

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

“NOTAS AL PROGRAMA”

**OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL
TÍTULO DE LICENCIADO
INSTRUMENTISTA**

VIOLONCELLO

PRESENTA:

JULIO CÉSAR CEJUDO ESPINOZA

**Alumno de la cátedra de violoncello del Mtro. Edgardo
Espinosa**

**Asesor de “notas al programa”
Dr. Felipe Ramírez Gil**



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.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	3
1. Suite para violoncello solo en do mayor JOHANN SEBASTIAN BACH.....	4
1.1 Marco histórico y social.....	5
1.1.1 Barroco.....	6
1.2 Aspectos biográficos.....	8
1.3 El violoncello en la obra de Johann Sebastian Bach.....	11
1.4 Análisis de la obra.....	12
1.4.1 Preludium.....	12
1.4.2 Allemande.....	13
1.4.3 Courante.....	14
1.4.4 Sarabande.....	15
1.4.5 Bourrée I	16
1.4.6 Bourrée II.....	16
1.4.7 Gigue.....	17
2. Sonata para violoncello y piano en mi menor JOHANNES BRAHMS.....	18
2.1 Marco histórico y social.....	19
2.2 Aspectos biográficos.....	21
2.3 El violoncello en la obra de Johannes Brahms.....	23
2.4 Análisis de la obra.....	24
2.4.1 Allegro non troppo.....	24

2.4.2 Allegretto quassi menuetto.....	25
2.4.3 Allegro.....	26
3. Concierto para violoncello y orquesta en la menor CAMILLE SAINT-SAËNS.....	27
3.1 Marco histórico y social..... 28	
3.2 Aspectos biográficos.....	29
3.3 El violoncello en la vida de Camille Saint-Saëns.....	30
3.4 Análisis de la obra.....	31
3.4.1 Allegro non troppo.....	31
3.4.2 Allegro con motto.....	34
3.4.3 Allegro.....	37
4. Sonata para violoncello y piano en do menor JORGE CALLEJA.....	40
4.1 Marco histórico y social.....	41
4.2 Aspectos Biográficos.....	42
4.3 Análisis de la obra.....	43
4.3.1 Posible infarto ectópico.....	43
4.3.2 El cuarto ruido cardíaco.....	45
4.3.3 La isquemia absoluta por una oclusión coronaria trombótica al miocardio.....	46
4.3.4 RCP.....	47
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	49
Anexo	50

INTRODUCCIÓN

La reflexión acerca de los aspectos que pudieron influir en los autores que, por sus características, dieron cuenta de un valor musical excepcional, fue lo que impulsó este trabajo.

El presente se basa en la recopilación de cuatro obras que conforman el programa de recital público; *suite para violoncello solo* de J. S. Bach; *concierto para violoncello y orquesta* de Camille Saint-Saëns; *sonata para violoncello y piano* de Johannes Brahms, y *sonata para violoncello y piano* de Jorge Calleja, mismas que son representativas en la historia de la música, por la época en que fueron concebidas: el periodo barroco, el clásico y el contemporáneo en la música mexicana.

Dichas obras han trascendido, por el grado de maestría y belleza que con ellas alcanzaron sus creadores y porque forman parte de la literatura y acervo musical de la obra dedicada al violoncello a través del tiempo. Su complejidad técnica, brinda la oportunidad al intérprete de demostrar el grado de destreza alcanzada en el dominio de la ejecución del instrumento.

Presento también el marco histórico de la vida de los autores, y una síntesis de su biografía, esperando con ello dar una idea de los acontecimientos. Como su condición de vida, que propiciaron su actividad creadora: su legado.

También incluyo, como fruto de los métodos adquiridos a través de mi formación, el análisis musical (armónico, estructural y melódico) de las obras citadas, esperando con ello tener un concepto claro de su contenido y así propiciar una interpretación artística que resulte más interesante y acertada.

1. Suite para violoncello solo en do mayor BWV 1009

JOHANN SEBASTIAN BACH

1.1 Marco histórico y social

En Francia se iniciaba el periodo del Absolutismo, correspondiente al reinado de Luis XIV que en ese entonces tenía 23 años, gobernó como monarca absoluto durante más de 50 años, es decir, de 1661 a 1715.

Este flamante monarca fue bautizado como "El Rey Sol" por sus súbditos, a partir de que el país adoptó por emblema un sol resplandeciente, Francia se convirtió en el centro de toda Europa.

El Imperio Alemán no pudo hacer nada contra este absolutismo francés y al fin de la guerra de los treinta años, debió afrontar dos hechos irremediables: la desintegración del territorio y la dependencia de la mayoría de los príncipes alemanes hacia su vecina Francia.

En Alemania, devastadoras calamidades y adversidades se arrastraban con la guerra de los treinta años, que había herido muy profunda a esta nación. El imperio germánico se había desmembrado en un mosaico de 350 estados autónomos respecto al emperador; lo que a su vez tuvo como consecuencia las grandes posesiones nobiliarias y expulsaran a los campesinos de gran parte de sus propiedades, pues se había formado un inmenso proletariado agrícola; así la Alemania de esta época era un conjunto de estados dominados por un régimen agrario, duro y opresivo, por que su clase campesina estaba arruinada¹.

Esta nueva etapa que inició la consolidación de Alemania, se desarrolló de forma paralela a la decadencia francesa y esta ligada a la dinastía de los Hohenzollen, que habían heredado el ducado de Prusia en el siglo XVIII, cuya importancia radicaba en permitir el avance alemán en las regiones eslavas, Aunque sus habitantes se opusieron, el territorio paso de ser un feudo y quedo bajo el amparo de los Brandenburgo.

El despegue alcanzado por Alemania tras el dominio de nuevos reinos, se debió al talento del Rey Federico Guillermo, para organizar tanto administrativa como militarmente, a la nación y promover la migración para poblar los territorios que pertenecían a dicho rey, fundador de las bases de un estado moderno.

Al morir Federico Guillermo, lo sucedió su hijo Federico II, quien retoma el impulso contra Francia, aliándose con los Habsburgo. Posteriormente, por su apoyo a la causa imperial; fue nombrado Rey de Prusia en 1701.

¹ *Historia Universal VISOR*, tomo 5, Pág. 38

1.1.1 Barroco.

Vocablo despectivo que significa "florido" o "deforme". Esta manifestación del arte tuvo su origen en Italia, específicamente en Roma, donde cambiaron las formas del Renacimiento para pasar a un nuevo estilo, que también para el arte significaba la reconciliación del cristianismo con el espíritu de la antigüedad: alegre y abierto al mundo.

En el transcurso del siglo XVII, las manifestaciones artísticas europeas estuvieron estrechamente relacionadas con el arte Alemán. Numerosos artistas italianos llevaron a territorios germanos los principios estéticos del barroco².

En la literatura, este estilo o corriente despegó con toda su fuerza durante el Siglo de Oro en España, dando vida a una de las obras más grandes escritas en la literatura española: *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616).

En Francia surgió también un gran maestro, fundador de la obra teatral de carácter, que explotaba la comicidad como medio de reflexión y crítica de diversas situaciones sociales y humanas de la época, conocido en el mundo entero como Molière (1622-1673).

En cuanto a la pintura, surge el manejo de los efectos del claro-oscuro, así como la ornamentación y decoraciones exuberantes, las pinturas al fresco y la creación de ambientes escenográficos. Respecto de este estilo, sobresale notablemente la Escuela de Caravaggio, que tiene una influencia en los pintores de la época. Por su parte, en la escultura adaptó un lenguaje de figuras contorsionadas, ritmos acentuados y escenas de profundo dramatismo.

