



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

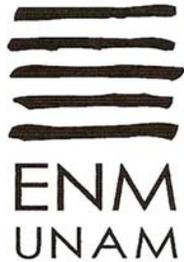
NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA – VIOLONCHELO

PRESENTA

NAHUR GALLARDO ZÁRATE

ASESOR: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL



MÉXICO, D. F., JULIO DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A MI MADRE
POR TODO SU AMOR Y APOYO.

A MI PADRE Y HERMANOS
POR SER MIS MEJORES CRÍTICOS.

A DIOS
POR DARME ESTA FAMILIA TAN MARAVILLOSA.

MI ETERNO AGRADECIMIENTO A LA UNAM.

DE MANERA ESPECIAL A LOS PROFESORES:

IGNACIO MARISCAL,

EDGARDO ESPINOSA

Y ROCIO OROZCO

POR TODO EL CONOCIMIENTO COMPARTIDO
POR EL APOYO INCONDICIONAL
Y EL RESPETO A MIS OPINIONES

A MIS AMIGOS Y COMPAÑEROS
(Innombrables por falta de espacio)

PROGRAMA

Sonata No. 1 para viola da gamba y clavecín
(Violonchelo y piano) en Sol mayor BWV 1027

J. S. Bach
(1685-1750)

Adagio

Allegro ma non tanto

Andante

Allegro moderato

Sonata para violonchelo y piano

M. M. Ponce
(1886-1948)

Allegro selvaggio

Allegro (alla maniera d'uno studio)

Arietta. Andantino affettuoso

Allegro burlesco

Sonata para piano y violonchelo

J. Brahms
(1833-1897)

En mi menor Op. 38. No. 1

Allegro non troppo

Allegretto quasi minuetto – trío

Allegro

Nahur Gallardo Zárate. Violonchelo.
Svetlana Lougonova. Piano

Índice

Introducción.....	1
1. Sonata para viola da gamba y clavecín (Violonchelo y piano) en Sol mayor BWV 1027	Juan Sebastián Bach (1685-1750)
1.1. Contexto histórico.....	4
1.2. Sucesos históricos que definen su música.....	6
1.3. Aspectos biográficos.....	8
1.4. La obra composicional.....	9
1.4.1 Análisis.....	13
1.4.1.1 Adagio (non troppo).....	13
1.4.1.2 Allegro ma non tanto.....	14
1.4.1.3 Andante.....	16
1.4.1.4 Allegro moderato.....	16
1.5. Sugerencias técnicas e interpretativas.....	18
2. Sonata para violonchelo y piano.	Manuel María Ponce (1886-1948)
2.1 Contexto histórico.....	20
2.2 Aspectos biográficos.....	21
2.3 La obra composicional.....	21
2.3.1 Análisis.....	23
2.3.1.1 Allegro selvaggio.....	23
2.3.1.2 Allegro (alla maniera d'uno studio).....	26
2.3.1.3 Arietta. Andantino affettuoso.....	28
2.3.1.4 Allegro burlesco.....	29
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	32
3. Sonata para piano y violonchelo en mi menor Op. 38. No. 1	Johannes Brahms (1833-1897)
3.1 Contexto histórico.....	34
3.2 Aspectos biográficos.....	37
3.3 La obra composicional.....	38
3.3.1 Análisis.....	41
3.3.1.1 Allegro non tanto.....	41
3.3.1.2 Allegretto quasi minuetto - trío.....	45
3.3.1.3 Allegro.....	47
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	49
4. Conclusión.....	50
5. Anexo 1. Programa de mano.....	51
6. Bibliografía.....	55

Introducción.

Dentro del ámbito de la creación musical existen, de manera innegable, autores cuyas obras son consideradas de capital importancia. Esto se debe a la enorme aportación que de ellas se desprende para el desarrollo de su disciplina. Desde mi punto de vista este fenómeno presenta dos vertientes. Por un lado tenemos a los creadores que se elevan como compiladores del pensamiento y fenómeno estilístico de su época, y por el otro a aquellos que se definen como innovadores de la misma; reconocidos unos, incomprendidos y hasta descalificados los otros. Los ejemplos abundan para corroborar esta reflexión: Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Stravinsky. En este sentido la lista podría extenderse de manera considerable e innecesaria.

Sin embargo, mas allá de los personajes tradicionalmente reconocidos a los cuales podemos invocar, es importante el cuestionarnos cuales son los factores que influyen de manera directa en nuestra valoración histórica para que estos autores sean considerados trascendentales; en otras palabras, que recursos, formas, innovaciones técnicas o descubrimientos aplicados en su quehacer artístico, en su manera de componer, es lo que hace que a través del tiempo sus obras sigan siendo consideradas tan importantes; ya sea como paradigma de una época determinada; ya como puente en el tránsito de un estilo a otro.

A mi juicio, y desde un punto de vista evidentemente historicista, considero que se nos presentan dos premisas indispensables para la correcta elaboración de un razonamiento que nos lleve a comprender el porqué de este fenómeno en el mundo del arte. De acuerdo con este criterio dividiré a los compositores en dos grandes grupos.

El primer grupo obedece y está directamente ligado a un impulso y a una capacidad propia del ser humano: el deseo y la posibilidad que tiene éste de organizar su pensamiento y de desarrollar su experiencia. Este impulso influye decididamente en la experimentación por parte del compositor, en la exploración de las formas musicales; en la invención de nuevas estructuras y en la utilización de recursos poco explotados o incomprendidos en su momento; valorando siempre, y de acuerdo a esta alma inquisitiva que poseen, las múltiples corrientes progresistas. Como un ejemplo claro podemos analizar el fenómeno musical de Ludwig V. Beethoven, con sus tres periodos que los historiadores musicales han definido de una manera tan determinante, -y que son generalmente aceptados-, que nos permiten descubrir a través de estas etapas, y en una gran cantidad de sus composiciones, a un espíritu innovador que encontró, a partir de una constante búsqueda, elementos que hicieron de su obra un punto de partida y de inspiración para las generaciones futuras; elementos tan variados que van desde el desarrollo del scherzo a partir del minueto, hasta la explotación máxima de células temáticas elementales como las utilizadas en el desarrollo de su Quinta Sinfonía.; sin dejar de lado la exploración de nuevas sonoridades; esto último se evidencia claramente en la que es considerada su obra más importante: La Novena Sinfonía.

Otro ejemplo importante es la música compuesta por Igor Stravinsky, cuya composición más importante es, sin lugar a dudas, su obra orquestal “La consagración de la primavera” que con sus recursos rítmicos fue un parteaguas en la composición musical de fines del siglo XIX y principios del XX. Basten estos ejemplos para ilustrar esta primera clase de obras y sus compositores.

El segundo grupo y no menos importante, es aquel en el cual el compositor condensa una parte significativa del espíritu y del sentir de su época. Teniendo como principal sustento de esta aseveración esa manifestación del pensamiento colectivo llamado tradición. Fenómeno qué,

arraigado en lo más profundo del sentimiento de los artistas, los constituye como portavoces del espíritu nacional, no solo a partir de una valoración histórica de la humanidad, sino desde el momento mismo en que llevan a cabo su creación. Estos autores se ubican por encima de su propia individualidad, dejan de ser un personaje ajeno al pueblo, -mucho más allá del reconocimiento que puedan obtener como artista-, para ser el arquetipo del carácter y alma de una nación; expresión que se constituye como la fuerza motora de su música. Claro está que esta fuerza tiene más de un significado, puede ser la espiritualidad reformista como en el caso de Johan Sebastian Bach; o el nacionalismo y la idea de la perdurabilidad del germanismo en Johannes Brahms. Caso similar a este es el de Manuel M Ponce, con su etapa nacionalista que denota esa tradición, no sólo musical, pues en muchas ocasiones llegan a condensar en su obra el elán nacional.

Dos casos diferentes pero complementarios. En este sentido, se entiende que lo que comparten estos dos tipos de compositores, es la enorme capacidad que tuvieron para lograr un dominio técnico y estilístico de la música de su época que, si bien es cierto, en los segundos no logra crear obras que impacten por su carácter innovador, sí logran a través de los años un reconocimiento como modelo de una creación cimentada en el espíritu y las formas musicales de su tiempo; ya que la esencia que las constituye rebasa los caprichos y gustos del momento elevándose de esta forma por arriba de lo material y temporal. De ahí que tengan una importancia enorme por constituirse a lo largo del tiempo, y desde esta perspectiva historicista en ejemplos muy claros y representativos del gusto de su época. Cabe aclarar que no pretendo hacer un juicio de valor de los compositores y sus obras, sino el poner sobre la mesa uno de los factores que desde mi punto de vista influyeron considerablemente en su desarrollo artístico, ateniéndome estrictamente al momento histórico en que fueron escritas las obras que analizaré en estas paginas

Esta es una de las razones fundamentales que me llevaron a conformar de esta manera mi programa de titulación. Considero que J.S Bach, J. Brahms y M.M Ponce son un ejemplo palpable del espíritu tradicional de los compositores del segundo tipo que he tenido la oportunidad de explicar líneas arriba.

Otra justificación, -quizás la más importante-, se fundamenta en mi consideración de que estos tres compositores y sus obras son, a mi parecer, sumamente representativos de la escolástica de la Escuela Nacional de Música, al menos en lo que respecta a la enseñanza del violonchelo. Bach y Brahms debido a que su música es repertorio obligado para el estudio del instrumento, y Ponce por ser uno de los compositores mexicanos más importantes del siglo XX, Aunado a esto debo enfatizar que el estudio de sus obras a través de nuestra época como universitario viene a ser recurrente y gracias a ello se hace evidente la madurez y el aprendizaje del estudiante con cada etapa que se sucede.

Creo no equivocarme al afirmar que mi formación musical es mayormente tradicional, en el repertorio y en la manera de entender e interpretar las obras estudiadas, y este argumento para sustentar el último examen académico de nivel licenciatura será una muestra clara del desarrollo de la educación musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

México, 2007.

Juan Sebastián Bach
(1685-1750)

Sonata para viola da gamba y clavecín
(Violonchelo y piano)
en Sol mayor BWV 1027

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

El tratar de resumir, enmarcar y comprender la manifestación artística de épocas anteriores a la que se vive nos presenta, desde el origen mismo de su planteamiento, una labor enorme y compleja. Múltiples factores influyen en la objetivación de un pensamiento establecido por circunstancias y mecanismos, -sino ajenos-, si claramente diferenciados de los nuestros y que escapan a nuestra manera de entender el proceso creativo y los agentes que actúan en la sociedad en un momento histórico preciso y que conforman el concepto de cultura. Debido a esta razón, y a que no es mi intención el comentar en este trabajo acerca de las diferentes corrientes teóricas que recuperan la representación barroca en tiempos modernos; aunado a la enorme cantidad de enfoques históricos que en nuestros días abundan, he decidido citar de manera simple, -y de ninguna manera concluyente-, las notas que permitan formarnos una imagen historicista de la época barroca.

El periodo barroco ha sido una etapa de la humanidad que ha necesitado una revaloración constante por parte de la sociedad que lo ha sucedido, iniciándose con la recuperación de algunos compositores del siglo XVII y XVIII, en especial de Juan Sebastián Bach y sus obras por parte de los músicos del romanticismo. A este respecto, y ofreciéndonos una definición clara acerca del estilo denominado barroco José Manuel Lozano Fuentes nos comenta:

En su origen el término barroco, en cuanto a definición de un estilo, tuvo un sentido negativo y desdeñoso. (...) Se han descartado las interpretaciones más corrientes, según las cuales la palabra deriva de *baroco* que indicaba una fórmula silogística tomada de filósofos escolásticos, o bien de *barocco* o *barochio*, nombre de una especie de contrato usuario que en el uso dialectal italiano era sinónimo de embrollo o trampa. En la actualidad puede considerarse como cierta la derivación de este término del vocablo portugués barrueco, que significa perla de forma irregular, -una palabra antigua similar, "*barlocco*" o "*brillocco*", es usada en el dialecto romano con el mismo sentido- y que introducido en Francia, asumió muy pronto, sobre todo en el lenguaje común, el distinto significado de raro o extravagante y se usó primordialmente para definir las manifestaciones artísticas que se juzgaban excéntricas. El uso del término "barroco" como expresión de la crítica del arte y de la valoración estética, se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, refiriéndose primero a las artes figurativas (arquitectura y escultura), y después también a la literatura y en particular a la poesía.¹

No obstante, la significación de lo *barroco*, como sucede a menudo con la mayor parte de las designaciones de un período o de un estilo, fue inventada por críticos posteriores más que por los practicantes de las artes en el siglo XVII y principios de siglo XVIII, es decir, por los artistas que plasmaban dicho estilo. En este sentido el término "barroco" fue usado por mucho tiempo con un sentido despectivo, y servía para subrayar el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación, a diferencia de la racionalidad más clara y sobria de la Ilustración (segunda mitad del siglo XVIII principalmente) y del dominio de la forma del neoclasicismo que le sustituyó.

El periodo barroco fue finalmente rehabilitado en 1888 por el historiador alemán de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien, en su obra *Renacimiento y Barroco. Un análisis sobre la condición y el origen del estilo barroco en Italia* identificó por primera vez al barroco como oponente al renacimiento y como una clase diferente dentro del movimiento artístico. En este sentido los historiadores han aceptado que, además de ser una manifestación específica de la

¹ Lozano, José Manuel. *Historia de la cultura*. México: Compañía Editorial Continental, S.A. de C. V. 1994, p. 333

historia del arte, también fue un movimiento cultural que se extendió desde el 1600 hasta 1750 aproximadamente.

Según los especialistas, y de acuerdo a las definiciones más comunes a que se hace referencia encontramos que el barroco es una época que se distingue por una ruptura con las formas, buscando la mayor libertad del sentimiento; de la expresión en oposición al racionalismo; el dominio de las líneas curvas sobre las rectas en la arquitectura. La búsqueda del movimiento y el dinamismo pasajero en las artes emergen acordes con el espíritu y las fabulaciones retóricas del hombre barroco. No obstante, el arte barroco es un fenómeno que supera con mucho una sola definición, ya que algunas de las características enunciadas se presentan en otros periodos de la humanidad, como claramente hace notar Claude Rostand en su crítica dada a la definición propuesta por Clercx: “En música, se dice que el barroco “consiste en la deformación de las formas creadas en la época precedente (...) que otorga a esta música un predominio del sentimiento y de la expresión sobre la forma, efectos desmesuradamente agrandados hasta lo extravagante, lo raro, lo caprichoso” (S Clercx). Pero, ¿no se dirá lo mismo del romanticismo?”²

Por otra parte, la enorme desconsideración de que fue objeto este periodo fue fomentada por las ideas progresistas comunes a cada época en evolución, por tanto, la definición anterior presenta una fuerte predisposición a negarle las posibilidades estilísticas a las propuestas artísticas que se presentan en el barroco, ya que el juicio de valor que se tuvo de ella partía de un punto de vista totalmente parcial y clásico. El no encajar en estos cánones fue, en gran medida, la razón del desprecio que sufrió por parte de las épocas posteriores; siendo reconsiderada hasta la revaloración dada por el romanticismo.

El barroco como movimiento cultural.

Continuando con la definición dada por Lozano, este autor enuncia ciertas características importantes que bien vale destacar:

El Barroco estuvo en oposición con el ideal clasicista del Renacimiento al incluir en sus concepciones artísticas un elemento dinámico exacerbado, un sentido de la forma abierta y de la visión en profundidad que venía a romper el equilibrio compositivo y formal, tendiendo a mostrar la representación fantástica con caracteres de permanencia. Prefirieron los artistas barrocos la exageración de la monumentalidad, consiguiendo, mediante movimientos de las masas y fuertes contrastes de luz y sombra, efectos dramáticos.³

Cada una de las Bellas Artes tiene su representante en este movimiento cultural. En Música puede ser J. B Lully y Claudio Monteverdi en el denominado barroco temprano; y Antonio Vivaldi junto a Johann Sebastián Bach en el tardío. En literatura española se encuentran Luis de Góngora y Francisco de Quevedo y Villegas, En pintura italiana están Pietro da Cortona y los Carracci. En la escultura italiana el exponente más célebre del barroco es Bernini; así como en arquitectura lo es Borromini. En México, la música tiene a sus mayores exponentes en Manuel de Sumaya e Ignacio de Jerusalem. La escultura está representada por Jerónimo Balbás.

