



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

Música para Violonchelo de Bach, Haydn, Schumann y Márquez

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCHELO
PRESENTA

CECILIA PÉREZ URIAS

ASESOR: MTRO. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO DF
JUNIO - 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCIÓN

El propósito del siguiente texto es el de dar al escucha un contexto general que le permita situar en tiempo, espacio y estilo las obras que forman parte del concierto que presento para obtener el título de instrumentista en violonchelo.

Para dicho recital se eligieron obras de distintos periodos que a grandes rasgos son representativas de las corrientes musicales y artísticas de su tiempo. Las obras pertenecen a cuatro etapas que se reparten entre los siglos XVIII, XIX y XX y cada una se describe en un capítulo siguiendo este mismo orden cronológico.

Por razones aleatorias las primeras tres obras comparten un espacio físico cercano, siendo las tres de compositores ya sea austriacos o alemanes (Bach, Haydn y Schumann), por lo que en algunos casos coinciden en características culturales y sociales y se puede seguir entre estos tres primeros capítulos un desarrollo histórico que tiene cierta continuidad. La última en cambio, se sitúa dentro de un contexto cultural muy diferente siendo de un compositor mexicano nacido en el s. XX (Arturo Márquez).

La selección de las obras es una muestra de música para violonchelo de diferentes épocas y en combinación con distintos instrumentos (la primera; Sonata en Re Mayor de Bach, es una adaptación pues es original para viola da gamba).

En cada capítulo se presenta en principio un marco general sobre la vida y obra del compositor correspondiente, en segundo lugar se sitúan las obras dentro de un contexto histórico así como dentro las corrientes artísticas mas relevantes del momento, y finalmente se expone un análisis musical de las piezas.

Al final de cada capítulo se incluye una cronología con los hechos históricos mas influyentes así como con las fechas de los artistas mas representativos de la época.

Para el capítulo de Bach, la biografía se centra en su periodo en la corte ducal de Köthen, periodo del cuál –casi seguramente– proviene la sonata II en Re mayor. Por ésta razón, las demás etapas de su vida se encuentran resumidas y sólo con la finalidad de ilustrar algunos datos importantes de su vida.

El enfoque para los análisis de las obras se hizo en cada capítulo desde una perspectiva distinta; para Bach, se centra en la adaptación de la obra en cuestión, para violonchelo, siendo original para viola da gamba. Para Haydn se hace un análisis relacionado con el contexto social y centrado en la forma y la armonía musicales. Para el tercer capítulo, que corresponde a las piezas de Schumann, el análisis de las piezas está centrado principalmente en la relación que establece la música académica con la música folclórica para generar piezas de concierto, como es el caso. Esto se debe en primer lugar a que el título mismo de las piezas remite inmediatamente al folclor; en segundo a que dichas piezas se pueden situar dentro de un contexto social en el cual el artista de la época en que fueron compuestas buscaba una identidad nacional, remitiéndose en gran parte a sus tradiciones populares; y por último, porque se vislumbró como de sumo interés conocer el vínculo –que en diversos momentos de la historia de la música se presenta– que se establece entre la identidad cultural colectiva, con la identidad individual del artista. Para el danzón de Márquez, se eligió para el análisis hacer un recuento comparativo de tres versiones grabadas existentes de la misma, todas de transcripciones hechas por el compositor.

En el cuarto capítulo, que corresponde al Danzón de Arturo Márquez, se omite la cronología final ya que por el carácter de la pieza, los compositores contemporáneos al autor resultaban ser excesivamente numerosos. Delimitar el tipo de compositores que se debían incluir resultó complejo porque dentro del género de la pieza entran en contexto tanto la música académica como la popular, siendo muy complicada la elección de los autores que pudiesen resultar mas significativos. Se mencionan entonces dentro del texto mismo varias figuras importantes para mostrar un panorama general. Los datos históricos necesarios están también incluidos dentro del escrito.

Dado que el motivo central de estas notas es el concierto, siendo estas un apoyo de texto para la música, se adjunta el programa de concierto a continuación del contenido.

Por último, se presentan en el quinto capítulo algunas reflexiones finales a manera de conclusión. Buscando dar conjunción a los capítulos anteriores se aborda el tema de la música popular desde una perspectiva personal.

CONTENIDO:

INTRODUCCIÓN	3
PROGRAMA DE CONCIERTO	7
CAPÍTULO I: Sonata II para viola y clave de J. S. Bach	9
CAPÍTULO II: Concierto en Do Mayor para violonchelo de J. Haydn	27
CAPÍTULO III: Cinco piezas en estilo folclórico de R. Schumann	43
CAPÍTULO IV: Danzón #5: Portales de Madrugada de A. Márquez	57
CAPÍTULO V: Conclusiones	71
ANEXO I: Síntesis para el programa de mano	79
FUENTES CONSULTADAS	85

PROGRAMA DE CONCIERTO

I. Sonata II para viola da gamba y clavecín obligado en Re Mayor BWV 1028

Adagio

Allegro

Andante

Allegro

J. S. Bach
(1685-1750)

II. Concierto en Do Mayor para violonchelo Hob.VIIIb:1

Moderato

Adagio

Finale: Allegro molto

J. Haydn
(1732-1809)

INTERMEDIO

III. Cinco piezas en estilo folklórico para violonchelo y piano Op. 102

Mit Humor

Langsam

Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen

Nicht zu rasch

Stark und markiert

R. Schumann
(1810-1856)

IV. Danzón #5: Portales de Madrugada

A. Márquez
1950

Cecilia Pérez Urias
Prof. Elías Morales Cariño
Profra. Eunice Padilla
Prof. Samuel Pascoe
Violeta Azúl Heredia Cruz
Tania Romero Mayén
Ulises Limón Astudillo
Alberto Pérez Flores
Julieta L. Nava Rivera
Juan Humberto Mendez Juárez
Gustavo E. Calzada Juárez
Ismael Chavarría Padrón
Pablo Paz Villagrán

violonchelo
piano
clavecín
director
violín
violín
viola
violonchelo
flauta
flauta
percusiones
percusiones
percusiones

I

Sonata II para Viola da Gamba y Clavecín Obligado en Re Mayor
BWV 1028

JOHANN SEBASTIAN BACH

The innate strength of Bach's musical personality lies in his ability to absorb and assimilate his musical sources and historical precedents rather than simply to reproduce or imitate them. The result, for the listener, is that the recognition of models and influences is finally subordinated to a direct response to Bach's own individual sound-world –a sound-world dominated by contrapuntal thinking that is at the same time taut and expressive, intellectual and sensuous, economical and extravagant.

Philip Weller

Inicialmente estaba Bach... y entonces los otros.

Pablo Casals

Johann Sebastian Bach

Vida

1685-1750

Proveniente de una familia de músicos luteranos, Bach tuvo desde muy pequeño una importante influencia musical en casa. Su instrucción musical comenzó siendo éste un niño, por parte de su padre. Al contar tan solo nueve años, su madre murió. El padre volvió a casarse pero, al año siguiente también murió y Bach quedó al cuidado de su hermano mayor Johann Christoph quien era organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Durante esta época, Bach se familiarizó con el órgano y el clavecín de la iglesia. Su educación musical continuó en el convento de San Miguel de Lüneburg.

Su actividad musical pasó por varias etapas que se pueden dividir, de acuerdo al lugar en donde trabajaba, en:

Arnstadt	1703-1707
Mühlhausen	1707-1708
Weimar	1708-1717
Köthen	1717-1723
Leipzig	1723-1750

En Mühlhausen y en Arnstad trabajó como organista. Tiempo después, estuvo al servicio del Duque de Weimar. Durante este servicio, sus obligaciones eran muy numerosas. Entre éstas estaba componer (en especial música para eventos religiosos), ser organista de capilla, ser violinista solista de la orquesta, dirigir el coro y ser suplente del maestro de capilla. Aquí compuso gran parte de sus obras para órgano, entre estas varias tocatas y fugas, numerosos corales, preludios y sus primeras cantatas para iglesia.

Durante su estancia en Muhlhausen, Bach contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach, con quién tuvo cuatro hijos.

Bach en Köthen

1717-1723

Bach estuvo al servicio del príncipe Leopoldo en la corte de Köthen desde que tenía treintaydos años hasta que cumplió treintayocho. Durante este periodo gozó de mucha libertad para componer y en general parece haber sido un periodo próspero para él: “He had been appointed to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, an enlightened ruler who was also fond of music, and there is no doubt that this was one of the happiest periods in the composer’s life.”¹

El joven príncipe –quien a la llegada de Bach contaba apenas con diecinueve años– estaba muy interesado en la música; tocaba violín, viola da gamba y clavecín y al parecer destinaba una buena cantidad de recursos a la vida musical de la corte.

¹ Herlin, Denis, CD, p. 8.

Él había quedado al servicio del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen, un gobernador ilustrado que era también afín a la música, y no hay duda de que este fue uno de los periodos más felices en la vida del compositor.

Nota: Las traducciones son mías.

En 1720 la primera esposa de Bach, María Bárbara, murió dejando a su cuidado a sus cuatro hijos –uno de ellos era Carl Philipp Emanuel–. Al poco tiempo, Bach se volvió a casar con Ana Magdalena, a quien ya conocía de la vida musical de la corte. Ana Magdalena era soprano, hija del trompetista de la orquesta Caspar Wilcken. Se casaron en 1721 y tuvieron trece hijos. Curiosamente el príncipe se casó justo una semana después con su prima, la princesa Friedrica Henrietta Von Anhalt-Bernburg.

Varios factores parecen haber llevado a Bach a tomar la decisión de cambiar de trabajo. Por un lado Köthen era un lugar muy pequeño; con una numerosa familia y niños a los que era necesario dar educación, trasladarse a una ciudad más grande se volvía cada vez más inminente. Por otro, empezó a haber una decadencia musical dentro de la corte; el príncipe tenía que destinar una suma económica cada vez mayor al ejército prusiano restando contribuciones a la parte musical. La princesa parece haber tenido poco interés musical, provocando quejas por parte de Bach y algunas teorías le culpan por el decaimiento musical de la corte. Otra de las razones probables puede haber sido que Bach buscaba mejorar su prestigio y su posición económica, para lo cual era más conveniente una ciudad más grande.

Bach realizó varios intentos por obtener un puesto en otra corte, por ejemplo, dedicó sus seis *Conciertos de Brandemburgo* al Margrave Christian Ludwig de Brandemburgo, muy probablemente con la esperanza de ser contratado por éste en su castillo de Berlín. Sin embargo, fue hasta 1723 que se trasladó a Leipzig como sucesor de Johann Kuhnau. El príncipe Leopoldo murió en 1728, teniendo apenas 33 años.

Producción musical en Köthen

Durante ésta época –aunque la corte de Köthen era calvinista– Bach no estaba obligado a componer música sacra, en cambio tuvo una gran producción de obra instrumental. Compuso los *Conciertos de Brandemburgo* (BWV 1046-1051) las tres Sonatas y las tres Partitas para violín (BWV 1001-1006), las *Seis suites para violonchelo* (BWV 1007-1012), seis sonatas para violín y clavecín (BWV 1014-1019), una *partita* para flauta (BWV 1013) así como las tres Sonatas para viola da gamba y clavecín (BWV 1027-1029)², el primer libro de *El Clave Bien Temperado*, algunas Invenciones, algunas de las *suites* francesas (BWV 812-817), y muy probablemente algunas *suites* inglesas (BWV 806-811) entre otras obras.

Bach en Leipzig

En 1723 se trasladó a Leipzig, para trabajar como maestro de Capilla o *Kantor* y ahí permaneció hasta el final de su vida. Era el responsable de la música eclesiástica y del *Collegium Musicum* de la universidad (fundado por su amigo Telemann).

En Leipzig escribió una gran cantidad de obras corales; cantatas, pasiones y oratorios, varias piezas para diversas festividades, además de varias piezas para clavecín e instrumentos de teclado, conciertos y obras orquestales.

En esta época de su vida, a pesar de haber sido su periodo más fructífero, el talento de Bach no era valorado por sus superiores, por lo que tuvo dificultades laborales y personales notables. En sus últimos años, su producción musical disminuyó enormemente debido a que padecía de cataratas, enfermedad que terminaría por cegarlo.

² Es muy probable que las tres sonatas hayan sido creadas en este periodo aunque hay versiones que afirman que bien pueden provenir de su estancia en Leipzig.

Bach fue un compositor sumamente prolífico, dentro de su producción musical se encuentran obras para casi todo tipo de ensamble, tanto religiosas como profanas.

Varios de sus hijos se convirtieron en notables compositores: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich y Johann Christian. Algunos incluso alcanzaron un gran reconocimiento en vida como Carl Philipp Emanuel, a diferencia de su padre, quien alcanzó su mayor reconocimiento mucho tiempo después de haber muerto. De hecho, la música de Bach cayó relativamente en el olvido por varias décadas, aunque fue estudiada y admirada por algunos músicos notables, como Haydn y Mozart. Sin embargo fue hasta mucho después, en especial a partir de Beethoven, que su obra fue rescatada y ampliamente revalorada. A partir de entonces, su influencia musical ha ocupado un puesto privilegiado en la historia.

El periodo barroco

Enmarcado por el renacimiento y el clasicismo, el periodo barroco en Europa se sitúa aproximadamente desde principios del siglo XVII hasta mediados del XVIII.

Fue esencialmente en Italia en donde surgió este nuevo estilo, adquiriendo un gran auge y transmitiendo la estética artística italiana a todo el continente. Cabe remarcar que Italia ya contaba con una importante tradición artística y humanista, habiendo sido también “cuna” del renacimiento.

El barroco fue una etapa de numerosos inventos y grandes cambios en el pensamiento. El telescopio, el microscopio, el barómetro, el termómetro y el anemómetro son ejemplos de los aparatos que vivían su nacimiento o su perfeccionamiento, dando lugar a una concepción más científica del mundo³. Las exploraciones de regiones cada vez más remotas, tanto terrestres como celestes llevaban a un cambio radical en la manera del hombre de ver el mundo y de concebirse a sí mismo: “El telescopio de Galileo confirmó y popularizó la teoría heliocéntrica de Copérnico de que la tierra gira al rededor del sol y no el sol alrededor de la tierra. De este modo, el concepto del estático universo aristotélico tuvo que ceder el terreno a otro lleno de movimiento tumultuoso.”⁴ Todo esto propició un periodo de gran efervescencia para la creación y exploración científica, filosófica y artística.

En épocas anteriores, el poder de la iglesia era inigualable, era el centro en torno al cuál giraba toda creación artística. En el barroco en cambio, se dio una importante secularización de las artes debido en gran medida al creciente poder monárquico. Las cortes rivalizaban con la iglesia en cuestión de posesiones artísticas y para los compositores aparecía un campo nuevo de creación musical hasta entonces poco explotado. La música secular igualaba en importancia a la música sacra propiciando el surgimiento de nuevos géneros así como la transformación y desarrollo de técnicas de composición e interpretación anteriores. Esta secularización también favorecía el desarrollo de la música instrumental. En lugar de la polifonía renacentista se impuso una estética musical que consistió fundamentalmente en monodia acompañada por bajo continuo⁵. En cuestiones armónicas hubo un desarrollo importantísimo; se pasó de la anterior técnica modal al uso de

³ Fleming William, p. 268.

⁴ Ibid, p. 268.

⁵ Camino, Francisco, p. 33.

tonalidades distinguidas esencialmente entre mayores y menores, que obedecían una serie de reglas relativamente nuevas. Instrumentalmente también las preferencias cambiaban, se promovió la creación y el perfeccionamiento de nuevos instrumentos así como el desarrollo técnico e interpretativo de los ya existentes. Este desarrollo tuvo lugar tanto por las demandas interpretativas que surgían dentro de la música como por los desarrollos en la construcción instrumental. El oboe y la trompeta por ejemplo, tuvieron un desarrollo técnico notable al grado de incorporarse de lleno a las orquestas. Las cuerdas, principalmente el violín, vivieron una importante depuración en su construcción ampliando enormemente sus posibilidades sonoras.

Si bien el auge artístico del periodo se sitúa en Italia, los compositores alemanes tuvieron un papel sumamente relevante dentro de la música: “La música barroca es una invención italiana, como la romántica lo es alemana; paradójicamente (o no tanto), algunos de los mejores y más significativos compositores del período eran alemanes, ciertamente imbuidos del estilo italiano pero germanos de nacimiento (piénsese en Haendel y Bach).”⁶

La ópera jugó un papel crucial en este periodo, dentro de ésta se dio una cada vez mayor participación instrumental (buscando igualar en importancia la música con las palabras) a la vez que la técnica del canto era ampliamente desarrollada. La música vocal, con un florecimiento especial en Italia, tuvo gran esplendor, apareciendo fundamentalmente en la cantata y el oratorio –ambos con estrecha relación con la ópera–. El uso y evolución del recitativo y del *aria da capo*, fueron fundamentales para la composición. A la par, la música instrumental tuvo un gran desarrollo favorecido por los desarrollos armónicos, técnicos e interpretativos. Como formas instrumentales tanto la sonata (más bien de influencia italiana), la *suite* (de manufactura básicamente francesa), el *concierto grosso* y el concierto para solista abarcaron el espacio central dentro de la creación musical.

Los compositores en general viajaban a regiones en donde se hablara la misma lengua. Bach por ejemplo, se mantuvo en el norte de Alemania, Vivaldi salió poco de Italia. La imprenta fue entonces quién cumplió el papel de difusora de la música por todo el continente –Haendel es una interesante excepción pues a diferencia de muchos otros compositores, nació en Alemania y viajó a Italia, terminando por establecerse en Inglaterra, difundiendo e impulsando el estilo musical italiano–.

Siendo Italia la cuna de la música barroca, en Francia surgió una importante contraparte. Los estilos italiano y francés, se convirtieron en los dos grandes “pilares” musicales, estableciendo una marcada rivalidad artística e influenciando al resto del continente.

En Italia “nacieron los cinco géneros dominantes del periodo barroco: cantata, ópera, oratorio, sonata y concierto”⁷. A estos se agregó la *suite orquestal*, de uso principalmente francés. Estos géneros se utilizaron en distintos países, surgiendo sellos nacionales pero compartiendo formas composicionales.⁸ Si en Italia se utilizaba la sonata en Francia se prefería la *suite*. En cuanto a los instrumentos, su uso también estaba relacionado con la predilección nacional; en Alemania el clavecín y el órgano eran los preferidos mientras que en Italia lo eran las cuerdas: violín sobre todo. En Francia se usaban mucho la viola da gamba y el clavecín.