En el terreno de la ciencia, se verifican grandes progresos decisivos para el futuro de la civilización europea, pues surgen figuras tan importantes como Issac Newton (1643-1727) descubridor de las Leyes de la Gravitación Universal y que, además enriqueció las altas matemáticas, integrando a ellas el cálculo integral y el cálculo potencial. De gran importancia también, es la aportación del matemático francés René Descartes (1596-1650), pues con base en sus ideas inicia la Filosofía Moderna.

En el ámbito musical, esta corriente surgió como una reacción en contra de la polifonía y sus postulados condujeron a la creación del recitativo acompañado y de la ópera; también el Bajo continuo tomó un lugar principal en todos los ensambles musicales. Las tonalidades mayores y menores reemplazaron a los modos eclesiásticos. La escritura contrapuntística se

² op. cit. pág. 39.

retomó con bases armónicas; además, el desarrollo de las posibilidades de cada instrumento, pues muchos de ellos se modificaron y permitió destacar su carácter individual, y a esto constituyó la característica principal de esta corriente.

Así mismo, floreció la ópera procedente de Italia, adoptando un tono muy popular, a tal grado que se constituyó el Palacio de la Ópera en Venecia, en 1637. En la corte de los Habsburgos austriacos, este género alcanzó su mayor triunfo.

En cuanto a los compositores barrocos, Jorge Federico Händel y Johann Sebastian Bach representaron las columnas fundamentales de este estilo. Se trata, claro, de dos orientaciones, cada una resultante de la personalidad específica de su creador. Sin embargo, ambos aportaron a la par cambios fundamentales. Así, por ejemplo, a partir de sus trabajos se le dio forma e independencia a las suites, se produjeron los primeros ensayos conducentes de la sonata al concierto instrumental y a la música para *solista* en un estilo *concertante*, así como a la música *concertada* para varios instrumentos, y a la técnica creciente del instrumento orquestal.

Como vemos, se trató de un periodo pletórico en generalidades que retomó la herencia del *Renacimiento* y que tras un siglo y medio de existencia, condujo al *Rococó francés*, del clave a la ópera cómica, a las primeras oberturas, para terminar en Viena con la universalidad de la sonata y la sinfonía.

1.2 Aspectos biográficos.

Al intentar dar una idea de cómo se desarrolló la fructífera vida y el arte de Johann Sebastian Bach, los autores de una de sus biografías³, hacen una división de cuatro etapas creadoras, asociándolas a sus distintos cargos en las diferentes ciudades en las que vivió y se desarrolló como músico y compositor.

Siendo la primera etapa la de su juventud hasta 1708, en las ciudades de Arnstad y Mühlhausen, en las cuales se dedicó a copiar fielmente la música de sus contemporáneos y predecesores, de familiares y también de compositores italianos, franceses y alemanes. Johann Sebastian se encuentra a sí mismo al estudiar e incluso al imitar a otros compositores; Bach en esta etapa experimentó abarcando obras instrumentales y corales como: sonatas, caprichos, preludios y fugas, preludios corales y cantatas.

En la segunda etapa, en la ciudad de Weimar (1708-1717), fue la transformación de la juventud a la madurez, en la que no sólo copió la música de otros autores, también la arregló y adoptó al clave y al órgano imprimiéndole se sello personal, copiando temas y utilizándolos como motivos para sus fugas, alcanzando el grado máximo en cuanto al dominio en la ejecución del órgano. En esta etapa se concentró en la composición religiosa desarrollando el contrapunto y el equilibrio de la forma, como antecedente de lo que más tarde serán sus grandes cantatas.

En la tercera etapa, en madurez, fue director en la corte de Antalt-Kothen a los 32 años (1717-1740); realizó el mayor número de sus obras maestras alcanzando su punto culminante. En esta etapa abarcó el género musical instrumental con obras como la *Segunda* y la *Tercera* de las invenciones, *Las suites inglesa y francesa*; *Primera parte del clave bien temperado*; *Oberturas orquestales*, y los *Conciertos de Branderburgo*.

Posteriormente al cambiar de la corte principesca al más alto cargo dentro de la fe Luterana de Santo Tomás en Leipzig, desarrolló el género musical religioso que en sus obras nos muestra "una cristiandad más universal " en la mayoría de sus *Cantatas de Iglesia*; *El Magnificat*; *Los oratorios de Navidad*; las *Pasiones según San Mateo y San Juan*, y *La Misa en si menor*; en todas éstas obras se nota una tendencia educativa y un elevado nivel de perfección, en los cuales Bach pone de manifiesto su vocación del gran arte de la música.

Por lo que corresponde a la cuarta etapa que comprende (1740-1750) disminuyó gradualmente la producción de sus composiciones, no así la

³ Geinringer Kral e Irene "**La familia de los Bach**", tomo 1,Pág. 42.

calidad ni inspiración, ya que logró obras de profundo significado como *Las Variaciones Canónicas* sobre el himno *Von Himmel Hoch, Da Komm ich Her*; *La ofrenda musical* y *El arte de la fuga*, obras que se pueden considerar como “el testamento artístico del mayor genio en el campo de la escritura contrapuntística”; es indudable que su influencia sobre los siglos XIX y XX no ha sido superada por ningún otro compositor.

Con la finalidad de dar una idea general de la vida y obra de Johann Sebastian Bach me limitaré a mostrar en un cuadro, las fechas que enmarcan su fructífera producción artística y los acontecimientos que la propiciaron⁴.

Año	Acontecimiento
1685	El 21 de marzo nace Bach en la ciudad de Eisenach.
1692	Ingresa al "Laiteinschule" en donde inicia su educación musical.
1695	Muere su padre Juan Ambrosius Bach, se muda a Odruff y continúa su educación con su hermano Johann Cristoph de quién recibe las primeras lecciones de clavicordio.
1700	Ingresa al "Laitenschules" en la ciudad de Lunenburg estudiando con G. Böhm en donde participa en el coro de San Miguel y viaja hacia Hamburgo para escuchar al organista Johann Adam Reinken.
1703	Ejerce como violinista en la corte de Weimar.
1704	Organista de San Bonifacio en Arstadt. Se entrega por completo al estudio y ejecución del órgano y viaja en repetidas ocasiones a la ciudad de Lübeck para escuchar a Buxtehude.
1704-1745	Compone la mayoría de sus cantatas (alrededor de 300).
1707	Organista de San Blas en Munhâussen, se casa con María Bárbara.
1708	Vuelve a Weimar como organista de la corte calvinista, el medio es favorable para desarrollar su genio alcanzando una alta perfección en la ejecución del órgano y música sacra.
1714	Es promovido a Konzertmeister, es donde se da la mayor producción de obras para órgano.
1717	Es promovido a director de conciertos dedicado a la composición

⁴ <http://ea082.ecoapl.uv.es/introito/JSBACH.htm>
http://membres.tripod.com/mundoclasico/cps/BACH_00073.htm

instrumental.

- 1720 Compone las sonatas y partitas para violín solo y las suites para violoncello.
- 1721 Se casa con Anna Magdalena.
- 1722 Lo promueven a Kapellmeister.

- 1723 Toma el cargo de *Musices* y cantor en Santo Tomás en Leipzig, compone *La pasión según San Juan*; muere Leopoldo Anhalt-Cöthen hecho que le causó un fuerte impacto y compuso la *Cantata Fúnebre* que consistió en una serie de coros dobles.
- 1726 Compuso las *Suites francesas* publicadas y grabadas por él mismo.
- 1731 Compuso el *opus I* del *Clave bien temperado*.
- 1732-1737 Compuso la *misa en si menor*.
- 1734 Compuso el *Oratorio de Pascua*.
- 1736 Fue nombrado Hofkomponist desarrollando una gran actividad compositiva y pedagógica.
- 1740 *Opus II* del *Clave bien temperado*.
- 1747 Viaja a la ciudad de Postdam para conocer a Federico el Grande, el rey le dicta un tema para que lo desarrolle en el órgano y lo improvisa en una fuga a seis voces. Ingresa en la *Correspondirende Societät der Musicalische Weissenchaft* del mismo rey.
- 1749 Compone la *Ofrenda Musical* tomando como tema el que le dictó el rey.
- 1749 Compone el *Arte de la Fuga* quedando la obra inconclusa.
- 1750 El 30 de julio a los 65 años muere Johann Sebastian Bach.