El Barroco realmente expresó nuevos valores; en literatura es abundante el uso de la metáfora y la alegoría. De igual manera representa un estado de ánimo diferente, más cerca del romanticismo que del renacimiento, aún cuando es un movimiento que nace al mismo tiempo que este último en

² Rostand, Claude. *La música alemana*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960, p. 25

³ Lozano, José Manuel. *Historia de la cultura*. México: Compañía Editorial Continental, S.A. de C. V. 1994, p. 334

algunos países. De acuerdo con esto y como colofón, debe quedar entendido que cada país o región experimentará de manera muy particular el fenómeno estilístico del barroco.

Los estados germánicos.

Para los estados germánicos, ni el Renacimiento ni la Reforma alteraron el orden social y político. La Reforma estuvo limitada a discusiones teológicas, que no modificaron la organización social; pues como se verá más adelante Martín Lucero, al hacer una condena del pensamiento liberal que se desarrolló a partir de su idea de separar la espiritualidad del individuo del clero dominante –y que para ese momento parecía salirse de su planteamiento original-, legitimó las instituciones feudales dando como resultado una fortaleza y afirmación insospechadas de las mismas.

Situados en el centro del continente europeo, los principados germánicos estaban gobernados por príncipes, ya fueran católicos o luteranos, que luchaban entre sí para defender sus creencias, retrasando por este motivo la integración de la nación alemana. El antiguo Sacro Imperio Romano no era ningún estado unificado, era el nombre que designaba a los diferentes principados y a las ciudades independientes. La vida política se limitaba al ejercicio del poder absoluto que detentaba cada príncipe o señor.

1.2. SUCESOS HISTÓRICOS QUE DEFINEN SU MÚSICA

Para comprender la música de J. S Bach es necesario tomar en cuenta no solo los sucesos que nos presenta su momento histórico. Por el contrario, es requisito indispensable el reconocer la influencia que los eventos religiosos y sociales de épocas anteriores tuvieron en su vida. En este sentido dos acontecimientos sociales van a marcar de manera significativa su formación humana y su desarrollo musical. Por un lado, encontramos que en él sobrevive el espíritu de la Reforma religiosa iniciada en el año de 1517 por el fraile Martín Lucero. Situación extraña si pensamos que el pensamiento de Lutero había sufrido un debilitamiento progresivo con el paso de los años; sin embargo, la influencia se sintetizará sobre todo en uno de los elementos característicos de la iglesia reformada: el coral.

Por otro lado, será la guerra –también religiosa-, llamada de los treinta años que dividió a Europa y fragmentó a Alemania, la que conformará la estructura política, social y económica de los principados; organización gubernamental de la que dependió toda su vida. Ambos fenómenos mediarán de manera definitiva en J. S Bach.

La Reforma

En lo concerniente a las reformas que se generan en el seno de La Iglesia Luterana las más importantes son aquellas que tienen que ver con la celebración del culto. El tener como dogma fundamental el acercamiento a Dios de manera directa e individual se produce un cambio radical en la forma de interpretar y vivir la espiritualidad del ser humano. De acuerdo con esta idea, se deposita en el hombre y, por extensión, en el carácter colectivo del ser humano la actividad espiritual. Aunado a esto, la posibilidad de leer la Biblia en lengua vulgar fue de singular importancia, ya que esto permite prescindir de la intervención de un clero especializado, y por lo tanto, de los sacerdotes. Esta individualización de la fe se verá reflejada en gran parte en la búsqueda de una simplificación en los ritos religiosos. En consideración a este nuevo orden espiritual fue preciso crear una nueva forma musical menos compleja y más cercana al pueblo

Profundizando en este punto añadiré que uno de los elementos que más transformación sufrió durante la reforma fue la música. Para Lutero era fundamental la formación musical en el individuo. Gracias a esta forma de pensar, una de las mayores aportaciones que se dieron en este ámbito proviene de la obligatoriedad de la enseñanza musical en las escuelas. Por otra parte, el acercamiento de este arte hacia el pueblo se genera también a través de una de las formas musicales que serán representativas de la Reforma: el coral. Debido a estos cambios tan significativos, la música se apodera de un lugar preponderante en el culto y en la vida cotidiana, no quiero decir con esto que anteriormente no lo fuera, puesto que en la ceremonia católica la música siempre había sido preponderante. Lo que importa en este punto es la participación directa de la comunidad en la celebración, ya que a partir de ahora se deposita en el pueblo la interpretación del canto, haciéndolo partícipe de la misma.

La estructura de la celebración permitió una clara jerarquización entre los diferentes elementos constitutivos. Esta es la razón principal por la cual la música instrumental servía exclusivamente como interludio a los distintos episodios de la celebración. No obstante, y de manera inevitable, fue imposible el detener la enorme tradición instrumental del pueblo germánico, y a la par de la simplificación de las voces que se buscaba con el coral, sobreviviría una dotación de instrumentos que armonizaban las melodías enriqueciendo los sencillos corales monódicos y desarrollando un arte instrumental magnífico al aprovechar al máximo los pequeños interludios que le permitía la celebración luterana. A este respecto el uso de la improvisación en el órgano de las iglesias protestantes es muestra significativa.

El profundo conocimiento que tuvo Bach de la estructura del coral, la conciencia de la importancia de las voces, aunado esto a la tradición polifónica de la que era depositario, crea una síntesis de armonía y polifonía, fuente de gran importancia para el desarrollo de su música. La organización casi arquitectónica de esta forma musical a partir de un *cantus firmus* le permite experimentar con la jerarquización y el ordenamiento de las voces que la constituyen, brindándole la oportunidad de desarrollarlas de manera excepcional en sus composiciones.

Resumiendo y tomando en cuenta los elementos anteriormente expuestos, podremos entender porqué Bach es resultado indirecto de la Reforma luterana, en cuanto a la influencia musical se refiere. De igual importancia, y paralelamente existe otro punto importante, y es aquel que tiene que ver con su espiritualidad. Bach no estaba menos inclinado hacia dios que los precursores de la nueva doctrina. En él pervive una espiritualidad propia de los primeros días de la fundación de la iglesia del monje Lutero. El influjo que ejerce la manifestación espiritual en él vendrá a ser determinante para el devenir de su existencia y de su música. La organización propia de la ideología luterana y de sus ritos ofreció a Bach la posibilidad de crear en su música un orden estructural firme y vigoroso que, complementado con la cual la tradición polifónica, representa la forma musical fundamental y perfecta; en donde la igualdad en las voces se constituya como el elemento con el cual se concrete la representación terrena de la relación del hombre con dios. No deja de ser conmovedor lo que en este sentido escribe Leuchter: “Él transmite a nuestro tiempo la tradición secular de la polifonía, de aquella libertad de las voces que, siguiendo su propio impulso, son a la vez partes y miembros de un todo más grande [.....] De su íntima creencia en el “Uno” creador, que se vuelca en la multiplicidad de las cosas, y en el orden divino del universo, nace la polifonía ricamente entrelazada de su música, que él legó al mundo como sonora profesión de fe.”⁴

⁴ Leuchter, Erwin. *Bach*. Buenos Aires: Ricordi Americana, S. A. E. C. 1950. p. 110

Guerra de los Treinta Años.

El otro suceso importante y también relacionado en buena medida con las reformas religiosas fue la guerra de los treinta años. Guerra entre católicos y protestantes de Europa que dio como resultado, a través del tratado de Westfalia, la fragmentación del territorio germano en pequeños estamentos (provincias). Este fenómeno será muy significativo para Bach ya que en varios de estos pequeños reinos fue donde se desempeñó como músico a lo largo de toda su vida. Estos pequeños principados, -que en su gran mayoría no sobrepasaban apenas unos cuantos kilómetros de extensión-, seguían la tendencia impuesta por los grandiosos palacios franceses, y de cierta forma cada pequeño reino tenía todo lo que los principales centros aristocráticos poseían: cortes con toda la pompa y el lujo que requería su existencia aunque de acuerdo con lo que les permitiera su capacidad financiera.

La descentralización lograda por las distintas cortes influye de manera directa en todos los ámbitos de la vida, se entiende pues que la música no sería la excepción. Cada región se convirtió en un pequeño estado y cada sede en una corte principesca. Es en este ambiente donde se desarrolla la imagen del músico denominado Cantor, personaje más ligado a la ciudad misma y no sólo a determinadas familias. Músico que ponía su profesión al servicio del príncipe reinante o de la iglesia y la fe que se profesara, y que debido a esta situación adquiriría responsabilidades propias del gobierno tales como la enseñanza. Son famosos los Cantores de las cortes de Leipzig y Cöthen. Entre ellos destaca por supuesto Bach.

En este orden de ideas, la situación administrativa y gubernamental vendrá a influir de forma directa en el quehacer artístico de Bach por las particularidades siguientes: cada corte o iglesia tenía sus propias características y necesidades, y de esta situación dependía todo el quehacer artístico. En Leipzig por ejemplo lo primordial era el servicio religioso y la atención como director de canto de la *Thomaschulle*. En Cöthen, por el contrario, se requería un servicio aristocrático. Por lo tanto, en la primera la obra religiosa es evidente y en el otro lo secular e instrumental se muestra preponderante.

Gracias a esta situación, es posible encontrar una organización perfectamente definida aunque circunstancial en cuanto a los periodos creativos en la obra de este compositor se refiere.

1.3 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Pocos compositores pueden ostentar en su genealogía una tradición musical tan consistente como J. S. Bach. Casi tres siglos de sucesión continua de músicos dan cuenta de ello. Cantores, maestros de capilla y ejecutantes sobresalientes; además de músicos poco relevantes se manifiestan de manera casi ininterrumpida a través de las notas necrológicas y de los libros de historia. Es interesante advertir la aparente y casi inexistente necesidad que todos los integrantes de la familia Bach mostraron de salir de su país para recibir educación musical.

Se acepta de manera general, y para facilitar el análisis biográfico, el dividir su vida a partir de los periodos vividos en las diversas cortes a las que sirvió. Esto nos servirá para entender el porqué su música es resultado directo de las circunstancias bajo las que se desempeñaba como compositor.

1. – Eisenach. Nacimiento. 1685.

2. - Coro del Colegio de San Miguel en Lüneburg. 1700-1703.
3. - Violinista en Weimar. 1703
4. - Arnstadt. 1704. Organista.
5. - Mühlhausen 1707-1708. Organista
6. - Weimar. 1708. Organista de la corte.
7. - Cöthen. 1717 a 1723. Periodo instrumental. *Sonatas para viola da gamba y clave obligado*
8. - Leipzig. 1723 hasta su muerte en 1750.

Huérfano desde los diez años, vive con su hermano Johann Christoph, organista de Ohrdruf, mismo que lo iniciará en el estudio del clave. A la muerte de éste, y debido a la orfandad en que queda y a la necesidad de sustento, ingresa como cantante en el coro del Colegio de San Miguel en Lüneburg. La necesidad lo ha llevado a emplearse como músico y cantante para obtener un poco de ingresos económicos, a la par que encuentra un medio para educarse. A la edad de 18 años se le emplea como violinista en la corte de Weimar. Es a partir de este momento que se empieza a vislumbrar al futuro gran músico. Marcha a Lübeck para hacerse escuchar por Buxtehude. Vuelve a Lüneburg como organista. En 1708 regresa a Weimar. En este periodo compuso la mayor parte de su obra para órgano. En 1717 es contratado por el príncipe Leopoldo quien lo lleva a Cöthen, en este lugar hubo de dedicarse casi exclusivamente a la producción instrumental ya que el principado era calvinista y no aceptaba música en los servicios religiosos. En 1725 y después de la muerte de su amigo y protector el príncipe Leopoldo, es nombrado director de canto en la *Thomaschule* en Leipzig, puesto que ocupa hasta su muerte ocurrida en 1750.⁵

1.4. LA OBRA COMPOSICIONAL

Si aceptamos de manera íntegra las notas que sobre Bach escribieron sus primeros biógrafos, nos encontraremos a un Bach presumiblemente autodidáctica. Ya que los registros que se tienen confirman que nunca salió de su país para ser educado en las nuevas formas musicales, ni recibió la influencia directa de ellas a través de algún profesor como sucedía con la mayoría de sus contemporáneos. Bach vivió la mayor parte de su vida aislado de los grandes centros musicales de su época. No obstante, esto no significa de manera alguna que no haya estado al corriente de ellos ni mucho menos que no estuviese consciente de lo que significaban esas obras en su momento, la imagen del compositor copiando con gran interés las obras de sus contemporáneos es elocuente. Por el contrario, estudioso de los más afamados compositores de la época, Bach hacía análisis de cuanto libro le supusiera un conocimiento, sin temor ni egoísmo; y por el contrario, con una enorme disposición hacia el aprendizaje. Gracias a este espíritu inquisitivo llegó a conocer casi todas las tendencias estilísticas de su tiempo. Sin embargo, el conocimiento que fue adquiriendo de los progresos musicales nunca logró que hiciera de lado y mucho menos que abandonara su deseo creativo personal, desviándolo hacia terrenos más actuales y acordes con su generación. Dicho de otra forma, hacia el reconocimiento laudatorio de su época, situación que, de haberse dado, nos habría privado de una universalidad mucho más elevada y perdurable, ya que su música no responde solo a la directriz propia de un estilo enmarcado en las características objetivas y cuantificables que limita a los libros de historia, sino a una manifestación espiritual del ser humano.

⁵ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. "El músico poeta"* Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1955. pp. 87-89

Tomando en cuenta lo anterior, habría de preguntarse entonces porqué la historia nos presenta a J.S Bach como depositario de todo el período barroco. Títulos como “el padre de la música” o “el fin del barroco” son referencias comunes en la historia musical. De igual manera, el hecho de referirse al año de su muerte como la culminación de la época son relaciones usuales en los libros especializados. Las razones son múltiples, más sin lugar a dudas una de las principales tiene como fundamento una lógica en la estructura lineal que se busca en el momento de escribir y resumir sobre una época pasada. La concatenación de los eventos es sumamente importante para los historiadores, de esta manera y para objetivos pragmáticos, se reduce y concreta el devenir de la historia a unos cuantos pasajes relevantes en ciertos lugares específicos. Hasta aquí parece no haber ninguna dificultad insalvable en la comprensión de los hechos pasados, ni contradicción que nos preocupe sobre manera. El problema se suscita cuando nos damos cuenta a través de un análisis un poco más riguroso que Bach es, en muchos sentidos, un personaje anacrónico y contradictorio, ya que su obra se basa en las formas musicales que para esa época estaban consideradas como pasadas de moda: preludios, fugas, corales; y, por encima de todo, haciendo uso de la estructura polifónica, que en todo el mundo y desde hacía tiempo había sucumbido ante el avance de la melodía acompañada. Geiringer nos ofrece un pequeño ejemplo para corroborar esta aseveración: “Se quería que la música fuese más sencilla, natural y graciosa, y se criticaba a Juan Sebastián porque, como decía Johann Adolf Schiebe, [...], “su ampuloso y confuso estilo oscurece la belleza con un exceso de arte”⁶

Alejado de la teorización y de la justificación matemática que existía, Bach componía de acuerdo a su propia experiencia y necesidad estética. Acepta de igual manera la racionalización propia del pensamiento barroco, pero él compone según sus propias reglas y dependiendo solo de su gran espíritu creador a la vez que se ve impulsado por su profunda religiosidad. No significa esto el alejarse de una estructura definida; del conocimiento exacto de las reglas de composición que prevalecen o del espíritu racionalista, matemático, de la época, sino que él va más allá del logro de la perfección de la forma, de las correctas relaciones armónicas, de las proporciones, del refinamiento métrico. Lo importante en Bach es como él atrae estas potencias incorporándolas a su sentir, logrando que fluyan de manera natural de acuerdo a su sentimiento y espiritualidad. En su música se concretan el pensamiento antiguo de la música pura. De aquí que la comparación con el otro gran músico del periodo barroco: G. F. Handel sea inevitable. Innumerables musicólogos consideran a ambos compositores como entes opuestos y contradictorios. Bach simboliza en ciertos aspectos un hombre que encarna una región, un espíritu local, enraizado en la tradición de su patria. Handel, por el contrario, es de alguna manera alguien más universal, pues enarbola el estandarte de las nuevas corrientes musicales. En uno sobreviven las notas atávicas de las épocas que lo precedieron; en el otro se configura todo el progreso de la conciencia Europea

Como ya se ha explicado, una gran cantidad de las obras de Bach son producto natural de las circunstancias en que vivía. Su vida y su quehacer artístico siempre respondieron de manera inevitable a las exigencias de la corte o iglesia en la que servía. De igual manera, también nos queda claro que como ser humano y como artista sentía una especial predilección por la música eclesíástica. Su espiritualidad lo guiaba de manera incontenible por ese rumbo, sin embargo, en muchas ocasiones este deseo se vio limitado enteramente por las características del gobierno de la ciudad donde residía. Esta es la razón fundamental por la cual su estancia en el pequeño principado de Cöthen se caracteriza por ser una de las principales etapas de creación instrumental. La nueva tendencia cortesana que se desarrollaba en Europa no podía pasar desapercibida en los principados alemanes. La corte del príncipe Leopoldo gustaba de seguir el nuevo estilo aristócrata de la época,

⁶ Geiringer, Kart. *La familia de los Bach*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1962. p 349

por tal motivo lucía, de acuerdo a su capacidad financiera, todos los lujos y ostentación de las grandes cortes europeas, imitando en especial la de Versalles, arquetipo máximo del barroco aristocrático. Entre estos lujos estaba la pequeña orquesta que figura entre los registros de la época y que llegó a constituirse como su principal medio de expresión.⁷

Los conciertos de Brandemburgo, suites, partitas, y sonatas fueron parte esencial de su obra de este tiempo. La sonata para viola da gamba y clavecín fue compuesta en este periodo. Esta obra forma parte de una colección de tres sonatas que, al parecer fueron escritas o arregladas para el violagambista y violonchelista Carl Frederich Abel. Esto se deduce del hecho de que es de los pocos instrumentistas de la orquesta de Cöthen de los que tenemos una referencia concreta.