⁶ Camino, Francisco, p. 28.

⁷ Ibid, P. 28.

⁸ Por formas composicionales se hace referencia a los géneros y no a la estructura formal musical.

Dentro de los elementos claves de la estética barroca se encuentra el uso del contraste. Si en la pintura se presentó claramente con los cambios de luz y sombra, en la música fue utilizado con la contraposición de *tempo*, de dinámica, de textura (alternancia de solo y *tutti*), de tonalidad (mayor-menor), de efectos de consonancia-disonancia y en todo lugar en donde se pudiera aplicar. Otra de las ideas generales predominantes en el arte era la expresividad: “Para el compositor de principios del siglo XVII la música debe expresar, por encima de todo, las emociones del ser humano, conmover al intérprete y al oyente”⁹. El virtuosismo, presentado de manera importante en la música vocal, también jugó un papel primordial dentro de la estética barroca. Este virtuosismo incluso llevó a los géneros vocales hasta un exceso de ornamento que derivó en un decaimiento gradual de la música e influyó en gran medida a marcar la decadencia de la estética barroca.

Sonata da camera y sonata da chiesa

El término sonata proviene del italiano *suonare*: sonar, aplicado en un principio a la música instrumental para distinguirla de la vocal. En sus inicios (siglo XVI y principios del XVII) se trataba de piezas de un solo movimiento, normalmente denominadas *riecercari* o *canzonas*, con varias secciones internas, muy contrastantes en *tempo* y en carácter. Con el paso del tiempo, estas secciones se fueron dividiendo en movimientos distintos, manteniendo el contraste entre sí pero conservando una unidad tonal y temática.

Una de las formas predilectas del barroco era la *sonata en trío*, escrita para dos instrumentos melódicos acompañados por bajo continuo, cuya producción fue sumamente abundante. Muy usada también era la sonata para instrumento solista acompañado de bajo continuo así como la sonata para instrumento de teclado solo.

Hacia la segunda parte del siglo XVII se hizo clara una división en dos categorías; la sonata podía ser *da camera* o *da chiesa* (de iglesia). La primera consistía de una serie de movimientos cortos basados en danzas preexistentes –y por lo tanto era una forma precursora de la *suite*–.¹⁰ La segunda era en cambio una obra de carácter más bien serio y con un número de movimientos definido: cuatro movimientos con el orden *lento-rápido-lento-rápido*. Ambas terminaron por fusionarse con el paso del tiempo.

El mayor uso de la sonata se dio en Italia y en los países con influencia musical italiana –casi todos los del continente europeo–, por ejemplo Alemania, no obstante los compositores alemanes hicieron uso también de la contraparte francesa de la sonata: la *suite*.

La viola da gamba

La viola *da gamba* o viola de pierna –para diferenciarse de la viola de brazo por la forma en que se sostiene para ser interpretada– tuvo como antecesores a las fídulas y rabeles de amplio uso en el medioevo. Fue probablemente a fines del s. XV cuando se concretaron los primeros instrumentos con sus características definitivas; instrumentos de cuerda frotada, que se sostienen entre las piernas, con diapasón con trastes, oídos en forma de C, cuerdas de tripa y cuyo arco se toma con la palma hacia arriba. Algunas teorías sugieren que la

⁹ Camino, Francisco, p. 26.

¹⁰ Ibid, p. 66.

viola da gamba fue un instrumento creado en Italia como consecuencia del desarrollo de construcción de la vihuela de mano. La construcción de violas da gamba ha sido variada ya que existen distintos tamaños de violas (y por lo tanto diferentes registros) y varias afinaciones para el instrumento –esto presenta una diferencia curiosa con el violonchelo cuya construcción es mas estándar y tiene muchas menos variables en cuanto a tamaño o formas de afinación–.

La viola da gamba es un instrumento con diferentes opciones de interpretación ya que tiene las posibilidades de los instrumentos que hacen acordes (ligados a la parte armónica y de funciones de acompañamiento) a la vez que tiene capacidad melódica, como explica Paolo Pandolfo: “Via its lute-like fretted fingerboard, the gamba retained the possibilities of the chordal instruments, while, on the other hand, use of the bow opened many possibilities of melody formation, including numerous types of register change.”¹¹ Estas características han sido explotadas de manera distinta según la tradición y uso del instrumento. La escritura para viola da gamba durante los siglos XVI y XVII (y en Francia durante un periodo más amplio que abarcaría gran parte del siglo XVIII) se diferenciaba de acuerdo con las distintas regiones; en Alemania por ejemplo, que tenía una larga tradición para el instrumento, estaba destinado al registro medio bajo. Se utilizaba para música de iglesia, y sobre todo en los *trío sonata*, explotando su potencial retórico –usado normalmente por cualquier instrumento con el mismo registro–. En Francia en cambio, se explotaban mucho la técnica y los recursos expresivos del instrumento de manera sofisticada y elaborada.¹²

Durante los siglos XVI y XVII este instrumento vivió un periodo de importante producción musical. Su auge compositivo se dio en España ya desde el Tratado de Diego Ortiz, en Inglaterra con compositores como Dowland o Purcell, en Alemania con Buxtehude y Telemann y sobre todo en Francia, en donde alcanzó su máximo desarrollo durante los siglos XVII y XVIII con compositores como Couperin, Marin Marais o Forqueray.

Sin embargo para finales del s. XVII y principios del XVIII, la viola da gamba comenzaba a pasar de moda en casi todo el continente, con excepción de Francia. Su decaimiento se debió en parte a que el violonchelo, instrumento italiano con mayor poderío sonoro y nuevas posibilidades interpretativas, ganaba mucha popularidad y le sustituía. Por otra parte, se asociaba a la viola con la música de periodos anteriores; siendo el barroco una etapa de cambio y transición, se preferían las nuevas invenciones que más tenían que ver con la “modernidad”.

Es llamativa la elección instrumental de Bach en las 3 sonatas para clave y viola da gamba siendo este último un instrumento que dejaba de ser usado –en favor del violonchelo–. También es curioso el hecho de que eligiera la sonata para estas piezas con viola da gamba, siendo la gamba un instrumento más relacionado con la tradición francesa, y en cambio prefiriera la *suite* para el violonchelo solo cuando éste era, sobre todo en ese momento, un instrumento típicamente italiano:

¹¹ Paolo Pandolfo, CD, p. 10.

Por su diapasón parecido al del laúd, la gamba conservó las posibilidades de los instrumentos de acordes, mientras que, por otra parte, el uso del arco abrió muchas posibilidades para formar melodías, incluyendo numerosos tipos de cambio de registro.

¹² Philip Weller, CD, p. 4.

Bach is known to have had an extensive knowledge of french music, yet his writing for gamba shows few points of similarity to the French idiom. Paradoxically, perhaps, these sonatas display a much modern kind of Italianate writing commonly encountered in both sonata and concerto, whereas when he came to write for the solo unaccompanied cello, a much more 'up to date' instrument, he chose to compose a set of 'old fashioned' dance suites rather than the 'progressive' modern sonatas.¹³

Una posibilidad es que esta elección haya estado determinada por la disponibilidad de intérpretes o los encargos de piezas por parte de estos, sin embargo esto no puede ser probado al ser desconocidas tanto las dedicatorias de las sonatas por parte de Bach como la fecha exacta de su composición.

Acerca de las diferencias en cuanto a posibilidades interpretativas entre la viola da gamba y el chelo, es interesante que las sonatas de Bach para la primera requieren sólo de su uso melódico, no así las *suites* para chelo, en las que se alternan melodía y acordes, en un lenguaje más típico de la viola: la *suite*. Esto podría llevar a suponer que Bach le legaba al chelo, instrumento nuevo y relativamente joven la herencia musical de su ancestro, la viola da gamba.

Adaptaciones al violonchelo

Si bien en la actualidad no es muy común dentro de la práctica del intérprete cambiar la instrumentación de las obras, ni la práctica de la improvisación está muy extendida dentro del ámbito académico, en muchos periodos de la historia ambas situaciones han estado enormemente ligadas al quehacer musical. Éstas prácticas –la de reinstrumentar y la de improvisar– no sólo han formado parte, en varios momentos, de la actividad interpretativa sino también han sido cruciales dentro de la composición. Se ha mencionado que en el periodo barroco las reglas armónicas eran bastante nuevas y el lenguaje musical estaba en apenas estableciéndose, por lo tanto, la escritura musical no estaba desarrollada al grado en que lo estuvo en el romanticismo o al grado en que puede estarlo ahora –piénsese por ejemplo en la grafía para música contemporánea–. Los compositores del barroco no eran tan específicos en su escritura en cuanto a señalizaciones en la interpretación puesto que daban por hecho que el músico conocía su lenguaje y sabía “entender” correctamente la intención del creador de la obra. La interpretación de obras “antiguas”¹⁴ tiene entonces más relación con el conocimiento de una práctica musical que con la correcta interpretación de la puntuación musical –como podría suceder en el caso de compositores como Beethoven, en donde hay un marcado énfasis por señalar en la partitura indicaciones de interpretación–. Los compositores del barroco usualmente hacían transcripciones de sus propias piezas, cambiando en ocasiones la instrumentación o alguna parte de música e incluso hacían transcripciones de las composiciones de otros. Podían utilizar temas ajenos para sus propias

¹³ Philip Weller, CD, p. 4 y 5.

Bach es conocido por haber tenido un extenso conocimiento de la música francesa, aunque su escritura para gamba presenta pocas similitudes con el idioma francés. Paradójicamente, quizás, estas sonatas hacen uso de un idioma mucho más moderno del tipo italianizado encontrado tanto en la sonata como en el concierto, mientras que cuando el escribía para chelo solo, un instrumento mucho más ‘actualizado’, él eligió una serie de danzas ‘pasadas de moda’ en lugar de las sonatas progresivamente modernas.

¹⁴ Aquí la connotación de *antiguas* está relacionada con la distancia cronológica que separa estas obras de la actualidad y no a un género o etapa musicales específicas. En particular se hace referencia a la época anterior al clasicismo.

composiciones y en resumen había un intercambio musical constante y distinto al que se podría observar ahora. La primera de las tres sonatas para viola da gamba y clave por ejemplo, es una transcripción del propio Bach proveniente de una versión para dos flautas y bajo continuo. Bach particularmente fue un compositor que utilizó en muchos casos un lenguaje musical apto para diferentes instrumentaciones, como en el caso de *El Arte de La Fuga*, que se interpreta con ensambles de lo más diversos.

Por otra parte la viola da gamba y el violonchelo ciertamente están emparentados. Ambos compartieron durante décadas la posición predominante entre las cuerdas graves, además de parecerse en características físicas y sonoras. La escritura para estos instrumentos en muchos casos también ha compartido características de lenguaje compositivo. Dicho esto, la elección del instrumento para interpretar las sonatas de Bach debe ser observada desde una perspectiva más relacionada con la práctica de la época que con la práctica actual. Es así como resulta auditivamente muy natural interpretar las sonatas de Bach con el violonchelo, sobre todo recalando la similitud de registro y el uso del arco por parte de los dos instrumentos.

Si bien es común tocar estas sonatas con violonchelo, sí se presentan ciertas dificultades –en especial técnicas– para interpretarlas. En primer lugar, la viola da gamba tiene más cuerdas agudas, esto le permite alcanzar el registro alto de las sonatas de manera más cómoda, encontrando posiciones prácticas que no requieren tantos desmangues y saltos como cuando son tocadas en el violonchelo. Por otra parte, las digitaciones para varios de los pasajes son más funcionales en la viola da gamba. En cambio en el violonchelo se encuentran momentos en que las digitaciones forzosamente quedan incómodas, como en el siguiente pasaje (que se encuentra en clave de do en cuarta) del cuarto movimiento:



Los arcos de los dos instrumentos, si bien en un principio tenían bastantes similitudes, con el paso del tiempo se fueron diferenciando. El arco del violonchelo fue cambiando hasta derivar en el que se usa actualmente, que es sumamente distinto al de la viola da gamba. El arco del violonchelo actual¹⁵ es más grande y su peso está proporcionado distinto de manera que está más repartido a lo largo de la vara, en cambio en el de la viola da gamba el talón es mucho más pesado que la punta. Esta diferencia, que otorga mayor potencial sonoro al violonchelo, se fue buscando en el perfeccionamiento de su construcción para que el instrumento respondiera adecuadamente al repertorio subsecuente que requería además de mayor volumen, un sonido que pudiera ser sostenido en el tiempo independiente de la parte del arco usada. En cambio el arco de la viola, por su contrapeso natural y su menor tamaño responde a las necesidades interpretativas del repertorio antiguo y funciona muy bien en combinación con instrumentos de sonoridad similar como podrían ser la flauta o el clavecín. En cuanto a interpretación, esta diferencia entre ambos arcos promueve que en el caso de la viola las notas puedan ser aligeradas de manera natural conforme se va más hacia la punta, en cambio en el violonchelo¹⁶, el sonido tiende menos a ser “aligerado” de manera

¹⁵ Este arco moderno es el que se usará para el recital motivo de las presentes notas.

¹⁶ Siempre en referencia al violonchelo moderno.

natural y requiere de más trabajo técnico para lograrlo. En este sentido, hay momentos de las sonatas que requieren de mucha ligereza y que, al ser interpretados con el violonchelo, presentan un trabajo técnico agregado.

Con sus `pros y sus contras,` interpretar con violonchelo las sonatas para viola da gamba de Bach es algo bastante usual. Puede suceder que esto lleve a plantearse si la parte del clavecín también puede ser interpretada con fortepiano, órgano o incluso piano, y consecuentemente también cabrían varias posibilidades resultantes de la mezcla de cualquiera de estos con alguno de los de cuerda. Sin embargo esta es una disyuntiva complicada y en cualquier caso hay que apelar a la sonoridad resultante, a la funcionalidad y a las diferencias en cuanto a la manera de leer e interpretar la música de Bach. Se sugiere que la combinación de violonchelo y clavecín puede resultar bastante funcional y adecuada, además de ser auditivamente afortunada, y que es una opción viable para interpretar estas sonatas.

Sonata II para viola da gamba y clavecín obligado en Re Mayor

Esta sonata es la segunda de tres compuestas para la misma dotación. No obstante se desconoce si fueron compuestas en serie y es muy probable que no. Las primeras dos sonatas guardan una relación más cercana y están relacionadas con la sonata *da chiesa* por el número de movimientos. No así la tercera, que está escrita en tres movimientos, más al estilo de la sonata *da camera*.

Si bien existe la posibilidad de que Bach haya dedicado estas sonatas al príncipe Leopoldo, hay dudas acerca de la fecha exacta en que fueron compuestas. El hecho de que en uno de los casos (sonata nº1) se trate de una transcripción genera aún más complicaciones para delimitar el espacio temporal en que se produjeron, incluso no es seguro que las tres provengan del mismo periodo, tal y como menciona Drescher: "The viola da gamba sonatas are not transmitted as a coherent group of works [...] In each of the three works, Bach's concept of the sonata form is different."¹⁷ Tampoco la dedicatoria parece estar confirmada:

It is very difficult to assign the compositions a chronological order. Whereas the works were long considered to be creations from Bach's Coethen period (1717-1723), Laurence Dreyfus now suspects them to have been originated in Leipzig. Which players Bach may have had in mind for his pieces is also a matter of speculation. Whoever it may have been, it must have been a master of his instrument.¹⁸

El papel del clavecín en estas sonatas es sumamente importante y su participación va `mano a mano´ con la de la viola da gamba. En primer lugar, no está designado a realizar una mera función de acompañante al no ser su parte de *bajo continuo* si no de *bajo obligado*, en la

¹⁷ Drescher, Thomas, CD, p. 9.

Las sonatas para viola da gamba no se transmiten como un grupo coherente de obras [...] En cada una de las tres obras, el concepto de Bach de la sonata es distinto.

¹⁸ Ibid, p. 9.

Es muy difícil asignar un orden cronológico a las obras. Mientras que las obras fueron por mucho tiempo consideradas creaciones del periodo de Bach en Coethen (1717-1723), Laurence Dreyfus ahora sospecha que son originarias de Leipzig. Qué intérpretes pudo haber tenido Bach en mente para estas piezas es otro asunto incierto. Quien quiera que haya sido, debe haber sido un maestro de su instrumento.

que todo está escrito y se asigna al instrumento una presencia melódica y temática relevante, además de llevar el bajo en el registro grave:

As a harpsichord virtuoso, Bach was interested in creating a genuine, often contrapuntal, dialogue between the keyboard and the solo instrument, an impossible ambition as long as the harpsichord was restricted to its role as continuo instrument. The innovatory character of these sonatas lies, therefore, in the concertante keyboard writing, a style that was to dominate chamber music throughout the rest of the eighteenth century.¹⁹

El carácter de las tres sonatas es muy diferente. La primera, en Sol mayor, es tranquila y serena. La segunda, en Re mayor, es más extrovertida y enérgica, con momentos de clara alegría, y en varias secciones contiene elementos *galantes*, encontrados sobre todo en el tercer movimiento: “It contains unusual galant elements, evident above all in the lively manner in which upper voices move in tandem with, then in opposition to one another. Contrapuntal severity yields again and again to shared figuration and truly soloistic sections for viola da gamba with figured bass.”²⁰ La tercera, además de contrastar en tonalidad con las anteriores: está escrita en Sol menor, es sumamente contrapuntística y de carácter especialmente concertante. Es, de las tres, la que más complicaciones interpretativas presenta y en cuanto a la exigencia instrumental “empuja a la gamba hasta sus límites técnicos”²¹.

Centrando la atención en la segunda sonata, cuyos movimientos son:

Adagio
Allegro
Andante
Allegro

Encontramos que el primer movimiento (el menos extenso de los cuatro), de carácter sereno, funciona como introducción para el siguiente allegro. El segundo movimiento, de carácter alegre y jovial, presenta el tema principal a dúo por décimas entre la viola y el clavecín:

¹⁹ Herlin, Denis, CD, p. 8.

Como virtuoso del clavecín, Bach estaba interesado en crear un diálogo genuino y a veces contrapuntístico entre el teclado y el instrumento solista, una ambición imposible mientras que el clavecín estuviera restringido a su papel como instrumento de continuo. La característica innovadora de estas sonatas reside, entonces, en una escritura concertante para el teclado, estilo que iba a dominar la música de cámara a través del resto del siglo dieciocho.

