



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS
“NOTAS AL PROGRAMA”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
INSTRUMENTISTA EN VIOLONCELLO

P R E S E N T A

CLAUDIA PACHECO CHÁVEZ

ASESOR:

Dr. José Antonio Guzmán Bravo

MÉXICO, D.F.

FEBRERO, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatorias

A mi admirable maestro de violonchelo, Ignacio Mariscal, por su incondicional apoyo en la culminación de esta etapa académica.

A mi preciado doctor José Antonio Guzmán, quien me brindó las herramientas para obtener los mejores resultados en mi investigación, y me ha orientado en la estructura y presentación de estas notas al programa.

A mis queridos maestros, Luz María Frenk, Elías Morales y Leonardo Mortera, por su participación y compromiso en este esfuerzo académico.

A mi entrañable maestra, Lioudmila Beglarian, quien me acogió y me brindó todo el apoyo moral y académico durante mi estancia en la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez.

A los catedráticos Gabriela Villa, Gustavo Martín y Esther Escobar, por la importancia de sus contribuciones a mi formación.

Al maestro Arturo Valenzuela, quien amablemente compuso una obra para ser presentada en mi examen, y quien revisó en todo momento la elaboración de este trabajo.

A mi madre y su hermosa voz; a mi hermano y colega, quien siempre me ha llenado de orgullo, y a mi amado esposo, por su amor, dedicación y compromiso. A ellos, por ser los responsables de los mejores momentos de mi vida.

A mis mejores amigos, Cecilia Rivera, Oscar González, Diana Roldán y Diana Contreras. Compañeros en la aventura que depara la hermosa vida.

ÍNDICE

	Página
Introducción	i
Programa	iv
1. Contexto histórico	1
1.1 Periodos Barroco, Clásico y Romántico	3
1.2 Periodo Contemporáneo	10
2. Decisiones técnicas e interpretativas	
adoptadas para la ejecución de este programa	15
2.1 Elección del instrumento	17
2.2 Afinación empleada	20
2.3 Estética del sonido	23
2.4 Elección de la partitura	26
2.5 Articulaciones en Bach y Haydn	29
2.6 Uso de la retórica en las obras tratadas	35
2.7 <i>Vibrato</i>	37
3. Aspectos biográficos y análisis de las obras	41
3.1 <i>Suite nº 1 en sol mayor para violonchelo solo, BWV 1007,</i>	43
de Johann Sebastian Bach	
3.1.1 Aspectos biográficos	45
3.1.2 Análisis de la obra	47
3.1.2.1 <i>Prélude</i>	56
3.1.2.2 <i>Allemande</i>	57
3.1.2.3 <i>Courante</i>	58
3.1.2.4 <i>Sarabande</i>	59
3.1.2.5 <i>Minuet I y II</i>	60
3.1.2.6 <i>Gigue</i>	62

3.2 <i>Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta, Hob. VIIIb/1,</i>	
de Franz Joseph Haydn	63
3.2.1 Aspectos biográficos	65
3.2.2 Análisis de la obra	67
3.2.2.1 <i>Moderato</i>	71
3.2.2.2 <i>Adagio</i>	73
3.2.2.3 <i>Finale. Allegro molto</i>	73
3.3. <i>Sonata en mi menor para piano y violonchelo, opus 38,</i>	81
de Johannes Brahms	
3.3.1 Aspectos biográficos	83
3.3.2 Análisis de la obra	84
3.3.2.1 <i>Allegro non troppo</i>	88
3.3.2.2 <i>Allegretto quasi Menuetto</i>	98
3.3.2.3 <i>Allegro</i>	104
3.4 <i>Cuatro miniaturas modales para violonchelo y piano, opus 16,</i>	117
de Miguel Arturo Valenzuela Remolina	
3.4.1 Aspectos biográficos	119
3.4.2 Análisis de la obra	121
3.4.2.1 <i>Dórico</i>	123
3.4.2.2 <i>Lidio</i>	124
3.4.2.3 <i>Frigio</i>	125
3.4.2.4 <i>Mixolidio</i>	126
4. Reflexiones finales	129

Bibliografía		133	
Anexos		141	
	1	Imágenes relativas al capítulo dos	143
	2.1	Elementos melódicos del segundo movimiento del <i>Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta</i> de J. Haydn, según la propuesta de Niel Furse	151
	2.2	Elementos melódicos del tercer movimiento del <i>Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta</i> de J. Haydn, según la propuesta de Niel Furse	153
	3	Notas al programa	155
	4	Partituras de las obras estudiadas	161
Apéndice		Partitura fragmentada del primer movimiento del <i>Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta</i> de J. Haydn, según la propuesta de Niel Furse	
		Elaborada por Claudia Pacheco Chávez	
		(se ubica dentro de un sobre en el lado interno de la contraportada)	

INTRODUCCIÓN

Notas al programa.

Obras de Bach, Haydn, Brahms y Valenzuela.

El presente trabajo muestra el estudio y análisis musical de algunas de las obras que considero representativas, por sus épocas y estilos, en la carrera de un instrumentista en violonchelo; su selección como repertorio de mi examen de titulación —realizada bajo las sugerencias y con el apoyo de mi profesor de violonchelo, el maestro Ignacio Mariscal— responde a tres factores: mi nivel de solvencia técnica e interpretativa; la presencia de algunas de estas obras en los escenarios internacionales, en donde son ejecutadas por solistas reconocidos que han establecido un estándar en su interpretación, y el más importante: el gusto y placer por interpretar tan importantes obras.

Se trata del resultado de una investigación sobre temas concretos de los autores seleccionados, que responde a la normatividad establecida para la opción de titulación mediante “Notas al programa” por las autoridades académicas de la Escuela Nacional de Música. En esta lógica, se contemplan aspectos como el contexto histórico y los datos biográficos de los autores, el análisis de las obras elegidas y mis decisiones técnicas e interpretativas acerca de las mismas.

La información recabada en estas notas al programa está basada en fuentes autorizadas de los temas consultados, mismas que van desde ediciones especializadas —a cargo de casas editoras musicales de gran prestigio, a saber: Bärenreiter, G. Henle Verlag, C. F. Peters, International Music Company y Wiener Urtext—, hasta la consulta de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* directamente en su sitio en Internet, lo que garantiza que la información obtenida sea la más actualizada. Cabe señalar que varias de estas fuentes se encuentran en inglés, por lo que la traducción de la información corrió bajo mi responsabilidad.

Respecto a la estructura de este trabajo, la información referente al contexto histórico (capítulo uno) abarca el lapso que va del nacimiento de Johann Sebastian Bach (1685), pasando por los años de servicio de Franz Joseph Haydn con los Esterhazy (1765, año de composición del *Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta*), a la muerte de Johannes Brahms (1897); es decir, alrededor de dos siglos de historia de la región alemana. Por su parte, el contexto histórico de Miguel Arturo Valenzuela se encuentra en el mismo apartado, y se limita al periodo que va del

nacimiento del autor, en 1962, a mayo de 2011, fecha en que comienza la elaboración de estas notas al programa.

En el capítulo dos de este trabajo, se encuentra la información referente a las decisiones técnicas e interpretativas adoptadas por mí en todas las obras a ejecutarse en este programa. Cabe mencionar que en el caso del compositor Arturo Valenzuela, se contó con su asesoría, indicaciones y sugerencias directas para el tratamiento de su obra. Considero que este capítulo es el más valioso de este trabajo, pues cada uno de los aspectos tratados en él es el resultado de una conciente toma de decisiones técnicas y estilísticas que sustentan mi interpretación de manera responsable e informada.

El capítulo tres contiene cuatro apartados. Cada uno corresponde a los datos biográficos de un autor y al análisis de su obra. A este respecto, para cada obra apliqué un método diferente de análisis, con la idea de explorar diversas metodologías que conocí durante mis estudios profesionales.

El apartado 3.1 se dedica a la *Suite para violonchelo solo* de J. S. Bach, y su análisis consistió en dos puntos fundamentales: la revisión de los aspectos retóricos que Bach empleó en esta obra, y las características definitorias de cada una de las danzas que la componen. Con respecto a los aspectos retóricos, la identificación de los afectos de cada danza, así como la descripción de las figuras retóricas contenidas en la obra, fueron obtenidas a partir de los tratados teóricos más importantes y vigentes en la época barroca: Mattheson, Charpentier y Rameau.

El apartado 3.2 trata acerca del *Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta* de F. J. Haydn. Debido a que este concierto incluye una gran cantidad de temas, el formato de presentación del análisis de tipo *partitura fragmentada (exploded score)* resulta idóneo para entender su distribución entre partes de solo y *ritornello*, así como para mostrar la manera en que se van añadiendo nuevos temas en el discurso musical. A este respecto, considero que la realización de la partitura fragmentada del primer movimiento (*vid. apéndice*), es una aportación importante en estas notas al programa. Por otra parte, y debido a que muchos teóricos mantuvieron su influencia en el pensamiento musical de la época clásica (Mattheson, Charpentier, Rameau y Quantz), realicé descripciones de cada uno de los afectos que distinguen los elementos temáticos que componen el primer movimiento del concierto.

El apartado 3.3 concierne a la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de J. Brahms. El análisis empleado para esta sonata debía demostrar el proceso de variación progresiva de los temas y/o motivos empleados en la obra, por esta razón, un análisis temático resultó ser el más

apropiado para demostrar con claridad el desarrollo de sus núcleos motivicos. Asimismo, el análisis expone la influencia del contrapunto de Bach en la música de Brahms, lo que lo señala como el más consistente y exitoso compositor en integrar las técnicas de composición del pasado y de su tiempo. Finalmente, al término del análisis de cada movimiento, se encontrará un esquema armónico.

En el apartado final del capítulo tres (3.4), se encuentra el análisis de la obra de A. Valenzuela. Se trata de un análisis tradicional asesorado y supervisado por el propio compositor, lo que permite mostrar la mayor cantidad de elementos melódicos y modales que componen su obra.

El capítulo cuatro contiene las reflexiones finales surgidas a raíz del proceso de investigación y ejecución de las obras. Posteriormente aparece la bibliografía, que incluye tanto las obras consultadas, como las direcciones electrónicas revisadas para la elaboración de estas notas al programa.

Finalmente, se incluyen cuatro anexos y un apéndice. Los primeros consisten en: imágenes relativas al capítulo dos (anexo uno); tablas de análisis temático del segundo y tercer movimiento del *Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta* Hob. VIIb/1 de Haydn (anexos 2.1 y 2.2); notas al programa en versión de programa de mano (anexo 3), y copias de las partituras de las obras estudiadas (anexo cuatro). En la parte interna de la contraportada de la tesis —dentro de un sobre— aparece el apéndice, consistente en la partitura fragmentada del primer movimiento del concierto de Haydn previamente mencionado.

PROGRAMA

Cuatro miniaturas modales para violonchelo y piano, opus 16

Arturo Valenzuela
(1962)

Dórico
Lidio
Frigio
Mixolidio

Suite nº 1 en sol mayor para violonchelo solo, BWV 1007

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Minuet I y II
Gigue

INTERMEDIO

Sonata en mi menor para piano y violonchelo, opus 38

Johannes Brahms
(1833 - 1897)

Allegro non troppo
Allegretto quasi Menuetto
Allegro

Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta, Hob. VIIb/1

Franz Joseph Haydn
(1732 - 1809)

Moderato
Adagio
Finale. Allegro Molto

Arturo Valenzuela
piano

1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 Periodo Barroco, Clásico y Romántico.

Las fechas que limitan la existencia de Johann Sebastian Bach evocan dos nombres de soberanos prestigiosos: 1685: Luis XIV, y 1750: Federico II. En 1685 el rey de Francia se encuentra en el pináculo de la gloria y vive en la incomparable opulencia de Versalles. En 1750, al promediar el siglo de las luces, Federico II representa el éxito de una nueva forma de gobierno, más razonable, más abierta al progreso: el despotismo ilustrado. Por otra parte, las victorias obtenidas durante la Guerra de Sucesión de Austria consagran la ascensión de Prusia y preparan la unidad alemana.

El territorio del Sacro Imperio Romano Germánico se había dividido en un número considerable de estados (más de 300), de muy variable extensión y de regímenes diversos.¹ La libertad religiosa estaba garantizada, y las tres confesiones cristianas entre las que se dividía la población alemana (católica, luterana y evangélica) estaban reconocidas. Sin embargo, esa libertad se refería a los príncipes, no a los súbditos; cada príncipe tenía el derecho de practicar la religión de su elección, imponiéndola a sus gobernados (*Cuius regio, eius religio*, frase latina que significa que la confesión religiosa del príncipe se aplica a todos los ciudadanos del territorio), y de él dependía acordar o no la tolerancia a otros cultos.

En el siglo XVII, en todos los países europeos los músicos ejercían su arte como una profesión gremial honorablemente retribuida; abiertamente, nadie —salvo casos excepcionales, como el de Lully en la Francia de Luis XIV— buscaba en ella la fortuna y el enriquecimiento. No era una carrera lucrativa, pero sí una profesión honrosa que situaba a quienes la ejercían en un buen rango dentro de la burguesía.

La Alemania posterior a los tratados de Westfalia,² igual que la del siglo precedente, ofrecía buenas condiciones a multitud de músicos, gracias al gran número de pequeños príncipes

¹ Brion, Marcel *et al.*, *Juan Sebastian Bach*, León Mames (trad.), Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, 1964, p. 90. Principados laicos, ducados, condados, obispados, ciudades libres; cada jefe de esos estados poseía el derecho de concertar tratados de alianza con otros príncipes alemanes o con una potencia extranjera, siempre que no estuvieran dirigidos contra el Imperio ni contra el emperador.

² Kinder, Helmann y Hilgemann, Werner, *Atlas Histórico Mundial. De los orígenes a la Revolución Francesa*, Martín Álvarez Carlos y Dieterich Arenas Antón (trad.), decimosexta edición, ediciones ISTMO, colección Fundamentos 1, Madrid 1992, p. 271. El tratado de Paz de Westafalia se realizó en 1648; firmado primero en Münster, con Francia, y en Osnabrück, con Suecia, tuvo como consecuencias: el comienzo de la era del Estado secularizado, que reconoce el principio de tolerancia religiosa; la desaparición de la hegemonía de los Habsburgo; el surgimiento de nuevas potencias: Francia, Suecia, Países Bajos, todos ellos recíprocamente limitados por el principio de equilibrio, y la conclusión definitiva de la hegemonía española. En Alemania prevalece la "Libertad de los Príncipes" frente al poder central imperial, el Sacro Imperio Romano Germánico se fracciona en una confederación de estados independientes y Austria se separa por primera vez del Imperio.

soberanos, cada uno de los cuales poseía su capilla. En los países luteranos, en los que el órgano y el coral tenían un papel esencial, era aún una situación envidiada la de estar a cargo de los órganos de una parroquia como *Kapellmeister*. Los honorarios variaban mucho según los recursos del empleador y la calidad del empleo, pero consistían casi siempre en una cierta suma de dinero e ingresos en especie, lo que aseguraba una vida digna. El músico establecía, con quien lo tomaba a sueldo, un contrato generalmente puntilloso como todos los de la época, cuyas cláusulas debían ser observadas por ambas partes con exactitud, bajo pena de ruptura. Al mismo tiempo, al músico le quedaban momentos disponibles para perfeccionarse en su arte y, a menudo, disponía de una biblioteca gracias a la cual podía conocer obras extranjeras.

En 1740 se inició el reinado de Federico II, quien pertenecía a los ambientes innovadores y filosóficos y había sufrido durante largo tiempo una oposición de carácter y de ideas con su padre, el Rey-Sargento, amo brutal y despótico, quien no obstante había hecho mucho por la grandeza y la fuerza militar de Prusia.³ Príncipe heredero, Federico II no parecía preocupado más que por asuntos intelectuales, como la ciencia y el arte. Mucho más que un simple aficionado, poseía una inteligencia superior, voluntad y coraje.⁴ Llegó en la hora en que se afirmaban, en toda Europa y particularmente en Alemania, las condiciones de una era de progreso, caracterizada por el mejoramiento del estado demográfico; el retroceso de las epidemias que se esparcían desde el Oriente; la renovación de los métodos en la agricultura; la llegada de ciertos artículos alimenticios reservados hasta entonces a la mesa de los más ricos (Bach celebró, por ejemplo, el éxito del café), y una prosperidad jamás alcanzada hasta entonces en los puertos del Atlántico. De ahí el papel que incumbía a los príncipes de preocuparse ante todo del bienestar razonable de sus súbditos.⁵

En la primavera de 1747, Bach tocó ante Federico II⁶, e improvisó en seguida con base en un tema

³ Brion, Marcel *et al.*, *op. cit.*, p. 90.

⁴ *Ibidem*, p. 92.

⁵ *Ibidem*, p. 542. El movimiento intelectual más importante del siglo XVIII fue la Ilustración. Gracias a los avances científicos del siglo anterior, la humanidad supuso que podía solucionar sus problemas prácticos y sociales mediante el razonamiento, a partir de la experiencia y la observación cuidadosa. Esta filosofía era aplicada al estudio de las emociones, de las relaciones sociales y de la política. La creencia en la ley natural condujo a la opinión de que los individuos tenían derechos, y que el papel del Estado consistía en mejorar la condición humana. Los partidarios de la Ilustración valoraban la fe individual y la moralidad práctica por encima de la Iglesia, preferían lo natural a lo artificial, y promovían la educación universal y una igualdad social cada vez mayor.

⁶ *Ibidem*, p. 91. Federico II, a quien su contemporáneo Voltaire colocó por encima de los demás príncipes, fue seguramente el fundador de un orden nuevo, pues con la Prusia moderna preparó lo que fue Alemania en el siglo XIX y principios del XX. Bach, quien era en esa fecha de 1747 (tres años antes de su muerte) se atrajo el reproche de ser el representante de una manera de composición obsoleta, escapó a las nuevas influencias musicales. Sin embargo, su obra permanece actual, y forma parte de los tesoros musicales de la humanidad.

que el rey había compuesto para la flauta.⁷

En términos generales, el movimiento ilustrado se interesó por promover el bienestar de la humanidad.⁸ Los gobernantes no sólo patrocinaron las artes y las letras, sino que también fomentaron la reforma social. Los déspotas ilustrados del siglo, incluido Federico II de Prusia, Catalina la Grande de Rusia y el sacro emperador romano José II, extendieron la educación y la atención médica a los pobres.⁹ Por otra parte, los ideales humanitarios y el deseo de una hermandad universal fueron fundamentales en un movimiento popular conocido como la *francmasonería*, fundada en Londres en la primera mitad del siglo XVIII. Las enseñanzas de esta orden fraterna y secreta de los masones se propagó rápidamente por toda Europa y Norteamérica, y contó entre sus adeptos a reyes (Federico el Grande y José II), estadistas (Washington), poetas (Goethe) y compositores (Haydn y Mozart).¹⁰

El propósito de aprender y el amor por el arte y la música se extendieron más, en particular entre una clase media en expansión. Este creciente interés originó nuevas demandas a los escritores y artistas, que afectaron tanto la materia de los contenidos como su manera de presentarlos. La filosofía, la ciencia y las bellas artes se dirigieron a un público general, que abarcaba tanto a mecenas como a expertos o entendidos.

Desde el siglo XVII, las posibilidades profesionales para los compositores tuvieron una nueva apertura. La ópera dejó de estar restringida a los escenarios que permanecían en manos de la realeza y la aristocracia. Las interpretaciones musicales en los hogares burgueses podían lograrse

⁷ Burkholder, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude V., *Historia de la Música Universal*, Gabriel Menéndez Torrellas (trad.), séptima Edición, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2008, p. 515. *La ofrenda musical* (en alemán *Das Musikalische Opfer*), BWV 1079, es una colección de cánones, fugas y otras piezas compuesta por Johann Sebastian Bach, a partir de un tema musical propuesto por Federico II de Prusia (Federico el Grande), a quien Bach dedicó la obra. Bach improvisó sobre este tema durante su visita al rey en Postdam en 1747 en la residencia real de Sanssouci, en Potsdam, donde el hijo mayor de Bach, Carl Philipp Emanuel, estaba empleado en la corte real como clavecinista. Federico quiso mostrar a Bach, como una novedad, unos pianofortes fabricados por Silbermann, un constructor de instrumentos de teclado. El pianoforte era entonces todavía un instrumento casi experimental, habiendo sido inventado sólo unos años antes, por lo que pudo ser la primera ocasión en la que Bach probó uno. Dos semanas después de este primer encuentro, Bach publicó un conjunto de piezas basadas en el *Thema Regium*. Bach escribió en la partitura la leyenda "*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*" (el tema proporcionado por el rey, con adiciones, resuelto en estilo canónico), las primeras letras de cada palabra de la leyenda resultaron en la palabra "RICERCAR" (denominación que recibía antiguamente una forma parecida a la fuga).

⁸ Delius, Peter, ed., *Historia Visual del Mundo. Un viaje fascinante a través de la Historia*, Raquel Valle et al., (trad.), Equipo de Edición S.L., Barcelona, p. 275.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Burkholder, et al., *op cit.*, p. 543.

gracias a las sociedades musicales independientes, mismas que organizaban conciertos y se apoyaban en el floreciente mercado editorial de partituras para lograr su realización.¹¹

Estos procesos continuaron desarrollándose y consolidándose a lo largo del siglo XVIII. Los autores y ejecutantes, hasta entonces dependientes en su mayoría de mecenas nobiliarios, eclesiásticos o municipales, encontraron nuevas opciones laborales, aunque sería hasta la centuria romántica, y específicamente con Beethoven, que la independencia laboral fuera la norma. Sin embargo, todavía en el siglo XVIII, la mejor garantía de un artista para combatir la precariedad seguía siendo la protección de un príncipe, un prelado o una corporación solvente. De todas las opciones a las que se podía aspirar, la de *Kapellmeister* era la más privilegiada.

Bajo el cargo de *Kapellmeister*, Johann Sebastian Bach poseía funciones que iban desde la provisión de las obras con las que se habría de solazar al príncipe y su corte, hasta la vigilancia moral de los efectivos a su cargo¹². También Franz Joseph Haydn desempeñó éstas y otras funciones durante tres décadas para los poderosos Esterházy de Galanta, para los que trabajó de 1761 a 1790.

Antes de ser empleado por el príncipe Paul Anton Esterházy, Haydn había probado suerte como artista independiente. Sin obtener grandes beneficios, encontró oportuno entrar al servicio de un patrón en 1758: el conde Ferdinand Maximilian von Morzin, un melómano que necesitaba un director para su agrupación de Lukavec.

En 1761, Morzin cayó en un endeudamiento tal, que tuvo que prescindir de su orquesta, con lo que Haydn perdió el empleo. Por fortuna, Paul Anton Esterházy, príncipe del Imperio desde 1724, escuchó la música de Haydn mientras éste trabajaba con Morzin. Haydn fue llamado por este potentado para que secundara a su *Kapellmeister*. El acuerdo que convino con él, en 1761, duraba tres años, pero fue siendo renovado hasta cubrir las tres décadas citadas. Esterházy era un señor exigente: Haydn debía vestir el uniforme de la casa, puesto que su jerarquía era ligeramente superior a la de un mayordomo; sin embargo, el príncipe dispensaba al maestro un trato especial, lo que se atribuye a que era un hombre instruido que no podía sino admirar un talento artístico tan evidente como el de Haydn.

¹¹ Elliot, Julián. *Al servicio de los Esterházy, Tres décadas cruciales en la vida de Haydn*, en *Amadeus*, 4/2004, núm.126, p. 18.

¹² Burkholder *et al.*, *op cit.*, p. 600.

Lo que más apreció Haydn en esta etapa de su vida era la posibilidad de experimentar con los músicos a su disposición.¹³ Había una orquesta integrada por cuatro violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, un fagot, dos oboes, dos cornos y timbales. En palabras de Haydn, él mismo “[...] podía observar qué producía un efecto y qué lo debilitaba, y así estaba en posición de aumentar, alterar, añadir o quitar, y de ser tan arrojado como quisiera”. Un comentario que marca su particular estilo: “Estaba forzado a ser original”, explica la evolución de sus sinfonías o sus cuartetos de cuerda.¹⁴

El príncipe Paul Anton falleció en marzo de 1762. Su hermano y sucesor Miklós, o Nikolaus, sentía por la música una pasión igual a la de su antecesor. Tocaba la *viola di bordone*, adoraba la ópera y requería grandes cantidades de partituras para alegrar sus fiestas y nutrir las reuniones musicales que celebraba dos veces por semana. Además, no en balde apodado el Magnífico, Nikolaus pagaba generosamente a sus empleados.

Si Haydn había prodigado a Paul Anton sinfonías como las 6, 7 Y 8, respectivamente *La mañana*, *El mediodía* y *La noche*, para Nikolaus compuso óperas (*Alcide*, por ejemplo, en 1763), nuevas sinfonías, cuartetos (algunos cruciales como los *Op. 20* y *33*), divertimentos y no pocos conciertos. Los conciertos para violonchelo Hob. VIIIb/1 y Hob. VIIIb/2 no fueron sino dos de los numerosos frutos del compositor a lo largo de este prolongado período de servicio.

En 1766, la orquesta fue ampliada de quince a veintidós músicos. También fue levantada una importante prohibición que pesaba sobre las composiciones de Haydn: consideradas propiedad de su señor, no podían ser copiadas ni difundidas.¹⁵ La mayor libertad en este sentido hizo que pronto las sesiones musicales del príncipe Nikolaus fueran conocidas en toda Europa. Además, el creciente prestigio de la corte de Esterházy contó desde 1766 con una plataforma sin parangón: inspirado por un viaje a Versalles, el príncipe decidió construir en Hungría un palacio semejante. Debido a su envergadura, el proyecto, planeado como residencia estival, tardó años en completarse. Esterháza pudo ser ocupado en 1766, pero la Casa de Música, donde vivirían Haydn, otros colegas y sus familias, se terminó en 1768.

Entre 1766 y 1768, Haydn y sus pares se desplazaron entre Eisenstadt y Esterháza hasta la terminación de la Casa de Música. En adelante, el compositor estuvo cómodamente alojado en

¹³ Trías, Eugenio, *El canto de las Sirenas, Argumentos musicales*, Galaxia Gutemberg, 3ª Edición, España, 2007, p. 126.

¹⁴ *Ibidem*, p. 127.

¹⁵ Schonberg, Harold C., *Los grandes compositores*, Aníbal Leal (trad.), Javier Vergara Editor S.A. Argentina, 1991, p. 87.

cuatro habitaciones para su uso privado, en medio de todo un paraíso de las artes, con un teatro con capacidad para cuatrocientos espectadores y lo último en mecanismos escenográficos, y una biblioteca que albergaba unos 75.000 volúmenes.¹⁶

El traslado de Haydn a Esterháza coincidió con el período en que se hizo eco del *Sturm und Drang*, el movimiento que en los países germánicos preludió el romanticismo. Las *Sinfonías núms. 26, 39, 44, 45 Y 49* se inscriben en esta etapa. La nueva residencia de Nikolaus Esterházy también motivó al maestro para elaborar cuartetos de cuerda (los *op. 9, 17 y 20*, entre 1771 y 1772) tras una inactividad de diez años en este género. La muerte del *Kapellmeister Wemer* en 1766 que se reservaba para sí la composición de música sacra, permitió a Haydn cultivar dicho campo, en el que ya había dado una primicia en 1766, con la *Misa de Santa Cecilia*.

La década de 1780 era la última que Haydn pasaría llevando el uniforme de los Esterházy. Hacía tiempo que su fama se había extendido a Austria, Alemania, Italia, Francia e Inglaterra. De hecho, de 1764 a 1780 se publicaron en París, Amsterdam y Londres 43 sinfonías y 51 obras de cámara en ediciones no autorizadas. Si bien el oratorio *Il ritorno di Tobia* (1775), creado para una sociedad musical vienesa, le había traído a Haydn problemas con el príncipe Nikolaus, por aquello de que su música era propiedad del magnate, la tónica desde 1779 fue que el compositor podía escribir libremente para escenarios distintos de Esterháza.¹⁷

En 1784, la sociedad musical *Les Concerts de la Loge Olympique* le encargó seis sinfonías. El resultado, la célebre serie apodada "*París*". En 1785, desde Cádiz se le pidió una obra, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (*Las siete últimas palabras de nuestro Salvador en la cruz*), cuya primera versión concluyó ese año. También le surgieron comisiones desde Lisboa y Nápoles. Y los británicos no estaban menos interesados en él. Editores como William Forster, en 1781, o John Bland, en 1789, se dirigieron al artista para solicitarle diversas páginas.

El 2 de enero de 1791 el genio de Rohrau desembarcó en Londres a instancias de Johann Peter Salomon, violinista, compositor y empresario alemán radicado en Inglaterra. Con este acto se cerraban tres prósperas décadas de servicio a los Esterházy. El príncipe Nikolaus había fallecido en septiembre de 1790, y el hijo de éste, Anton, desmanteló sin demora la capilla financiada por su padre y antaño por su tío. Haydn fue licenciado con goce de sueldo y la posibilidad para moverse

¹⁶ Elliot, Julián, *op cit.*, p. 19.

¹⁷ Schonberg, Harold C., *op. cit.*, p. 87.

por el mundo con entera libertad. Más tarde volvería a trabajar para los Esterházy, pero ya esporádicamente.

En otro orden de ideas, la transformación que produjo la revolución industrial influyó en la economía europea del siglo XIX. La población se desplazó de los campos a las ciudades y se creó una sociedad basada en la producción y distribución en serie. Como consecuencia, la crecida clase media obtuvo mayor influencia en la vida musical.¹⁸ El accesible precio de los pianos y la posibilidad de adquirir música impresa promovieron su práctica en los hogares burgueses. Asimismo, aumentó el público musical, tanto de las compañías de ópera, como de las orquestas profesionales.

En 1850, todos los conciertos, se enfocaron en un repertorio de clásicos musicales, aunque la proporción de la interpretación de obras antiguas también aumentó. A la par del nacimiento de un repertorio clásico, se intensificó el interés por la música del pasado. La musicología se creó con el fin de estudiar y clasificar la música de las generaciones anteriores. La publicación de la música de Bach, Handel, Palestrina, Mozart, Schütz y Lasso, así como de los maestros de la primera mitad del siglo XIX, como Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Schubert contribuyeron a formar un canon de compositores cuya música configuraba el centro del repertorio y la corriente dominante de la historia de la música. La mayoría de estos compositores eran alemanes, y sus ediciones se publicaron por estudiosos y editores alemanes, que vincularon con el nacionalismo el resurgir de la música del pasado.¹⁹

De este modo, intérpretes y público tenían a su disposición no sólo la música reciente y las obras del repertorio estándar, sino una generosa dotación de música más antigua que, paradójicamente, satisfacía el deseo de algunos de escuchar nuevas piezas junto a otras conocidas, por lo que “[...] nada aproximado a tal variedad de estilos había estado antes presente simultáneamente en la tradición interpretativa”.²⁰

La presencia de música más antigua planteó problemas a los compositores vivos, lo que los obligó a responder de distintos modos para atraer a la audiencia. Brahms, por ejemplo, compitió con los maestros clásicos en su propio terreno, escribiendo sinfonías y obras de cámara dignas de situarse junto a las de Beethoven, y canciones y piezas para piano que podían rivalizar con las de Schubert, Schumann y Chopin. Otros, como Wagner y Liszt, vieron el legado de Beethoven como

¹⁸ Burkholder *et al.*, *op. cit.*, p. 675.

¹⁹ *Ibidem*, p. 802.

²⁰ *Idem*.

un punto de partida en una dirección diferente, hacia géneros nuevos como el drama musical y los poemas sinfónicos. En los países de lengua alemana, la disputa se polarizó en torno a Brahms y a Wagner, y a las dicotomías entre música absoluta y música programática, entre tradición e innovación, y entre los géneros y formas clásicos y los géneros nuevos. Los partidarios de ambos bandos compartían el objetivo común de establecer un nexo con Beethoven, atraer a públicos que conocían las obras maestras clásicas y asegurar un lugar para su propia música.²¹

El nacionalismo era una fuerza tan poderosa en la música instrumental, la canción y la música coral, como lo era en la ópera. El sabor nacional se valoraba en gran medida como evidencia de la autenticidad y la distinción de un compositor. La búsqueda de un pasado musical era en parte un síntoma nacionalista. Los compositores alemanes y franceses lo encontraron en sus tradiciones escritas, así como en el folclore; por ejemplo, Brahms extrajo su inspiración de Schütz, Bach, Beethoven y otros precursores alemanes. Los europeos del este y del norte encontraron un pasado utilizable, en primer lugar, en la incorporación de aspectos de la tradición no escrita de música folclórica de sus propios países. El nacionalismo no fue un intento de romper totalmente con la tradición occidental, sino un modo de asumirla ofreciendo un gusto distintivo que pudiera aceptarse como parte del repertorio internacional. Los compositores de todas partes tenían la elección de hacer hincapié en su nacionalidad y de hacerlo hasta un grado determinado.