En años recientes se ha descubierto la existencia de unas sonatas para dos flautas y continuo que son muy similares a las que analizo en este trabajo y que al parecer fueron escritas en una etapa anterior. Haciendo conjeturas se podría considerar, de acuerdo al periodo en que aparecen, que pudieran no ser originales para viola da gamba, sin embargo, esta situación en nada viene a contravenir la originalidad de las obras presentadas, pues es bien sabido que en la época de Bach, la instrumentación de las composiciones dependía en gran medida de los materiales que tenían a la mano, y Bach en incontables ocasiones hizo varias versiones de una obra y con diferente dotación. El ejemplo más conocido es el de la fuga de la sonata para violín solo, de la que se cuenta también con una versión para laúd realizada por el propio compositor.

La sonata italiana

El termino sonata proviene de *sonare* en oposición a *cantata* y *tocata*. Se aplicaba comúnmente a los instrumentos que no fueran de tecla. La sonata deriva de la canzona. De igual forma conservaba algunas de las danzas características de la suite. Se entiende por esta razón que no era bien visto al momento de interpretarse en la iglesia, de manera que se sustituyeron, o simplemente cambiaron de nombre derivando en dos formas distintas de sonata: *la sonata de chiesa* (de iglesia) y *la sonata da cámara*. *La sonata da chiesa* tiene en su estructura y de manera general cuatro movimientos, alternando uno lento y uno rápido. Aun cuando trata de ser distinta de la de cámara, no deja de subsistir en ella el ritmo propio de las danzas.

Por otra parte, la sonata italiana tenía características muy particulares y novedosas que en muy poco tiempo sustituirían a las formas musicales predominantes. Dejando de lado el gusto polifónico que había representado a la generación anterior, destacando sobre todo la zona norte de Europa, en este momento la melodía acompañada cobra fuerza en Italia. Estableciendo de esta forma las bases para el desarrollo del arte instrumental ulterior.

Al ir ganando terreno la melodía se hizo patente la necesidad de un soporte estructural firme, el cual se logra con el desarrollo del bajo continuo. Una de las diferencias fundamentales de esta forma reside en el uso que se procura a las distintas voces; si en el arte polifónico la conducción se creaba de manera tal, que fuese la misma igualdad de las voces la que dirigiera la música de forma horizontal y dependiendo grandemente de la relación intervalica; en la sonata italiana este desarrollo es resultado del tratamiento melódico dado a las voces que se tienen, generado esto principalmente por la conducción armónica presentada por el bajo continuo.

⁷ Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. México: Nueva Editorial Interamericana, S. A de C. V., pp. 229-269.

Las formas más comunes de sonata que se crearon surgieron directamente de la dotación instrumental que la constituía. Como resultado de esta situación se estableció como norma el componer a una o dos voces agudas, regularmente violines o flautas, y con el acompañamiento de una voz grave: violonchelo, bajo, fagote, y bajo cifrado. A las sonatas con una voz aguda y bajo continuo se les llamaba a dúo y a las de dos voces y bajo, a trío; o trío-sonatas, esto debido a las voces que implicaba la ejecución. Como referencia histórica es importante señalar que la forma de sonata aparece por primera vez en Alemania en las sonatas para clave de Kunhau.⁸

Como ya se ha establecido, Bach conocía y dominaba a la perfección las nuevas tendencias composicionales de su época, y la forma de la sonata italiana no escapa a este conocimiento, sin embargo, y de manera natural, la formidable tradición polifónica alemana se hace evidente en el tratamiento que él hace de las voces. Este fenómeno no será la excepción en la sonata para viola da gamba, cuya estructura general presenta la forma de *sonata da chiesa*, más, sin embargo, también es cierto que lo único en lo que presenta semejanzas con la sonata italiana, como estructura musical, sea precisamente la manera como se encuentra distribuida, es decir, cuatro partes, lento-rápido-lento-rápido. Acotando este punto, encontramos que otra de las similitudes está relacionada con la forma antigua de la sonata de Corelli, -casi 100 años anterior a Bach- y en las cuales se presenta un tema fugado y un desarrollo inmediato de los motivos temáticos presentados, expresión presente y evidente en las sonata para viola da gamba y clavecín obligado de Bach.

En cuanto a las diferencias que encontramos, la más importante reside en el hecho de que las sonatas para viola da gamba están escritas para clave obligado, es decir, la parte que correspondería al bajo cifrado se encuentra realizado. Esto no es de sorprender, ya que una vez más se manifiesta el gusto de Bach por la polifonía y prefiere desarrollar las tres voces. De cualquier manera insistiré un poco en el sentido de que Bach dominaba la música de su tiempo y el bajo continuo no fue la excepción. Sustento esta aseveración en el resultado de un ejercicio musical en el que intentamos tocar las voces agudas con diferentes instrumentos melódicos y la voz grave con el clave y violonchelo, teniendo como resultado una perfecta sonata a dos voces con bajo continuo, aun cuando no se encuentra cifrada.

La estructura arquitectónica de la que se habló en apartados anteriores se manifiesta de manera prodigiosa en la sonata para viola da gamba. El entrelazado de las voces y el soporte que se genera de manera natural con las fuerzas propias que las guían: tensión y distensión interválica de las voces y el templado sustento armónico que no dirige, sino que acompaña al desarrollo del material polifónico, son una hermosa y clara muestra de la idea de igualdad y equilibrio que buscaba en sus composiciones. Solamente en el tercer movimiento se vislumbra el desarrollo de una melodía sobresaliendo por encima de la estructura armónica, revelando un claro, aunque no desarrollado, dominio de los elementos melódicos de la sonata italiana. Por otra parte el tema fugado es condición obligada en cada una de los movimientos de la sonata, siendo mucho más evidentes en el segundo y cuarto movimientos. Cabe destacar que Bach, en ningún momento sacrifica alguna de las voces en aras de elementos artificiosos, ni se deja arrastrar por las tendencias modernas; su control y dominio del arte polifónico es claro, transparente y maravilloso.

⁸ *La música*. Volumen II. Compañía Editora y distribuidora del Cono Sur, 1991. p. 203.

1.4.1 ANALISIS DE LA OBRA.

Para facilitar el análisis y comprensión de esta obra he decidido presentar, en primer término, la estructura general de la misma, para después proceder a desarrollar la particularidad de los elementos que la constituyen. Es importante enfatizar que esta sonata, aunque ya presenta las características propias de la forma italiana no está, de manera alguna, alejada de la forma musical que Bach dominaba plenamente que es la fuga, por lo tanto, encontraremos que, a pesar de no estar pensada ni desarrollada como tal, si utiliza muchos de los elementos que la constituyen: sujeto, contrasujeto, *strettos*, etc.

1.4.1.1 Adagio (non troppo)

Tonalidad: sol mayor

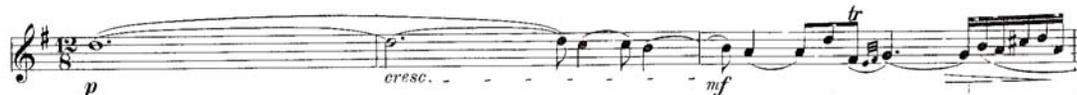
	1	2	3	4	5	6	7	-----	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	-----	28
violonchelo	sujeto			Contra sujeto			Contra punto imitativo Pequeño stretto	Contra sujeto			sujeto			Contra punto libre Pequeño stretto. Contrapunto imitativo						
Piano. MD	Contra sujeto			respuesta				S. modificado			Contra sujeto									
Piano. M I																				

Escrita en la tonalidad de Sol Mayor, la sonata inicia con la presentación (exposición) del tema No. 1 a modo de sujeto en el violonchelo, desde el compás 1 hasta el cuarto tiempo del compás 3.



De este tema se derivan la mayoría de las figuras rítmicas y melódicas que utiliza Bach en el desarrollo de este movimiento.

Por su parte la mano derecha del clavecín presenta en el mismo periodo de tiempo el tema No. 2 con una fuerte reminiscencia de contrasujeto que también aporta algunos elementos temáticos que serán desarrollados más adelante,



En este tema sobresalen las ligaduras que son un contrapunto de la cuarta especie, dando como resultado un juego interesante entre las voces al crearse un movimiento un tanto inestable que a la vez resulta en la generación de un efecto de oscilación rítmica; esto siempre reforzado con el juego natural de las tensiones y distensiones propias de este tipo de contrapunto.

La mano izquierda tiene la función de bajo continuo afirmando la tonalidad de Sol mayor.

Hay un pequeño puente modulante a Re mayor que completa el cuarto tiempo del compás 3 y que nos deposita en la respuesta que aparece en el compás 4. Ésta se da a la quinta superior en la mano derecha del clave hasta el cuarto tiempo del compás 6.

Mientras tanto el violonchelo repite el tema No. 2 que había acompañado la presentación del tema No.1 a manera de contrasujeto en la cuarta inferior.

Hasta aquí se desarrolla el primer periodo.

En el cuarto tiempo del sexto compás y en la voz del violonchelo se inicia una progresión con un contrapunto imitativo entre el violonchelo y la voz aguda del clave, que finaliza en el tercer tiempo del compás 9, progresión que le sirve como puente moduladorio a Re mayor.

Con la última nota que ha dejado la progresión se inicia en ese mismo compás un *stretto* entre las tres voces con el motivo del tema hasta el compás 14, que hace la presentación del tema en la mano derecha del clave con una variante melódica pero manteniendo los valores rítmicos exactos del tema en Re mayor y con la frase del contrasujeto íntegra en el violonchelo en Re mayor.

Esta presentación funge como puente moduladorio que nos regresa a Sol mayor en el tercer tiempo del compás 13.

La reexposición sucede, en la voz del violonchelo, a partir del compás 16 hasta el cuarto tiempo del compás 18 sin respuesta en el clave y presentando en ese mismo lugar la progresión que se desarrolló en el compás 6 pero ahora iniciándolo con la mano derecha del clave y a la cuarta del motivo original. Llevando este hasta el tercer tiempo del compás 21, para retomar el *stretto* del compás 9 hasta el segundo tiempo del compás 24.

Los siguientes 3 tiempos que completan el compás le sirven para presentar el motivo del tema 1 en el compás 25 en el violonchelo y seguido por la mano derecha del clave en el compás 26.

El compás 27 sirve como cadencia de V₇ - VII_{7dis} de Re mayor para terminar en el acorde de quinto grado de Sol mayor en el compás 28.

Esto provoca que quede como cadencia abierta que resolverá en el primer compás del siguiente movimiento y que inicia en la fundamental de Sol mayor.

1.4.1.2 Allegro, ma non tanto.

Tonalidad: Sol mayor

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	-----	18	19	20	21	-----	59	60	61	62	63	--	78	79	80	81	82
violonchelo							Sujet	-				Contra punto libre e imitativo		Incompleto				s. sin la nota inicial ni final							Sujet	-	
Piano. M.D			Sujet	-			Contra sujeto																				
Piano. M. I																											

	83	-----	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111		
violonchelo								reexposición													Tema incompleto y en <i>stretto</i>	
Piano. M.D					Incompleta			Y en <i>stretto</i>														
Piano. M. I																						

Este movimiento comienza con la resolución de la cadencia del movimiento anterior, en Sol mayor. En el compás 1 el bajo inicia un enlace de I-V-I en los compases 1,2 y 3. Estableciendo de esta forma la tonalidad de Sol mayor.

El tema se presenta en la voz de la mano derecha del clave e inicia en el octavo del segundo tiempo del primer compás y finaliza en el segundo tiempo del compás 5.



La respuesta es a la quinta inferior en el violonchelo inmediatamente después de que la exposición en el clave se consuma, es decir, en el segundo octavo del segundo tiempo del quinto compás, hasta el segundo tiempo del compás 9. De igual forma sirve como modulación a Re mayor que se confirma en el segundo tiempo del compás 6.

Por su parte, la mano derecha del clave presenta una especie de contrasujeto que utiliza motivos a los que más adelante se recurrirán.



El bajo mientras tanto hace un acompañamiento en el estilo del bajo continuo, llevando el sostén armónico. En el tercer tiempo del compás 9 se regresa a Sol mayor.

Esta confirmación de la tonalidad original (Sol) es sólo momentánea pues los compases 10 y 11 sirven como puente modulante que nos devuelve al tono de Re mayor.

Los compases de 12 al 17 mas el primer tiempo del 18 son un contrapunto libre usando los motivos del tema y del contrasujeto.

El segundo tiempo del compás 18 nos presenta el tema incompleto hasta el primer tiempo del compás 21.

Compases 22-23. Contrapunto libre.

Anacruza 24-27. Contrapunto imitativo entre el violonchelo y la mano derecha del piano.

Anacruza 29-32. Exposición del tema en el piano.

33-37. aparece el motivo principal en ambos instrumentos en inversión y haciendo un contrapunto imitativo. En el 35 modula a mi menor.

38-42 contrapunto libre. Modula a Si menor

43-48. contrapunto imitativo y al final cadencia a Si menor.

49. modula a Re Mayor.

50-59. puente que conduce a la exposición en el violonchelo.

Anacruza 55-59. Contrapunto imitativo.

Anacruza 60-63. Presentación del tema en el violonchelo.

64-78. Desarrollo de los motivos temáticos. Sobre todo uso de contrapunto de cuarta especie e imitativo. En 76 regresa a Sol Mayor.

Anacruza 79-82. Reexpone el tema completo en el violonchelo.

83-84. Presentación del contrasujeto.

85-93. Contrapunto de cuarta especie e imitativo.

94- 99. Presentación de tema en ambas voces y en *stretto*.

100-101. Contrapunto libre.

102-105. Contrapunto imitativo.

106.109. Tema incompleto en el violonchelo y en *stretto* con el piano

108. tema en el piano hasta 111.
 112-113. cadencia final V-I. (Sol Mayor)

1.4.1.3 Andante (quasi lento)

Tonalidad: mi menor

Es el único movimiento que no tiene tan marcado el estilo polifónico que caracteriza la música de Bach, pues aunque el tema aparece desfasado entre ambas voces dando la impresión de ser un pequeño canon, también es cierto que de manera innegable se esboza una casi imperceptible melodía homofónica.

El motivo melódico temático que se desarrollará en este movimiento es un arpeggio de mi menor⁷ en segunda inversión que se inicia en el piano y que de inmediato reproduce el violonchelo en el tercer tiempo del compás¹, pero ahora en fundamental.



El bajo hace un pedal en la tonalidad de mi menor que irá modulando conforme avance el desarrollo.

Este contrapunto imitativo se prolongará hasta el compás 6.

El compás 7 es una extensión que sirve para modular a Re mayor en el 8.

En los compases 8-11 se invierte la presentación del tema.

El violonchelo inicia en primera inversión de Re mayor⁷ y en el tercer tiempo aparece el piano en fundamental.