²⁰ Drescher, Thomas, CD, p. 9.

Contiene inusuales elementos galantes, evidentes sobre todo en la manera en que las voces superiores se mueven paralelamente y luego en sentido opuesto, una de la otra. La severidad contrapuntística aparece una y otra vez en figuración compartida y secciones verdaderamente solistas para la viola da gamba con bajo figurado.

²¹ Herlin, Denis, CD, p. 9.

Allegro



Este segundo movimiento presenta una escritura para ambos instrumentos sumamente concertante y el estilo contrapuntístico está presente durante la mayor parte de la obra. Por ejemplo en la siguiente sección:



El tercer movimiento, en Si menor, es el de carácter más oscuro y meditativo. En él se encuentran elementos galantes y el contrapunto sigue siendo permanente. Llama la atención una observación hecha por Herlin con respecto a éste movimiento: esta sonata “en su andante recuerda a una aria-cantata, sugiriendo la existencia de dicha música en otra versión anterior”²², el tema principal de éste movimiento es:

Andante

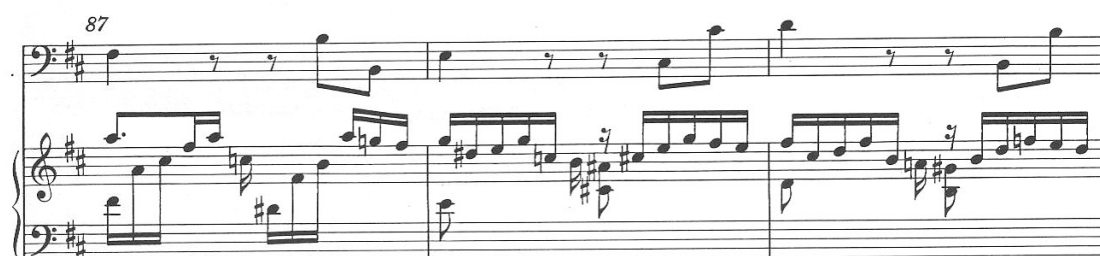


²² Ibid, p. 9.

El cuarto movimiento retoma el carácter alegre y enérgico. Es el más concertante de los cuatro y presenta la aparición constante de *ritornellos*²³, con el siguiente tema que aparece en la parte de cuerda:



En él hay dos secciones en las que los papeles de los instrumentos cambian con respecto al contrapunto constante entre ambos y se encuentran dos grandes 'solos acompañados'. Primero es el turno del clavecín que presenta el material más concertante de toda la obra mientras la viola da gamba hace un acompañamiento al estilo de bajo continuo. Luego es el turno de la cuerda, que presenta un pasaje muy relacionado al del clave, también esencialmente concertante, con un acompañamiento por parte del clavecín –aquí encontramos otro de los pasajes en los cuales las digitaciones para el violonchelo quedan poco funcionales y hay que encontrar alternativas poco ortodoxas–. Éstas dos secciones presentan también uno de los contrastes de textura más notorios dentro de la obra, además de presentar –en el caso de la parte de solo del clavecín–, el registro más grave de la viola usado en toda la obra:



²³ Repetición recurrente de una sección o fragmento.

Reflexiones finales

¿Qué pensaba Bach al escribir esta serie de obras para un instrumento casi en desuso? Si el instrumento dejaba de utilizarse ¿se perderían las obras para éste con el paso del tiempo? No sucedió así y la viola da gamba goza actualmente de un resurgimiento importante. Por otro lado quizá Bach no se preguntara ni siquiera estas cuestiones ya que muchas obras – como sucede comúnmente con las obras maestras – están compuestas por y para sí mismas, para vivir y ser interpretadas y no con la premisa de ser dejadas a la posteridad, aunque su pervivencia suceda naturalmente. Hay muchas interrogantes en torno a éstas sonatas, sin embargo la idea de mantenerlas vigentes aún en voz de un instrumento “nuevo” y distinto del original (si se tocan con violonchelo) suena lo suficientemente viable como para ser descartada. Reinstrumentar piezas resulta ser –aunque quizá poco usual en la contemporaneidad– una práctica común del barroco. Por todo esto, suena coherente y lógico que las sonatas para viola da gamba y clavecín sean interpretadas también con violonchelo.

Estas obras presentaron importantes innovaciones en el lenguaje musical, a la vez que se volvieron una fuente ejemplar de escritura para dos instrumentos que, en muchos casos, se remitían simplemente a fungir como acompañantes. En este sentido, abrieron las posibilidades de escritura y de interpretación para la viola da gamba y el clavecín –esto se puede equiparar con la innovación en el lenguaje violonchelístico de las seis *suites* para violonchelo solo de Bach–. Interpretadas con violonchelo, estas sonatas abren las puertas a distintas opciones de lectura histórica. Sean tocadas con un instrumento u otro, forman parte del repertorio esencial tanto de la viola da gamba como del violonchelo²⁴.

Cronología

1517 Comienza en Alemania la reforma protestante
1607 Se presenta la ópera *Orfeo* de Monteverdi
1611 Se completa la traducción inglesa de la biblia
1618-48 Guerra de los Treinta Años
1623-1722 J. A. Reinken
1632-1687 J. B. Lully
1637-1707 D. Buxtehude
1653-1713 A. Corelli
1656-1728 M. Marais
1659-1695 H. Purcell
1660-1725 A. Scarlatti
1668-1733 F. Couperin
1672-1745 A. Forqueray
1678-1741 A. Vivaldi
1681-1767 G. P. Telemann
1683-1764 J. F. Rameau

²⁴ Se hace referencia principalmente a los instrumentos de cuerda, dejando al clavecín para otro estudio, por una razón de objetivos en cuanto a estas notas. Hay que recalcar la importancia del papel del instrumento de teclado dentro del repertorio mencionando aún cuando se hable más de la viola da gamba y del chelo.

1685- 1757 D. Scarlatti
1685-1750 J. S Bach
1685- 1759 J. F. Haendel
1714-1787 C. W. Gluck
1714-1788 C. P. E. Bach
1715 Muere Luis XIV, Luis XV reina en Francia

II

***Concierto en Do Mayor para Violonchelo y Orquesta* Hob.VIIb:1**

JOSEPH HAYDN

He [Haydn] began to reveal himself as a major figure only in the late 1760s, and he did not attain his full stature for a decade or more after that time. Having become one of the musical giants, he did not regress. His compositions up to the turn of the century and beyond display all the freshness and charm of a younger composer, along with a depth and expressiveness that few can equal.

Homer Ulrich

Joseph Haydn

Vida

Rohrau, Austria 1732- Viena 1809.

La primera influencia musical de Haydn fue la música popular que escuchaba en casa, interpretada por sus padres. El padre tocaba el arpa y la madre cantaba. Desde muy pequeño empezó a aprender música y a los ocho años ingresó como soprano al coro de la Catedral de San Esteban en Viena, ciudad con un amplio florecimiento musical, en donde permaneció hasta la edad de diecisiete. Durante este periodo aprendió violín, clavecín y canto. Después su aprendizaje musical fue básicamente autodidacta; una de las influencias más importantes para él era el trabajo de Carl Philip Emmanuel Bach.

En 1755 fue contratado como violinista para la corte del aristócrata Von Fürnberg. Algunos años después, en 1759, el Conde Morzin lo contrató como compositor y director musical de su corte. En 1760 entró al servicio del príncipe Paul Antón de Esterhazy como segundo maestro de capilla –tiempo después, Haydn ocuparía el puesto de primer maestro de capilla–. Muy pronto murió el príncipe y su hermano Nicolás “el magnífico” lo sucedió en el trono, Haydn pasó la mayor parte de su vida a su servicio y fue durante el mismo que compuso la gran mayoría de sus obras.

En esta época, los contratos para los músicos eran muy severos; Haydn tenía un enorme número de encargos para componer diariamente: componía piezas para todos los eventos de palacio, dirigía la orquesta, tenía la obligación de dejar la exclusividad de sus obras para el príncipe, producía misas para festivales y días sagrados, estaba a cargo del cuidado de los instrumentos y de los ensayos de los músicos, entre muchas otras obligaciones. Esta actividad tan constante sumada al hecho de que Haydn tuviera a su disposición una de las mejores orquestas de la época, fueron razones de peso para que se convirtiera en un compositor sumamente prolífico. Entre su producción musical se encuentran una gran cantidad de sinfonías, conciertos, cuartetos, tríos, sonatas, sonatas para instrumento solo, misas, óperas y música de iglesia.

Haydn fue muy amigo de Mozart a pesar de llevarle casi 15 años de edad. Como muestra de la mutua admiración que existía entre ellos, Mozart le dedicó una serie de 6 cuartetos de cuerda. En ocasiones se reunían ambos con el padre de Mozart, Leopold, para interpretar música de cámara juntos.

En 1792, al morir el príncipe Nicolás de Esterhazy, Haydn viajó a Londres, en donde compuso por encargo seis sinfonías y una ópera entre otras obras. Su fama aumentaba notablemente y era un compositor muy reconocido también fuera de su país, especialmente en Inglaterra (en 1794 se estrenaron en Londres sus *Sinfonías Londinenses* con gran éxito). En 1792 regresó a Bonn, y aceptó a Beethoven como su alumno, sin embargo esta relación no prosperó dado que Haydn estaba demasiado ocupado.

Haydn estaba casado desde antes de entrar al servicio del príncipe. Nunca llegó a ser padre pero curiosamente le llamaban “Papá Haydn”, probablemente por su reconocido sentido del humor. Murió a los 77 años.

Aportación musical

Una de las mayores aportaciones musicales de Haydn es el tratamiento formal de las obras; logra estructurar de manera notable la música.

La forma sonata y la estructura fundamental del cuarteto son aportaciones que hace a la cultura musical europea y que tienen repercusión en la mayor parte de los compositores

hasta el s. XX. Tanto la sinfonía como el cuarteto adquieren a partir de Haydn un esquema de cuatro movimientos, siendo el primero de estos en forma sonata. Si bien Haydn no inventó nuevas formas musicales, sí contribuyó en gran medida a darles una estructura sumamente adecuada. Tan es así que incluso se le conoce como el “padre de la sinfonía” por su gran aportación formal en la composición de ésta. Otra contribución importante de Haydn es su adopción de la estructura en cuatro partes como principio fundamental de composición, particularmente en los cuartetos de cuerda, hecho que influencia profundamente la enseñanza de teoría musical a partir de entonces.

Dentro del ámbito instrumental, Haydn contribuye al desarrollo de las posibilidades técnicas de la orquesta sinfónica. Su ingenio para variar y el contraste entre los movimientos son algunos de los elementos que dan un nuevo giro a la música.

En la década de 1760-70, durante su servicio al príncipe de Esterházy como maestro de capilla, escribe más sinfonías que en cualquier otro momento. Es dentro de ésta época, en el año de 1769, que compone el *Concierto en Do mayor* para violonchelo y orquesta. Este concierto se lo dedica a uno de los violonchelistas de la orquesta cuyo talento al parecer era sumamente notable.

El Concierto en el periodo clásico

En el s. XVIII el concierto público se fue volviendo una práctica cada vez más común; los lugares en donde se podía escuchar música ya no eran solamente las iglesias y las cortes. La clase burguesa crecía y comenzaba a incorporar la práctica de asistir a conciertos, pagando por escuchar música, constituyendo así una nueva opción de trabajo para el músico. El compositor se encontraba con un nuevo modo de vida en base a la venta de música impresa y a las ganancias del concierto público y se independizaba cada vez más de los patrocinios.

La música instrumental estaba en creciente auge y se independizaba de la música vocal; el concepto de “música pura”, es decir, música instrumental no subordinada a las palabras, iba adquiriendo cada vez mayor relevancia.

La forma concierto se convirtió en la forma más importante para conciertos públicos después de la sinfonía. Había básicamente dos tipos de concierto: el concierto *grosso* y el concierto para instrumento solista. A medida que el concierto grosso se dejaba de utilizar, el concierto para solista iba adquiriendo un gran esplendor (para 1740 el concierto grosso ya casi no se usaba aunque siguió apareciendo en algunos países como Inglaterra, con la tradición de Corelli y Haendel, hasta 1760).

Existía además otro tipo de concierto: el concierto de cámara, que era interpretado principalmente en las casas. Iba dirigido a amateurs por lo que no tenía pasajes tan complicados o virtuosos y era menos demandante para el intérprete. Se le denominaba normalmente divertimento o concertino. Otra forma muy utilizada también era la sinfonía concertante; una mezcla de sinfonía de concierto para instrumento solista con otras formas musicales, que estaba sumamente emparentada con la sinfonía programática.

Durante todo el s. XVIII hubo una incorporación de elementos entre las formas sinfonía y concierto. Para ésta época la sinfonía es la forma más importante y mas usada en toda Europa, especialmente en la segunda mitad del siglo, cuando va tomando mayor definición estructural. Muchos compositores célebres por sus sinfonías fueron importantes también por sus conciertos.

Quizá la función más importante de los conciertos para solista era la de mostrar virtuosismo en la ejecución del instrumento en cuestión. El lucimiento técnico era fundamental en la composición de estas obras. Se acomodaba dentro de la forma de cada

movimiento manteniendo la prioridad de dar a relucir el instrumento. Esta situación era (y siguió siendo) muy atractiva para el público.

La mayor parte de las veces, la elección del instrumento solista estaba determinada por el instrumento que tocara el compositor. Sucedió frecuentemente que los compositores llegaban a ser más conocidos como intérpretes, por lo que hacían sus propias composiciones que favorecieran el lucimiento de su instrumento.

Comúnmente los conciertos para solista estaban escritos en tres movimientos: rápido-lento-rápido. Como regla general el primer movimiento era el más desarrollado y demandante para el intérprete, el segundo era de forma libre y de carácter más profundo, el tercero era el más ligero. La relación tonal entre los movimientos era similar a la que se había dado hasta entonces entre los movimientos de las sonatas; se usaban siempre tonos cercanos y relativos.

El concierto estaba sumamente emparentado con el aria. Tenían en común la forma y el uso de varios elementos, como por ejemplo el *ritornello*; la repetición recurrente de una sección o fragmento por la orquesta intercalada con los pasajes de solo, como explica Charles Rosen: “Concerto and aria are closely related forms: often, in fact, identical [...] Concerto and aria pit individual against mass, solo against tutti; that is the essence of both forms [...] The alternation of solo and tutti in concerto and aria makes the articulation of these forms profoundly different from any other contemporary forms [...]”²⁵. El uso del *ritornello*, además, daba un cambio en la textura aportando variedad (una idea musical característica de este periodo era la de dar mucha importancia a los contrastes y a la variación).

La manera usual de estructurar el “prototipo del concierto clásico ” en este periodo se puede observar muy claramente en el siguiente esquema que propone Downs:

Exposición orquestal	I
Exposición del solo	I-V
Transición orquestal	V
Segundo Solo	Varios
Recapitulación	I
Cadencia del solo	I
Pasaje orquestal conclusivo	I ²⁶

La forma y la armonía estaban tan adecuadamente organizados dentro de este mismo esquema que siguió siendo utilizado por siglos.

²⁵ Rosen, Charles, p. 80.

Concierto y aria son formas estrechamente relacionadas, a veces, de hecho, idénticas [...] Concierto y aria enfrentan al individuo contra la masa, al solo contra el tutti; esa es la esencia de ambas formas [...] La alternancia de solo y tutti en el concierto y el aria hace la articulación de estas formas profundamente distinta de cualquier otra de sus formas contemporáneas.

²⁶ Downs Philip G., p. 169.

Cambios en la música

En gran parte del siglo dieciocho y principios del diecinueve hay en todas las artes un redescubrimiento del arte y de la cultura grecoromana. Es por esta razón que normalmente se le denomina a este periodo como “periodo clásico”.

Podemos observar en todas las artes -como sucede normalmente en la historia de la humanidad- una necesidad constante de cambio y de búsqueda de la novedad; una ruptura con las tendencias anteriores. Se da en esta nueva manera del s. XVIII de concebir la música un amplio contraste respecto de la anterior.

Algunas particularidades generales que definen el nuevo quehacer musical son:

- La exaltación de la elegancia y la sofisticación.
- Una clara necesidad de búsqueda de color orquestal.
- Se busca expresividad y sencillez en las melodías.
- El contenido desplaza en importancia a la vitalidad rítmica.
- Se vuelve más importante la estructura general que el detalle.
- Se da una inclinación cada vez mayor por la complejidad.
- Las texturas se aligeran y las frases se vuelven más simétricas, con separaciones muy claras entre sí.
- La variación y el contraste son elementos fundamentales.

Las características musicales que predominan en la concepción estética de la época, se pueden resumir entonces como un equilibrio entre estructura y melodía en el cual la elegancia y la sencillez son los valores estéticos mas elevados y en donde la música está organizada de manera jerárquica.

Estructura social, estructura musical

La sociedad del s. XVIII era una sociedad escalonada; las jerarquías dadas por nacimiento estaban claramente diferenciadas. Siempre había una figura central, como por ejemplo el rey, alrededor de la cual se iban tejiendo capas de mayor a menor importancia conforme a su cercanía con ésta. Es quizá de acuerdo con este orden social tan claramente establecido, que dentro de la música también se encontraban jerarquías en las voces y que había figuras centrales: melodía, y subordinados: acompañamiento.

Podemos observar que en el siglo XVIII, en contraste a las épocas colindantes, se atenúa la importancia de la figura del bajo: su función ahora es simplemente dar soporte armónico y no así participar en el contrapunto como lo hacía antes la figura del bajo continuo (que tenía ambas funciones), o después la voz más grave (que podía llevar un papel mas protagónico). Aparece en este s. XVIII el “bajo Alberti” que prolonga la armonía y solamente da soporte armónico. La melodía se vuelve cada vez más importante y las demás voces están subordinadas a ésta.

Es lógico entonces suponer que los conciertos para instrumento solista estaban escritos en su mayoría para instrumentos que tuvieran normalmente el liderazgo dentro de los ensambles, hay por ejemplo gran cantidad de conciertos para violín. Sin embargo, encontramos algunas excepciones en conciertos escritos para instrumentos de registro grave, como el violonchelo, a pesar de que su función era casi siempre la de ser un

acompañante para la melodía, y por lo tanto no era un instrumento muy utilizado como solista. El violonchelo estaba siempre presente en la orquesta y en diversos ensambles de cámara como cuartetos, tríos, etc. Pero siempre cumpliendo la función de acompañante.