Resulta interesante mencionar que, mientras Brahms y Bruckner escribían sus sinfonías en Viena, Johann Strauss hijo, conocido como “El rey del vals”, componía cientos de valsos, galopas y otras danzas en la misma ciudad, para su interpretación en grandes bailes y conciertos, como el concierto al aire libre. Los estilos clásicos y populares se separaron gradualmente, hasta que en las primeras décadas del siglo XX había mucho menos en común entre una sinfonía y una canción popular que en los días de Mozart.²²

1.1.2 Periodo contemporáneo

A finales de los años sesenta y setenta del siglo XX, se produjo una serie de eventos políticos, sociales, tecnológicos y económicos en las naciones occidentales. Las protestas estudiantiles simbolizaron una brecha creciente entre la generación joven y la adulta. En México, por ejemplo,

²¹ *Ibidem*, p. 804.

²² *Idem*.

las manifestaciones estudiantiles de 1968 llevaron al régimen gobernante a la represión en la plaza de Tlatelolco. En los Estados Unidos, los disturbios urbanos, el desacuerdo cada vez mayor acerca de la Guerra de Vietnam y los asesinatos de Martin Luther King y Robert F. Kennedy marcaron un aumento de los conflictos sociales.²³ La Organización de Países Exportadores de Petróleo recortó la producción de crudo en 1973 para forzar el alza de los precios, lo que condujo en la década siguiente a trastornos económicos y a la inflación; mientras tanto, las tensiones de la Guerra Fría empezaron a disminuir durante los años setenta.²⁴ Bajo la política de distensión, los Estados Unidos y la Unión Soviética buscaron contactos culturales más intensos y firmaron tratados para reducir las armas nucleares. En el aspecto tecnológico, el hito más importante fue la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética, que culminó con la llegada del hombre a la luna, en 1969.²⁵

El incremento de los contactos con Occidente y la elección de un papa polaco —el primero de un país comunista—²⁶ contribuyó a inspirar movimientos por el cambio en Europa oriental. Partiendo de la huelga de 1980 del movimiento Solidaridad, en Polonia, y culminando con la caída del Muro de Berlín en 1989 y la unión de las Alemanias oriental y occidental al año siguiente, los pueblos de Europa central y del este se liberaron de la dominación soviética. En la propia Unión Soviética, la política de la *Glasnost* (*Apertura*) y la *Perestroika* (*Reestructuración*) de Mijail Gorbachov estimularon una expresión más libre y una economía más empresarial. Aunque se buscó reformar a la Unión Soviética, el resultado final fue su disolución en 1991.

El desmoronamiento de la Unión Soviética puso fin a la Guerra Fría que había caracterizado el mundo de la posguerra, pero no acalló los temores a un ataque nuclear, puesto que el conocimiento y la tecnología de fabricación de armas atómicas se propagó.²⁷ En la época postsoviética, los conflictos regionales —de Oriente Medio a la península de Corea— se agravaron, y las guerras civiles se extendieron, de los Balcanes y África hasta las Filipinas. Los grupos extremistas eligieron cada vez más el terrorismo como táctica, como fue el ataque de Al Qaeda contra el *World Trade Center* de Nueva York y contra el Pentágono de Washington, D.C. en septiembre de 2001.

²³ Delius, *op. cit.*, p. 638

²⁴ *Ibidem*, p. 532.

²⁵ Van Loon, Hendrik W., *La Historia de la Humanidad*, Laura Escorihuela (trad.), RBA Libros, Barcelona, 2004, p. 397. El alunizaje en julio de 1969 marcó un hito en el triunfo de la creatividad humana; paradójicamente, su mal uso continúa siendo un peligro para el planeta tierra y sus habitantes.

²⁶ *Ibidem*, p. 418. Por primera vez en 455 años, los cardenales habían elegido a un papa que no era italiano; el cardenal Karol Wojtyła, natural de Cracovia, Polonia, sería el nuevo papa Juan Pablo II.

²⁷ *Ibidem*, p. 412.

En el ámbito económico, el final de la Guerra Fría estimuló una tendencia a la integración por encima de las fronteras nacionales. En América del Norte se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre Canadá, E.U. y México. La Unión Europea admitió a nuevos miembros de Europa oriental y fomentó un sistema económico europeo unificado, simbolizado por el euro, nueva moneda internacional introducida en 2002. Los países asiáticos disfrutaron de un rápido crecimiento, sostenido por el comercio creciente con el resto del mundo.²⁸ La reducción de las barreras comerciales y el desarrollo de nuevas tecnologías condujeron al aumento de la productividad en las democracias occidentales, lo que ocasionó un crecimiento económico en los años noventa. Para entonces, casi todos los países formaban parte de una red de economía globalizada.

En el año 2000 México vive por primera vez, tras 71 años de gobiernos emanados del Partido Revolucionario Institucional (PRI), la alternancia política, cuando una alianza de los partidos Acción Nacional y Verde Ecologista de México derrotó al PRI en las elecciones presidenciales. Vicente Fox, proveniente de un partido de derecha, es elegido presidente de la Nación en mitad de un movimiento de éxodo de la población hacia Estados Unidos,²⁹ debido a la crisis económica y la falta de empleo.

En 2006, tras las elecciones generales del 2 de julio, Felipe Calderón Hinojosa es electo presidente de México. El ciudadano Andrés Manuel López Obrador, candidato por la izquierda a la presidencia de la Nación, desconoce los resultados electorales anunciados por el Instituto Federal Electoral y acusa de fraude al presidente Vicente Fox, lo que ocasiona una división social entre los partidarios de López Obrador y sus detractores. Finalmente, en la Declaratoria Oficial de Presidente Electo por el Tribunal Electoral de la Federación se confirma al ciudadano Felipe de Jesús Calderón Hinojosa presidente electo de los Estados Unidos Mexicanos para el período del 1 de diciembre del año 2006 al 30 de noviembre del año 2012.

En los primeros días de su gobierno, Felipe Calderón cumple su promesa de mano dura e inicia una serie de acciones en contra del llamado crimen organizado y el narcotráfico, en las que se moviliza a un número considerable de elementos militares, provocando controversias y desacuerdos por la táctica ejercida y por el extremo costo de vidas civiles involucradas en los

²⁸ *Ibidem*, p. 416.

²⁹ *Ibidem*, p. 436.

daños colaterales de la guerra contra el narcotráfico.

En el ambiente cultural mexicano, tiene lugar en 1946 la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) —institución descentralizada de la Secretaría de Educación Pública (SEP)— como uno de los primeros intentos para crear un organismo estatal dedicado a atender las cuestiones culturales. El 7 de diciembre de 1988, es creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) como un órgano administrativo desconcentrado de la SEP, cuya función es coordinar todas las unidades administrativas e instituciones públicas encargadas de promover y difundir la cultura y las artes en el país. Desde entonces, el CONACULTA sigue impulsando estrategias que permiten continuar con el fomento, la preservación y desarrollo de todas las áreas culturales de la Nación Mexicana.³⁰

Las noticias, el entretenimiento y las artes se globalizaron también. La difusión de los satélites de comunicaciones y de la televisión por cable, y la llegada en los años ochenta y noventa de las computadoras personales, los aparatos de fax, los teléfonos móviles e Internet, puso a los pueblos de todo el mundo en contacto inmediato unos con otros.³¹ Numerosos asuntos, desde el medio ambiente hasta el comercio de drogas y el terrorismo, atravesaron las fronteras nacionales y requirieron la cooperación entre los países. Con la facilidad de los viajes, enfermedades como la gripe o el sida se propagaron a gran velocidad por el planeta, y suscitaron como respuesta la colaboración internacional. Otro aspecto de gran trascendencia es el papel de las redes sociales de comunicación por Internet y su impacto en las poblaciones; tal es el caso de las revoluciones y protestas en el mundo árabe de 2010 y 2011, denominadas por distintos medios como la Revolución Democrática Árabe o la Primavera Árabe. Se trata de una serie de alzamientos populares, principalmente en el norte de África, calificados como revolución por la prensa internacional, y que comenzaron con la revolución tunecina (desarrollada tras la inmolación del joven de 26 años Mohamed Bouazizi). Representan un tipo de revuelta sin precedentes en el mundo árabe, ya que si bien en su historia ha habido numerosas revoluciones laicas y republicanas, hasta ahora éstas se habían caracterizado por nacer a partir de golpes de estado militares y dar paso a gobiernos en cierta medida autoritarios, con o sin apoyo popular, en tanto que los acontecimientos actuales se caracterizan por un reclamo democrático y de una mejora sustancial de las condiciones de vida.

³⁰ “CONACULTA”. en *Conaculta.gob.mx*, <http://www.conaculta.gob.mx/> (consultada el 31 de mayo de 2011).

³¹ Van Loon, *op.cit.*, p. 442.

La mejora de las comunicaciones y de los medios de transporte ha fomentado también un mercado global para las artes. Muchas formas de entretenimiento llegan hoy a los públicos de todo el mundo. Algunos músicos asiáticos se han convertido en músicos prominentes de la tradición clásica occidental, mientras que algunos músicos norteamericanos y europeos han adquirido fama como excelentes intérpretes de música de India, Java y otros países asiáticos. La música de todo el mundo es hoy accesible gracias a las grabaciones, a Internet y a las interpretaciones en vivo. La diversidad de la música mundial ha promovido una conciencia cada vez mayor en Europa y América de que la obra de cada músico no es sino una hebra dentro de un tapiz universal.³²

³² Burkholder, *op cit.*, p. 1043.

2. DECISIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS
ADOPTADAS PARA LA EJECUCIÓN
DE ESTE PROGRAMA

2.1 ELECCIÓN DEL INSTRUMENTO.

La ENM ofrece una licenciatura en violonchelo, no en violonchelo barroco. Este último demanda otra técnica, y su estudio y dominio quedan fuera de la propuesta curricular de la carrera a la cual pertenezco. Mi interés por la música antigua me llevó a recibir clases extracurriculares de *viola da gamba* con la maestra Gabriela Villa Walls; sin embargo, ese ha sido mi único acercamiento formal hacia los instrumentos antiguos.³³

Con el fin de obtener una aproximación a las intenciones estéticas de la época de cada una de las obras, he realizado una serie de búsquedas que me ha dado la oportunidad de adaptar la sonoridad y sacar el mejor provecho del instrumento que poseo, puesto que en ningún momento supuse que su elección habría de prohibirme la ejecución de ciertos repertorios. Con el paso del tiempo, confirmé esta idea, pero me hice consciente de la necesidad de informarme para que mi interpretación tuviera los fundamentos estéticos, históricos y técnicos propios del contexto de cada autor. Por lo anterior, en todas las obras de este programa, utilizo un violonchelo y arco modernos, lo cual no obsta para que realice ajustes en la ejecución de cada obra con base en la información histórica que recabé.

Otro aspecto que tiene que ver con la elección del instrumento, es el uso de un puntal o espiga³⁴ como un elemento permanente en la ejecución del violonchelo.³⁵ Existen evidencias iconográficas de los siglos XVII, XVIII y XIX que muestran violonchelistas de pie o sentados utilizando una espiga u otro tipo de dispositivo que servía para elevar y retener el instrumento;³⁶ sin embargo, su uso siempre ha sido un elemento variable en la ejecución, debido a que tocar el violonchelo con espiga o no hacerlo produce una serie de cambios, tanto en el sonido del instrumento, como en su técnica, estilo y gestos de ejecución.

Hasta finales del siglo XIX, los métodos de técnica enseñaban una sola posición para tocar el violonchelo: con el instrumento entre las piernas y apoyado principalmente en la pantorrilla izquierda. Sin embargo, a partir del siglo XVII, numerosos documentos iconográficos (por

³³ No considero que acudir a las clases maestras (generalmente de una sola intervención por parte del alumno) tengan como resultado una verdadera influencia, sobre todo porque no existe un seguimiento formal de lo enseñado.

³⁴ Una vara de madera, metal, o fibra de carbono, fijada en el fondo de un violonchelo o contrabajo, para ayudar a levantar el instrumento del suelo y mantenerlo entre las piernas de forma segura.

³⁵ Y que no fue establecida como tal sino hasta principios del siglo XX.

³⁶ Tilden A. Russell. "Endpin", en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08788> (página consultada el 21 de septiembre de 2011).

ejemplo, en *Theatrum instrumentorum* de M. Praetorius, 1620, [vid. anexo 1, imagen 1a]) muestran violonchelos sostenidos por diversas plataformas: cajas, barriles, el pie del ejecutante e incluso una combinación de varias de éstas formas. J.S. Petri (*Anleitung zur praktischen Musik*) reportó que el uso de la espiga fue más frecuente entre *ripienistas*,³⁷ especialmente entre aquellos que prefieren tocar de pie.³⁸

Esto puede explicar por qué en los métodos existentes, dirigidos principalmente a los solistas, se ignoró el uso de la espiga.³⁹

El uso de la espiga no contó con la aceptación universal e inmediata de todos los ejecutantes, puesto que violonchelistas destacados, como Grützmacher, Piatti y Hausmann (a quien Brahms dedicó su segunda sonata y el doble concierto, vid. anexo 1, imagen 2), mantuvieron la técnica anterior, es decir, aquella que no hacía uso de la espiga.⁴⁰

Los beneficios que trajo el uso de la espiga fueron: una posición más relajada, especialmente para las piernas; una mayor estabilidad para cambiar rápidamente de posiciones; un mejor acceso del arco a las cuerdas (sin obstáculos por las rodillas) de los extremos (*la* y *do*); permitir la transmisión del sonido en el piso⁴¹ al no aprisionar el instrumento entre las piernas. Entre las desventajas percibidas en la reintroducción de la espiga en el siglo XIX, están la postura perezosa y la libertad de utilizar movimientos extravagantes por parte del ejecutante.

En un principio, la medida de la espiga era fija, pero a finales de 1890, se introdujo una ajustable. En cuanto a su ángulo, la modificación más reciente es la llamada *espiga Tortelier*, que posiciona al violonchelo de una forma casi vertical,⁴² a una posición mucho más horizontal.

³⁷"Ripieno", En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23501> (consultada el 23 de septiembre de 2011). *Ripienista* es el término para designar a un ejecutante de orquesta que no es un líder o solista.

³⁸Tilden A. Russell. *op.*, *cit.*

³⁹*Idem.* Hasta principios del siglo XX, los métodos sobre la técnica del violonchelo siguieron haciendo caso omiso de la espiga, sin embargo, y debido quizás a lo ancho de su violonchelo, A. F. Servais (1807-1866) sí utilizaba una, y por esta razón se le atribuye erróneamente su invención. Cuando los métodos comenzaron a abogar por el uso de la espiga o puntal, alrededor de 1880, esto fue considerado, erróneamente, como una nueva invención.

⁴⁰*Idem.* Al parecer, las mujeres violonchelistas adoptaron el uso de la espiga debido a la generalizada desaprobación de sostener el violonchelo entre las piernas —un prejuicio que persistió hasta bien entrado el siglo XX—, por lo que el uso de la espiga en el violonchelo permitió que éste se ejecutara en posiciones consideradas, en el 1900, mucho más decorosas: con las piernas hacia la izquierda, en el estilo de una silla de montar, o con las piernas dobladas en ángulo recto con las rodillas detrás del violonchelo, una posición en la que Beatrice Harrison, la famosa violonchelista inglesa (1892 - 1965), fue fotografiada (vid. anexo 1, imagen 1b).

⁴¹ Siempre se ha debatido acerca de qué material es mejor transmisor de las vibraciones. Aunque el metal es el material más común en la elaboración de espigas, también ha proliferado el gusto por las espigas realizadas con fibra de carbono, que son más ligeras, resistentes y no menos conductoras de las ondas sonoras.

⁴² Como sucede con la espiga ordinaria.

Los intérpretes con instrumentos de época tienden a evitar la espiga que, como se ha mencionado, era omitida en las indicaciones de los métodos; sin embargo, esta omisión con respecto a la evidencia iconográfica conduce a una dudosa autenticidad, sobre todo si el principio de omitir el uso de la espiga se aplica de manera uniforme, especialmente en la música del siglo XVIII.⁴³

Las bondades antes descritas que proveyó el uso de la espiga me han permitido contar con una serie de recursos técnicos muy apreciables a la hora de la ejecución, y que se han ido perfeccionado a lo largo de mi formación. Mi técnica ha venido estableciéndose siempre a partir de su uso, por lo que voy a utilizarla como soporte y elevación de mi instrumento en la presentación de este programa.

⁴³ Tilden A. Russell, *op. cit.*

2.2 AFINACIÓN EMPLEADA

Hasta la última parte del siglo XX, no existía mucho interés por conocer los valores absolutos de los tonos históricos (en hercios). El aumento de las interpretaciones con instrumentos de época dio lugar a la posibilidad de utilizar tonos de referencia diferentes a la norma moderna (440 Hz.) y tomar conciencia de que las sonoridades y las técnicas de interpretación de los instrumentos antiguos dependían de esas otras frecuencias. Por lo tanto, considero necesario conocer qué tono de referencia fue el que Bach contempló en el violonchelo cuando compuso la *suite* que ahora nos compete.⁴⁴

Los instrumentos que producen los datos históricos más fiables respecto a los tonos de referencia, son aquellos que son más difíciles de modificar: campanas, cornetas, flautas y órganos. Otros instrumentos, como los de cuerda, son demasiado flexibles para ser usados como evidencia directa, excepto como corroboración de otros tipos de pruebas (las descripciones escritas, la notación musical, los registros de los músicos ambulantes, etc.). Algunos de los primeros silbatos de tono y diapasones sobreviven, pero es difícil saber cuándo y cómo fueron utilizados.⁴⁵ Afortunadamente se cuenta con las frecuencias originales de al menos 36 órganos alemanes, cuyo tono estándar también fue identificado por su nombre.⁴⁶

Hay trece ejemplos de *Cornet-Ton*⁴⁷ en un rango estrecho y específico, con un promedio del $a' = 463$. Este tono coincide con el de cornetas que sobrevivieron.

Hay once ejemplos de *Chorton*,⁴⁸ tan alto como $a' = 487$ y tan *bajo* como $a' = 437$ [es decir,

⁴⁴Haynes, Bruce, y Cooke, Peter. "Pitch", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40883> (consultada el 28 de agosto de 2011). Cabe mencionar que el problema de una afinación unificada surgió cuando el órgano dejó de ser el único instrumento dentro de la iglesia, a mediados del siglo XVI, y fueron introducidos instrumentos como el violín y el corneto.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷Haynes, Bruce, "Cornet-Ton", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06523> (consultada el 30 de agosto de 2011). (En alemán: "tono de corneto"). Tono de la mayoría de los instrumentos en el siglo XVII ($a' = 465$). Durante el siglo XVIII, fue el tono de los instrumentos antiguos o tradicionales de Alemania, tales como trompetas, órganos y *dulcians*. El nombre deriva del tono estándar de los cornetos, usados comúnmente como una referencia de altura en Italia, Alemania y los territorios de los Habsburgo. Todos los órganos que Bach solía tocar estaban afinados en *Cornet-Ton*.

⁴⁸Haynes, Bruce, "Chorton", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05683> (consultada el 30 de agosto de 2011). (En alemán: "tono de coro") Un término que se aplica en Alemania y en los territorios de los Habsburgo, para describir un tono (altura) utilizado en la ejecución de música eclesiástica. El *Chor-Ton* ha sido asociado con muy

partiendo de que el tono estándar actual es $a' = 440$, esta afinación se ubicaría aproximadamente desde un $a' = 440$, hasta un tono más alto]. Hacen un promedio, sin embargo, de $a' = 467$.

Hay dos ejemplos de *Chormass* de $a' = 489$, y $a' = 466$. (*Chormass* es un término frecuente en el siglo XVII y menos en el XVIII, aunque se considera sinónimo de *Chorton*).

Los *Cammerton*⁴⁹ (diez ejemplos) también tienen una afinación similar entre ellos y la media de su afinación es un $a' = 416$. Este nivel se compara bien con el tono de instrumentos de viento madera entre 1680 y 1770.

De esta manera, se puede inferir sobre la afinación que Bach empleó durante su estancia en Cöthen, y como consecuencia, la afinación contemplada en las *Seis suites para violonchelo solo*. Presumiblemente todos los instrumentos estaban en el mismo tono, y existen razones para suponer que el tono de referencia predominante en Cöthen era una forma de *tief-Cammerton*⁵⁰ (tono de cámara bajo), que estaba aproximadamente un tono y medio más bajo que el $la = 440$, e incluso dos tonos debajo de esa frecuencia (!). Los rangos de voz de cantatas escritas en esa época son inusualmente altos, y cuando Bach utilizó material de Cöthen más tarde en Leipzig, lo realizó en *tief-Cammerthon*.⁵¹

El tono en la Europa del siglo XVIII se vio reforzado por el dinamismo de la llamada *Klassik Wiener*. Cerca del segundo tercio del siglo, las actuaciones en Viena eran por lo general en un tono de $la = 430-435$.⁵² Ese tono se mantuvo en la música instrumental, la música de iglesia y el drama hasta finales del siglo XVIII. Praga y otras ciudades del Imperio de los Habsburgo probablemente usaban el mismo tono, ya que los músicos de las cortes viajaban con frecuencia de una ciudad a otra. La última parte del siglo vio muchas idas y venidas de músicos de aliento. Algunos provenían de Viena y otros lugares, lo que sugiere un acuerdo general en el tono, puesto

diversos tonos. En el Imperio de los Habsburgo y en el sur de Alemania, hasta fines del siglo XVIII, denota una altura un tono entero debajo del *Cornet-Ton* (que era $a' = c. 465$); es decir, $a' = 413$.

⁴⁹Haynes, Bruce, "Cammerton", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04666> (consultada el 30 de agosto de 2011). Es un tono general estándar en Alemania. A pesar de que en el uso moderno *Kammerton* implica un tono de $a' = 440$, esta frecuencia ha variado a través de la historia. Los organistas del siglo XVIII tendieron naturalmente a identificar el *Cammerton* con relación al tono de afinación de los órganos en los cuales tocaban, que eran afinados frecuentemente mucho más alto (es decir, en *Chorton* o *Cornetton*). Unos cuantos órganos en afinación *Cammerton* fueron construidos en la primera mitad del siglo XVIII con tonos todos cercanos al $a' = 416$, lo cual concuerda bien con el tono de instrumentos contemporáneos de tono relativamente inamovible, tales como flautas de pico y flautas travesas.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Idem*. Esto podría explicar lo difícil que se ha convertido la parte de la trompeta del segundo *Concierto de Brandenburgo*. Tal vez sería más fácil si los instrumentos se afinaran con un tono de cámara bajo (*tief-Cammerton*) entre tono y medio y dos tonos abajo del $la 440$, en vez de un simple $la 415$.

⁵² Bruce, Haynes y Cooke, Peter, *op, cit*.

que se infiere que los solistas no cambiaban de instrumento al llegar a cada nueva residencia.⁵³

A partir del siglo XIX, los instrumentos de la orquesta sólo han tenido pequeñas adaptaciones, en lugar de revolucionarios diseños nuevos. Como resultado, las fluctuaciones del tono han sido relativamente menores. El tono medio en Europa fue promulgado en Francia en 1858, cuatro años antes de que Brahms compusiera su primera *Sonata en mi menor*, y se acerca a un $la = 446$. Gracias a esta información, descubro que la afinación de $la = 440$ que posee mi violonchelo no resulta tan alejado de la afinación empleada en tiempos de Haydn, ni en los de Brahms.

El estándar universal $la = 440$, establecido en 1939,⁵⁴ no resulta menos artificial y arbitrario que los cánones anteriores.⁵⁵

Esta información me ha provisto de una nueva imagen respecto a qué sonoridad pudo haber contemplado cada uno de los compositores en su obra. A pesar de ello, la posibilidad de ajustar la afinación de mi violonchelo para alcanzar siquiera una afinación de $la = 415$, se ve complicada debido a que, tanto la estructura interna de la caja como la inclinación del diapasón y las cuerdas de metal, no están diseñadas para que el instrumento se ajuste a afinaciones diferentes en cuestión de minutos.⁵⁶ Por este motivo, he trabajado el programa con el color que la afinación de 440 Hz. le da a mi instrumento.⁵⁷

⁵³ Bruce, Haynes y Cooke, Peter, *op. cit.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ En el portal de Internet *Dolmetsch online*, en la sección de teoría musical, lección 27, se puede consultar una tabla que recoge muy diversos tonos de afinación, asociando frecuencias, lugares y fechas de utilización.

⁵⁶ En mi experiencia, cada vez que realizo un cambio de cuerdas deben pasar varias horas para que la afinación se ajuste y permanezca estable, además de que estos ajustes en la afinación pueden provocar una fisura en cualquiera de las tapas del instrumento al quitar y aumentar presión sobre ellas de manera constante.

⁵⁷ Aclaro que la posibilidad de interpretar cada una de las *Suites para violonchelo solo* en un instrumento barroco y con una afinación adecuada a ese instrumento, se mantiene como uno de mis mayores deseos; sin embargo, por el momento, no es mi prioridad.

2.3 ESTÉTICA DEL SONIDO

Entre las características observables en la escritura pianística brahmsiana se encuentran:

La predilección por un entramado denso y rico en bajos; la continua superposición de líneas; el importante desempeño de la mano izquierda —que a menudo se encarga de los pasajes más problemáticos—, y algunas fórmulas de escritura, como las octavas dirigidas a potencializar la sonoridad, y las notas dobles, sólidas y expresivas.⁵⁸

Esta escritura pudo haber obtenido un resultado sonoro menos potente con respecto a un piano moderno, pues aunque el instrumento que posiblemente usó Brahms para la música de cámara era grande y robusto, con una extensión, un calado y una dimensión de la tecla cercanos al de un instrumento moderno,⁵⁹ a nivel constructivo se parecía más a un antiguo instrumento vienés⁶⁰ que a un piano de hoy. En ese sentido, el piano Streicher de 1866 que acompañó a Brahms hasta su muerte —y que lamentablemente fue destruido en la Segunda Guerra Mundial— seguía siendo un instrumento intermedio entre un fortepiano y un piano moderno⁶¹. Este es un dato importante, ya que Brahms alcanzó un enorme prestigio y una posición económica muy sólida, lo que le hubiera permitido adquirir otro instrumento, es decir, uno del tipo de construcción inglesa, que se caracterizaba por ser más potente en su sonido.

⁵⁸ Chiantore, Luca, *Historia de la técnica pianística*, segunda reimpresión, Alianza Música, Madrid, 2002, p. 392.

⁵⁹ Rinpin, Edwin M., et al. "Pianoforte", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631> (consultada el 30 de septiembre de 2011). Investigaciones indican que Beethoven, Schumann y Brahms no vacilaron en su lealtad al piano vienés, sin embargo, a medida que avanzaba el siglo XIX, las exigencias del gusto musical predominante de la época provocó, por ejemplo, que José Fischhof, un miembro del jurado en la Exposición Universal de Londres (dedicada a los avances industriales) de 1851, se quejara en su *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues* (1853) de la importancia que le daban otros jueces al aspecto del volumen de los pianos, lo que discriminaba a la escasa representación de los pianos vieneses, que sólo parecían satisfacer el gusto austriaco por su capacidad expresiva.

⁶⁰ Chiantore, Luca, *op. cit.*, p. 27. A partir de 1780, existieron dos escuelas de construcción de pianos diferentes: la vienesa (desarrollada por Stein, Schanz y Walther), y la inglesa, según el ejemplo de Cristofori y de Silbermann. Algunas de las diferencias entre ambas escuelas afectaban únicamente al tipo de sonoridad sin condicionar los asuntos técnicos, pero otras, como los aspectos de la resistencia de la tecla y la profundidad del calado, eran decisivas para la técnica de ejecución. La mayor "pesadez" de un teclado inglés, aunque menor a la de un moderno Steinway de cola, llegaba a doblar los 10 — 15 gr. de un instrumento vienés, además de superar la resistencia de los claves de la época. Los herederos de la tradición vienesa, como los pianos Streicher —usados por Brahms— y Graf, se vieron obligados a incorporar los criterios constructivos ingleses, abandonando la suavidad de sus teclados a favor de una mayor solidez y una ampliación de contrastes dinámicos.

⁶¹ *Ibid.* El camino que condujo hasta el moderno piano de concierto es una progresiva afirmación de la mecánica inglesa, enriquecida por el mecanismo de la doble repetición de Sebastien Érard: el *doble escape*, que permitía al macillo volver a percudir la cuerda antes de que hubiese vuelto a su posición de reposo. Con el piano de doble escape se ganan decibelios y también recursos tímbricos, pero se renuncia a una transparencia y a una serie de finísimos matices que el antiguo instrumento permitía obtener, y que ahora, en el piano moderno, es producto de la maestría de los virtuosos.

Brahms se orientaba hacia instrumentos diferentes al momento de colocar el piano dentro de una sonoridad orquestal —a diferencia del tipo de pianos que empleaba en una sonoridad de música de cámara—, para lo cual prefería los pianos Bechstein y Steinway. Se sabe que incluso llegó a cargar con los gastos de alquiler de estos instrumentos, con tal de contar con su sonoridad.⁶²

Después de que ejecuté la *Sonata en mi menor*, me llamó la atención que existen momentos en que el violonchelo es opacado por la sonoridad del piano⁶³ (*vid.* primer movimiento: *Allegro non troppo*, comp. 114 a 133 del anexo 4). Esta desventaja sonora del violonchelo podría explicarse por el hecho de que el piano que conoció Brahms no poseía la sonoridad de un piano moderno; sin embargo, a pesar de esta inferencia, el dilema del balance entre ambos instrumentos no fue un elemento desconocido por el compositor, a tal grado que existe una anécdota sobre la obra en cuestión:

En cierta ocasión en que Brahms ensayaba con Josef Gänsbacher antes de un recital privado (Gänsbacher era profesor de canto y violonchelista amateur a quien el compositor dedicó la *Sonata en mi menor*), Brahms tocaba con demasiada “presencia” el piano; Gänsbacher se quejó de que no podía escuchar en absoluto su propio violonchelo, a lo que Brahms contestó: “por suerte para usted también”, tras lo cual siguió tocando igual de fuerte.⁶⁴

Existen testimonios que indican que Brahms era un intérprete preocupado únicamente por la sustancia de lo que estaba comunicando, más que por la pulcritud de la ejecución,⁶⁵ por lo que, de alguna manera, se explica porqué decidió no modificar su partitura. Por lo anterior, infiero que en el caso de la *Sonata en mi menor*, Brahms confiaba en el color que el violonchelo aportaría al ensamble, y confió a los intérpretes la solución del problema del equilibrio (o la aceptación del mismo).

La sonoridad exigida por Brahms se revela llena de color y dramatismo; aun cuando la ejecución hubiera sido en instrumentos menos sonoros, no es una escritura fácil para lograr un adecuado balance entre ambos instrumentos:

⁶² Chiantore, Luca, *op. cit.*, p. 392. Se trata de pianos todavía no muy parecidos a los modernos, puesto que el estreno del concierto en *re menor*, el 24 de marzo de 1859, se realizó con un instrumento sin doble escape: un Baumgartner & Heins.

⁶³ Este predicamento ha acompañado a varios ejecutantes que han buscado opciones “alternativas” a la escritura de Brahms para resolver el problema de la sonoridad, las cuales se explicarán en el apartado concerniente a la elección de la partitura.

⁶⁴ Drinker, Henry S., *The Chamber Music of Johannes Brahms*, Philadelphia: Elkan-Vogel Co., 1932, p. 81.

⁶⁵ Chiantore, Luca, *op. cit.*, p. 394. En 1885, Liszt habló del pianismo de Brahms. Sus palabras, con evidente respeto, se concentraron en el aspecto compositivo, porque como intérprete parecía “un poco descuidado”.

Figura 1. Fragmento del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Aunque el primer movimiento se mantiene en una tensión sonora muy considerable, sólo hasta el compás 114 aparece una indicación *ff*, y su duración se limita a 20 compases. Esta indicación no vuelve a repetirse en todo el primer movimiento.

Mi tarea para lograr mantener la exigencia que Brahms plantea en esta obra no se limitó a identificar los momentos de clímax en los cuales hay que hacer uso de gran cantidad de energía, sino que también busqué aquellos donde el papel del violonchelo no es preponderante, para tenerlos presentes como momentos de “descanso”. Lo anterior es importante porque no sólo se trata de una obra demandante técnicamente —aspecto que debe estar previamente resuelto, para evitar frustración—, sino también porque se trata de una obra con gran carga emotiva. De esta forma, tanto la concentración, el conocimiento de la obra y una buena comunicación con nuestro compañero al piano, son elementos necesarios para el disfrute de tan extraordinaria obra.

2.4 ELECCIÓN DE LA PARTITURA

Durante la búsqueda de nuevas opciones interpretativas, revisé un variado número de ediciones, tras lo cual tomé las siguientes decisiones:

En el caso de J. S. Bach, cabe mencionar que el manuscrito autógrafo de las seis suites está perdido; a pesar de ello, la edición *Bärenreiter Urtext* cuenta con cinco fuentes de las *Seis Suites para violonchelo solo* de J. S. Bach: 1) una copia redactada por su segunda esposa, Anna Magdalena Bach, que se ubica entre 1727 y 1731; 2) otro manuscrito fechado en 1726 por Johann Peter Kellner, quien era cantor y organista de Turingia y el copista más importante de Bach; 3) una copia anónima de la segunda mitad del siglo XVIII; 4) otra copia anónima. Los estudios realizados al papel y a la grafía permiten concluir que fue escrita hacia el final del siglo XVIII y que proviene del norte o el centro de Alemania; 5) la primera edición parisina de 1824.