El compás 12 es un puente para regresar a mi menor.

A partir del compás 13 se genera una extensión con el pedal en el chelo y el piano que va haciendo variaciones armónicas con el tema hasta el compás 18 que es el final y acabando en el acorde de la dominante.

Allegro moderato.

Tonalidad: sol mayor

anacruza ↓

	12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23-----88 89 -----98 -134 -----142
violonchelo	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%; background-color: orange; color: white; text-align: center; padding: 5px;">Respuesta</div> <div style="width: 30%;"></div> </div>
Piano. MD	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 30%; background-color: orange; color: white; text-align: center; padding: 5px;">Sujeto</div> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%;"></div> </div>
Piano. MI	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%;"></div> </div>
	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%; text-align: center;">Gran desarrollo contrapuntístico con el motivo principal del sujeto y el motivo de la mitad de tema</div> <div style="width: 30%;"></div> </div>
	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%; background-color: orange; color: white; text-align: center; padding: 5px;">Sujeto incompleto</div> <div style="width: 30%;"></div> </div>
	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%;"></div> <div style="width: 30%; background-color: orange; color: white; text-align: center; padding: 5px;">Respuesta incompleta</div> </div>

Empieza en Sol mayor, como resolución del acorde final del movimiento anterior. El tema inicia en la voz de la mano derecha del clave. Como anacruza del primer compás y hasta el primer tiempo del compás 14,



Acompaña la presentación del tema a partir del segundo tiempo del compás 2 utilizando motivos del tema, como el contrapunto imitativo inverso.

En el compás 7 se sirve del movimiento del bajo para hacer una modulación hacia Re Mayor.

La respuesta en el violonchelo se da en el cuarto tiempo del compás 8 a la quinta inferior y finaliza en el primer tiempo del compás 22.

El compás 14 sirve para regresar a Sol Mayor con la ayuda de una escala descendente en el bajo.

Compases 15 y 16 extensión que acompaña la exposición en el violonchelo.

En la anacruza al compás 17 se presenta el tema incompleto en el bajo del piano hasta el 26. Mientras tanto el violonchelo y la mano derecha del piano hacen un contrapunto libre.

Del 26 al 33 hace uso de los motivos del tema del compás 1



y del compás 3



En el compás 34 hace un contrapunto imitativo entre el violonchelo y la mano derecha del piano que termina en el compás 40.

A partir del compás 41 empieza el desarrollo de todos los motivos temáticos y el mismo se prolongará hasta el compás 80.

Anacruza 81 aparece de nueva cuenta el tema en el piano hasta terminar en el 95.

La respuesta del violonchelo es incompleta e inicia en la anacruza del compás 90 y finaliza en el tercer tiempo del 97.

98-114. Nuevamente contrapunto libre.

Del compás 115 hasta el 126 se crea un contrapunto imitativo entre el violonchelo y la mano derecha del piano.

127-133. Nuevo contrapunto imitativo.

134. Puente para la exposición final.

135. Aparece el tema incompleto en el piano; acompañado del violonchelo hasta el final. (C-142).

1.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Bach representa para la escolástica musical, junto con Vivaldi y Handel, al compositor barroco de referencia obligada, este fenómeno obedece a razones diversas; algunas tan simples como el desconocimiento o desvaloración de otros músicos de este periodo. Aceptando de antemano la importancia que Bach tiene como compositor es comprensible el hecho de que su recurrencia a través de los grados escolares de la carrera de violonchelo en la Escuela Nacional de Música sea enorme. De ahí que el acercamiento hacia sus obras sea una de las primeras metas que se propone lograr el estudiante de violonchelo. El reto que presenta su ejecución es un factor de motivación de gran envergadura para el músico.

En otro orden de ideas, Bach no es un compositor que se enseñe en un grado específico. Si bien es cierto que se requiere de cierto nivel técnico para comenzar el estudio de sus obras, su comprensión se da más con la experiencia y con la maduración de las ideas musicales que nos presenta. Es comprensible entonces que una constante revaloración resulte inevitable a lo largo de los años de escuela; un regreso periódico, casi religioso, a sus composiciones se evidencia con el paso del tiempo.

Un ejemplo de cuán importante es para los violonchelistas su serie de suites se presenta con la anécdota de Pablo Casals que, según cuentan sus biógrafos, tardó aproximadamente 12 años en presentarlas como música de concierto, esto después de aprenderlas y dar con una interpretación que le satisficiera completamente. Hay que recordar también que antes de Casals, las suites eran consideradas sólo estudios técnicos.

Para evitar caer en una exageración estilística, purismo necio, o pensamiento arcaico, es necesario comprender y dar su justo valor a los elementos que utiliza el Bach creador. Mas allá de los golpes de arco que puedan ser utilizados, (eso depende en gran medida de la experiencia del intérprete, por no hablar del gusto personal) un elemento fundamental y de gran utilidad para la buena ejecución de la sonata para viola da gamba y piano es la correcta orientación de la polifonía que se desarrolla a lo largo de la obra. La medición y cuenta de compases es inútil e innecesaria en muchos pasajes de esta pieza; no así la localización y acentuación de los temas principales y el buen fraseo de los mismos; y la perfecta, casi intuitiva, concordancia y sincronía entre violonchelo y piano. Este elemento de concordancia proporciona a la pieza una fuerza y vigor que puede servir como conductor principal de la obra. Insistiré un poco en la idea estructural y arquitectónica de la construcción musical de Bach. De manera evidente, la forma fundamental de la música está sustentada por las voces mismas, es decir, el factor polifónico es imprescindible al momento de interpretar a Bach. Ampliando un poco este punto, ya se ha hablado en capítulos anteriores acerca de la construcción y del pensamiento arquitectónico de Bach, y de la idea de perfección en cuanto a la comunión con Dios que él profesaba. Esta perfección se da en la homogeneidad de las voces, tanto como en la diversidad que se logra por las particularidades de los elementos en ejecución; es decir, al encontrar una igualdad en el fraseo la música se enriquece de inmediato con las características propias de los instrumentos en ejecución: timbre, volumen, color, textura, etc.

Manuel M. Ponce
(1886-1948)

Sonata para violonchelo y piano

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Uno de las etapas importantes del siglo XIX es aquella que presenta la segunda etapa del periodo independiente, la cual abarcó desde el fin del Imperio de Maximiliano (1867), a la caída de la dictadura de Porfirio Díaz (1910) En esta etapa surgieron músicos virtuosos del piano y de la música de salón. La estética del Porfiriato rechazó lo italiano y se inclinó por lo francés. Los compositores Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Gustavo Campa, Felipe Villanueva y Ricardo Castro son románticos mexicanos, cuya música estuvo dirigida a la clase aristocrática, y consistió principalmente en obras breves para piano, de estilo ligero y elegante. Estos compositores buscaron lo mexicano dentro de los esquemas europeos, recurriendo a temas de música mexicana en suites y caprichos de concierto, e incorporando danzas europeas de moda como valeses, poleas y mazurcas.

El compositor más importante del siglo XIX fue Ricardo Castro. Aunque se inclinó por la música para piano, Castro fue el único que escribió formas musicales mayores como sinfonías, conciertos y cuartetos de cuerdas. Su obra más conocida fue el *Vals capricho* para piano.

El espíritu liberal de Benito Juárez fue apagado por el poder dictatorial de Porfirio Díaz. Este conflicto político y social estuvo representado por la pintura del conservador José María Velasco y la obra gráfica de José Guadalupe Posada, vocero del pueblo opositor a Don Porfirio.

Revolución y nacionalismo mexicano.

La revolución mexicana de 1910 trajo el surgimiento de un nuevo espíritu nacional. En este sentido Manuel M. Ponce fue el primer compositor mexicano cuya obra tuvo verdadera resonancia internacional. Estudió a fondo el folclore de su país y utilizó temas tradicionales en muchas de sus obras de concierto. La obra de Ponce fue básica para el surgimiento del movimiento nacionalista mexicano de la década de 1930. Entre sus composiciones destacan: *Chapultepéc*, *Ferial*, *Concierto para violín* y *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta.

Junto con Ponce, Candelario Huízar, José Rolón y Carlos Chávez formaron la primera generación de compositores nacionalistas mexicanos. José Rolón escribió obras sinfónicas como su *Concierto para piano* y el poema sinfónico *Cuauhtémoc*, de clara influencia modernista.

Carlos Chávez, uno de los músicos más importantes del siglo xx, fue un gran impulsor de la música nacionalista dirigió durante 21 años la Orquesta Sinfónica de México, fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes y contribuyó de manera importante a la enseñanza musical y a la difusión, tanto de obras mexicanas como de compositores extranjeros modernos. Entre sus obras nacionalistas destacan *Fuego nuevo* y la *Sinfonía india*, obra en la que usó vivos ritmos mexicanos.

Silvestre Revueltas fue el compositor más fino y complejo del nacionalismo mexicano. Violinista y director de orquesta, también compuso música para cine, entre las que destaca *Redes*. Aunque su obra no fue muy abundante, su gran inspiración quedó plasmada en magníficas obras como *Cuahnáhuac Itinerarios*, *El renacuajo paseador* y *Janitzio*

En cuanto a las artes plásticas se refiere, el muralismo fue la máxima expresión de los pintores nacionalistas; creadores entre los que sobresalen: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Raúl Anguiano, entre muchos otros. Artistas cuyas obras tuvieron resonancia en todo el mundo gracias a su calidad artística y a la originalidad de sus temas.

2.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Manuel María Ponce (nace el 8 de diciembre de 1882 y muere el 24 de abril de 1948)

Músico y compositor mexicano, nació en Fresnillo, Zacatecas, aunque vivió su infancia en la ciudad de Aguascalientes. En 1901 Ponce ingresó al conservatorio Nacional de Música, ya con cierto prestigio como pianista y compositor. Allí permaneció hasta 1903. En 1904 marchó a Italia para cursar estudios superiores de música en el Liceo de Bolonia. Continuó sus estudios en Alemania entre 1906 y 1908 para después volver a México para hacerse cargo de las cátedras de piano e historia de la música en el conservatorio nacional.

En 1912 compuso su obra cumbre, "Estrellita", que no es propiamente una canción de amor como suele pensarse, sino una "nostalgia viva"; una queja por la juventud que comienza a perderse. Ese mismo año, Ponce realizó en el Teatro Nacional el memorable concierto de música popular mexicana que, si bien escandalizó a los ardientes defensores de lo europeo, vino a constituir un hito fundamental en la historia de la canción nacional.

Compositor controvertido, se dedicó a crear una obra musical basada en temas del folclore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo de su época.

Con esta valiosa actividad de promoción de la música de su país y con melodías como "Estrellita", "A la orilla de un palmar", "Alevántate", "La Pajarera", "Marchita el alma" y "Una multitud más", Ponce ganó el honroso título de "Creador de la Canción Mexicana Moderna". Y fue también el primer compositor mexicano de música popular que proyectó su música al extranjero: "Estrellita", por ejemplo, ha sido parte del repertorio de las principales orquestas del mundo y de incontables cantantes, aunque muy a menudo sus intérpretes ignoran el origen de la canción y el nombre del autor.¹

2.3 LA OBRA COMPOSICIONAL.

Debido a la enorme escasez de información en cuanto a la obra musical de Ponce se refiere, me permitiré el citar íntegra la división que hace Pablo Castellanos en su excelente libro acerca de este compositor. Según Castellanos la obra de Ponce se divide en tres etapas.

Primera etapa (1891-1904)

Escribió música sinfónica, de cámara y coral, así como obras para uno y dos pianos, órgano, violín, chelo, flauta, guitarra, clavecín y canto. Abordó todas las estructuras musicales: sonata, suite y variaciones; motete, coral, canon y fuga; los tipos de danza y de lied; y las formas libres, como el poema sinfónico, el preludio, el estudio, etc. Dejó algunas obras de carácter religioso, otras de género descriptivo y ensayó en el campo de la ópera, del ballet y de la música de escena.

En esta etapa inicial compuso numerosas obras para piano que no dejan de revelar la influencia de la canción mexicana. Sirva de ejemplo su *Gavota*: el ritmo y la forma se apegan a los clavecinistas, pero la melodía tiene sabor de canción romántica mexicana; la riqueza armónica y el movimiento de

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_M._Ponce 15 junio 2007.

las voces internas revelan que Ponce había analizado la escritura pianística de ciertos compositores mexicanos de la generación anterior, como Villanueva. Es interesante también la "Danza para la mano izquierda" (primer ensayo de Ponce de tipo habanera) que lleva el mismo nombre de la escultura realizada por Jesús Contreras: *Malgré Tout (A pesar de todo)* Dicha danza está escrita en homenaje al escultor de Aguascalientes, quien acababa de sufrir un accidente perdiendo el brazo derecho. Recordamos que toda su producción de la primera etapa fue compuesta exclusivamente para piano.

Segunda etapa. (1905-1924)

Mucho se ha escrito acerca de si Ponce fue el iniciador del nacionalismo musical en México. Ya sabemos que con anterioridad varios compositores se interesaron por el folklore. En rigor, sus orígenes se remontan a la época de la Colonia. En el lenguaje musical del siglo XVII, Sebastián de Aguirre adaptó para vihuela tocotines y corridos; en el mismo idioma, polifonistas novohispanos, como Pedro Bermúdez o Bernardo de Peralta, introdujeron en obras religiosas giros melódicos y combinaciones de ritmos binarios y ternarios, sólo explicables por la influencia del folklore regional; al estilo musical del siglo XVIII pertenecen los Villancicos de sabor popular de Francisco Moratilla, etc. Es decir: el movimiento nacionalista en México parece haber tenido causas propias, adelantándose quizás a varias escuelas nacionales europeas. Pues cuando Glinka escribió su primera ópera sobre motivos rusos en 1836, o Liszt sus primeras *Rapsodias húngaras*, ya en México habían aparecido los primeros brotes de un folklorismo musical. No obstante, como no existía realmente una doctrina nacionalista, aquellos brotes aislados de expresión "mexicanista" no encontraron un campo propicio para su desarrollo y la música popular. Fue entonces cuando emprendió la estilización del material autóctono, no sólo en la escritura pianística sino introduciéndolo por primera vez en los terrenos del sinfonismo y de la música de cámara.

La obra nacionalista desarrollada por Ponce al regresar de su primer viaje a Europa, ofrece tres aspectos. Primero, recogió, seleccionó y clasificó un considerable número de melodías de diversas regiones del país; segundo, presentó temas populares en forma de sonatas, suite y variaciones; y tercero, como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico, escribió obras inconfundiblemente "mexicanas", sin necesidad de recurrir al cancionero popular

Él fundó la primera cátedra de folclore musical en nuestro país y hasta señaló en sus escritos la conveniencia de celebrar un congreso de música a fin de encauzar a los compositores mexicanos hacia el nacionalismo. Esta idea no se llevó a la práctica sino muchos años más tarde. Hablaba de los trabajos sin coordinación de los folcloristas y recomendaba la selección del material recolectado. Estos conceptos suyos dieron lugar al florecimiento de nuevas investigaciones y a la creación de las sociedades folclóricas. Ya lo dijo Rodolfo Halffter: "Gracias a la orientación marcada por Ponce en su importante producción, la música mexicana alcanzó la 'etapa en que pudo prescindir del dato folklórico y seguir siendo mexicana".

En 1915 decide ir a Cuba en donde permanecerá hasta 1917. Este viaje resulta provechoso para el compositor, ya que durante su estancia asimiló el folklore de la música local. De este periodo destaca la bella sonata para violonchelo y piano.²

Hasta aquí el reconocimiento de las etapas de composición de Ponce pues es la que nos interesa, ya que fue en este periodo cuando compuso la sonata para violonchelo y piano que analizaremos mas adelante y que es motivo de estas notas.

² Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce (ensayo)* Textos de humanidades/32. México: UNAM, Difusión Cultural/Unidad Editorial. 1982. pp. 21-35.

2.3.1 ANÁLISIS

La sonata para violonchelo y piano de Ponce presenta una particularidad que, de acuerdo a mi opinión, es una dificultad para su análisis, y es que esta obra no fue terminada sino hasta después de varios años de haberla iniciado. Es indudable que la maduración y la experiencia del compositor se acentuaron con el paso de los años, por lo tanto la unidad de la composición es un poco difícil de encontrar y de interpretar. Las distintas etapas en que fue creada se evidencian enormemente.

En cuanto a la estructura general puedo decir que esta sonata consta de cuatro movimientos; más adelante presento un análisis más completo.

