características de cada una de ellas para poder hacerlo, particularmente el ritmo. En Alemania a finales del siglo XVII la *suite* para clave (o *partita* como también se le denominaba), había asumido un orden de cuatro danzas: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, a las cuales se les podía agregar un movimiento de introducción, y una o mas danzas optativas después de la *gigue* o antes o después de la *sarabande*.

Johann Sebastian Bach escribió *tres sonatas y tres partitas para violín solo* (BWV 1001- 1006), *seis suites para violonchelo solo* (BWV 1007-1012), y una *sonata para flauta sola* (BWV 1013). Las suites para violonchelo son mucho más convencionales que las partitas para violín solo. Las seis siguen la misma estructura, es decir un prelude seguido por las danzas clásicas que son: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*. Un par de otras danzas son insertados antes de la última de cada suite: en la primera y segunda suite, un par de *menuets*, en la tercera y cuarta un par de *bourrés* y en la quinta y sexta un par de *gavotas*.

Las dos últimas suites se distinguen por una modificación en el color del timbre. En la quinta el color es alterado modificando la afinación de la primera cuerda “la” a “Sol” lo que produce una tonalidad con sonoridad mas oscura. Muchos intérpretes prefieren no alterar la cuerda de “La”, lo cual es posible y puede ser mas cómodo para el oído del violonchelista.

La *Sexta Suite* es la más controversial pues se dice que fue compuesta para un instrumento de cinco cuerdas “*viola pomposa*”<sup>1</sup>, con una cuerda “Mi” antes de “La”, que es la cuerda más aguda en el violonchelo, lo que evita utilizar posiciones altas que requieren el uso del pulgar.

### *Preludio*

El término viene de la palabra en francés *prélude*. En el siglo XVII, el preludio era una introducción muy libre que se tocaba antes de interpretar las danzas. El preludio en las suites sigue cumpliendo este papel de introducción y por lo tanto dar el carácter de toda la suite.<sup>2</sup> Los preludios en las suites I, III, IV, y VI, son de un gran virtuosismo, con gran numero de arpeggios acordes y cadencias.

### *Allemande*

El término es francés y se refiere a “danza alemana”. Fue la danza más popular en toda la música del Barroco. Es una combinación de pequeños motivos para formar así unidades largas en un compás de 4/4. Esta en tiempo moderado con pulsación binaria y ausencia de síncopas. Normalmente comienzan en anacrusa con una solo nota.

---

<sup>1</sup> Se han encontrado documentos del siglo XVII de Michael Praetorius (1571- 1621) por citar un ejemplo, así como también en el siglo XVIII confirmando la existencia de un violonchelo de cinco cuerdas en Alemania, Italia y Francia (véase Bettina Schwemer y Douglas Woodfull- Harris, op cit., p.15).

<sup>2</sup> Casals decía que lo primero que hay que entender para tocar las suites es el Preludio (véase David Blum, op.cit., p. 148.).

Las alemandas en las suites de Bach se pueden clasificar en dos tipos dependiendo del tiempo: rápidas y lentas. Las primeras ocurren de la suite I hasta la V, y la lenta solo aparece en la VI suite.

### *Courante*

Palabra que proviene del francés *courir* y del italiano *correre*. Es una danza que por lo tanto corre, y que esta en ritmo ternario. A mediados del siglo XVII, había una distinción entre la *courante* francesa y la italiana, pero ambas encontraron una buena aceptación en Alemania. La *courante* francesa alternaba ritmos en compases de 3/2 y 6/4, conteniendo síncopas y octavos. Era la más lenta de las danzas de la corte, pero esto mismo la hacía elegante. En contraste, la *courante* italiana era rápida, ágil y con una métrica de 3/4 o 3/8.<sup>3</sup>

En los manuscritos que se tienen de las suites, se utiliza el término francés *courante*, y solo en la primera edición se utilizó el término italiano *corente*. Musicalmente las suites utilizan los dos tipos, en la suite I, II, y III, la italiana y en la V la francesa. La *courante* de la sexta suite se puede decir que combina los dos tipos además de tener una métrica más compleja.

### *Sarabande*

Esta danza probablemente vino de España y es una danza solemne con métrica ternaria. En el siglo XVI, fue introducida en Francia, en donde fue muy bien aceptada por su solemnidad y majestuosidad. Es en 1630 cuando se introdujo como una de las danzas de la suite.

---

<sup>3</sup> Bettina Schwemer y Douglas Woodfull- Harris, op cit., p.15.

Esta largamente escrita en compases de  $3/4$  o  $3/2$ . Por lo regular hay tensión en el primer y segundo pulso del compás, tal vez como guía para los pasos de danza.

La *sarabande* es un movimiento lento que logra un gran contraste con la subsecuente danza: la *gigue* que es ágil y rápida.

### *Gigue*

Esta palabra proviene en inglés *jigy* y del francés antiguo *giguer*, que significa brincar, saltar. Es entonces una danza muy alegre, viva, con métrica binaria. A finales del siglo XVII existían dos tipos de *gigue* la francesa y la italiana, las francesas están escritas en compases de  $6/4$  o  $6/8$ , se caracterizan por sus pasajes de imitación, y sus frases largas y regulares de 4 compases y la *gigue* italiana es más ágil y rápida escrita en  $12/8$ .

A pesar de que en las suites se utiliza el término francés *gigue*, todas con excepción de la V suite están pensadas en el estilo italiano.

### *Menuet*

El *menuet*, es el único número en la suite que se continuaba bailando en la época de Bach. Esta danza era de las más populares y aceptadas socialmente en las cortes europeas de finales del siglo XVIII.

Su métrica es generalmente en  $3/4$ , dividida en dos secciones que se repiten. Debido a la brevedad del *menuet*, en Francia se acostumbraba tocar dos de manera consecutiva, el segundo en tonalidad relativa. La indicación que aparece es *Menuet 1ª Da Capo*, el primer *menuet* se repite al terminar el segundo. Bach utilizó esto en la suite I y II, teniendo un *Menuet I* y un *Menuet II*.

### *Bourré*

El *Bourré* era originalmente una danza folclórica que se tocaba en las cortes del siglo XVI. Su métrica es binaria y subdividida en frases de cuatro compases. Se distingue por ser muy viva y rápida. La estructura de esta danza es muy parecida a la de los *menuets*, en cuanto a repeticiones. (*Bourré I Da Capo*, el primer *Bourré* se repite al terminar el *Bourré II*).

Quantz describe a esta danza como “alegría”, por lo menciona que se debe sentir como una caricia que se toca con un arco corto y ligero “<sup>4</sup>

### *Gavota*

La Gavota es una danza folclórica francesa que también formo parte de las danzas de la corte en el siglo XVI. Es graciosa, en tiempo moderado y con métrica binaria. Usualmente comienza con una anacrusa de dos cuartos, utiliza notas cortas (octavos). Al igual que los Bourrés, y los Menuets, su estructura es igual en cuanto a repeticiones, estas danzas solo las presentó Bach en la suite V y VI.

---

<sup>4</sup> Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, op.cit., p.14.

## Análisis de la segunda suite de Bach.

### Preludio

El preludio como ya mencioné anteriormente es de suma importancia pues le dará el carácter a toda la obra. Esta construido básicamente por dieciseisavos en la tonalidad de re menor, tonalidad muy expresiva y melancólica. Su estructura se puede dividir en dos partes, la primera llega hasta el compás 48, con movimientos de ascenso y descenso utilizando arpeggios y grados conjuntos.

El tema se encuentra del compás 1 al 4, posteriormente se desarrollan una serie de progresiones diatónicas, que se pueden subdividir en pares de dos compases. La primera progresión va del compás 5 con una nota más alta Re, descendiendo cada dos compases a Do y posteriormente a Si.



Estas progresiones concluyen en el compás 12 donde se retoma el tema inicial sobre el relativo mayor Fa, compás 13.

Tema en Fa mayor.



A partir del compás 17, se presentan constantes inflexiones a otras tonalidades, utilizando grados conjuntos, notas pedales y progresiones.

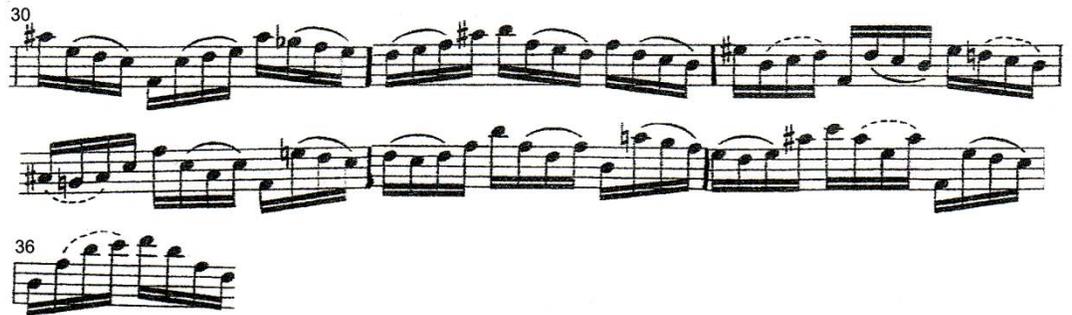
Del compás 18 al 20 se puede ver claramente una progresión ascendente, que va de la nota Re a Fa.



En el compás 21-22, se presenta otra progresión pero esta vez descendente, para terminar en el compás 23 donde hay una inflexión a la menor.



La última progresión de esta parte nos regresará a re menor, compás 30 al 36.



En los compases 40 al 44 es muy importante la presencia de las notas pedales que nos conducen al V grado de Re menor.



Del compás 44 al 48 continuamos en Re menor hasta terminar la gran primer parte del prelude con un acorde de séptimo grado, dejando un ambiente de suspenso y tensión.



A partir del compás 48 viene la segunda parte del preludio que tiene la función de coda. Esta parte está construida por escalas de Re menor melódica y natural.



Los últimos cinco acordes son notas largas, y algunos autores proponen realizar una improvisación.



## Danzas

Las danzas en cuanto a estructura sin excepción, son de forma binaria. La segunda parte siempre será más compleja en su desarrollo. Armónicamente todas presentan el mismo esquema: ||: I – V :|| || V – I :||

### *Allemande*

“La *allemande* tiene una seria y bien construida armonía, la cual es la imagen de un espíritu satisfecho o contento, el cual posee muy bien calma y orden”<sup>1</sup>. Inicia con una anacrusa de dieciseisavo, afirmando de esta manera su tema que se encuentra hasta el tercer tiempo del segundo compás, con un carácter majestuoso.

---

<sup>1</sup> Johann Mattheson *Vollkommener Capelmeister* (1739). (véase: Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, op. cit., p. 12).

La segunda parte siguiendo el esquema, comienza también en el V grado, con una anacrusa y termina muy claramente en el I grado.

Tema



*Courante*

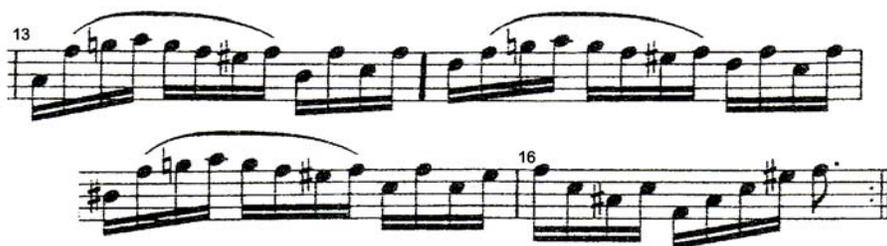
*“La pasión y emoción que se deben presentar en la courante es dulce esperanza”<sup>2</sup>.*

La *Courante* de esta suite como ya lo mencioné anteriormente es del tipo italiano y tiene forma binaria | A :|| A´:||. Presenta un patrón rítmico y homogéneo de dieciseisavos, por lo que la hace de carácter enérgico y muy vivo. La parte final tanto de A como de A´ se repiten, solo que A esta en el V grado y A´ en el I, respetando así el esquema armónico de las danzas.