Estas partituras enriquecieron mi visión sobre las ideas y el fraseo propuesto por estas fuentes; sin embargo, la edición que decidí utilizar para el estudio de esta obra fue: *Johann Sebastian Bach. 6 Suites BWV 1007 1012 for Cello, Barenreiter Verlag Edition*, editada por el violonchelista Augusto Wenzinger, un pionero de la Ejecución Históricamente Informada. Lo anterior, por resultar compatible con mi técnica de ejecución. Realicé en ella cambios que no alteraron significativamente el fraseo y la articulación, los cuales se limitaron a agrandar las ligaduras un par de notas más, o cortar aquellas que no me permitían realizar los tiempos fuertes del compás con el arco hacia abajo (lo cual brinda mayor control). Una vez que adapté las arcadas a mis necesidades técnicas y musicales, obtuve un mejor control sobre lo que deseaba transmitir y una mejora en la emisión del sonido.

Por otro lado, la edición que utilicé para el estudio del concierto fue: *Joseph Haydn, Concerto in C major, Hob. VII, n.1, International Music Company*, editada por Milos Sadlo y Mstislav Rostropovich. En ella encontré una serie de indicaciones referentes a la digitación y dinámica que resultaron adecuadas a mis necesidades musicales sobre el fraseo de las líneas melódicas. Asimismo, el maestro Ignacio Mariscal compartió conmigo una serie de digitaciones que me resultaron más adecuadas y seguras (como evitar, en la medida de lo posible, los cambios de posición). Debido a su experiencia, no sólo como maestro, sino como solista activo, me recalcó que las digitaciones utilizadas debían ser siempre las más seguras, aunque eso eliminara (al menos visualmente) el virtuosismo en la ejecución.

Por otra parte, aunque esta edición me sirvió de soporte para gran parte de mi ejecución, encontré en ella otros aspectos musicales que, de acuerdo a mi investigación, no correspondían a la estética del clasicismo, por ejemplo, las ligaduras que provocan la extensión de las frases. Por este motivo, la partitura que me sirvió de referencia en cuanto a las intenciones de las ideas musicales fue: *Joseph Haydn, Violoncello Konzert C-dur Hob. VIIIb:1*, G. Henle Verlag, editada por Sonja Gerlach, con digitaciones y arcadas de Reiner Ginzler. Mediante esta combinación de ediciones, mi interpretación cuenta con una serie de recursos que no resultan ajenos a mi técnica de ejecución, pero que también poseen articulaciones que infiero —por la información obtenida— se aplican al estilo de ejecución descrito por Leopold Mozart y Quantz (*vid.* Apartado 2.5 de estas notas al programa).

En el caso de la obra de J. Brahms, utilicé: *Johannes Brahms, Sonate für Klavier und Violoncello e-Moll op. 38*, Wiener Urtext Edition. Se trata de una partitura que parte de la edición original realizada por Hans-Christian Müller, en la cual Boettcher editó la parte de violonchelo y Kraus la del piano. En esta edición, Boettcher incluye un pasaje alternativo a uno de los momentos más exigentes y sonoros del primer movimiento de la sonata, mismo que fue propuesto otrora por Hugo Becker, violonchelista que tocó al lado de Brahms:⁶⁶



Figura 2. Fragmento del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Escritura del compositor; el arco pasa por todas las cuerdas en una sola arcada.

La escritura de Brahms exige un buen contacto de las cerdas del arco sobre la cuerda y el mismo peso del arco tanto en la punta como en el talón. Las notas intermedias se ven sacrificadas en sonoridad, puesto que como resultado de la escritura, las notas en los extremos resultan más destacadas. En cambio:

⁶⁶ Brahms, Johannes, *Sonate für klavier und Violoncello e-Moll op. 38*, Wiener Urtext Edition, Hans Christian Müller (ed.), Schott/Universal Edition, Wien, 1973, p. VII.



Figura 3. Fragmento del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Propuesta de Hugo Becker. Las notas de los tiempos uno y tres del compás se aprecian con mayor claridad.

Esta escritura alternativa dada por Becker, aligera ciertamente la tensión provocada en la mano izquierda al pisar las cuatro cuerdas del violonchelo, e incluso es la mejor opción para lograr que se escuchen con claridad las cuatro notas con mayor potencia. La primera nota se toca con todo el arco, lo que le brinda mayor sonoridad. Como consecuencia, el impulso de haber llegado al talón permite que la nota más grave y las siguientes se ejecuten con comodidad. La distribución uniforme del arco en esta segunda arcada garantiza un color uniforme y sin sobresaltos en el volumen.

Este ejercicio de ejecutar una opción alternativa al pasaje de Brahms, me demuestra que el respeto a las intenciones del compositor es un aspecto fundamental en la ejecución del discurso musical. Aunque se trata de las mismas notas, el contenido emocional de la escritura de Brahms es mucho más artística; no se trata de la más fácil —quizá tampoco de la más sonora—, pero sí de la más expresiva.

En el caso de *Cuatro Miniaturas Modales*, de Arturo Valenzuela, la partitura fue una edición personal del compositor. Esta edición tuvo la aprobación del autor para las arcadas que yo misma sugerí. Por otra parte, conté con su constante supervisión para cumplir rigurosamente los aspectos concernientes a la dinámica y la articulación.

2.5 ARTICULACIONES EN BACH Y HAYDN

Articulación se entiende como la forma en que las notas consecutivas se encuentran relacionadas entre sí, en una gama que va del *legato* al *staccato*. El uso de diferentes articulaciones brinda al ejecutante la oportunidad de modificar y dar forma a la música.

Uno de los inconvenientes en el caso de las suites de Bach, es que no existen tratados pedagógicos anteriores al siglo XVIII dedicados específicamente al violonchelo, y los que existen, aunque traten de otro instrumento, resultan poco descriptivos en cuanto a la técnica en la ejecución.⁶⁷ No es sino hasta mediados del siglo XVIII cuando aparecen manuales que describen aspectos de expresión, dinámica, articulación y problemas técnicos específicos para el instrumento estudiado. El primer libro de este tipo es de Francesco Geminiani: *Art of Playing the Violin*, que apareció en Londres en 1751; al año siguiente, Johann Joachim Quantz publicó su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlín, 1752); poco después, Leopold Mozart publicó *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo, 1756), tal vez el método de violín más importante del siglo.⁶⁸

De acuerdo con las fechas, estos métodos fueron publicados entre 1751 y 1756, por lo que no puede asegurarse que las prácticas descritas en él fueran habituales en el momento en que Bach escribió las suites (alrededor de 1720). A pesar de esta condición, las indicaciones para la articulación y dinámica se tomarán de acuerdo a los tratados arriba mencionados, puesto que son las fuentes que explican técnicas de ejecución e interpretación más cercanas en tiempo y contexto al estilo barroco.

Con respecto a la interpretación de la *Suite I* de J. S. Bach, muchos principios de la interpretación musical debieron haber sido tan evidentes para los instrumentistas del siglo XVIII, que su notación habría resultado innecesaria. Los compositores presuponían que los ejecutantes poseían suficiente experiencia para profundizar en la obra sin que el compositor dejara sus intenciones marcadas en el texto. Para los músicos de nuestra época se convierte en una condición obligada el conocimiento de esos convenios estilísticos para sustentar la interpretación.

⁶⁷ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, ed., J. S. Bach, *Quellenkritische Ausgabe für die Praxis Ausgabe, 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso BWV 1007-1012*, Text volume, Bärenreiter, Germany, 2004, p. 11.

⁶⁸ *Idem*.

Leopold Mozart, por ejemplo, sugiere la siguiente respuesta a la pregunta de si agregar ligaduras y cómo:

Ambos dependen de la cantilena de la pieza y del buen gusto y buen juicio del intérprete, sobre todo si el compositor se ha olvidado de marcar las ligaduras, o no se entiende cómo hacerlo.⁶⁹

L. Mozart también hace hincapié en que la elección de la arcada debe ser adecuada a la expresión de la melodía en cuestión:

Así como el ligar y el separar, el forte y el piano, deben ser observados de la manera más exacta de acuerdo con las demandas de la expresión, uno no debe tocar continuamente de una manera dura y pesada, sino acomodarse uno mismo al estado de ánimo predominante de cada pasaje. Los pasajes alegres y juguetones deben ser tocados con golpes ligeros, cortos, y levantando el arco, alegre y rápidamente, tal y como en piezas lentas y tristes, uno las ejecuta con arcadas largas, de manera simple y tierna.⁷⁰

C. P. E. Bach coincide:

En general, la vivacidad de los alegros se expresa en notas separadas, y la ternura de los adagios en notas ligadas, arrastrando las palabras.⁷¹

A este respecto, el ejecutante debe abstenerse de realizar cambios en la articulación; Leopold Mozart confirma esta opinión:

Todas las figuras pueden variar mucho por medio de arcadas, incluso si se trata de las que tienen pocas notas. Estas variaciones son indicadas normalmente por un compositor consciente, y deben ser observadas con exactitud en la interpretación de una pieza.⁷²

Del mismo modo, Quantz insta a los ejecutantes a observar minuciosamente la articulación prescrita por el compositor:

Hay que evitar ligar las notas que deben ser articuladas, y articular las que deberían ser ligadas. [...] en los instrumentos de arco, la arcada debe utilizarse siempre en conformidad con los objetivos del compositor, de acuerdo con sus indicaciones de ligaduras y golpes [de arco], [...].⁷³

⁶⁹ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Ibidem*, p. 21.

⁷³ *Idem.*

En el caso de la *Suite n° 1*, faltan indicaciones sobre la articulación en la segunda parte de cada danza; al respecto, Leopold Mozart señala:

Muchos compositores ponen indicaciones comunes solamente hasta la primera barra. Cuando siguen figuras similares, uno debe seguir con esas indicaciones hasta que un cambio esté indicado.⁷⁴

Quantz agrega:

[...] si no es así, el efecto deseado no se producirá, y nunca se logrará una perfecta uniformidad en la expresión.⁷⁵

A pesar de estas indicaciones, se debe tener en cuenta que el arco de violín (y el de violonchelo) cambió notablemente entre 1600 y la segunda mitad del siglo XVIII; sin embargo, hay dos características comunes a todos los arcos de este período, las cuales tienen un impacto directo sobre la forma en que se usan, y por lo tanto, en los sonidos y la articulación que producen. En primer lugar, la distancia entre las cerdas y la vara del arco es menor en la punta que en el talón, de lo cual se desprende que la punta sea más ligera y que el punto de equilibrio esté más cerca de la mano del ejecutante⁷⁶. La consecuencia de esta característica es que los arcos hacia arriba son más ligeros que los arco hacia abajo (los cuales resultan mucho más marcados) a diferencia de un arco moderno, en donde es relativamente sencillo evitar la diferencia de ataque y volumen entre los arcos hacia cualquier dirección. En segundo lugar, los arcos barrocos no tienen anillo, es decir, la banda de metal —generalmente de plata— que sujeta las cerdas afuera de la nuez y que evita que se enreden y les confiere forma de un listón. La consecuencia de la ausencia del anillo es que, cerca del talón, las cerdas no cuentan con la suficiente resistencia, lo cual provoca que el inicio de la arcada sea suave, a diferencia del arco moderno en donde golpes de arco como el *martelé*⁷⁷ pueden realizarse al talón (*vid.* anexo 1, imágenes 3a y 3b).

⁷⁴ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Werner, Bachmann, *et al.* "Bow", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03753> (consultada el 13 de agosto de 2011). El significado literal de "*Martelé*" es martillado. Se refiere a un ataque percusivo y en la cuerda, tras el movimiento producido por una súbita liberación del arco después de una fuerte presión inicial («pellizco») en la cuerda, y una parada posterior del brazo (y el sonido) antes del próximo 'pellizco'. El resultado es un agudo *sforzando*, de ataque mordaz y un descanso entre cada arcada. El arco antiguo, con sus ataques relativamente suaves, no puede producir este golpe con eficacia. *Martelé* se puede tocar en cualquier región del arco, pero lo mejor es entre la zona media y el talón. Sin embargo, no se puede ejecutar más que una velocidad determinada por la necesaria colocación de cada movimiento. *Martelé* puede ser indicado por puntos o por los cuñas sobre las notas.

Respecto a esto, Leopold Mozart dice:

Cada nota, incluso con el ataque más fuerte, tiene un comienzo suave, aunque a veces sea casi imperceptible; de otro modo no sería un sonido sino un ruido desagradable e incomprensible. La misma suavidad debe ser escuchada también al final de cada arcada.⁷⁸

La arcada descrita por Mozart consiste en un comienzo suave, un *crescendo* hacia la mitad, y un *diminuendo* hacia el final. Infiero que esta característica de los arcos antiguos justifica que las notas se ejecuten con una articulación claramente separada.

Tras recabar esta información, a continuación indicaré cuáles son los elementos históricos y técnicos que emplearé en mi interpretación, contrastándolos con los utilizados en algunas grabaciones que exploré.

Las grabaciones que escuché obedecen a una estética barroca: articulaciones cortas, uso restringido de *vibrato* y especial interés por respetar la jerarquía de los tiempos. De ellas me importaba especialmente el tratamiento que cada una le daba al *preludio* de la *Suite no. 1 para violonchelo* de J. S. Bach.

Pude notar que la mayoría de los intérpretes (barrocos y modernos), utilizan el manuscrito de Johann Peter Kellner, en donde se observa la siguiente articulación:



Figura 4. Fragmento del *preludio* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. Copia de J. P. Kellner.

El violonchelista Yo-Yo Ma, quien ejecuta las *suites* con un arco moderno,⁷⁹ sigue las articulaciones anteriores. Resuelve la dificultad técnica de esta arcada al sostener su arco

⁷⁸ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁹ Sony Music Entertainment, 1997.

moderno —más pesado— lejos de la nuez, como si sostuviera un arco barroco. Yo, sin embargo, no he encontrado que esta técnica me permita emitir un sonido bello con esta articulación, por lo que opté por la siguiente:



Figura 5. Inicio del *preludio* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. Las ligaduras a mano señalan la articulación que empleo en mi ejecución.

Estas arcadas fueron las que Mischa Maisky utilizó en la grabación de las *seis suites* de Bach en la Villa Caldongo, Italia, en 1986.⁸⁰ Asimismo, también las empleó Ignacio Mariscal para la grabación de las mismas en el año 2000.⁸¹ Mi maestro tocó en repetidas ocasiones este preludio frente a mí, y cada vez encontré fascinante el reto de conseguir una sonoridad plena y robusta. Aunque esta influencia fue muy marcada, el resultado que yo he obtenido es de una sonoridad más ligera. No se trata de la más potente en sonoridad; pero sí la más cercana a la imagen que me he formado de esta pieza.

Después de escuchar diferentes versiones de la misma *suite* n^o 1, en las cuales se empleaba arco y violonchelo barroco, tuve la confusión de no saber exactamente a dónde querían llegar con su interpretación; algunas son extraordinarias, pero incluso esas versiones —que tanto disfruté— contienen excentricidades inexplicables para mí; por ejemplo, articulaciones tan separadas, que en mi opinión resultan excesivamente disociadas en el discurso. En el uso de mis arcadas, la razón siempre estuvo clara: destacar la jerarquía de los tiempos fuertes, permitir la resonancia de las cuerdas, y distribuir el peso del arco con mayor dominio, para conseguir, de acuerdo con la necesidad de la música, mayor o menor uso de dinámicas. De la misma forma, aunque las notas sean ejecutadas en un mismo arco, busqué que la arcada resultara ligera. Por lo anterior, estoy

⁸⁰ Bach, Johann Sebastian, 6 Suites for Solo Cello BWV 1007-1012 Mischa Maisky, Horant H. Hohlfeld, Humphrey Burton, directores, DVD-VIDEO NTSC 073 4337 [G|H], UNITEL, Munich.

⁸¹ Johann Sebastian Bach. *Las seis suites para violonchelo solo*, Ignacio Mariscal, Quindecim, México, D.F., 1999.

convencida de que esta articulación (ligar ocho octavos en un mismo arco) es la mejor opción en este momento de mi interpretación.

Con respecto a las danzas siguientes, no sigo rígidamente la sugerencia de no realizar cambios en las indicaciones de la partitura, tal como advierten Quantz y Mozart, aunque sí respeto la idea de que las frases iguales se mantengan con la misma articulación.

En el caso del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, la segunda edición que utilicé (HAYDN, Franz Joseph, *Concerto for Violoncello and Orchestra C major Hob. VIIIb: 1*, G. Henle Verlag Music) me permitió realizar algunos cambios en la ejecución. Los cambios no sólo aportaron mayor comodidad, sino que permitieron una articulación menos pesada, más controlada y más cercana —en mi opinión— al estilo de la obra.

En ese sentido, encontré que una de las formas para conseguir una emisión clara de una escala, así como de la nota que sigue a una ligadura, es cortar la duración de la nota anterior, reponer el arco y colocarlo en la zona que se encuentra entre la mitad y el talón. Esto permite que la nota se escuche con claridad, además de brindarme un mayor dominio del arco:



Figura 6. Fragmento del tercer movimiento del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn. La recomendación de acortar la nota ligada (v.gr., compás 45), o la nota anterior a una escala (v.gr., compás 48), se aplica sistemáticamente a todo el tercer movimiento. Aunque se decida no cambiar la dirección del arco, colocarlo en la zona intermedia entre la mitad y la nuez, garantiza un buen contacto de las cerdas con la cuerda desde la primera nota. Gracias a la velocidad del movimiento, esta omisión o corte de la última nota pasa desapercibida.

Finalmente, considero que debido a la nueva construcción, nuevos matices y articulaciones se agregaron a la lista de recursos con los que cuenta un arco moderno, por lo que saber cuáles eran las características sonoras deseables durante la época puede ayudar a discernir y decidir cuáles serán los recursos esenciales a utilizar durante la interpretación.

2.6 USO DE LA RETÓRICA EN LA OBRAS TRATADAS.

A lo largo del siglo XVIII existió una gran circulación de obras que trataban principios elementales, tanto para la ejecución de un instrumento, como para lograr conmover al oyente. Durante los periodos Barroco y Clásico, los principales tratados sobre la interpretación⁸² mantienen un paralelismo entre la música y la oratoria, y valoran especialmente la habilidad de los músicos para conmover al público.⁸³

El tratado de Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo, 1756), pone especial interés en la técnica del violín; sin embargo, al igual que Quantz y C. P. E. Bach, coincide en que:

Valiéndose de su instrumento, [el ejecutante] tenía que convencer al público a través de su vivaz proyección de los estados del corazón, y debía apelar a su público respetando una serie de convenciones (es decir, con *buen gusto*). Asimismo como creador debía evitar cualquier carácter abstruso, tanto en materia de técnica como en las maneras, ser sencillo y accesible (es decir, *natural*).⁸⁴

Cabe aclarar que la retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. En el campo de la música, los tratados escritos entre 1535 y 1792 fueron denominados por sus propios autores como *musica poetica*; en ellos se compilaron los principios, mecanismos y objetivos de la retórica musical. La retórica en la música constituye en sí misma un complejo estudio que excede las exigencias de estas notas al programa, por lo que su uso y tratamiento estuvo limitado al contexto de las composiciones aquí expuestas.

Bajo estas advertencias, el análisis de las figuras retóricas, tanto de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach, como del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, estuvo basado en varias pesquisas; sin embargo, el libro *Música y Retórica en el Barroco*, de Rubén López Cano,⁸⁵ me brindó el apoyo para identificar diversos elementos retóricos e incluso la

⁸² Quantz, Leopold Mozart, C. P. E. Bach y poco antes Mattheson, Rameau y Charpentier.

⁸³ Rink, John (Ed.), *La interpretación musical*, Bárbara Zitman (trad.), Alianza Música, Madrid, Primera reimpresión 2008, p. 26.

⁸⁴ Downs, Philip G., *La música Clásica. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Celsa Alonso (trad.), Akal, Madrid, 1998. p. 39.

⁸⁵ López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, UNAM, México, 2000.

posibilidad de remitirme a tratados concretos con el fin de ampliar la información. Sin embargo, debido a la proliferación de estudios sobre un mismo tema, preferí mantenerme en el ámbito de la obra de López Cano. En este sentido, se cumple —en parte— una de las aspiraciones que los partidarios de la Ejecución Históricamente Informada⁸⁶ defienden como esencial: la responsabilidad de entender a profundidad una tradición musical. En el análisis de las obras de Bach y Haydn que conforman mi programa (*vid.* capítulo tres), expondré algunas figuras retóricas usadas por estos autores.

Resulta inapropiado suponer que este conocimiento de algunos conceptos de la retórica den como resultado la autenticidad en cuanto a las intenciones de J. Sebastian Bach o F. Joseph Haydn respecto a las obras que ahora nos competen; sin embargo, lo que en mi opinión se rescata de la información que obtuve, es que conocer los elementos que componen el discurso retórico ha iluminado mi interpretación de múltiples maneras. No obstante, los conocimientos adquiridos mediante el análisis de cualquier obra no son más que un factor que influye en la concepción de la música por parte del intérprete.

Hoy en día no puede haber un intérprete históricamente desinformado, por lo que la interpretación de cualquier tipo de repertorio debe ser una combinación de lo que sabemos de la música del compositor y su contexto, y la solvencia técnica y musicalidad que los intérpretes poseen.

El público valorará el éxito de una interpretación no tanto por su rigor analítico, su fidelidad histórica o incluso su exactitud técnica; sino cuando se logre una verdadera proyección de la música, es decir, sólo cuando una síntesis de lo aprendido tenga realmente un efecto en un discurso coherente y convincente por parte del intérprete. En ese sentido, C. P. E. Bach lo dice de la mejor manera: *Toca con el alma, ¡no como un pájaro adiestrado!*.⁸⁷

⁸⁶ EHI.

⁸⁷ Rink, John, *op. cit.*, p. 97.

2.7 VIBRATO

Otra característica estilística a tomar en cuenta durante la ejecución de cualquier repertorio, es el *vibrato*.

A diferencia de la ejecución del siglo XX, en el siglo XVIII el *vibrato* se clasificaba como un adorno, por lo tanto sólo se aplicaba para mejorar la expresión en determinados pasajes. Leopold Mozart menciona:

El *vibrato*⁸⁸ es una ornamentación que se deriva de la naturaleza misma y que se puede utilizar con encanto en una nota larga, no sólo por los instrumentistas buenos, sino también por los cantantes inteligentes.⁸⁹

Leopold Mozart rechaza el *vibrato continuo*, pero recomienda su uso en notas largas, en los acentos y especialmente en las notas finales de movimientos lentos.

[...] debido a que el *vibrato* no es puramente una nota, sino sonidos ondulantes, sería un error tocar cada nota con *vibrato* [...]. [...] sólo debe ser utilizado en lugares donde la naturaleza misma lo produciría [...]. Por lo tanto, una nota de cierre, o cualquier otra nota sostenida, puede ser decorada con un *vibrato*.⁹⁰

Lo anterior demuestra la condición de adorno del *vibrato* en el siglo XVIII, y que su práctica debe limitarse a un pequeño número de casos.

Todavía hasta 1900, el *vibrato* siguió considerándose un adorno. Los enfoques para su ejecución y función artística variaban de escuela a escuela, de individuo a individuo, y de un instrumento a otro; sin embargo, un amplio consenso de maestros y ejecutantes expresaba que el sonido básico de una nota debía ser estable, y que el *vibrato*, junto con otras técnicas ornamentales, debía ocurrir como un color o adorno incidental en notas particulares.⁹¹

⁸⁸ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 38. En los tratados citados, el *vibrato* se menciona bajo el título de *tremolo*.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*. Oxford University Press, 1999, p. 521.

El concepto moderno del *vibrato continuo* como un elemento fundamental en la emisión del sonido comenzó a desarrollarse bajo la influencia franco-belga hacia el final del siglo XIX, pero no fue hasta las primeras décadas del siglo XX que esta nueva estética comenzó a establecerse y a ser ampliamente aceptada⁹². Incluso en la década de 1930, muchos artistas y maestros influyentes no se reconciliaban con la nueva actitud hacia el *vibrato*, puesto que consideraban que su uso frecuente deterioraba la calidad del sonido, restaba expresividad y afectaba tanto la pureza de la afinación como el ensamble con otros músicos.

Desde el punto de vista de los ejecutantes de cuerdas, Leopold Auer, discípulo de Joachim⁹³ y profesor muy respetado, arremetió —en vano— contra el uso del *vibrato continuo*; en su *Violin Playing As I Teach It* (1921) se refleja su intento por detener el abuso que tanto cantantes como instrumentistas hacían del *vibrato*:

[...] en un esfuerzo tipo avestruz por ocultar una mala producción de sonido y entonación⁹⁴.

Del mismo modo, Leopold Auer mencionó:

El *vibrato* es un defecto físico [...] que producen enfermas o enfermos de los nervios [...]. Como regla, prohíbo absolutamente a mis alumnos utilizar el *vibrato* en las notas que no se sostienen, y les aconsejo no abusar de él incluso cuando se trata de notas sostenidas⁹⁵.

De lo anterior se desprende que durante la segunda mitad del siglo XIX un creciente número de cantantes e instrumentistas empleó el *vibrato* con más frecuencia⁹⁶ y de forma más prominente de lo que la mayoría de las autoridades musicales consideraban apropiado y que, incluso, en algunos casos se convirtió en una constante en su ejecución.⁹⁷

En los ejecutantes de cuerda, esta división de posturas a favor y en contra del *vibrato continuo* fue más evidente entre los intérpretes educados en Alemania y, por otro lado, los que estudiaron en el conservatorio de París. Joseph Joachim y sus discípulos más fieles representan la última fase de

⁹² *Idem*.

⁹³ Schonberg, Harold C., *op. cit.*, p. 277. Otra gran amistad en la vida de Brahms, aparte de la que forjó con Robert y Clara Schumann, fue la que lo unió a Joseph Joachim, que era para el violín lo que Clara Schumann era para el piano; sin embargo a partir del divorcio de Joachim de la cantante Amelie Weissen en 1881, Brahms tomó partido por Amelie, lo que lastimó a Joachim. En 1887 ambos se reconciliaron, aunque su amistad nunca llegó a ser tan estrecha como otrora (*vid. anexo 1, imagen 4a*).

⁹⁴ Brown, Clive, *op. cit.*, p. 522.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *idem*, Cabe mencionar que entre los estudiantes más destacados de Auer están: Jascha Heifetz, Mischa Elman, y Efrem Zimbalist; es decir, los exponentes más destacados del *vibrato continuo*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 533.

la estética antigua, es decir, la que proponía el uso moderado del *vibrato* y sólo en notas específicas, mientras que Fritz Kreisler (1875-1963), quien pasó varios años de formación en el Conservatorio de París, fue un destacado exponente de la nueva tendencia de utilizar el *vibrato* como un elemento esencial en la emisión del sonido.⁹⁸

Afortunadamente se cuenta con grabaciones de varios intérpretes donde se aprecia el cambio entre la preferencia estética de unos intérpretes y otros:

En 1905, por ejemplo, las grabaciones de Kreisler realizadas en Berlín, muestran que el ejecutante empleó un vibrato muy constante e intenso. En las grabaciones de Ysaye realizadas en Nueva York en 1912, la ejecución es matizada con un vibrato constante, pero generalmente cerrado, es decir, menos pronunciado que el de Kreisler. En las grabaciones de Pablo Sarasate⁹⁹ (1844-1908) de 1904, se revela un vibrato discreto en la mayoría de las notas, aunque mucho más lento que el de Kreisler, o el de Ysaye, y hay muchas notas en que lo usa muy poco. Un vibrato lento y frecuente muy similar puede escucharse en las grabaciones de 1909 por Hugo Heermann (1844-1935), quien también estudió en el Conservatorio de París.¹⁰⁰

Un asunto diferente sucede con Joachim; las cinco grabaciones existentes de 1903, contienen muchas notas largas que parecen haber sido ejecutadas sin ningún tipo de *vibrato* de la mano izquierda, aunque sí existen algunos pasajes donde se aprecia un *vibrato* de poca intensidad. Leopold Auer (1845-1930), quien como se mencionó antes, fue discípulo de Joachim y uno de los últimos defensores de la estética antigua, hizo un par de grabaciones en 1920. En ellas se muestra que usó el *vibrato*, pero no mucho más que el que se aprecia en las grabaciones de Joachim.¹⁰¹ Johannes Brahms conoció a Joseph Joachim entre 1853 y 1854, aproximadamente once años antes de escribir el primer movimiento de la *Sonata en mi menor* (1865). Brahms le dedicó su *Concierto en re mayor para violín y orquesta*, op. 77, así como el *Concierto en la menor para violín, violonchelo y orquesta*, op. 102. Éste último fue interpretado por el violonchelista del cuarteto de Joachim, Robert Hausmann (*vid.* anexo 1, imagen 4b). Brahms dirigió el estreno con los mismos intérpretes en octubre de 1887.¹⁰² Asimismo, Hausmann estrenó la segunda *Sonata en re menor para violonchelo*, op. 99, en 1886, misma que Brahms dedicó al intérprete.¹⁰³

⁹⁸ Brown, Clive, *op. cit.*, p. 534.

⁹⁹ Otro alumno del Conservatorio de París.

¹⁰⁰ Brown, Clive, *op. cit.*, p.535.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Kramer, Jonathan. Invitación a la Música, Guía personal para disfrutar de las 300 obras más importantes de la música clásica, Ana Arduino (trad.), Javier Vergara Editor, S.A. Argentina, 1993, p.188.

¹⁰³ McGregor, Lynda, "Hausmann, Robert", en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12566> (consultada el 21 de septiembre de 2011).

De lo anterior, infiero que Brahms pudo haber escuchado una interpretación de la *Sonata en mi menor* donde el *vibrato* era utilizado como un elemento de uso limitado a algunas notas o intenciones musicales, y no bajo la concepción del siglo XX de un *vibrato* continuo, lo anterior porque Brahms siempre consideró las opiniones de Joachim para sus conciertos de violín, y porque su compañero, el violonchelista Robert Hausmann, debió haber compartido ideales estilísticos con el violinista. Si bien no existen grabaciones que demuestren el sonido producido por Hausmann o por el mismo Josef Gänsbacher —a quien estaba dedicada la *Sonata en mi menor*—, decidí que, durante mi interpretación de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor*, no utilizaré *vibrato* en todas las notas y que, de hecho, lo emplearé con reservas en las notas tenidas, para de este modo aproximarme a una interpretación cercana al estilo de ejecución que Brahms pudo haber considerado.

En el caso de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach, la danza en la que aplico este adorno es la zarabanda, pero lo reduzco a los finales de cada sección, tal como lo señalan los tratados antes mencionados.

En el *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, encontré momentos que permiten la utilización de este recurso, sobre todo en el segundo movimiento, que considero posee un carácter lírico más marcado en comparación con los movimientos que lo rodean. De esta manera, la utilización del *vibrato* representa una decisión consciente en mi ejecución.

En el caso de *Cuatro Miniaturas Modales*, primera obra para violonchelo y piano del maestro Arturo Valenzuela, las indicaciones directas del compositor fueron las de no emplear, en ninguna de las piezas que componen la obra, un *vibrato* continuo, intenso y en todas las notas. Según su opinión, el *vibrato* es un adorno subordinado a las notas largas, y sólo debe usarse de manera natural para resaltar la expresión de la música.

3. ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS

3.1 SUITE Nº 1 EN SOL MAYOR PARA VIOLONCHELO SOLO, BWV 1007,
DE JOHANN SEBASTIAN BACH



Johann Sebastian Bach
por Elias Gottlob Haussmann, 1748.

3.1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Johann Sebastian Bach

Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750

En la actualidad, Johann Sebastian Bach es considerado uno de los mayores compositores de todos los tiempos; paradójicamente, él mismo se consideraba un artesano a conciencia, que realizaba su trabajo lo mejor que podía.¹⁰⁴ Fue conocido como un virtuoso del órgano y en general de los instrumentos de tecla, un hábil violinista y un prolífico compositor de todos los géneros.¹⁰⁵

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, asistió a la escuela latina de la ciudad y obtuvo una sólida formación en teología y estudios humanísticos. Aprendió a tocar el violín con su padre, quien era el músico de la corte y el municipio, mismo que murió cuando Bach cumplió diez años. Después vivió con su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista de Ohrdruf, quien lo inició en el oficio de compositor.

Los primeros puestos ocupados por Bach fueron como organista de iglesia en Arnstadt (1703) y después, en 1707, en Mühlhausen. Ese mismo año se casó con su prima segunda: Maria Barbara Bach, quien murió en 1720 y con quien tuvo siete hijos. Con su segunda esposa, Ana Magdalena Wilcke, cantante de la corte de Anhalt-Cöthen y procedente de una familia de músicos, tuvo trece hijos, de los cuales siete murieron en la infancia.