- Allegro selvaggio.
- Allegro. (alla maniera d'uno studio)
- Arietta. Andantino affettuoso.
- Allegro burlesco.

2.3.1.1. Allegro selvaggio

Tonalidad Sol menor.

La sonata da inicio con un motivo rítmico ejecutado en el piano en el compás 1



y que desarrollará a lo largo de la sonata

Por su parte el violonchelo presenta el tema A, a partir del compás 2.

Este tema está dividido en 3 secciones.

La primera se genera del compás 2 y finaliza en el compás 6; la segunda del compás 7 al primer tiempo del compás 13; y la tercera es una amalgama de las dos primeras y va del compás 13 al 17.



El piano mientras tanto está desarrollado el motivo rítmico presentado en el compás 1.

Puente modulante (compases 18-33)

Tonalidad mib menor.

Inicia en el compás 18, invirtiendo la presentación de los elementos anteriores, es decir, el violonchelo recrea el modelo rítmico del compás 1, y el piano presenta el tema A. Todo esto con pequeñas variantes.

En el 3er tiempo del compás 21 modula a do# menor, llegando así hasta el compás 25. En este compás presenta el motivo del tresillo del tema A en aumentación, y que será utilizado en gran medida a lo largo de la obra.

El compás 29 le sirve para modular a RebM en el 30. Aprovecha este compás para presentar el modelo rítmico del compás 1 en el piano, combinado con el motivo de la segunda parte del tema A en el violonchelo.

De igual forma aprovecha este recurso sirviéndose de él como puente al tema B.

Tema B. (Compases 34-40)

Tonalidad. Mib Mayor.

Este tema se genera a partir de diversos elementos del tema A. 1. -  2. - 



Inicia en EbM, modula inmediatamente a Ebm. Modula a F#M hasta compás 39.

En el compás 41 el violonchelo desarrolla el tema B, mientras tanto el piano utiliza los elementos del tema A (tresillos) para crear una respuesta constante con el chelo hasta el compás 49.

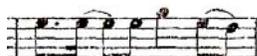
A partir del compás 47 regresa a la tonalidad de G menor hasta la coda.

Este pequeño puente nos deposita en la coda.

Coda. (Compases 50-68)

Tonalidad G menor

Toma el motivo de la segunda parte del tema A



Lo desarrolla y lo intercala entre el violonchelo y el piano acompañándolo con una escala generada a partir del modelo rítmico del compás 1, de igual manera intercalado entre las voces.

Llega de esta forma hasta el compás 55

En el compás 56 presenta el tema A un semitono arriba de la tonalidad original acompañada con una escala en el piano hasta el 59.

Compás 60. Presenta el tema B acompañado por la escala en el piano hasta el 62.

Compases 63-69. Extensión del tema B.

Compases 69-72. Pequeño puente para regresar a la tonalidad de Gm y presentar el tema A, mismo que sirve como puente para el desarrollo.

Desarrollo. (Compases 73-142)

Tonalidad: Gm

Se genera con diversos elementos usados anteriormente. Entre los que destacan:

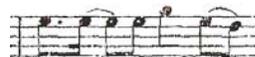
El modelo rítmico del compás 1



El tresillo de la segunda parte del tema A;



La cabeza de la segunda parte del tema A;



y el motivo principal del tema A.



Para iniciar el desarrollo, se presenta en el compás 73 el modelo rítmico del compás 1 en ambos instrumentos, la mitad del compás cada uno de ellos.

A partir del compás 74 desarrolla la célula principal de la segunda parte del tema A y el tresillo del mismo. Llega hasta así hasta el compás 83.

Del compás 84 hasta el 91 hace un contrapunto imitativo rítmico entre el chelo y el piano con los elementos anteriores.

Compás 92. Presenta el tema A en el piano en F#M. Hasta el compás 95.

96-98. Tema variado.

99. Presenta el Tema A, variado por el piano. El violonchelo hace uso del tresillo para crear una escala que resuelve en Gm en el compás 103

104. Extensión.

105-109. Desarrollo libre de los temas.

110. Uso de la cabeza del tema A. Progresiones en el piano con la célula principal de la segunda parte del tema A y del tresillo. Llegando así al compás 117.

118. Invierte las voces y ahora es el piano quien presenta el tema A hasta 121. Principia la coda.

Coda.

121-124. Contrapunto imitativo, alternado la cabeza del tema A con ligeras variantes en las voces.

125. Tema a variado e incompleto en el violonchelo hasta el compás 127.

128. Nuevamente el contrapunto imitativo hasta 129.

130. Nueva presentación del tema A incompleta y variada hasta 132.

133. Puente hasta la reexposición usando la cabeza del tema A como motivo principal.

141. Ambos instrumentos presentan el modelo rítmico del compás 1 para preparar la reexposición.

Reexposición. (Compases 143-174)

Tonalidad Gm.

Compases 143- 171. Presenta la exposición de manera íntegra.

Compases 172-174. Puente modulante. Modula y presenta el tema B en Sol M.

Tema B. (Compases 175-190)

Tonalidad: Sol M.

Exactamente igual que en la exposición pero ahora en Sol M.

Coda.

Compás 191. Coda igual que en la exposición pero en Sol M, hasta el compás 209.

210-212. Extensión para finalizar en GM.

2.3.1.2 **Allegro (alla maniera d'uno studio)**

Tonalidad: do menor

Parte A.

Este movimiento presenta dos motivos rítmicos fundamentales: la figura de octavo con la que desarrolla la melodía en el violonchelo y la figura de quintillo que va creando una textura armónica reforzada por las escalas en el bajo.



Dos periodos de 8 compases cada uno (1-8, 9-16)

Inicia con una melodía en octavas ejecutadas con pizzicato en el violonchelo. Acompañado con el quintillo en el piano.

En el compás 18 inicia en Sol b Mayor. Invierte los motivos en las voces: el violonchelo utiliza y desarrolla el quintillo, y el piano los octavos llegando así hasta el 25.

Compás 26. Presenta un dibujo melódico que recuerda la cabeza del tema B del primer movimiento



Lo desarrolla hasta el compás 31. En ese lugar modula a mi b menor.

En el compás 32 se inicia un puente modulante que nos conduce al tema anterior con variaciones.



Aparece otro motivo derivado del primer movimiento

En Sol menor en el compás 38.

38. Tema variado de los elementos anteriores en sol menor hasta el compás 41 lugar donde comienza a modular hasta llegar a do menor en el 47.

48 el violonchelo retoma la figura del quintillo junto con el piano hasta el compás 53.

Compases 52-55. Puente para llegar de nueva cuenta a una escala de quintillos en el violonchelo hasta el fin de la parte A, en el compás 67.

En el compás 64 regresa a Mi b M.

Parte B. (Compases 68-113)

Tonalidad: Sol b Mayor.

En el primer periodo de 8 compases (68-75) utiliza el motivo rítmico chelo de la parte A



El compás 76 presenta la entrada del violonchelo con un tema cantabile hasta el compás 84. En el 81 modula a mi b menor.

En el 85 aparece en el violonchelo el motivo rítmico de la parte A pero ahora desarrollado melódicamente y sincopado. Extendiéndose hasta el compás 92.

En el 90 modula a Ab M y la utiliza como puente para modular a Sol Mayor en el compás 93.

En el compás 93 presenta de nueva cuenta el tema principal de la parte B en el piano, pero esta vez medio tono arriba. El violonchelo sólo acompaña reforzando la armonía. Continúa hasta el compás 109. En el 106 modula a Em.

El compás 110 es una extensión que le sirve para anunciar el regreso a la parte A y utiliza como recurso el quintillo en el piano hasta el compás 113.

Regresa a parte A.

Íntegra como la primera vez.

2.3.1.3 Arietta. Andantino affettuoso.

Tonalidad: Si M

En este movimiento Ponce hace uso de un recurso poco usual al momento de presentar el tema, ya que no lo despliega en una sola exposición, sino que van apareciendo los motivos de manera separada hasta completar el tema.

En el inicio el piano presenta un motivo del tema de modo insistente hasta el compás 4 a manera de introducción.



En el mismo compás 4 aparece la primera parte del tema en el violonchelo y se extiende con una figura de cuarto con puntillo. El piano continúa insistente con el motivo inicial.

El compás 9 le sirve como paso a Re Mayor. Cambio súbito no preparado.

Compás 10. El tema aparecerá completo por fin pero lo hará en el segundo grado de DM.

El tema va del compás 10 hasta el 18.



El compás 19 sirve para modular a Mi Mayor en el compás 20.

Compases 20-24. Continúa repitiendo el motivo inicial de la introducción con ligeras variantes.

Compás 25. Aparece la segunda parte del tema en el violonchelo en Mi Mayor y modula de inmediato a F#M combinado con una figura que nos recuerda los movimientos anteriores.

Este pasaje le sirve como puente modulante para regresar a Re Mayor. Finaliza en el compás 31.

Compás 32. Presenta la segunda parte del tema íntegro en Re Mayor hasta el compás 35.

Compases 36 y 37. Extensión del periodo que modula a BbM y nos conduce al desarrollo de la segunda parte del tema.

38. desarrollo de la segunda parte del tema. Inicia en Sib menor hasta el compás 42.

43 y 44 puente modulante a F#M. Que nos conduce al agitato en el compás 45.

Agitato.

Tonalidad: Re Mayor.

Periodo de 4 compases 2 en Re Mayor, 2 en si menor.

45-48. puente hacia la segunda parte del tema.

Periodo de 4 compases en DM con la segunda parte del tema en violonchelo íntegra.

(Compases 49-52) modula a Si Mayor.

Animato.

Tonalidad Si Mayor. (Compases 53-68)

Compases 53-62. Presentación en el violonchelo del motivo inicial del tema en aumentación.

63 y 64. Extensión y puente modulante a Re Mayor. Paso a la segunda parte del tema.

65-68 segunda parte del tema íntegro.

A tempo.

Periodo de 8 compases (69-76) Sirve como puente para reexponer el tema. Utiliza este tema, repitiéndolo como contrapunto en ambos instrumento. Modula

Compases 77-83. Regresa a Si Mayor y repite el esquema del inicio (compases 2-15) con una pequeña variante.

91-92. Extensión

93- presenta la segunda parte del tema completa.

Último periodo de 4 compases (97-100) como cadencia de DM.

2.3.1.4 Allegro burlesco.

Tonalidad Sib.

Inicia con el piano presentando el acorde del VI grado. El tema es presentado por el violonchelo también en el acorde del VI grado e inicia en el compás 2 llegando hasta el 11.



En el compás 7 el piano desarrolla la célula temática del compás 4 del tema (compás 6)



Del compás 11 al 15 hay un puente en el piano que nos conduce al desarrollo del tema en el violonchelo con el acorde de dominante del siguiente compás.

Compás 16. Tema en el V grado que desarrolla hasta el compás 22. En el 18 modula a La mayor.

Compás 23. Modula a sol menor con el tema variado, llegando hasta el 27. Nuevo puente presentado en el piano hasta el 32. Modula a Reb mayor.

32. Tema variado en Reb Mayor hasta el 38. En el 35 progresión modulante a Mi mayor

39. El piano presenta la célula principal del tema en la tonalidad de Mi mayor hasta el 44. El violonchelo utiliza el motivo de semicorcheas del piano



45. A partir de este compás reproduce el motivo principal del tema de manera insistente en el violonchelo.

Del 45 al 47 en la menor y de 48 50 en Fa mayor y Reb mayor respectivamente.

51 y 52. Continúa el piano con esta presentación del tema.

El piano acompaña todo esto con una figura rítmica que combina los elementos temáticos de los compases 1 y 2 del tema.

(Motivo del tema.)



Del 53 al 68 juega de los temas, alternado entre el violonchelo y el piano. Semicorchea y tema principal. Presentación de la célula del tema A del primer movimiento, en inversión en el violonchelo, combinado con el tema A de este movimiento en el piano.

Compás 69. Puente que nos conduce a la menor con una figura que nos recuerda el motivo principal del tema A del primer movimiento.



En combinación con el motivo principal del tema A llega hasta el 82.

83 a 86. Extensión en el piano con los motivos anteriores que sirve para modular A Fa mayor y depositarnos en el Piú lento.

Piú Lento.

Tema cantabile.

Compás 87 a 103. Periodo de 16+1 que funciona como gran puente para conducirnos a la fuga

Fuga. (Allegro)

Compases. 104- 169.

Los elementos de la fuga son los siguientes:

 Sujeto



 Contrasueto



	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126
Violoncello												Sujeto				contrasujeto							
Piano M. D	Sujeto					contrasujeto					Contrapunto libre				Desarrollo del contrasujeto								
Piano M. I								Respuesta				contrasujeto				Sujeto							

	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	
Violoncello					Sujeto incompleto				Contrapunto libre. Desarrollo del motivo principal del sujeto								Sujeto completo ligeramente					
Piano M. D	Sujeto incompleto				S. incompleto en inversión												Contrapunto libre					
Piano M. I	Contrapunto libre																					

	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165
Violoncello	Pequeño <i>stretto</i> entre el motivo principal del sujeto y el motivo del cuarto compás del tema del 4to movimiento				Sujeto y contrasujeto combinados				Stretto con la célula principal del sujeto				Contrapunto libre utilizando los motivos del compás 4 del tema en el piano y el motivo similar al del 1er movimiento						
Piano M. D																			
Piano M. I					Contrapunto libre								Sujeto en el piano M.D						

	166	-----	173	174	-----	177	178	---	183	184	185	186	187	188	189	190	-----	199	200	-----	204
Violoncello	Contrapunto libre con el motivo principal del sujeto.		Episodio con el motivo principal del sujeto		<i>Stretto</i> con el motivo del 3er compás del sujeto		Sujeto			Contrapunto libre		Puente con el tema de la coda del 1er movimiento									
Piano M. D																					
Piano M. I	Pequeño <i>stretto</i> con el mismo						Contrapunto libre con el tema del sujeto			Sujeto presentado por aumentación											

Piu lento.

204-220. Similar al anterior sólo que ésta vez en Reb. Puente para regresar a tempo primo.

A tempo. (Coda)

Compás 221 al primer tiempo del 229. Presenta el tema.

Compás 229-236. Tema B en el violonchelo y la cabeza del tema A en el piano.

237-243. Variaciones con semicorcheas combinado con el tema A en el piano.

244-248 Célula principal del tema B presentado igual que en el primer movimiento.

248-251 Célula principal del tema A.

252-257 Extensión para finalizar. Modula y resuelve a SiB. Fin

2.4. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Ponce es un compositor poco interpretado aún por los propios mexicanos. Se hace evidente que ese factor puede ser una desventaja, ya que el reconocimiento y justa valoración de su obra se encuentran en su etapa primigenia; de ahí que el estudio y la investigación acerca de la vida y obra del compositor sea un factor fundamental para poder entender su creación y que nos permita dar una correcta interpretación de su obra. Sin embargo, este factor que en un principio puede parecer un inconveniente no lo es tanto si entendemos que el desconocimiento de la música de Ponce nos permite, como estudiante de violonchelo, el poner en práctica y experimentar con algunos de los conocimientos que se han adquirido en los años de escuela y así ponerlos en práctica.

Algo que para mí fue de vital importancia es el hecho de verme obligado a analizar la partitura de manera casi íntegra, no necesariamente el aprenderme la parte del piano de manera total, pero si el llegar a tener una idea muy clara de sus características musicales propias -cosa que no hacía con obras que me eran mas conocidas y familiares-. A este respecto es interesante enfrentarse a un compositor que estaba retomando elementos que en Europa ya habían pasado de moda o estaban en desuso, más él los asimila y los lleva un poco más allá de sus exigencias iniciales. El uso, para mi gusto excesivo, de las alteraciones y modulaciones extremas, y en pocos compases, es un ejemplo de la poca innovación de sus composiciones, al menos en lo que respecta a la sonata en cuestión, pues desde mi punto de vista esa exageración en la armonía viene a complementar y a ayudar a la poca calidad del desarrollo de los elementos rítmicos y melódicos. El uso que Ponce hace de los motivos rítmicos también es necesario asimilarlo, ya que el golpe de arco que se elija vendrá a ser un factor determinante para el buen fraseo de la música que, vale decirlo, es un poco sobrecargada, ya que la exageración en la que incurre en ocasiones al desarrollar de manera interminable los elementos motívicos deviene en una sensación de inestabilidad y cansancio, - cuando menos esa fue mi experiencia-. al no encontrar un punto de reposo en el cual detenerse a la hora de interpretar esta sonata. De nueva cuenta la madurez del ejecutante viene a ser un factor importante en la definición de los elementos que le son característicos a Ponce y que precisan su personalidad, de ahí que sea indispensable el análisis riguroso y la experimentación continua. Sin lugar a dudas, con el paso del tiempo se podrá acceder a su música con la familiaridad que nos exige uno de los grandes compositores mexicanos.