Forma sonata y concierto

Hemos dicho que los cambios sociales iban propiciando el surgimiento y la gradual definición de nuevas formas musicales, una de estas era la forma sonata.

La forma sonata ocuparía un lugar sumamente importante en la historia de la música a partir de entonces. Su desarrollo está totalmente emparentado con la nueva concepción artística y tanto el concierto como la sinfonía tienen un papel relevante en su clarificación, citando nuevamente a Rosen:

“The relation of concerto to sonata is reciprocal. Sonata is less a form or set of forms than a way of conceiving and dramatizing the articulation of forms: concerto is a special kind of articulation. For some of the techniques of articulation, sonata style is directly indebted to the concerto. In turn, the articulations of concerto form are transformed by sonata style, ordered, balanced and given new power.”²⁷

La forma sonata es a grandes rasgos una forma de estructurar la música. Por lo general está basada en la presentación de dos temas musicales, generalmente contrastantes, que se exponen y se desarrollan. Consta de tres partes: exposición (que puede repetirse), desarrollo y recapitulación.

Normalmente la forma sonata se presenta en los primeros movimientos de conciertos o sinfonías, así como en primeros movimientos de cuartetos y algunas obras de cámara.

Haydn dentro de los clásicos

Haydn es un representante muy importante de la música producida en el s. XVIII. Su producción musical, junto con la de Mozart y una buena parte de la de Beethoven ocupa un lugar principal dentro de la música del periodo clásico.

La situación del músico en esta época es muy variada. Haydn forma parte de los compositores que aún están patrocinados por un mecenas. Al pasar la mayor parte de su vida al servicio del príncipe Nicolás de Esterházy, tiene un contrato por el cual está protegido para crear. Aún así, su creación es siempre dependiente de las necesidades y los gustos del príncipe.

Esta situación de Haydn es particular y en varios sentidos afortunada ya que muchos de sus contemporáneos así como de los músicos de las siguientes generaciones no cuentan con un patrocinio, por lo cual están muy desprotegidos económicamente. Las opciones que tienen para subsistir son básicamente componer por encargo, dedicarse a la enseñanza,

²⁷ Rosen, Charles, p. 97.

La relación entre concierto y sonata es recíproca. La sonata es menos una serie de formas, que una manera de concebir y dramatizar la articulación de formas: el concierto es un tipo especial de articulación. Para algunas de las técnicas de articulación, el estilo sonata está directamente en deuda con el concierto. En turno, las articulaciones de la forma concierto son transformadas por el estilo de la sonata, ordenado, balanceado y, otorgándole un nuevo poder.

obtener ganancias de su música impresa o vivir del concierto público, situaciones poco seguras.

Por otra parte, la libertad de un músico sujeto a un mecenas es ciertamente limitada, sin embargo, Haydn no parece haber sido obstaculizado por esta situación. Llevaba una buena relación con el príncipe (quien tenía a la música en un lugar sumamente central dentro de la vida de palacio), tenía una orquesta excelente a su disposición, y gozaba de un carácter muy alegre que le permitía mantenerse activo como creador. Es hasta que el príncipe Nicolás muere y su sucesor se muestra desinteresado por la actividad musical, que Haydn decide liberarse del contrato con la familia y se queda como músico independiente. Al gozar de una creciente fama y de un sueldo permanente en compensación por sus años de servicio, Haydn puede terminar sus años tranquilamente.

Concierto en Do Mayor para violonchelo y orquesta

Uno de los compositores que en este periodo escribieron conciertos para violonchelo, tema que nos ocupa, fue justamente Haydn. Escribió dos conciertos; uno en Do Mayor y otro en Re Mayor. Estos son obras importantes para el repertorio del instrumento. Son, como se ha mencionado, originales para su época, junto con los de Luigi Boccherini (1743-1805), compositor y violonchelista italiano, quien compuso numerosos conciertos para el mismo.

Dentro de la composición, la forma en esta época es muy importante, aún así en el caso de los conciertos es aún más relevante el lucimiento del instrumento. Ejemplo de lo anterior es el *Concierto en Do Mayor* para violonchelo. Éste concierto sigue en sus movimientos el esquema propuesto anteriormente por Downs. Tiene tres movimientos: *moderato*, *adagio* y *finale: allegro molto*.

Primer movimiento: Moderato

El primer movimiento del concierto tiene un carácter majestuoso y enérgico. Está en Do mayor y está construido en forma sonata; hay tres grandes secciones:

Exposición: compás 1 al 58

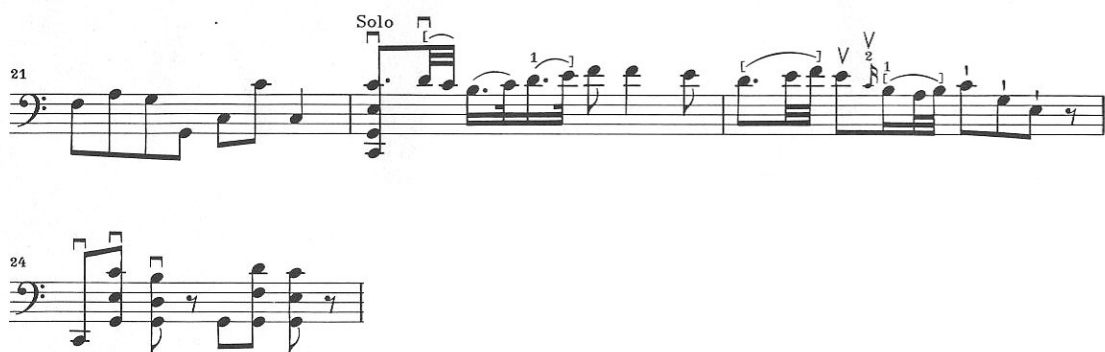
Desarrollo: compás 59 al 96

Reexposición: compás 97 al 136

La exposición comienza con la orquesta, que presenta los temas sobre los que se va a construir el movimiento y después toma el mando el solista, llevando los temas principales. Armónicamente, esta sección empieza en tónica y termina en dominante (visto a grandes rasgos para poder obtener una idea general).

Hay entonces algunos temas principales sobre los que se construye el movimiento. La gran mayoría del material sale a partir del contraste, la variación o el desarrollo de alguno de éstos.

El primero que escuchamos cuando empieza el concierto y con el que más tarde hace su aparición el solista es de carácter esencialmente rítmico y es el tema que marca el inicio de cada sección. Los acordes con los que empieza y el ritmo irregular de las siguientes notas refuerzan en el oído la sensación de majestuosidad. Es también un tema que define muy bien la tonalidad de cada sección por su carácter reiterativo y sus cadencias tan claras a la tónica:



El siguiente tema que escuchamos, está también en la tónica pero es un tema esencialmente lírico. En el caso de este movimiento encontramos en lugar de dos temas principales como es común, tres temas principales. El siguiente ejemplo se toma aquí como un subtema del primero, contrastante con respecto a éste.



El tercero es también de carácter melódico. Se encuentra en la dominante. Aparece en un registro muy agudo para el solista, lo cual marca también un contraste de color con el tema



En el desarrollo aparecen nuevamente estos temas, pero en otras regiones tonales. Esta segunda sección es la que tiene más movimiento armónico. A partir de la mitad se refuerza sobre todo la sensación de tonalidad menor, particularmente el relativo menor de la tonalidad principal: La menor, que es en donde termina esta sección.

En esta sección podemos escuchar, además de la inestabilidad armónica, uno de los pasajes más virtuosos del solista (más tarde podremos observar como en el 3er movimiento del concierto pasa algo similar en relación a la ubicación de los pasajes más virtuosos y de más velocidad).

El primer tema aparece ahora sobre el quinto grado:



Seguido del segundo tema, de nuevo en la misma tonalidad en que aparece el tema anterior, reforzando la idea de que son dos temas que están ligados armónicamente a pesar de ser contrastantes de carácter.

El tema 3 se encuentra en el relativo de la dominante: Mi menor, (que es además la dominante de La menor, a la cual se va a resolver con la cadencia conclusiva de la sección). Éste tema aparece nuevamente en un registro sumamente agudo para el instrumento.



La reexposición, empieza y termina en la tónica: Do mayor. El tema 1 es, también en esta ocasión, quien marca el inicio de sección, presentado por el solista (en tónica, como en la exposición pero con ligeras variaciones de ornamentación). Sigue el segundo tema, en la misma tonalidad que el primero y también con ligeras variaciones de ornamentación. También encontramos en esta sección el tema 3, que después de una marcada cadencia a Do mayor, aparece como una ligera inflexión a Fa mayor. Por un momento Do se convierte en dominante de la subdominante, sin embargo se regresa a Do inmediatamente después con otra cadencia. Encontramos aquí una especie de broma armónica, una expectativa frustrada (pensamos que vamos a Fa pero sólo es para regresar a Do) que nos recuerda el factor sorpresa que aparece en mucha de la música de Haydn:



Hacia el final de este movimiento, hay una cadencia improvisada por el solista. Esta práctica improvisatoria es muy común en la época en que se escribe el concierto y en épocas anteriores. Es una vez más, una muestra del virtuosismo del intérprete y es una oportunidad del lucimiento de su instrumento.

Segundo movimiento: *Adagio*

El segundo movimiento, en Fa mayor, tiene un carácter tranquilo y reposado. El tema principal es muy melódico, en contraste con los temas iniciales de los movimientos I y II, que son esencialmente rítmicos.

Una característica de los 2 movimientos finales es que el solista entra con una nota muy larga que va en *crescendo*, metiéndose en la textura de la orquesta para tomar el tema principal. Este tema es:



Encontramos en este movimiento tres secciones; la primera, que empieza en Fa mayor, y termina en la dominante: Do mayor. Una sección intermedia (en donde encontramos el mayor movimiento armónico y el mayor desarrollo del tema principal) que empieza en la dominante: Do mayor y pasa por tonalidades menores para finalmente regresar a la tónica: Fa mayor. Y una tercera sección en donde hay una reexposición del tema de nuevo en tónica: Fa mayor.

Al final del movimiento el solista improvisa nuevamente una cadencia al igual que en el primer movimiento.

Tercer movimiento: *Finale: Allegro Molto*

El último movimiento, en Do mayor, tiene un carácter sumamente enérgico y alegre. La mayoría de los temas que escuchamos son muy rítmicos.

Tiene tres grandes secciones. La primera (compás 1 al 106) comienza en la tónica: Do Mayor y termina en dominante, Sol mayor. El tema principal, igual que en los movimientos anteriores es presentado primero por la orquesta. Al ser presentado por el solista es precedido por una nota muy larga (característica compartida con el tema del segundo movimiento) que va anunciando su aparición y va aumentando la expectativa:



Podemos observar que este tema (que comienza en tiempo fuerte, en el compás 45) tan rítmico refuerza la tonalidad por ser de carácter reiterativo; se repite siempre 2 veces y parte de la ornamentación del tema es la escala de Do mayor: la tónica del concierto.

Encontramos un segundo tema que es el complemento melódico del tema 1 y que se encuentra en la dominante pero menor; el mayor contraste entre estos dos temas es que el segundo siempre está en menor.



Este tema se repite 2 veces; otro ejemplo del carácter reiterativo de este movimiento. Mucho del material de éste *allegro* sale a partir de la ornamentación de los temas principales, y de la variación de éstos. Encontramos numerosos pasajes, normalmente de largas series de 16avos, que son principalmente ornamentación sobre una escala.

La segunda sección (compás 107 al 172) comienza en la dominante: Sol mayor, y termina en su relativo menor: Mi menor. Es aquí donde encontramos el pasaje más virtuoso para el solista; un pasaje con mucho movimiento armónico (Esto sucede también en el primer movimiento). Al igual que en los movimientos anteriores, es en esta sección media en donde percibimos un cambio en los temas por encontrarse éstos en tonalidades menores.

El inicio de la sección es una variación del tema 1 presentada en Sol mayor al inicio y luego como puente hacia varias tonalidades:

[Solo]

107

111

114

118

II

Encontramos el tema 2 también variado y con un ritmo armónico rápido:

145

148

152

II

La tercera gran sección (compás 173 al 253) Comienza y termina en Do mayor. El tema 1 aparece igual que en la exposición pero con ligeras variaciones de ornamentación. Encontramos el tema 2, como siempre en tonalidad menor: Sol menor. Hacia el final de esta sección, encontramos una larga coda conformada por pasajes de ornamentación (de nuevo observando pasajes sumamente virtuosos para el solista) sobre la escala de Do mayor.

Conclusiones para la interpretación

Este concierto es muy interesante para el violonchelo. Además de haber sido escrito por uno de los más grandes representantes de la música del s. XVIII, es una rareza para la época en que fue compuesto, siendo para un instrumento de registro grave cuya función era típicamente de acompañante. En él podemos observar avances técnicos para el instrumento. Uno de ellos es el uso de un registro mucho mas amplio a lo acostumbrado hasta entonces; se utiliza desde la nota más grave hasta un registro sumamente agudo, ocupando casi todo el diapason del instrumento. Es también muy idiomático para el violonchelo. Tiene abundantes requerimientos técnicos para el intérprete como el uso de cuerdas dobles, el manejo de diferentes golpes de arco o el desarrollo de gran velocidad en pasajes de escalas. Aún así resulta muy funcional; los temas melódicos están en un registro agudo (lo que permite que tengan mucha resonancia y que el sonido pueda sobresalir con facilidad), es posible para el intérprete encontrar posiciones cómodas y cambios entre éstas muy efectivos y el tipo de escritura de la parte de orquesta (que en cuanto entra la parte de solo se vuelve bastante ligera) da al solista mucha libertad interpretativa y le permite resaltar sonoramente sin problemas.

Curiosamente en los conciertos de Haydn la escritura para la orquesta es sencilla; es sumamente diferente su escritura orquestal de una sinfonía que de un concierto. La diferencia principal es que para los conciertos realmente hay un cuidado de no “sobrepasar” por así decirlo al solista, la orquesta es un acompañante. En cambio, la escritura orquestal que desarrolló para obras de tipo sinfónico llegó a ser sumamente elaborada.

Esta es una característica muy interesante del tipo de escritura que usó Haydn para los conciertos. Mozart por ejemplo, tiene para los suyos otra manera de orquestrar, en la que hay mas interacción entre solista y orquesta y los instrumentos participan en mayor grado con el solista.

Es este concierto de Haydn en resumen, un concierto sumamente idiomático para el violonchelo que adelantó en su época elementos técnicos para el instrumento. Por su composición general sigue siendo uno de los básicos dentro del repertorio del violonchelo junto con el concierto en Re Mayor para el mismo.

Cronología

1681-1767 G. P. Telemann

1685- 1759 J. F. Haendel

1714-1788 C. P. E. Bach

1715 Muere Luis XIV, Luis XV reina en Francia

1732-1809 J. Haydn

1743-1805 L. Boccherini

1749 Nace el escritor J. W. Goethe

1756-1791 W. A. Mozart
1751 Diderot publica la Enciclopedia
1760 Haydn entra al servicio del príncipe de Esterhazy
1769 Haydn compone el Concierto en Do mayor para violoncello y orquesta
1770- 1827 L. V. Beethoven
1774 Luis XVI Rey de Francia
1776 Declaración de Independencia norteamericana
1782-1840 N. Paganini
1788 Nace el escritor Lord Byron
1788 Nace el escritor A. Schopenhauer
1789 Comienza la Revolución Francesa
1793 Luis XVI es guillotinado
1797 Nace el escritor H. Heine
1796 Primera campaña napoleónica en Italia
1799 Nace el escritor H. De Balzac

III

Stücke im Volkston

Cinco Piezas en Estilo Folclórico para Violonchelo y Piano

ROBERT SCHUMANN, Op. 102

Madness, for the Romantic artist, was more than the breakdown of rational thought; it was an alternative which promised not only different insights but also a different logic... madness was an ideal as well as an anti-ideal, a state that transcended consciousness and escaped the mechanical and blind workings of rationalism, but also a state that could not be controlled and could end with the destruction of the individual mind.

Charles Rosen

Robert Schumann

Vida

Zwickau 1810- 1856 Bonn

Schumann era hijo de los dueños de una librería por lo que desde pequeño tuvo un gran contacto con la literatura. Impulsado por su padre, comenzó a estudiar piano a los 10 años, sin embargo sus inclinaciones musicales se vieron obstruidas por la repentina muerte de éste y la presión que en consecuencia ejerció su madre sobre él para que estudiara la carrera de derecho, que en efecto comenzó en 1828.

En lugar de afanarse en sus estudios de derecho, Schumann dio prioridad a sus estudios de piano con el maestro Friedrich Wieck, quien curiosamente sería también su futuro suegro. Schuman perseguía la carrera de solista, sin embargo, el sueño de convertirse en pianista virtuoso se vio truncado por una lesión que sufrió en la mano derecha – probablemente por sujetarse algunos dedos al practicar, creyendo que esto le ayudaría a mejorar su técnica pianística– y se vio imposibilitado a continuar tocando. A partir de ese momento se dedicó principalmente a la composición.

Tras no pocas complicaciones con su maestro, quien no deseaba tener a Schumann como yerno –incluso interpuso una demanda legal para evitar el matrimonio con su hija–, y luego de varios años de espera, se casó finalmente con Clara Wieck. Clara fue una gran pianista. Tuvo una carrera musical sumamente exitosa y mostró además de su virtuosismo un gran talento para la composición, talento que no alcanzó a desarrollar por vivir en una época en la que las mujeres no tenían oportunidad de desarrollarse en ámbitos externos al hogar. Clara fue una figura muy importante en la vida de Robert, ejerció una importante influencia en la música de éste siendo una fuente de inspiración para él. Mucha de la música para piano que Schumann compuso fue dedicada a ella y era ella misma quien la interpretaba. Tuvieron tres hijos.

Schumann tuvo mucho contacto con los músicos importantes de su época. Admiraba mucho a Franz Schubert (siendo éste poco más de 20 años mayor) y tuvieron una relación de amistad y mutua admiración. También Johannes Brahms (13 años menor) fue una figura importante en su vida, Schumann le ayudó a promover su carrera y ejerció una importante influencia musical sobre él.

En 1854 sufrió de un ataque nervioso e intentó suicidarse tirándose al Rhin, de donde fue rescatado. Sus últimos años los pasó en un sanatorio mental en donde murió probablemente de sífilis.