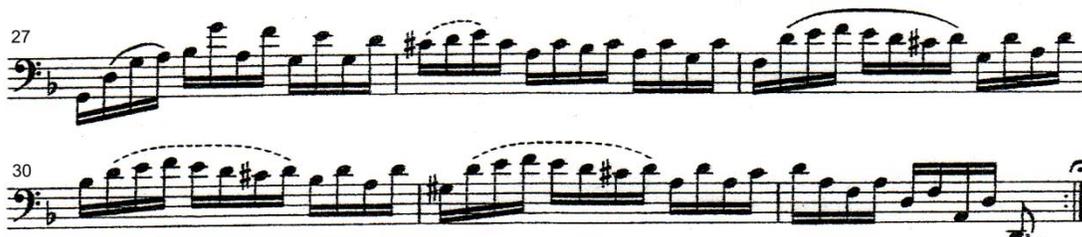
Parte A (compas 13 al 16)

---

<sup>2</sup> Johann Mattheson *Vollkommener Capelmeister* (1739). (véase: Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris, op. cit., p. 13).



Parte A' (compás 27 al 32).



### *Sarabande*

Esta danza tiene un carácter reflexivo; se apoya en dobles cuerdas y en una línea melódica amplia. El compás es de  $\frac{3}{4}$  y la tensión se encuentra en el segundo tiempo del primer compás y en el primer tiempo del siguiente compás con dobles cuerdas, que le da una marcada profundidad de carácter.

A partir del compás 21 esta utilización de dobles cuerdas se incrementa logrando una mayor sonoridad. Se respeta el modelo armónico de las danzas || I – V : || V – I : ||

Tema Compás 1 al 4.



*Final Cadenza*

*Compás 25-28*



*Menuet.*

Como ya mencioné anteriormente los *menuets* se presentan en pares es decir *Menuet I Menuet II* y *Menuet I Da Capo*, por lo que la forma de los menuets es ternaria, A B A y cada uno de los minuets tiene forma binaria:

| A :|| B :|| A ||

(ab) (cd) (ab)

El *Menuet I* utiliza acordes, lo cual le da una gran presencia armónica, en contraste con el *Menuet II* que es más ligero y más melódico, además de que este se presenta en el homónimo mayor.

*Menuet I*



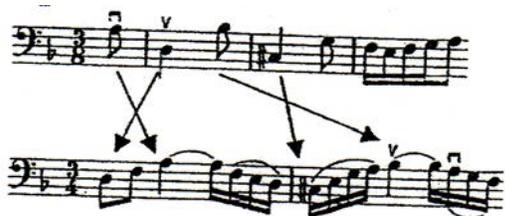
*Menuet II*



*Gigue.*

Es la última de las danzas de la suite, es de carácter muy vivo, impetuoso y ágil, pero sombrío. Esta danza tiene mucha relación con el preludio, ya que el tema del preludio lo presenta en inversión.

Su forma como danza es A A', || I – V : || V – I : ||. Utiliza intervalos de quinta y séptima disminuida descendentes que articulan el tema desde su inicio, además de que la sección A' es una sección más compleja en cuanto a su desarrollo, ya que hace un mayor contraste con las voces.



## **Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas de la segunda suite de Bach.**

Como ya mencionamos arriba, en el siglo XVIII las interpretaciones de los músicos gozaban de grandes libertades dentro de las convenciones, las cuales estaban ampliamente difundidas y eran familiares a los músicos. Sin embargo, como señala Blum, “hoy en día esas convenciones no son familiares ni para las escuelas ni para nosotros, y estamos forzados a adquirir el conocimiento de ellas desde manuales de instrucción contemporánea”<sup>1</sup>. Encontrar el diseño es por lo tanto en un gran desafío.

Casals decía: “Siempre hay que tocar lo que esta escrito - ¡pero no hay nada escrito! – “

Esto se complica aún más al no tener el manuscrito original, aunque siempre se recomienda consultar la fuente más cercana: la de Ana Magdalena Bach.

La segunda suite de Bach está escrita en Re menor que es una tonalidad muy expresiva por lo que siempre se debe buscar tocarla con un sonido muy cálido, ninguna nota fría, ni distante a la subsecuente, se tienen que buscar diferentes sonoridades o colores. Para esto nos podemos ayudar del *vibrato*.

A los violonchelistas nos es muy común tocar la melodía y que otro instrumento nos acompañe, pero en las *Suites para violonchelo solo* de Bach, se tiene que conducir el bajo y voces centrales, todo unido en una densa textura polifónica. Dar la dirección correcta a cada una de notas y saber hacia donde dirigir la frase, analizando la armonía es de suma importancia, ya que se corre el peligro de que la interpretación suene como un frío ejercicio gimnástico. Entonces dentro de las cosas que son obligadas al tocar estas suites, esta la capacidad del intérprete de poder analizarlas armónicamente y así poder construir las

---

<sup>1</sup> Los materiales de enseñanza para violonchelo fueron publicados entre 1752 y 1771, es decir surgieron después de las suites de violonchelo (véase Bettina Schwemer y Douglas Woodfull Harris, op cit., pp12).

frases. Casals lo expresaba de esta forma: “*Recuerden que toda música es, en general, una sucesión de arcoíris*”<sup>2</sup>

El preludio de la segunda Suite tiene muchos lugares de recuperación del arco, por lo que se tiene que planear la utilización de éste. La ventaja es que hay patrones que se repiten: habrá que identificarlos y aplicar la misma formula. Por ejemplo, existen patrones de una nota contra tres en los cuales habrá que jalar, es decir, dar más velocidad al arco en la primer nota y así tener suficiente arco para las tres notas siguientes.



Otro patrón que se repite por varios compases y que también requiere de una buena recuperación de arco es el que se compone por tres notas ligadas y dos notas separadas, este patrón se puede administrar de la siguiente manera:<sup>3</sup> las primeras tres notas comenzando desde el talón con mucho arco (II), la siguiente nota sola con diferente dirección es decir “empujando” (V) y con muy poco arco al igual que la nota siguiente pero esta vez “jalando”(II), las tres notas ligadas que siguen se tocaran solo hasta la mitad del arco (V), para que a partir de ahí se toque con muy poco arco la nota sola que le sigue (II), y por último poder tocar empujando (V) y con todo el arco restante las últimas tres notas ligadas de este patrón.

---

<sup>2</sup> David Blum, op cit., p.37.

<sup>3</sup> La dirección de las arcadas en el violonchelo, se indican con los símbolos II y V. El primero indica que la arcada va del talón a la punta del arco; el segundo indica que arcada va de la punta al talón.

Ejemplo: Compás 25 al 31.



Otros lugares necesarios de resolver técnicamente son los acordes finales. Existen algunas propuestas: tocar una cadencia, tocarlos como arpeggio o tocarlos como *plaqué* (no arpegiado). Si se decide tocarlos como *plaqué* habrá que hacerlo lo más pegado al diapasón ya que ahí no hay tanta presión de las cuerdas y se podrá realizar con mayor facilidad un movimiento rápido

La mano derecha tendrá que realizar un movimiento curvado de A a A´ pasando por debajo del nivel normal de las cuerdas medias, con la finalidad de poder sentir la diferencia de niveles entre las cuerdas<sup>4</sup>

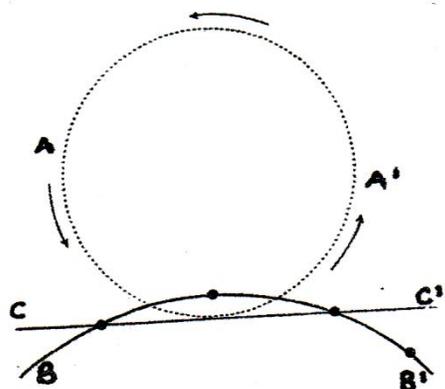
A-A´ Movimiento de la mano derecha

B-B´ Nivel normal de las cuatro cuerdas

C-C´ Punto de contacto de las cerdas al realizar el acorde.

---

<sup>4</sup>Véase Alexanian Dirian, *The Complete Cello Technique. The classic treatise on cello theory and practice*, Nueva York: Dover Publications, 2003, p. 32.



Para poder sostener el sonido de los acordes, se puede estudiarlos de las siguientes maneras:

- 1) Tocar cada una de las notas separadas con un gran *vibrato* para estar libre de presión.
- 2) Tocar juntas las dos notas inferiores
- 3) Tocar juntas las dos notas superiores
- 4) Cuidar que resalte en las notas inferiores el bajo y en las superiores el canto, así como su conducción dinámica.



Es importante el mantenimiento correcto del ángulo del arco con relación al violonchelo

- 5) Tocar las dos notas inferiores empezando justo en el inicio del arco (talón), utilizando muy poco arco, para poder pasar lo más rápido posible a las notas superiores con suficiente arco para lograr con calma su completa duración.



## Danzas

Para poder interpretar las danzas de la *Suite*, considero muy importante el dar los apoyos necesarios a algunas notas con la intención de hacer de estas danzas algoailable, en el caso de de la *Allemanda* estos apoyos se encuentran en el tercer tiempo de cada compás.



Los inicios de cada frase se presentan como en el inicio de la danza con una anacrusa de dieciseisavo, con excepción del compás 6 donde la frase comienza en el cuarto tiempo:



La *Courante* tiene que ser contrastante con la *Allemanda*, tocándose más rápido. Lo que sugiero es tocarla lo más libre posible, es decir siempre pensar que la mano izquierda

es más rápida que la derecha, casi siempre tocar en el punto de equilibrio del arco,<sup>5</sup> aunque hay algunas partes que requieren utilizar todo el arco con gran velocidad, pero no son muchas.

La rapidez de los dedos se puede trabajar pensando en impulsos: dos notas, posteriormente cuatro notas y por último por frases, es importante tener todos los dedos muy relajados y libres, en especial el pulgar de la mano izquierda que muchas veces está tenso. Hay lugares como por ejemplo: el compás 27, en el cual hay que trabajar con manos separadas:

1.- Tocar sólo la mano derecha (arco), sin tocar con la mano izquierda las notas, ya que es importante sentir los cambios de cuerdas.

2.- Tocar con la mano izquierda sólo la primera y tercer nota de los dieciseisavos (Si bemol, La, Sol, Fa), que corresponden a la digitación (2, 3, 1, 1) ya que son estas notas las que requieren un cambio de posición, al mismo tiempo que la mano derecha mantendrá el arco sobre la cuerda sol (3era cuerda).

3.- Y por último tocar el pasaje como está escrito; corresponde cuidar en la mano izquierda todas las notas con o sin cambio de posición y, a la mano derecha hacer con precisión los cambios de cuerda.



---

<sup>5</sup> Se entiende por “punto de equilibrio” la parte exacta del arco en la que al ser apoyada en una superficie estrecha, éste permanece estable. A esta altura es donde menor es menos difícil producir sonido, por lo que es recomendable efectuar los pasajes rápidos con esta parte del arco.

El estudiar y resolver pasajes separando las tareas de una mano y otra nos dará mucha mas claridad de que se está haciendo con cada una, para que al juntar los movimientos de ambas manos no cause ningún problema de coordinación.

#### *Sarabande:*

Para tocar la *sarabande* lo primero que sugiero es: tocarla sin acordes sólo la voz superior, con el fin de asegurar el ritmo ya que al momento de agregar los adornos<sup>6</sup> es fácil perderlo.

- 1.- Es importante tocar con metrónomo y tocarla subdividiendo el pulso en octavos.
- 2.- Ya teniendo segura esta pulsación de octavos se puede pensar en tres tiempos
- 3.- Por último se pensará en las frases completas que en este caso son de cuatro compases.

#### *Menuet I y II*

En estas danzas al igual que en la *Sarabande*, el final de los trinos que contienen consisten en una sola nota, por lo que el trino debe detenerse en su último batido principal, momento en que la nota principal debe ser acentuada. “un trino debe tener dos acentos: uno cuando comienza y otro cuando conduce a la siguiente nota. Si no, resulta frío y no hay ritmo”<sup>7</sup>, es decir, impreciso y carente de dirección

#### Trino de la *Sarabande*.

---

<sup>6</sup> A sugerencia de una clase magistral los adornos se deben pensar como si fuesen una percusión ya sea un pandero o unas castañuelas, lo cual funciona para no hacerlos pesados. Curso de pedagogía y violoncello impartido por el violoncellista Iñaki Etxepare. Escuela Nacional de Música- UNAM, marzo de 2007.

<sup>7</sup>Pablo Casals (véase David Blum, op cit., p.133)



### Trinos del *Menuet II*.



El *menuet I*, necesita una gran destreza con los acordes y no por esta dificultad se puede perder la sensación de un compás ternario, por lo que hay que estudiarlo primero sin acordes, y posteriormente con éstos.

El *menuet II* es más ligero y juguetón por lo que ayuda el pensar en que las notas negras son cortas.