Johannes Brahms
(1833-1897)

**Sonata para piano y violonchelo
en mi menor Op. 38. No. 1**

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Romanticismo

El Romanticismo fue un movimiento cultural y político que se originó en Alemania a finales del siglo XVIII como una reacción al racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, dándole preponderancia al sentimiento. Se desarrolló fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, extendiéndose desde Alemania a Inglaterra, Francia, Italia, España, Rusia, Polonia, Estados Unidos y las recién nacidas repúblicas hispanoamericanas. Tuvo fundamentales aportes en los campos de la literatura, el arte y la música. Posteriormente, una de las corrientes vanguardistas del siglo XX, el Surrealismo, llevó al extremo los postulados románticos.

La palabra *romanticismo* viene del adjetivo inglés *romantic*. Término que se comenzó a usar alrededor del siglo XVII en Inglaterra para señalar la naturaleza aventurera y novelesca de los libros de caballerías llamados *romance*. En Francia también existía el término *roman*, con el significado de narración extensa, y cuyos significados connotativos eran los mismos que la acepción inglesa. Posteriormente, la palabra tuvo un cambio semántico, designando el sentimiento que inducían los paisajes y los castillos en ruinas. John Evelyn en el año de 1654 alude a dichos paisajes con el calificativo de "un paisaje muy romántico" refiriéndose a los alrededores de Bath. Similarmente, en el año 1666, Samuel Pepys describe un castillo como "el más romántico".

Características.

El Romanticismo fue una reacción contra el espíritu racional e hipercrítico de la Ilustración y el Neoclasicismo, y favorecía, ante todo:

- La supremacía del sentimiento frente a la razón.
- La fuerte tendencia nacionalista de cada país.
- La del liberalismo frente al despotismo ilustrado.
- La de la originalidad frente a la tradición grecolatina.
- La de la creatividad frente a la imitación neoclásica.
- La de la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada.

Es propio de este movimiento:

Un gran aprecio de lo personal, un subjetivismo e individualismo absoluto, un culto al yo fundamental y al carácter nacional o *Volksgeist*, frente a la universalidad y sociabilidad de la Ilustración en el siglo XVIII; en ese sentido los héroes románticos son, con frecuencia, prototipos de rebeldía y los autores románticos quebrantan cualquier normativa o tradición cultural que ahogue su libertad, como por ejemplo las tres unidades aristotélicas (acción, tiempo y lugar) y la de estilo (mezclando prosa y verso y utilizando polimetría en el teatro), o revolucionando la métrica y volviendo a rimas más libres y populares como la asonante.

Se generó igualmente una renovación de temas y ambientes. Debido a esto y por contraste al Siglo de las Luces (Renacimiento), prefieren los ambientes nocturnos y luctuosos, los lugares sórdidos y ruinosos venerando y buscando tanto las historias fantásticas como la superstición, que los ilustrados y neoclásicos ridiculizaban. ¹

¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo> 15 junio. 2007.

Un aspecto del influjo del nuevo espíritu romántico y su cultivo de lo diferencial es el auge que tomaron el estudio de la literatura popular (romances o baladas anónimas, cuentos tradicionales, coplas, refranes) y de las literaturas en lenguas regionales de este periodo: la gaélica, la bretona, la catalana etc. Este auge de lo nacional y del nacionalismo fue una reacción a la cultura francesa del siglo XVIII, de espíritu clásico y universalista, dispersada por toda Europa gracias a Napoleón.

El Romanticismo se expandió también y renovó y enriqueció el limitado lenguaje y estilo del Neoclasicismo dando entrada a lo exótico y lo extravagante, buscando nuevas combinaciones métricas y flexibilizando las antiguas o buscando su inspiración en culturas bárbaras y exóticas; además de la Edad Media, en lugar de Grecia o Roma,

Frente a la afirmación de lo racional, irrumpió la exaltación de lo instintivo y sentimental. "La belleza es verdad"

Evocación del pasado. Se alejaron de la realidad evadiendo el tiempo. Predominaron en ellos los sentimientos de tristeza, melancolía, amor a la soledad, escenarios lúgubres, descontento.

Manifestaciones culturales

El movimiento literario *Sturm und Drang* (en alemán: tormenta e ímpetu) fue el precedente importante del Romanticismo Alemán. El *Sturm und Drang* se desarrolló durante la última mitad del siglo XVIII. Los autores importantes fueron (el joven) Johann Wolfgang von Goethe, (el joven) Friedrich Schiller y Friedrich Gottlieb Klopstock.

El Romanticismo alemán no fue un movimiento unitario. Por ello se habla en las historias literarias de varias fases del Romanticismo. Una etapa fundamental fueron los años noventa del siglo XVIII (*Primer Romanticismo*), pero las últimas manifestaciones alcanzan hasta la mitad del siglo XIX.

El romanticismo francés tuvo su manifiesto en *Alemania* (1813), de Madame de Staël, aunque tuvo por precursor en el siglo XVIII a Jean-Jacques Rousseau. En el siglo XIX sobresalieron Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine, George Sand, Alexandre Dumas (tanto hijo como padre) entre otros, y son los mayores representantes de esta estética literaria.

En Inglaterra comenzó casi al mismo tiempo que en Alemania; en el siglo XVIII. Lord Byron, Percy N. Sheley y John Keats son los poetas canónicos del Romanticismo inglés.

El Romanticismo estadounidense, salvo precedentes como William Cullen Bryant, proporcionó a un gran escritor y poeta, Edgar Allan Poe, creador de una de las corrientes fundamentales del postromanticismo (el Simbolismo),

En Rusia, el Romanticismo supuso toda una revolución, pues autorizó como lengua literaria el hasta entonces poco cultivado idioma ruso. El artífice de esta moda fue el gran poeta Alejandro Pushkin, acompañado de numerosos seguidores e imitadores.

Romanticismo musical.

Comenzó en Alemania, partiendo de Beethoven y siguiendo por Weber en 1786 y Félix Mendelssohn. Es un estilo musical imaginativo y novelesco. Este movimiento afectó a todas las artes y se desarrolló sobre todo en Francia y Alemania. La estética del romanticismo se basa en el sentimiento y la emoción. En el romanticismo se piensa que la música pinta las pasiones de una manera sobrehumana, que revela al hombre un reino desconocido que nada tiene que ver con el mundo de los sentimientos que le rodea y en el que se despojan de todas las emociones. El estilo romántico es el que desarrolla la música de programa y el cromatismo de una forma predominante. Se da a lo largo de todo el siglo XIX.

El compositor hizo valer su derecho a elegir el vehículo que más se ajustaba a lo que quería expresar. Respetó las formas clásicas, pero con la suficiente elasticidad como para agrandar la dimensión de los desarrollos y en otros casos rompió con la estructura formal en subordinación a un argumento literario

El piano se convirtió en el instrumento favorito de la época. Este instrumento compartió dos características con el movimiento romántico: su expresividad e individualidad. De igual manera se fue perfeccionando técnicamente hasta lograr su estado actual, y ha sido el destinatario de una inmensa cantidad de composiciones, siendo considerado como el instrumento más completo.

Surgió una gran profusión de formas cortas como los nocturnos, las romanzas, los estudios, las baladas en las que el compositor creó su propia estructura a la medida de sus sentimientos.

La ópera en el Romanticismo reunió música, literatura y representación. La ópera alemana buscó independizarse de la influencia italiana y su gran representante fue Richard Wagner. Este compositor fue un gran innovador; no se puede ser indiferente ante él y su obra. Los más fervientes partidarios y los acérrimos detractores (entre ellos Johannes Brahms) persisten en nuestros días a pesar de la distancia.

Wagner manifestaba un acendrado nacionalismo y utilizó argumentos de la mitología alemana en el momento oportuno en que se desarrollaba el sentimiento de nación frente a la anterior fragmentación de los pequeños estados en Alemania.

El otro gran polo de la ópera romántica se desarrolló en Italia con Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini y en Francia con Gounod, Offenbach y Bizet.

Sucesos sociales importantes.

La Revolución Industrial determinó una nueva configuración política, social y económica encabezada por la burguesía. Los derechos individuales ganados durante las luchas del siglo XIX no se aplican a la nueva clase social emergente: el proletariado. El comienzo de la Revolución Industrial también provocó el descontento social especialmente entre el proletariado de las fábricas que habían surgido en las ciudades textiles de Silesia y Sajonia y en las poblaciones fabriles del Ruhr.

Nuevas tendencias más radicales surgieron como el marxismo o el anarquismo e instigarán los primeros movimientos sindicales, revueltas laborales sobre todo a partir de la década de los sesenta. En el terreno del desarrollo económico y comercial se consolidan el Imperio Inglés y los Estados Unidos de América, que aplica el liberalismo sin condicionantes históricos anteriores.

3.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Johannes Brahms nace en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y muere en Viena el 13 de abril de 1897.

Después de estudiar violín y violonchelo con su padre, contrabajista del teatro de la ciudad, Brahms se especializó en el piano y comenzó a componer bajo la tutela del maestro alemán Eduard Marxsen, cuyo conservador gusto musical dejó una profunda huella en él. En 1853 inició una gira de conciertos como acompañante del violinista húngaro Eduard Reményi. Durante esta gira conoció al violinista, también húngaro, Joseph Joachim, quién lo presentó al compositor alemán Robert Schumann. Schumann se quedó tan sorprendido con las composiciones de Brahms, obras aún no editadas, que escribió un apasionado artículo en una revista de la época sobre el joven compositor. Aunque la relación entre Robert Schumann y Brahms duró hasta la muerte del primero, el vínculo más destacable fue el que tuvo con la esposa de éste, Clara Schumann. Pianista reconocida en aquellos momentos; también compositora y con la que estableció una larga y profunda amistad que tuvo rasgos de amor platónico. Brahms solía presentarle a Clara sus obras antes de estrenarlas; muchas veces Clara Schumann fue la encargada de estrenar algunas de las obras pianísticas de Johannes.

En 1857, Brahms fue nombrado director del teatro de la corte en Delmont, donde permaneció hasta 1859; después, viajó durante varios años por Alemania y Suiza. Su primera gran obra presentada al público fue el Concierto nº 1 para piano y orquesta en re menor, que fue ejecutado por él mismo en Leipzig en el año 1859. Sin embargo, la composición no fue muy bien recibida ya que por entonces los conciertos donde aparecían pasajes virtuosos eran los que gustaban al público, y éste primero de Brahms carecía de ellos.

El compositor marchó a Viena en 1863, donde lo nombraron director de la Singakademie (Academia de Canto), aunque abandonó el puesto un año después. En 1868, Brahms adquirió fama en toda Europa debido al estreno de su Réquiem alemán, llamado así porque el texto está tomado de la traducción alemana que hizo Lutero de la Biblia, en vez de utilizar el texto en latín, como normalmente se hacía.

Entre sus obras maestras se encuentra la Sinfonía No. 1 en do menor op. 68 (1876); la Sinfonía No. 2 en re mayor op. 73 (1877); la Obertura del festival académico op. 80 (1880), que contiene canciones de estudiantes alemanes; la Obertura trágica (1881); la Sinfonía No. 3 en fa mayor op. 90 (1883), y la Sinfonía No. 4 en mi menor op. 98 (1885). Todas estas obras muestran una estructura muy compleja, heredada de la tradición vienesa clásica. Al contrario que sus coetáneos, Brahms rechazó el uso superfluo de nuevos efectos armónicos y cromatismos. Se esforzó más bien por componer música de gran coherencia interna, utilizando los efectos nuevos o infrecuentes sólo para subrayar los matices estructurales internos. Así pues, sus mejores obras no contienen añadidos innecesarios: cada tema, figura y modulación están anunciadas en los pasajes precedentes.

Su obra abarca todo tipo de música menos ópera. Otros trabajos importantes aparte de los anteriormente mencionados son; el Concierto para violín en re mayor op. 77 (1878), que se ha transformado en obra obligada en el repertorio violinístico; tres cuartetos de cuerda; cinco tríos; un quinteto para clarinete; varias composiciones para música de cámara combinando distintos instrumentos, y más de 150 canciones. ²

² <http://www.epdlp.com/complclasico.php?id=965> 15 junio. 2007.

3.3. LA OBRA COMPOSICIONAL

Como la mayoría de los compositores románticos, Brahms veneraba a Beethoven, quien ejerció una marcada influencia en él. Situación que no deja de ser curiosa si comprendemos que Beethoven era el menos de los románticos pero al creer que sí lo era permitió a los compositores que lo siguieron asimilar los elementos clásicos. Este fenómeno en Brahms es de gran importancia pues logra, a través de las formas clásicas dar coherencia a su inspiración romántica. No obstante también sintió una gran admiración por los grandes compositores de la época anterior, Mozart y Haydn. Su identificación con la música del periodo clásico fue tanta que incorporó a muchos movimientos de sus obras las formas de aquella música; sobre todo el movimiento de sonata. Por ello a Brahms se le considera el más clásico de los compositores románticos.

El clasicismo de Brahms fue un fenómeno único en sus días, ya que no seguía las tendencias marcadas por la moda musical de su época, representada por su compatriota Richard Wagner. A pesar de que Brahms hizo revivir una tradición musical como ningún otro compositor había conseguido desde Beethoven, no estuvo completamente aislado, y la riqueza emocional del espíritu romántico impregna su música. Es sabido que solía reelaborar una misma pieza pasados incluso diez o doce años de una creación, y que antes de dar a la obra su forma final, la transcribía para distintas combinaciones de instrumentos.

El ideal que Brahms perseguía era muy distinto a lo que en ese momento histórico se buscaba. Una desviación; o, si se quiere, una súper explotación del supuesto sentimiento romántico no era lo adecuado para el joven compositor al cual, la admiración que sentía por Beethoven y el deseo que tenía de reencontrar la música verdadera, aquella en la que confluyeran todos los elementos que le son inmanentes le obsesionaba. Luchaba por poner límites a su propio romanticismo y la lucha que llevó a lo largo de su vida a trabajar en el desarrollo de las formas clásicas y que de alguna forma lograron encauzar esa inspiración desbordada.

La lucha entre el racionalismo y la imaginación encuentra en Brahms un lugar perfecto donde confluir. Su tendencia natural a controlar sus emociones y deseos, aunada a su marcada melancolía lo empujaban a la introspección sin poder evitarlo.

El control que encontró en las formas musicales de la música antigua y el clasicismo lo ayudan a planear toda su actividad creadora. Después de trabajar arduamente en algunos elementos que no lograba dominar plenamente y llevando la experimentación a un grado tal de perfección, lo obligaban a destruir toda aquella obra que considerara con poca calidad.

Con respecto al dominio de las formas que dominaron en el inicio del siglo y él supo entender y desarrollar sobresale la forma sonata y que es la forma musical que utiliza para componer sus obras para violonchelo y piano.

Forma Sonata o Allegro Sonata

Se le llama forma sonata a la manera de elaborar y estructurar el material musical en el primer movimiento de una composición de gran extensión; aunque en muchas ocasiones también puede darse el caso de que se haga en el cuarto movimiento

Esta forma musical se organiza en tres secciones:

Exposición.

Se presentan dos temas a utilizar que son de carácter contrastante unidos entre sí por un puente modulante. Cuando el movimiento está escrito en una tonalidad mayor, el primer tema se presenta en la tónica y el segundo tema modula a la dominante en modo mayor, o bien, al relativo en modo menor.

Desarrollo.

El material expuesto es sometido a transformaciones, modulaciones, los temas pueden ser fragmentados ó aumentados al gusto del compositor. Se puede modular hacia los tonos vecinos o lejanos. Se trata pues de una reelaboración del material escuchado anteriormente.

Reexposición.

Vuelven a aparecer los dos temas de la exposición, pero ahora ambos en tónica. El puente que los une se adapta para ser no modulante.

Para concluir el movimiento, la coda puede hacer uso del material escuchado anteriormente o puede hacer uso de material nuevo, esto dependerá de la creatividad del compositor.