- 1829 Setenta y nueve años después de su muerte es interpretada en Leipzig su *Pasión según San Mateo* por Félix Mendelssohn
- 1833 Se presenta la *Pasión según San Juan* en Berlín también por Félix Mendelssohn.
- 1850 Se crea la *Bach Gesellschaft* por Franz Liszt, Robert Schuman y otros músicos, organización que se dedicó a acumular y editar la obra de J. S.

Bach, labor que tomó cincuenta años y trasciende hasta nuestros días.

1.3 El Violoncello en la obra de Johann Sebastian Bach.

Entre 1717 y 1731, mientras trabaja como Maestro de Capilla en la corte de Cothen y muy probablemente inspirado por la presencia del violoncelista y gambista Christian Ferdinand Abel, así como por otro gran virtuoso del violoncello, el músico Christian Bernhard Linigke, Johann Sebastian Bach compuso seis *suites para violoncello solo*, junto con una suite para viola pomposa. En esa misma época, también compuso sus renombradas tres sonatas y tres partitas para violín solo y las suites francesas para clavecín.

Este magistral trabajo para violoncello solo, representa la más perfecta síntesis de equilibrio respecto de la variedad de danzas incluidas en cualquiera otra suite del periodo Barroco entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.

La gran cantidad de ediciones que hoy en día tenemos de estas Suites de Bach se origina en el hecho de que existen varias copias de sus manuscritos, en muchas de las cuales, es indudable, hay un sin número de correcciones, ya que algunas fueron copiadas por Anna Magdalena Bach y otras por sus alumnos. El manuscrito original nunca se encontró y, en consecuencia, se explica la imposibilidad de establecer una estricta y auténtica edición basada en la partitura original⁵. Los estudios acerca del manuscrito escrito por Anna Magdalena Bach han arrojado que, en este documento, se encuentran claros indicios de que el original debió haber sido escrito entre 1717 y 1723, En ese mismo, aparecen también copias de las sonatas y partitas para violín solo y el segundo, las suites para violoncello solo.

En cuanto a su forma las seis Suites guardan la misma escritura, empiezan con un Preludio que son considerados los movimientos más importantes de la serie, siendo estos el mejor ejemplo pedagógico técnico en cuanto a la complejidad de ejecución en riguroso orden cronológico, que exige al ejecutante la máxima maestría, le sigue una *allemande*, una *courante*, una *sarabande*, dos minuete o *boureés* y una *gigue* que además de brillantes sirven como final feliz en algunas de las Suites.

⁵ Fournier, Pierre. "**PREFACIO SEIS SUITES PARA VIOLONCELLO SOLO**". Tomo 1, Pág 12.

Guardando similitud con la escritura de las suites inglesas para teclado, cuatro de las suites están en modo mayor y dos en modo menor (inversa que las del teclado).

Las Galanterien son dos minuete en las dos primeras suites, dos bourreés en las dos centrales y dos Gavotas en las dos últimas. Así como en las suites y partitas para violín solo, en varios movimientos de estas suites logra la ilusión de un órgano con notas pedal, al incluir partes con cuerdas dobles, ostinatos e inclusive acordes a tres o cuatro voces entrelazadas en perfecta armonía.

1.4 Análisis de la obra

1.4.1 Preludium

Este preludio es una composición en el estilo libre como era costumbre para Bach, no se atiende a ninguna regla ni forma establecida, y en la que inclusive se evitan los ritmos de danza. Es una pieza de introducción y la más importante de la serie por su extensión técnica, en ella Bach saca el máximo provecho de los recursos sonoros del violoncello llevándolo a la autosuficiencia.

El tema musical inicia con una escala mayor y un arpeggio, ambos en forma descendiente seguido de una variación constante con la cual se van creando nuevos temas sin perder la coherencia temática (figura 1), gracias al desarrollo armónico con lo que se mantiene la unidad. En él utiliza cadencias rotas, modulaciones a tonalidades vecinas, notas pedal, etc., que concluye en una gran cadencia final.

Su forma musical es monotemática, inicia con un tema A que va creando otros nuevos (A', A''), y las variaciones se unen por otras secciones llamadas "transiciones" en las cuales la transformación se va dando en momentos de inestabilidad tonal (figura 2).

1.4.2 Allemande

Es una *Danza Alemana* en ritmo de 4 tiempos, inicia con una breve anacrusa y continúa con un aire moderado y meditativo.

El tema de la melodía es parte de una escala descendente, llamado motivo cadencial (se involucra la cadencia V-I), seguido de un juego de imitaciones, que se repiten en los diferentes grados de la escala en constante movimiento, variando y cortando o alargando el motivo (figura 3).

Su estructura de sonata barroca, tiene una forma binaria que contiene dos partes con dos temas cada una, llamados A, B y A', B"; Los temas de la segunda parte son una imitación y variación de los primeros temas (figura 4).

1.4.3 Courante

Es una *Danza Francesa* algo rápida en ritmo de 3/4, inicia con una breve anacrusa y sigue con movimiento fluido, con influencia de la "corriente" italiana que es mucho más rápida en ritmo de 3/8.

El tema guarda unidad con la obra ya que surge de un arpeggio descendente siendo éste el motivo principal que se desarrolla a lo largo de ésta pieza musical con el juego de contrastes e imitaciones (figura 5).

Tiene una estructural de forma binaria que es muy típica de las suites barrocas, con dos partes, la primera con temas A y B separados por un puente o transición que modula a la dominante y la segunda con sus temas A' y B', uno en dominante y el otro en la tónica (figura 6).

1.4.4 Sarabande

Danza posiblemente de origen hispano-oriental, en movimiento lento y majestuoso, que a la mitad de la suite brinda una oportunidad para la serena introspección, en esta pieza la influencia del sonido del órgano se hace presente como resultado de los enlaces armónicos a dos, tres y cuatro voces que se van dando durante el transcurso de la pieza.

El tema parte de un acorde en modo mayor, que se va transformando hacia nuevos temas, que a su vez se desarrollan de distinta manera partiendo de un acorde de 7ª de dominante con enlaces armónicos similares (figura 7).

La estructura es monotemática, formada de tres partes, la primera es un tema A en la función de tónica, la segunda un tema A' en dominante que modula hacia el relativo menor y nuevamente regresa a la tónica para concluir con un tema A'' (figura 8).

1.4.5 Bourrée I

1.4.6 Bourrée II

Las Galanterien como se denominan a un par de danzas que forman parte de las diferentes colecciones en una suite, varían de nombre y carácter en cada una de ellas. En este caso son las Bourrée, y se caracterizan por ser danzas rápidas escritas en compás partido simple o compuesto (se interpretan con una sensación del doble de velocidad del que están escritas) e inician con una breve anacrusa.

La melodía está basada en el tema de una canción folclórica alemana y el pequeño motivo con el que inicia se repite, varía e imita constantemente (figura 9).

Los dos Bourrées forman una misma estructura llamada "ternaria compuesta" en la que los temas se alternan, ABA, CDC, ABA, forma a la que se le denominan "trío" y se ejecutan sin pausa entre la Bourrée I y la Bourrée II (figura 10).