En 1708, Bach se convirtió en músico de la corte del duque de Weimar, primero como organista y después como concertino. Compuso en este periodo cantatas para iglesia y obras para órgano. En 1717 fue maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, donde no tenía obligaciones musicales con la iglesia.¹⁰⁶ Por lo tanto, compuso piezas exclusivamente para instrumento solista o conjunto, además de algunas obras pedagógicas. Las seis suites para violonchelo solo datan de esta época.

¹⁰⁴ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 510.

¹⁰⁵ Excluyendo la ópera.

¹⁰⁶ Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, José E. González (trad.), primera ed., Interamericana, México, 1971, p. 244. El príncipe Leopold, de Anhalt-Cöthen, seguía principios calvinistas, según los cuales las razones para acudir a una iglesia eran escuchar un sermón y cantar alabanzas a Dios. Ningún ornato artístico (incluidos coros y orquestas profesionales) debía distraer la atención de los fieles. Los encargos de obras artísticas dejaron de provenir de la iglesia y las clases aristocráticas; por ello, el artista tuvo cada vez más que concebir su obra en términos de lo doméstico.

En 1723, Bach se estableció en Leipzig, donde estuvo a cargo de la música de cuatro iglesias. Su nombramiento en 1729 como director del *Collegium Musicum* de Leipzig, lo llevó a escribir conciertos y obras de cámara, además de ejercer como cantor de la escuela de Santo Tomás y director de la música municipal, puesto de gran prestigio en Alemania. Esa posición de cantor le obligaba a enseñar latín y música cuatro horas al día, y a componer, copiar y ensayar música para los oficios sacros.¹⁰⁷

Bach también copiaba y arreglaba la música de otros autores, lo cual le permitió conocer los métodos de los compositores más destacados de Italia, Alemania, Austria y Francia.

Según su hijo Carl Philipp Emanuel, Bach componía sin usar el clave, aunque sí lo utilizaba para comprobar el resultado. Los manuscritos de Bach muestran que buscó mejorar su música, pues realizaba pequeñas revisiones cuando la copiaba en partitura o en voces separadas, y la volvía a revisar cuando era interpretada.

Tras una vida de duro trabajo, los últimos años de Bach fueron marcados por una enfermedad que le ocasionó problemas de visión y un severo dolor de ojos. Después de su muerte dejó un pequeño patrimonio que fue repartido entre sus nueve hijos vivos y su esposa, misma que murió en la pobreza diez años más tarde.

Las obras de Bach se identifican por su número según el catálogo elaborado por Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke Verzeichnis* (catálogo de obras de Bach), abreviado BWV.

¹⁰⁷ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 511.

3.1.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

En el siglo XVII, la *suite* fue una de las formas más populares en la música instrumental de toda Europa. El término *suite*, tal como se aplica a la música instrumental, se refiere a una serie de danzas. En su origen, la *suite* nace en el mundo de la danza del siglo XVI, para convertirse en una forma instrumental autónoma al separarse de su aplicación práctica, aunque sus movimientos siguieran manteniendo rasgos característicos de la danza, en especial los rítmicos.

En las primeras versiones de algunas *suites*, la secuencia de movimientos podía variar según la propuesta del compositor, e incluso una misma *suite* podía contener números de varios autores; sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XVII surge en países de habla alemana una secuencia fija compuesta de cuatro formas básicas de danza: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*.¹⁰⁸

Es durante el siglo XVIII cuando Bach y Händel llevan a la *suite* al pináculo de su perfección. Casi todas las *suites* de Bach y Händel tienen una unidad en la tonalidad: los cambios de tonalidad entre los movimientos se limitan al tipo mayor-menor (tónica o tonalidad relativa). La mayor parte de las danzas es de forma binaria; es decir, consta de dos secciones aproximadamente iguales. La primera de ellas se mueve hacia la dominante (o si está en tonalidad menor, hacia la tonalidad relativa mayor), y la segunda sección regresa a la tonalidad original; cada una de estas partes se repite. Las figuras melódicas o rítmicas introducidas en los compases iniciales de cada movimiento, posteriormente son aludidas, desarrolladas y repetidas en el curso de la danza, e incluso pueden ser usadas para unir dos o más movimientos de la misma *suite*.

Partiendo de lo anterior, las *suites* para violonchelo solo de J. S. Bach son las más coherentes en el orden de sus movimientos.¹⁰⁹ Cada *suite* sigue el patrón mencionado de *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*.¹¹⁰ Sin embargo, Bach amplía la obra mediante la inserción de otras danzas

¹⁰⁸ Nagley, Judith, "Suite", en *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (ed.), Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6538> (consultada el 10 de febrero de 2011). Se atribuye a J. J. Froberger (1616-1667) el establecimiento de la secuencia estandarizada de movimientos en la suite clásica: dos pares de bailes lentos y rápidos que provienen de cuatro países diferentes, la *Allemande* (Alemania) y *Courante* (Italia), seguida de la *Sarabande* (España) y *Gigue* (Inglaterra). A pesar de esto, el orden estándar no fue alcanzado sino tras la muerte de Froberger, quien en sus propias suites colocaba a la *sarabande* como último movimiento, e insertaba a la *gigue* entre las danzas intermedias.

¹⁰⁹ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 12. Con relación a las demás suites instrumentales.

¹¹⁰ De los nombres de las cuatro danzas fijas de la *suite*, tres han sido españolizados: alemanda, zarabanda y giga. En el caso de la *courante*, se trata de un término que ha permanecido como extranjero, por lo que siempre es escrito con letra itálica en este texto. Los títulos de cada una de las danzas corresponden a los mismos que el facsímil de Peter Kellner brinda a cada uno de los movimientos.

entre la *sarabanda* y la *gigue*. Estos *intermezzi* merecen una atención especial, pues revelan sus esfuerzos para lograr un diseño simétrico para las seis suites más allá del diseño tradicional.¹¹¹ Interpola así un par de minuetos en las *suites* I y II, un par de *bourrées* en las III y IV, y un par de gavotas en las *suites* V y VI. Además, cada *suite* está precedida por un *preludio* introductorio de composición libre, una práctica que se había extendido de Francia a la región alemana.

Otro aspecto a considerar en la realización de este análisis es el de los principios retóricos que Bach empleó en sus obras, puesto que éstos constituían un punto central de su estructura:

Bach construía sus obras desde la retórica de una forma consciente —eso puede garantizarse—; el lenguaje «sonoro» era para él la única forma de música. (Esto es lo que opina su amigo, el retórico Birnbaum, sobre él: ‘Conoce tan a la perfección los componentes y las utilidades que tienen en común la elaboración de una pieza musical y el arte del orador, que uno no sólo lo escucha con gran placer cuando dirige sus sólidas disertaciones hacia la similitud y la coincidencia de ambos, sino que también se maravilla del diestro uso que hace de éstos en sus trabajos’.) Tanto su círculo de amistades, profesores universitarios en su mayor parte y, entre ellos, sobre todo germanistas y retóricos, como sus declaraciones en torno a él, nos muestran su dedicación intensa y vitalicia a esta materia.¹¹²

La retórica constituyó el método de construcción-organización más difundido de la época barroca. Según López Cano,¹¹³ el hecho de que los músicos teóricos y prácticos se sumergieran en tan complejo estudio se debe a dos factores: el primero, el deseo de imitar modelos de la cultura griega y latina, que actualizó disciplinas como la poética y la retórica, y el segundo:

[...] el obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza telúrica capaz de mover y sacudir los afectos en el auditorio, tal como los buenos oradores hacían con su discurso. Tomar de la retórica las herramientas necesarias para suscitar tales efectos en el auditorio, se convirtió en una tarea fundamental para los músicos barrocos, y la edificación de una compleja teorización retórica de la música, su consecuencia natural.¹¹⁴

En este orden de ideas, el conocimiento del significado de las figuras retóricas puede contribuir a la mejor comprensión de la música barroca, como se podrá ver en algunos ejemplos más adelante.

¹¹¹ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 12.

¹¹² Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, Laura Moreno (trad.), Ediciones Paidós Ibérica, España, 2003, p. 55.

¹¹³ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

Por otra parte, la vinculación de la música a estados emocionales se remonta a la cultura griega, sin embargo, es en la época barroca cuando esa relación tuvo su mayor complejidad, según se desprende de los tratados teóricos.¹¹⁵

Con el objeto de sustentar algunos principios sobre el contenido afectivo de las danzas que comprenden la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach, se acude a Johann Joachim Quantz,¹¹⁶ quien menciona que para reconocer el afecto predominante de una pieza, es necesario atender cuatro elementos:¹¹⁷

1. Modos:

Los de tercera mayor, generalmente expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime.

Todas las danzas —con excepción del *menuet II*— de la *Suite no. 1 en sol mayor* entran en esta categoría.

Los de tercera menor expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno.

El *menuet II* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* corresponde a este afecto.

2. Intervallos y figuras rítmicas:

Los intervallos cercanos se pulsán de manera ligada y expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura.



Figura 7. Inicio de la *allemande* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. Articulación de grados conjuntos. La partitura muestra las arcadas de Anna Magdalena Bach.¹¹⁸ El principio general es que los grados conjuntos se ligan.

¹¹⁵ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁶ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlín, 1752).

¹¹⁷ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁸ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, pp. 4 y 5. No se conserva el manuscrito autógrafa del compositor. Las fuentes más antiguas de las *Suites para violonchelos solo* de J. S. Bach son: una copia

Los intervallos por saltos alejados se pulsán cortos y expresan lo alegre y lo osado.



Figura 8. Inicio de la *courante* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. Articulación de los saltos (intervallos de tercera o más grandes). La regla general es que los saltos se desligan. La partitura muestra las arcadas de Anna Magdalena Bach; los saltos no están ligados, mientras que los grados conjuntos sí.

Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético.

En el caso de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007*, no se aplica esta característica.

La combinación de las notas de larga duración y notas rápidas expresan lo alegre y lo osado.



Figura 9. Fragmento de la *gigue* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Puede apreciarse que las características descritas por Quantz corresponden a los afectos propios de la danza.

3. Disonancias y ornamentos.

En la segunda mitad del siglo XVIII, existía una distinción general entre dos tipos de adornos. C. P. E. Bach se refiere al primer tipo como *adornos esenciales* (*wesentliche Manieren*), y al segundo como *alteraciones arbitrarias* (*willkürliche Veränderungen*).¹¹⁹

redactada por su segunda esposa, Anna Magdalena Bach, que se ubica entre 1727 y 1731; y otra fechada en 1726 por Johann Peter Kellner quien era cantor y organista de Turingia y el copista más importante de Bach. Dos manuscritos autógrafos de Bach (también perdidos) sirvieron de base para dos versiones anónimas del siglo XVIII y la primera edición parisina de 1824.

¹¹⁹ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 33.

Los *adornos esenciales* son los que se encuentran indicados en la partitura por medio de abreviaciones o con signos especiales. Este tipo de ornamentación era especialmente frecuente en Francia.¹²⁰

Los *adornos esenciales* en la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* se limitan a trinos, y apoyaturas. Se indican con pequeñas notas o abreviaturas como *tr*.



Figura 10. Fragmento de la *allemande* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. La partitura muestra las indicaciones de adornos esenciales de la copia que realizara Anna Magdalena Bach.

Por su parte, las *alteraciones arbitrarias* escritas a la manera italiana, es decir, formando parte de la melodía, fueron desarrolladas totalmente por Bach, y en el caso de esta *suite*, no existen lugares para que el intérprete las improvise.

C. P. E. Bach explica que los adornos:

[...] conectan y animan las notas, e imparten énfasis y acento; hacen placentera a la música y suscitan nuestra viva atención. La expresión es realizada por ellos; permiten que una pieza sea triste, alegre o de otra manera, [...].¹²¹

También ve una estrecha relación entre los adornos y el contenido emocional o afecto de la composición:

Se entiende, por ejemplo, que la representación de la sencillez o la tristeza soporta menos adornos que otras emociones¹²².

La mayoría de los tratados del siglo XVIII coinciden en que los adornos deben ser consistentes con el carácter y el afecto de la melodía en cuestión.¹²³

¹²⁰ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 33.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

¹²³ *Ibidem*, p. 34.

4. Indicaciones de *tempo* y de carácter.

En este sentido, los movimientos de la *Suite n° 1* no poseen indicación de *tempo*. El pulso queda implícito en el carácter de la danza misma, así como en las indicaciones de compás. Para ampliar esta información, se enlistan los afectos y pasiones que Mattheson describe como propias de cada una de las danzas:¹²⁴

Allemande: espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden

Courante: dulce esperanza

Sarabande: ambición

Menuet: alegría moderada

Gigue (italiana): velocidad e ímpetu extremos

Por otra parte, M. A. Charpentier, J. Mattheson y J. P. Rameau realizaron sendos análisis de las cualidades afectivas para cada tonalidad. Esta información brinda al ejecutante las herramientas para lograr despertar los afectos de los oyentes, tal como Mattheson menciona:

Todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada.¹²⁵

<i>Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007 de Johann Sebastian Bach.</i>				
Danza	Tonalidad	Afecto		
		Charpentier	Mattheson	Rameau
<i>Allemande, Courante Sarabande, Minuet I Gigue</i>	sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>Menuet II</i>	sol menor	severo, magnificente	gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura

Tabla 1. Charpentier, Mattheson y Rameau elaboraron relaciones de los afectos principales con las diversas tonalidades. Estos términos resultan a veces ambiguos, puesto que el mismo Mattheson menciona que “ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto”.¹²⁶

¹²⁴ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 43.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 66.

El sistema de la retórica clásica estaba compuesto por cinco partes o momentos: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronuntiatio*. Todas estas secciones, con excepción de la memoria, fueron adaptadas a la música,¹²⁷ según López Cano:

Al parecer los músicos de la era barroca no demostraban gran interés en memorizar la música que ejecutaban, [por lo que] la memoria es la única parte del sistema retórico que no fue siquiera mencionada por los tratadistas musicales del barroco.¹²⁸

Inventio: comprende el primer paso en la elaboración de un discurso; es decir, la obtención de argumentos, ideas e información estratégica que habrá de emplearse en el transcurso del mismo.¹²⁹

Dispositio: sección del sistema retórico en donde las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* son ordenados y distribuidos en los momentos donde, por sus características, resulten más oportunos.¹³⁰

Elocutio: las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* y ordenados en la *dispositio* son puestos en palabras. Es la verbalización del discurso.¹³¹

Pronuntiatio: parte del sistema retórico que aborda todo lo relacionado con la escenificación del discurso. Gestos, ademanes, entonación, dicción, modulación de la voz y cualquier tipo de movimiento corporal son analizados en esta sección.¹³²

Del sistema retórico se extrae la *elocutio* por ser ésta la que provocó mayor atención en los tratadistas de la retórica y la retórica musical. La *elocutio*, según Helena Beristain,¹³³ se divide en dos partes:

Electio o elección: constituye el ropaje lingüístico correcto, pulcro, gracioso y adornado con que se visten las ideas.

Compositio o combinación: disposición de las expresiones conforme al orden sintáctico, dentro de cada oración y cada frase.

¹²⁷ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 73.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 94.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 82.

¹³¹ *Ibidem*, p. 92.

¹³² *Ibidem*, p. 94.

¹³³ Beristain, Helena., *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, México, 1997. p.165.

La *compositio*, a su vez, se organiza de acuerdo a las cuatro *virtutes elocutionis*: *Puritas*, o pureza o limpieza; *perspicuitas*, o claridad o transparencia; *decoratio*, u ornatos u ornamentación, y *aptum*, o adaptación.

La *decoratio* son elementos que pueden contradecir a la *puritas* y a la *perspicuitas*. Estas alteraciones se conocen como *figuras retóricas*. Dichas figuras (*decoratio*) son la parte más conocida y estudiada del sistema retórico, por lo que suelen confundirse con éste.

Debido a la complejidad del tema, a continuación se describirán sólo algunos ejemplos de figuras retóricas encontradas en la *Suite no. 1*:

Gradatio:

Gradación, *clímax*. Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.



Figura 11. Fragmento de la *gigue* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Ejemplo de *gradatio* “descendente”.



Figura 12. Fragmento de la misma *gigue* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Ejemplo de *gradatio* ascendente. Para Kircher, esta figura se usa *para expresar el amor divino que anhela el reino celeste*.¹³⁴

¹³⁴ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 136.

Fuga Hypotiposis:

Fuga. Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración.



Figura 13. Fragmento de la *sarabande* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Las notas enmarcadas corresponden a la *Fuga Hypotiposis*. Según Kircher, su uso es el más frecuente.¹³⁵

Epizeuxis:

Reduplicación, duplicación, *subjuntio*. Es la repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad. Ésta puede ocurrir al principio, al final o en medio de la frase. López Cano ilustra la reduplicación con el siguiente esquema: (XX...), (...X,X...), (...XX).



Figura 14. Fragmento de la *courante* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. Según Peacham, al reiterar de forma inmediata, se genera una tensión vehemente que impacta al oyente.¹³⁶



Figura 15. Fragmento del *Menuet I* de la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach. Otro ejemplo de *epizeuxis*. Tanto la figura anterior como esta, son combinaciones de *epizeuxis* (repetición) y *gradatio*.

¹³⁵ López Cano, Rubén, *op. cit.*, p. 153.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 129.

A pesar de que las *suites* para violonchelo no constituyen la músicaailable en el sentido estricto, sí conservan el metro, ritmo y tempo que determinan el género de cada uno de sus movimientos. Conocer las características definitorias de cada danza es fundamental para la ejecución de las mismas.

3.1.2.1 PRÉLUDE

Se trata de un término de uso variado, que originalmente alude a una pieza instrumental e improvisada que precede a otra música y establece su modo o tonalidad (las raíces *ludus* y *Spiel* hacen alusión a “tocado”, en oposición a “cantado”).¹³⁷ El término francés *préluder*, y el alemán *präludieren*, significan “improvisar”. Por su parte, el término “*praeambulum*” (preámbulo) añade la función retórica de atraer la atención de una audiencia e introducir un tema.¹³⁸

En el siglo XVII, comenzó a afianzarse como un movimiento introductorio de composición libre, que se antepone a las danzas de una *suite*. El preludio de la *suite* I hace hincapié en elementos virtuosos, como puede comprobarse en sus arpeggios, *bariolage*¹³⁹ y figuraciones¹⁴⁰ ingeniosas. En comparación con las danzas, este *preludio* concede al ejecutante una mayor libertad en la elección del tempo, mismo que puede ser modificado en el transcurso de la pieza para mejorar su expresión.



Figura 16. Fragmento del *preludio* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Obsérvese el carácter arpegiado.

¹³⁷ N.T. Tanto el término alemán *spiel*, como el inglés *play*, tienen la doble acepción de jugar y tocar (un instrumento musical); lo mismo sucede con el verbo francés *jouer*.

¹³⁸ Ledbetter, David y Ferguson, Howard, “Prelude”, en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302> (consultada el 9 de abril de 2011).

¹³⁹ Boyden, David D. y Walls, Peter, “Bariolage”, en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02060> (consultada el 9 de abril de 2011). *Bariolage* significa “extraña mezcla de colores”. Es un término del siglo XIX usado en los instrumentos de arco para describir varias formas poco ortodoxas de la mezcla de cuerdas al aire con notas “pisadas” para lograr un efecto especial. El término se aplica con mayor frecuencia al efecto sonoro producido por la misma nota alternativamente —una pisada y una abierta—, que resulta en la yuxtaposición de colores contrastantes.

¹⁴⁰ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 1081. Las *figuraciones* son esquemas melódicos contruidos con materiales comunes y corrientes, como escalas o arpeggios, sin ser por lo general lo bastante específicos como para ser considerados un motivo o tema.



Figura 17. Fragmento del *preludio* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Ejemplo de algunos elementos musicales empleados por Bach, figuraciones de escalas descendentes: compás 29 y 30; bariolage: compás 31 a 34.

3.1.2.2 ALLEMANDE

Se trata de una de las danzas instrumentales más populares del periodo barroco. Es uno de los movimientos estándares de la suite, al igual que la *courante*, *sarabande* y *gigue* [...]. Al principio era una danza de *tempo moderado* y metro binario [...]; la *allemande* se convirtió en uno de los bailes más estilizados del barroco, y hacia 1732 fue comparado con la forma retórica de la *proposición*.¹⁴¹

Otras características que la identifican son: compás binario de 4/4, su movimiento moderadamente rápido y continuo, la presencia de anacrusa inicial, la ausencia de síncopas, la combinación de pequeños motivos en unidades más largas y su contraste tonal y motivico. Poco a poco, esta danza abandonó su papel puramente práctico y adquirió una nueva función como elemento fundamental de la *suite*. Mattheson describe a la *allemande* como un componente permanente de la *suite*, y opina que las características que la definen son la solemnidad y el orden:

La *allemande*, como verdadera invención alemana, precede a la *courante*, de la misma manera que ésta antecede a la *sarabande* y la *gigue* [...].[...] la *allemande* es una armonía [*sic*] arpegiada, seria y bien construida, imagen de un espíritu contento o satisfecho, que goza de buen orden y calma.¹⁴²

¹⁴¹Ellis Little, Meredith y G. Cusick Suzanne, "Allemande", en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613> (consultada el 9 de abril de 2011).

¹⁴²Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 12.

Las alemandas¹⁴³ de la *suites para violonchelo solo* de Bach, se dividen en dos categorías en función de su *tempo*: rápido y alegre, y lento y contenido. La alemanda de *Suite en sol mayor* pertenece al primer tipo.¹⁴⁴



Figura 18. Fragmento de la *allemande* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. El ejemplo cumple con los elementos citados en su descripción: movimiento moderadamente rápido y continuo; presencia de anacrusa inicial; ausencia de síncopas; combinación de pequeños motivos en unidades más largas y su contraste tonal y motivico.

3.1.2.3 COURANTE

Danza y forma instrumental que prosperó en Europa, desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII, a menudo como movimiento de la *suite*. Se encuentra escrita en compás ternario, es de tiempo moderado e inicia con anacrusa. Se le considera como uno de los movimientos obligados de la *suite*:

A principios del siglo XVII era una danza popular, tanto en Francia como en Italia, y hacia el final del siglo había dos tipos distintos: la '*corrente*' italiana, una danza rápida en metro ternario (3/4 o 3/8), por lo general con forma binaria y textura homofónica, frases equilibradas, estilo virtuoso y estructura armónica y rítmica clara; y la '*courante*' francesa, de metro ternario, 'majestuoso' y 'grave', por lo general en 3/2, caracterizada por ambigüedades rítmicas y métricas, especialmente *hemiolas*, uso frecuente de armonías y melodías modales y una textura contrapuntística. Los ejemplos de ambos estilos pueden ser encontrados juntos en las fuentes musicales más tempranas que incluyen esta danza, donde los nombres dados parecen no haber implicado distinciones estilísticas, puesto que ambos estilos son etiquetados como '*corrente*', en fuentes italianas, y como '*courante*' en fuentes franco flamencas.¹⁴⁵

¹⁴³ De los nombres de las cuatro danzas fijas de la *suite*, tres han sido españolizados: alemanda, zarabanda y giga. En el caso de la *courante*, se trata de un término que ha permanecido como extranjero, por lo que siempre es escrito con letra itálica en este texto.

¹⁴⁴ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁵ Ellis Little, Meredith y G. Cusick Suzanne, "Courante", en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707> (consultada el 3 Abril de 2011).

Aunque las cuatro fuentes de manuscritos de las *suites de Bach para violonchelo* usan consistentemente el término francés *courante*, y en la primera edición aparece el término italiano *corrente*, la que pertenece a la *Suite en sol mayor* es de tipo italiana.



Figura 19. Fragmento de la *courante* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Se encuentra escrita en compás ternario, es de tiempo moderado e inicia con anacrusa.

3.1.2.4 SARABANDE

Es una de las danzas más populares del Barroco, y un movimiento estándar de la *suite* junto con la *allemande*, la *courante* y la *gigue*. Proviene del siglo XVI, como una danza cantada en América Latina y España. Llegó a Italia a principios del siglo XVII, como parte del repertorio de la guitarra española de cinco órdenes.¹⁴⁶

Durante la primera mitad del siglo XVII, se desarrollaron varios tipos instrumentales de zarabanda en Francia y en Italia, en un inicio basados en esquemas armónicos, y posteriormente en características rítmicas y de *tempo*. Eventualmente surgieron dos tipos de zarabandas, uno más rápido, preferido en Italia, Inglaterra y España, y uno más lento y solemne, favorecido en Francia y Alemania.¹⁴⁷ La zarabanda se encuentra escrita en compás de 3/4 o 3/2, y su característica es el énfasis en los primeros dos tiempos, como corresponde a los pasos de la danza. En el aspecto rítmico, se caracteriza por una negra con puntillo seguida de octavos, y por la ausencia de figuras rápidas. Entró a formar parte de las danzas fijas de la *suite* alrededor de 1630.¹⁴⁸

¹⁴⁶Hudson, Richard y Ellis Little, Meredith, "Sarabande", en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574> (consultada el 9 de abril de 2011).

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 13.

Sin importar de qué tipo se trate (más o menos lenta), la zarabanda tiene un tiempo suficientemente pausado como para contrastar, tanto con la danza anterior (*courante* o *corrente*), como con la posterior (*gigue*).



Figura 20. Fragmento de la *sarabande* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Se encuentra escrita en compás de $\frac{3}{4}$, con énfasis en los primeros dos tiempos y ausencia de figuras rápidas. Se caracteriza por una negra con puntillo seguida de octavos; en este caso, Bach emplea variantes sobre el patrón rítmico característico de la danza.

3.1.2.5 MENUET I y II

Como la mayor parte de las danzas del siglo XVII, el minueto fue incluido en la música francesa para tecla y en las suites instrumentales. Por lo general (como sucede con otras danzas aún populares, como la *bourrée* y la *gavota*), aparecía después de la zarabanda. Posee una claridad rítmica característica y frases conservadoras. Como con otras formas de danza barrocas, tales como la alemanda, la *courante* y la giga, el minueto italiano se ha diferenciado de la corriente principal de gusto europeo por una preferencia de ritmos más rápidos, implícitos en el empleo frecuente de $\frac{3}{8}$ o $\frac{6}{8}$ como compás ordinario.¹⁴⁹

El minueto es el único número en la *suite* que aún se bailaba en la época de Bach. De carácter elegante y pasos que emulaban el caminar, fue la danza social más popular y extendida en las cortes europeas hasta fines del siglo XVIII. En la Francia de principios del siglo XVII, una forma estilizada del minueto entró a la música instrumental, y por lo tanto, a la *suite*; sus características esenciales son un metro ternario (generalmente $\frac{3}{4}$) en unidades de dos compases, y una división en dos secciones que se repiten.¹⁵⁰

¹⁴⁹Ellis Little, Meredith, "Minuet", en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751> (consultada el 10 de abril de 2011).

¹⁵⁰Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 13.

En la época actual no existe un acuerdo entre los estudiosos sobre la velocidad del minuetto; sin embargo, en términos generales, se puede suponer un *tempo* moderado para los países de habla germana. Quizá debido a la brevedad de esta danza, en Francia surgió la tradición de tocar dos minuets consecutivos, contrastantes en tonalidad, carácter e instrumentación. Bach se adhirió a esta práctica en sus dos primeras *suites para violonchelo solo*; en el caso de la primera, el primer minuetto está en sol mayor, y el segundo en la tonalidad menor homónima (sol menor). También según la tradición, Bach hace repetir el primer minuetto después del segundo, mediante la indicación “*Menuet 1^{re} da Capo*”.¹⁵¹



Figura 21. Fragmento del *menuet 1* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Escrito en metro ternario (3/4), en unidades de dos compases y una división en dos secciones que se repiten.



Figura 22. Fragmento del *menuet II* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Se encuentra escrito en la tonalidad menor homónima (sol menor).



Figura 23. Fragmento del *menuet II* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Según la tradición, Bach hace repetir el primer minuetto después del segundo, mediante la indicación “*Menuet I da Capo*”.

¹⁵¹ Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 14.

3.1.2.6 GIGUE

Es una de las danzas instrumentales más populares del Barroco, y un movimiento estándar de la *suite*, junto con la alemanda, la *courante* y la zarabanda. Al parecer, provino de las Islas británicas, donde había bailes populares y melodías llamadas *jig* desde el siglo XV. Aunque en el siglo XVII las gigas se escribieron en metro binario simple, la mayoría presenta compás compuesto y forma binaria. Durante el siglo XVII se diferenciaron dos estilos de giga: el francés y el italiano. La de estilo francés se escribía en un tiempo moderado o rápido (6/4, 3/8 o 6/8), con frases irregulares y una textura imitativa; la de estilo italiano se tocaba mucho más rápido que la francesa, pero tenía un ritmo armónico más lento, estaba por lo general en 12/8 y presentaba un *tempo presto*, con frases equilibradas de cuatro barras y textura homofónica.¹⁵²

Se trata de una danza alta (a saltos) en metro binario, que destaca por su carácter rítmico de tresillos continuos y amplios saltos melódicos. Sus dos secciones suelen comenzar con imitaciones. Tanto la rápida giga italiana, como la giga francesa más lenta, se encuentran en las fuentes de las suites *para violonchelo solo* de Bach. La *gigue* de la *Suite en sol mayor* se establece en la forma virtuosa italiana.¹⁵³



Figura 24. Fragmento de la *gigue* de la *Suite en sol mayor para violonchelo solo BWV 1007* de Johann Sebastian Bach. Danza alta en metro binario, destacable carácter rítmico de tresillos continuos y amplios saltos melódicos. Sus dos secciones suelen comenzar con imitaciones.

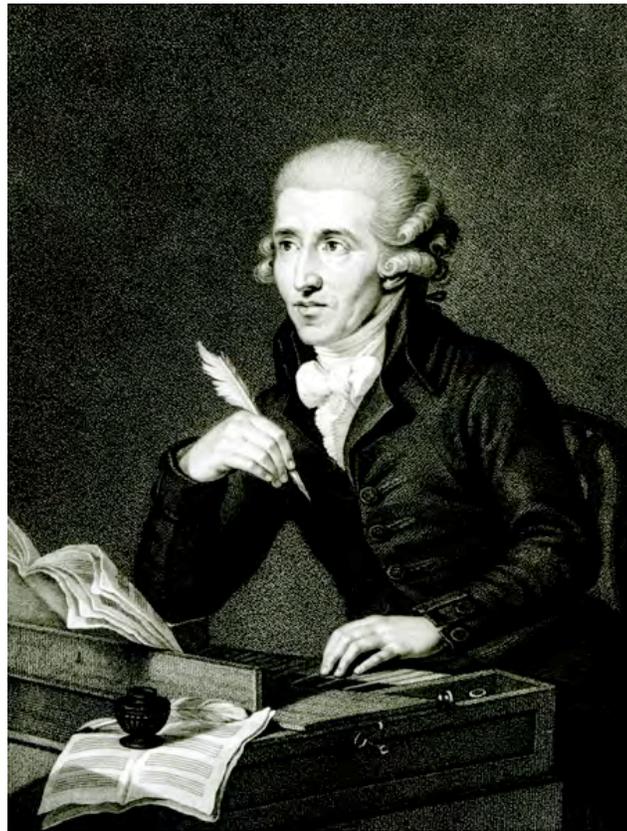
¹⁵²Ellis Little, Meredith, "Gigue", en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123> (consultada el 9 de abril de 2011).

¹⁵³Schwemer, Bettina y Woodfull-Harris, Douglas, *op. cit.*, p. 13.

3.2. *CONCIERTO EN DO MAYOR PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA,*

HOB. VIIb/1,

DE FRANZ JOSEPH HAYDN



Franz Joseph Haydn

por Ludwig Guttenbrunn (c.1770)

3.2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Franz Joseph Haydn

Rohrau, 31 de marzo de 1732 — Viena, 31 de mayo de 1809

Haydn fue considerado en su época como el más grande compositor vivo.¹⁵⁴ En la vida pública fue un buen ejemplo de los ideales de la ilustración debido a su talento y estilo musical. Nacido en Rohrau, Haydn fue hijo de un maestro carretero. A los siete años se integró al coro de la catedral de San Esteban en Viena, donde adquirió sus primeros conocimientos en música, además de aprender canto, clave y violín. Tras su cambio de voz a los diecisiete años, Haydn procuró mantenerse como músico, compositor y profesor. Parte de sus conocimientos en esta etapa se deben al uso recurrente de *Gradus ad Parnassum* de Fux, y de *Der vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson; el estudio de las obras de otros compositores y las lecciones de composición de Nicola Porpora.¹⁵⁵

Haydn se convirtió en director musical del conde de Morzin hacia 1757, y probablemente escribió sus primeras sinfonías para la orquesta del conde. Tres años después se casó con Maria Anna Keller, aun cuando en realidad estuviese enamorado de la hermana de ésta, Josepha. El largo matrimonio de Haydn fue infeliz, sin hijos y con aventuras extramatrimoniales de ambas partes.¹⁵⁶

En 1761, Haydn se incorporó al servicio del príncipe húngaro Paul Anton Esterházy y de su familia, por el resto de su vida. Su cargo le obligaba a componer a un ritmo vertiginoso, a tal grado de presentar conciertos u óperas semanalmente y proveer música de cámara casi a diario.