Producción musical

Para Schumann, las figuras de Bach y de Beethoven fueron puntos de referencia sumamente significativos. Su admiración por ambos era muy grande y fue un gran estudioso de su música.

Otra de las influencias importantes que tuvo para componer fue la literatura. Una buena parte de su obra se vio inspirada en los libros, un ejemplo se encuentra en sus piezas para piano “Kreisleriana” Op. 6, que están basadas en un personaje de los cuentos de E. T. A. Hoffmann –el maestro de capilla Kreisler–, escritor de gran influencia para Schumann.

El principal instrumento que utilizó Schumann para sus composiciones fue el piano; tuvo una gran producción de series de piezas cortas para este además de algunas sonatas y

piezas de carácter didáctico. Produjo también varias piezas para cuerdas en sus diferentes combinaciones así como a dúo con piano: tres cuartetos de cuerda, un quinteto y un cuarteto para piano, algunos tríos de piano, así como varios dúos para diferentes instrumentos melódicos en combinación con piano. Compuso además numerosas canciones y ciclos de piezas para voz. Entre las obras de instrumentación más amplia se encuentran algunos conciertos para piano, un concierto para violonchelo, uno para violín y uno para cuatro trompetas, además de cuatro sinfonías y diversas oberturas.

Las *Cinco piezas en estilo folclórico* para violonchelo y piano fueron compuestas en 1849, poco tiempo antes de que Schumann se volviera loco. Estas piezas guardan relación directa con las corrientes estéticas de mayor auge en el s. XIX. Antes de hablar de ellas se abordará el contexto histórico en que fueron concebidas.

Cambios sociales del s. XIX

Uno de los hechos de mayor importancia en el s. XIX fue la industrialización y en consecuencia el enorme crecimiento de las ciudades. Se estaba definiendo un nuevo orden social en el que la clase burguesa adquiría más y más poder y la nobleza iba en decline. El campesinado se desplazaba a las ciudades para contratarse como mano de obra formando una numerosa clase obrera y las máquinas permitían vislumbrar un futuro hasta entonces jamás imaginable que iba a definir el rumbo de la humanidad. Las máquinas suplían a la mano del hombre en numerosos oficios, las fábricas se convertían en la principal fuente de empleo y comenzaba a tomar forma un nuevo modelo económico. Se experimentaba también una gran ruptura entre clases; ricos y pobres, burgueses y nobles. Ahora tener poder económico era mucho más importante que poseer un título nobiliario.

Políticamente, la figura de Napoleón tuvo una gran influencia para la sociedad del s. XIX. A finales del siglo anterior, en toda Europa habían surgido ideas revolucionarias y republicanas que provocaban importantes cambios políticos en varias naciones y en el pensamiento social. Napoleón fue, al inicio, uno de los precursores de éstas ideas, sin embargo al ser nombrado emperador y al volverse un conquistador que sometiera otras naciones, defraudó ante los ojos de toda Europa dicha ideología liberal que se había abierto camino. Ante esta situación y en una búsqueda de estabilidad política se dio un giro hacia atrás y se retomaron valores mas conservadores;

The restoration of the Bourbon monarchy in France, the abandonment of promises of constitutional government, the concerted drive to thwart nationalistic movements, and the revitalized power of the Roman Catholic Church were all signs of the widespread and deep-seated need to values and systems that seemed in retrospect to have been so stable and secure.²⁸

²⁸ Downs, Philip G, p. 627, 628.

La restauración de la monarquía borbónica en Francia, el abandono de promesas de gobiernos constitucionales, el impulso decidido de desarticular los movimientos nacionalistas y el poder renovado de la iglesia católica apostólica romana eran en conjunto signos de la extendida y profundamente establecida necesidad de valores y sistemas que en retrospectiva parecían haber sido estables y seguros.

Cambios en las artes

Las corrientes artísticas cambiaban y en ellas se observaba una mezcla de varias influencias. Por un lado el creciente espíritu de nacionalismo llevaba a una búsqueda de identidad cultural, en donde el folclor y lo popular eran un obligado punto de partida, por otro, se combinaban influencias estéticas de distintas épocas y de distintas nacionalidades: de oriente -especialmente China, Japón e India- de Egipto, de Grecia y Roma, de la época medieval, etc.

Había un gran acercamiento entre los diferentes artistas y las distintas artes. Tanto la música como la pintura utilizaban con frecuencia alusiones literarias y poéticas, surgían sociedades artísticas en donde se reunían escritores, pintores, músicos, poetas, arquitectos y otros artistas que intercambiaban ideas y tomaba importancia el papel del “crítico” de arte.

Ante una sociedad cada vez más industrializada y automatizada, surgía en el artista una necesidad de individualismo. La figura del hombre se diluía entre la sociedad cada vez más numerosa y este respondía escapando a la realidad. Cada artista tenía su propia personalidad y la explotaba al máximo para diferenciarse de otros y crear una identidad propia que se reflejara en su obra.

Ahora que las ciudades estaban cada vez más pobladas y con una creciente inmigración, se experimentaba una añoranza por la vida campirana, esta añoranza por la naturaleza inspiraba a toda clase de artistas: las imágenes literarias se llenaban de naturaleza, los cuentos de hadas y la música folclórica se hacían presentes en la vida cotidiana. Surgían entonces como inspiraciones importantes el nacionalismo, el exotismo, la búsqueda de la naturaleza y el escapismo.

La burguesía se había vuelto una clase muy poderosa, con nuevos gustos y nuevas necesidades estéticas y de entretenimiento, hecho que necesariamente influenciaba el rumbo del arte. La novela se convertía en el género literario más importante y había cada vez más salas de concierto y asociaciones musicales que presentaban constantemente conciertos:

The newly rich reached their position through ambition; they had no history. Their delight in the novel was to see their favorite characters succeeding, for this was their history; the novel offered both escape and fulfillment, the substance of their dreams and the satire of their reality. While epic poetry and drama both instructed and amused in earlier periods, the nineteenth century preferred the novel.²⁹

Música Romántica; Schumann como exponente

También hay un cambio en la función social de la música para el nuevo siglo. Si en el s. XVIII la música entretenía a un público refinado de aristócratas, ahora en el XIX su función era elevar y asombrar a una enorme audiencia anónima de clase media.

Había por parte del público una gran demanda para escuchar música y las salas de concierto estaban siempre repletas. Los músicos de este periodo, que comenzaban a seguir

²⁹ Downs Philip G p. 630.

Los nuevos ricos alcanzaron su posición a través de la ambición; no tenían historia. Su fascinación por la novela era ver a sus personajes favoritos triunfando, pues esto era su historia; la novela ofrecía tanto un escape como una realización, la sustancia de sus sueños y la sátira de su realidad. Mientras que la poesía épica y el drama instruían y divertían en periodos anteriores, el siglo diecinueve prefería la novela.

la nueva tendencia estética –incluso dentro de la gran diversidad de corrientes que cabían dentro de esta–, se englobaban dentro de un género: el de artista romántico.

Romanticismo es un término que engloba un sinfín de aspectos, es un término que tiene como primera finalidad identificar una época, con sus movimientos artísticos y sus corrientes de pensamiento. Se da principalmente en Alemania, en donde surge dentro de un movimiento particularmente nacionalista; encontramos que el romanticismo es una “visión orgánica del mundo en la cual la cultura alemana pudo reconocerse, construyendo y expresando su propia identidad con tanta fuerza como para lograr imponer una hegemonía sobre la cultura europea de todo el siglo XIX.”³⁰

Una de las características principales del arte romántico, como se ha mencionado, es que dentro de ella hubo un eclecticismo enorme, cabían dentro de un mismo género múltiples tendencias estéticas. Dentro de estas distintas influencias, para el artista romántico la idea de la locura se convirtió en una de las grandes fuentes de inspiración. Unida a la creciente idea de individualismo, formó parte importante en la creación de grandes personalidades: “Cada obra de arte se asoció con la personalidad de un individuo característico. No bastó para un artista ser maestro en su arte, así fuese muy alto el grado de habilidad que poseyese; también tenía que ser un gran hombre, un profeta o un líder.”³¹ La locura se volvió una alternativa para la creatividad.

De entre los músicos románticos, Robert Schumann fue uno de los grandes representantes de su época. Fue un artista que sintió la fascinación por la locura desde muy joven y acabó experimentándola en carne propia, pasando sus últimos años en un sanatorio mental. Se separó totalmente del estilo de composición anterior; fue un compositor que tomó las reglas del clasicismo y las rompió, dando lugar a un lenguaje totalmente nuevo y original.

Encontramos en Schumann a un exponente ideal del músico romántico por varios aspectos. Uno de ellos es la instrumentación que usa, que es sumamente característica de la época: gran parte de su obra se compone de piezas para piano o ensambles que lo incluyen, siendo el piano uno de los instrumentos de mayor auge en el s. XIX. Tiene música para cuerdas que también adquiere gran importancia: proliferan en el s. XIX las composiciones para cuarteto, trío, quinteto de cuerdas y piano, dúo, etc. Además, dentro de su repertorio, son particularmente significativas sus piezas para voz. La música vocal –ejemplo de la creciente estética nacionalista y de la influencia del folclor– es también un pilar importante en la producción musical del s. XIX en donde hay una gran creación de *lieder*, piezas para voz acompañadas por piano de carácter principalmente narrativo y poético con gran relación a la tradición musical austriaca.

Uno de los grandes cambios que se observan en la obra de Schumann, reflejo de la producción musical de la época, es que compone principalmente piezas de dimensiones pequeñas y para dotaciones instrumentales no muy numerosas –especialmente en contraste con Beethoven, cuya producción de sinfonías, cuartetos y sonatas para piano es sumamente abundante y de importantes repercusiones musicales–. En vez de sinfonías compone mayoritariamente obras para ensambles de cámara, en vez de fabricar sonatas para piano

³⁰ Di Benedetto, Renato, p. 3.

³¹ Fleming, William, p. 307.

compone piezas cortas, generalmente de formas simples como danzas, fantasías o nocturnos.

Un buen acercamiento al pensamiento artístico de la época está en el ensayo “*Lo Bello y lo Sublime*” de Emanuel Kant (1742-1804) –filósofo muy representativo de la época y de grandes repercusiones en el rumbo del pensamiento humano–, que nos habla de la manera de ver el ideal artístico a finales del s. XVIII y a principios del XIX. En cuestión a las dimensiones de las obras artísticas adjudica a “lo sublime” las grandes dimensiones y la producción a gran escala, contrastándolo con “lo bello”, de menor escala y de carácter trivial por comparación. Siendo este pensamiento representativo de la época, es natural que para Schumann, la producción de Beethoven resultara ensombrecedora, y más tomando en cuenta la enorme admiración que sentía por su obra. Sin embargo, visto desde la distancia, el periodo romántico tiene una de sus mayores aportaciones en la creación de obras maestras de pequeñas dimensiones, con sonoridades sumamente originales y de gran profundidad, como expresa Rosen: “No one, least of all Schumann, was able at the time to acknowledge that the fundamental task and achievement of his age was to attain the sublime through the trivial.”³²

Influencia del folclor en la música académica del s. XIX

The composer who turns to folk material is like the landscape artist who paints out of doors: they both reject the artificial for the natural; they start not with what is invented but with what is given by reality.

Charles Rosen

Ya desde finales del s. XVIII se volvió muy común llevar las sonoridades de la música folclórica a la música de concierto. No importaba específicamente de qué folclor se tratase, es decir, las piezas compuestas dentro de este marco no remitían a la música de alguna región en particular, simplemente se buscaba que remitieran a lo popular y a lo exótico.

El gran auge del folclor es entonces un sello característico del s. XIX así como del cierre del siglo anterior y de la música alemana en particular. Por mencionar sólo algunos ejemplos, encontramos que Haydn tiene un Trío en Sol Mayor para cuerdas y piano en donde presenta como último movimiento un “Rondó a la turca”, Mozart tiene varias piezas “A la Turca”, Liszt compone “Rapsodias Húngaras”, Brahms tiene sus “Danzas Húngaras”, y Schumann tiene también varias piezas de corte popular en donde encajan las *Cinco piezas en estilo folklórico para violonchelo y piano* Op. 102.

Estas piezas de Schumann remiten inmediatamente a melodías folclóricas. Contienen patrones rítmicos que se repiten constantemente. Esto es por un lado un sello muy característico de Schumann, que utiliza mucho los ostinatos rítmicos, y por otro una característica esencial del folclor de casi cualquier región. En general, en la música folclórica se da un desarrollo importante de patrones rítmicos repetitivos, hecho que está muy ligado a la unión de música y danza. En la música tradicional de distintos lugares del

³² Rosen, Charles, p. 699.

Ninguno, Schumann menos que nadie, fue capaz en su tiempo de reconocer que la tarea fundamental y el logro de su era fue alcanzar lo sublime a través de lo trivial.

mundo es muy común encontrar el uso de síncopas; la acentuación da la característica distintiva del tipo de música del cual se trata y define su función, como puede ser el modo de bailarla, empleo social de la pieza, etc. Es por lo tanto el uso y desarrollo del ritmo un elemento sumamente distintivo para la música de carácter popular. En la primera pieza de esta serie, por ejemplo, el tema melódico está escrito de tal manera que se desfase de la acentuación del acompañamiento para luego volver a unírsele, creando cierta sensación de inestabilidad rítmica o síncopa:



Curiosamente, esta sensación de inestabilidad rítmica se observa mucho en piezas académicas que están basadas en música folclórica. Por ejemplo, Béla Bartók (1881-1945), o Zoltán Kodály (1882-1967) que son compositores que retomaron melodías nacionales de esencia principalmente húngara para su creación musical, tienen varias piezas en donde podemos encontrar el mismo ejemplo de desfase rítmico de melodía con acompañamiento, como es el caso del final de la pieza *In Yugoslav Mode* de Bartók que se encuentra en su libro didáctico *Mikrokosmos II*:



Además de la importancia de los patrones rítmicos, en la música relacionada con el folclor la melodía tiene también un papel fundamental. En general, las melodías que provienen de tradiciones populares remiten inmediatamente al canto y son fáciles de retener en el oído.

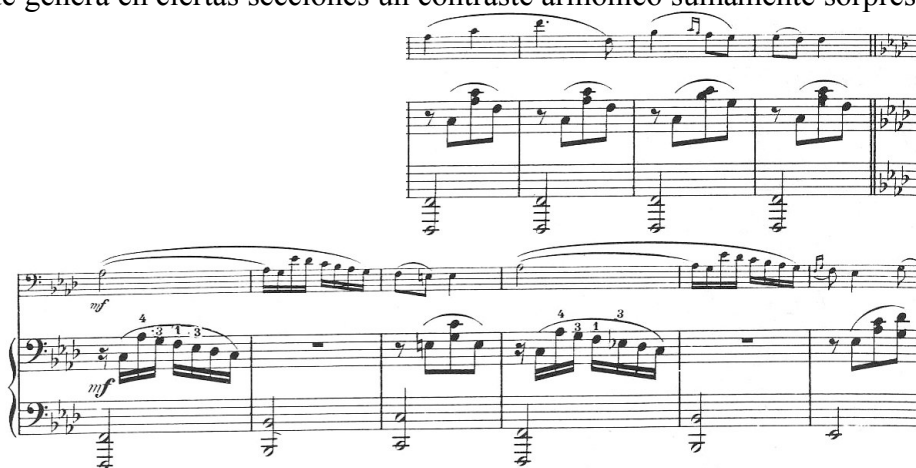
En las cinco piezas aparecen melodías muy cantables casi siempre en contraste con secciones mas rítmicas. De las melodías que nos remiten a líneas vocales encinramos por ejemplo:



En contraste, temas sumamente rítmicos son:



En la música de corte popular, la armonía es normalmente cíclica. Generalmente se establecen patrones armónicos que se repiten (siempre encontramos excepciones, pero en general se pueden observar estos ciclos armónicos bien definidos, muchas veces esto tiene relación con que en el folclor se utiliza la improvisación de instrumentos melódicos sobre ostinatos armónicos). Es quizá en la cuestión armónica de estas piezas –escritas con influencia popular pero dentro del género de música académica– en donde observamos mas distanciamiento del folclor, ya que hay normalmente un desarrollo armónico más elaborado y cambios de tonalidad más contrastantes. Armónicamente, una característica común en la música de Schumann es que no hay preparaciones para los cambios bruscos de tonalidad, lo que genera en ciertas secciones un contraste armónico sumamente sorpresivo.



Las tonalidades empleadas son cercanas:

- | | |
|--|----------|
| 1. <i>Mit Humor</i> (con humor) | La menor |
| 2. <i>Langsam</i> (lento) | Fa mayor |
| 3. <i>Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen</i> (no tan rápido) | La menor |
| 4. <i>Nicht zu rasch</i> (menos prisa) | Re mayor |
| 5. <i>Stark und markiet</i> (fuerte y marcado) | La menor |

Estas piezas tienen una instrumentación muy representativa de la época en que fueron compuestas: cuerdas y piano, los instrumentos de mayor auge para la composición del s.

XIX. También observamos que son piezas cortas, de acuerdo con la estética musical de principios y mediados del s. XIX. En ellas, como en toda la música de los compositores románticos, hay un desarrollo en la técnica instrumental; se utilizan varios recursos que no eran comunes (o que incluso no se habían utilizado en absoluto) en la música del siglo anterior. En el violonchelo por ejemplo, se requiere un uso del vibrato muy constante, el registro que utiliza el instrumento es sumamente amplio y va desde las notas mas graves hasta las más agudas utilizando todo el diapason del instrumento, se utilizan armónicos y el arco tiene una paleta de “golpes de arco” muy amplia.

Reflexiones finales

Estas piezas, al igual que su compositor, son un vivo reflejo de la estética romántica. Son una buena representación de uno de los tipos de música producidos en el s. XIX, un momento de la historia cuyas expresiones artísticas son un reflejo directo del pensamiento y las necesidades de la sociedad en que fueron concebidas.

Dentro de éstas se encuentran varios de los elementos que definen la estética romántica: remiten al folclor –que a su vez guarda relación con el naturalismo tan en boga en el s. XIX–, son piezas cortas –otro ejemplo de la estética de obras de pequeñas dimensiones–, el eclecticismo se hace presente al observar las distintas influencias sonoras a las que remiten y están escritas para dos de los instrumentos más utilizados en su época. Esta serie de piezas contribuye además al desarrollo técnico de los instrumentos para los que fue escrita y presenta una opción interpretativa rica e interesante. Para el violonchelo en particular, estas obras se presentan como piezas sumamente originales, en las que abundan las ideas musicales y los recursos técnicos e interpretativos. Aún al día de hoy forman parte importante del repertorio del violonchelista y del escucha que esté en busca de piezas académicas con influencias populares tal y como sucedía en pleno siglo XIX.