1.4.7 Gigue

Probablemente de origen Ingles, esta escrita en un compás de 3/4 y es una danza de carácter brillante que es un alegre cierre para la suite.

El tema está basado en similitud al preludio, con una pequeña escala y arpeggio pero en forma ascendente, dos son sus temas que se repiten en la segunda parte (figura 11).

Está estructurado en base a la forma barroca con elementos que la acercan a la estructura de la sonata clásica al concluir transiciones, dobles periodos y reexposiciones (figura12).

2. Sonata para violoncello y piano en mi menor JOHANNES BRAHMS

2.1 Marco histórico y social

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

El gusto de la gente se inclinaba por lo exótico: filosofías, misticismos, misterios de tierras orientales y medievales. Empieza a admirar la belleza de las catedrales de la Edad Media que eran sumamente complejas a

diferencia de la simetría y la sencillez de la arquitectura clásica. Se tenía el gusto por los escenarios salvajes y había una búsqueda por la naturaleza y el paraíso perdido.

La palabra *romántico* tiene más significados de los que normalmente se usan en la historia de la música. Este adjetivo proviene de "romance" que es un cuento o poema épico de personajes o sucesos históricos medievales escrito en algunas de las lenguas vernáculas descendientes del Latín (romano) que se llamaban lenguas romances. Cuando se utilizaba la palabra romántico a principios del siglo XIX se refería a lo remoto y fantástico que contrastaba con el mundo presente¹.

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

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

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

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

La concepción del músico como un solitario héroe o profeta en contra del

¹ Grove. "**THE NEW DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICANS**". Tomo 2. Pág. 113.

entorno hostil, sirvió para conferir a la música una cualidad incitante y una tensión emotiva que estimulaba al oyente². El artista era un tipo elegido que escribía con una inspiración que mostraba su visión particular y fragmentada del mundo aunque su mensaje pudiera ser rechazado. No componía para un patrón o una función particular sino que lo hacían para la posteridad, para un público excelente imaginario.

No obstante, que por un lado estaba este gran virtuoso fascinador de un público abarrotado, por el otro lado surgió el conjunto musical familiar o vecinal alrededor de un piano. La ejecución musical en la familia, casi desconocida en la actualidad por el surgimiento del fonógrafo y el televisor, era un rasgo constante del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

El artista, apartado, buscaba la inspiración en su propio fuero íntimo. Este compone para grupos muy reducidos de personas afines a quienes confiaba sus íntimos sentimientos que no expondrían ante el ruido público de las salas de concierto. Esta situación del tipo de artista introvertido y extrovertido, se evidencia en el contraste de las grandes orquestas de Wagner o Mahler con las pequeñas formas como los Lieder y las pequeñas piezas para piano de Schubert o Chopin.

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

2.2 Aspectos biográficos.

Johannes Brahms (1833-1897) es uno de los mejores compositores de música de cámara del siglo XIX, es sucesor de Beethoven en este campo, así como en el de la sinfonía. Tiene 24 obras en total, de las cuales figuran composiciones maestras de primer orden en las que se pueden apreciar en gran manera su tendencia hacia las raíces clásicas de la composición a pesar de sus dotes románticos. Se le conoce como uno de los mejores representantes de la tradición alemana.

² Op. cit.

Su padre Johann Jacob Brahms fue el primer músico profesional de la familia. Se establece en Hamburgo y trabaja como contrabajista de la orquesta de la ciudad. Se casa en 1830 con Johanna Henrika Cristiane Nissen. Su segundo hijo Johannes Brahms nace en 1833, y recibe su primera instrucción musical de su padre. A los siete años empieza a tomar clases de piano con Otto F. W. Cossel con quien se convirtió en un buen pianista. Cuando Cossel se dio cuenta de sus dotes de compositor lo recomendó a su propio maestro Edurad Marksén alumno a su vez de Ignaz Seyfried, pianista y compositor de renombre en Hamburgo quien dio clases de teoría musical a Johannes en 1846. Brahms fue compositor y arreglista de la corte de Alster Pavilion donde tocaba su padre, así adquirió tanto experiencia en arreglar música para pequeños ensambles como entrenamiento en efectos musicales e improvisación³. En 1848 y 1849 da sus primeros conciertos como pianista solista, época en la que estudiaba principalmente las obras de Bach, Beethoven y también obras de los virtuosos contemporáneos como Thalberg y Herz.

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

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

Después Brahms viaja a Dusseldorf por consejo de Joachim para conocer a Robert Schumann que se queda impresionado por sus composiciones y su inusual expresividad al tocar el piano. Brahms viaja a Hamburgo, pero más tarde, Schumann cae enfermo y regresa para ayudarles, en esos días se enamora de Clara Schumann a quien le declara su amor después de la muerte de su esposo en 1856. Clara regresa a Berlín con su madre y Brahms va de vuelta a Hamburgo en 1857 en donde vive por algunos años, en el camino se queda por cuatro meses en Detmold, lugar que visitó por dos veranos más trabajando como pianista, músico de cámara y director del coro de la corte, incluso algunas veces tuvo la oportunidad de dirigir la orquesta, por lo que aprendió los rudimentos de la técnica orquestal.

³ Musgrave, Michael. **"THE MUSIC OF BRAHMS"**. Tomo 1, Pág. 24.

En 1858 se establece en Hamburgo y funda un coro de mujeres que fluctuaba entre 24 y 40 integrantes según las circunstancias, para el que compuso también varios arreglos de canciones folklóricas. Brahms deja su ciudad natal en 1862 para establecerse en Viena.

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

En 1870, cuando el director Herbeck sale de la "Viena Gessellschaft-koncerte" Brahms es invitado para dirigir la orquesta y en 1872 le ofrecen también dirigir el coro, él acepta dichos puestos, pues unos meses antes muere su padre desapareciendo así toda ligadura con Hamburgo su ciudad natal. Brahms aprovecha este puesto para introducir la música barroca de Bach y Händel. Crecía su reputación como compositor pero como director tuvo una gran éxito al principio, pero eran evidentes sus carencias como tal en una época en la que la dirección empezaba a ser reconocida como profesión y que contaba con la primera generación de virtuosos como Levi, Bülow y Muck. Así que en 1875 renuncia al puesto para dedicarse mayormente a la composición. Brahms tenía como rutina componer en verano y dar conciertos en invierno. Entre los años 1878-1893 hace ocho viajes a Italia acompañados por amigos cercanos, pero aunque le gustaba mucho aquel país nunca compuso al estilo italiano.

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

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

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

2.3 El violoncello en la obra de Johannes Brahms

Brahms compuso la Sonata *op.* 38 en mi menor en el periodo considerado como el inicio de su madurez musical, y durante el cual ocurrieron acontecimientos importantes en su vida, como su traslado definitivo a Viena, donde alcanza gran reputación como compositor.

La sonata en mi menor compuesta en 1862-1865, es la primera de siete que escribió para instrumentos diversos, tres para violín y una segunda para violoncello, la op.99 en fa mayor (1866), y dos para clarinete o viola op.102 en fa menor y en mi bemol mayor (1894)⁴.

Los dos primeros movimientos de la sonata, *Allegro non troppo* y *Allegretto quasi Menuetto* fueron compuestos junto con un *Adagio* en 1862, que, finalmente utilizó con algunas modificaciones para la sonata op. 99 en fa mayor y en mi bemol mayor. La estructura definitiva de la obra llegaría hasta 1865, cuando compuso el *Allegretto final*. Esta sonata nos muestra el perfecto equilibrio que el compositor logró entre el violoncello y el piano, además nos revela con claridad el conocimiento de Brahms sobre las estructuras clásicas y los recursos de composición del Barroco.