### *Gigue*

Es un movimiento muy ágil y enérgico, por lo que habrá que tener como en la *Courante* una gran independencia de dedos.

Hay pasajes de dobles cuerdas que se tendrán que estudiar primero una voz y después la otra, así como también con cambio de cuerdas que además de ser rápidos tendrán que ser muy claros, y esto solo se logrará con un buen contacto del arco en cada una de las cuerdas.



## Camille Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns fue un firme cultivador del espíritu clásico francés, basado en la profunda cultura musical enciclopédica y en la estética wagneriana, los cuales enfatizaban en sus composiciones tres principios: el primero la consonancia, es decir la necesidad de resolver los intervalos disonantes en una consonancia; el segundo se refería a la necesidad de que las diferentes voces de una composición se mantuvieran en una sola y misma tonalidad; y, la tercera era considerar la importancia de la música en su contenido, es decir, las ideas, que de acuerdo a Saint-Saëns eran las que llenaban el corazón, elevaban el alma y despertaban la imaginación<sup>1</sup>.

Estos principios o reglas representan el estilo clásico, en el que se buscaba la realización de un estilo equilibrado, el cual predominó desde mediados del siglo XVIII y buena parte del XIX.

Saint-Saëns, así como también Gounod, son tal vez los compositores franceses más representativos del estilo francés de corte clásico. Este estilo compositivo ultraconservador donde sus obras están usualmente construidas por frases de 3 o 4 compases, y con patrones AA BB, le produjo muchas críticas, considerándolo como un compositor de música elegante y técnicamente sin defectos, pero “poco inspirada”.<sup>2</sup>

Sus obras eran criticadas por poco expresivas, e inclusive se le considero como el más alemán de los compositores franceses, al tener una gran habilidad para la elaboración

---

<sup>1</sup> Véase Romain Rolland, *Músicos de hoy*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959, pp. 80,81.

<sup>2</sup> Mariano Antonio Barrenechea, *Estética de la Música*, Buenos Aires, Argentina: Claridad, 1941, p. 535.

temática de sus composiciones y una armonía que estaba muy influenciada por las teorías de Gottfred Weber<sup>3</sup>, siendo un aspecto distintivo dentro de sus obras.

Saint-Saëns fue un artista que, pudo vivir y ver cambios muy profundos dentro de la historia de la música<sup>4</sup>, le tocó la transformación del Romanticismo, el Nacionalismo, el Impresionismo y algo del Expresionismo. No se puede afirmar que estos cambios le fueran indiferentes, sin embargo sí se puede decir que esas variaciones tan importantes de la técnica, del estilo y de la concepción musical, que se dieron en todos los géneros musicales, no alteraron en ningún sentido su personalidad y su arte de componer.

Nuestro compositor nació en París el 9 de octubre de 1835 y murió en Argelia el 16 de diciembre de 1921. Comenzó a estudiar piano con su tía Charlotte Masson mostrando grandes habilidades para la composición, la cual comenzó a estudiar a la edad de siete años, con Pierre Maleden al tiempo que estudiaba órgano con Alexandre Pierre Boëly. Apenas con 11 años de edad debutó en la Salle Pleyel con obras para piano de Mozart y Beethoven.<sup>5</sup> En 1848 entró al Conservatorio de París, tomando clases de órgano con Francois Benoist, y de composición con Halévy. En este periodo conoció a Lizst, músico que tuvo una gran influencia en él, y esto se puede ver no solo en la creación de sus poemas

---

<sup>3</sup>Teórico alemán conocido por su obra *Versucht einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (En busca de una teoría ordenada de tonalidades)* (véase *Diccionario Biográfico de la Música*; op. cit., p.1097).

<sup>4</sup> Cuando Sain Saëns nació, Lizt, Mendelsson, Chopin y Schumann se encontraban en gran actividad. Berlioz luchaba por ser reconocido; Wagner y Verdi comenzaban sus carreras; Rossini era el amo de la escena europea; Balzac, Dumas y Víctor Hugo disfrutaban de su fama (véase Jorge Velázco *De música y músicos*, México: UNAM, 1983, p. 309).

<sup>5</sup> Tiempo después, cuando Lizt conoció Saint-Saëns, éste le impresionó como pianista y compositor, y al escuchar sus improvisaciones lo declaró como el mejor pianista del mundo (véase Stanley Sadie (ed), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, tomo IX, Londres: Macmillan Publishers, 2000,p.365

sinfónicos que son unos de sus mejores trabajos, sino en toda su obra, es decir en sus *Suites* para orquesta, sus *fantasías*, y sus *rapsodias*, cuya tendencia narrativa es evidente.

Sus años de más éxito fueron a principios de 1860, en donde él componía durante 12 horas. Su popular concierto para piano en Sol menor lo compuso en 1868 en tan solo 17 días. Este periodo fue importante en cuanto a la enseñanza, ya que dio clases en la *École Niedermeyer*, una institución creada para mejorar el nivel musical de las iglesias fundada por Louis Niedermeyer (1802-1861)<sup>6</sup>. En 1871 fundó la *Société Nationale de Musique* junto con Romaní Bussiene, dentro de los miembros estaban Gabriel Fauré, Cesar Franck y Edouard Lalo.

Saint-Saëns se casó con Marie Laure Emilie Truffot, pero al haber perdido a sus dos hijos se separó convirtiéndose en un hombre solitario. Viajó constantemente a Argelia y Egipto, siendo estos dos sus lugares favoritos e inspiradores para componer la *Suite Algérienne* (1880), *África* (1891) y su *Quinto concierto para piano* (1896).

A su gran popularidad en Francia, se le agregaron reconocimientos en Inglaterra y América, como uno de los grandes compositores vivos. Sus obras más exitosas están basadas en los modelos tradicionales vieneses, *sonatas* música de *cámara*, *sinfonías* y *conciertos*.

---

<sup>6</sup> El Instituto Niedermeyer realizó una elevada tarea pedagógica, y de él salieron varias celebridades musicales como: Fauré (véase *Diccionario Biográfico de la Música*; op.cit., p. 729).

## Concierto No.1 para violonchelo y orquesta.

De las obras para violonchelo y orquesta del siglo XIX, pocas han sobrevivido al juicio del tiempo y su lista se reduce a: El triple concierto de Beethoven (1811); Concierto de Schumann (1850); el primero de los dos conciertos de Saint-Saëns (1873); las variaciones sobre un tema Rococó de Tchaikovski (1876); el doble concierto de Brahms (1887); Concierto de Lalo (1887); Concierto de Dvorak Op. 104 (1895); y, Don Quijote de Richard Strauss (1897).

Existe una definición de Saint-Saëns que lo considera como el mayor representante en la historia del concierto en Francia, género que estuvo explorando durante medio siglo. Incluso, Dimitri Schostakovich, analizando los principales conciertos, llegó a la conclusión de que ninguno era tan perfecto en el manejo de su orquesta como el de Saint-Saëns, refiriéndose al *Concierto para violonchelo y orquesta en La menor opus 33*, esta conclusión concuerda con otras opiniones de críticos musicales como Georges Alary<sup>1</sup>.

La producción concertística de Saint-Saëns consta de: Cinco *conciertos para piano*, además de la fantasía África; tres *conciertos para violín y dos para violonchelo*: el opus 33

---

<sup>1</sup>“C. Saint-Saëns ha publicado dos conciertos, de los cuales el más anciano y el más conocido (el de la menor) está también magistralmente concebido desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista musical. Aunque el contiene muchos movimientos y un gran número de temas, se toca sin parar, y esta forma, adaptada por el sagaz compositor, puede tener entre otras ventajas, la de evitar la sensación de largura tan temida en un concierto en tres partes, cuando el instrumento solo no dispone de una variedad de fuentes y de timbres. El primer movimiento de velocidad rápida y brillante se calma poco a poco, y desemboca en una suerte de *intermezzo*, murmurado *pp sempre* por la orquesta en notas sueltas, en el cuál el violonchelo viene prontamente agregando melodía dulce y lenta en notas ligadas; estos dos pensamientos conjuntados y de caracteres diferentes son de un muy feliz efecto, y este pasaje provoca siempre un movimiento de satisfacción en el público. El tema del comienzo regresa enseguida, seguido de otro más lento que se desarrolla en brillantes paráfrasis, hasta un último y caluroso motivo que condensa y termina la obra. La orquestación (¿es necesario decir cuando se trata de Saint-Saëns? hace valer admirablemente todas las intenciones reservadas al instrumento principal.”(véase Georges Alary “Le Violoncelle”, en Albert Lavignac Lionel de la Laurence (dir), *Encyclopedié de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, segunda parte, Paris: Librairie Delagrave, 1925, p.1882.

(1873) y el opus 119 (1903). Además de sus dos conciertos para violonchelo tiene otras obras de gran importancia para este instrumento que son: *Las dos sonatas para violonchelo y piano* Op. 32 (1837), y la Op.123 (1905), el *Allegro apassionato* Op.43 y el *Romance* Op.51.

## Análisis del Concierto No.1 de Camille Saint-Saëns

Esta obra no presenta la forma convencional de *concierto*, ya que desarrolla sus elementos en una forma híbrida de tres partes que se presentan de manera ininterrumpida, exigiendo mucha intensidad y un gran dominio del registro agudo del violonchelo. El concierto no inicia con la introducción de la orquesta, sino con la entrada directa del violonchelo solo después de un acorde.

Primer movimiento: *Allegro non troppo*

El primer movimiento está en un compás de 2/2, contiene dos temas y tres partes, es decir una estructura de forma sonata (A B A').

La exposición o parte A del primer movimiento, va del compás 1 al 90, y se puede esquematizar de la siguiente manera:

A

Tema I	Desarrollo	Tema II
1-42	43-58	59-90
La menor	dominante	Fa mayor

Tema I

The image shows a musical score for the first movement of Camille Saint-Saëns' Concerto No. 1. It features two staves: Violoncello (Cello) and Piano. The tempo is marked 'Allº non troppo'. The Violoncello part begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady rhythmic pattern, marked with forte (f) and piano (p) dynamics.

En el compás 24 la orquesta presenta el ritornelo del tema I, mientras el violonchelo se mantiene con una nota pedal sobre el V grado.

Este material del primer tema es muy utilizado dentro de todo el Concierto, lo que da a éste una cualidad cíclica dentro de la estructura, considerado casi como un *leit motiv*, que es un motivo conductor que proporciona una línea continua y de unión entre sus partes. Del compás 43 al 58 se presenta el material temático, pero en esta ocasión con contrastes rítmicos, secciones con métrica binaria por parte del violonchelo y ternarias por parte de la orquesta, mostrando así el desarrollo del tema.

Compases 43 al 58.

El tema II es contrastante con el primero; es muy lírico, y va del compás 59 hasta el 90. Armónicamente se presenta sobre la subdominante del relativo mayor (Fa mayor), al final del tema presenta un cromatismo para regresar a La menor.



El desarrollo o parte B se puede esquematizar de la siguiente manera:

## B

Animato (solista)	Desarrollo (orquesta)
91-110	111-138
modulante	Fa mayor

Como se puede ver en el cuadro esta parte B abarca del compás 91 al 138, es decir comienza con el *animato*, pensada para el solista, que exige un dominio de dobles cuerdas realizando una progresión de sextas.

Este pasaje concluye en la tonalidad de Fa sostenido que resuelve a Re mayor, tonalidad en la que la orquesta se presentará, con un movimiento paralelo de las voces. A partir del compas 131 hasta el 138 la orquesta modula pasando de Fa mayor a Si bemol Mayor.

Posteriormente la armonía descenderá cromáticamente a una sexta aumentada y por nota común y enarmonización terminará sobre la dominante de Fa sostenido, que resolverá a Re mayor para presentar la reexposición o parte A´.

Reexposición o A´

A´

Tema I	Desarrollo	Tema II
139-166	166-177	178-207
Re mayor	Fa mayor	Fa mayor

Esta sección A´ abarca del compás 139 al 207, esta presentada no en la tonalidad original sino sobre la subdominante de La menor. Aquí el solista y la orquesta van juntos.

A partir del compás 146 aparece un juego rítmico entre el violonchelo y la orquesta el cual finaliza cuando la orquesta retoma el primer tema sobre Fa mayor. Retomar el primer tema por parte de la orquesta tiene la función de ser un puente para conectarse nuevamente con el segundo tema, expuesto en la tonalidad original y casi idéntico, sólo se modifica al final para así poder hacer la conexión con el segundo movimiento.