Durante sus visitas a Viena, Haydn participó en la vida musical e intelectual de la ciudad. Corría el año de 1784 cuando conoció a Mozart, con quien mantuvo una relación de amistad y admiración mutua.

La publicación de su música le deparó a Haydn elogios y celebridad en toda Europa. Entre 1790 y 1795 dio conciertos y enseñó en Londres; sus triunfos aumentaron su reputación en Austria, por lo que regresó a Viena como invitado a ocupar el puesto de director musical de la corte del príncipe

¹⁵⁴ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 598.

¹⁵⁵ Downs, Philip G., *La música Clásica*. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven. Celsa Alonso (trad.), Akal, Madrid, 1998. p. 209.

¹⁵⁶ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 598.

Nikolaus II Esterházy, aunque sus responsabilidades contraídas eran las mínimas. En torno a 1799 empezó con padecimientos de salud y hacia 1802 había abandonado toda actividad exceptuando la composición.

El índice completo de las más de 750 composiciones (además de las canciones) de Joseph Haydn, denominado *J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt*, fue publicado entre 1957 y 1978, en 3 volúmenes, por la editorial Schott, de Mainz, especializada en temas musicales, y estuvo a cargo del musicólogo Anthony van Hoboken. Desde esta publicación, tras las obras de Haydn se suele escribir la abreviatura "Hob." (a veces también "H.") para indicar el lugar que ocupa esa obra en el listado de Hoboken.

3.2.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

En la obra de Franz Joseph Haydn, el concierto no tiene carácter de género central,¹⁵⁷ a pesar de ello, el compositor de Rohrau cuenta en su catálogo con varias piezas muy estimables que representan en su conjunto una aportación muy importante al lenguaje concertante de su tiempo; pueden recordarse tres conciertos para violín, dos para corno, una decena para piano, la *Sinfonía concertante* Hob. 1/1 05, uno para trompeta y, claro, los dos para violonchelo. Los conciertos para violonchelo son dos de los más preciados tesoros que se hallan entre el relativamente corto número de piezas de su clase.

Hasta la primera mitad del siglo XX, sólo se conocía el *Concierto en re mayor*, pero el *Concierto en do mayor* (del que se tenía constancia por la inclusión de su *incipit* en el catálogo autógrafo del compositor) se consideraba perdido. En algún momento, una copia del concierto llegó a la biblioteca del Conde de Kolowrat de Praga, contemporáneo de Haydn, quien gustaba de coleccionar conciertos para violonchelo. La obra no se publicó, y cuando dejó de ser un atractivo de novedad, desapareció. Después de la Segunda Guerra Mundial, muchas colecciones privadas de Checoslovaquia fueron confiscadas por el gobierno y llevadas a la Biblioteca Nacional. Fue allí, en 1961, donde el musicólogo Oldrich Pulkert descubrió el concierto.¹⁵⁸

Lo más probable es que el *Concierto en do mayor* Hob. VIIb/1 haya sido compuesto entre 1762 y 1765, primeros años de Haydn con los Esterházy, y se infiere que fue escrito para Joseph Franz Weigl, el único violonchelista por aquel entonces en la orquesta. Cabe mencionar que algunas de las partes solistas para violonchelo de las sinfonías compuestas por Haydn en la década de 1760 (como la número 31, “Hornsignal”) muestran la confianza del compositor en su violonchelista.

Otro aspecto a considerar es que muchos de los géneros característicos de la música barroca instrumental fueron obsoletos en el periodo clásico, incluidos los preludios, las *toccatas*, las fugas, las composiciones sobre corales y las *suites* de danzas. Los compositores seguían escribiendo variaciones, fantasías y danzas individuales para teclado, pero el género más significativo pasó a ser la sonata en tres o cuatro movimientos, de carácter y *tempo* contrastantes.¹⁵⁹ Obras en varios movimientos semejantes a la sonata para teclado se componían también para una pluralidad de conjuntos de cámara, mismas que se denominaban *sonata* —cuando estaban escritas para un

¹⁵⁷ Elliot, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁸ Kramer, *op. cit.*, p. 334.

¹⁵⁹ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 581.

instrumento solista y teclado— o *dúo*, *trío*, *cuarteto*, *quinteto*, etc., cuando se trataba de grupos más grandes de ejecutantes. Los géneros orquestales más importantes eran el *concierto* —una extensión del concierto solista barroco— y la *sinfonía*, derivada de la sinfonía de ópera italiana, u obertura, y del concierto para orquesta. En las obras en tres movimientos, el primero y el último solían ser rápidos, y el intermedio lento, a menudo en una tonalidad cercana.

La continuidad con respecto a las generaciones anteriores es muy notable: el concierto, la sinfonía y la sonata para teclado, instrumento solista y teclado o conjunto de cámara habían sido importantes desde la segunda mitad del siglo XVII; sin embargo, lo nuevo y distinto con respecto a los compositores barrocos era el contenido de cada género,¹⁶⁰ incluidas las formas utilizadas en cada movimiento. Todas asimilaron el nuevo estilo galante, con énfasis en la melodía expresiva en frases breves y dispuestas en periodos sobre un acompañamiento ligero.¹⁶¹

Otra diferencia con respecto a la época barroca, consistía en la preferencia por las piezas en el modo mayor:

...la mitad de los [conciertos] de Bach [están escritos en modo menor] [...] pero menos de una décima parte de los de Johann Christian Bach, Haydn, Mozart u otros compositores activos en la segunda mitad del siglo [XVIII] están en menor. El modo mayor era considerado más agradable y natural, siendo asociado a emociones más gratificantes [...]. Por otra parte, la concentración en los modos mayores de las tonalidades primarias permitía a los compositores utilizar las tonalidades menores cercanas como contraste.¹⁶²

La forma sonata

La forma típica del primer movimiento de una sonata, obra de cámara o sinfonía del periodo clásico, se conoce hoy como *forma sonata* (también llamada *forma del primer movimiento*¹⁶³). Desde el siglo XIX, esta forma ha sido considerada sobre todo en términos de varios temas

¹⁶⁰ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 547. En lugar de la complejidad contrapuntística y de la prolongada melodía instrumental de la música barroca, tanto el público como los críticos preferían y elogiaban una música que contuviese una melodía concebida vocalmente y con un acompañamiento sobrio. El lenguaje musical tenía que ser universal y no limitado a las fronteras nacionales y debía atraer a todos los gustos. La música tenía que ser noble y entretenida; expresiva dentro de los límites del “decoro” y natural, es decir, libre de complicaciones técnicas y capaz de deleitar inmediatamente a todo oyente sensible.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 582.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 582.

dispuestos conforme a una estructura en tres partes, pero los teóricos del siglo XVIII lo entendieron como una forma en dos partes, organizada mediante la estructura de las frases y la armonía. La mejor explicación de la forma ofrecida en esa época se encuentra en el volumen tercero y último del *Ensayo introductorio sobre la composición* (1793), de Heinrich Christoph Koch.¹⁶⁴ Apoyándose en su concepción de las frases y los periodos, describe la forma del primer movimiento como una versión extendida de la forma binaria:

Para Koch, existen dos grandes secciones (cada una puede repetirse), la primera progresando de la tónica a la dominante (o del relativo mayor a una tonalidad menor), y la segunda regresando a la tónica. La primera sección tiene un periodo principal, la segunda, dos.¹⁶⁵

Primera sección	Segunda sección	
Un periodo principal	Primer periodo principal	Segundo periodo principal
Tonalidad: : I - V :	: V -	I - I :

Tabla 2. Concepción del siglo XVIII: forma binaria extendida según el modelo de Koch. La primera sección consta de 4 frases; las dos primeras frases están en la tónica, la tercera progresa de la tónica a la dominante (o al relativo mayor en una tonalidad menor) y la cuarta está en la nueva tonalidad, confirmada por una frase opcional. El primer periodo de la segunda sección posee un número indeterminado de frases: inicia con el tema inicial en la dominante y modula a la tónica por medio de una idea melódica nueva. El segundo periodo de la segunda sección contiene cuatro frases como en la primera sección, y repite en su mayoría el material, excepto que la tercera frase concluye con una semicadencia en la tónica al igual que la cuarta frase y el apéndice.

Lo que Koch describe es un plan global o una serie de principios de organización de un movimiento, no un molde rígido. Su descripción es conforme a la gran mayoría de primeros movimientos del periodo clásico, así como a muchos movimientos intermedios y finales.

En la década de 1830, teóricos y analistas observaron obras de finales del siglo XVII y principios del XVIII, y comenzaron a describir la forma en términos algo distintos. Donde Koch vio una forma binaria, dividieron el movimiento en tres secciones, que, en correspondencia con los tres periodos

¹⁶⁴Webster, James, "Sonata form", en *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197> (consultada el 17 de mayo de 2011). Koch's *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1793.

¹⁶⁵ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 583.

de Koch, quedaba así:

Exposición	Desarrollo	Reexposición
Tonalidad: : I - V :	diversas modulaciones	I - I

Tabla 3. Concepción del siglo XIX: forma ternaria (ABA')

Ambos modelos son adecuados para describir las obras maduras de Haydn, pero la concepción de Koch, que pone el énfasis en la estructura de la frase y en un plan armónico específico, funciona mejor para la música anterior a 1780, mientras que el punto de vista posterior, más concentrado en el contenido temático y en el contraste de tonalidades, es más apropiado para la música posterior a 1800.¹⁶⁶ El cambio se produjo, en parte, porque los movimientos crecieron en extensión y los temas se convirtieron en postes más evidentes para el oyente, además, hacia 1780 los compositores empezaron a distanciarse de la concepción de dos secciones repetidas a favor de una pensada de modo más dramático, pues una repetición literal del desarrollo y de la reexposición hubiera supuesto un anticlímax, por lo que, en ese momento, un plan ternario (ABA') parecía describir mejor la exposición, el desarrollo y la reexposición de los temas.

Por lo anterior, y como se mencionó antes, el *Concierto en do mayor para violonchelo* de J. Haydn se escribió en 1765, motivo por el cual, según Burkholder, su análisis podría realizarse siguiendo el esquema de Koch; sin embargo, al no poseer barras de repetición en la segunda sección, el análisis de la obra se realizará con el uso de términos modernos, es decir: exposición, desarrollo y reexposición.

A pesar de estas teorías, lo más interesante de todo movimiento individual es observar cómo el compositor utiliza los principios articulados por Koch o por los teóricos posteriores para crear una pieza musical única. Aun siguiendo estos principios, los compositores de movimientos en forma sonata consiguieron una notable variedad de formas y contenidos. Las formas de la época clásica muestran formulaciones similares de la composición: todas se apoyan en frases agrupadas en periodos y en periodos agrupados en formas; todas utilizan la repetición y la variación; todas se apoyan en la progresión de la tónica a la dominante y en el retorno a la tónica, y la mayor parte

¹⁶⁶ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 585.

afirma la tónica reexponiendo el material presentado primero en otra tonalidad.¹⁶⁷ Aunque los compositores experimentados apenas tenían que pensar sobre estos asuntos, tener en mente las advertencias hechas por Koch nos ayudará a entender el modo de composición de esta música.

El concierto

Aun cuando la forma sinfónica atrajese cada vez más la atención durante el siglo XVIII, el concierto para solista siguió siendo popular como un género para virtuosos.

En la primera mitad del siglo XVIII, los conciertos solían tener tres movimientos, dos de ellos rápidos, enmarcando un intermedio movimiento lento. El movimiento lento y el final utilizaban a menudo formas semejantes a las de los otros géneros,¹⁶⁸ pero los movimientos primeros seguían una forma específica de los conciertos.

El primer movimiento de un concierto típico conservó elementos de la forma *ritornello* de los conciertos barrocos, que hacía alternar los *ritornelli* orquestales con episodios expuestos por el solista, y los combinaba con los contrastes de tonalidad y de material temático característicos de la forma sonata.¹⁶⁹

Por lo anterior, a continuación se muestran las tres secciones del solista, estructuradas de manera equivalente a las tres secciones principales de la forma sonata, para lo cual se hará uso de los términos modernos. Estas secciones están ubicadas entre cuatro *ritornelli* orquestales; el primero presenta todas o la mayoría de las ideas principales, mientras que los otros son relativamente breves.

En resumen, el primer movimiento del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Joseph Haydn,

¹⁶⁷ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 585.

¹⁶⁸ *Ibidem*. Algunas de las formas usadas en las sonatas, las obras de cámara y las sinfonías de la época clásica fueron también elaboraciones diversas a partir de la forma binaria: muchos movimientos lentos usaban una variante de la forma sonata que omite el primer periodo de la segunda sección y no tiene repeticiones, aunque sigue el modelo de Koch; ésta ha sido llamada forma *sonata de movimiento lento* o forma sonata sin desarrollo. La *forma de variación*, usada en algunos movimientos lentos, presenta una forma binaria de dimensiones reducidas (o a veces un único periodo), con un tema seguido de diversas variantes ornamentadas. Por su parte, la *forma de rondó*, usual en los movimientos finales, presenta una forma binaria pequeña o un único periodo como tema y después lo hace alternar con otros periodos llamados episodios, por lo general en otras tonalidades, con un esquema ABACA o ABACADA.

¹⁶⁹ Webster, James, *op. cit.*

es una forma sonata enmarcada por una forma *ritornello*.

Forma <i>ritornello</i>		Forma sonata (Terminología del siglo XIX)		Forma del primer movimiento del concierto en C de Franz Joseph Haydn para violonchelo y orquesta enmarcada en una forma <i>ritornello</i>	
Sección	Tonalidad	Sección	Tonalidad	Sección	Tonalidad
<i>Ritornello 1</i>	I			<i>Ritornello 1</i> (exposición orquestal)	I
Episodio		Exposición	I - V	Solo (exposición del solista)	I - V
<i>Ritornello 2</i>	V			<i>Ritornello 2</i>	V
Episodio		Desarrollo	mod	Solo (desarrollo)	V - vi
<i>Ritornello 3</i>	X			<i>Ritornello 3</i> (cadencia orquestal)	vi - V
Episodio		Reexposición	I	Solo (reexposición) cadenza	I
<i>Ritornello 4</i>	I			<i>Ritornello 4</i>	I

Tabla 4. *Concierto en do mayor para violonchelo* de Joseph Haydn. Una forma sonata enmarcada por una forma *ritornello*. Cuadro realizado por la autora de estas notas.

Tras la realización de un análisis tonal, el *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, posee una estructura sencilla en sus tres movimientos, tal como queda asentado en el siguiente cuadro según Edward Niel Furse:¹⁷⁰

¹⁷⁰ Furse, E. Niel, *Perspectives on the Reception of Haydn's Cello Concerto in C, with Particular Reference to Musicological Writings in English on Haydn's Concertos and the Classical Concerto* (tesis de maestría), University of Birmingham Research Archive, 2009, p. 6.

Movimiento	I Moderato	IV Adagio	I Finale. Allegro Molto
<i>Ritornello 1</i>	I Compás 1 al 21	I Compás 1 al 15	I Compás 1 a 40
Solo 1	I - V Compás 22 al tercer tiempo del 47	I - V Compás 16 al primer tiempo del 51	I - V Compás 41 a 98
<i>Ritornello 2</i>	V Compás 47, segundo tiempo, al 58	V Compás 51 al 56	V Compás 98 a 106
Solo 2	V - vi Compás 59 al tercer tiempo del 89	V - vi Compás 57 al 79	V - iii Compás 107 a 156
<i>Ritornello 3</i> ¹⁷¹	vi - (V) Compás 89, segundo tiempo, al 96	vi - (V) Compás 80 al 88	iii - V Compás 157 a 172
Solo 3	I Compás 97 al tercer tiempo del 127 CADENZA compás 128	I Compás 89 al 111	I Compás 173 a 250
<i>Ritornello 4</i>	I Compás 129 al 136	I Compás 112 al 116	I Compás 251 a 253

Tabla 5. Diseño tonal de los tres movimientos del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, según E. Niel Furse. Los grados entre paréntesis señalan acordes que preparan el regreso a la tónica, y no modulaciones extensas.

Análisis sobre la relación temática

De acuerdo a la tesis *Perspectivas sobre la recepción del Concierto en do para cello de Haydn* de E. Niel Furse,¹⁷² los temas, motivos o "esquemas" presentes en el concierto, desempeñan un papel crucial en la forma en que la música es expuesta. Menciona que a menudo es fácil simplificar en exceso este fenómeno mediante la identificación de los temas primero y segundo, sin tener en cuenta otros materiales. Identificar los elementos participantes resulta particularmente importante

¹⁷¹ En el segundo movimiento, el *ritornello tres* es sustituido por una sección de solo.

¹⁷² Furse, E. Niel, *op. cit.*, p. 12.

para los conciertos del siglo XVIII, muchos de los cuales incluyen un gran número de temas junto a una gran cantidad de material cadencial.

El maestro Furse propone una tabla para ilustrar la complejidad del material involucrado, pero resulta poco ilustrativa si no se tiene una referencia directa de los elementos de los que se trata (en notación musical), por lo que elaboré una partitura fragmentada del primer movimiento (*vid.* apéndice de la tesis), que habrá de ser de gran ayuda para la continuación de este análisis.

El mismo autor menciona que la división del movimiento en los elementos temáticos es, inevitablemente, un poco arbitraria, lo que refleja las limitaciones de un análisis descriptivo de esta naturaleza; sin embargo, para los fines de estas notas al programa, resulta un material más que suficiente.

<i>Ritornello 1</i>	Solo 1	<i>Ritornello 2</i>	Solo 2	<i>Ritornello 3</i>	Solo 3	<i>Ritornello 4</i>
A: 1 a 5	A: 22 a 26	A: 47(3) a 48	A: 59 a 63	E: 89(3) a 93	A: 97 a 101	A: 129 a 130 (3)
B: 6 a 7	C: 27 a 32(3)	K: 49 a 50	C: 64 a 67(3)	Q: 94 a 95(3)	C: 102 a 104	E: 130(3) a 133
C: 8 a 11	H: 32(3) a 34(3)	L: 51 a 52	M: 67(3) a 71(3)	F: 95(3) a 96	H: 105 a 106	F: 134
D: 12 a 15(3)	I: 34(3) a 36(3)	D: 53 a 55	N: 71(3) a 77(3)		R: 107 a 110(3)	G: 135 a 136
E: 15(3) a 18	E: 36(3) a 39	F: 56	E: 77 (3) a 80		S: 110(3) a 113(3)	
F: 19	F: 40	G: 57 a 58	O: 81 a 83(3)		T: 113(3) a 116	
G: 20 a 21	G: 41 a 42(3)		F: 83(3) a 84(3)		E: 117 a 121(3)	
	J: 42(3) a 45		J: 84(3) a 88 (3)		F: 121(3) a 122(3)	
	G: 46 a 47 (3)		P: 88(3) a 89 (3)		G: 122(3) a123(3)	
					J: 123(3) a 126	
					G: 127 a 128	

Tabla 6. Elementos temáticos del primer movimiento del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, según la tesis de E. Niel Furse. Los números entre paréntesis indican de qué tiempo se trata dentro del compás.

Gráficamente, la adición de elementos nuevos se esquematiza en la tabla siguiente:

Rit. 1	A B C D E F G
Solo 1	A C H I E F G J G
Rit. 2	A D F G K L
Solo 2	A C E F J M N O P
Rit. 3	E F Q
Solo 3	A C H R S T E F G J G
Rit. 4	A E F G

Tabla 7. Adición de elementos temáticos en el primer movimiento del *Concierto en do mayor para violonchelo* de Haydn, según la tesis de E. Niel Furse. Tabla realizada por la autora de estas notas.

En las próximas páginas, se presentan los elementos temáticos del primer movimiento del *Concierto en do mayor* según Furse.¹⁷³ Como parte de la descripción de los motivos (agrupados según sus características y funciones), también he agregado los *affetti* que los distinguen. Esta clasificación resulta compleja si se considera que la proliferación de teorías de los afectos provocó que varias de ellas fueran contradictorias entre sí. A pesar de ello, he buscado que los afectos correspondientes a cada fragmento musical analizado, sean la mayoría de las veces los comunes a las teorías de los autores que mantuvieron su influencia en el pensamiento musical de la época que aquí se trata (Mattheson, Charpentier, Rameau, Quantz). Asimismo, he enriquecido las descripciones de Furse mediante la explicación de las figuras retóricas empleadas por Haydn y tratando con mayor detalle la función de los diversos elementos descritos (*vid.* apéndice de la tesis):

¹⁷³Furse, E. Niel, *op. cit.*, pp. 14-16.

A y E: debido a la frecuencia de su aparición, se trata de los elementos más importantes. Cada sección (*ritornello* o solo) comienza con uno u otro de estos temas. Son muy distintivos y reconocibles para el oyente. Los *affetti* que Charpentier atribuyó a la tonalidad de *do* mayor fueron: alegre y guerrero, los cuales coinciden aproximadamente con los propuestos por Rameau: avivado, regocijante.¹⁷⁴ **A** establece claramente la tríada de tónica y es animado y de carácter rítmico. El segundo tema, **E**, es un tema contrastante con **A**, pues tiene un carácter más lírico (con predominio de grados conjuntos). Su salto inicial de octava ascendente se puede entender como una figura retórica¹⁷⁵ llamada *exclamatio*:

Exclamatio: exclamación. Es un salto melódico inesperado, ascendente o descendente superior a una tercera [...]. Lo alegre se expresa con saltos consonantes [...].¹⁷⁶

Asimismo:

[Jiménez Patón dice:] La exclamación es eficaz y para mouer los afectos mas ase de aplicar a tiempo, y no es bueno començar con ella, ni en cosas frias levantar la voz. Ase de vsar de ella cuando los animos de los oyentes estuuieren algo inclinados a nuestro dezir entonces es buen tiempo, mas sea con tiento no muy a menudo, que con mucha frenquecia vsada es locura y no exornacion, ni dure mucho tiempo sino breuedad se concluya y tome gracia y suauidad.¹⁷⁷

Resulta interesante mencionar que durante el solo 2, el tema **E**, antes alegre y pleno, se torna dramático debido a que Haydn emplea la tonalidad de la menor.¹⁷⁸

F, G, K, L, O, P y Q: se refieren a figuras cadenciales utilizadas tanto por la orquesta como por el solista. **F** es un elemento distintivo, con duración de un compás, que establece el área tonal de cada sección (cadencia I-IV-I). De las siete veces que aparece **F**, en tres ocasiones (*ritornelli* 1, 2 y 3) interrumpe con el carácter lírico que ha venido desarrollándose, para anunciar la entrada del elemento **A** (de carácter rítmico y animado). En otras tres apariciones siguientes (solos 1, 2 y 3) Haydn sorprende al escucha con la continuidad de elementos de carácter lírico. El *ritornello* 4, sirve para anunciar un final enérgico.

¹⁷⁴ López Cano, Rubén., *op. cit.*, p. 67. Mattheson propone los *afetti*: cólera, enfado, impertinencia; mismos que no considero propios de este concierto.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 69. En algunos casos, el auxilio de las figuras retóricas ayuda a definir el carácter del fragmento musical. Tal como menciona el teórico Bertrand Lamy: "Las figuras retóricas son el lenguaje de los afectos".

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 155.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 156.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 67. Según Charpentier, los *afetti* correspondientes a *la* menor son: tierno y lacrimoso; mientras que para Mattheson corresponden a: llanto, nostalgia, dignidad, relajación.

Por otra parte, **F** es un elemento que se repite por *palillogia*:

Cuando en una repetición el fragmento repetido aparece sin ninguna modificación con respecto del original, se dice que es una *repetición de partes iguales*. En la retórica musical la *repetición de partes iguales* se conoce como *palillogia*.¹⁷⁹

Haydn emplea esta figura retórica de repetición para insistir en un significado idéntico que no presenta atenuaciones ni amplificaciones.

G es un elemento de uso común con el que se cierra una sección, excepto al final del Solo 2 y el *Ritornello* 3, donde se sustituye por **P** y **Q**, respectivamente. Este reemplazamiento de **G**, evita el establecimiento de estas tonalidades de manera clara. **G**, **P** y **Q** corresponden a la figura retórica *epizeuxis*:

Epizeuxis: reduplicación, duplicación. Repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad [...] al reiterar de forma inmediata, [se] genera una tensión vehemente que impacta al oyente.¹⁸⁰

G, **P** y **Q** también se encuentran en combinación con una línea melódica ascendente (*anabasis*), que expresa exaltación, ascenso o cosas semejantes.¹⁸¹

O proporciona una introducción cadencial a **F**. **O** también corresponde a la figura retórica empleada para la exaltación (*anabasis*).

L se utiliza para proveer una cadencia en la dominante de la dominante durante el *ritornello* 2, precedido por dos compases de pedal de dominante en **K**. **L** es una *epizeuxis*,¹⁸² mientras que **K** corresponde a una *palillogia*, es decir, una repetición de partes iguales o sin ninguna modificación.

B y **D**: estos son elementos que sólo ocurren dentro de las secciones de *ritornello*. **B** aparece sólo una vez. Su función es proporcionar un contraste entre un *tutti* de mayor densidad sonora y otro más cristalino dentro del mismo *ritornello*. **D** es tonalmente vago, lo cual proporciona un contraste mayor al material orquestal cadencial que lo rodea.

Cuando un fragmento musical repetido aparece con algunas modificaciones con respecto al original, como ocurre en **B** y **D**; se habla de una *repetición de igualdad relajada*.¹⁸³ En la retórica

¹⁷⁹ López Cano, Rubén., *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 129.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 152.

¹⁸² *Vid.*, nota 181.

¹⁸³ López Cano, Rubén., *op. cit.*, p. 134.

musical, a esta *repetición* se le denomina *traductio*.¹⁸⁴ Con este término se denominan las figuras que, actuando sobre una o varias voces, introducen modificaciones a un fragmento musical cada vez que es repetido. Estas modificaciones pueden consistir en: transposiciones, progresiones, desarrollos, imitaciones, cambios de armonía, cambios de octava, etc. La repetición por *traductio* implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido.

J: es un elemento importante que aparece en todas las secciones de solo, pero es reservado exclusivamente al solista. Todavía en época de Haydn, se consideraba la repetición (*traductio*) como una insistencia:

Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; [...] aquello que por su importancia merece ser subrayado, aunque a veces, también repetimos sólo para redundar.¹⁸⁵

Asimismo, Haydn hace uso de la figura retórica *synonimia*, que es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel,¹⁸⁶ y de la *gradatio*:

[gradatio es] la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.¹⁸⁷

López Cano complementa la información:

Para Nucius (1613), [la *gradatio*] “tiene un gran efecto sobre todo al final de la unidad cuando se quiere sorprender a un escucha que espera la conclusión”.¹⁸⁸

El elemento **J** obedece a la descripción de Nucius, puesto que después de su ejecución, el solista realiza una ávida cadencia como final de su intervención.

¹⁸⁴López Cano, Rubén., *op. cit.*, p. 125. Una de las características principales de la repetición es que generalmente aparece en combinación con otras figuras retóricas.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 124.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 134.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 136.

¹⁸⁸ *Idem*.

M y N: estos elementos son típicos de los conciertos desde mediados del siglo XVIII. Son pasajes de desarrollo, durante los cuales el solista se entrega a la realización de arpeggios rapsódicos y atraviesa varias áreas tonales de manera virtuosa.¹⁸⁹

Tanto en M como en N, se presenta la figura retórica *synonimia*¹⁹⁰ (por cuartas ascendentes). El paso de M y N por varias tonalidades¹⁹¹ coincide con el afecto que Charpentier¹⁹² propone para la tonalidad de la menor: tierno y lacrimoso.¹⁹³ Esta tonalidad comienza en M y termina junto con la intervención del solista en P.

C, H, I, R, S y T: **C** es un elemento que no se encuentra claramente definido, sobre todo en el *Ritornello* 1. A pesar de su poca claridad, el elemento **C** posee un afecto de esperanza, que según Mattheson:

La esperanza agradable y placentera se conduce melódicamente de la manera más amorosa, con la más dulce combinación de sonidos, con alegría moderada, valentía, arrojo y deseo.¹⁹⁴

En cada sección posterior del solo se incluye una versión del mismo. En este elemento se encuentra la figura retórica *anabasis*.¹⁹⁵ En el Solo 1, **C** se convierte en **H** (más virtuoso) antes de tomar como puente a **I** para llegar a **E**.

H, R, S y T poseen un afecto jubiloso y avivado gracias al uso de elementos rápidos como la figura retórica *fuga hypotiposis*.¹⁹⁶ En el Solo 3, aparecen versiones tanto de **C**, como de **H**, seguidas de tres elementos más, reservados para el violonchelo.

R es un elemento cadencial y virtuoso que va de la tónica hacia la dominante, lo cual permite el pedal de sol del nuevo tema **S** del solista, con su distintiva oscilación V-I. **R** es una repetición

¹⁸⁹ Furse menciona que para los oídos modernos, estas secciones pueden resultar monótonas; sin embargo, para mí resultó sorprendente su observación, puesto que es uno de los pasajes en los que encuentro un gran disfrute en la ejecución.

¹⁹⁰ López Cano, Rubén., *op. cit.*, p. 134. *Synonimia*: repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 67. Denominación de las pasiones o *affeti*, según la tonalidad, descritas por Rameau:

re mayor: avivado, regocijante.

sol mayor: canciones tiernas y alegres.

do mayor: avivado, regocijante.

fa mayor: tormentoso, rabia.

¹⁹² *Idem*. Para Mattheson corresponden los afectos: llanto, nostalgia, dignidad, relajación.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 63.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 152. *Anabasis*: línea melódica ascendente que expresa exaltación, ascenso o cosas semejantes.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 153. *Fuga hypotiposis*. Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración.

alterada (*tradio*). Su fuerza se amplía gracias a la combinación con la figura retórica *gradatio*, lo cual anuncia la pronta conclusión de la última intervención del solista. Como sorpresa para el oyente, Haydn no culmina su discurso en **R**, sino que vuelve a retomar la calma gracias al uso de notas largas en **T** y **E**, que ponen un freno al rápido movimiento de la voz del solista. Asimismo, **T** es un elemento melódico que permite una cadencia de regreso a la tónica, antes de que **E** reaparezca.

A través de este análisis, se descubre la maestría en el uso de varios elementos musicales por parte de Haydn. Resaltan aquellos temas que comienzan en el tercer tiempo del compás y, aun así, resultan armónicos en el discurso, mismo que no deja de brindar sorpresas en el oyente. Se trata de una obra típica de su tiempo, en tres movimientos, con un diseño sin complicaciones tonales, dividida claramente en secciones de *ritornello* y de solo.¹⁹⁷

En mi opinión, la música de Haydn, y en particular el *Concierto en do mayor para violonchelo*, posee una efectiva fuerza retórica que no se limita a que los violonchelistas muestren su talento. Esta obra incluye una serie de elementos virtuosos que se mezclan a la perfección en la obra como un conjunto. El equilibrio entre los movimientos es extraordinario, con convicción en sus estados de ánimo y colores. El diseño de cada movimiento es simple, pero finamente labrado, con ingeniosos enfoques de la forma de concierto en general.

Para ver el análisis del segundo y tercer movimiento del concierto en C para violonchelo de F. J. Haydn, dirigirse a los anexos 2.1 y 2.2, respectivamente.

¹⁹⁷ Furse, E. Niel, *op. cit.*, p. 16.

3.3 *SONATA PARA PIANO Y VIOLONCHELO EN MI MENOR, OPUS 38,*
DE JOHANNES BRAHMS



Johannes Brahms

Fotografía de María Fellingner, probablemente de 1889.

3.3.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Johannes Brahms

Hamburgo, 7 de mayo de 1833 - Viena, 3 de abril de 1897

Brahms fue el compositor más destacado de su época en todos los campos, con excepción de la ópera, y una influencia importante sobre la música del siglo XX.

Nació en Hamburgo en una familia de recursos modestos. Su padre tocaba el corno y el contrabajo en salas de baile y en conjuntos locales. De niño, Brahms estudió piano, violonchelo y corno; a través de las lecciones de piano y teoría de la música desarrolló su amor por la música de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. Ganaba dinero tocando música popular en restaurantes y tabernas, lo cual fomentó su gusto por la música folclórica y popular que perduró toda su vida. Tuvo una predilección especial por el estilo de los gitanos húngaros y lo empleó en muchas composiciones.

En 1853, Brahms conoció al violinista Joseph Joachim y a Robert y Clara Schumann, quienes se convirtieron en su apoyo más fuerte. Schumann elogió a Brahms por escrito, lanzó su carrera artística y lo ayudó a encontrar un editor. Tras el intento de suicidio de Schumann y su reclusión por enfermedad mental, Brahms tomó a su cuidado a su familia, mientras Clara regresaba a su actividad como intérprete.

Brahms se ganó la vida dando conciertos como pianista y director de orquesta, y gracias a la venta de su música a los editores. Dirigió la *Singakademie* de Viena de 1862 a 1863, y se estableció allí de manera permanente en 1868. De 1872 a 1875 dirigió el coro y la orquesta de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, donde programó mayormente música alemana, desde el siglo XVI hasta su propia época. También estuvo activo como editor de la música de C. P. E. Bach, François Couperin, Schumann, Schubert y Chopin. En las dos últimas décadas de su vida viajó ampliamente como director de orquesta, interpretó sobre todo sus propias obras y recibió numerosos honores. Murió de cáncer de hígado,¹⁹⁸ menos de un año después de la muerte de Clara Schumann, y fue enterrado en el Cementerio central de Viena, cerca de Beethoven y de Schubert.