El primer movimiento es de carácter profundo, tiene una estructura de "forma sonata" y la primera frase del tema principal está inspirada en el tercer contrapunto del Arte de la Fuga de J.S. Bach. El segundo movimiento esta compuesto en una forma clásica del minuetto: A (minuetto), B (trío), A (reprise). El *Allegretto final* está concebido como una fuga a tres voces y el tema es una ligera variación del contrapunto trece del Arte de la Fuga.

Dos obras más de gran importancia son el *Doble concierto para violín y Violoncello op.102 en la menor* compuesto en 1887, y la transcripción que hizo Brahms de la sonata op. 78 para violoncello en la tonalidad de re mayor.

2.4 Análisis de la obra.

2.4.1 Allegro non Troppo.

⁴ Botstein Louis. "THE COMPLETE BRAHMS, A GUIDE TO THE MUSICAL WORKS OF BRAHMS". vol 1, Pag. 68.

La forma del primer movimiento es una forma sonata pero más estilizado en el tratamiento melódico. Este movimiento tiene fuerte sentido de continuidad a través de los motivos y armonías que fluyen constantemente. El primer tema enfatiza el motivo do-si que se desarrolla a lo largo de toda la sonata. El segundo tema es un ejemplo de lo que Shöenberg llama variación evolutiva, que es un recurso de desarrollo melódico en el que el tema surge de variaciones de fragmentos emotivos. Este recurso es utilizado por Brahms en gran manera y es una característica romántica de libertad de forma. Al final del movimiento hay una coda en mi mayor con frases cantables que fluyen naturalmente.

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

I - Allegro non troppo 4/4

Sección	A		B			C		
Temas	1	2-3	1	2	3	1	2	3
Grados	i	v	III Vdim	iidim	V	i	i	i
Tonalidad	mi	si	sol- si	fa	si	mi	mi	mi
Compás	1-57	58-90	91-125	126-147	184-161	162-218	219-239	240-
Total de	57	31(90)	34	21	13(68)	56	20	41

2.4.2 Allegro quassi Menuetto.

En el segundo movimiento; el violoncello lleva la melodía de danza

mientras que el piano es más pausado, pues él realza el canto. El trío es una danza más flexible y espontánea, lo que provee de contraste de movimiento.

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

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

II- Allegretto quasi Minuetto 3/4

Sección	A			B Trío			A	
Estructura	A	B	A'	C	C'	A	B	A'
Temas	1	2	1	3	3	1	2	1
Grado	I	III	I	VI aum	I	I	III	I
Tonalidad	la	do	la	fa#	la	la	do	la
Compás	1-35	83-58	59-76	77-89(24)	90-115	1-37	38-58	59-76
Total de	76			49			76(201)	

2.4.3 Allegro

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

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

En la exposición de la fuga aparece el primer sujeto, un puente al segundo de textura homofónica y conduce al desarrollo de ambas usando *strettos* e inversiones. La reexposición varia de una forma más tradicional que, de la sonata, comenzando con dominante-tónica y además omite cualquier referencia al segundo tema llegando directamente a la coda del tema principal. Motivos del segundo tema sólo aparecen como contestaciones en el desarrollo. Aquí podemos observar también la integración del contraste de distintos períodos estilísticos entre los temas.

III - Allegro 4/4 Sección

Sección	A	B	A'	C
Temas	1	2	1	1
Grados	i	III	V	i
Tonalidad	mi	sol	si	mi
Compás	1-52	53-98	99-174	175-198

3. Concierto para violoncello y orquesta en la menor CAMILLE SAINT- SAËNS

3.1 Marco histórico y social

Todo el contexto histórico referente a la época de Beethoven constituye una importante herencia para la época de Saint- Saëns, la particular visión de la naturaleza que sigue siendo inspiración, que se sigue desarrollando un siglo después de su aparición. Sobre las características de Camille Saint-Saëns, nos encontramos históricamente en la puerta de la nueva etapa estilística que le debe todas sus cualidades al romanticismo; me refiero en específico al Realismo y el Impresionismo. Una de las herencias del siglo XVIII es la idea del progreso, la cual se siguió desarrollando en el ámbito artístico. Este fenómeno abrió nuevos horizontes en la proyección de las artes, por ejemplo, la distribución masiva de las novelas y partituras gracias a las existencias de la imprenta mecánica, o los nuevos avances tecnológicos

aplicados en los instrumentos musicales, tales como los bastidores metálicos empleados en los pianos y los nuevos mecanismos de válvulas de los instrumentos de aliento, por citar algunos ejemplos. Las consecuencias de estos grandes cambios son que los compositores se lanzaban a la aventura de explorar y trabajar con los descubrimientos acústicos, además, se presentaba la necesidad de concretar el oficio artístico hacia un dominio de especialización.

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

Es hasta 1870, después de ochenta años de historia, que el panorama para la música instrumental cambia en Francia. Con la guerra franco-prusiana se suscitan cambios importantes ya que se difunde el repertorio clásico-romántico alemán. Saint-Saëns de hecho afirma que, antes de 1870, era una locura y un riesgo para el compositor producir música instrumental, quien se vería obligado a "organizar en persona un concierto e invitar él mismo a sus amigos", sin tener ello ningún apoyo ni beneficio. El Conservatorio y el *Institut des Beaux-Arts* apoyaban exclusivamente el trabajo operístico. En 1871 se funda la *Société Nationale de Musique*, encabezada por personalidades como Camille Saint-Saëns (1835-1921), César Frank (1822-1890), Vicent d' Indy (1851-1931) y Gabriel Fauré (1845-1924). Se funda con la finalidad de promover y difundir la música instrumental que se compone en esos días, y tiene como característica la de ser nacionalista, su lema fue "Ars Gallica" como lo expresa Casini. Así fue como se apoyó totalmente la producción, siempre y cuando perteneciera a la corriente de *renouveau*. Se considera que el trabajo de César Frank y Saint-Saëns es el más representativo en el desarrollo de la música; es el legado del trabajo instrumental y sinfónico que abriría nuevos caminos en el repertorio frances.

3.2 Aspectos biográficos

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

altamente criticada. Existe también otro matiz de la historia que nos dice que Saint-Saëns fue un hombre de gran éxito. Según George Serviéres¹.

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

En resumen se puede decir que Saint-Saëns presencié una ola de cambios profundos dentro del desarrollo del lenguaje musical, sin embargo, todas estas propuestas tan importantes de cambios técnicos y estilísticos no modificaron en ningún sentido las características de la personalidad y el arte del maestro.

A Saint-Saëns se le considera como la figura representativa del Arte Clásico Francés. Su música se expresa con los códigos clasicistas de la consonancia y en la necesidad de resolver los intervalos disonantes, así como la presencia clara y precisa de los cánones tonales y el manejo de la polifonía. Finalmente, Saint-Saëns se desenvuelve dentro de un espíritu estilístico, donde predomina el recurso de la proporción y la claridad, con expresión refinada y línea elegante.

La característica de sus obras se puede ubicar en el buen manejo de la idea melódica, que presenta un gusto por la frase corta y poco acentuada. Su armonía es muy correcta y clásica, aunque recurre a la apoyatura como recurso que subraya un entorno melódico. La disonancia la usa de forma moderada.

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

3.3 El violoncello en la vida de Camille Saint-Saëns.

Saint-Saëns es considerado un compositor nacionalista de transición entre el clasicismo y el romanticismo. En su obra emplea algunos recursos utilizados por los compositores románticos, sin dejar a un lado el equilibrio de la forma

¹ Serviéres, George. **Saint-Saëns**. Vol. 1 pág. 166.

clásica. Compuso dos sonatas para violoncello y piano en 1905, dos conciertos para violoncello y orquesta, el op. 33 compuesto entre 1872 y 1873, y el op. 119 en 1903, y "El Cisne" para violoncello y piano; que es uno de los movimientos del *Carnaval de los animales* compuesto en 1886.