Haydn, Mozart y Beethoven utilizaron esta forma en sus composiciones y la llevaron a un alto grado de elaboración.

La Sonata

Se le llama Sonata a una obra compuesta por tres o cuatro movimientos. Puede decirse que a partir de Beethoven, lo común es que la sonata tenga cuatro movimientos, aunque hay muchas excepciones. Brahms compone su sonata para piano y violonchelo con tres movimientos:

Movimiento rápido en "forma sonata"

Movimiento lento y cantabile

Allegro. (rapido)

En lo que respecta a la sonata la información que nos ofrece Geiringer es sumamente ilustrativa en cuanto a la concepción misma se refiere, debido a ello la reproduzco de manera íntegra.

“En 1862 Brahms compuso los primeros movimientos de su Sonata en mi menor, Op. 38, para piano y violonchelo, junto con un adagio, desechado más tarde. El Finale fue escrito en junio de 1865. De acuerdo con su evolución artística, considerada como un todo, Brahms dominó la forma del

dúo para piano e instrumentos de cuerda tras haber escrito primeramente conjuntos de cámara, como tríos, cuartetos, sextetos, etc.

En los dos primeros movimientos de su Sonata en MI menor, el violonchelo es tratado con firmeza, sacando partido de su sonoridad y mostrando la experiencia ya adquirida por Brahms en la composición de música de cámara. El finale, añadido posteriormente y compuesto en el estilo fugado, no es demasiado afortunado, pues en esta parte el instrumento solista no siempre puede defenderse fácilmente del brillante tratamiento dado al piano”.³

Según muchos musicólogos, los temas de la sonata están estrechamente relacionados con algunos sujetos de los contrapuntos de Bach. Tal vez sea así, sin embargo, creo también que bien pudo escoger otros motivos cualquiera y el resultado seguramente hubiese sido similar, ya que, sin lugar a dudas es el genio de Brahms el que se manifiesta en el desarrollo de estos temas, pero dejemos que el respeto que él tenía por los antiguos –sobre todo de Bach-, sea para nosotros motivo de nostalgia y de la reafirmación para Brahms de su espíritu romántico contenido por la forma y la tradición. Por otra parte, esta sonata es una genuina composición brahmsiana, en la que el sentimiento romántico y la sólida construcción están perfectamente equilibrados.

A continuación presento el análisis de la sonata para piano y violonchelo.

³ Geiringer, Karl. *Brahms. Su vida y obra*. Madrid: Altalena Editores S.A. 1982. p 202

3.3.1 ANALISIS.

Al igual que ha sucedido con las obras anteriores, presentaré los elementos que yo considero más importantes para el análisis de esta obra. También partiendo de lo general a lo particular.

La sonata exhibe en su primer movimiento la estructura de la forma sonata. En este movimiento el lucimiento del violonchelo evidencia el conocimiento que de este instrumento tenía Brahms. La perfecta alternancia de ambos instrumentos y la explotación de la voz cantabile del violonchelo es maravillosa.

El segundo movimiento contrasta gratamente con el anterior, ya que el ritmo de minuet que le ha asignado y el tratamiento contrapuntístico de los dos elementos temáticos principales permite una perfecta definición de las voces.

El tercer movimiento es un fugato en el que demuestra el gusto que Brahms tenía por los modelos antiguos.

3.3.1.1 Allegro non tanto

Exposición. (Compases 1-32)

Tonalidad: mi menor.

Tema A

La sonata inicia con la exposición del tema A en el violonchelo. Compás 1 al 8.



Mientras tanto el piano acompaña armónicamente con los acordes de la tonalidad de mi menor. En el compás 9, el violonchelo comienza de inmediato a utilizar y a desarrollar los elementos del tema A interpretando un tema cantabile derivado de aquel. Finalizándolo en el compás 18. Del compás 18 al 20 se crea un puente que nos conduce a la presentación del tema A en el piano. Este se inicia en el compás 21 aunque incompleto. Hay una inflexión a Do mayor en el compás 24, sin embargo, regresa a mi menor en el compás 32.

Por su parte el violonchelo utiliza la célula temática (compás 26) del compás 5



Motivo que ha dejado el piano en su exposición incompleta para de este modo iniciar un juego contrapuntístico de este motivo entre ambos instrumentos hasta el compás 32.

Por otra parte, Brahms aprovecha este recurso para regresar a la tonalidad de mi menor en el puente modulante.

Puente modulante. (Compases 32-57)

Tonalidad: mi menor

Los compases 32 y 33 sirven para modular a Do mayor. A partir del compás 34 el violonchelo presenta el tema A incompleto en Do mayor, desarrollando una pequeña variante llegando así hasta el compás 41.

Modula a Fa mayor en el compás 41 y desarrolla el motivo del puente de los compases 18-20,



intercalándolo entre el chelo y el piano. Aprovecha este recurso para generar una progresión hasta el compás 54 donde modula y resuelve a si menor.

Del compás 54 hasta el 57 vuelve a utilizar el motivo del compás 5 desarrollando una respuesta, casi *stretto* entre las voces del chelo y el piano. Misma que nos conduce al tema B.

Tema B. (Anacruza compás 58-77)

Tonalidad si menor.

De manera usual en la forma sonata, el tema B se desarrolla en el relativo mayor, sin embargo, Brahms decide ir a la quinta superior de la tonalidad original.

El tema B es generado por diversos elementos del tema A. Sobra aclarar que con ligeras variantes. A continuación transcribo el tema y los motivos de los que nace:



También usa elementos rítmicos de los compases 13, 14 y 15



Y el grupeto del compás 3 del violonchelo.

La presentación del tema corre a cargo del violonchelo e inicia en la anacruza del compás 58 y termina en el tercer tiempo del compás 65.



Al comenzar el tema B en el violonchelo, de inmediato el piano reproduce el motivo principal, creando de esta forma y a partir del compás 58 un *stretto* entre ambos instrumentos que se prolongará hasta el compás 62. Continuando con un contrapunto libre hasta el 65.

En los compases 66-68. Hay un pequeño puente en el piano con una célula motívica del tema B



Que en la reexposición estará a cargo del violonchelo.

A partir del compás 69 hay un juego contrapuntístico entre ambos instrumentos que remata en el compás 75. Compás que es fin de la presentación del tema B

76-78 Esta pequeña extensión del periodo sirve para conducirnos a la coda que inicia en el compás 78 además de fungir como puente modulante a Si mayor.

Coda.

Tonalidad: Si mayor (compases 79-90)

Utiliza los elementos de los compases 18-20 generando un puente que nos conducirá al desarrollo

Desarrollo. (Compases 91-168)

Tonalidad Sol menor.

El desarrollo se crea a partir de los siguientes elementos:



la célula temática principal del tema A,



el motivo inicial del tema B.

Y de la coda de la exposición.

El desarrollo inicia en los compases 91 y 92 con la célula temática del tema A en el violonchelo, junto a una pequeña variante del tema B en el piano (compás 93)

De igual manera sirve para modular a Si bemol mayor.

En anacruza del compás 94 inicia el motivo de la coda y se desarrolla hasta el compás 100.

En la anacruza del compás 101 aparece el motivo inicial del tema B (compás 58) y lo usa como puente para modular a Re bemol mayor en el compás 102. En este compás lo presenta el chelo junto con el grupeto del tema A con pequeñas variantes melódicas hasta el compás 125. Lo intercala entre el violonchelo y el piano.

En el compás 113 regresa momentáneamente a Sib para de inmediato modular a Fa mayor, (compases 114 a 117)

A partir del compás 118 regresa a Re b mayor y prepara la resolución, más la prolonga hasta el compás 125; sin embargo, en lugar de resolver en Fa mayor lo hace a fa menor en el compás 126. De esta manera llega a una nueva presentación con ligeras variantes del tema B en fa menor en el violonchelo.

Aparece de nueva cuenta el pequeño *stretto* con el piano (compases 126-128) que sobreviene en un contrapunto imitativo hasta el compás 140 y con un pequeño *stretto* en los compases 138-140. En los compases 141-144 hay un desarrollo del motivo de la coda de la exposición. En los compases 145-148 se genera una textura armónica, no melódica, que sirve como puente modulante a mi menor. Del compás 149 al 161 desarrolla el motivo de la coda de la exposición preparando la reexposición en mi menor.

Reexposición. (Compases 162- 193)

Tonalidad mi menor

Se repite de manera íntegra toda la sección del tema de la exposición que va del compás 1 hasta el 32, con algunas ligeras variantes, sobre todo de textura en el piano. Para este efecto despliega los arpeggios de los acordes en el piano en los compases 162-179. Después continúa exactamente igual a la exposición. El compás 194 le sirve para modular a Fa mayor y de esta manera presenta el tema A en esa tonalidad.

Puente no modulante.

Tonalidad Fa mayor (compases 194-anacruza 219)

Presenta el tema con variantes en Fa mayor utilizando los motivos de la extensión del tema 1 (puente compás 18-20) continúa en Fa mayor hasta el compás 202. Modula a Sib mayor a partir del compás 203 hasta el 210. Hace una pequeña inflexión a la menor en los compases 211-214. En el compás 215 regresa a la tónica para de esta manera presentar el tema B en mi menor hasta el compás 219. En anacruza compás 220 inicia tema B y lo presenta íntegro hasta el tercer tiempo del compás 226. Pequeño puente con el motivo principal del tema B en el violonchelo. Anacruza compás 227-229 (en la exposición esta parte corrió a cargo del piano) A partir del compás 230 se vuelve a generar un juego contrapuntístico entre los instrumentos con el motivo principal del tema B que termina en el compás 237. Puente modulante a Mi mayor en los compases 238 y 239 que nos conduce a la coda.

Coda. (Compases 239-252)

Tonalidad Mi mayor

Repite en esta tonalidad la coda de la exposición (compases 239-249) pero a diferencia de aquella, aquí aparece una extensión de 3 compases (250-253) que nos conducen a la gran coda.

Gran coda. (Compases 253-300)

Tonalidad Mi mayor.

Inicia con el tema A en el piano y el motivo de la coda de la exposición en el violonchelo (compases 254-256) Anacruza compás 257 motivo del tema B. Progresión ascendente y descendente con los valores duplicados en las tres voces del compás 256 al 261. Tema A en el piano compases 262-264. Anacruza 265 variante del tema B

Desarrollo de los motivos hasta compás 278.
Extensión de tres compases con el acorde de mi menor.

3.3.1.2 Allegretto quasi minuetto – trío

Tonalidad: la menor.

Como estructura general este movimiento presenta una forma ternaria: A B A.

Tema a

Aparecen dos ideas temáticas con los siguientes elementos:



En el violonchelo



En el piano.

Ambas ideas se presentan del compás 1 al 14.

Del compás 15 al 28 se invierten estos temas en las voces con ligeras variantes, sobre todo en el momento de desplegar los acordes.

Del compás 29 al 37 crea modulaciones de paso. Una sucesión de dominantes sin resolver a tónica. Puente para modular do menor y llegar al tema b.

Tema b (Compases 38-58)

Tonalidad: do menor.

El tema es presentado por el piano, compases 38-41.



Sin embargo, el violonchelo adelanta en la exposición un motivo importante que es el final del tema en el piano.



La importancia de este motivo radica en que será una variación de este de donde se generará el tema del trío.

Por otro lado el tema aparece en el violonchelo dos compases detrás del piano haciendo una especie de pequeño canon, finalizándolo en el compás 45.

En el compás 46 el piano comienza a repetir el tema de manera insistente hasta el compás 53.

Del compás 54 al 58 hay un puente que modula a la menor para regresar al tema a.

Mientras tanto el violonchelo utiliza el motivo del tema a del piano (compás 2)



y acompaña al piano hasta el compás 58.

Tema a I (compases 59-76)

Regresa al tema a pero con ligeras variaciones, sobre todo en el piano. En el chelo tienen funciones modulatorias.

Trío.

Tonalidad: fa # menor

Los temas se generan de dos células motivicas fundamentales:



El inicio del tema a en el piano.

Que funciona como conducción y sostén armónico a lo largo del trío



y el final del tema b

El trío inicia en fa# menor, en la anacruza del compás 77 utiliza el motivo rítmico del tema a en el piano hasta el compás 87.

En la anacruza del 79 el violonchelo inicia con el tema desarrollado a partir del motivo final del tema a.



En los compases 88 y 89 repite el inicio y se prepara para modular a La mayor.

Compás 90 Regresa a La mayor con el mismo esquema que el anterior y llega así hasta el 99.

En el compás 100 hace una pequeña variación del tema hasta el 108.

109. transición para regresar al minuetto (parte a)

Parte A.

Repite completa.

3.3.1.3 Allegro.

Este allegro es un fugato a tres voces. A continuación transcribo sus elementos.

Sujeto



Contrasueto 1



Contrasueto 2



El esquema de esta fuga es el siguiente

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Violoncello						Respuesta			Contra. S 1. modificado			Pequeño <i>stretto</i> con el motivo de tresillos del sujeto y las octavas del C. S 2 y los octavos del C. S 1			Contrasueto 2		C.S 2 En el chelo con variaciones				
Piano M. D									Sujeto						Contrasueto 1						
Piano M. I	Sujeto					Contrasueto 1			Contrasueto 2						Sujeto						

	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
Violoncello	C.S 1 en el piano con pequeñas variaciones.			Contrapunto libre			Pequeño desarroll o del motivo de octavos del C.S 2			S. incompleto con ligeras variaciones.			<i>Stretto</i> entre el sujeto por mov. contrario en el chelo y el motivo del sujeto en el piano			Contra punto libre						
Piano M. D				Motivo principal del sujeto incompleto y con variaciones						Pequeño <i>stretto</i> entre chelo y piano. Este por movimiento contrario												
Piano M. I	Contrapunt o libre																					

	44 ----- 50	5 1	52 53 54 -----63 64	65 66 -- 73 74	75 76 ----- 88 89 90
Violoncello	<i>Stretto</i> utilizando La célula inicial del sujeto en mov. contrario	Extensión. Contra punto libre	Desarrollo de los motivos de la célula inicial del c. S 1 y los octavos del C.S 2. En los compases 61-64 hay un pequeño <i>stretto</i>	Desarrollo Del C.S 1 y C.S 2	Desarrollo del Sujeto
Piano M. D					
Piano M. I					

	91 92	93 94	95 96	97 98	99 100 101 102 103 104	105 -114	115-- 122	123 ---- 131
violonchelo			Pequeño <i>stretto</i> Con el motivo del C.S 2	Pequeño <i>stretto</i> Con el motivo del Sujeto	<i>Stretto</i> entre el piano M. I, M. D y el chelo utilizando el motivo principal del sujeto en movimiento contrario	<i>Stretto</i> a partir del motivo principal del C.S 2	<i>Stretto</i> con el motivo principal del sujeto en mov. contrario	Desarrollo contrapuntístico de los C.S 1 y C.S 2
Piano M. D	Pequeño <i>stretto</i> en el piano con el motivo inicial del sujeto							
Piano M. I								

APARECE UNA REEXPOSICIÓN INCOMPLETA, E INICIA CON LA RESPUESTA EN EL V GRADO.

	132 133 134 135 136 137 138 139	140 ----- 166 (40)	167 -----174	175 -----198	
Violoncello	Contrasujeto 1	Contra.sujeto 1. a la quinta	Finaliza la reexposición	Extensión sobre el sujeto, mismo que funge como puente que nos conduce a la coda	Piú presto. Coda Última presentación y desarrollo de los temas: sujeto, C.S 1 C.S 2. hasta el final
Piano M. D		Sujeto			
Piano M. I	Sujeto en el Vº (respuesta)	Contrasujeto 2			

3.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

La música de Brahms requiere un alto grado de madurez musical. Sin embargo, la dificultad que presenta esta sonata de manera específica radica en la correcta conducción de las frases que se desarrollan. El tema inicial nos presenta un excelente ejemplo. La profunda melancolía que este tema representa es poco comprendido por los alumnos (en este sentido parto de un subjetivismo en cuanto a los términos que utilizo para designar un fenómeno interpretativo, de cualquier manera es algo muy usual en los profesores) De igual forma no sólo existen ejemplos tan subjetivos como el anterior, para un modelo objetivo y cuantificable seguiré con los elementos que resultan más significativos en el tema principal; el sonido es uno de ellos ya que la búsqueda que de él se hace para la presentación del tema es fundamental, pues al encontrarse en el registro más grave del violonchelo ofrece al interprete unos elementos que son, sino poco usuales, no tienen parangón por su calidad en la literatura de violonchelo. Otro de ellos es el fraseo, ya que Brahms permite al violonchelo la explotación de una de sus mayores características sonoras y con ello la posibilidad de ser muy *cantabile* en una gran cantidad de los pasajes en que lo utiliza como voz principal; esto demuestra el perfecto conocimiento y dominio de los instrumentos de su elección. Valorando estos factores es comprensible la situación muy recurrente en la cual, debido a la insuficiente madurez en el alumno se puede caer en el error de considerar que únicamente es necesario valorar los principios objetivos y que no se comprenda la importancia que el sentimiento tendrá a lo largo de la interpretación.