¹⁹⁸ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 619.

3.3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

El Romanticismo.

Las raíces del Romanticismo se remontan a los años sesenta del siglo XVIII,¹⁹⁹ proveniente de Inglaterra y Suiza, llegó a Alemania, donde se desarrolló con fuerza. El Romanticismo permitió a la cultura alemana reconocerse, al mismo tiempo que le permitió construir y expresar su propia identidad, la cual habría de imponerse como una hegemonía sobre la cultura europea del siglo XIX.²⁰⁰

Por primera vez en la historia, la música es promovida al rango más elevado en la jerarquía de las artes, (lo contrario de la posición que la estética racionalista del siglo XVIII le había conferido). Asimismo, la música vocal deja de ser la favorita, permitiendo que la música instrumental se reivindique como la esencia más auténtica de la música.

Otra característica del periodo romántico es la valorización de la armonía sobre la melodía. Como se anotó anteriormente con respecto a Haydn, la melodía estaba en relación directa con la representación de los afectos,²⁰¹ en cambio, en el Romanticismo:

[...] la melodía ya no es la soberana absoluta, lugar privilegiado de los afectos y portadora de significados determinables, siendo la armonía su sostén y soporte funcional; por el contrario, es la armonía el «en sí» de la música, y la melodía no es más que, en un cierto sentido, su proyección.²⁰²

La armonía, como punto de apoyo del proceso compositivo, es el terreno privilegiado de las búsquedas progresivas en este periodo. La expansión del área tonal mediante la anexión de tonalidades lejanas, también fue consecuencia de este manejo de la armonía. En ese sentido, la disonancia se explota en todas sus facetas: se recorre la gama de las novenas y las séptimas; se distorsiona el perfil de los acordes, ya sean estos consonantes o disonantes, mediante la alteración cromática o la enarmonía.

¹⁹⁹ Di Benedetto, Renato, *Historia de la Música. El Siglo XIX, Primera parte*, Carlos Fernández (trad.), Turner libros, CONACULTA, Madrid, 1999, p. 3.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Vid.* apartado 3.2.2 de estas notas al programa, referente al análisis del *Concierto en do mayor* de Haydn. La relación entre melodía y afectos parte de una serie de principios racionalistas tal como se desprende de sendos tratados sobre la interpretación.

²⁰² Di Benedetto, Renato, *op. cit.*, p. 13.

El cromatismo permitió la producción de disonancias que alejaban la resolución. Las alteraciones actuaban contra la entidad de los acordes, exaltando la pluralidad de los significados y de las relaciones, lo que proporciona un carácter abierto e imprevisible a la armonía.

La melodía se vuelve accidentada, como consecuencia de la relajación de las relaciones jerárquicas en la armonía. La dilatación hace caer el principio de correspondencia simétrica.²⁰³ Schumann encontraba en ello:

El signo de la voluntad de la música de retornar hacia sus orígenes, cuando todavía no la oprimían las leyes del rigor del compás.²⁰⁴

Lo anterior demuestra un estilo de composición que fluye y crece, lo que permitió dar un enfoque progresivo y abierto a la forma sonata de herencia clásica; es decir, la música se rehace continuamente en el proceso de variación progresiva de la extendida elaboración temática. Su éxito más radical es la forma cíclica de la sonata, consistente en una continua articulación de una idea fundamental, aunque diferente en cada nueva aparición.

En el periodo romántico, el contrapunto de Bach tuvo gran resonancia en la música de compositores como Mendelssohn, Schumann y Brahms, entre otros.²⁰⁵ De ellos, probablemente el compositor más consistente y exitoso en el aspecto contrapuntístico fue Brahms, quien fue el más interesado —y tal vez capaz— en integrar las técnicas de composición del pasado y el presente.²⁰⁶ En el caso de Brahms, esta influencia destaca en su técnica de composición: una música con un contrapunto *serioso*, a la vez riguroso y elocuente, y como se expondrá más adelante, con una textura contrapuntística obtenida a partir del desarrollo de sus núcleos motivicos.

En la música instrumental, la sensibilidad por el sonido en sí mismo fue privilegiada y exaltada como valor autónomo y absoluto de la música. La búsqueda tímbrica, cada vez más atenta y afinada,²⁰⁷ estimuló la exploración del campo sonoro de cada instrumento por medio del virtuosismo instrumental, y originó la predilección por la plenitud del sonido rico y potente²⁰⁸

²⁰³ Gracias al cual, frases y periodos se suceden, reagrupándose y distinguiéndose entre sí según una ordenada disposición estrófica, como sucede en el estilo de composición del clasicismo.

²⁰⁴ Di Benedetto, Renato, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁵ Klaus-Jürgen, , Sachs y Carl Dahlhaus, "Counterpoint." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690> (consultada el 17 de octubre de 2011).

²⁰⁶ Walker, Paul M., "Fugue", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678> (consultada el 18 de octubre de 2011).

²⁰⁷ Di Benedetto, Renato, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁸ *Idem*, La trompeta se considera el *alma romántica* de la orquesta; también el clarinete es apreciado debido a su abundante gradación de matices tímbricos; sin embargo, el piano es el instrumento "del cual Hoffmann hacía el elogio como el que 'podía dar al oyente la plenitud de los acordes, el espejo completo de la armonía y sus

—justificado ante esa búsqueda de los románticos por la continuidad y expansión de las formas—, mismo que alcanzaba su mayor exposición en el sonido de la orquesta, donde cada instrumento colaboraba en la construcción de un sonido homogéneo en el discurso musical.

Johannes Brahms fue visto por sus contemporáneos como un detractor de Wagner y Liszt; como alguien en contra de los principios de fusión de todas las artes y en contra de las consecuencias que se desprendían de esos principios en cuanto a la forma y el lenguaje musical, y promotor de una música pura en las formas consagradas por la tradición clásica.

Es en la música de cámara donde Brahms encuentra su fama de músico clasicista;²⁰⁹ sin embargo, esta postura es ambivalente, pues al tiempo que es en compositor tradicionalista, su música posee fuertes implicaciones progresistas;²¹⁰ por ejemplo, aun cuando la norma indicaba que los compases de un periodo resultaran en número par, ya no es la correspondencia de las frases (preguntas y respuestas) lo que se impone como el principio esencial de su discurso, sino la variación-desarrollo de núcleos motivicos elementales —que a veces se reducen a un simple intervalo— de la que resultan elementos variados y minuciosamente articulados y dinámicos, no encuadrados en los esquemas tradicionales.

En el campo armónico, la polivalencia funcional de cada acorde es amplificada, pero al mismo tiempo está virtualmente anulada por un fluido entrelazamiento de líneas contrapuntísticas, que constituye el tejido del discurso musical brahmsiano.

Brahms comenzó a trabajar en la *Sonata para violonchelo en mi menor*, op. 38, en junio de 1862. Ésta sería la primera de las siete sonatas que sobrevivirían a su autocensura. La *Sonata en mi menor* no era la única composición en la cual estuvo enfocado; el *Quinteto de cuerdas en fa menor* y algunos bocetos sinfónicos también fueron parte de este periodo. En el otoño de ese mismo año, había terminado tres movimientos del quinteto, y al mismo tiempo envió a Clara Schuman²¹¹ el primer movimiento de la *Sinfonía en do menor*. Se trató de un comienzo prometedor que provocó

tesoros', hacer resaltar 'cualquier cuadro musical rico en figuras y claro—oscuros' que la fantasía de un compositor pudiera haber concebido".

²⁰⁹ Di Benedetto, Renato, *op. cit.*, p. 143.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Schonberg, Harold C., *op. cit.*, p. 276. En 1853, Brahms y Robert Schumann se conocieron en Düsseldorf. "Joachim había hablado de su nuevo amigo a Schumann y participó activamente en la concertación del encuentro. Hay una anotación en el diario de Schumann, con fecha del 30 de septiembre de 1853. 'Brahms vino a verme (un genio)'. Schumann se sintió tan impresionado que escribió un extenso artículo en el *Neue Zeitschrift für Musik*, y allí afirmó que era una joven águila, y predijo que en él se originarían grandes cosas". "Tan intensa era la simpatía entre Schumann y Brahms que aquél insistió en que se mudase a su casa. Brahms estaba junto a Clara cuando Schumann intentó suicidarse, y estuvo también con ella cuando él murió, en 1856".

algo de emoción dentro de su círculo musical. Clara escribió a Josef Joachim:²¹²

El movimiento está lleno de bellezas maravillosas, y los temas son tratados con un dominio que se está convirtiendo, más y más, en característico de él.²¹³

La sinfonía, sin embargo, no sería terminada sino hasta otros doce años después.

La atención de Brahms se distrajo de la *Sonata en mi menor* por el anuncio de que Friedrich Wilhelm Grund, el director de la Filarmónica de Hamburgo, se retiraba de su cargo y necesitaba un sucesor. Brahms viajó a Hamburgo para expresar su interés por el cargo a Theodor Avé-Lallenant, un influyente hamburgués amigo de él y de los Schumann. A continuación, Brahms dejó Hamburgo para realizar una larga visita a Viena, con la idea de regresar en cuestión de meses para tomar posesión del cargo. De hecho, pasaría un año antes de recibir noticias de Avé-Lallenant, quien le informaría que la dirección de la Filarmónica no se le había ofrecido a él, sino a Julius Stockhausen, un barítono y maestro de canto.²¹⁴

Finalmente, en 1865, mientras vivía en la casa de verano en Lichtenthal, terminó el tercer movimiento de la *Sonata para violonchelo en mi menor*, es decir, tres años después de la creación del primer movimiento.

Sólo sobreviven unas cuantas obras de su juventud y pocos bocetos de sus obras, pero los que quedan, muestran su tendencia a escribir sólo una melodía y la línea del bajo como puntos de partida, incluso en la música que sería contrapuntística. Esta predisposición para comenzar dos partes sólidas, casi siempre en movimiento contrario, parece evidente en los primeros compases de la *Sonata para violonchelo*, mostrando su capacidad para lograr una relación moderna con las estructuras contrapuntísticas del pasado.

²¹² Schonberg, Harold C., *op. cit.*, p. 277. Otra gran amistad en la vida de Brahms fue la que lo unió a Joseph Joachim, quien era para el violín lo que Clara Schumann era para el piano; sin embargo, a partir del divorcio de Joachim de la cantante Amelie Weissen en 1881, Brahms tomó partido por Amelie, lo que lastimó a Joachim. En 1887 ambos se reconciliaron, aunque su amistad nunca llegó a ser tan estrecha como antes.

²¹³ Swafford, Jan, *Johannes Brahms: a Biography*, New York, Vintage Books, Random House, 1997, p. 236.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 237. Stockhausen fue conocido internacionalmente como cantante, pero nunca había ocupado un puesto de dirección de orquesta. Brahms nunca regresó a Hamburgo para vivir, y permaneció en Viena por el resto de su vida.

3.3.2.1 Primer movimiento. *Allegro non troppo*.

Exposición.

La sonata se inicia con un primer tema serio y reflexivo en el registro más grave del violonchelo, a partir de las tres notas del acorde de la tónica (*mi menor*), el cual se deriva del “Contrapunctus II”²¹⁵ del *Arte de la fuga* (obra que se basa en un solo tema) de Johann Sebastian Bach.²¹⁶ Este homenaje a Bach no sólo se limita a la utilización de un tema derivado de ese autor, sino al recurso de la economía de medios —tan característico en Bach—, que también utiliza Brahms durante toda la sonata. En el segundo movimiento, seguirá recurriendo a material temático del movimiento anterior, y en el tercero, utilizará como base el “Contrapunctus XIV” también del *Arte de la Fuga*.

A continuación se muestra el tema original en que se basa el *Arte de la fuga*:



Figura 25. Inicio del “Contrapunctus I” de *Die Kunst der Fuga*, de J. S. Bach. Versión autógrafa.

Y a continuación, el “Contrapunctus II”, que es la inversión del tema original:

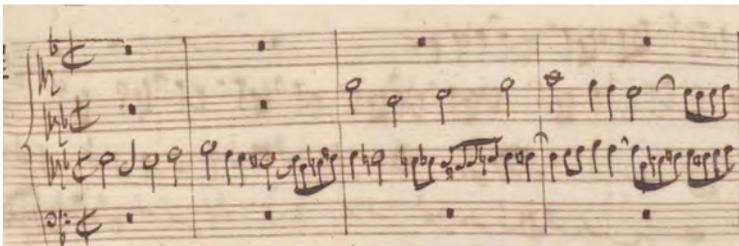


Figura 26. Inicio del “Contrapunctus II” de *Die Kunst der Fuga*, de J. S. Bach. Versión autógrafa.

²¹⁵ “Die Kunst der Fuga”, en *IMSLP Petrucci Music Library*, <http://imslp.org> (consultada el 2 de noviembre de 2011). La numeración utilizada para designar los contrapuntos del *Arte de la fuga* proviene de la edición autógrafa. Bach utilizó el término latino *fuga* para este y otros títulos.

²¹⁶ Latham, Alison. “Art of Fugue, The”, en *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e423> (consultada el 16 de octubre de 2011). El *Arte de la fuga* es una colección de fugas y cánones de Bach, BWV 1080, compuesta en la década de 1740 para mostrar una amplia variedad de técnicas de contrapunto. El medio sonoro no está especificado, pero casi todos los movimientos se pueden reproducir en un instrumento de teclado solista. La obra sobrevivió sin terminar y el orden previsto de los números es incierto, pero consta de 14 fugas (*contrapuncti*) para las diferentes voces, cuatro cánones, un par de fugas en espejo y una fuga cuádruple incompleta.

Este último contrapunto es en el que se basó directamente Brahms para elaborar su propio tema para el primer y segundo movimientos de su *Sonata en mi menor*:

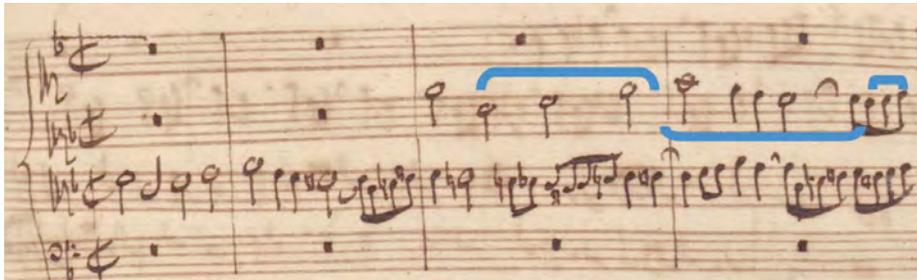


Figura 27. Respuesta en la tónica (3er compás) del “*Contrapunctus II*” de *Die Kunst der Fuga*, de J. S. Bach. Los corchetes señalan los tres motivos que conforman el tema y que fueron utilizados por Brahms.

Como puede observarse en la figura anterior, el primer tema está compuesto de tres motivos: a) una figura de arpeggio ascendente (en la tónica); b) un fragmento de escala descendente (del sexto al tercer grado), y c) una figura anacrúsica consistente también en un fragmento de escala, pero en movimiento ascendente (en realidad, una versión inversa y disminuida del segundo motivo).

A continuación se muestra el tema diseñado por Brahms a partir de Bach (según la edición Wiener Urtext de Schott, 1973):

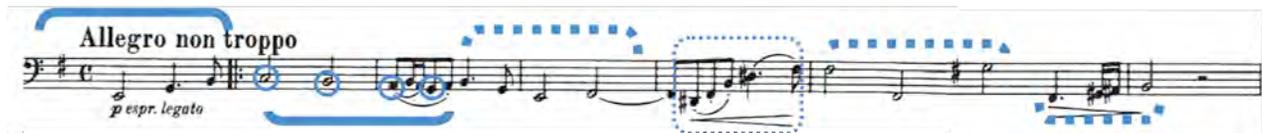


Figura 28. Inicio del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms, tema principal (A). Se muestran en corchetes los dos motivos principales (1 y 2). Las líneas punteadas indican las partes del tema construidas con base en los dos motivos. La figura enmarcada corresponde a una importante derivación del motivo 1 (1a).

En comparación con el modelo de Bach, el motivo 1 es idéntico en cuanto a dirección e intervalos, pero diferente en ritmo (desde luego, falta el salto inicial de quinta descendente). El motivo 2 también respeta dirección e intervalos (obsérvese las notas dentro de los círculos) pero varía en ritmo e incorpora adornos. El resto del tema, entre la mitad del compás tres y el compás ocho, está construido con base en los dos motivos iniciales. Por ejemplo: del tercer tiempo del compás tres al

compás cuatro, se trata de la reunión del motivo uno en movimiento retrógrado y el motivo dos incompleto y por movimiento contrario (*mi-fa*). Por su parte, el compás cinco está totalmente basado en el motivo 1, pero su primera nota está sustituida por la totalidad del motivo (arpeggio ascendente) por reducción de valores. Es interesante notar que esta figura por reducción de valores tiene el mismo carácter rítmico y dirección del motivo tres de Bach, con la diferencia de que en Brahms es un arpeggio. Este motivo del compás cinco será de gran importancia en fragmentos subsecuentes, especialmente en el tema B de la exposición (compás 58 y ss.), por lo que lo designaré como motivo 1a. Entre el compás seis y el tercer tiempo del siete, aparece la primera parte del motivo 2, pero por movimiento contrario y cambios de registro (octava). Finalmente, entre el tercer tiempo del compás siete y el segundo del compás ocho, se enuncia el motivo dos completo, por movimiento contrario y variación rítmica, el cual se asemeja al tercer motivo de Bach (incluso, por ser una escala).

Por su parte, el motivo 2 utilizado por Brahms —previamente descrito—, también tiene otra presentación, si se agrupan las notas de una manera diferente (ver figura siguiente). Esta segunda versión del motivo tendrá importantes consecuencias, no sólo para el primer movimiento, sino para el segundo, como se explicará después. De aquí en adelante, se especificará cuál de las dos presentaciones de este motivo dos es utilizada en cada caso.



Figura 29. Inicio del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms, tema principal. Otra presentación del motivo dos.

Los círculos señalan la segunda posibilidad del segundo motivo, que ha pasado de ser una escala descendente, a una figura de apoyaturas sucesivas.

Sorprende la forma en que Brahms emplea variaciones de los motivos 1, 1a y 2 (en sus dos presentaciones), que a veces se reducen a un simple intervalo. El resultado de utilizar estos núcleos motivicos con sus variaciones rítmicas, dinámicas y armónicas, es que la música adquiere un carácter variado, al tiempo que conserva un gran sentido de unidad debido a la utilización del material inicial de manera económica. A continuación se presentan algunos ejemplos de lo anterior.

Un primer caso muy interesante es cómo está construida la segunda parte del tema A, que va del compás 9 al 20:



Figura 30. Inicio del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms, segunda parte del tema principal (fragmento). Parte del violonchelo, compases 9 al 20.

La melodía del violonchelo en los compases 9 y 10 representa una síntesis del ritmo del primer motivo y el movimiento melódico del segundo —en su segunda presentación— en movimiento contrario. Los compases 11 y 12 son una variante de lo anterior, y el fragmento del compás 13 al 16 es una secuencia melódica del mismo elemento, en la cual la última nota del motivo es la primera del siguiente. La tercera vez que se repite el motivo, en el compás 15, Brahms utiliza la primera presentación del segundo motivo (fragmento de escala ascendente).

Un segundo caso es lo que sucede cuando el piano enuncia el tema principal en el compás 21, y el violonchelo lo acompaña con el motivo dos (primera presentación) en reducción de valores (*la - sol - fa - mi*).



Figura 31. Fragmento del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Enunciación del tema principal por parte del piano, compás 21 y siguientes.

Como tercer caso, se puede mencionar la utilización de un solo intervalo, proveniente del segundo motivo, que utiliza Brahms insistentemente —tanto en dirección descendente como ascendente—

en el pasaje que va del compás 42 al 53. El lugar de condensación máxima comienza en el compás 46, en donde el violonchelo insiste en el intervalo de segunda, proveniente del inicio del motivo dos:



Figura 32. Fragmento del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms, compases 46 a 48.

Con respecto al tema B de esta forma de *allegro sonata* del primer movimiento, Brahms presenta el tema en la tonalidad del quinto grado en la exposición (*si menor*), y en la tonalidad principal en la reexposición (*mi menor*), lo cual corresponde a las reglas tradicionales de la forma sonata.

En lo relativo al diseño melódico del tema B, se trata de derivaciones de los motivos 1a y 2. En la primera parte del tema (de la anacrusa del c. 58 al c. 61), el elemento principal es el motivo 1a, pero no presentado directamente, sino tras tres impulsos en que se van agregando cada vez más notas. El objetivo de estos intentos es hacer desear la enunciación completa del motivo 1a, que sucede hasta el cuarto impulso (de la anacrusa del c. 60 a la primera parte de ese mismo compás). Así como hubo tres intentos antes de desplegar el motivo 1a, después del mismo se repite tres veces la segunda parte de dicho motivo (negra con punto más octavo), de la mitad del c. 60 al c. 61, con lo cual se logra un equilibrio en la frase. El piano por su parte, de manera desfasada, imita el tema, proveyendo una textura contrapuntística tipo canon, con la salvedad de que en los dos últimos compases (60—61), la imitación se desarrolla por movimiento contrario .



Figura 33. Fragmentos del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Tema B. Los números indican los impulsos previos al despliegue del motivo 1a, y las letras, la insistencia en la segunda parte del motivo. Compases 58 a 61.

La segunda frase del tema B, por su parte (de la anacrusa del c. 62 al c. 65), está construida con base en el motivo dos (fragmento de escala), el cual se presenta con tres variantes rítmicas.

Figura 34. Fragmento del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Segunda frase del tema B. Cada corchete indica una variación rítmica del motivo dos. Compases 62 a 65.

El primer corchete indica la primera variación rítmica del motivo dos, que incluye un figura rítmica característica del motivo 1 (negra con punto más octavo); el segundo corchete señala la segunda variación rítmica, consistente en cuatro octavos; finalmente, el tercer corchete indica la última variación rítmica, consistente en negras con punto (en círculo) interrumpidas por notas de octavo en movimiento contrario. El piano, por su parte, apoya al violonchelo con la mano derecha (mediante terceras y décimas paralelas), mientras que con la izquierda dibuja la melodía en movimiento contrario. En los dos últimos compases del ejemplo (64 y 65), la mano derecha del piano realiza movimiento contrario con respecto al violonchelo (notas en círculo).

De la anacrusa del c. 66 al c. 77, se presenta una variante del tema B con los mismos recursos de imitación, pero caracterizada por el registro grave en ambos instrumentos.

Finalmente, la *codetta*²¹⁷ de la exposición, en la tonalidad de *si* mayor (de la anacrusa del c. 78 al c. 90), está construida casi enteramente con el motivo 2 (fragmento de escala descendente), a excepción de dos cosas: el salto ascendente de cuarta que conforma la anacrusa de cada frase (anacrusa al c. 79 y al c. 83), y el intervalo complementario de salto de quinta descendente que funciona como acompañamiento. Este acompañamiento tiene la peculiaridad rítmica de imitarse a distancia de un octavo, lo que provoca una ambivalencia de los tiempos fuertes.

²¹⁷Walker, Paul M., "Codetta", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06036> (consultada el 17 de octubre de 2011.) En la forma sonata, *codetta* es el material con el que concluye, en una nueva tonalidad, la exposición, después de la presentación del segundo grupo temático.



Figura 35. *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Inicio de la *codetta* de la exposición. Compases 78 a 81.

En la figura 35 se pueden apreciar dos apariciones del motivo dos (fragmento de escala): en el compás 79 (corchete) y en los compases 80 - 81 (círculos). Esta última presentación no resulta tan obvia, debido a los dobles bordados que adornan la melodía. Esta *codetta*, caracterizada por una sonoridad muy suave, prepara —a manera de una gran dominante— el retorno del primer tema, en *mi* menor, al repetir la exposición.

Un último elemento a mencionar con respecto a la exposición, es el carácter sorpresivo que tiene la armonía del tema principal cuando se presenta en modo mayor (*do* mayor en la exposición y *fa* mayor en la reexposición). Lo sorprendente es el acorde que acompaña al primer tiempo de los compases 35, 36 y 37, consistente en una sexta aumentada (alemana) que resulta muy contrastante por dos motivos: por estar la melodía en modo mayor, y por la utilización de la sexta alemana como acorde ornamental de bordado, y no como función predominante, antecesora de una cadencia auténtica.



Figura 36. *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Fragmento de la exposición. Tema A en *do* mayor. El acorde inicial de cada compás es de sexta aumentada (alemana) de tipo ornamental (bordado). Compases 34 a 36.

Llama la atención que este acorde aparece con tres graffías diferentes a lo largo del primer movimiento: en el primer caso (c.35) se presenta como sexta alemana (un acorde mayor más una

sexta aumentada: *lab—do—mib—fa#*); en el segundo, la quinta del acorde mayor está escrita como cuarta doble aumentada: *reb—fa—sol#—si* (c. 196), y en el tercer caso, el acorde está escrito como séptima de dominante: *do—mi—sol—sib* (c. 254).

Desarrollo.

El desarrollo comienza en *sol* mayor (tonalidad relativa de *mi* menor), y entre ese punto y el compás 125 se despliegan, por terceras ascendentes, las tonalidades de *si bemol* mayor, *re bemol* mayor y *fa* mayor, momento en que la música alcanza su máxima tensión y sonoridad (c. 114 a 125). Hasta este punto, todo el material proviene del tema A de la exposición.

Un elemento distintivo de este desarrollo es que a partir del compás 126 se enuncia de manera completa el tema B de la exposición, en este caso en la tonalidad de *fa* menor. De hecho, las modulaciones antes señaladas preparan poco a poco la llegada de este tema B en su versión más sonora en todo el movimiento (*ff*).

La finalidad de la sección siguiente (anacrusa del c. 134 al 144) es modular hacia la dominante de la tonalidad principal, utilizando material del tema B, la cual se desplegará como un gran pedal de novena menor de dominante entre los compases 145 a 161. El material melódico de esta región de pedal se asemeja al de la *codetta* de la exposición, basado en el motivo dos (fragmento de escala descendente).

Reexposición

En coincidencia con la forma tradicional de *allegro-sonata*, en esta parte se vuelve a enunciar el material de la exposición, y el tema B se presenta en la tonalidad principal de *mi* menor.

A diferencia de la exposición, el tema A no es acompañado sólo por acordes en contratiempo, sino por una figura arpegiada en la mano derecha del piano (c. 162-179) que proviene de la sección de cierre del desarrollo (el pedal de novena menor de dominante antes descrito).



Figura 37. *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Inicio de la reexposición. Compases 162 a 164.

Otra diferencia es que la aparición del tema A en modo mayor no se realiza en *do* mayor, como en la exposición, sino en *fa* mayor (c. 195):

Figura 38. Sonata para piano y violonchelo en *mi* menor de Brahms. Fragmento de la reexposición. Tema A en *fa* mayor. Compases 195 a 197.

La *codetta* de la reexposición se presenta ahora en *mi* mayor (c. 240), a diferencia de la exposición, en que estaba en *si* mayor. Esta *codetta* se amplía para conformar la *coda* del primer movimiento, mediante la enunciación, en dos ocasiones, del tema A en *mi* mayor (a partir del c. 253). El movimiento termina apaciblemente en la tonalidad homónima (*mi* mayor), lo cual contrasta grandemente con el carácter serio y sombrío con que inicia la obra.

Finalmente, en la siguiente tabla se muestra, en detalle, el esquema tonal del primer movimiento:

Esquema tonal del primer movimiento, <i>Allegro non troppo</i> , de la <i>Sonata para piano y violonchelo en mi menor</i> , op.38, de Johannes Brahms.						
Exposición			Desarrollo	Reexposición		
Grupo de temas A i: <i>mi</i> menor	Grupo de temas B v: <i>si</i> menor	<i>Codetta</i> V: <i>si</i> mayor	Numerosas regiones: sol mayor (c. 91), <i>si</i> bemol mayor (c. 94), <i>re</i> bemol mayor (c.105), <i>fa</i> mayor (c.114), <i>fa</i> menor (c.126), y un gran pedal sobre la dominante de la tonalidad principal (acorde de novena menor de dominante) c. 91— 161	Grupo de temas A i: <i>mi</i> menor	Grupo de temas B i: <i>mi</i> menor	<i>Coda</i> I: <i>mi</i> mayor
Comienza en <i>mi</i> menor, atraviesa la tonalidad de <i>do</i> mayor (c. 34), y concluye con la dominante de <i>si</i> menor (acorde de F#7) c. 1— 57	Comienza en <i>si</i> menor y se mantiene en esa tonalidad, con breves inflexiones al IV (c. 61) y al V (c.64— 65) Anacrusa c. 58 — tercer tiempo de c. 77	Totalmente en <i>si</i> mayor Anacrusa c. 78 — 90			Comienza en <i>mi</i> menor, atraviesa <i>fa</i> mayor (c. 195) y concluye con la dominante de la tonalidad principal (acorde de B7) c. 162— 218	Comienza en <i>mi</i> menor y se mantiene en esa tonalidad, con breves inflexiones al IV (c. 222) y al V (c.225—226) Anacrusa c. 219 — tercer tiempo de c. 238

Tabla 8. Esquema tonal del primer movimiento, *Allegro non troppo*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Johannes Brahms.

Brahms respondía con sarcasmo cada vez que se le hacían comentarios al respecto de la similitud de su obra con la de Beethoven; a pesar de ello, vale la pena comentar que Brahms, tanto en el final de su primera sinfonía, como en el final del primer movimiento que acabamos de analizar, sigue el recurso beethoveniano de transitar de una tonalidad menor a su tonalidad homónima mayor, como lo hace Beethoven al final de su quinta sinfonía en *do* menor. En el caso de Brahms, como se puede apreciar en la tabla anterior, la transición se da entre las tonalidades de *mi* menor y *mi* mayor, en la *coda* final del primer movimiento.

3.3.2.2 Allegretto quasi Menuetto

Este movimiento tiene la forma tradicional de un minueto, consistente en dos partes tonalmente independientes (minueto y trío) y la repetición *da capo* de la primera. El minueto está en la tonalidad de *la* menor, y el trío en la de *fa#* menor y su tonalidad relativa, *la* mayor.

Parte A: Quasi Menuetto

Tiene forma binaria reexpositiva. Su primera parte está en la tonalidad principal de *la* menor (c. 1 a 37), y la segunda, en la región del tercer grado, ambivalente entre *do* menor y *do* mayor (c. 38 a 59). Esta segunda parte transita a *sol* menor y concluye con la séptima de dominante de *la* menor (*mi—sol#—si—re*), con la finalidad de realizar la parte reexpositiva en la tonalidad principal (c. 60 a 76).

La primera parte está formada por dos periodos paralelos, y cada uno de ellos consta de dos frases, más una extensión. En el primer periodo (c. 1 a 14), el violonchelo se encarga de la melodía, mientras el piano acompaña. En el segundo periodo, se invierten los papeles.

The image shows the beginning of the 'Allegretto quasi Menuetto' from Brahms' Sonata for piano and cello in E minor. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-5) shows the cello playing a melodic line and the piano providing accompaniment. The second system (measures 6-11) shows the piano playing a melodic line and the cello providing accompaniment. The third system (measures 12-15) shows the piano playing a melodic line and the cello providing accompaniment. Blue brackets and dotted lines highlight specific phrases and extensions in the score.

Figura 39. Inicio del *Allegretto quasi Menuetto* de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms.

Los corchetes señalan las frases del tema de la primera parte, y las líneas punteadas, la extensión.

En este segundo movimiento, Brahms utiliza el motivo dos (en sus dos presentaciones) del primer movimiento, que como se recordará, proviene del “Contrapuntus II” del *Arte de la Fuga*.



Figura 40. Comparación entre el motivo 2 (segunda presentación) del primer movimiento, y el inicio del segundo movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms.

En la imagen del *Allegro non troppo*, los círculos señalan el motivo dos en su segunda presentación (apoyaturas sucesivas). En la imagen correspondiente al *Allegretto quasi Menuetto*, el motivo dos aparece primero en reducción de valores en la parte del piano (figura enmarcada), y después, de manera aumentada y ornamentada, en el violonchelo (notas dentro de círculos).

Al concluir la enunciación del tema por parte del piano, se presenta un periodo de ocho compases (de la anacrusa de c. 29 al 37), en el cual aparece el segundo motivo del primer movimiento, pero en su primera presentación (fragmento de escala descendente).



Figura 41. Fragmento del segundo movimiento, *Allegretto quasi Menuetto*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Puente entre las dos partes del *Menuetto*. Compases 28 a 41.