Compás 146-149.

Segundo Movimiento: *Allegretto con moto*

El segundo movimiento, esta escrito en un compás de  $\frac{3}{4}$ , y presenta una forma Rondo.

A A' B A'' C Coda

A	A'	B	A''	C	Coda
208-240	241-270	271-298	299-313	314-338	339-371
1er tema (orquesta)	Contra tema (violonchelo)	Variación 1er tema	1er tema Síntesis	(orquesta y violonchelo)	Materiales de A, B y C
Si bemol Mayor	Si bemol Mayor	Sol menor	Si bemol Mayor	Si bemol mayor	Sol bemol y Si bemol.

Comienza en el compás 208 en la tonalidad de Si bemol mayor. La orquesta se presenta con un bello “murmullo” por parte de la sección de cuerdas., este tema A se presenta en cuatro frases de ocho compases cada una, es decir de el compás 208 al 240.

**F** Allegretto con Motto

una corda  
*pp sempre*

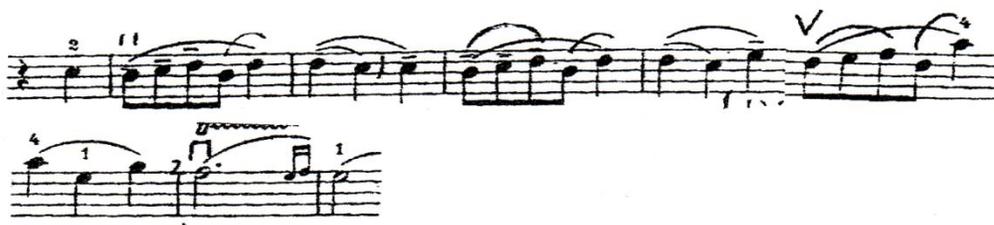
*pp*

En el compás 141 esta la entrada del violonchelo que responderá con un contra tema A' de registro agudo y muy cantábile hasta llegar al compás 270.



A partir de el compás 271 se presenta el tema B, que es una variación del tema A; la orquesta hace un sencillo acompañamiento donde responde a manera de replica el solista. Este tema esta en sol menor y terminará con una *cadenza*.

Compás 271



*Cadenza*



La parte de A'' la realiza la orquesta, y va del compás 299 al 313, presentándose como reexposición incompleta. La parte C comprende los compases 314 al 338. Está expuesto sobre Si bemol mayor aquí se presenta material nuevo en frases cortas de cuatro compases.



La coda se encuentra en los compases 339 al 371 sobre la tonalidad de Sol bemol mayor.

Coda



Al terminar el segundo movimiento, viene una sección completamente orquestal de 40 compases (compases 372 al 411), donde se presenta el 1er tema del primer movimiento. Tiene como función modular de Si bemol mayor a la menor, pasando por Mi mayor (dominante de la menor). En los últimos nueve compases se presenta la célula del motivo del tercer movimiento en la orquesta y el solista.



Tercer movimiento: *Un peu moins vite*

Inicia en el compás 412 en un compas de 2/2, y presentando una forma ternaria: A B A'.

A		B	A'	
Material a	Material b	Tema del violonchelo en registro bajo, hasta armónicos artificiales	Material b	Material a (sincopado)
412-444	444-495	496-529	530-551	552-575
La menor	modulante	Fa mayor	IV de la menor- La mayor	La menor

En A se exponen dos materiales. El material *a* es muy cantáble y reflexivo, utilizando mucho la síncopa. El material *b*, es contrastante con *a* ya que es rítmico y rápido, se expone a modo de progresión, utilizando escalas y pasajes de sextas.

Material *a*:

The image shows a musical score for Material *a*. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line with a tempo marking 'Un peu moins vite' and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking 'p Str.' and a tempo marking 'Un peu moins vite'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Material *b*:



Esta sección A es la más extensa en comparación con las siguientes dos, abarcando del compás 412 al 495. Después de exponer *a* y *b*, plantea un desarrollo con escalas y dobles cuerdas utilizando octavo con puntillo y dieciseisavo.

Del compás 480 hasta el compás 495 hay una sección orquestal que se desenvuelve sobre materiales ya antes expuestos que servirá como conexión a la parte B del movimiento.

La sección B esa en la tonalidad de Fa mayor y es bastante breve, llegando hasta el compas 259. Utiliza el registro grave del violonchelo y desarrolla una melodía que llegará al registro más alto utilizando una escala de armónicos artificiales.



La sección A' inicia en el compás 530, utilizando primero el material *b* con una armonía en la tonalidad de La mayor (dominante de la menor), y a partir del compás 552 es cuando expone el tema *a* idéntico. Se puede ver claramente que lo que Saint-Saëns hace es presentar una inversión de los materiales, es decir, en A los presenta *a - b*, y en A' *b - a*.

### Final

El final del concierto lo conforman los compases 576 al 654, divididos en tres secciones: *Piu allegro*, *Molto Allegro* y *Coda*.

La primera sección (*Piu allegro*), abarca los compases 576 al 587 donde se expone el tema del primer movimiento, sobre la dominante de La menor; la segunda (*Molto Allegro*) abarca del compás 588 al 611 apareciendo la misma sección del *Allegro molto* del primer movimiento (compás 111), solo que ahora en la tonalidad de La menor; y la tercera y última sección de este final corresponde a la *coda* que es de carácter lírico y alegre sobre la tonalidad de La mayor abarcando los compases 612 al 654.

The image shows a musical score for Violin VI, labeled 'VI.' and 'Piu allegro (comme le 1er mouvt)'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of sixteenth-note patterns, often grouped in threes, with dynamic markings such as 'p cresc.' and 'f'. The tempo is indicated as 'Piu allegro' at the top left of the staff.

## Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas del Concierto No. 1 de Camille Saint-Saëns

El violonchelista Pablo Casals mencionaba en sus clases magistrales acerca de el Concierto en La menor de Saint-Saëns: “Esta obra es una vieja amiga mía, la toque con Saint-Saëns cuando yo tenía 12 años, él me explicó que este concierto estaba inspirado en la sinfonía Pastoral de Beethoven. Se inicia con una tormenta; y después vienen momentos de calma”

En los primeros compases del concierto, Casals extendía la ligadura más allá de la línea divisoria para expresar así mejor el impulso natural de la frase puesto que los acentos decisivos dentro de la melodía caen en síncopas. Casals señalaba la necesidad de recordar al oyente la pulsación métrica. Imponía por consiguiente una articulación muy clara al Do que inicia el segundo compás: “un pequeño acento en el medio para equilibrarlo todo”<sup>1</sup>



Aunque se debe hacer hincapié en la importancia de lograr la completa independencia en todos los dedos, no dudaba en recomendar el uso de los dedos naturalmente más fuertes cuando pudiesen reemplazar a los más débiles de forma válida; así prefería iniciar el Concierto con el segundo dedo en lugar de con el cuarto.

---

<sup>1</sup> David Blum, op. cit., p.98.

“¡Un rayo!”, exclamaba Casals describiendo la entrada del violonchelo en el concierto. Indicaba que tras el ataque inicial, la intensidad de la primera nota debía disminuir. “Si continúa el forte no se oirá el acento. Un acento fuerte debe tener un diminuendo: así es más potente y más natural”<sup>2</sup>.



El *diminuendo* tiene significado no sólo por la primera nota sino también por la segunda, en cuanto que permite que el Re pueda oírse mejor. Así pues, cuando necesitamos una articulación clara, el *diminuendo* cumple una doble función: aporta definición a la nota en la que aparece y nos permite poner en relieve la nota siguiente.

En el compás 16 se presenta un *poco animato* el cual se repetirá en el compás 79, esta sección esta compuesta rítmicamente por tresillos, los cuales deben ser tocados a mayor velocidad. Técnicamente es mas fácil tocarlos utilizando el talón del arco, por lo que siempre se tratará de regresar a éste después de las dos notas ligadas.

Estos tresillos se pueden estudiar tocando primero cada una de las notas con arcos separados y posteriormente cumpliendo con los acentos y ligaduras indicadas por Saint-Saëns, ésto para evitar acentos extraños que puedan surgir por tratar de cumplir con la ligadura indicada.

---

<sup>2</sup> David Blum, op. cit., p.65.

Al inicio del desarrollo del primer movimiento (compás 91 o letra C de ensayo), se encuentra un pasaje que requiere dominio con las dobles cuerdas. Se puede estudiar éste por voces, es decir primero cada una de las voces; solamente tocando el movimiento de intervalos (tonos o medios tonos), que realiza cada dedo ya sea 1, 2 o 3, aunque finalmente el pensar en el bajo es decir dedo 1 facilita y mejora la afinación de todo el pasaje, ya que es la base grave sobre la cuál se moverán los dedos 2 y 3.

Ejemplo que muestra el pasaje únicamente con la voz del bajo es decir dedo 1:

\*dedo 1

Como segundo paso se tocará la voz grave junto con la voz de en medio, que en digitación corresponde a los dedos (1 y 2).

\*dedos 1 y 2

Por último, tocar la voz de en medio con la superior (2 y 3), pero escuchando siempre el bajo es decir el dedo 1 que se estudió anteriormente. Este pasaje al ser difícil, se tiende a realizar con muy poco arco, por lo que hay que hacer un esfuerzo y pensar siempre en utilizar más arco.

\* dedos (1, 2 y 3 )

The image shows a musical score for a cello passage. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The music is in 4/4 time. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. A 'cresc.' marking is present in the top staff. The score is annotated with various fingerings and dynamics.

A partir del compás 146 se presenta un juego de figuras rítmicas entre la orquesta y el violonchelo, (tres contra dos), el cual se tiene que ser muy puntual en la articulación. Se tiene que pensar en que las notas son lo más articuladas que se puedan para así poder transmitir energía en ellas. El arco que utilizo en estos pasajes a sugerencia de mi maestra Elzbieta Krenzel es (V), en *stacato*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Para lograr hacer un *stacato* se tiene que parar el arco después de tocar la nota, así como tener un completo contacto de todas las cerdas del arco sobre la cuerda.



## Segundo movimiento

El segundo movimiento “como en Beethoven (Sinfonía Pastoral), hay una danza campesina; aquí debemos de tocar de forma ligera y simple, con muy poco vibrato”<sup>4</sup>

Este movimiento es muy cantáble por lo que requiere un arco muy fluido y ligero, hay que pensar en frases de cuatro compases, con la pulsación subdividida siempre en 3.

La *cadenza* es un lugar que requiere atención: Se puede estudiar primero por cuartas, es decir tercer dedo y pulgar en la cuerda de La, después tercer y segundo dedo en la cuerda de La y Re (el intervalo siempre es de medio tono), y por ultimo tocarlo como está escrito. La digitación que yo utilizo es: (3, , 2), pero también se puede utilizar ( , 1, 3).



<sup>4</sup> Saint-Saëns dijo entonces que la interpretación de Casals era la mejor que había oído nunca (véase David Blum, op.cit., p. 22).

### Tercer movimiento

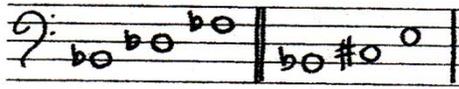
Este movimiento requiere una gran independencia de los dedos, así como de gran habilidad con las posiciones de pulgar. La letra L de ensayo tiene un pasaje de dieciseisavos que demanda gran agilidad. Sugiero que se estudie primero por separado para así poder obtener la afinación correcta. A mí me ayuda el pensar qué intervalo toco, es decir, si es un tono o medio tono; inclusive pongo indicaciones en mi partitura para poder identificarlos; para medio tono utilizo  $\frac{1}{2}$  y para un tono  $1$ . Este pasaje también se puede estudiar por grupos de cuatro notas, sin importar cuánto se tarde el cambio de posición de un grupo a otro. Lo que sí es importante es tocar cada una de las cuatro notas del grupo lo más claro que se pueda y velozmente.

The image shows a musical score for a piece in G major, 2/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a square box containing the letter 'L'. The music is written in treble clef and features a complex sixteenth-note passage with many slurs and ties. The second staff is in bass clef and continues the sixteenth-note pattern. The third staff returns to treble clef and continues the sixteenth-note passage. The fourth staff is in bass clef and continues the sixteenth-note pattern. The piece concludes with a final chord in G major.