Cronología

1797-1828 F. Schubert
1799 Napoleón es elegido cónsul
1803-1869 H. Berlioz
1804 Nace la escritora George Sand
1804 Napoleón es coronado Emperador
1804 Beethoven termina la sinfonía Heroica
1809- 1847 F. Mendelssohn
1810-1849 F. Chopin
1810 Nace R. Schumann
1810 Inicia el movimiento de Independencia de México
1811-1886 F. Liszt
1813-1883 R. Wagner
1813-1901 G. Verdi
1814 Napoleón abdica y los Borbones son restaurados en el trono de Francia
1814 Luis XVIII Rey de Francia
1815 Napoleón es definitivamente derrotado en Waterloo
1818-1893 C. Gounod
1821 Muere Napoleón
1833-1897 J. Brahms

1838-1875 G. Bizet

1840 “Guerra del Opio” en China

1849 Schumann compone las cinco piezas en estilo folclórico para violoncello y piano

1854 Schumann se vuelve loco

1856 Schumann muere

IV

Danzón nº 5 *Portales de Madrugada*

ARTURO MÁRQUEZ

Escucho arrobado este danzón y entonces me digo que esta música nos toca por su inmenso poder evocador, porque es capaz de suscitar en cualquier humano el reencuentro con esas experiencias vívidas, con esos pincelazos, con esos retazos que forman parte de nuestro personal cofre de recuerdos.

Aurelio Tello

Arturo Márquez

Vida

Álamos, Sonora, 1950.

De su padre, músico violinista, mariachi y carpintero, Arturo Márquez heredó el nombre y tomó sus primeras influencias musicales: “Mis primeras lecciones de música fueron escuchando las músicas tradicionales, vales, polkas, chotises, del cuarteto que formaban mi padre en el violín, mi abuelo Othón en la guitarra y pitos, el Chorebe en la flauta y Rosas en el contrabajo”³³.

Con doce años se trasladó con su familia a California, en donde tomó clases de violín, tuba, trombón y tiempo después piano. Desde entonces comenzó su actividad como compositor.

A su regreso a México, estudió en el conservatorio Nacional de Música del INBA en donde estudió piano con Carlos Barajas y con José Luis Alcaráz. Tomó el taller de composición con los maestros Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón.

Estudió en París con el maestro Jaques Castérèd becado por el gobierno francés y realizó la maestría en composición en California Institute of the Arts, EUA, con la beca Fulbright.

Ha sido director de la banda Municipal de Navojoa (Sonora 1968), coordinador de información y Documentación del Cenidim – de donde es investigador-, y maestro en la Escuela Nacional de Música y en la Escuela Vida y Movimiento.

Recibió la beca de Creadores Intelectuales del CNA en 1991 y desde 1994 pertenece al Sistema Nacional de Creadores.

Su música ha recibido importantes reconocimientos tanto nacionales como internacionales.

Obra

Ha escrito música para distintos proyectos y ensambles. Entre estos se encuentran proyectos de música para cine y danza. También tiene obras de música electroacústica y por computadora.

De la música que incluye al violonchelo destaca dentro de su obra el solo *Postludio* (1984), el trío *De pronto* con texto de Ángel Cosmos (1987) para flauta, violonchelo y arpa, Los cuartetos *Ron-do* (1985) y *Homenaje a Gismonti* (1993), las *Tres piezas para grupo de cámara* (1998) para flauta, clarinete, violonchelo, 2 arpas, percusiones y piano, así como diversas obras de instrumentación variada entre las que se encuentran algunos danzones. De estas últimas, Márquez realizó la transcripción del danzón n° 5 para dúo; violonchelo y piano, así como para orquesta de cámara partiendo de la versión original para cuarteto de saxofones.

El Danzón

Orígenes

Los bailes de salón europeos que fueron llegando a América como consecuencia de la conquista, se fueron combinando con elementos africanos y americanos para dar lugar a un

³³ Márquez, Arturo, CD “*El Danzón Según Márquez*”.

sinfin de nuevos géneros. Uno de estos bailes, la contradanza, que llegó a República Dominicana con la ocupación francesa y se trasladó tiempo después a Cuba, se fue transformando y fusionando con elementos de influencia principalmente negra. De esta reciente contradanza cubana surgieron nuevos ritmos como la clave, la guajira, la habanera y el danzón.

Con el paso del tiempo, el danzón se fue volviendo un baile de gran popularidad en toda Cuba y fue incorporando elementos musicales sumamente variados, provenientes en su mayoría de la influencia de culturas africanas. Interpretado por orquesta con una importante sección de percusiones, su popularidad se fue extendiendo desde los círculos de negros y mulatos hacia círculos sociales de mestizos y criollos, teniendo finalmente repercusión en casi todas las clases sociales. Tras años de transformaciones y de mezclas musicales, el danzón se convertía ya para finales del s. XIX y principios del XX en un baile de salón indispensable para la sociedad cubana.

El Danzón en México

El intercambio marítimo que había entre Cuba y México propició un constante ir y venir de la música dando lugar a nuevas influencias dentro de ésta (en ambos sentidos) y a un constante intercambio cultural. Muchos géneros fueron tomando definición como resultado de este trueque musical. Las raíces negras (provenientes en su mayoría del paso de la cultura africana por Cuba y otros países del caribe) y las indígenas (provenientes de México), mezcladas con la música europea daban lugar a sonoridades sumamente ricas y variadas. Como explica Escalante:

[...] ésta transmutación apareada con la herencia africana, en América dio resultados de gran trascendencia cultural: manifestaciones gestadas al abrigo de la Cuenca del Caribe Antillano y del Golfo de México: Cuba, Puerto Rico, Haití, Jamaica, Dominicana, Yucatán, Campeche, Quintana Roo y Veracruz, amén de Nueva Orleans y la Florida. Lugares donde la manifestación de la Contradanza y la Habanera crearon distintos conceptos de la música americana hasta derivar en el Rag-Time, el Jazz, el Danzón y el Bolero.³⁴

Principalmente en los puertos de Yucatán y de Veracruz, que eran pasos obligados para llegar a la ciudad de México, se dio una importante mezcla cultural. Fue en estos tres puntos en donde el danzón tuvo un gran arraigo y para principios del s. XX se encontraba en gran esplendor. La composición de danzones proliferaba y cada vez había más orquestas de baile, por ejemplo en Yucatán: “Todo músico yucateco tuvo en su haber la composición de unos cuantos danzones, desde don Jacinto Cuevas, el prócer de la música yucateca, hasta Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, el creador de la primitiva trova meridiana. El danzón alternaba con la jarana en las tradiciones vaqueiras y llegó a apoderarse de los temas de la canción romántica yucateca.”³⁵ Otro hecho de suma importancia que acercó a México las costumbres cubanas, fue el paso de las compañías bufo-cubanas, muy de moda durante parte del s. XIX y principios del XX.

³⁴ Flores y Escalante, Jesús, p. Catorce.

³⁵ Moreno Rivas, Yolanda, p. 237

Sin embargo, la aceptación del danzón en México por parte de la sociedad no fue inmediata y tuvo que esperar algunos años para encontrarse en auge. A su llegada, no fue muy bien recibido:

Mientras el danzón [...] durante 1882 evolucionaba en Cuba [...] México lo recibía con cierto desagrado por saberlo de origen africano. En su primera etapa de recepción en Yucatán (1897), fue bien recibido ya que se le confundió con un derivado “culto” de la habanera, por lo que después los músicos del centro lo arroparon concediéndole espacio entre las músicas burguesas del porfiriato, proliferando entonces muchas partituras de Danzón para piano dedicadas a notables personajes de la “aristocracia” [...] de 1895 a 1917, el Danzón comenzó a convertirse en popular cuando dejó los Tívolis, las Lonjas y los palacetes, para ingresar a teatros, quintas y prostíbulos, lugares comunes y más cercanos a los estratos de diversión generalizada [...]³⁶

La “música tropical”, músicaailable con predominante influencia negra o caribeña³⁷, tomó un lugar sumamente importante para la sociedad durante la primera parte del s. XX. Los músicos iban y venían y ya fueran mexicanos, cubanos o puertorriqueños se presentaban con gran aceptación en los salones de México.

Orquestas como Acerina y su danzonera, Tiburcio “El Babuco” Hernández y su danzonera, la danzonera de Dimás y Prieto, el son Marabú (fundada en los años treinta por Agustín Lara), El Casino de la Playa, Lobo y Limón, La Sonora Matancera o Son Clave de Oro, por mencionar sólo algunas, gozaron de una fama memorable. Además de interpretar distintos géneros aailables como mambo, son, danzón, etc. promovieron la creación constante de piezas -algunas de ellas se volverían íconos musicales de la historia- y dieron a conocer a intérpretes memorables como Consejo Valiente “Acerina” (Santiago de Cuba 1899), Guty Cárdenas (Yucatán 1906), Celia Cruz, Celio Gonzales, Dámaso Pérez Prado (La Habana 1921), Amador Pérez “Dimás” (trombonista oaxaqueño creador del danzón “Nereidas”), Manuel Álvarez “Maciste” (Jalisco 1892), Bienvenido Granda o Daniel Santos (Puerto Rico) entre muchos otros.

En 1920 se fundó el Salón México volviéndose inmediatamente un lugar de gran éxito y fama internacional. Durante los treinta y cuarenta el danzón estaba en su máximo esplendor. Los cincuenta fueron años de experimentaciones entre géneros; se escuchaban por ejemplo danzones-mambo o boleros-mambo, y surgieron otros ritmos como el cha-cha-chá. Después, con las influencias del rock y nuevos géneros de popularidad creciente, hubo una especie de decline dentro de la música tropical; “En los años sesenta la creación en música tropical había llegado a su punto más bajo, aunque surgieron nuevas orquestas o ganaron popularidad las que ya existían anteriormente [...] En general, lo que parecía distinguir a todos estos grupos era un enfoque netamente comercial.”³⁸

De esos años a la actualidad ha sido cambiante la popularidad del danzón, sin embargo se ha mantenido como un género que en la actualidad se baila, se interpreta, se reinterpreta y se renueva con la composición de nuevos danzones. Por ejemplo en Veracruz, en donde el uso del danzón se extendió tanto que incluso al día de hoy se conserva la tradición de presentar danzoneras todos los jueves y domingos para que un

³⁶ Flores y Escalante, Jesús, pp. 5 y 6.

³⁷ Moreno Rivas, p. 236.

³⁸ Ibid p. 243.

nutrido grupo de personas bailen –y esto se da tanto en el puerto como en otras regiones del estado–. En la ciudad de México también perdura esta tradición y es una muestra de la enorme importancia que este género gozó, sobreviviendo varias generaciones como un género vivo (reinventándose a cada momento) y estando sumamente arraigado a la tradición musical de varios sectores de la población.

El baile

El Danzón, tengo entendido
sin temerle a una queja
debe bailarse ceñido
al cuerpo de la pareja.

Porque no le encuentro chiste
el bailarlo separado
porque de bailarlo así
mejor me quedo parado.

Alberto Margarito Salas
decimero veracruzano

La fusión de elementos africanos, americanos y europeos y la variedad de clases sociales que participaban dentro del danzón, influyeron no sólo en la música sino también en la forma de bailar. El danzón tiene una combinación de varios elementos aparentemente dispares pero que en conjunto resultan sumamente naturales. En el baile, a la vez que la influencia negra está presente dentro del ritmo, se conserva la elegancia (más propia de los bailes de blancos) en el estilo de los bailadores. Siendo un baile de lugares cálidos, los estilizados movimientos permiten mantener el porte de manera que no sea de ningún modo “alocado”. En los bailes de influencia negra el estilo para bailar es normalmente muy suelto y de movimientos amplios en los que todo el cuerpo participa, sin mucho recato en cuanto a mostrar movimientos sensuales. En el danzón sin embargo, la forma de bailar es más contenida aún sin perder la parte rítmica. Se conjuntan momentos de reposo en donde los coloridos abanicos alejan elegantemente el sudor de los bailadores (en las danzas africanas la presencia del sudor o de los despeinados resulta ser normalmente irrelevante, no así en un baile “de sociedad”³⁹ en el cual despeinarse podría resultar de muy mal gusto). El danzón se encuentra en este sentido en un punto interesante –reflejo de la mezcla de diferentes pensamientos culturales–, en una combinación de sensualidad y coqueteo pero velados, de entrega rítmica y terrenal pero prudente, de “sabor” pero controlado.

Es también digno de mención el hecho de que el danzón siempre se baila en pareja. Esta característica a primera vista podría parecer obvia, pero si se observan las tradiciones musicales y dancísticas que han compartido espacios u orígenes con el danzón (hablamos de bailes africanos, cubanos, veracruzanos o de la península de Yucatán), es interesante observar que en muchos casos esta situación varía. Hay muchos bailes –sobre todo en los que predomina la influencia indígena o la africana– en los que solo las mujeres bailan, o en

³⁹ Si bien aquí se menciona al danzón como “baile de sociedad”, esta definición está abierta a interpretaciones y está empleada por comparación con otros bailes más “relajados”, “informales” o “populares”. El danzón también forma parte de la vida nocturna de ciertos sectores sociales y en algunos casos se puede encontrar descrito como un baile de la vida “arrabalera” o “cabaretera”.

los que las parejas pueden ir cambiando dentro de una misma pieza si así lo piden los participantes –sean hombres o mujeres–. En Veracruz por ejemplo, el conocido son jarocho *El Colás* lo baila un hombre con cuatro mujeres (esta característica está emparentada con la letra). Los bailes de salón son en ese sentido una muestra interesante de las combinaciones culturales y de elementos de comportamiento y pensamiento sociales que se reflejan en la música y en la danza.

Citando a Manuel M. Rosales, maestro de bailes de salón, y en palabras de Jesús Flores y Escalante “uno de los más importantes bailarines mexicanos, quien obtuvo durante la década de los treinta, título de campeón en el Smyrna y el Salón México” encontramos lo siguiente:

Considero dos fases muy distintas [la] del baile de salón, [y la del] baile social [...que es] el que [se] usa en las fiestas:

La primera involucra al “baile fino”, llamado así porque se requieren estudios y técnicas ya establecidas, para que los alumnos aprendan sobre una base firme; aquí consideraríamos ritmos como el tango, el vals, el pasodoble, el fox trot y el danzón.

En la segunda fase está el “baile popular”, es decir, aquél que no requiere tanto estudio para llevarse a cabo, como sucede con la cumbia, el rock, el mambo, la salsa y el cha-cha-chá; es un tipo de baile menos exigente en cuestión técnica y por lo tanto, practicado por la mayoría de las personas. Cada una de estas fases son, como se podrá advertir, muy diferentes entre sí... Sin embargo, pese a todas las técnicas, nadie tiene la capacidad de asegurar: “así se baila el tango o el danzón”, porque el baile se lleva a cabo según el criterio de cada persona, según como mejor lo pueda sentir cada uno; y en esto, el maestro no debe interferir.⁴⁰

Los Danzones de Arturo Márquez

La figura de Arturo Márquez ha sido muy importante para el género del danzón en la actualidad. Sus composiciones han llevado al danzón a nuevos sectores de la población y a espacios muy diversos como son las salas de concierto.

Estas composiciones le han aportado al género frescura y novedad, han contribuido a mantenerlo vivo y vigente y, lo que quizá sea un punto clave, han propiciado la revalorización por parte de la sociedad de la música popular, mostrando su versatilidad, su calidad y las amplias posibilidades de interpretación que presenta.

Es interesante observar cómo Márquez ha experimentado con instrumentaciones diversas y con cambios en la armonía con respecto del danzón tradicional. También es enriquecedor su juego contrapuntístico y de cambios de textura dentro de las obras.

Como muestra del aporte musical de Márquez al género se cita el siguiente comentario de Aurelio Tello “[...]el intenso juego de síncopas, los giros de enlace entre las voces internas, el tratamiento instrumental, el avanzado plan moduladorio y la sabrosura de la música urbana llevada a la sala de conciertos son ya el aporte personal de Arturo Márquez.”⁴¹

Juan Arturo Brennan opina al respecto: “En los últimos años, Arturo Márquez (1950) ha logrado una presencia y un éxito notables en el campo de la música mexicana de

⁴⁰ Flores y Escalante, Jesús, p 178.

⁴¹ Tello, Aurelio, CD.

concierto, de manera general por su habilidad para transformar y estilizar diversas influencias de la música vernácula, y en particular por una serie de de danzones de concierto para diversas dotaciones, que se han hecho enormemente populares.”⁴²

Danzón n° 5: Portales de madrugada

Este danzón fue escrito originalmente para cuarteto de saxofones en 1997 (precisamente fue dedicado en un principio al cuarteto de cuya versión hablaremos más adelante). El título lleva al escucha a los portales de Veracruz. En palabras del autor, “es un danzón tradicional que evoca la plaza, y por supuesto a mis amados portales de Veracruz. Estos portales me recuerdan mi tierra natal de Álamos, Sonora, la ciudad de los portales [...] aunque la madrugada se refiere a la hora en que terminé de componer la obra.”⁴³

Se trata de una pieza llena de contrapunto, con mucho intercambio de voces entre los instrumentos y en la cuál muchos de los acentos están desfasados para generar síncopas. Una figura rítmica importante dentro de la pieza es uno de los ritmos base del danzón tradicional; la *cáscara de danzón*. Se trata de una figura esencialmente sincopada que está presente en varias de las melodías de la obra. Ésta es:



La mayor parte de los motivos están contruidos sobre éste ritmo, con variaciones en la dirección melódica y con distintos complementos rítmicos para resolver. Ejemplos de las melodías que llevan esta base con diferentes resoluciones son:

En el piano:

1 *Danzón* ♩ = 60

⁴² Brennan, Juan Arturo, CD.

⁴³ Márquez, Arturo, CD “*Instantes de Sol*”.

En el chelo:



De esta manera, la *cáscara* está presente a lo largo de toda la obra pero aparece de maneras variadas y con complementos rítmicos que redondean las frases. Es una de las bases rítmicas sobre las que se construye la pieza.