El concierto esta dedicado e Auguste Tolbeuge, y fue interpretado en Paris por primera vez en 1875. A pesar de que tiene una orquestación muy completa; dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en la, dos fagotes, dos cornos en fa, dos trompetas en fa, timbales y cuerdas; Saint-Saëns logra un perfecto equilibrio de sonoridad; permitiendo al violoncello sobresalir con facilidad, explotando lo mejor posible la larga extensión del instrumento, aprovechando el registro medio y grave. Carlos Prieto dice: "Supe por Mstislav Rostropovich, cuando Schostakovich empezó a concebir su primer concierto para violoncello, analizó las partituras de los principales conciertos del pasado, y llegó a la conclusión de que ninguno era tan perfecto en su orquestación como el de Saint-Saëns"².

La escritura de este concierto corresponde a una forma cíclica, en la cual los tres movimientos son enlazados en uno solo. El primero, *Allegro non troppo* es la exposición y el desarrollo de un tema "forma sonata", y tiene dos temas contrastantes. El segundo, *Allegro con motto*, en si bemol, es la parte intermedia, de carácter amable, a ritmo de danza ternaria donde el violoncello desarrolla sencillas melodías cantabiles. En el tercer movimiento, *Tempo primo*, es la reexposición, aparece nuevo material temático, para finalmente concluir con un Molto allegro en el homónimo mayor (la mayor) a la manera de coda final.

De esta obra Casals dice. "Este concierto es como un viejo amigo mío, lo toque para Saint-Saëns cuando tenía doce años, y me explicó que estaba inspirado en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, con meneos de tormenta y de calma, así cuando el tema inicia del primer movimiento aparece en re mayor empezamos a observar algo de azul en el cielo, en tanto que en el segundo movimiento allegretto con motto, es una danza de campesinos, la cual debemos interpretar con ligereza y simplicidad, utilizando un pequeño vibrato"³.

3.4 Análisis de la obra.

3.4.1 Allegro non troppo.

² Prieto Carlos, "Las aventuras de un Violoncello" *Historias y memorias*. vol.1, pág. 288.

³ Blum David, "Casals and the art of interpretation". vol. 1 pág. 5.

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

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

Este segundo tema es un material que contrasta con el primero, está planeado de forma lírica y en una progresión ascendente. Se ubica en la última parte de la exposición y abarca desde el compás 59 hasta el

compás 90. Armónicamente se presenta sobre la *subdominante* del relativo mayor y, haciendo más adelante un cromatismo, regresa a *la menor* para presentar en orquesta nuevamente el primer tema de la exposición.

Del compás 91 al compás 138 se presenta la segunda parte (desarrollo) de la estructura forma sonata. Aquí se expone un material nuevo tanto para el solista como para la orquesta. Esta sección puede ser divisible en dos partes, de igual tamaño conforme marca la variación de veinte compases. La primera parte está dedicada principalmente al lucimiento del solista, ya que éste debe desarrollar un pasaje que exige el rigor del dominio de las dobles cuerdas haciendo una progresión de sextas. Este pasaje concluye en la tonalidad de *fa mayor* que es la nueva tonalidad donde la orquesta va a presentar la segunda parte de esta sección.

La reexposición se presenta en el compás 139 al compás 207. Aquí Saint-Saëns rompe la regla de plantear la reexposición sobre la tonalidad original; lo que hace es reexponer el primer tema sobre la *subdominante* de *la menor*. Esta representación del primer tema toma la característica de ser un puente, que tiene como función conectar la aparición del segundo tema. Al final se modifica este tema con la finalidad de hacer la conexión hacia el segundo movimiento.

3.4.2 Allegro con motto.

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

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

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

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

La coda aparece en la tonalidad de *sol bemol mayor*, se extiende del compás 339 al compás 371. Aquí se amalgama distintos motivos correspondientes a los materiales A, B y C. La forma en que la orquesta presenta el material B corresponde a la forma de A, es decir, por movimiento paralelo a las voces. El violoncello retoma más adelante la figura rítmica *cuatro y mitad* que corresponde a la sección C. Al final de este movimiento el solista retoma el contra tema en un registro grave, dejando el movimiento abierto sobre la *dominante*.

En los siguientes cuarenta compases, del 372 al 411, se retoma el primer tema del primer movimiento, con el objetivo de servir como puente

para regresar a la tonalidad original y dar inicio al tercer movimiento. Es evidentemente una sección modulante, de *si bemol mayor* pasa a *mi bemol mayor* que funciona como *dominante de la menor*. Al final de esta parte anuncia el motivo del tercer movimiento como un antecedente temático entre la orquesta y el solista.

3.4.3 Allegro.

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

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

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

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

4. Sonata para violoncello y piano en do mayor

JORGE CALLEJA

4.1 Marco histórico y social

En ésta época, inicio del siglo XXI, en que las principales corrientes musicales del siglo XX, el experimentalismo, la música concreta, la música electrónica, la música aleatoria, etc., buscaban un rompimiento radical de los conceptos tradicionales de la melodía, armonía, tonalidad, ritmo, timbre y forma, y en los que prácticamente desaparecía al intérprete (música electrónica), o el trabajo del autor es de menor relevancia que el del intérprete (aleatoria), Jorge Calleja nos muestra su obra en la que aprovecha éstas tendencias desde un punto de vista más tradicional.

Desarrollándose en los ideales del experimentalismo, va a la búsqueda de nuevas sonoridades basándose en la diversidad de conceptos como..."la alternancia de dos mundos contrastantes y complementarios: uno, lírico-melódico, basándose en armonía modal con disonancias del impresionismo,

y el otro visceral, con dos motivos rítmicos cortantes y agresivos", logrando con ello obras nuevas llenas de frescura y originalidad, tanto en su contenido temático como en su estructura¹.

Jorge Calleja está inmerso en el manejo del lenguaje musical del siglo XX, y lo aplica de manera personal buscando el equilibrio entre ellas y sin romper con la tradición del discurso musical.

Es muy importante para mí poder ejecutar una obra en la que el compositor puede estar presente para escucharla, ya que la responsabilidad de promover la obra del artista recae en el intérprete, no como simple repetidor de la obra terminada, si no como co-creador en ésta dialéctica, y envolverla para regalo para que el oído colectivo se abra a las nuevas tendencias y amplíe su criterio de aceptación y gozo.

4.2 Aspectos biográficos

Jorge Calleja nació en la Ciudad de México el 6 junio de 1971, Estudio la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Tomó cursos de composición con los maestros Franco Donatoni (Italia) y Carlos Jiménez Mabarak (México), así como también, cursos de música para cine con la maestra Lucia Álvarez y Fenomenología con el italiano Aldo Brizzi.

Fue compositor invitado en la " II Feria Universitaria del Arte en 1996". Su música de cámara se a tocado en las mejores salas de concierto de la Ciudad de México; Oaxaca; Guerrero; Baja California; Puebla; Querétaro y

¹ Op. cit. tomo 2, Pág 63.

Morelos, así como en Francia, España y Guatemala.

Desde 1989 forma parte del grupo de rock-arte-sonoro y sonos eclécticos *Gallina Negra*, del cual es compositor, guitarrista y director artístico. A partir del año 2003, fue nombrado miembro de la Sociedad Mexicana de Música Nueva.

Cuenta en la actualidad, con más de noventa composiciones de música de concierto y música popular.