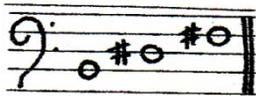
Compases más adelante continúan los dieciseisavos, pero esta vez formando acordes ascendentes y descendentes. Es importante por lo tanto saber qué acordes se forman por ejemplo:

1)

escrito

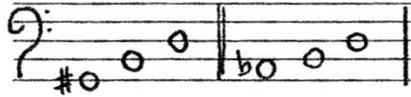


2)



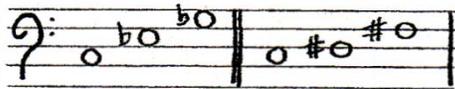
3)

escrito



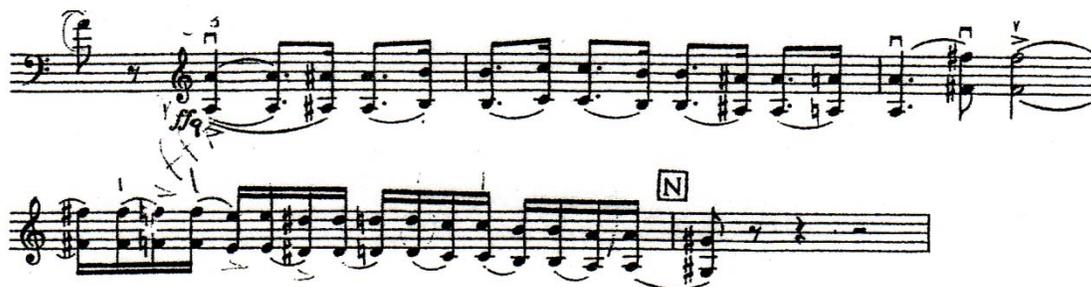
4)

escrito



Se puede estudiar entonces solo la voz superior es decir el acorde y su descenso y después agregar las demás notas.

Mas adelante viene un pasaje de dobles cuerdas que forman octavas, el cuál estudie primero la voz grave que se toca siempre con pulgar y que se mueve siempre por medios tonos. El pulgar debe estar asentado sobre diapason del violonchelo y ser más fuerte que el tercer dedo por ser de gran importancia para la base de mis octavas.



Algo parecido sucede con los armónicos que se presentan más adelante. Lo primero será estar seguro de tocar afinados con el pulgar los medios tonos o tonos completos, para después teniendo una buena base con el pulgar agregar el tercer dedo, escuchando así el intervalo que será siempre de una cuarta justa (dos tonos y medio); y por último se tocará el pulgar y mi tercer dedo pero esta vez sin presionar hasta tocar el diapason del violonchelo, para así poder lograr producir los armónicos con nitidez y seguridad.



## Ludwig Van Beethoven

La Europa en la que vivió la generación de Beethoven fue sacudida por la Revolución Francesa y las guerras emprendidas por Napoleón. La última década del siglo XVIII y los inicios del XIX significaron la pérdida del paraíso para las monarquías absolutistas. En este contexto, a la muerte de Mozart todavía algunas familias como los Esterházy, los Lobkowitz o los Auersperg, mantenían orquestas completas, y algunos aristócratas menos afortunados mantenían pequeños grupos o cuartetos. El hecho de que una ópera como *La Flauta Mágica* se presentara con tanto éxito en un teatro popular significaba que el nivel cultural del pueblo no era despreciable.

Durante los años de 1790 y 1800 se presentó un fenómeno doble que condicionaría la vida musical futura. Por un lado, la evolución de los conciertos privados hacia los conciertos públicos, y por otro, el desarrollo de los escenarios burgueses y populares a expensas de la ópera de corte, que no tardaría mucho en desaparecer.

Los primeros años del siglo XIX representan la afirmación de un joven compositor que confirmará la supremacía musical adquirida nuevamente por Viena sobre Europa. Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), nació en Bonn el 17 de diciembre. Su padre Johann (1740-1792 aprox.), era un tenor al servicio del príncipe elector de Colonia, donde su abuelo había obtenido el puesto más honorífico de *Kapellmeister* (1761).

En 1780, cuando Beethoven contaba con diez años, presentó su primer concierto y comenzó a tomar clases con Christoph Gottlob Neefe (1748-1798)<sup>1</sup> quien le enseñará órgano y composición.

---

<sup>1</sup> Músico alemán que goza de prestigio en su tiempo, especialmente como profesor, es autor de música religiosa y de cámara (véase *Diccionario biográfico de la música*, op.cit., p.722).

En 1784 murió el elector Maximiliano Federico (1761-1784) y lo sucedió Maximiliano Francisco (1784-1794), el hermano menor del emperador José II el cuál amplió la orquesta a su servicio, y estableció estrechos vínculos entre Bonn y Viena. Así es que Beethoven con la finalidad de conocer a Mozart viajó a Viena, pero la enfermedad de su madre lo hizo regresar a su ciudad natal. Es entonces hasta 1792 cuando Beethoven fué enviado nuevamente a Viena por su protector, el elector Maximiliano Francisco, para estudiar composición. Allí recibió la protección del barón Godefroy van Swieten, director de la biblioteca imperial, amigo íntimo de Mozart y de Haydn, y propagador de las obras de Bach y Haendel.

De 1792 a 1794 tomó clases con Haydn, pero no terminaron bien las cosas, ya que el maestro se escandalizaba ante las audacias de su alumno. Pese a esto en 1796 Beethoven le dedicó a Haydn sus tres sonatas para piano Op. 2. También recibió clases de contrapunto entre 1794 y 1795 por parte de Johann Georg Albrechtsberger, y de música dramática de 1801 a 1802 con Antonio Salieri.

Como ya mencioné anteriormente. por aquellos días la alta sociedad austriaca era muy aficionada a la música y por lo tanto protectora de los músicos, Beethoven, siendo organista y pianista de la corte del elector de Colonia, protegido del conde Waldstein y alumno privilegiado del ilustre Haydn, es por lo tanto muy bien acogido. Dentro de los mecenas más conocidos de esa época se encuentran el príncipe Lichnowski y el conde Rasumoffsky, embajador de Rusia en la corte de Viena, los cuales recibían a una gran sociedad de artistas y de aficionados para ejecutar música de cámara. Esto fue aprovechado por Beethoven para así poder conocer los recursos variados de los instrumentos de aliento, y su mecanismo; además de poder tener a su disposición a grandes instrumentistas como: Ignacio Schupanzigh, violinista, el violonchelista Kraft Weisz, Franz Weisz violista,

clarinetista José Friedlowski, Jean Wenzel Stich célebre cornetín, y Carlos Scholl flautista, quienes formaban sin duda una excelente orquesta.

Precedido de gran reputación, Beethoven viajó por Leipzig y Berlín en el año de 1795, donde apareció en el escenario tres veces seguidas en tres días. En diciembre de ese mismo año Haydn lo invitó a participar en uno de sus conciertos en la Redoutensaal, donde se interpretaron tres de las sinfonías londinenses por primera vez en Viena. Fué en esta época también donde realizó su primer gira como pianista y compositor por Praga, Dresde y Berlín. Ya para esos momentos Beethoven mostró que había asimilado todas las ideas importantes de la última década del siglo, las cuales supo integrar en la rígida forma *Sonata*. Sin embargo es importante destacar que desde sus primeras composiciones se reflejaban ya algunos de los rasgos característicos de su genio incomparable: energía, vehemencia, tensión nerviosa del discurso, bruscas intrusiones disonantes, tendencia marcada a la dimensión épica y a la gran forma, abundancia melódica, una nueva concepción de la duración armónica, una vida rítmica estimulada por las asimetrías, las rupturas y los sforzandi imprevistos.

En 1796, siente los primeros síntomas de la discapacidad más trágica para un músico: la sordera. Por suerte, los progresos de esta enfermedad son muy lentos, aunque existen dos cartas escritas en 1801 en donde se lamenta y se muestra desesperado. La conciencia de esta deficiencia progresiva le provocó una crisis psicológica cuyo punto culminante estuvo marcado en octubre de 1802, por el célebre *Testamento de Heiligenstadt*<sup>2</sup>, en el que se despide de sus hermanos y de su vida pasada para comprometerse con una vida de recluso, una existencia solitaria, que por muy pesada y

---

<sup>2</sup> Testamento de Heiligenstadt, véanse Henry-Louis de La Grange, *Viena. Una Historia Musical*: Paidós, 2002, España, p.107 y Philip G. Downs, *La música clásica*: Ediciones Akal, 1998, España pp. 554 -556.

dolorosa que sea, tendrá un efecto de compensación, al desarrollar una gran energía creadora en su interior.

Durante 1803 Beethoven trabajó en su tercera sinfonía la cual es conocida por el título “Buonaparte”. Pero como se sabe esta percepción cambió cuando el 11 de abril de 1809, es despertado por el estruendo de los cañones que bombardeaban Viena. La vieja Viena de los mecenas expiraba, convirtiéndose en una ciudad ocupada por 120.000 soldados de Francia, así que de acuerdo a una anécdota se dice que Beethoven rompió en dos la portada de la sinfonía, diciendo:

“Entonces, ¿no es más que un ser humano corriente?, ahora también pisoteará los derechos del hombre y se abandonará únicamente a su ambición. ¡se ensalzará a si mismo sobre los demás, convirtiéndose en un tirano!”<sup>3</sup>

En esta época, a pesar de su odio hacia la ocupación francesa, y de su fracaso con su ópera *Fidelio*, Beethoven fue bastante productivo<sup>4</sup>. De hecho, durante los últimos años que Napoleón dominó Europa, Beethoven triunfaba con su obra sinfónica “*De la Batalla*”, compuesta para celebrar la victoria del Duque de Wellington sobre los ejércitos de Napoleón en Vitoria. En el estreno de esta obra también se tocó su *Sinfonía No. 7* teniendo tal éxito que se volvió a tocar en el Congreso de Viena, donde se decidía la situación geográfica post-napoleónica.

En tres años, de 1813 a 1815, no añadió casi ninguna obra importante a su catálogo, excepto las dos *Sonatas para violonchelo op.102*, dedicadas a la condesa húngara Marie Erdödy, una de sus amigas más cercanas. Se puede hablar entonces de una reducción en la

---

<sup>3</sup> Maynard Solomon, *Beethoven*, Nueva York, 1977, pp. 132,133.

<sup>4</sup> Entre 1804 y 1808 compuso la Cuarta, Quinta, Sexta Sinfonías, el Triple concierto para piano, violín y chelo, tres cuartetos de cuerdas Op. 59, dos tríos con piano Op.70, una sonata para chelo y piano Op. 69, y tres grandes sonatas para piano, Op. 53, 54, 57 (véase Philip G. Downs, op cit. p.557).

interpretación de sus obras por los años de 1814, la cuál algunos autores lo atribuyen a que el gusto musical de los vieneses había cambiado, pensaban que el mejor Beethoven había sido el de años atrás. La Europa musical hablaba de más de su excentricidad, de su orgullo, de sus asperezas de carácter, y de los problemas de su sordera que de sus obras.

Su producción ya incluía todas sus sinfonías, excepto la última, su *Novena Sinfonía* que fue por primera vez tocada en 1824 y en donde tuvo lugar el incidente bien conocido: al final (no se sabe con exactitud si de la obra o de el scherzo) uno de los solistas Fräulein Unger, tuvo que tirar de la manga de Beethoven, para que se diese la vuelta y saludase al público enfervorecido.

De 1801 a 1814, se puede decir que es la época de sus grandes Sinfonías y su último periodo, el cuál va de los años 1815 hasta el 1827, año de su muerte. Los tres últimos años estuvieron dedicados casi por entero a la composición de cinco cuartetos de cuerda<sup>5</sup>, que se encuentran entre las obras más extraordinarias de su gran repertorio, a pesar de que había dejado de escribir para cuarteto desde 1810.

---

<sup>5</sup> Cuarteto de cuerda en Mi bemol, núm. 12, cuarteto de cuerda en Si bemol núm. 13, cuarteto de cuerda en Do sostenido menor núm. 14, cuarteto de cuerda en La menor, núm. 15, cuarteto de cuerda en Fa, núm. 16 (véase: *Diccionario biográfico de la música*, op.cit., p.105).

## Beethoven. Sonatas para Violonchelo

Las cinco *sonatas para violonchelo y piano* fueron compuestas entre 1796 y 1815, lo que significa que Beethoven compuso para esta dotación en distintas etapas de su carrera.<sup>1</sup> Las dos últimas sonatas fueron escritas entre julio y agosto de 1815, publicadas en marzo de 1817, y dedicadas a Joseph Linke,<sup>2</sup> violonchelista miembro del famoso Schuppanzig Quartet, el cual estuvo muy asociado con Schubert.