En la figura anterior, la línea punteada indica el periodo que conecta las dos partes del minuetto. La función de este periodo es doble: servir como puente modulante hacia la región del tercer grado (*do menor – do mayor*) y proveer la figura de arpeggio (enmarcada) que servirá en la segunda parte (c. 38) como acompañamiento en la mano izquierda del piano. Por su parte, las notas en círculos indican el segundo motivo del primer movimiento (fragmento de escala descendente).

La segunda parte del *quasi menuetto* consta de dos frases en que se alternan las tonalidades de *do menor* y *do mayor* (c. 38 a 45), una extensión que transita por *re menor* (c. 46 a 49) y un periodo de cierre en *sol menor* (c. 50 a 58), con incursiones cada vez más frecuentes de la dominante de *la menor* (*mi-sol#-si-re*), la cual finalmente se establece durante dos compases (58 y 59) para dar pie a la parte reexpositiva (anacrusa al c. 60 a 76).

La parte reexpositiva consta del tema de la primera parte, expuesto por el violonchelo (un periodo que va de la anacrusa del c. 60 al c. 67), una extensión (c. 68 a 70) y una frase de cierre (c. 71 a 76).

The image shows a musical score for measures 71 to 76. It consists of two staves: a cello part on top and a piano accompaniment on the bottom. The cello part starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking. Blue dotted lines and arrows are used to highlight the hemiola structure in measures 71-74, showing how two measures of three beats are expanded into three measures of two beats. The piece concludes with a *Fine* marking.

Figura 42. Fragmento del segundo movimiento, *Allegretto quasi Menuetto*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 71 a 76.

Esta frase de cierre se caracteriza rítmicamente por el recurso de la hemiola, el cual se presenta del compás 71 al 74. Las flechas punteadas indican cómo dos compases de tres tiempos (71-72), se convierten en tres compases de dos tiempos. Un proceso similar continúa en los siguientes dos compases. Este recurso rítmico tendrá una presencia importante en el trío, que comienza a continuación.

Parte B: Trío

Tiene forma binaria y está escrito en *fa sostenido menor* (submediante cromática de la tonalidad original de *la menor*). Posee un carácter lírico y *legato*, que contrasta con la naturaleza rítmica del *quasi menuetto*. El material melódico del Trío deriva del motivo dos (en sus dos presentaciones) del primer movimiento:

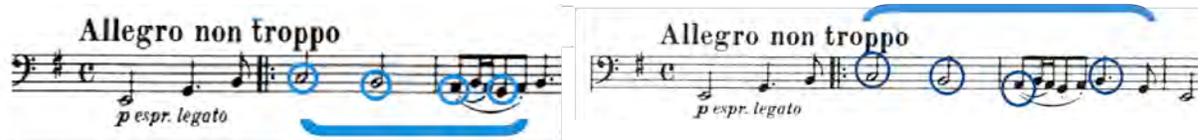


Figura 43. Presentaciones del motivo dos del primer movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. A la izquierda, el fragmento de escala descendente; a la derecha, los bordados sucesivos. Compases 1 a 3.

Las dos presentaciones de este motivo son utilizadas sistemáticamente a lo largo de todo el Trío, como se puede apreciar en el ejemplo siguiente:

Figura 44. Inicio del Trío del segundo movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms.

El despliegue de la melodía a partir de la anacrusa del compás 79 se ve antecedido por dos impulsos, a manera de intentos, consistentes en el motivo dos (apoyaturas sucesivas). Tras esos impulsos, la melodía se desenvuelve mediante la conjunción de las dos presentaciones del motivo dos: apoyaturas sucesivas (línea continua) más escala descendente (línea punteada).

La segunda parte del Trío (c. 90) contiene material paralelo al de la primera parte, con la diferencia de que ahora la modalidad es mayor (tonalidad relativa).

La textura del Trío se caracteriza por la duplicación de la melodía entre el violonchelo y el piano (a dos octavas de distancia) y por la alternancia de dieciseisavos y octavos en la mano derecha del piano.

En el aspecto rítmico, destaca el recurso de la *hemiola*, como preparación de los puntos de clímax, por ejemplo, en los c. 83-84, 94-95, 101-102 y 105-106, en los cuales la articulación original de Brahms no deja duda sobre la utilización de este recurso rítmico.



Figura 45. Fragmento del Trío del segundo movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Las ligaduras revelan el recurso rítmico de la hemiola. Compases 101 a 102.

La *coda* sirve para modular hacia *la menor* y poder regresar al *Allegretto quasi Menuetto*. Se caracteriza por el uso rítmico de tresillos, que generan un polirritmo (tres contra dos) entre las voces del piano.



Figura 46. Coda del Trío del segundo movimiento de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Los últimos tres compases presentan el acorde de séptima de dominante (*mi-so#-si-re*) que prepara el regreso de la tonalidad de *la menor* en la repetición *da capo*. Compases 107 a 115.

Para concluir el análisis del *Allegretto quasi Menuetto*, a continuación se expone el esquema tonal del movimiento:

Esquema tonal del segundo movimiento, <i>Allegretto quasi Menuetto</i> , de la <i>Sonata para piano y violonchelo en mi menor</i> , op.38, de Johannes Brahms Forma ABA						
<i>Allegretto quasi Menuetto</i> (A) Forma binaria reexpositiva.				Trio (B) Forma binaria		
Primera parte	Puente modulante	Segunda parte	Reexposición	Primera parte	Segunda parte	Coda
<i>la menor</i>		<i>do menor, do mayor y sol menor</i>	<i>la menor</i>	<i>fa# menor</i> (submediante cromática)	<i>la mayor</i> , pero cierra en <i>fa# menor</i>	Comienza en <i>fa # menor</i> y termina con la 7ma de dominante de <i>la menor</i> , como preparación a la repetición del <i>quasi Menuetto</i>
(del inicio al segundo tiempo del 28)	(anacrusa del 29 al 37)	(del 38 a la anacrusa del 59)	(anacrusa del 59 al segundo tiempo del 76)	(de la anacrusa del 77 al segundo tiempo del 89) Con repetición	(de la anacrusa del 90 al segundo tiempo del 108) Con repetición	(del 108 al segundo tiempo del 115)

Tabla 9. Esquema tonal del segundo movimiento *Allegretto quasi Menuetto*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms.

3.3.2.3 Allegro

En la música instrumental de las épocas clásica y romántica, la fuga²¹⁸ y el *fugato* eran requisitos indispensables en las secciones de desarrollo.²¹⁹ Las sección del desarrollo se caracterizó por la intensificación del trabajo motivico, hasta el punto de llegar a aplicarse la técnica contrapuntística tipo fuga, y de esta manera distinguirse de la exposición y la recapitulación.

A pesar de que la parte del desarrollo era la sección donde naturalmente podía suceder una estructura contrapuntística, el tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms, es un ejemplo de que el proceso creativo de cada autor no encuadra en un esquema estricto con respecto a las fórmulas de composición. El tercer movimiento de esta obra posee la estructura de una forma sonata, pero el grupo de temas A consiste en los elementos principales de una fuga, mismos que servirán de base motivica para todo el movimiento.

Al igual que en el primer movimiento de la sonata, Brahms se basa también en material de *Die Kunst der Fuga* de J. S. Bach. En esta ocasión, recurre específicamente al "Contrapunctus XIV",²²⁰ que consiste en una fuga al espejo.

XIV – Contrapunctus 13 a 3.

Figura 47. Inicio del "Contrapunctus XIV" de *Die Kunst der Fuga* de J. S. Bach. Edición Urtext Werner Icking.

²¹⁸Walker, Paul M, "Fugue", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678> (consultada el 18 de octubre de 2011) Fuga: Término de uso continuo desde el siglo XIV, cuando se utilizó para designar una pieza musical basada en la imitación canónica (es decir, una sola voz 'persiguiendo' a otra). Como el 'canon', la fuga ha servido desde entonces tanto para designar un género como una técnica de composición. A partir de principios del siglo XVIII, el término se ha preferido para designar un género de composición. Se distingue por una parte del canon, que consiste en la más estricta clase de contrapunto imitativo, y por otro, de la mera imitación, que es la menos estricta.

²¹⁹Klaus-Jürgen, Sachs y Carl Dahlhaus, "Counterpoint" en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690> (consultada el 17 de octubre de 2011).

²²⁰ En la ilustración siguiente, el número XIV corresponde al autógrafo, y el número 13 a la primera edición impresa, de 1751.

Como se puede observar en la figura anterior, el sistema inferior consiste en una fuga a tres voces derivada del tema original de *Die Kunst der Fuga*. En el sistema superior aparece su versión al espejo, es decir, por inversión melódica. Brahms se basará en ambas posibilidades para construir el tercer movimiento de la *Sonata en mi menor*.

A continuación aparece el sujeto utilizado por Brahms:



Figura 48. Inicio del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms.

El sujeto compuesto por Brahms no es una copia del propuesto por Bach, sin embargo, su carácter y ritmo coinciden en gran medida con el contrapunto XIV.

Exposición

Como se mencionó anteriormente, el tercer movimiento cuenta con elementos que le confieren el carácter de una fuga; sin embargo, su estructura es la de un *allegro-sonata*. La exposición cuenta con dos grupos de temas: A y B. Como sucede con la tradición clásica, los temas A están en la tonalidad principal; en este caso, *mi menor*.

Como se observa en la figura siguiente, el grupo de temas A se encuentra del c. 1 al 52. Se trata de elementos que componen una fuga (*sujeto*,²²¹ *contrasujeto*,²²² *contrapunto libre* y *episodios*²²³).

²²¹Walker, Paul M, "Subject", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27058> (consultada el 17 de octubre de 2011). En la fuga, "sujeto" puede referirse al tema de la fuga o a la versión original del tema, es decir, la versión que se escuchó por primera vez. El sujeto se construye de tal manera que dé una clara indicación de la tonalidad o modo de la fuga.

Allegro

Sujeto →

← contrasujeto

← Contrapunto libre

Figura 49. Inicio del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms.

La fuga tiene cuatro entradas de sujeto: la primera, a cargo de la mano izquierda del piano; la segunda —en la dominante—, presentada por el chelo (c. 5), mientras el piano expone el

²²² Walker, Paul M., "Countersubject", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06693> (consultada el 17 de octubre de 2011). Contrasujeto. En la fuga, el contrasujeto es un segundo tema importante, pero subordinado al sujeto. El contrasujeto se presenta en la exposición en forma ordenada, es decir, acompaña siempre a las entradas sucesivas del sujeto, inmediatamente después de su declaración inicial. Con el fin de que la combinación del sujeto con el contrasujeto produzca siempre un buen contrapunto, los dos deben componerse en contrapunto invertible, de manera que funcionen bien juntos sin importar en qué voz se presenten.

²²³ Walker, Paul M., "Episode" en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08892> (consultada el 17 de octubre de 2011). Episodio: sección de una fuga en la que el sujeto —como entidad completa— no aparece, aunque los motivos derivados de él pueden estar presentes. Una fuga suele tener una exposición inicial, seguida por la alternancia de episodios y grupos de enunciación temática.

contrasujeto; la tercera entrada (c. 9), en la mano derecha del piano, en la tonalidad principal (*mi menor*), mientras el chelo expone el contrasujeto y la mano izquierda del piano un contrapunto libre. En el compás 13 comienza una *codetta*²²⁴ en la tonalidad de la dominante, lo que permite la cuarta entrada del sujeto en la tónica (c.16). Esta última entrada, en la mano izquierda del piano, está acompañada por el contrasujeto en la mano derecha, y el contrapunto libre en el chelo.

El sujeto se caracteriza por un salto de octava descendente, que es compensado por una escala ascendente adornada (derivada del motivo 2 usado en el primer movimiento de esta sonata (fragmento de escala; *vid.* figura 28). Por su parte, el contrasujeto contrasta con el sujeto en tres aspectos: su ritmo de octavos, que provoca una fuerte disonancia rítmica respecto al sujeto; su contenido de saltos y su dirección descendente. Estas características le permiten al oyente distinguir claramente ambos elementos. Finalmente, el contrapunto libre está construido también por saltos, pero con una articulación *legato*, contrastante tanto con el sujeto, como con el contrasujeto. Es importante señalar que, aunque el contrasujeto parece consistir en saltos, en él subyace el fragmento de escala correspondiente al segundo motivo antes aludido.



Figura 50. Fragmento del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 13 a 18.

En el sistema superior de la figura anterior, aparece la *codetta*, y en el inferior, la última entrada del tema, antes explicada.

²²⁴ Walker, Paul M., "*Codetta*", *op. cit.* En la fuga, "*codetta*" se utiliza para designar el breve segmento de contrapunto libre que a veces separa a las dos primeras entradas temáticas, en el comienzo de la exposición, de la siguiente entrada. Este fenómeno ocurre con mayor frecuencia en las fugas a cuatro voces, donde la exposición es presentada frecuentemente con la secuencia: sujeto-respuesta-codetta-sujeto-respuesta. Este tipo de elemento no temático, puede usarse también, más raramente, para separar cualesquiera dos entradas en la exposición.

Brahms no expone el grupo de temas B de forma inmediata, pues prolonga el discurso por medio de un par de episodios. El primero de ellos comienza en el compás 20:



Figura 51. Fragmento del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Primer episodio. Compases 19 a 25.

Este episodio se divide en dos partes: una de cinco compases (20 a 24), y otra de seis compases (25 a 30). En la primera, aparece en el piano la contraposición de la cabeza del contrapunto libre (mano derecha) y su inversión melódica (mano izquierda), mientras el chelo realiza la cabeza del contrasujeto. En la segunda parte (c. 25 y siguientes), se recurre a dos elementos del sujeto: el salto de octava descendente, en el violonchelo, y los tresillos por grado conjunto, en el piano. En los tres últimos compases de este primer episodio (c. 28 a 30; *vid.* primeros dos compases de la figura siguiente), en el piano se utiliza un pequeño motivo del cuerpo del sujeto, consistente en un arpeggio ascendente (*vid.* tercer y cuarto tiempo del tercer compás de este movimiento), el cual está emparentado con el motivo 1A del primer movimiento (*vid.* figura 28). Mientras el piano introduce estos arpeggios, el violonchelo continúa con los saltos de octava, los cuales se reducen a quintas y se aceleran para llegar al clímax con que comienza el episodio dos, en el compás 31:



Figura 52. Fragmento del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Segundo episodio. Compases 29 a 37.

En este segundo episodio (c. 31 a 44), aparece por primera vez la inversión de la cabeza del sujeto en la parte del piano, contrapuesta a la versión original en el violonchelo. En el c. 35 (tercer sistema de la figura anterior), aparece un contrapunto trocado, en el que el chelo presenta la versión invertida del tema.

Históricamente, el episodio es de los últimos elementos en aparecer en la fuga.²²⁵ Un gran número de fugas del siglo XVII tienen presencia del tema en todos los pasajes. El interés por los episodios parece haber surgido de forma simultánea con el aumento de la armonía tonal y su aplicación a la fuga a principios del siglo XVIII; en consecuencia, los episodios poseen una función modulante. En el caso de Brahms, el segundo episodio —antes descrito— termina con el acorde de séptima de dominante de la tonalidad de *sol* mayor (*re-fa#-la-do*, en tercera inversión), misma que será empleada en los temas B, a partir del compás 53.

La *codetta* de la exposición (c. 44 a 52), consiste en una serie de entradas en *stretto*²²⁶ de la cabeza del tema:

Figura 53. *Codetta* de la exposición del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Entradas en *stretto*. Compases 44 a 52.

La figura anterior muestra las entradas en *stretto* de la inversión de la cabeza del tema (c. 44). Esta *codetta* puede considerarse una gran extensión del acorde de séptima de dominante antes

²²⁵ Walker, Paul M, "Episode", *op. cit.*

²²⁶ Walker, Paul M., "Stretto", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26948> (accessed October 17, 2011). *Stretto*: 'estrecho', 'apretado'. En la fuga, es el recurso de iniciar una segunda enunciación del sujeto antes de concluir con la primera, de manera que ambas quedan traslapadas.

señalado (*re-fa#-la-do*), el cual da pie al grupo de temas B, que se encuentra en la tonalidad relativa mayor (*sol mayor*).



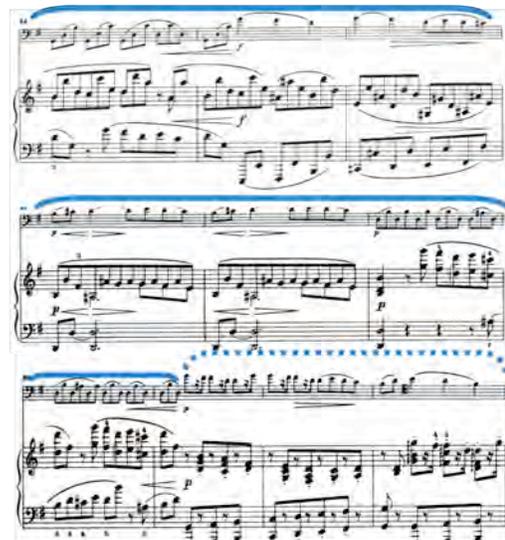
Figura 54. Fragmento del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Inicio del grupo de temas B. Compases 50 a 53.

En el c. 53 comienza el grupo de temas B. La indicación *tranquillo* y el matiz *piano* brindan un contraste agógico y dinámico con respecto a los pasajes anteriores. No se trata de elementos nuevos, pues Brahms emplea una variación del contrasujeto para formar los temas B.

El primer tema B, de un periodo de duración (dos frases de cuatro compases), comienza en el c. 53 y termina en el primer tiempo del c. 61. El segundo tema B, de una extensión similar (una frase de cuatro compases y otra de cinco), comienza en el segundo tiempo del c. 61 y termina en el c. 69. El grupo de temas B termina con una frase única de seis compases de duración (c. 70 a 75). De acuerdo con la tradición clásica, se trata de una sección contrastante por presentar, por primera vez, líneas melódicas de tipo *cantabile*, en contraste con los pasajes rítmicos anteriores. El *tempo* se vuelve más tranquilo, y la tonalidad relativa (*sol mayor*) otorga un carácter menos riguroso.



Figura 55. Inicio del grupo de temas B del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 53 a 63.



En la figura anterior, el primer tema B (señalado por la línea continua), comienza en la mano izquierda del piano, mientras la mano derecha imita la figura, pero en movimiento contrario. Estos elementos, incluyendo la melodía del violonchelo en el c. 55, se derivan de la cabeza del contrasujeto. La línea punteada indica el inicio del segundo tema B, que es el mismo contrasujeto pero con una textura más rítmica. La segunda frase de este segundo tema B (c. 65 a 69) es una variación de los dos primeros compases de la segunda frase del primer tema B (c. 57 y 58).

Finalmente, la frase única que cierra el grupo de temas B (c. 70 a 75), está construida mediante la repetición de un motivo introducido en el c. 65 (tercero y cuarto tiempos), durante el segundo tema B.

Desarrollo

Esta sección transcurre entre el c. 76 y el primer tiempo del c. 123. Se identifica por la indicación de *animato* y el retorno del carácter rítmico de la exposición. Comienza en la tonalidad de *sol* mayor, y se caracteriza, de acuerdo a los principios generales de la forma de *allegro-sonata*, por una serie de modulaciones.

The image shows a musical score for the beginning of the development section of Brahms' Sonata for Piano and Violonchelo in D minor, measures 76 to 84. The score is in 3/4 time and D major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a steady eighth-note pattern, while the left hand has a more complex rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as 'p', 'fp', and 'cresc.', and performance instructions like 'animato' and 'cresc.'.

Figura 56. Inicio del desarrollo del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 76 a 84.

En la figura anterior, la cabeza del sujeto se presenta cuatro veces, en secuencia melódica, en la mano izquierda del piano (c. 76 a 79). Al mismo tiempo, el violonchelo realiza secuencias melódicas con el cuerpo del sujeto (tresillos ascendentes), mismas que son imitadas por la mano derecha del piano, a dos tiempos de distancia. Estas imitaciones, que a partir del c. 80 están a cargo sólo del piano, tienen la función de incrementar la tensión hasta llegar a un clímax en el c. 91.

La superposición de octavos normales y tresillos de octavo, a partir del c. 87, provoca una disonancia rítmica y una paulatina acumulación de tensión que tiene su objetivo natural en el c. 91.

Figura 57. Fragmento del desarrollo del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 85 a 93.

En la figura anterior, la tensión acumulada llega a una gran liberación en el compás 91, y durante cuatro compases el piano presenta, en *stretto*, la inversión de la cabeza del sujeto.

Entre los compases 94 y 95 de la figura siguiente, la aparición de dos acordes *staccatissimo* interrumpe súbitamente las entradas en *stretto*. A continuación, Brahms presenta el contrapunto libre de la fuga (ver figura 49) en la tonalidad de *re* mayor, por cuatro compases. Tras una serie de imitaciones en *stretto* entre el violonchelo y el piano, el pasaje desemboca (c. 99) en una nueva sección *forte* similar a la del compás 91. Esta vez, el violonchelo participa en las entradas en *stretto*:

Figura 58. Fragmento del desarrollo del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 94 a 101.

En el compás 105, Brahms interrumpe nuevamente el discurso en *forte* y continúa con una sección suave, basada en el contrapunto libre y similar a la del compás 95. En esta ocasión, la sección es de mayor duración, y su función es la de crear tensión para lograr un nuevo clímax en el compás 115.

Figura 59. Fragmento del desarrollo del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 111 a 118.

Este clímax (c.115) está construido con la cabeza del sujeto de la fuga, por movimiento contrario, con imitaciones en *stretto* entre el chelo y la mano derecha del piano, mientras el bajo realiza un pedal de tónica (*si mayor*). Esta sección termina abruptamente en el compás 123.

De forma inusual, al final del desarrollo (c. 123 a 131) Brahms presenta el grupo de temas B de manera condensada.

The image displays three systems of musical notation for the final section of the development in the third movement of Brahms' Sonata for Piano and Violoncello in E minor. The first system (measures 122-125) features a treble clef with a melody marked *mf* and *dolce*, and a piano accompaniment marked *p dolce*. The second system (measures 126-129) shows a more complex piano accompaniment with arpeggiated figures and some grace notes. The third system (measures 130-133) includes a *poco f [mp]* marking and features triplet and quintuplet patterns in the piano part.

Figura 60. Fragmento final del desarrollo del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 122 a 133.

Una consecuencia de esta ubicación especial del grupo de temas B al final del desarrollo, es que dicho grupo no se presenta en la tonalidad principal (*mi menor*), como se acostumbra en la forma de *allegro-sonata*, sino en la tonalidad de la dominante (*si mayor*), pues su función es preparar el regreso de la tonalidad principal en la reexposición.

Reexposición

La reexposición transcurre entre los compases 132 y 174. En lugar de comenzar directamente en la tonalidad principal de *mi menor*, la fuga inicia en la tonalidad de la dominante (*si mayor*), y hasta el quinto compás (136) se establece la tonalidad principal.



Figura 61. Inicio de la reexposición del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 132 a 136.

Este inicio de la exposición en *si* mayor equivale a la segunda entrada del sujeto en la exposición, lo que resulta en la omisión de la primera entrada. En otras palabras, en la reexposición sólo se presentan tres entradas del sujeto, en lugar de las cuatro de la exposición.

Las diferencias esenciales entre la exposición y la reexposición son: la falta de la primera entrada del sujeto —ya mencionada—, y la inexistencia del puente modulante hacia el grupo de temas B, debido a que ese grupo se presentó adelantadamente —de manera innovadora— al final del desarrollo. Esta omisión del grupo de temas B permite un acceso directo, sin previa relajación, a una *coda* de gran efecto conclusivo, caracterizada por una mayor velocidad y por el uso, de manera económica, de elementos motivicos provenientes de la fuga.



Figura 62. Fragmento inicial de la *coda* del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 175 a 177.

La disonancia rítmica que comienza en el compás 189 tiene su punto culminante en el compás 195, tras el cual el final se precipita de manera dramática:



Figura 63. Final del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Brahms. Compases 193 a 198.

Como en los movimientos anteriores, a continuación se presenta el esquema tonal del tercer movimiento.

Esquema tonal del tercer movimiento, <i>Allegro</i> , de la <i>Sonata para piano y violonchelo en mi menor</i> , op.38, de Johannes Brahms.					
Exposición			Desarrollo	Reexposición	Coda
Grupo de temas A	Puente	Grupo de temas B	Varias modulaciones	Grupo de temas A	Elementos motivicos utilizados de manera económica, provenientes también de la fuga.
<i>mi menor</i>		<i>sol mayor</i>	Inicia en <i>sol mayor</i> , cierra en <i>si mayor</i> . Reexposición del grupo de temas B (<i>si mayor</i>)	Inicia en <i>si mayor</i> (sólo cuatro compases), luego <i>mi menor</i>	<i>mi menor</i>
(c.1 a 43)	(c. 44 a 52)	(c. 53 a 75)	(c.76 a 131)	(c. 132 a 174)	(c. 175 a 198)

Tabla 10. Esquema tonal del tercer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata para piano y violonchelo en mi menor* de Johannes Brahms. Este movimiento es referido a menudo como una fuga; sin embargo, es una forma de *allegro-sonata*, construida en su totalidad con base en elementos de fuga.

3.4. *CUATRO MINIATURAS MODALES PARA VIOLONCHELO Y PIANO,*
OPUS 16,
DE MIGUEL ARTURO VALENZUELA REMOLINA



Arturo Valenzuela

Archivo personal del compositor.

3.4.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Miguel Arturo Valenzuela Remolina

Ciudad de México, 20 de abril de 1962

Arturo Valenzuela realizó la Licenciatura en piano en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el maestro Aurelio León Ptacnik, y posteriormente la Maestría en enseñanza superior (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM). Actualmente es candidato al Doctor en música en el campo de Educación musical (ENM-UNAM).

Como profesor de tiempo completo del área de Solfeo y Adiestramiento auditivo en la Escuela Nacional de música, reparte su tiempo entre la docencia, el concertismo, la composición y la investigación. Como pianista se ha dedicado a la música de cámara y al acompañamiento, campo donde destaca su actividad como pianista de *Schola Cantorum* de México entre 1990 y 1997. En el campo de la dirección orquestal, en 1994 estrenó y grabó la ópera *Madre Juana*, del compositor mexicano Federico Ibarra, y al año siguiente dirigió *El Empresario* y *Catulli Carmina*, esta última en la Sala Netzahualcóyotl del Centro Cultural Universitario (UNAM). De 1991 a 1996 dirigió el Ensemble de Percusiones de la ENM, entre 2002 y 2003 la Orquesta Sinfónica de la misma escuela, y entre 2006 y 2008 el sexteto vocal femenino *Túumben Paax*, de música contemporánea.

En el campo de la composición, ha escrito obras corales, para voz y piano, piano solo, cuarteto de cuerdas y orquesta sinfónica. Ha compuesto por encargo del Foro Internacional *Songbridges* y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En 2007, su primera obra sinfónica, titulada *Obertura festiva Alma Mater*, dedicada a la UNAM, fue estrenada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.

En cuanto a la investigación, se ha dedicado al campo de la teoría curricular aplicada a los estudios musicales. Sus publicaciones consisten en un artículo en los Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical y en su tesis de maestría, ambos enfocados al Solfeo y el Adiestramiento auditivo.

Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran la mención honorífica de licenciatura y la medalla *Gabino Barreda* y el Diploma de Aprovechamiento. En 2001 recibió el máximo reconocimiento que otorga la UNAM a su personal docente joven: la *Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos*, en el área de creación artística y difusión de la cultura.

Entre los premios que ha recibido, se encuentra el primer lugar del concurso de piano celebrado en la ENM en 1982, así como tres primeros lugares en concursos nacionales de composición coral (uno en 1986 y dos en 2001).

Sus obras corales infantiles han sido interpretadas por diversos coros —principalmente por *Schola Cantorum* de México—, tanto en México como en Estados Unidos, diversos países europeos, China y Cuba. Sus piezas corales *Alma de niño*, *Un barco velero*, *Animales musicales* y *Díptico*, han sido grabadas, así como su ciclo para voz y piano *Los sonetos de la muerte*.

Cuatro miniaturas modales es su primera pieza para violonchelo, y fue compuesta para ser estrenada en este examen profesional.

3.4.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

Numerosos fundamentos de la música de hoy se remontan a siglos atrás. En el caso de la música occidental, los músicos antiguos han influido directamente en nuestro modo de pensar la música. Los músicos medievales aportaron innovaciones al elaborar sistemas de notación que condujeron a los actuales, crearon métodos pedagógicos y cantos que, con suerte, escuchamos aún en la liturgia cristiana; inventaron la polifonía y desarrollaron técnicas de composición que resuenan en algunas corrientes musicales posteriores.

Ejemplo de la herencia de la música en la Europa medieval, *Cuatro miniaturas modales* se basan en los *modos eclesiásticos* originales, pero con una visión más cercana a la expuesta por compositores como Satie, Debussy, Ravel, etc.; es decir, en una concepción moderna, asociada primordialmente al Impresionismo musical.

Cuatro miniaturas modales fue compuesta con base en los cuatro modos eclesiásticos originales: *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus* (primero, segundo, tercero y cuarto). En la teoría medieval, cada uno de ellos tenía una nota llamada *finalis* (porque en ella terminaba la melodía). La *finalis* correspondiente a cada uno de estos cuatro modos, era: *re*, *mi*, *fa* y *sol*, respectivamente. Debido a la concepción modal que Valenzuela utilizó, la *finalis* es el elemento de mayor importancia en estas obras, a diferencia de la concepción medieval, en la cual el *tenor* (o *dominante*) —nota generalmente a la quinta superior de la *finalis*— tenía gran influencia en el diseño melódico.

En la teoría medieval, cada uno de los modos originales podía ser de dos tipos: auténtico (*autenticus*) o plagal (*plagalis*). En el primer caso, el límite inferior de la melodía correspondía a su *finalis*, y en el segundo, a la nota ubicada una cuarta por debajo de dicha nota. Debido a la existencia de dos posibilidades para cada modo (*v.gr.*, *protus autenticus* y *protus plagalis*), posteriormente se propuso otra numeración, que comprendía tanto los modos auténticos como los plagales. En consecuencia, al modo de *re* le correspondieron dos números, el 1 para su versión auténtica, y el 2 para su versión plagal. Por su parte, al modo de *mi* correspondió el 3 y 4, según se tratara del auténtico o el plagal.

En el siglo X, algunos teóricos —haciendo una mala interpretación de Boecio— aplicaron los nombres de las *armonías* griegas (escalas) a los modos eclesiásticos. En la siguiente tabla puede

verse la correlación de cada modo con su *finalis*, así como con sus diversas nomenclaturas, incluida la de nombres griegos.²²⁷

<i>Finalis</i>	Nombre griego	Numeración original	Numeración posterior
<i>re</i>	<i>Dórico</i>	<i>Protus</i>	<i>autenticus</i> I
			<i>plagalis</i> II
<i>mi</i>	<i>Frigio</i>	<i>Deuterus</i>	<i>autenticus</i> III
			<i>plagalis</i> IV
<i>fa</i>	<i>Lidío</i>	<i>Tritus</i>	<i>autenticus</i> V
			<i>plagalis</i> VI
<i>sol</i>	<i>Mixolidio</i>	<i>Tetrardus</i>	<i>autenticus</i> VII
			<i>plagalis</i> VIII

Tabla 11. Asignación de nombres griegos a los modos eclesiásticos. Numeraciones original y posterior.

Como ya se mencionó, si bien el material interválico utilizado corresponde a los modos antiguos ya explicados, el estilo de las cuatro miniaturas, tanto en el aspecto melódico, como en el armónico (el cual no existió en el canto llano), corresponde a una tradición muy posterior. Las exploraciones que realizaron los compositores impresionistas —y otros más adelante— con base en los modos antiguos, responde globalmente a la necesidad de nuevas sonoridades y lenguajes que trascendieran a la tonalidad tradicional: el uso de lo antiguo, de manera modificada, podía resultar nuevo y fresco para los oyentes contemporáneos.

²²⁷ Burkholder, J. Peter, *et. al.*, p. 64.

A continuación se muestra, de forma sintética, información acerca de las *Cuatro miniaturas modales*:

Pieza	Modo	Transporte	Compás	Tempo	Estilo
1	dórico	-	3/4	Tranquillo	Gimnopedia
2	lidio	a si bemol	4/4	Allegro	-
3	frigio	a sol	2/4	Grave	Habanera
4	mixolidio	a do	4/4	Moderato	-

Tabla 12. Características generales en cuanto a modo, transporte, compás, *tempo* y estilo de *Cuatro miniaturas modales* de M. Arturo Valenzuela.

3.4.2.1.- Dórico

Esta primera pieza, con extensión de 24 compases, consta de *introducción* (compases 1 y 2); *1er periodo* (cc. 3-10), consistente en dos frases de cuatro compases cada una; *2do periodo* (cc. 11-19), consistente también en dos frases de cuatro compases, y *coda* (cc. 20-24). Su sonoridad predominante es menor, debido al acorde que se forma sobre el primer grado (*re-fa-la*).

Su carácter es el de una *gymnopédie* de Satie: compás ternario; *tempo* tranquilo; acompañamiento con un pie métrico *yambo* (corto-largo; en el caso del 3/4: negra-blanca); melodía sin notas rápidas y armonía derivada del uso de modos antiguos.