4.3 Análisis de la obra.

4.3.1 Posible infarto ectópico

La imagen de esta obra es la de un momento desesperado, un momento de acumulación de sensaciones y sentimientos que provocan un infarto, colapso nervioso, un trauma cerebral, que termina por desplomar a un hombre sólo para que, más tarde, recobre el sentido y se ubique de nuevo en la realidad.

La pieza se divide en cuatro pequeños movimientos, que forman parte de un mosaico de imágenes muy parecidas entre sí. El primer movimiento es el más largo de los cuatro. Presenta en su inicio, una introducción de seis compases en el violoncello, en esta introducción se presenta un motivo rítmico el cual se desarrollará en toda la obra.

Del compás 7 al compás 19 aparece el primer tema que está compuesto de dos partes muy parecidas, la primera parte del tema está del compás 7 al compás 12 y la segunda parte del tema está del compás 13 al compás 19. Este tema está compuesto con material del primer motivo, y está siempre acompañado de este motivo con variaciones en la parte del piano.

En el compás 27 aparece un segundo motivo rítmico, con el cual se forma el desarrollo y lo logra solo cambiando la altura melódica, siempre acompañado del primer motivo en la parte del piano. Este movimiento se caracteriza por el juego de estos dos motivos rítmicos, con la finalidad de dar la sensación del ritmo del corazón a punto de llegar a un posible infarto.

4.3.2 El cuarto ruido cardiaco

El segundo movimiento es parecido al primer movimiento, parece una variación de éste, esta construido por células que forman motivos, y que se van repitiendo en diferentes grados de la escala. La melodía y el acompañamiento van jugando con la rítmica por medio de síncopas, La

parte del piano esta construida por un ostinato en el bajo que va del primer grado sol menor al quinto re mayor y una melodía que se va repitiendo cada seis compases. La estructura del movimiento es A, B, A'.

La melodía en el violoncello esta escrita en forma de periodo doble, repitiendo la primera parte sobre el 5to grado de sol menor, esta melodía marca la duración del movimiento.

4.3.3 La isquemia absoluta por una oclusión coronaria trombótica al miocardio

El tercer movimiento es diferente a los anteriores. Cambia su estructura A, B; cambia de compás dando la sensación de reposo. Es la parte central de

la obra, este movimiento es muy corto solo cuenta con 37 compases.

La primera parte del movimiento A esta construida con base en una melodía escrita en *pizzicato*, con compases de silencio, ayudando a la sensación de reposo.

La segunda parte del movimiento B, el piano utiliza un motivo que se repite sobre el 5^{to} grado re mayor, y termina con una pequeña coda del compás 30 al compás 37, para regresar al motivo principal del primer movimiento.

4.3.4 CPR

El cuarto movimiento empieza con un pequeño puente de cuatro compases, hecho con material del primer movimiento, este puente se encadena al final de la obra, que es la repetición de la introducción del primer movimiento, para dar la sensación de regresar al mismo lugar.

CONCLUSIONES

El hecho de presentar un trabajo final para concluir un nivel académico es por demás interesante, ya que nos permite analizar nuestra actividad desde diferentes puntos de vista, como investigador, como biógrafo, como analista y sencillamente como lector que nos involucra en la vida de otros personajes de una manera más estrecha.

Este trabajo me ha llevado a obtener y desarrollar una importante experiencia formativa en dirección a la realización de trabajos de investigación, ya que como músico profesional y práctico no había valorado la dimensión y dificultad que requiere la elaboración y diseño de trabajos de investigación, sea cual fuere su extensión y profundidad.

El músico siempre sumergido en su quehacer práctico, frecuentemente no reflexiona sobre la importancia que tiene el estudio formal de las estructuras y formas musicales influidas por aspectos estéticos-históricos y filosóficos, y por ello se aleja de posibilidades de elevar sus capacidades en terrenos como el teórico y conceptual.

Por ultimo sólo quisiera agregar que es de enorme utilidad el realizar procesos de análisis musicales rigurosos, bajo ciertas bases metodológicas pre-diseñadas, porque me ayudaron a profundizar en el aspecto estructural del programa que elegí para mi recital de titulación, creo también que hubiera sido necesario realizar estos procedimientos desde mucho antes, porque sin lugar a duda esto me habría facilitado la realización de este modesto trabajo que sólo hasta este momento he elaborado. Es así como encuentro estimulante el continuar en mis próximos proyectos musicales con la aplicación de los procesos aprendidos durante mi carrera universitaria.

ANEXO

Programa

**Suite para violoncello solo
en do mayor BWV 1009**

J.S.Bach
(1685-1750)

Preludium
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I, II
Gigue

**Sonata para violoncello y piano
en mi menor op. 38
1897)**

J. Brahms
(1833-

Allegro non troppo
Allegretto quasi minuetto
Allegro

**Concierto para violoncello y orquesta
Saëns
en la menor op. 109
1921)**

C. Saint-

(1835-

Allegro non troppo
Allegro con motto
Allegro

**Sonata para violoncello y piano
Calleja
en do Mayor
*"Mis signos morfológicos de tu necrosis"***

Jorge

(1971)

Posible infarto ectópico
El cuarto ruido cardíaco

La isquemia absoluta por una oclusión coronaria
trombótica al miocardio
CPR

Notas al Programa

Johann Sebastian Bach

Al intentar dar una idea de como se desarrolló la fructífera vida y el arte de Johann Sebastian Bach, los autores de una de sus biografías, hacen una división de cuatro etapas creadoras, asociándolas a sus distintos cargos en las diferentes ciudades en las que vivió y se desarrolló como músico y compositor.

Siendo la primer etapa la de su juventud hasta 1708, en las ciudades de Arnstad y Mühlhausen, en las cuales se dedicó a copiar fielmente la música de sus contemporáneos y predecesores, familiares y también compositores italianos, franceses y alemanes. Johann Sebastian se encuentra a sí mismo al estudiar e incluso imitar a otros compositores, en esta etapa Bach en vías de experimentación abarcando obras instrumentales y corales como son: sonatas, caprichos, preludios y fugas, preludios corales y cantatas.

En la segunda etapa en la ciudad de Weimar (1708-1717), fue la transformación de la juventud a la madurez, en la que no sólo copió la música de otros autores, también la arregló y adoptó al clave y al órgano imprimiéndole se sello personal, copiando temas y utilizándolos como motivos para sus fugas, alcanzando el grado máximo en cuanto al dominio en la ejecución del órgano. En esta etapa se concentró en la composición religiosa desarrollando el contrapunto y el equilibrio de la forma, como antecedente de lo que más tarde serán sus grandes cantatas.

En la tercera etapa de madurez como director en la corte de Antalt-Kothen a los treinta y dos años (1717-1740); realizó el mayor número de sus obras maestras alcanzando su punto culminante. En esta etapa abarcó el género musical instrumental con obras como la Segunda y le Tercera de las invenciones, *Las suites inglesa y francesa*; *Primera parte del clave bien temperado*; *Oberturas orquestales* y los *Conciertos de Brandeburgo*.

Suite para violoncello solo

Entre 1717 y 1731, mientras trabaja como Maestro de Capilla en la corte de Cothen y muy probablemente inspirado por la presencia del violoncelista y gambista Christian Ferdianand Abel, así como por otro gran virtuoso del violoncello, el músico Christian Bernhard Linigke, Johann Sebastian Bach

compuso seis *suites para violoncello solo*, junto con una suite para viola pomposa, en esa misma época, también compuso sus renombradas tres sonatas y tres partitas para violín solo y las suites francesas para clavecín.