Estas *Sonatas* fueron de los primeros trabajos de gran importancia para el violonchelo y el piano, ya que ni Mozart ni Haydn habían compuesto sonatas para estos instrumentos, fue hasta finales del siglo XVIII que el violonchelo hizo a un lado su papel tradicional de instrumento del continuo para reivindicar sus derechos como instrumento solista, lo que se puede constatar gracias a las composiciones de Bréval, a los Duport, y a Boccherini.

Existen tres obras de Beethoven: Dos series de *Variaciones sobre temas de La flauta mágica* de Mozart y las *Variaciones sobre temas del Judas Macabeo* de Haendel donde ya se establece el conjunto piano-violonchelo como un duo auténtico. Sin embargo, las *Sonatas* de Beethoven son consideradas como las primeras obras importantes en esta formación, no sólo por contener una parte de piano enteramente escrita, sino por inaugurar la era de la sonata romántica con violonchelo y su construcción incluyendo notoriamente varias introducciones *Adagio*.

---

<sup>1</sup> Las primeras dos *Sonatas para violonchelo y piano* de Beethoven fueron compuestas en 1796; la tercer *Sonata* es del año 1807-1808 y fue publicada en Leipzig en abril de 1809; las dos últimas *Sonatas* fueron escritas en 1815.

<sup>2</sup> Beethoven escribió a Linke para mostrarle el manuscrito o borrador de sus últimas dos sonatas para Violonchelo y Piano, Opus 102. “Querido Linke: Tenga usted bondad de desayunar mañana conmigo temprano, tan temprano como quiera pero no después de las 7:30. Traiga un arco de violonchelo pues tengo algo que discutir con usted” (véase J. y H. Schmidt, *Ludwig van Beethoven*, Nueva York: Praeger Publisher, 1969, p. 153.)

Es en las sonatas para violonchelo de Beethoven donde se observa una gran libertad para trabajar la forma *Sonata*. Por ejemplo, la quinta y última sonata posee un verdadero movimiento lento en el lugar esperado (segundo movimiento), mientras que, en la segunda y cuartas sonatas, la lenta introducción antes que ser un simple preámbulo, es un movimiento en sí, en su propia tonalidad que afirma las intenciones dramáticas de cada obra.

Estas libertades, se fueron dando junto a la importante evolución que tuvo el piano dentro de esta época, el tipo de pianos que se usaban en la época de Beethoven era diferente al actual. En los títulos de las sonatas compuestas por Beethoven se puede ver claramente esta evolución que sufrían los instrumentos de teclado. Las dos sonatas, op 5, tienen por título *Deux grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé*. La tercera ya no menciona al clavecín y esta escrito en su portada: *Grande Sonate pour Pianoforte et Viloncelle*, y las dos últimas se llaman *Sonates pour le Piano et le Violoncelle*.<sup>3</sup>

Una de las características de los pianos con los que trabajó el compositor fue su sonoridad pequeña, si la comparamos con los pianos actuales, por lo que representó en esa época una gran dificultad para nivelar la poderosa voz cantabile del violonchelo en su registro medio con la relativa suavidad y el limitado poder de esos pianos de finales del s. XVIII. Beethoven resolvió ese problema asignándole al violonchelo pocos pasajes donde pudiese demostrar lenamente su capacidad para tocar cantabile, excluyendo movimientos

---

<sup>3</sup> Beethoven contó con diferentes pianos a lo largo de su vida, los cuales variaban en cuanto sonoridad pero eran iguales en su estructura de madera que era relativamente ligera, y en sus cuerdas delgadas no sujetas a grandes tensiones, a diferencia de los actuales que tienen una pesada estructura de hierro, indispensable para aguantar el esfuerzo de más de 30 toneladas que ejercen las cuerdas que son gruesas y que por lo tanto están ajustadas con una tensión muy elevada. Entre los pianos con los que contó Beethoven estaban: A. Walker (Viena, 1785), Erard (Francia, 1803), Broadwood (Inglaterra, 1817), y Graf (Viena 1825),(véase Carlos Prieto, op.cit.p.283 )

lentos completos en las primeras sonatas, que no tienen mas que introducciones lentas. De hecho, es sólo en la última sonata -escrita en el tiempo en el que el piano sufría ya una gran transformación: cuerdas mas gruesas y un armazón más corpulento- donde decidió que el violonchelo podía explayarse en un movimiento lento, sin ningún temor de sobrepasar al piano.

Las dos últimas sonatas Op. 102, *Sonata no. 4 en Do mayor* No. 1, y la *Sonata no. 5 en Re mayor* No.2 fueron recibidas con hostilidad por parte de los criticos y el público<sup>4</sup>, especialmente la fuga con la que concluye la No. 2, y tuvo que pasar mucho tiempo para que fueran comprendidas y valoradas no sólo por la crítica y el público, sino por los mismos músicos. También existen apreciaciones muy interesantes, como la que hizo Maynard Solomon acerca de las dos sonatas Op. 102 la cual expresa:

“En la evolución de Beethoven, nosotros constatamos una tensión entre el deseo de no abandonar las formas clásicas heredadas y la necesidad rebelde de disolverlas, o al menos de remodelarlas. Esta tensión,...fue después de 1815 que apareció en todo su esplendor. Las formas clásicas permanecieron como la piedra de toque a la que el regresa inevitablemente después de cada una de sus incursiones (cada vez más audaces) a las regiones experimentales. Las formas tradicionales son tácitamente demolidas... en las Sonatas Op. 101 y Op. 102 de 1815-1816, abriendo suavemente la puerta al romanticismo”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Redacción del *Allgemeine Musicalische Zeitung* acerca de las sonatas Op.102: “Ellas pertenecen al gusto más raro y extraño...nosotros no hemos podido tomarle gusto a las dos sonatas: pero estas composiciones pueden ser un eslabón necesario en las creaciones de Beethoven ahí donde la mano segura del maestro nos quiera llevar” Georges Alary “Le Violoncelle”, en Albert Lavignac Lionel de la Laurence (dir), *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, segunda parte, Paris: Librairie Delagrave, 1925 .

<sup>5</sup> Francois-René Tranchefort (dir), *Guide de la Musique de la Chambre*, Poitiers: Faiard 1989, p.61.

## Análisis de la Sonata no 4, en do mayor Op. 102 no. 1

Las partes del desarrollo son breves; y también se puede decir que su configuración general recuerda, al igual que las últimas obras de Beethoven, la sonata barroca del siglo XVIII.

### 1. *Andante*:

Es un movimiento corto pero independiente, en la tonalidad de Do mayor. Los dos instrumentos se equilibran en una armonización fluida, intercambiándose el tema principal que se presenta en los primeros compases con el violonchelo. No se apartará de la tonalidad de Do mayor, que permanecerá hasta la terminación calmada de este movimiento, antes de la repentina entrada del *Allegro* siguiente.

Tema:



### 2. *Allegro Vivace*:

Está escrito en La menor tonalidad relativa de la principal, enmarcado en una forma sonata libre A B A' con dos temas.

Primer tema:



Segundo tema:



Después de la reexposición (compas 98) hay un “desarrollo terminal” que concluirá con una coda (compas 145 al 155). Es al final de este movimiento que aparece la única ruptura evidente en la continuidad de la obra. En cuanto a la temática, esta se apoya uniformemente sobre un ritmo enérgicamente punteado (larga - breve) que asegura una pulsión muy “sinfónica”.

### 3. *Adagio*:

Este movimiento presenta un recuerdo del tema del andante inicial, aunque modificado desde el punto de vista armónico. Comienza sobre el quinto grado de la tonalidad de Do mayor, y termina sobre un trino conjugado con los dos instrumentos el cuál entra directamente en la parte final, y que lo liga con el último movimiento de la sonata.

Adagio (♩ = 54)

Trino.

#### 4. Allegro Vivace:

Movimiento de estructura polifónica, en el cuál la duda se presenta con los calderones del comienzo lo que deja presagiar una fuerte concentración de ideas musicales. Se puede pensar en la parte final de la primera sinfonía. Es también la introducción del final de la novena sinfonía que se hace evocar, con el parecido llamado del tema inicial de la obra.

La exposición conduce regularmente del Do mayor hacia el Sol mayor. Es sobre un repentino Mi bemol grave, aislado (compás 75), que el violonchelo comienza un bordón de



## Comentarios de interpretación y cuestiones técnicas de la Sonata no.4 en Do mayor op. 102 no. 1

Andante

El comienzo de este movimiento que es de una gran intensidad lírica lo realiza solo el violonchelo, pero al estar indicado con un matiz piano lo hace difícil, ya que se tiene que cuidar la calidad del sonido y pensar en un *vibrato* que nos de calidez y serenidad.

La mano izquierda de Casals - en íntima respuesta al amplio pero sereno desplazamiento del arco - iniciaba un movimiento tranquilo, relajado y ágil; el movimiento del dedo era tan limitado que el oyente no podía percibir ninguna variación respecto al centro de la altura. Como si estuviese protegido por una sabiduría interior que advirtiera “atrévete a decir justo lo suficiente, pero no demasiado”<sup>1</sup>

*Allegro vivace*

Compás 56 al 58, y compás 125 al 127.



<sup>1</sup> David Blum, op. cit., p.143.

Cuando las notas menores como en este caso aparecen incluidas dentro de la misma ligadura, es decir, sin un cambio de arco, la flexibilidad y la capacidad de respuesta del brazo derecho se ven ante un desafío. Con el *esforzando* se produce un *diminuendo*, el cual provoca un retardo del movimiento del arco y un descenso de la presión ejercida; la acentuación que sigue en la primera de las notas pequeñas pide una aceleración del movimiento y un incremento en la presión del arco.

Estudié estos pasajes tocando la primer nota que es larga y con *sforzando*, para después detenerme por completo y tocar las dos notas pequeñas lo mas rápido y elástico posible.

Casals hacía hincapié en que este proceso debe llevarse a efecto sin detener el arco al final del *diminuendo*. De este modo no se interrumpe la continuidad lineal: “la articulación adquiere una elasticidad natural, lejos de toda tosquedad o torpeza”<sup>2</sup>.



### *Adagio*

Es un movimiento muy cantáble y de mucha calma, por lo que habrá que pensar en respirar todo el tiempo y en no dejar de vibrar ninguna nota. El compás 3 es delicado en cuanto a la afinación ya que se mueve por diferentes posiciones de las cuerdas I y III, por lo que habrá que estudiarlo lento. La digitación que yo utilizó es la siguiente:

---

<sup>2</sup> David Blum, op. cit., p.72.



### *Allegro Vivace*

Al ser un movimiento rápido, el primer reto al que nos encontramos es hacer los cambios de posición lo más rápido y afinados que se puedan. El primer cambio de posición es de la nota Mi al Do, para resolverlo habrá que pensar que el dedo pulgar ocupará el lugar del cuarto dedo (nota Sol), para así alcanzar la nota Do con el tercer dedo. Además estas notas se tendrán que escuchar como en el piano, es decir con un ataque directo y una terminación muy clara; es decir no dejar la nota tenida sin terminar.



Después viene todo un pasaje de pulgar que tendrá que ser *mezzo forte*, todas las notas deben oírse, lo más libres posible. Hay que tener cuidado con la afinación por lo que se deberá estudiar lento y sin *vibrato* las primeras veces, ya que el *vibrato* puede ser

engañoso para el oído. Ya teniendo la afinación correcta se puede agregar el color de cada nota con un *vibrato* libre.

Compás 25 - 27, y 126 - 128.



Casals decía acerca de este pasaje:

“Los tresillos de corchea roban tiempo y a la vez tienden un arcoíris; las juguetonas semicorcheas nos sorprenden a continuación, llenas de jovialidad”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Véase David Blum, op. cit., p. 95.

## Manuel M. Ponce

Manuel María Ponce Cuellar nació en Fresnillo Zacatecas México el 8 de diciembre de 1882, fue el más pequeño de 13 hermanos. Fue la madre de Ponce quien alentó a sus hijos a estudiar piano, por lo que Ponce recibió sus primeras clases de piano de su hermana mayor Josefina y posteriormente con Cipriano Ávila, un músico amateur. Manuel M. Ponce comenzó a escribir sus primeras composiciones a muy temprana edad, cuando a los cinco años se enfermó y compuso *La danza del sarampión*.