Otro punto importante es la sensibilidad que requiere la obra para poder sostener el fraseo y la respiración correctas pues de manera muy usual puede llegar a perderse el interés en el escucha. De nueva cuenta la madurez traducida en sensibilidad es necesaria.

En cuanto a la técnica en sí, los puntos anteriores están muy ligados con esta, ya que mientras más recursos y más golpes de arco se dominen será mejor pues esto influye en buena medida para lograr el control y la manifestación de los factores interpretativos. Un ejemplo claro es aquel en que se manifiesta el cansancio por la falta de conciencia de los diferentes estadios de la sonata, los puntos de reposo naturales de la armonía y los que la conjunción entre el piano y el violonchelo logren es fundamental para la correcta interpretación y para mantener el interés en el escucha. Por ello es necesario comprender en toda su magnitud la capacidad que tiene Brahms para desarrollar los temas.

Conclusión.

El estudio de algún instrumento supone no solo el desarrollo de una disciplina en que convergen el ejercicio técnico, metódico y mecánico del cuerpo; una rutina diaria buscando la habilidad para ejecutar alguna obra o trozo musical específico, sino la capacidad de discernir y manifestar un conocimiento mucho más complejo. La experiencia y madurez del individuo expresados en un fenómeno sensorial como puede ser la música y que nos transporta por diferentes estadios del alma humana puede llegar a ser una experiencia magnífica.

La pregunta sería ¿cómo pretender hacer partícipes a individuos ajenos al acto reconstructivo de una partitura, del goce espiritual contenido en la música si la misma técnica interpretativa del ejecutante se encuentra limitada por el mecanicismo académico de la educación? Después de todo la finalidad de la música es el ser escuchada. Desde mi punto de vista, una de las pocas posibilidades que tenemos los músicos en nuestra época como estudiantes para desarrollar una conciencia expresiva se nos presenta en el momento de iniciar el estudio de cada obra nueva que nos exija el profesor. La investigación que el estudiante puede iniciar del contexto general de la composición debe ofrecer elementos que de manera inmediata se verán reflejados en la interpretación. Debemos entender que los diversos elementos localizados en la ejecución musical encuentran una enorme diversificación gracias a la individualidad del ser humano, es decir, cada persona es única desde cualquier punto de vista, morfológica e intelectualmente. Será esta diversidad la que impondrá los criterios de enseñanza y las herramientas para lograr transmitir una técnica en particular, sin llegar a ser una limitante para el desarrollo de la experiencia personal. Desde mi punto de vista, el aprender a tocar de una u otra forma, depende del profesor y de su conocimiento del instrumento, sin embargo, existe un momento de la enseñanza en que el criterio personal y la madurez del alumno vendrá a sustituir el proceso imitativo de la cognición.

Si bien es cierto que este proceso imitativo de la enseñanza musical es necesaria, también lo es el hecho de reconocer la individualidad del ser humano, el profesor puede, sin lugar a dudas, darnos elementos técnicos, interpretativos, estilísticos, históricos, etc. que enmarquen perfectamente la música a ejecutar, no obstante, la limitación se presenta al comprender que cada quién jerarquizará los elementos anteriores de acuerdo a su propio gusto y comprensión. Deseo enfatizar esta situación puesto que el conocimiento que se pueda adquirir por medios propios y, en la medida de lo posible, de primera mano, no sólo darán solidez a las experiencias anteriores sino que permitirán desarrollar este espíritu inquisitivo del cual por mucho años a adolecido el mexicano.

Para finalizar quiero aclarar que este pequeño trabajo final de la licenciatura en violonchelo no tiene la intención de generar conciencia, es sólo un punto de vista más en el quehacer musical de la Escuela Nacional de Música, de esta educación humanística e integral, perfil fundamental de nuestra máxima casa de estudios.

En este sentido encuentro que una de las experiencias más importantes en mi muy larga estancia en la Escuela Nacional de Música, fue el tener la fortuna de ser parte de la cátedra de violonchelo de los profesores Ignacio Mariscal, Edgardo Espinosa y Rocío Orozco. A quienes ofrezco un reconocimiento por su disposición para la enseñanza, por la madurez y prudencia que mostraban ante las decisiones de sus alumnos y de quienes aprendí muchos de los elementos musicales humanos de los que ahora gozo.

4. ANEXO 1. PROGRAMA DE MANO.

Juan Sebastián Bach
(1685-1750)

Sonata para viola da gamba y clavecín
(Violonchelo y piano)
en Sol mayor BWV 1027

Tal vez en ningún otro compositor se advierta tanto la influencia de circunstancias ajenas a su quehacer artístico como en Johann Sebastian Bach. Una gran cantidad de sus obras fue producto natural de las características de gobierno propias a su lugar de residencia. En este sentido es comprensible encontrar como su arte respondió de manera general a las exigencias de la corte o iglesia a las que sirvió. Esto no significa de ninguna manera que su música haya estado determinada por aspectos externos a su creatividad, sin embargo, los medios de los que se servía si eran definidos por las necesidades propias del lugar donde se desempeñaba. Los distintos periodos de su vida que se aceptan de manera común nos dan cuenta clara de este fenómeno. Si el periodo de Weimar y el de Leipzig se caracterizan por ser la época de producción orgánica y eclesiástica, su estancia en el pequeño principado de Cöthen se caracteriza por ser una de las principales épocas de creación instrumental. La nueva predilección cortesana que se desarrollaba en Europa no podía pasar desapercibida en los principados alemanes. La corte del príncipe Leopoldo gustaba de seguir la tendencia del estilo aristocrático de la época, por tal motivo lucía, de acuerdo a su capacidad financiera, todos los lujos y ostentación de las grandes cortes europeas, imitando en especial la de Versalles, arquetipo máximo del barroco.

Los conciertos de Brandemburgo, suites, partitas, y sonatas fueron parte de su obra en este tiempo. La sonata para viola da gamba y clavecín fue compuesta en este periodo. Forma parte de una colección de tres sonatas que, especulando un poco, se sugiere fueron compuestas para el violagambista y violonchelista Carl Frederich Abel. Esto se deduce del hecho de que es de los pocos instrumentistas de la orquesta de Cöthen de los que se tiene una referencia concreta.

El termino sonata proviene de *sonare* en oposición a *cantata* y *tocata*. Se aplicaba comúnmente a los instrumentos que no fueran de tecla. La sonata deriva de la canzona por lo cual conservaba algunas de las danzas características de la suite. Se entiende por esta razón que no era bien visto al momento de interpretarse en la iglesia, de manera que se sustituyeron, o simplemente cambiaron de nombre derivando en dos formas distintas de sonata: la sonata de chiesa (de iglesia) y la sonata da cámara. La sonata da chiesa tiene en su estructura y de manera general cuatro movimientos, alternando uno lento y uno rápido. Aun cuando trata de ser distinta de la de cámara, no deja de subsistir en ella el ritmo propio de las danzas.

La sonata italiana por otra parte tenía una característica muy particular: al ir ganando terreno la melodía, se hizo patente la necesidad de un sustento estructural firme, el cual se logra con el desarrollo del bajo continuo. Las formas más comunes que se crearon respondían de forma directa a la dotación instrumental que la constituía. De esta forma se estableció como norma el componer a

una o dos voces agudas, regularmente violines o flautas, con el acompañamiento de una voz grave; violonchelo, bajo, fagot, etc. A las sonatas con una voz aguda se les llamaba a dúo y a las de dos, a trío o trío-sonatas, esto debido a las voces que implicaba la ejecución.

Como ya se ha dicho, Bach conocía y dominaba perfectamente la forma de la sonata italiana, pero de modo natural la enorme tradición polifónica alemana se hace evidente en el tratamiento que él hace de las voces. La sonata para viola no es la excepción. Sólo en el tercer movimiento se vislumbra el desarrollo de una melodía sobresaliendo por encima de la estructura armónica, revelando un claro aunque no desarrollado dominio de los elementos de la sonata italiana. Por otra parte el tema fugado es condición obligada en cada una de los movimientos de la sonata, siendo mucho más evidentes en el segundo y cuarto movimientos. Cabe aclarar que esta sonata es una sonata con clave obligado, es decir, Bach escribió la parte del clave, tal y como él lo deseaba, sin darle oportunidad al clavecinista de poner o quitar nada, salvo la ornamentación. También es importante destacar que Bach, en ningún momento sacrifica alguna voz en aras de elementos artificiosos, ni se deja arrastrar por las tendencias modernas; su control y dominio del arte polifónico es claro, transparente y maravilloso.

M. M. Ponce
(1886-1948)

Sonata para violonchelo y piano

Manuel M. Ponce es considerado como uno de los compositores mexicanos más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX. De igual manera se le atribuye el desarrollo inicial del nacionalismo mexicano. Curiosamente, este reconocimiento no trasciende más que las notas de los libros de historia y las clases de teoría musical en las escuelas especializadas. En este sentido, es sorprendente el comprobar que, de la mano de ese reconocimiento, coexiste un considerable desprecio a su música en las salas de conciertos de México.

Ponce es un compositor poco interpretado aún por sus compatriotas. Este fenómeno obedece a causas diversas, entre ellas destaca la falta de difusión que su música sufrió durante largo tiempo, debido a que mucha de su obra no fue editada hasta hace unos pocos años. A este respecto, la labor de la Escuela Nacional de Música a sido fundamental para ese resurgimiento de la música de este compositor.

La sonata para violonchelo y piano fue compuesta a lo largo de 7 años. Iniciada en el periodo de su estancia en cuba (1915-1917) y finalizada en 1922.

El largo tiempo que pasa para finalizar esta sonata se refleja enormemente en la organización que presenta la sonata, evidenciando diferentes etapas de madurez en el compositor. De igual forma denota una búsqueda para lograr una unidad estructural que diera coherencia a los diferentes movimientos de la pieza. Se hace claro que las influencias que sufre durante este periodo le implica un gran reto para lograrlo.

Es interesante enfrentarse a un compositor que estaba retomando elementos que en Europa ya habían pasado de moda o estaban a punto de hacerlo; él los asimila y los lleva un poco más allá de sus exigencias iniciales. El uso, para mi gusto excesivo, de las alteraciones y modulaciones extremas, y en pocos compases, es un ejemplo de la poca innovación de sus composiciones, al menos en lo que respecta a la sonata en cuestión, pues desde mi punto de vista esa exageración en la armonía pretende llenar, o en algunos casos complementar para así ayudar a la poca calidad del desarrollo de los elementos rítmicos y melódicos. Aunado a esto, Ponce sigue utilizando una forma musical muy vieja como lo es la forma sonata que, aún cuando en la sonata para violonchelo y piano aparece poco definida, si es posible encontrar elementos que le son característicos como son: tema a y b, exposición, coda, etc.

Como ya se ha dicho, Ponce es un compositor poco interpretado. Se hace evidente que ese factor puede ser una desventaja, ya que el desconocimiento y justa valoración de su obra se encuentran en su etapa primigenia; de ahí que el estudio y la investigación acerca del compositor y su obra sea un factor fundamental para poder acceder a su creación y que nos permita dar una correcta interpretación de su música. Sin embargo, este factor que en un principio puede parecernos un inconveniente, no lo es tanto si entendemos que el desconocimiento de la música de Ponce nos permite, como estudiante de violonchelo el poder experimentar algunos de los conocimientos que se han adquirido en los años de escuela y ponerlos en práctica. Sin lugar a dudas, con el paso del tiempo se podrá acceder a su música con la familiaridad que nos exige uno de los grandes compositores mexicanos.

Johannes Brahms
(1833-1897)

Sonata para piano y violonchelo
en mi menor Op. 38. No. 1

Johannes Brahms es una figura que destaca en los albores del romanticismo.

Como la mayoría de los compositores románticos, Brahms veneraba a Beethoven, quien ejerció una marcada influencia en él. Situación que no deja de ser curiosa si comprendemos que Beethoven era el menos de los románticos, más al pretender que si lo era permitió a los compositores que lo siguieron asimilar los elementos clásicos. Este fenómeno en Brahms es de gran importancia pues logra, a través de las formas clásicas dar coherencia a su inspiración romántica. No obstante, también sintió una gran admiración por los grandes compositores de la etapa anterior: Mozart y Haydn. Su identificación con la música del periodo clásico fue tanta que incorporó a muchos movimientos de sus obras las formas de aquella música; sobresaliendo el movimiento de sonata. por esta razón a Brahms se le considera el más clásico de los románticos.

El clasicismo de Brahms fue un fenómeno único en sus días, ya que no seguía las tendencias marcadas por la moda musical de su época, representada por su compatriota Richard Wagner. A pesar de que Brahms hizo revivir una tradición musical como ningún otro compositor había conseguido desde L. V. Beethoven, no estuvo completamente aislado, y la riqueza emocional del espíritu romántico impregna su música. Es sabido también que solía reelaborar una misma pieza

pasados incluso diez o doce años de su creación, y que antes de dar a la obra su forma final, la transcribía para distintas combinaciones instrumentales.

El ideal que Brahms perseguía era muy distinto a lo que en ese momento histórico se buscaba. Una desviación; o, si se quiere, una súper explotación del supuesto espíritu romántico no era lo adecuado para el joven compositor al cual, la admiración que sentía por Beethoven y el deseo que tenía de reencontrar la música verdadera, aquella en la que confluyeran todos los elementos que le son inmanentes le obsesionaba. Luchaba por poner límites a su propio romanticismo y la batalla que libró a lo largo de su vida lo llevó a trabajar en el desarrollo de las formas clásicas y fueron estas las que de alguna manera lograron encauzar es inspiración desbordada.

El control que encontró en la música antigua y en el clasicismo lo ayuda a planear toda su actividad creadora. La madurez alcanzada por Brahms es evidente en la época en que termina la sonata para piano y violonchelo en mi menor op.38. No.1.

Obras consultadas.

Basso, Alberto. *La Historia de la Música. La Época de Bach y Haendel.* Madrid: Editorial D.G.E./Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes., 1999.

Benedetto, Renato Di. *Historia de la Música. El Siglo XIX Primera Parte.* Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Turner Libros., 1999.

Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce (ensayo)* Textos de humanidades/32. México: UNAM, Difusión Cultural/Unidad Editorial. 1982.

Díaz Cervantes, Emilio y de Díaz, Doll. y R. *Ponce, Genio de México. Vida y Época (1882 - 1948)* México: Federación Editorial Mexicana, 2003.

Enciclopedia Hispánica. EUA: Edit. Barsa Planeta, Inc., Kentucky, 2003.

Fleming, William. *Arte, música e ideas.* México: Editorial Interamericana S. A de C. V, 1984

Forkel, J. N. *Juan Sebastian Bach.* México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica 31, (1802) 1ª edición en español, 1950.

Geiringer, Karl. *Brahms "Su vida y obra".* Colaboración de Irene Geiringer. London: A Da Capo Paperbak, Oxford University Press, 1947

Lang, Paul Henry. *LA MÚSICA. En la civilización occidental.* Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Lozano, José Manuel. *Historia de la cultura.* México: Compañía Editorial Continental, S.A. de C. V. 1994

Rosen, Charles. *Formas de Sonata.* Cooper City, Fl33330. EE.UU. c 1980 by Norton & company, Inc. España: c de la edición en lengua castellana y de la traducción SpanPress Universitaria. 1998.

Rostand, Claude. *La música alemana.* Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962

Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach.* Madrid: Edit. Alianza, 1990.

Spitta, Philipp. *Johan Sebastián Bach, "su vida, su obra, su época".* México: Biografías Gadesa, 1950.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. "El músico poeta".* Argentina: Editorial Ricordi, Buenos Aires, 1955.

Medios electrónicos.

- http://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_M._Ponce 15 junio 2007.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo> 15 junio. 2007.
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=965> 15 junio. 2007.