El inicio de la obra es suave de intensidad y el tempo es moderado (negra=60). Hay un aumento gradual de intensidad reforzado hacia el último tercio de la pieza con un cambio de tempo (*Piú mosso*, negra=72). Este cambio en la velocidad tiene una correspondencia con la estructura del danzón tradicional, que también presenta cambios de tempo relacionados con el baile.

Armónicamente es una obra con mucho movimiento y variedad. Hay a lo largo de la pieza constantes cambios de armadura –en este sentido se observa una equivalencia con las piezas de Schumann pues ambas obras toman del folclor elementos rítmicos y melódicos pero en cuestión armónica se diferencian de éste presentando un desarrollo armónico más bien complejo–.

Análisis interpretativo

Para el análisis se toman como punto de partida tres versiones del danzón nº 5, cada una hecha para un ensamble distinto. Interesa especialmente la perspectiva de interpretación que varía enormemente de un ensamble a otro presentando opciones muy diversas aún cuando se trata de la misma obra.

La primera versión que tomamos como referente –por ser la versión original– es para cuarteto de saxofones. De entre dos grabaciones de éste danzón hechas por la misma agrupación, se eligió la versión del disco “Mangüe”, a cargo del Cuarteto De Saxofones de México, dirigido por Abel Pérez Pitón.

Inicialmente llama la atención que el cuarteto decidió agregar percusiones al danzón (curiosamente el compositor no incluye percusiones en ninguna de sus transcripciones). Además de las percusiones, resalta el sonido de los metales con un timbre que se funde entre los cuatro instrumentos de aliento y pasa amablemente de un registro a otro. Los cambios de color y de textura se logran con las diferencias en cuanto a número de instrumentos tocando juntos, más que en con el contraste tímbrico de los instrumentos (como veremos que sucede cuando la instrumentación cambia a ensambles de familias

distintas) Es una versión afortunada ya que agrega un toque propio de orquesta danzonera al tener presente el sonido del timbal, el güiro y la clave, y en algunos momentos (a partir del cambio de tempo) los bongoes y la campana pero sin perder un carácter de música de cámara académica. Es decir que reúne características de música académica y de música popular –tanto por la interpretación como por la elección de instrumentos– dando el carácter que a primera vista pareciese indicado para un danzón hecho al estilo “clásico”.

Si escuchamos una versión tras otra, el inicio ya genera una impresión inmediata en el carácter de la interpretación por abrir con percusiones de manera muy enérgica. El cambio de tempo hacia el último tercio de la obra también es interpretado de manera diferente; es, en contraste con las otras interpretaciones mucho más inmediato.

La segunda versión, es del disco *El Danzón Según Márquez* con la interpretación de la Orquesta Mexicana de Las artes, bajo la dirección de Eduardo García Barrios. La orquesta es pequeña; es orquesta de cámara.

En esta versión , resalta el intercambio de las melodías entre los instrumentos; hay una clara exploración tímbrica y de color dentro de la pieza. Al ser una obra esencialmente contrapuntística, los temas se presentan en distintos registros y en diferentes voces. Aún así, encontramos que el clarinete y el violín llevan en varios momentos la voz cantante (están en el registro más agudo), acompañados siempre por contrapuntos en otras voces ya sea de alientos o de cuerdas. Hay, sobre todo al inicio, un marcado contraste entre temas de notas largas –que llevan los alientos–, y temas más rítmicos y sincopados –al inicio los lleva el chelo– sobre un soporte grave y rítmico que lleva el contrabajo. Es interesante como el contrabajo desaparece por momentos y reaparece, casi siempre en pizzicato, creando una sensación de estabilidad y de soporte cada que regresa.

El cambio de tempo que está marcado en la partitura hacia el último tercio de la obra; *piú mosso* en el compás120, es interpretado en esta versión con un *accelerando* gradual (en las otras versiones se observa que el cambio es más inmediato), esta decisión interpretativa ayuda a aumentar sin cambios abruptos la intensidad.

Durante toda la pieza el contrapunto es permanente y hay constantes cambios de textura. Tanto las voces intermedias como las de registro más grave juegan todo el tiempo a hacer contracantos y en algunos casos a doblar voces con distintos intervalos, creando cambios que aportan frescura y que evitan que las apariciones constantes de los temas se vuelvan repetitivas. En la versión de ensamble de cámara, aunque no hay parte para percusiones, la rítmica que la sección de cuerdas crea con los golpes de arco (muy contrastados entre cortos-rítmicos y largos-líricos) y la presencia del bajo muy percutiva (en pizzicato) generan la sensación de movimiento constante y de soporte rítmico.

Ambas versiones (la de orquesta de cámara y la de cuarteto) tienen un colorido instrumental muy distinto y una interpretación diferente. Sin embargo mantienen la esencia de este danzón inalterada. Esto nos lleva a afirmar que ésta es una pieza sumamente funcional para distintos ensambles. También que las opciones de interpretación son muy amplias.

Como tercer referente, en la versión para dúo –que es la que se va a presentar en el recital–, se analiza la interpretación del disco “Instantes de Sol” con Álvaro Bitrán en el violonchelo y Arturo Nieto-Dorantes al Piano. (Esta versión para dúo se hizo en 1999 y el autor la dedicó a Álvaro Bitrán).

Es notorio que tanto en esta versión para dúo como en la versión para orquesta de cámara los timbres de los instrumentos son muy diferenciados, no así en el caso de la versión para cuarteto en donde los saxofones se funden tímbricamente –y generan los cambios de color con el tipo de sonido, la dinámica y elementos como el uso de vibrato–.

En esta última versión, quizá por el número mucho más reducido de voces, no encontramos tantos cambios de textura y de intensidad dentro de la pieza como en las otras. En cambio, la interpretación se presenta más libre en cuanto a agógica y a pequeños cambios en el tempo –a veces se extiende el tempo dando una sensación de pulso libre–. Estos cambios crean una sensación totalmente diferente a las otras interpretaciones; provocan por un lado una sensación menos bailable al no mantener un pulso tan preciso (de manera intencionada, para dar libertad a las melodías *cantables*), por otro, una interpretación más “romántica” o de carácter más intenso y libre que se mantiene durante toda la obra. Sumada a la agógica más libre, la intensidad en el vibrato y en el sonido del chelo refuerzan la impresión de música interpretada más al estilo “romántico”, entendiendo por este un estilo intenso y dramático que no se asemeja tanto al danzón tradicional. Se puede concluir que para la interpretación de esta música, los puntos de vista presentan cambios totales y aún así cada opción presenta puntos de interés.

Conclusiones generales

El Danzón nº 5 de Arturo Márquez es una pieza de concierto que pertenece al ámbito de la música académica, pero que retoma en sus orígenes un género popular. Nos remite en ese sentido a la obra de Astor Piazzolla (Argentina 1921-1992), quién también retoma un género de esencia popular –el tango– y lo vuelve, con nuevas composiciones, un género de concierto.

Éste danzón es muy versátil en cuanto a instrumentación y a interpretación, como lo demuestra la diversidad de versiones que existen. Es llamativo el hecho de que el mismo compositor haya hecho transcripciones para distintos ensambles de ésta pieza. Por más cambios que pueda presentar cada versión, en todas se mantiene la esencia de la obra.

El título: *Portales de madrugada* nos transporta, ya desde antes de escuchar la pieza, al puerto de Veracruz y durante toda la obra, se mantiene la sensación de un escenario cálido y tropical.

¿Cuánto hay en éste danzón de “popular” y cuánto de “clásico”? depende de en dónde se quiera fijar el límite entre lo uno y lo otro. Más bien, ambas situaciones se encuentran fundidas dentro de la obra de manera natural, dejando que los límites se rompan y la música elimine las fronteras.

Cabe tenerse en mente el origen bailable del danzón. Conocer la danza y sus características compartidas con la música contribuyen en gran medida a escucharlo entenderlo e interpretarlo.

Es importante la creación de obras de concierto provenientes de la tradición musical popular por que al renovarse ésta y al ser llevada a otros ámbitos, se mantiene viva y en constante reconstrucción. Los danzones de Arturo Márquez han demostrado su gran aceptación por parte del público y por lo tanto la necesidad del mismo de escuchar repertorio de concierto afín a los gustos y cultura propios.

V

CONCLUSIONES

Aunque las piezas elegidas para el concierto y por lo tanto para este escrito, se escogieron con motivo de mostrar diferentes estilos de interpretación para el violonchelo, no puedo pasar por alto el tema recurrente de la música popular. Me explico: en todos los capítulos ha salido a relucir algún dato que vincula en mayor o menor grado ya sea al compositor o a la pieza con la música folclórica; los padres de Haydn interpretaban música de la tradición popular de su región, las piezas de Schumann remiten a la música popular, el danzón de Márquez es en sí pieza de un género originalmente popular, por mencionar los ejemplos más claros. La importancia que veo en esto es que mi propio acercamiento a la música y la visión que tengo de ésta sea para escucharla, para tocarla o bailarla, ha sido en gran medida por parte de la música popular.

Aclaro; no se trata de encontrar vínculos donde no los hay: si hubo influencia en Haydn de la música que escuchó de sus padres o no, si las piezas de corte folclórico, tan de moda en el s. XIX, son mas o menos importantes dentro de la obra de los compositores de la época o no (dilemas que podrían suscitar amplios debates y diferencias de opiniones), no son temas a tratar aquí.

Creo que cada persona, y más aún, cada músico, vive su propio acercamiento con diferentes géneros musicales de manera distinta. En mi caso —el de una estudiante de la carrera de violonchelo de la Escuela Nacional de Música, con padres músicos, que forma parte de un grupo de música mexicana en el que toca el chelo, baila y canta—, la música popular ha tenido un papel sumamente relevante para mi quehacer musical.

Antes de continuar quiero mencionar que en las conclusiones finales no estaba originalmente planeado abordar este tema. Cuando estaba iniciando los planes para presentar el examen de titulación sugerí a mis profesores que una de las piezas del concierto fuera una de las que toco en el violonchelo con mi grupo de música mexicana, en particular una pieza de son jarocho con la parte de chelo adaptada para ésta. La idea no tuvo gran aceptación y al escuchar los argumentos que los maestros consultados daban, principalmente (y siendo quizá los 2 argumentos que me parecieron más entendibles) que el nivel técnico de la pieza quizá no fuera equiparable al de las otras obras del repertorio y que no había un criterio establecido en la escuela para calificar esta música, estuve de acuerdo en dejar la pieza fuera del recital. Me concentré en escribir las notas además de preparar el examen en el violonchelo y fue saliendo poco a poco el tema de las influencias de la música popular sobre la de concierto. Se fue volviendo inevitable explorar estos aspectos e incluso emocionarme cuando encontraba datos, aunque fueran pequeños, que confirmaban mi sospecha de que las raíces musicales que un músico tiene acaban saliendo tarde o temprano, valga la redundancia, dentro de su música, de la misma manera que no se puede negar el idioma, las costumbres y la cultura de la que uno es originario.

Quería en un principio hablar en este último capítulo de la situación del músico intérprete del s. XXI en relación con los medios de comunicación, principalmente con internet. Planeaba crear un vínculo entre los capítulos al hacer una comparación de la manera que ha tenido el músico, a grandes rasgos, de sostenerse económicamente a lo largo de los siglos, terminando por exponer la situación que actualmente se vive con el uso de internet para dar a conocer (voluntaria o involuntariamente) obras o interpretaciones. No va a ser posible tratar ese tema. En su lugar, al ver que en cada capítulo se mencionaba la música popular, decidí que era mejor exponer algunas ideas personales que han ido tomando forma a medida que ejerzo cada vez en mayor medida como músico.

Es necesario comentar que paralelamente a mis estudios de la carrera he llevado algunos estudios de danza tanto contemporánea como de bailes de tradiciones populares muy diversas, y he formado parte de un grupo de música mexicana; el grupo *Son La Fábula* –principalmente de son jarocho pero también de son huasteco y de música de otras regiones del país– con los que grabé mi primer material discográfico. Para ello, aprendí la música regional eligiendo algunos instrumentos con los que tradicionalmente se interpreta: aprendí jarana y zapateado y después fui incorporando el violonchelo (con ayuda del director del grupo: Gustavo Calzada) a las piezas –las piezas del grupo siempre han sido interpretadas de manera libre y abierta a la exploración de sonoridades, composiciones nuevas y cambios a la música tradicional. Los arreglos, las composiciones y las adaptaciones para instrumentos nuevos al género como el violonchelo, se han hecho en algunos casos en conjunto, y en otros por solo alguno de los integrantes del grupo–.

Aprender música tradicional me ayudó enormemente a la interpretación de las piezas académicas y viceversa. De éste aprendizaje surgieron además algunas reflexiones que me gustaría compartir.

La primera, es que al querer aprender música tradicional me di cuenta de que no existe en la Escuela Nacional de Música (ni en ninguna institución profesional) ninguna carrera relacionada con la interpretación de música mexicana. Al conocer a varios músicos de música popular –con un desarrollo técnico y musical realmente sorprendente–, la mayoría jóvenes, coincidimos en que no hay muchos espacios para aprender la música de nuestro país. Los que hay son difíciles de encontrar y de calidades pedagógicas sumamente variadas (en la Nacional hay solamente un taller de música popular mexicana que, para casos de estudiantes con fines de dedicarse completamente a la interpretación, puede resultar insuficiente). Es verdad que existe la carrera de etnomusicología (muchas personas entran pensando que puede ser una alternativa para tocar y para aprender la música), pero es una carrera enfocada mas a la investigación y no propiamente a la interpretación ni a la creación dentro del campo. En la carrera de composición tampoco es fácil conocer ni desarrollar piezas de carácter tradicional. Digamos que este es un tema en el cual las opiniones se dividen ampliamente. Mi opinión es que al no existir un campo profesional en el cual uno pueda desarrollarse como intérprete de la música tradicional de su país, se pierde paulatinamente una parte muy importante de la tradición musical propia. También, he visto con tristeza cómo para muchos músicos sumamente talentosos ha sido imposible continuar su quehacer musical o sus estudios dentro del campo por la falta de espacios educativos, de creación y de desarrollo de esta música.

Entiendo que la manera más común de comprender la música tradicional la vincula inicialmente con un aprendizaje de transmisión oral. También que se entiende normalmente que esta música tiene fines de ritual social (y no de concierto). Sin embargo creo que la música tradicional puede también ser desarrollada ampliamente tanto a nivel composicional como a nivel interpretativo y que puede perfectamente ser llevada a espacios muy diversos como son las salas de concierto. Para que esto suceda, creo que es crucial que se generen más espacios de conocimiento y de estudio que tengan un nivel profesional.

La segunda reflexión tiene que ver con las ideas preconcebidas que existen, para escuchar o comprender la música tradicional. Creo que en el campo de la música académica (y también esta es una de las razones por las que muchos justifican que no existan estudios profesionales de la música tradicional) es común la idea de que la técnica instrumental de la música tradicional no ha sido muy desarrollada. También hay prejuicios en cuanto a la

“dificultad” que pueda presentar esta música para interpretarse en comparación con la música que colocaríamos en el campo de lo “académico”. En este sentido me parece que hay un gran desconocimiento de nuestras raíces musicales y culturales y de los intérpretes que han existido dentro de este campo, así como del desarrollo que el conocimiento de esta música puede ofrecer para un intérprete o compositor de música académica. Para mí, el conocimiento de una manera de interpretación diferente, de la práctica de la improvisación y de las piezas tradicionales que existen, ha sido de gran utilidad para mi desarrollo tanto técnico como interpretativo dentro del ámbito de la música de concierto. También ha sido de gran ayuda para el análisis musical y la comprensión armónica y formal de las piezas. Creo que tanto el músico tradicional que tiene estudios académicos musicales, como el músico académico que conoce la música tradicional, gana mucho al tener conocimientos no prejuiciados en ambos campos. Esta es otra razón para abrir espacios “de concierto” para escuchar e interpretar música tradicional sin menospreciarla.

Con más relación a estas notas, la tercera reflexión gira en torno al vínculo que en algunos casos se ha dado entre música popular y música de concierto. En este sentido creo que el desarrollo o el conocimiento de la música popular puede contribuir enormemente al desarrollo en el campo de la música académica (aquí cabría recordar al Danzón de Márquez por ejemplo). La práctica de improvisar y de reinstrumentar que se menciona en el capítulo de Bach –haciendo referencia a que el músico académico no tiene normalmente un conocimiento sobre éstas prácticas– se puede acercar al intérprete por parte de la música tradicional. En ésta música, la improvisación está presente dentro de la ejecución y se va aprendiendo paralelamente a las piezas. La reinstrumentación o el cambio de dotaciones, es también común a este género y al practicarlo se genera conciencia sobre la función del músico dentro de un ensamble, así como de las adaptaciones que hay que realizar cuando el ensamble varía en instrumentación. Creo que, sobre todo la improvisación, puede aportar al músico de cualquier campo flexibilidad, creatividad, mayor entendimiento armónico y estructural y mayor capacidad de escucha y de atención, cosas sumamente enriquecedoras para la práctica interpretativa.

La valoración de la cultura propia es crucial para el desarrollo de la identidad personal y por lo tanto para el desarrollo profesional. Reitero, no creo que sea la única vía ni mucho menos un campo obligatorio para todos los músicos o aspirantes a músicos profesionales, es válida la diversidad de intereses, gustos y opiniones. Sí creo que podría haber un mayor conocimiento en el campo de lo popular para que los músicos interesados pudieran encontrar un fácil acceso a ello.

Respecto a la división que se hace entre música académica (de concierto o clásica) y música popular o tradicional (que no comercial), me parece que la línea divisoria es mucho más flexible de lo que normalmente se cree. En muchos casos ambas pueden estar ligadas e influenciarse mutuamente. En todos los capítulos de estas notas ha habido algún dato que vincula al compositor con el conocimiento de la tradición musical popular –insisto en que no es el objetivo discutir aquí la relación particular de cada compositor, simplemente se pretende exponer que hay una relación innegable entre una música y otra que se ha dado a lo largo de la historia en muchos lugares del mundo–. Sugiero que la línea divisoria entre ambas existe, al igual que las líneas que dividen espacios geográficos o delimitan épocas, como un concepto abstracto cuya función es ayudar a comprender y organizar datos, y es mucho más movable de lo que podemos imaginar. Es decir, en cuanto eliminamos un

prejuicio que tenemos con un género musical en particular descubrimos que en muchos casos está mucho mas cerca de otros de lo que creemos y que el conocimiento de éste puede ayudar a la creación o interpretación dentro de diferentes géneros.