En 1900, cuando tenía 18 años, Ponce llegó a la ciudad de México para estudiar piano en el Conservatorio Nacional de Música, con el pianista español Vicente Mañas, pero al no revalidarle sus estudios decidió regresar en 1903 a Aguascalientes.

Algunos autores dividen la obra de Ponce en dos fases<sup>1</sup>:

- 1) Romántica
- 2) Moderna.

La Romántica esta formada por dos periodos:

- 1.- De 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa, donde compuso un gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional.
- 2.- De 1905 a 1924, después del primer viaje a Europa, donde por algunos contactos llegó a estudiar piano en Alemania con Edwin Fischer. Regresó a México en 1908 y se dedicó a la enseñanza de piano e historia de la música en el Conservatorio Nacional. Fueron sus alumnos entre otros, Carlos Chávez, Salvador Ordoñez y Antonio Gomeznada. En 1918

---

<sup>1</sup> Pablo Castellanos, Recopilación y revisión Paolo Mello, Manuel M. Ponce, México: Difusión Cultural UNAM, 1982, p 12.

dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional y en 1920 se dedicó a recoger y armonizar más de 200 canciones mexicanas. Presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones.

Su etapa Moderna, caracterizada por sus viajes al extranjero, también se divide en dos periodos:

1.- De 1925 a 1932, cuando viajó por segunda vez a Europa, se familiarizó con el impresionismo francés, practicó la politonalidad y se entregó a la música pura en un espíritu neoclásico.

2.- De 1933 a 1948, después de su segundo viaje, Ponce volvió a presentar temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales, la más famosa de estas composiciones es *Estrellita*, quizás la canción mexicana más conocida en el mundo.

Manuel M. Ponce posee un amplio catálogo de obras para todos los géneros: *Ferial* para orquesta, *Concierto del sur* para guitarra y orquesta, *Dos rapsodias mexicanas*, valeses, mazurcas, estudios para piano y un sinnúmero de piezas para guitarra.

## Años de 1925 a 1932.

### Manuel M. Ponce compuso los *Préludes* para violonchelo y piano

Manuel M. Ponce decidió viajar a París para revisar su técnica de composición, y en mayo de 1925 viajó a París, planeando su estancia por seis meses, pero gracias a Paul Dukas, considerado como uno de los más grandes pedagogos y de los mejores compositores modernos, Ponce consiguió un trabajo permaneciendo en la Ciudad Luz durante nueve años. En octubre de ese mismo año entró a *La École Normale de Musique* de París, asistiendo a la clase de composición de Dukas, donde tuvo como compañeros de clase a grandes compositores<sup>1</sup>. Ponce describió sus clases con Dukas con un gran entusiasmo: “En la clase se ven composiciones y análisis crítico de obras. Sentado frente a alumnos de diferentes nacionalidades, el corrige y critica una gran diversidad de obras. La segunda mitad de la clase la utiliza para analizar y comentar las obras más hermosas de la literatura musical”<sup>2</sup>

Se graduó en 1932, ganándose el respeto, como compositor, de su maestro Dukas. Este periodo en Francia fue muy fructífero para su música de cámara, piano, y muy especialmente para la guitarra. Fue en este año cuando compuso los *Préludes para violonchelo y piano*, además de otras obras.<sup>3</sup> . Posiblemente influenciado por el grupo de

---

<sup>1</sup>M. Berger, Sonia Krein, Gustave Samazehuil, Tudor Ciortea, Romeo Alessandresco, Lubo Pipkoff, Alex Borski, José Rolón, y Joaquín Rodrigo (véase: Jorge Corvera Barrón, Manuel María Ponce, London:Westport, 2000, p. 13)

<sup>2</sup> Jorge Corvea, op cit., p.14

<sup>3</sup> *Quatre miniaturas for string quartet* (1927), *Granada* para violonchelo y piano (ca.1927), *Petite suite dans le style ancien* para violín, viola y cello (ca. 1927), Trío para violín, viola y piano (ca.1929), Sonata para guitarra y clavicémbalo (ca. 1929), Sonata breve para violín y piano (1930), Tres poemas Lermontow (1926), Tres poemas de M. Brull (1927-1931), Cinco poemas chinos (1931- 1932), Preludios encadenados para piano (1927), *Quatre pièces* (1929), Sonatina (1932) (véase: Jorge Corvera Barrón, op cit., p.15).

los “6 franceses”<sup>4</sup>, utilizó títulos de música abstracta como: *preludios, fuga, suite, sonata, estudio*, siendo composiciones breves, sin largos desarrollos temáticos.

André Huvelin, violonchelista y gran amigo de Ponce, tocó en 1931 los *Préludes pour violonchelo et piano*. Este mismo cellista ya había interpretado en 1926, junto con Ponce, su *sonata para cello* en París.

---

<sup>4</sup> Nombre dado al entendimiento musical francés, de modernas tendencias, que liquidó la herencia impresionista. Compuesta y fundada en París (1918), por Louis Durey, D. Milhaud, F. Poulenc, G. Auric, Germaine Tailleferre y A. Honegger (véase J. Ricart Matas, op. cit., p.430).

## Análisis de los Preludios para violonchelo y piano

Son tres pequeños preludios, dedicados al violonchelista y gran amigo de Ponce André Huvelin. La partitura cuenta con un epígrafe de P. Valéry:<sup>1</sup>

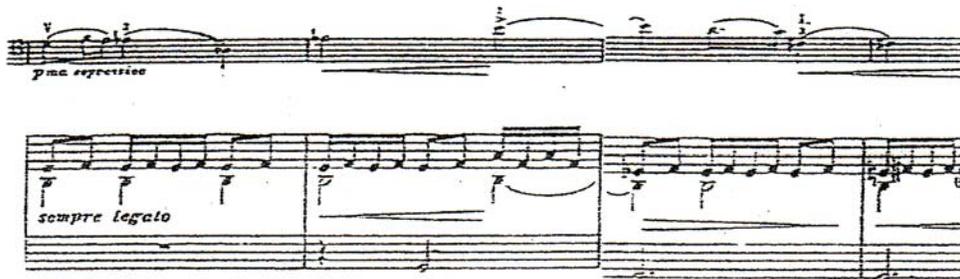
-“*Le ciel trop beau parfois me serre le coeur*”<sup>2</sup>

Primer preludio: *Sostenuto, quasi lento*

Esta escrito en un compás de  $\frac{3}{4}$ , con un centro tonal en Do. Comienza con un compás solo de piano el cual presenta un *ostinato* rítmico en todo el movimiento:



,utilizando intervalos de segundas mayores y segundas menores, así como un pedal en la nota Sol.



<sup>1</sup> El cielo demasiado bello en ocasiones me oprime el corazón.

<sup>2</sup> El cielo demasiado bello en ocasiones me oprime el corazón.

A partir del segundo compás se inicia un tema rítmico melódico por parte del violonchelo el cual se presentara muy parecido en el compas 5, 11,14 y 22. Este tema juega al igual que el piano con las medianas (Mi y Mi b).



El clímax del preludio se encuentra en los compases 15 al 18, con un *piu stretto*, y posteriormente iniciará nuevamente el tema pero esta vez incompleto.



### Segundo preludio: *Lento e grave*

Este segundo preludio esta basado en un coral de Bach, presenta un trabajo de contrapunto florido imitativo, y polifonía a cuatro voces.

Su centro tonal esta en Sol menor, en un compás de 4/4, siendo un movimiento lento y muy expresivo.

La sensible es decir la nota Fa sostenido solo la presentara el violonchelo una vez, a diferencia del piano que la presenta cuatro. El primer Fa sostenido que presenta el piano resuelve a Si bemol por lo que se puede decir que hay una inflexión a Si bemol (compás 2), reafirmando esta inflexión encontraremos un acorde de 7ma de dominante de Si bemol es decir (Fa La Do Mi), en el compás 3 tercer tiempo. Esta misma inflexión a Si bemol se repetirá con la presencia por parte del piano de un Fa sostenido (compás 7).

En el compás 5 aparece un Si natural el cual resuelve a la tonalidad que es el relativo menor de Do para en el compás 6 ir a un V grado y resolver como cadencia rota es decir a su IV grado Re menor.

Se regresará a su centro tonal (Sol menor) a partir del compás 8.



### Tercer preludio: *Vivo*

Este último preludio está escrito en un compás de 3/8, donde el violonchelo presenta una subdivisión ternaria (tresillos), contra el piano que la presenta binaria (octavos). Muestra abundancia de intervalos de cuartas superpuestas. Su centro tonal esta en Fa sostenido menor.

Este preludio se puede dividir en dos partes, la primera termina con pizzicatos por parte del violonchelo (compás 31 y 33).

Pizz.



La segunda parte comienza en el compás 34, donde el violonchelo continúa con su material ternario pero esta vez junto con el piano.

En el compás 41 y 42 el piano presentará una hemiola que resaltará por los *sforzando* *sf* indicados por el compositor, después se quedará durante 4 compases con un pedal octavado de Fa sostenido al cuál pasando estos cuatro compases se le agregaran acordes de séptima.

Los últimos 15 compases queda el violonchelo solo, repitiendo como un murmullo el siguiente patrón rítmico melódico.

## **Interpretación de los preludios para violonchelo y piano**

Sencillos hablando en términos de técnica del violonchelo y el piano, estos pequeños preludios musicalmente son muy interesantes ya que Ponce al ser un excelente compositor juega con la armonía dándole un gran interés a las frases melódicas. Este juego se puede identificar muy bien en el primero de estos, al ubicarnos armónicamente en un centro tonal en Do, que juega constantemente con sus mediantes (3er grado), escribiendo a veces Mi bemol y otras Mi natural, algo no muy usual para el oído, sin embargo, es interesante como lo trabaja hasta el punto de terminar con un acorde que contiene estas dos notas sin provocar gran extrañeza.

El segundo es un preludio que muestra las grandes habilidades que tenía Ponce para escribir música polifónica. Este preludio como el primero exige una gran expresión en cada una de sus frases, así como también de un buen ensamble piano violonchelo. Al ser tan breves se puede decir que los intérpretes tienen el reto de decir las frases lo más claras posibles ya que no se tiene mucho tiempo para hacerlo.

El último preludio es rápido por lo que requiere de una buena técnica de mano izquierda, es decir mucha independencia de los dedos.

En todos ellos, se debe procurar una sonoridad bien manejada y expresiva, así como un ensamble bien articulado y balanceado entre los dos instrumentos.

## Bibliografía

- ALAIN, Oliver, *Bach*, Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1981.
- ALARY, Georges “*Le Violoncelle*”, en Albert Lavignac y Lionel de la Laurence (dir), *Encyclopedié de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, Paris: Librairie Delagrave, 1925.
- BUNTING, Christopher, *El arte de tocar el violonchelo. Técnica interpretativa y ejercicios*, Madrid: Pirámide, 1999.
- BARRENECHEA, Mariano A., *Estética de la Música*, Buenos Aires, Argentina: Claridad, 1941.
- BRENET, Michel, *Diccionario de la Música*, Barcelona: Iberia, 1976.
- BLUM, David, *Casals y el arte de la interpretación*, Barcelona: Idea Books, 2000.
- BOYD, Malcom, *Bach*, Oxford: University Press, 1995.
- CASARES, Emilio, *La Música en el Barroco*, España: Universidad de Oviedo, 1977.
- CARREDANO, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música*, México: CENIDIM, 1994.
- CASTELLANOS, Pablo, Recopilación y revisión Paolo Mello, *Manuel M. Ponce*, México: Difusión Cultural UNAM, 1982.
- CORREDOR, J.M., *Casals*, España: Ediciones Destino, 1985.
- CORVERA, Jorge, *Manuel Maria Ponce*, London: Westport, 2000.
- DE LA GRANGE, Henry-Lous, *Viena. Una Historia Musical*, España: Paidós, 2002.
- DIRIAN, Alexanian, *The Complete Cello Thecnique. The classic treatise on cello theory and practice*, Nueva York: Dover Publications, 2003.
- DOWNS G., Philip, *La música clásica*, España: Ediciones Akal, 1998.

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 1968.

GERINGER, Karl, *La familia de los Bach*, Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1962.

GROUT, Donald J., *Historia de la música occidental, I*, Madrid: Alianza Música, 1980.