En cuanto a su forma las seis Suites guardan la misma escritura. Empiezan con un preludio que son considerados los movimientos más importantes de la serie, siendo estos el mejor ejemplo pedagógico técnico en cuanto a la complejidad de ejecución en riguroso orden cronológico que exige al ejecutante la máxima maestría, le sigue una allemande, una courante, una sarabande, dos minuetes o bourreés y una gigue que además de brillantes sirven como final feliz en algunas de las suites.

Johannes Brahms

Johannes Brahms (1833-1897) es uno de los mejores compositores de música de cámara del siglo XIX. Es sucesor de Beethoven en este campo así como de la sinfonía. Tiene 24 obras en total de las cuales figuran composiciones maestras de primer orden en las cuales se puede apreciar en gran manera su tendencia hacia las raíces clásicas de la composición a pesar de sus dotes románticos. Se le conoce como uno de los mejores representantes de la tradición alemana.

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

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

Sonata para violoncello y piano

Brahms compuso la Sonata op. 38 mi menor en el periodo considerado como el inicio de su madurez musical, y durante el cual ocurrieron acontecimientos importantes en su vida, como su traslado definitivo a Viena, donde alcanza gran reputación como compositor.

La Sonata en mi menor compuesta en 1862-1865, es la primera de siete que escribió para instrumentos diversos, tres para violín y una segunda para violoncello, la op.99 en Fa mayor (1866), y dos para clarinete o viola op.102 en fa menor y en Mi bemol mayor (1894).

Los dos primeros movimientos de la sonata, *Allegro non troppo* y *Allegretto quasi Menuetto* fueron compuestos junto con un *Adagio* en 1862, que finalmente utilizó con algunas modificaciones para la sonata op. 99 en fa mayor y en mi bemol mayor. La estructura definitiva de la obra llegaría

hasta 1865, cuando compuso el *Allegretto final*. Esta Sonata nos muestra el perfecto equilibrio que el compositor logró entre el violoncello y el piano, además nos revela, con claridad, el conocimiento de Brahms sobre las

estructuras clásicas y los recursos de composición del Barroco.

Camille Saint- Saëns

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

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

Concierto para violoncello y orquesta

Saint Saëns es considerado un compositor nacionalista de transición entre el clasicismo y el romanticismo. En su obra emplea algunos recursos utilizados por los compositores románticos, sin dejar a un lado el equilibrio de la forma clásica. Compuso dos sonatas para violoncello y piano en 1905, dos conciertos para violoncello y orquesta, el op. 33 compuesto entre 1872 y 1873, y el op. 119 en 1903, y "El Cisne" para violoncello y piano es uno de los movimientos del *Carnaval de los animales* compuesto en 1886.

El concierto esta dedicado e Auguste Tolbeuge, y fue interpretado en Paris por primera vez en 1875. A pesar de que tiene una orquestación muy completa; dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en la, dos fagotes, dos cornos en Fa, dos trompetas en Fa, timbales y cuerdas; Saint-Saëns logra un perfecto equilibrio de sonoridad; permitiendo al violoncello sobresalir con facilidad, explotando lo mejor posible la larga extensión del instrumento, aprovechando el registro medio y grave. Carlos Prieto dice: supe por Mstislav Rostropovich, que cuando Schostakovich empezó a concebir su primer concierto para violoncello analizó las partituras de los principales conciertos del pasado, y llego a la conclusión de que ninguno era tan perfecto en su orquestación como el de Saint-Saëns.

La escritura de éste concierto corresponde a una forma cíclica, en la cual

los tres movimientos son enlazados en uno solo. El primero, *Allegro non troppo* es la exposición y el desarrollo de un tema "*forma sonata*", y tiene dos temas contrastantes. El segundo, *Allegro con motto*, en Si b, es la parte intermedia, de carácter amable, a ritmo de danza ternaria donde el violoncello desarrolla sencillas melodías cantables. En el tercer movimiento, *Tempo primo*, es la reexposición, aparece nuevo material temático, para finalmente concluir con un *Molto allegro* en el homónimo mayor (La mayor) a la manera de coda final.

De esta obra Casals dice. "Este concierto es como un viejo amigo mío, lo toque para Saint-Saëns cuando tenía doce años, y me explicó que estaba inspirado en al Sinfonía Pastoral de Beethoven, con meneos de tormenta y de calma. Así cuando el tema inicia del primer movimiento aparece en Re mayor empezamos a observar algo de azul en el cielo, en tanto que en el Segundo movimiento *Allegretto con motto*, es una danza de campesinos, la cual debemos interpretar con ligereza y simplicidad, utilizando un pequeño vibrato".

Jorge Calleja

Jorge Calleja nació en la Ciudad de México el 6 junio de 1971, Estudio la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Tomó cursos de composición con los maestros Franco Donatoni (Italia) y Carlos Jiménez Mabarak (México) , así como también, cursos de música para cine con la maestra Lucia Álvarez y Fenomenología con el italiano Aldo Brizzi.

Fue compositor invitado en la " II Feria Universitaria del Arte en 1996". Su música de cámara se a tocado en las mejores salas de concierto de la Ciudad de México, Oaxaca, Guerrero, Baja California Puebla, Querétaro y Morelos, así como en Francia, España y Guatemala.

Desde 1989 forma parte del grupo de rock-arte-sonoro y sonos eclécticos *Gallina Negra*, del cual es compositor, guitarrista y director artístico. A partir del año 2003, fue nombrado miembro de la Sociedad Mexicana de Música Nueva.

Cuenta en la actualidad, con más de 90 composiciones de música de concierto y música popular.

Sonata para violoncello y piano

La imagen de esta obra es la de un momento desesperado, un momento de acumulación de sensaciones y sentimientos que provocan un infarto, colapso nervioso, un trauma cerebral, que termina por desplomar a un hombre sólo para que más tarde, recobre el sentido y se ubique de nuevo

en la realidad.

Bibliografía

- Alexanina, Diran. (1957) "*BACH, J.S. SIX SUITES POUR VIOLONCELLE SEUL*". Paris: Editions Salabert.
- Bach, Ana, Magdalena. (2000) "*LA PEQUEÑA CRÓNICA DE ANA MAGDALENA*", Barcelona: Traductor Carlos Guerendiain, Ed. Juventud.
- Brevet, Michel. (1976) "*DICIONARIO DE LA MÚSICA*". Barcelona: Editorial Iberia.
- Brom, Juan. (2001) "*ESBOZO DE HISTORIA UNIVERSAL*". México, DF.: Editorial Grijalbo.
- Blum, David. (1981) "*CASALS AND THE ART OF INTERPRETATION*" California, E.U.A. : University of California.
- Forkel, J. N. (1949) "*JUAN SEBASTIAN BACH*". México: Brevarios del fondo de Cultura Económica.
- Fournier, Pierre. (1972) "*PREFACIO SEIS SUITES PARA VIOLONCELLO SOLO*". London: Internacional Music Company.
- Grove. (2000) "*THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*". Englan: Stanley Sadie editor. Tomo: 2,10,16.
- Hervey, Arthur. (1922) "*SAINT - SAËNS*". New Yrok, U.S.A. : Norton Compny.
- Musgrave, Michel. (1985) "*THE MUSIC OF BRAHMS*". New York: Oxford University Prees.
- Niemamn, Walter. (1937) "*BRAHMS*". New York: Traducido al ingles Catherine Alisson. Tudor Publishing Company.
- Prieto, Carlos. (1999) "*LAS AVENTURAS DE UN VIOLONCELLO*" México: CNCA.
- Stanley, Sadie. (1993) "*THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICANS*". Plublishers Limited, London.
- Schwemer, Bettina. And: Woodfull-Harris, Douglas. (2000) "*J. S. BACH. 6 SUITES A VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO*". Barrenreiter: Kassel.