Creo también que la aceptación de la cultura propia, en este caso de la música, es fundamental para el desarrollo de los individuos de una sociedad, en este caso de los estudiantes de una institución académica. Mientras exista un prejuicio contra lo propio y mientras se insista en comparar con elementos parciales, se estará condenado a la imitación y a la idealización de lo ajeno.

Como problemática a estos puntos surge el hecho de que la finalidad intrínseca de la música tradicional no es la de ser presentada en salas de concierto. También el hecho de que no hay una tradición académica de generar intérpretes en el campo de lo tradicional. Sumado a esto, se presenta la complicación de sistematizar una enseñanza popular de tradición oral y de a quién compete abrir camino en este aspecto. No todo son respuestas, falta abordar con profundidad estos temas. Tampoco se pretende entrar en discusiones teóricas que podrían gestarse a partir de las definiciones originales de “popular”, “tradicional” o “académico”, aquí también caben diferencias. Más bien expongo una situación práctica, que he vivido y compartido con otros músicos de diferentes campos. Sugiero simplemente que la enseñanza académica de la música tradicional puede coexistir con las maneras habituales de aprendizaje y escucha que ya hay. Presento además la intención de exponer los vínculos que aparecen constantemente entre composiciones de concierto y raíces populares, y la de colaborar a la eliminación de prejuicios dentro del ámbito académico contra la música tradicional y viceversa (que los hay y de sobra) sugiriendo que la coexistencia entre ambas músicas puede enriquecer enormemente.

Hay muchos cabos sueltos con respecto a este tema y el panorama es incierto. La problemática es grande. Como puntos cruciales propongo que se planteen análisis más profundos sobre la inexistencia de estudios académicos superiores de música tradicional, y de los fuertes prejuicios existentes (que afectan enormemente la revitalización de la cultura así como la falta de espacios para los músicos) para valorar nuestras tradiciones musicales. He observado con tristeza como varios miembros del gremio “popular” no han podido conjuntar su quehacer interpretativo o en composición con estudios académicos, derivando esto en muchos casos en desintegraciones grupales, en dificultades para encontrar espacios en donde se valore su música, en la pérdida de grandes intérpretes que se ven forzados a dedicarse a otras cosas y en la pérdida gradual de una identidad musical propia. También en muchos casos he observado como estudiantes de música académica se han visto influenciados por los prejuicios contra sus gustos musicales tradicionales, derivando esto en la pérdida de una parte musical que originalmente era importante para ellos y que contribuía a su creación e interpretación.

Cabría plantearse si la creatividad y la originalidad pueden ser de valor en el campo de la interpretación.

Creo que en la medida en que surjan espacios para revalorar la cultura musical propia, además de haber un gran avance en cuanto a nuevas creaciones de piezas y en cuanto a calidad en la composición y la interpretación, esto puede contribuir a generar un público interesado en escuchar novedades dentro del campo musical tradicional, que se encuentra en muchos casos en vías de extinción por la falta de creadores e intérpretes. Espero que estas reflexiones puedan funcionar para encontrar vínculos en lugar de separaciones.

Agradezco en este sentido enormemente la apertura que ha tenido mi maestro de chelo, Gustavo Martín. Su ayuda con clases de música de cámara para nuestro ensamble fue fundamental para el enriquecimiento musical de los integrantes y para mi visión de la música de cámara. Su revisión de las piezas para chelo de música tradicional fue también muy importante para mi aprendizaje como músico y por supuesto para la interpretación de las piezas de concierto, sin mencionar la invaluable enseñanza que como maestro me ha transmitido a lo largo de la carrera de chelo. También considero afortunada la apertura de varios maestros de la escuela que contribuyeron enormemente tanto a mi visión como músico como a la valoración de mi cultura, sin ésta, perdería una parte muy importante de mi desempeño.

Agradezco especialmente a Cynthia por la revisión de estas notas, así como a mi mamá y a Gustavo Calzada. También a Gabriela Legorreta por la revisión de algunas de las traducciones. También a todos los músicos que generosamente compartieron sus opiniones, sus experiencias y sus músicas.

ANEXO I

Síntesis Para el Programa De Mano

J. S. Bach

Sonata II para viola da gamba y clavecín obligado en Re Mayor

Esta sonata es la segunda de tres compuestas para la misma dotación. No obstante se desconoce si fueron compuestas en serie y es muy probable que no. Las primeras dos sonatas guardan entre sí una relación más cercana y están relacionadas con la sonata *da chiesa* por el número de movimientos. No así la tercera, que está escrita en tres movimientos, más al estilo de la sonata *da camera*. Si bien existe la posibilidad de que Bach haya dedicado alguna de estas sonatas al príncipe Leopoldo de Anhalt durante su estancia en Köthen, hay dudas acerca de la fecha exacta en que fueron compuestas. La viola *da gamba* o viola de pierna –para diferenciarse de la viola de brazo por la forma en que se sostiene para ser interpretada– es un instrumento cuyos antecesores fueron las fidulas y los rabeles de amplio uso en el medioevo. Fue probablemente a fines del s. XV cuando se concretaron los primeros instrumentos con sus características definitivas; instrumentos de cuerda frotada, que se sostienen entre las piernas, con diapasón con trastes, oídos en forma de C, cuerdas de tripa y cuyo arco se toma con la palma hacia arriba. Si bien la viola da gamba durante los siglos XVI y XVII vivió un periodo de importante producción musical, para el s. XVII era un instrumento pasado de moda en casi todo el continente europeo, con la única excepción de Francia. Su decaimiento se debió en parte a que el violonchelo, instrumento italiano con mayor poderío sonoro y nuevas posibilidades interpretativas, ganaba mucha popularidad y le sustituía. Ambos instrumentos ciertamente están emparentados; compartieron durante décadas la posición predominante entre las cuerdas graves, además de parecerse en características físicas y sonoras. La escritura para estos instrumentos en muchos casos también ha compartido características de lenguaje. Dicho esto, la elección del instrumento para interpretar las sonatas de Bach debe ser observada desde una perspectiva más relacionada con la práctica de la época que con la práctica actual. Es así como resulta auditivamente muy natural interpretar las sonatas de Bach con el violonchelo, sobre todo recalando la similitud de registro y el uso del arco por parte de los dos instrumentos. Por otra parte, reinstrumentar piezas resulta ser –aunque quizá poco usual en la contemporaneidad– una práctica común del barroco. Interpretadas con violonchelo, estas sonatas abren las puertas a distintas opciones de lectura histórica. Sean tocadas con un instrumento u otro, forman parte del repertorio esencial tanto de la viola da gamba como del violonchelo y por supuesto del clavecín. El papel de este último en estas sonatas es sumamente importante y su participación va ‘mano a mano’ con la del instrumento de cuerda; el clavecín no está designado a realizar una mera función de acompañante al no ser su parte de *bajo continuo* si no de *bajo obligado* (en la que todo está escrito). Bach le asigna al instrumento de teclado una presencia melódica y temática sumamente relevante, además de llevar el bajo en el registro grave.

J. Haydn

Concierto en Do Mayor para violonchelo y orquesta

En la década de 1760-70, durante su servicio al príncipe de Esterházy como maestro de capilla, Haydn escribió más sinfonías que en cualquier otro momento. Fue dentro de ésta periodo, en el año de 1769, que compuso el *Concierto en Do mayor* para violonchelo y orquesta, dedicado a uno de los violonchelistas de la orquesta cuyo talento al parecer era notable. Para el s. XVIII el concierto público se había vuelto una práctica cada vez más común; los lugares en donde se podía escuchar música ya no eran solamente las iglesias y las cortes. La clase burguesa crecía y comenzaba a incorporar la práctica de asistir a

conciertos, pagando por escuchar música, constituyendo así una nueva opción de trabajo para el músico. El compositor se encontraba con un nuevo modo de vida en base a la venta de música impresa y a las ganancias del concierto público y se independizaba cada vez más de los patrocinios. La forma concierto se convirtió entonces en la forma más importante para conciertos públicos después de la sinfonía. La sociedad del s. XVIII era una sociedad escalonada; las jerarquías dadas por nacimiento estaban claramente diferenciadas. Siempre había una figura central, como por ejemplo el rey, alrededor de la cual se iban tejiendo capas de mayor a menor importancia conforme a su cercanía con ésta. Es quizá de acuerdo con este orden social tan claramente establecido, que dentro de la música también se encontraban jerarquías en las voces y que había figuras centrales: melodía, y subordinados: acompañamiento. Es lógico entonces suponer que los conciertos para instrumento solista estaban escritos en su mayoría para instrumentos que tuvieran normalmente el liderazgo dentro de los ensambles, hay por ejemplo gran cantidad de conciertos para violín. Sin embargo, encontramos algunas excepciones en conciertos escritos para instrumentos de registro grave, como el violonchelo, a pesar de que su función era casi siempre la de ser un acompañante para la melodía, y por lo tanto no era un instrumento muy utilizado como solista. Curiosamente en los conciertos de Haydn la escritura para la orquesta es sencilla; es sumamente diferente su escritura orquestal de una sinfonía que de un concierto. La diferencia principal es que para los conciertos realmente hay un cuidado de no “sobrepasar” por así decirlo al solista, la orquesta es un acompañante. En cambio, la escritura orquestal que desarrolló para obras de tipo sinfónico llegó a ser sumamente elaborada.

R. Schumann

Stücke im Volkston: Cinco piezas en estilo folclórico para violonchelo y piano

De entre los músicos románticos, Robert Schumann fue uno de los grandes representantes de su época. Fue un artista que sintió la fascinación por la locura desde muy joven y acabó experimentándola en carne propia, pasando sus últimos años en un sanatorio mental. Se separó totalmente del estilo de composición anterior; fue un compositor que tomó las reglas del clasicismo y las rompió, dando lugar a un lenguaje totalmente nuevo y original. Ya desde finales del s. XVIII se volvió muy común llevar las sonoridades de la música folclórica a la música de concierto. No importaba específicamente de qué folclor se tratase, es decir, las piezas compuestas dentro de este marco no remitían a la música de alguna región en particular, simplemente se buscaba que rememoraran lo popular y lo exótico. El gran auge del folclor es entonces un sello característico del s. XIX así como del cierre del siglo anterior y de la música alemana en particular. Por mencionar sólo algunos ejemplos, encontramos que Haydn tiene un Trío en Sol Mayor para cuerdas y piano en donde presenta como último movimiento un “Rondó a la turca”, Mozart tiene varias piezas “A la Turca”, Liszt compone “Rapsodias Húngaras”, Brahms tiene sus “Danzas Húngaras”, y Schumann tiene también varias piezas de corte popular en donde encajan las *Cinco piezas en estilo folclórico para violonchelo y piano* Op. 102. Estas piezas de Schumann remiten inmediatamente a melodías folclóricas. Contienen patrones rítmicos que se repiten constantemente. Esto es por un lado un sello muy característico de Schumann, que utiliza mucho los ostinatos rítmicos, y por otro una característica esencial del folclor de casi cualquier región. En general, en la música popular se da un desarrollo importante de patrones rítmicos repetitivos, hecho que está muy ligado a la unión de música y danza. Además de la importancia de los patrones rítmicos, en esta música la melodía tiene también un papel fundamental y en general remite al canto siendo fácil de retener en el oído. En las

cinco piezas aparecen melodías muy cantables casi siempre en contraste con secciones rítmicas. Por otra parte, en la música de corte popular, la armonía es normalmente cíclica. Generalmente se establecen patrones armónicos que se repiten (en relación con que en el folclor se utiliza la improvisación de instrumentos melódicos sobre ostinatos armónicos). Es quizá en la cuestión armónica de estas piezas –escritas con influencia popular pero dentro del género de música académica– en donde observamos mas distanciamiento del folclor, ya que hay normalmente un desarrollo armónico más elaborado y cambios de tonalidad más contrastantes.

A. Márquez

Danzón n° 5: *Portales de madrugada*

La figura de Arturo Márquez ha sido muy importante para el género del danzón en la actualidad. Sus composiciones han llevado a dicho género a nuevos sectores de la población y a espacios muy diversos como son las salas de concierto. Estas composiciones le han aportado al género frescura y novedad, han contribuido a mantenerlo vivo y vigente y, lo que quizá sea un punto clave, han propiciado la revalorización por parte de la sociedad de la música popular, mostrando su versatilidad, su calidad y las amplias posibilidades de interpretación que presenta. El Danzón n° 5 de Arturo Márquez es una pieza de concierto que pertenece al ámbito de la música académica, pero que retoma en sus orígenes un género popular. Nos remite en ese sentido a la obra de Astor Piazzolla (Argentina 1921-1992), quién también retoma un género de esencia popular –el tango– y lo vuelve, con nuevas composiciones, un género de concierto. Éste danzón es muy versátil en cuanto a instrumentación y a interpretación, como lo demuestra la diversidad de versiones que existen; fue escrito originalmente para cuarteto de saxofones en 1997 y más tarde aparecieron, de mano del compositor, una versión del mismo para orquesta de cámara y otra para violonchelo y piano. El título lleva al escucha a los portales de Veracruz. En palabras del autor, “es un danzón tradicional que evoca la plaza, y por supuesto a mis amados portales de Veracruz. Estos portales me recuerdan mi tierra natal de Álamos, Sonora, la ciudad de los portales [...] aunque la madrugada se refiere a la hora en que terminé de componer la obra.” La sensación de un escenario cálido y tropical se mantiene inalterada durante el transcurso de la pieza. Se trata de una pieza llena de contrapunto, con un constante intercambio de voces entre el violonchelo y el piano, en la cuál muchos de los acentos están desfasados para generar síncopas –esenciales en la música tropical, género al que pertenece el danzón–.

¿Cuánto hay en éste danzón de “popular” y cuánto de “clásico”? depende de en dónde se quiera fijar el límite entre lo uno y lo otro. Más bien, ambas situaciones se encuentran fundidas dentro de la obra de manera natural, dejando que los límites se rompan y la música misma sea quién elimine las fronteras. Es importante la creación de obras de concierto provenientes de la tradición musical popular por que al renovarse ésta y al ser llevada a otros ámbitos, se mantiene viva y en constante reconstrucción. Los danzones de Arturo Márquez han demostrado tener una gran aceptación por parte del público y por lo tanto la necesidad del mismo de escuchar repertorio de concierto afín a los gustos y cultura propios.

FUENTES CONSULTADAS

Brennan, Juan Arturo. S-t, *Instantes de sol*, CD, Álvaro Bitrán, violonchelo, Arturo Nieto-Dorantes, piano, Quindecim Recordings, México 2000.

Camino, Francisco. *Barroco: Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, Ollero & Ramos, España, 2002.

Chissel, Joan. Schumann: La música para piano, BBC Music Guides / Idea Books S.A., España 2004.

Coppey Marc. *J. S. Bach, 3 Sonates pour violoncelle & clavecin*, serie *Hommage à Paul Tortelier*, CD, Paul Tortelier, cello, Robert Veyron-Lacroix, clavecín, Erato-Disques S. A. 1991.

Di Benedetto, Renato. *Historia de la música 8: El siglo XIX, Primera Parte*, D. G. E. / Turner Libros, Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes 1982.

Downs, Philip G. *Classical Music, The Era Of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Norton & Company, New York / London 1992.

Drescher, Thomas. “The sonatas for viola da gamba and harpsichord”, en *J. S. Bach, 3 Sonates pour viole de gambe et clavecin*, serie *Musique d’abord, Schola Cantorum Basiliensis, documenta*, CD, Paolo Pandolfo, viola da gamba, Rinaldo Alessandrini, clavecín, Harmonia mundi 1995, 2002.

Dueñas, Pablo. “*Triángulo Musical de México*”, en la revista *Relatos e Historias en México*, Año I, nº 12, agosto 2009.

Fleming, William. *Arte, música e ideas*, Mc Graw Hill, México 1989.

Flores y Escalante, Jesús. *Imágenes del Danzón; iconografía del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, segunda edición 2006, México DF.

Herlin, Denis. Traducción al inglés de Stewart Spencer, *J. S. Bach, 3 Sonates pour violoncelle & clavecin*, serie *Hommage à Paul Tortelier*, CD, Paul Tortelier, cello, Robert Veyron-Lacroix, clavecín, Erato-Disques S. A. 1991.

Kant, Emanuel. *Lo Bello y lo Sublime*, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., México 2004.

Márquez, Arturo. “Arturo Márquez, Compositor. A manera de resumen”, en *El Danzón Según Márquez*, CD, Orquesta Mexicana De Las Artes, director Eduardo García Barrios, México DF, 2006.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la Música Popular Mexicana, Serie Los Noventa n°2*, Consejo Nacional Para La Cultura y Las Arte, Alianza Editorial Mexicana, México DF 1979.

Pandolfo, Paolo. “Concerning the transcription of suite No. 5 for violoncello solo (BWV 1011)”, en *J. S. Bach, 3 Sonates pour viole de gambe et clavecin*, serie *Musique d’abord*, *Schola Cantorum Basiliensis, documenta*, CD, Paolo Pandolfo, viola da gamba, Rinaldo Alessandrini, clavecín, Harmonia mundi 1995, 2002.

Pérez Pitón, Abel / Gamboa, Eduardo. “Arturo Márquez”, en *Mangüé*, CD, Cuarteto De Saxofones de México, director Abel Pérez Pitón, Universidad Veracruzana, México.

Rosen, Charles. *Sonata Forms, Revised Edition*, Norton & Company, Inc. Press 1980.

Rosen, Charles. *The Romantic Generation*, First Harvard University Press paperback edition, 1998.

Soto Millán, Eduardo (compilador). *Diccionario De Compositores Mexicanos De Música De Concierto*, Sociedad De Autores y Compositores De Música, Fondo de Cultura Económica, México 1998, Siglo XX, Tomo II (I-Z).

Tello, Aurelio. “Los danzones y otras músicas de Arturo Márquez”, en *El Danzón Según Márquez*, CD, Orquesta Mexicana De Las Artes, director Eduardo García Barrios, México DF, 2006.

Ulrich, Homer. *Chamber Music, Second Edition*, Columbia University Press, New York 1948,1966.

Weller, Philip. “Sonatas for Viola da gamba and Harpsichord”, en *J. S. Bach, The Sonatas for Viola da gamba and Harpsichord*, CD, Jordi Savall, viola da gamba, Ton Koopman, harpsichord, Virgin Classics Limited, USA 1996.