HERVEY, Arthur, *Saint-Saëns. Work of Orchestra*. Nueva York: West Port Publishers, 1992.

LOCKWOOD, Lewis, *Beethoven. The Music and the Life*, Nueva York: Norton & Company, 2003.

MATAS, Ricart, *Diccionario Biográfico de la música*, Barcelona: Iberia, 1980.

MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Patricia Sojo, Madrid: Akal, 1991.

MOZART, Leopold, *A treatise on the fundamental Principles of Violin Playing*, trad. Editha Knocker, New York: Oxford, 1985.

PAGÉS, Mónica, *La voz del violonchelo. Gaspar Casado*, España: Amalgama Ediciones, 2000.

PRIETO, Carlos, *Las aventuras de un violoncello, historias y memorias*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROLLAND, Roman, *Músicos de hoy*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.

SADIE, Stanley (ed), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, tomo IX, Londres: Macmillan Publishers, 2000.

SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea*, II, Madrid: Alianza Música, 1983.

SCHMIDT, J. y H., *Ludwig van Beethoven*, Nueva York: Praeger Publisher, 1969.

SCHWERMER, Bettina y Doiglas Woodfull-Harris, *J.S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso*, Kassel Alemania: Bärenreiter.

STUDD, Stephen, *Saint-Saëns. A critical Biography*, Reino Unido: Cygnus Art. 1999.

SOLOMON, Maynard, *Late Beethoven. Music, thought, imagination*, London: University of California Press, 2003.

SPITTA, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, Nueva York: Dover Publications Inc, 1951.

TRANCHEFORT, Francois-René (dir.), *Guide de la musique de chambre*, Poitiers: Librairie Arthème Fayard, 1989.

VELÁZCO, Jorge, *De música y músicos*, México: UNAM, 1983.

WALDEN, Valerie, *One hundred years of violoncello. A history of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

WOLF, Christop, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Londres: Norton, 2000.

## Partituras

BACH, Johann Sebastian, *Sechs Suiten für Violoncello solo*, partitura, *Faksimile Abschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs*, Alemania: Breitkopf & Härtel, 2000.

\_\_\_\_\_, *Sechs Suiten für Violoncello solo*, partitura, Alemania: Bärenreiter.

SAINT-SAENS, Camile, *Violoncellokonzert Nr. 1 a- Moll. Opus 33*, *Ausgabe für Violoncello und Klavier Bezeugnet von Wolfgang Weber*, Alemania: Editions Peters, 1974.

PONCE, Manuel María, *Prelúdes*, partitura, París: Editions Maurice Senart, 1980.

LUDWIG VAN, Beethoven, *Sonaten für Klavier und Violoncello*, *revisada y digitada por Hans Martín Theopold (piano), y André Navarra (violoncello)*, Alemania: G. Henle Verlag, 1971

## Discografía

*Cello Concerto No. 1 in A minor, Op. 33*, Saint-Saëns, Camille: Mstislav Rostropovich (violonchelo), Philharmonia Orchestra, Sir Malcolm Sargent (dir), en CD *Dvorák & Saint Saëns Cello Concertos*, Inglaterra: EMI, 1907, SBT 1101, 1 CD.

*Cello Sonata Op. 102 No. 1*, Beethoven, Ludwig: Mstislav Rostropovich (violonchelo), Sviatoslav Richter (piano), en CD *The Sonatas for Piano and Cello*, Alemania: Phillips, 1963, 256 -2, 2 CD.

*Cello Sonata Op. 102 No. 1*, Beethoven, Ludwig: Pierre Fournier (violonchelo), Friedrich Gulda (piano), en CD *Beethoven: Complete Works for cello & piano*, Alemania: Deutsche Grammophon, 1960, 477 6266.

*Cello Sonata Op. 102 No. 1*, Beethoven, Ludwig: Pierre Fournier (violonchelo), Wilhem Kempf (piano), en CD *Die Werke für Violoncello und Klavier*, París: Deutsche Grammophon, 1965, 453 013-2, 2CD.

*Préludes*, Manuel, M. Ponce: Idelfonso Cedillo (violonchelo), Joseph Olechovsky (piano), en CD *Manuel M. Ponce - La Obra para Cello y Piano*, México: Spartacus, 1994, 21008, 1CD.

*Suite No. 2 en Re menor*, Bach, Johann Sebastian: Pierre Fournier (violonchelo), en CD *Sechs Suiten für Violoncello solo*, Alemania: Pilidar International, 1971, 449711-2, 2 CD.

## ANEXO

### *Seis Suites para violonchelo solo de Johann Sebastián Bach*

Se dice que la primera obra fundamental en la historia del violonchelo son el conjunto de las *Seis suites para violonchelo solo* de Johann Sebastián Bach (1685-1750). Estas obras son las primeras de su tipo compuestas en Alemania, escritas cuando Bach estaba al servicio del príncipe Leopoldo de Anhalt Köthen (1717-1723). La calidad y la dificultad de las suites parece indicar que el nivel de ejecución del violonchelo en esta época era alto, sin embargo no hay datos fidedignos sobre la presencia de un virtuoso a quien estas suites hubieran podido ser dedicadas, aunque algunos autores mencionan a Christian Ferdinand Abel excelente violista de gamba y violonchelista.

Las seis suites de Bach, a diferencia de las sonatas y partitas para violín, carecen los manuscritos originales ya que el original nunca se encontró. Las ediciones que se utilizan actualmente se basan en copias encontradas de finales del siglo XVIII. Lo importante de estas fuentes es que ninguna de estas se derivan de la otra y por lo tanto todas aportan algo, sin embargo por la cercanía de de su segunda esposa Ana Magdalena al compositor y por su excelente reproducción, esta fuente es considerada la mas confiable.

Las seis suites siguen la misma estructura, es decir un preludio seguido por las danzas clásicas que son: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*. Un par de movimientos con otras danzas son insertados antes del último de cada suite: en la primera y segunda suite, un par de *minuets*, en la tercera y cuarta un par de *bourrés* y en la quinta y sexta un par de *gavotas*.

Es probable que por la dificultad de interpretación las suites no hayan tenido difusión en el siglo XIX, además de ser consideradas como demasiado académicas, percepción que es coherente con los grandes cambios que marcaba el nuevo rumbo y estética de la música

instrumental, estos cuestionamientos y cambios hicieron que la obra de Bach dentro de Alemania fuera para sus contemporáneos de “estilo de otro tiempo”, ya que el nuevo estilo gustaba por texturas más livianas, “la simplicidad galante y los criterios de buen gusto”, por lo que requería de una melodía sencillamente armonizada.

El gran violonchelista catalán Pablo Casals (1876-1973) descubrió a los trece años de edad, en una tienda de segunda mano, las 6 suites de Bach, y a pesar de que ninguno de sus maestros se lo hubiera mencionado comenzó a tocarlas. Fue hasta 12 años después que se atrevió a interpretarlas en público, desde ese día Casals continuó tocando las suites, y fue gracias a esa labor de promoción que las suites fueron rescatadas del olvido. Las grabaciones de Casals de las suites de Bach son por lo tanto un modelo histórico y punto de partida para todos los violonchelistas.

### **Concierto para violonchelo y orquesta No. 1 en La menor Op.33 de Camile Saint-Saëns**

Camile Saint Saëns fue un firme cultivador del espíritu clásico francés, en el que se buscaba la realización de un estilo equilibrado, el cuál predominó desde mediados del siglo XVIII y buena parte del XIX.

Nació en París el 9 de octubre de 1835 y murió en Algiers el 16 de diciembre de 1921. Además de dedicarse a sus composiciones, fue un colaborador en las ediciones de las obras de Gluck, Beethoven, Liszt, Mozart y de los clavecinistas franceses. Los años de más éxito fueron a principios de 1860, siendo también un periodo muy importante en cuanto a la enseñanza. En 1871 fundó la *Societé Nationale de Musique* junto con Romaní Busiene, dentro de sus miembros estaban Gabriel Fauré, Cesar Franck y Edouard Lalo.

Dimitri Schostakovich, analizando los principales conciertos, llegó a la conclusión de que ninguno era tan perfecto en su orquesta como el de Saint Saëns, refiriéndose al Concierto No.1 en la menor op. 33 para violonchelo y orquesta.

Este concierto no presenta la forma convencional de concierto, ya que desarrolla sus elementos en una forma híbrida de varias partes. Esta formado por tres partes que se presentan de manera ininterrumpida, mostrando mucha intensidad y un gran dominio del registro agudo del violonchelo.

### **Préludios para violonchelo y piano de Manuel M. Ponce**

Manuel María Ponce Cuellar nació en Fresnillo Zacatecas México el 8 de diciembre de 1882, siendo el más pequeño de 13 hermanos. Fue la madre de Ponce quien alentó a sus hijos a estudiar piano, por lo que Manuel recibió sus primeras clases de su hermana mayor Josefina.

Su vida estuvo caracterizada por sus viajes al extranjero, componiendo un gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional, así como también presentó temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales, la más famosa de estas composiciones es Estrellita, quizá la canción mexicana más conocida del mundo.

Manuel M. Ponce decidió viajar a París para revisar su técnica de composición, y en mayo de 1925 viajó a París, planeando su estancia por seis meses, pero gracias a Paul Dukas, considerado como uno de los más grandes pedagogos y de los mejores compositores modernos, Ponce consiguió un trabajo permaneciendo en la Ciudad Luz durante nueve años. En octubre de ese mismo año entró a *La École Normale de Musique* de París, asistiendo a la clase de composición de Dukas. Se graduó en 1932, ganándose el respeto, como compositor, de su maestro Dukas.

Este periodo en Francia fue muy fructífero para su música de cámara, piano, y muy especialmente para la guitarra. Fue en este año cuando compuso los *Préludes para violonchelo y piano*, dedicados a André Huvelin, violonchelista y gran amigo de Ponce

además de otras obras. Utilizó títulos de música abstracta como: *preludios, fuga, suite, sonata, estudio*, siendo composiciones breves, sin largos desarrollos temáticos.

### **Sonata num. 4 en Do mayor para violonchelo y piano Op. 102. No. 1 de Ludwig van Beethoven.**

Los primeros años del siglo XIX representan la afirmación de un joven compositor que confirmará la supremacía musical adquirida nuevamente por Viena sobre Europa. Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), nació en Bonn el 17 de diciembre. Su padre Johann (1740-1792 aprox.), era un tenor al servicio del príncipe elector de Colonia, donde su abuelo había obtenido el puesto más honorífico de *Kapellmeister* (1761).

Beethoven mostró que había asimilado todas las ideas importantes de la última década del siglo XIX, las cuales supo integrar en la rígida forma *Sonata*. Sin embargo es importante destacar que desde sus primeras composiciones se reflejaban ya algunos de los rasgos característicos de su genio incomparable: energía, vehemencia, tensión nerviosa del discurso, bruscas intrusiones disonantes, tendencia marcada a la dimensión épica y a la gran forma, abundancia melódica, una nueva concepción de la duración armónica, una vida rítmica estimulada por las asimetrías, las rupturas y los *sforzandi* imprevistos.

En tres años, de 1813 a 1815, no añadió casi ninguna obra importante a su catálogo, excepto las dos *Sonatas para violonchelo op.102*, dedicadas a la condesa húngara Marie Erdödy, una de sus amigas más cercanas. Se puede hablar entonces de una reducción en la interpretación de sus obras por los años de 1814, la cuál algunos autores lo atribuyen a que el gusto musical de los vieneses había cambiado, pensaban que el mejor Beethoven había sido el de años atrás. La Europa musical hablaba más de su excentricidad, de su orgullo, de sus asperezas de carácter, y de los problemas de su sordera que de sus obras.

Estas *Sonatas* fueron de los primeros trabajos de gran importancia para el violonchelo y el piano, ya que ni Mozart ni Haydn habían compuesto sonatas para estos instrumentos, fue hasta finales del siglo XVIII que el violonchelo hizo a un lado su papel tradicional de instrumento del continuo para reivindicar sus derechos como instrumento solista.

Las dos últimas sonatas Op. 102, *Sonata no. 4 en Do mayor* No. 1, y la *Sonata no. 5 en Re mayor* No.2 fueron recibidas con hostilidad por parte de los críticos y el público, especialmente la fuga con la que concluye la No. 2, y tuvo que pasar mucho tiempo para que fueran comprendidas y valoradas no sólo por la crítica y el público, sino por los mismos músicos.