I - DÓRICO

Arturo Valenzuela Remolina

Tranquillo (♩ = 84)

Violoncello

Piano

mp

m.s.

pp

p

m.s.

m.s.

simile

Figura 64. Inicio de 'I – Dórico', de *Cuatro miniaturas modales* de Valenzuela. El compás, el *tempo* y el carácter corresponden a una tranquila *gymnopédie*.

En esta primera miniatura predominan los grados conjuntos en la melodía, y la presencia del *si* natural confiere el color dórico característico (un tono entre quinto y sexto grado). Desde el punto de vista armónico, ese *si* natural genera un acorde mayor de cuarto grado (*sol* mayor, en lugar del *sol* menor típico del modo menor) y un acorde menor de segundo grado (*mi* menor, en lugar de *mi* disminuido). El contraste entre un acorde menor de tónica y un acorde mayor de cuarto grado, así como la presencia de un acorde menor de quinto grado (debido a la ausencia de sensible) proveen a la pieza de su atractivo y exótico ambiente sonoro.

El violonchelo se mantiene en un registro medio y en el ámbito de una octava (*d-d'*), y los únicos sonidos agudos, que se escuchan al final, son producto de armónicos.

3.4.2.2 Lidio

Esta segunda pieza, con extensión de 19 compases, consta de *introducción* (compás 1); *periodo único* (cc. 2-14), consistente en tres frases: la primera de cinco compases, la segunda y tercera de cuatro compases y *coda* (cc. 15-19). Su sonoridad predominante es mayor, debido al acorde que se forma sobre el primer grado (*sib-re-fa*).

Su carácter es activo, en fuerte contraste con las piezas antecedente y consecuente: compás cuaternario; tempo rápido (*a excepción de la coda*); acompañamiento de arpeggios repetidos con figuras rítmicas de dieciseisavos; melodía en que predominan los octavos y los adornos tipo mordente, y armonía derivada del uso del modo lidio.

II - LIDIO

Arturo Valenzuela Remolina

Allegro (♩ = 126)

The musical score for 'II - LIDIO' is presented in two staves. The top staff is for Violoncello (Cello) and the bottom staff is for Piano. Both are in 4/4 time. The Violoncello part starts with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure marked with a forte 'f' dynamic and a triplet of eighth notes. The Piano part features a rhythmic accompaniment of sixteenth notes throughout. The score includes various musical notations such as mordents, triplets, and dynamic markings.

Figura 65. Inicio de 'II – Lidio', de *Cuatro miniaturas modales* de Valenzuela. Una pieza contrastante, llena de energía. El movimiento incesante de los dieciseisavos del acompañamiento contrasta con la melodía lenta del bajo.

En esta segunda miniatura, las dos primeras frases presentan predominantemente grados conjuntos en la melodía, a diferencia de la tercera, en la que imperan los arpeggios. La presencia del *mi* natural confiere el color lidio característico (medio tono entre cuarto y quinto grado). Desde el punto de vista armónico, ese *mi* natural genera un acorde menor de séptimo grado (*la* menor, en lugar del *la* disminuido, típico del modo mayor), y un acorde mayor de segundo grado (*do* mayor, en lugar de *do* menor). El contraste entre el acorde mayor de tónica y los acordes que lo rodean (menor por debajo y mayor por arriba), así como el realce melódico del quinto grado (*fa*) provocado por el intervalo insistente de medio tono entre cuarto y quinto grado, proveen a la pieza de su carácter alegre, y sin embargo exótico, pleno de sorpresas armónicas.

El violonchelo comienza en un registro semiagudo (*f*), y a partir del final de la segunda frase comienza a descender, hasta llegar al inicio de la zona grave (*Bb*); así pues, el ámbito de la melodía es de una duodécima justa (*Bb- f*).

3.4.2.3 Frigio

Esta tercera pieza, con extensión de 32 compases, consta de *introducción* (compases 1-4); *1er periodo* (cc. 5-12), consistente en dos frases de cuatro compases cada una; *2do periodo* (cc. 13-120), consistente también en dos frases de cuatro compases; *3er periodo* (cc. 21-29), consistente en una frase de cuatro compases y otra de cinco (por repetición del último inciso) y *coda* (cc. 30-32). Su sonoridad predominante es menor, debido al acorde que se forma sobre el primer grado (*mi-sol-si*).

Su carácter es el de una *habanera*: compás binario; tempo lento; acompañamiento con una figura rítmica característica: octavo con puntillo y un dieciseisavo en el primer tiempo, y dos octavos en el segundo tiempo; melodía muy ligada y con presencia de tresillos.

III - FRIGIO

Arturo Valenzuela Remolina

The musical score for 'III - Frigio' is presented in two staves. The top staff is for Violoncello and the bottom for Piano. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The piece is divided into sections: 'Grave' (quarter note = 34) and 'Piú mosso' (quarter note = 54). The Violoncello part begins with a melodic line in the upper register, marked *p* and *mf*, featuring triplet figures. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with a characteristic habanera pattern, marked *pp* and *f*, and includes a *simile* marking at the end.

Figura 66. Inicio de 'III – Frigio', de *Cuatro miniaturas modales* de Valenzuela. De nuevo una pieza contrastante. De carácter sensual y melancólico, presenta las características típicas de la habanera.

En esta tercer miniatura, predominan los grados conjuntos descendentes en la melodía, y la presencia del *la* bemol confiere el color frigio característico (medio tono entre primer y segundo grado). Desde el punto de vista armónico, ese *la* bemol genera un acorde mayor de segundo grado (*lab* mayor, en lugar del *la* disminuido, típico del modo menor) y un acorde menor de séptimo grado (*fa* menor, en lugar de *fa* mayor). El contraste entre el acorde menor de tónica y los acordes que lo rodean (mayor por arriba y menor por arriba); el realce melódico del primer grado (*sol*), provocado por el intervalo insistente de medio tono entre segundo y primer grado y el ritmo cadencioso del acompañamiento, proveen a la pieza de su carácter lánguido, sensual y melancólico.

El violonchelo comienza la introducción en un registro grave (*Bb-Ab-G*), después pasa al registro medio durante la primera frase (*g*), y en la imitación de la segunda frase pasa al registro agudo (*g¹*); en el resto de la pieza alterna entre los registros agudo y medio, excepto en la coda, en donde regresa al registro grave. Así pues, el ámbito de la melodía es de dos octavas (*G-g¹*).

3.4.2.4 Mixolidio

Esta cuarta pieza, con extensión de 15 compases, consta de *introducción* (compás 1); *1er periodo* (cc. 2-9), consistente en dos frases de cuatro compases cada una; *repetición variada de la introducción* (c. 10), *frase única* de cuatro compases (cc. 11-14) y *coda* (c. 15). Su sonoridad predominante es mayor, debido al acorde que se forma sobre el primer grado (*do-mi-sol*).

Su carácter es activo y algo mecánico, en fuerte contraste con la pieza anterior: compás cuaternario; tempo moderato; acompañamiento con una figura rítmica incesante: octavo más dos dieciseisavos; carácter *marcato*; intensificación rítmica por la presencia de tresillos de dieciseisavos en la frase final, y textura imitativa.

IV - MIXOLIDIO

Arturo Valenzuela Remolina

The musical score for 'IV - MIXOLIDIO' is presented in two systems. The first system includes the Violoncello and Piano parts. The Violoncello part begins with a *marcato* section, marked *f*. The Piano part features a dense, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, marked *f marcato* and *mf*. The second system shows the continuation of the Violoncello and Piano parts, with the Violoncello part marked *f* and the Piano part marked *f*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and a tempo marking of *Moderato* (♩ = 100).

Figura 67. Inicio de 'IV – Mixolidio', de *Cuatro miniaturas modales* de Valenzuela. La pieza final, de textura imitativa y carácter festivo. El *ostinato* de la mano derecha del piano le confiere un aire de fanfarria.

En esta cuarta miniatura, la melodía está construida exclusivamente con grados conjuntos, con preponderancia de escalas ascendentes. La presencia del *si* bemol confiere el color mixolidio característico (un tono entre séptimo y primer grado). Desde el punto de vista armónico, ese *si* bemol genera un acorde mayor de séptimo grado (*sib* mayor, en lugar del *si* disminuido, típico del modo mayor) y un acorde menor de quinto grado (*sol* menor, en lugar de *sol* mayor). El contraste entre un acorde mayor de tónica y un acorde mayor de séptimo grado, así como la presencia de un acorde menor de quinto grado (debido a la ausencia de sensible) proveen a la pieza de su carácter exótico; por otra parte, el carácter *marcato*, la densidad rítmica final y los giros ascendentes permiten concluir la pieza, y el conjunto total de las cuatro miniaturas, con gran contundencia.

El violonchelo comienza la primera frase en su nota más grave posible (C), y en el lapso de siete compases alcanza la más aguda de la pieza (f^1); después, el registro vuelve a derrumbarse mediante una escala que lleva de nuevo al do más grave. En la frase final, el instrumento vuelve a recorrer los registros ascendentemente hasta terminar en un (c^1); así pues, el ámbito de la melodía es el más grande de las cuatro piezas, alcanzando las dos octavas más una cuarta justa (C- f^1).

4. REFLEXIONES FINALES

Si bien la preparación de un recital siempre implica cierto grado de investigación con respecto a las obras a interpretar, la elaboración de estas notas al programa me permitió una mayor profundización en lo referente a los estilos musicales implicados en él.

En este proceso, aportaciones de la musicología, la estética musical y el análisis enriquecieron mi comprensión de los diversos estilos musicales, y con ello la toma de decisiones técnicas e interpretativas adoptadas para cada una de las obras.

Una de las consecuencias de profundizar en los conocimientos antes señalados es el descubrimiento de lo vastos que son estos campos de estudio y de la necesidad permanente de adentrarse en ellos. Con el grado de desarrollo actual de la musicología y el acceso a fuentes de información, resulta impensable ignorar ya estas aportaciones que iluminan la comprensión musical y guían la imaginación del intérprete.

Con relación a la *Suite no. 1 en sol mayor para violonchelo solo* de J. S. Bach, resultaron especialmente interesantes los aspectos de la *retórica musical (musica poetica)*, la *teoría de los afectos* y lo referente a la articulación, ya que permiten una estructuración enriquecida del discurso musical. Estos nuevos conocimientos me han permitido caracterizar diversas interpretaciones —incluyendo la mía— de acuerdo a su grado de cercanía con esos conceptos.

En cuanto al *Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta* de F. J. Haydn, el aspecto más relevante fue el análisis del primer movimiento mediante el formato de *partitura fragmentada*. En un estilo en el que abundan los elementos temáticos, el recurso anterior hizo posible un mejor entendimiento de su distribución, y con ello, una mayor comprensión de la forma musical.

Con respecto a la *Sonata en mi menor para piano y violonchelo* de J. Brahms, el análisis motivico y armónico tradicional permitió comprender la manera en que unas cuantas ideas musicales permean la totalidad del discurso mediante transformaciones sucesivas. Asimismo, el análisis iluminó para mí la manera en que este compositor combinó elementos antiguos —en este caso, del Barroco— con los propios de su época.

Por su parte, el trabajo en torno a *Cuatro miniaturas modales*, de A. Valenzuela, se vio enriquecido por la colaboración directa del compositor en los aspectos del análisis, e incluso de la ejecución de la obra.

En conclusión, la elaboración de estas notas al programa me permitió crear las condiciones necesarias para una ejecución históricamente informada, es decir, aquella que supone un conocimiento del estilo musical con base en fuentes fidedignas. El conocimiento así obtenido representa el punto de partida para una interpretación consciente y coherente con su contexto, pues como lo menciona el doctor José Antonio Guzmán:

Idealmente, el ejecutante no es alguien que sólo pulsa notas, sino un artista intelectual que elige una tradición musical para entenderla a fondo y expresarse con ella, para lo cual debe sumar todos los recursos a la mano; análisis musical, metodología de la investigación, historia, [...] y aplicarlas integralmente a sus ejecuciones y aún a su vida diaria.²²⁸

Finalmente, durante todo este proceso he reafirmado los motivos por los que decidí dedicarme a esta noble profesión, entre los cuales se cuentan el enriquecimiento a nivel personal que permite la música, el placer de ejecutarla y el deseo de compartir esa experiencia con el público.

²²⁸ Guzmán Bravo, José Antonio, *Tañer el fénix de estaño: Ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlán*, (tesis de doctorado), UNAM-ENM, 2008, p. 27.

5. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- DI BENEDETTO, Renato, *Historia de la Música. El Siglo XIX, Primera parte*, Carlos Fernández (trad.), Turner libros, CONACULTA, Madrid, 1999.
- DOWNS, Philip G., *La música Clásica. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Celsa Alonso (trad.), Akal, Madrid, 1998.
- BERISTAIN, Helena., *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, México, 1997.
- BRION, Marcel *et al.*, *Juan Sebastian Bach*, León Mames (trad.), Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, 1964.
- BROWN, Clive, *Classical and Romantic performing practice 1750- 1900*. Oxford University Press, 1999.
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., *Historia de la Música Universal*, Gabriel Menéndez Torrellas (trad.), séptima Edición, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2008.
- CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, segunda reimpresión, Alianza Música, Madrid, 2002.
- DELIUS, Peter, ed., *Historia Visual del Mundo. Un viaje fascinante a través de la Historia*, Raquel Valle *et al.* (trad.), Equipo de Edición S.L., Barcelona.
- DOWNS, Philip G., *La música Clásica. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Celsa Alonso (trad.), Akal, Madrid, 1998.
- DRINKER, Henry S., *The chamber music of Johannes Brahms*, Philadelphia: Elkan-Vogel Co., 1932.
- FLEMING, William, *Arte, Música e Ideas*, José E. González (trad.), Interamericana, primera edición, México, 1971.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, Laura Moreno (trad.), Ediciones Paidós Ibérica, España, 2003.

KRAMER, Jonathan. *Invitación a la Música, Guía personal para disfrutar de las 300 obras más importantes de la música clásica*, Ana Arduino (trad.), Javier Vergara Editor, S.A., Argentina, 1993.

KINDER, Helmann, HILGEMANN, Werner, *Atlas Histórico Mundial. De los orígenes a la Revolución Francesa*, Martín Álvarez Carlos y Dieterich Arenas Antón (trad.), decimosexta edición, ediciones ISTMO, colección Fundamentos 1, Madrid, 1992.

LÓPEZ, Cano Rubén, *Música y retórica en el Barroco*, UNAM, México, 2000.

RINK, John (ed.), *La interpretación musical*, Bárbara Zitman (trad.), Alianza Música, Madrid, primera reimpresión, 2008.

SCHONBERG, Harold C., *Los grandes compositores*, Aníbal Leal (trad.), Javier Vergara Editor S.A., Argentina, 1991.

SWAFFORD, Jan, *Johannes Brahms: A Biography*. New York, Vintage Books, Random House, 1997.

TRIAS, Eugenio, *El canto de las Sirenas, Argumentos musicales*, Galaxia Gutemberg, 3ª edición, España, 2007.

VAN LOON, Hendrik W., *La Historia de la Humanidad*, Laura Escorihuela (trad.), RBA Libros, Barcelona, 2004.

PARTITURAS, EDICIONES CRÍTICAS y GRABACIONES

BACH, Johann Sebastian, “Kunst der fugue”, en Archivo de música Werner Icking, <http://icking-music-archive.org>.

BRAHMS, Johannes, *Sonate für klavier und Violoncello e-Moll op. 38*, Wiener Urtext Edition, Hans Christian Müller, ed., Schott/Universal Edition, Wien, 1973.

HEWITT, Angela, *Bach Performance on the Piano*, DVD, Hypérion Records, England, 2008.

SCHWEMER, Bettina y WOODFULL-HARRIS, Douglas, ed., *J. S. Bach, Quellenkritische Ausgabe für die Praxis Ausgabe, 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso BWV 1007-1012, Text volume*, Bärenreiter, Germany, 2004.

CATÁLOGOS Y REVISTAS

ELLIOT, Julián. "Al servicio de los Esterházy, Tres décadas cruciales en la vida de Haydn", en *Amadeus*, 4/2004, núm.126, p. 66.

SCHMIEDER, W, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig, 1950, 3/1966.

TESIS

FURSE, Edward, *Perspectives on the Reception of Haydn's Cello Concerto in C, with Particular Reference to Musicological Writings in English on Haydn's Concertos and the Classical Concerto*, (tesis de maestría), University of Birmingham Research Archive, 2009.

GOBLE, Jodi, *A Historical and Structural Analysis of cello sonata no. 1 in E minor, Op. 38, by Johannes Brahms*, (tesis de maestría), 2010.

GUZMÁN, José Antonio, *Tañer el fénix de estaño: Ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlán*, (tesis de doctorado), Universidad Nacional Autónoma de México-ENM, 2008.

PAGINAS DE LA RED INTERNACIONAL (INTERNET)

BOYDEN, David D. y WALLS, Peter, "Bariolage", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02060>
(consultada el 9 de abril de 2011).

BRUCE, Haynes y COOKE, Peter, "Pitch", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40883>
(consultada el 28 de agosto de 2011).

"CONACULTA", en CONACULTA.gob.mx, <http://www.conaculta.gob.mx/>
(consultada el 31 de mayo de 2011).

ELLIS LITTLE, Meredith, "Gigue", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>
(consultada el 9 de abril de 2011)

ELLIS LITTLE, Meredith, "Minuet", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751>
(consultada el 10 de abril de 2011).

ELLIS LITTLE, Meredith y G. CUSICK Suzanne, "Allemande", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613>
(consultada el 9 de abril de 2011).

ELLIS LITTLE, Meredith y G. CUSICK Suzanne, "Courante", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707>
(consultada el 3 Abril de 2011).

"El sitio de Viena", en *Mundo Historia*,
http://www.mundohistoria.org/blog/articulos_web/sitio_de_viena
(consultada el 1 de abril de 2011).

HAYNES, Bruce, "Cammerton", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04666>
(consultada el 30 de agosto de 2011).

HAYNES, Bruce, "Cornet-Ton", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06523>
(consultada el 30 de agosto de 2011).

HAYNES, Bruce, "Chorton", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05683>
(consultada el 30 de agosto de 2011).

HUDSON, Richard y ELLIS LITTLE, Meredith, "Sarabande", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>
(consultada el 9 de abril de 2011).

LEDBETTER, David y FERGUSON, Howard, "Prelude", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>
(consultada el 9 de abril de 2011).

MCGREGOR, Lynda, "Hausmann, Robert", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12566>
(consultada el 21 de septiembre de 2011).

NAGLEY, Judith, "Suite", en *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6538>
(consultada el 10 de febrero de 2011).

RINPIN, Edwin M., *et al.*, "Pianoforte", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>
(consultada el 30 de septiembre de 2011).

"Ripieno (i)", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23501>
(consultada el 23 de septiembre de 2011).

STANLEY, Boorman, "Urtext", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851>
(consultada el 23 de septiembre de 2011).

TILDEN A. Russell, "Endpin", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08788>
(consultada el 21 de septiembre de 2011).

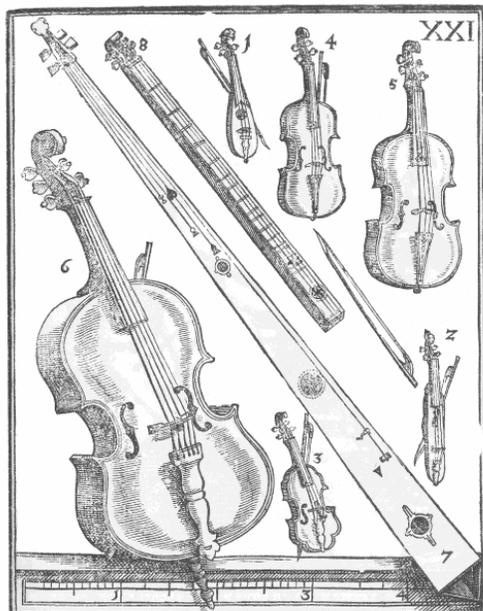
WERNER, Bachmann, *et al.*, "Bow", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03753>
(consultada el 13 de agosto de 2011).

WEBSTER, James, "Sonata form", en *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>
(consultada el 17 de mayo de 2011).

ANEXOS

Anexo 1

Imagen 1a



1. 2. Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher. 3. Discant-Geig ein Quart höher.
4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de braccio. 7. Trumfchidt.
8. Scherzholtr.

© fiji

Theatrum instrumentorum de M. Praetorius, 1620

Imagen 1b



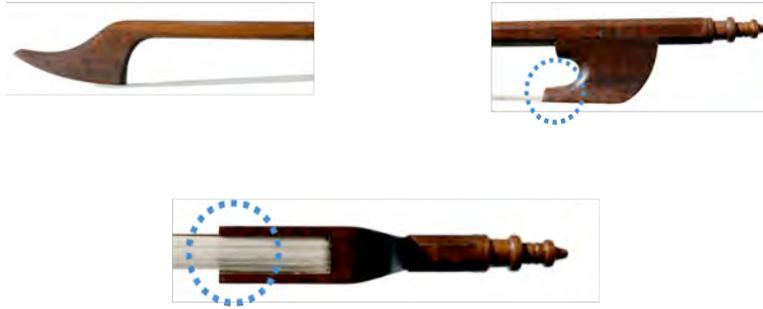
Beatrice Harrison
Violonchelista inglesa.
1892 - 1965

Imagen 2



Robert Hausmann y Johannes Brahms

Imagen 3a



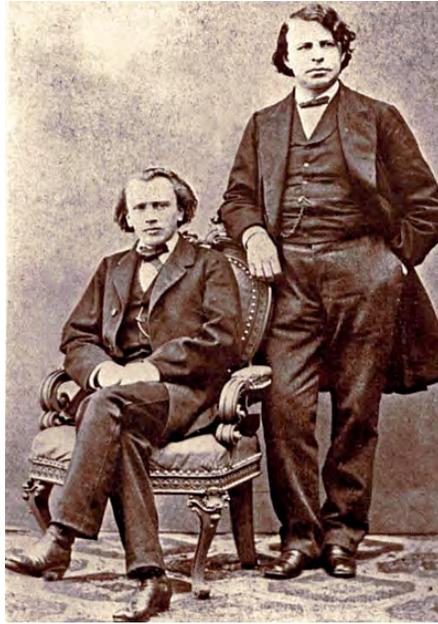
Arco para violonchelo: Alemania, principios del siglo XVIII.
El círculo señala la ausencia de anillo.

Imagen 3b



Arco moderno

Imagen 4a



Johannes Brahms y Joseph Joachim.

Imagen 4b



Cuarteto Joseph Joachim.

De izquierda a derecha:

Joseph Joachim, Robert Hausmann, Emanuel Wirth y Carl Halir.

Anexo 2.1

Elementos melódicos del segundo movimiento
del *Concierto en do mayor para violonchelo de*
Franz Joseph Haydn,
según la tesis de
Niel Furse

Ritornello 1	Solo 1	Ritornello 2	Solo 2	Ritornello 3	Solo 3	Ritornello 4
A: 1 a 7 B: 8 a 15	(A): 16 a 17 A: 18 a 24 (A): 25 a 26 A: 27 a 34 D: 34 (Tutti) B: 35 a 46 E: 46 (Tutti) F: 47 a 50	F: 51 a 56	(A): 57 a 58 A: 59 a 65 G 66 a 72 (3) B: 72(3) a 79	H: 80 a 88	(A): 89 a 90 A: 91 a 97 D: 97 (Tutti) B: 98 a 111	B: 112 a 116

Anexo 2.2

Elementos melódicos del tercer movimiento del
Concierto en do mayor para violonchelo
 de Franz Joseph Haydn,
 según la tesis de Niel Furse

Ritornello 1	Solo 1	Ritornello 2	Solo 2	Ritornello 3	Solo 3	Ritornello 4
A: 1 a 6	A: 41 a 48	E: 98 a 101	A: 107 a 117	A: 157 a 163	A: 173 a 180	E: 251 a 253
B: 7 a 15	G: 49 a 55	F: 102 a 106	M: 118 a 128	E: 164 a 172	G: 181 a 189	
C: 15 a 20	H: 56 a 59		N: 129 a 139		H: 190 a 194	
A: 21 a 24	I: 60 a 65		M: 140 a 146		I: 195 a 205	
D: 25 a 30	A: 66 a 70		D: 147 a 151		A: 206 a 210	
E: 31 a 34	J: 71 a 80		O: 152 a 156		J: 211 a 223	
F: 35 a 40	A: 81 a 84				A: 224 a 27	
	D: 85 a 89				D: 228 a 233	
	K: 90 a 94				E: 234 a 235 (tutti)	
	L: 95 a 98				K: 236 a 242	
					L: 243 a 246	
					F: 247 a 250	

Anexo 3

Notas al programa

CUATRO MINIATURAS MODALES PARA VIOLONCHELO Y PIANO, OPUS 16, DE MIGUEL ARTURO VALENZUELA REMOLINA

Arturo Valenzuela nació en la Ciudad de México en 1962. Realizó la Licenciatura en Piano en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el maestro Aurelio León Ptanick, y posteriormente la Maestría en Enseñanza Superior (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM). Actualmente es candidato a Doctor en Música en el campo de educación musical (ENM-UNAM).

Como profesor de tiempo completo del área de Solfeo y Adiestramiento auditivo en la Escuela Nacional de música, reparte su tiempo entre la docencia, el concertismo, la composición y la investigación. En el campo de la composición, ha escrito obras corales, para voz y piano, piano solo, cuarteto de cuerdas y orquesta sinfónica. Ha compuesto por encargo del Foro Internacional *Songbridges* y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En 2007, su primera obra sinfónica, titulada *Obertura festiva Alma Mater*, dedicada a la UNAM, fue estrenada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.

Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran la mención honorífica de licenciatura y la medalla *Gabino Barreda* y el Diploma de Aprovechamiento. En 2001 recibió el máximo reconocimiento que otorga la UNAM a su personal docente joven: la *Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos*, en el área de creación artística y difusión de la cultura.

Entre los premios que ha recibido, se encuentra el primer lugar del concurso de piano celebrado en la ENM en 1982, así como tres primeros lugares en concursos nacionales de composición coral (uno en 1986 y dos en 2001).

Cuatro miniaturas modales, compuesta en 2009, está dedicada a la sustentante de este examen profesional. En un principio, su creación contó con la intención didáctica de mostrar el empleo, con base en los modos antiguos, de nuevas sonoridades y lenguajes que trascendieran la tonalidad tradicional: el uso de lo antiguo, de manera modificada, pero con una visión más cercana a la de compositores como Satie, Debussy, Ravel, etc; es decir, en una concepción moderna, asociada primordialmente al impresionismo musical. En este programa la interpretación al piano estará a cargo del mismo compositor.

SUITE Nº 1 EN SOL MAYOR PARA VIOLONCELLO SOLO, BWV 1007, DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach, nacido en Eisenach en 1685, se consideraba un artesano a conciencia, que realizaba su trabajo lo mejor que podía.

Los primeros puestos ocupados por Bach fueron como organista de iglesia en Arnstadt (1703) y después, en 1707, en Mühlhausen. Ese mismo año se casó con su prima segunda, Maria Barbara Bach, quien murió en 1720 y con quien tuvo siete hijos. Con su segunda esposa, Anna Magdalena Wilcke, cantante de la corte de Anhalt-Cöthen, tuvo trece hijos, de los cuales siete murieron en la infancia.

El duque de Weimar, Wilhelm Ernst, mandó encarcelar cuatro semanas a Bach cuando se enteró que éste había obtenido el nombramiento de maestro de capilla del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen sin solicitar su autorización previa. A diferencia de las obligaciones contraídas con el duque de Weimar de ejecutar una cantata original al mes, en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen (donde trabajaría de 1717 a 1723) no tenía obligaciones musicales con la iglesia.

El príncipe Leopold seguía principios calvinistas, según los cuales ningún ornato artístico (incluidos coros y orquestas profesionales) debía distraer la atención de los fieles en las alabanzas a Dios. Bajo esa tónica, Bach compuso piezas no sacras para instrumento solista o conjunto, además de algunas obras pedagógicas. Las seis suites para violonchelo solo datan de esta época.

Los últimos años de Bach fueron marcados por una enfermedad que le ocasionó problemas de visión y un severo dolor de ojos. Después de su muerte en Leipzig, en 1750, dejó un pequeño patrimonio que fue repartido entre sus nueve hijos vivos y su esposa, misma que murió en la pobreza diez años más tarde.

La *suite* nace en el mundo de la danza del siglo XVI, para convertirse en una forma instrumental autónoma al separarse de su aplicación práctica, aunque sus movimientos siguieran manteniendo rasgos característicos de la danza, en especial los rítmicos. Es durante el siglo XVIII cuando Bach y Händel llevan a la *suite* al pináculo de su perfección. La mayor parte de las danzas es de forma binaria, es decir, formadas por dos secciones aproximadamente iguales. La primera de ellas se mueve hacia la dominante (o si está en tonalidad menor, hacia la tonalidad relativa mayor), y la segunda sección regresa a la tonalidad original; cada una de estas partes se repite. Las figuras melódicas o rítmicas introducidas en los compases iniciales de cada movimiento, posteriormente son aludidas, desarrolladas y repetidas en el curso de la danza, e incluso pueden ser usadas para unir dos o más movimientos de la misma *suite*. Las *suites* para violonchelo solo de J. S. Bach siguen el patrón de *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*. En éste caso, Bach amplía la *Suite I* mediante la inserción de un par de minuetos entre la *sarabande* y la *gigue*. Por otra parte, cada *suite* es precedida por un preludio introductorio de composición libre, una práctica que se había extendido de Francia a la región alemana.

SONATA PARA PIANO Y VIOLONCHELO EN MI MENOR, OPUS 38, DE JOHANNES BRAHMS

Brahms fue el compositor más destacado de su época, y una influencia importante sobre la música del siglo XX. Nació en Hamburgo en 1833, en una familia de recursos modestos. Su padre tocaba el corno y el contrabajo en salas de baile y en conjuntos locales. De niño, Brahms estudió piano, violonchelo y corno; a través de las lecciones de piano y teoría de la música desarrolló su amor por la música de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven.

En 1853, Brahms conoció al violinista Joseph Joachim y a Robert y Clara Schumann, quienes se convirtieron en su apoyo más fuerte. Schumann elogió a Brahms por escrito, lanzó su carrera artística y lo ayudó a encontrar un editor. Tras el intento de suicidio de Schumann y su reclusión por enfermedad mental, Brahms tomó a su cuidado a su familia, mientras Clara regresaba a su actividad como intérprete.

Brahms se ganó la vida dando conciertos como pianista y director de orquesta, y gracias a la venta de su música a los editores. También estuvo activo como editor de la música de C.P.E. Bach, François Couperin, Schumann, Schubert y Chopin. En las dos últimas décadas de su vida viajó ampliamente como director de orquesta, interpretó sobre todo sus propias obras y recibió numerosos honores. Murió de cáncer de hígado en 1897, menos de un año después de la muerte de Clara Schumann, y fue enterrado en el Cementerio Central de Viena, cerca de Beethoven y de Schubert.

Brahms comenzó a trabajar en la *Sonata para violonchelo en mi menor*, op. 38, en junio de 1862. Ésta sería la primera de las siete sonatas que sobrevivirían a su autocensura. La atención de Brahms se distrajo de la *Sonata en mi menor* por el anuncio de que Friedrich Wilhelm Grund, el director de la Filarmónica de Hamburgo, se retiraba de su cargo y necesitaba un sucesor. Brahms viajó a Hamburgo para expresar su interés por el cargo a Theodor Avé-Lallénant, un influyente hamburgués amigo de él y de los Schumann. A continuación, Brahms dejó Hamburgo para volver a Viena, con la idea de regresar para tomar posesión del cargo. Pasaría un año antes de que Avé-

Lallenant le informara que la dirección de la Filarmónica no se le había ofrecido a él, sino a Julius Stockhausen, un barítono y maestro de canto.

Finalmente, en 1865, mientras vivía en la casa de verano en Lichtenthal, terminó el tercer movimiento de la *Sonata para violonchelo en mi menor*.

Existen testimonios que indican que Brahms era un intérprete preocupado únicamente por la sustancia de lo que estaba comunicando, más que por la pulcritud de la ejecución. En 1885, Liszt habló del pianismo de Brahms. Sus palabras, con evidente respeto, se concentraron en el aspecto compositivo, porque como intérprete parecía “un poco descuidado”; en este sentido, se explica la existencia de una anécdota sobre la obra en cuestión: en cierta ocasión en que Brahms ensayaba con Josef Gänsbacher antes de un recital privado (Gänsbacher era profesor de canto y violonchelista amateur a quien el compositor dedicó la *Sonata en mi menor*), Brahms tocaba con demasiada “presencia” el piano; Gänsbacher se quejó de que no podía escuchar en absoluto su propio violonchelo, a lo que Brahms contestó: “por suerte para usted también”, tras lo cual siguió tocando igual de fuerte.

CONCIERTO EN DO MAYOR PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA, HOB. VIIb/1, DE FRANZ JOSEPH HAYDN

Haydn fue considerado en su época como el más grande compositor vivo. Nacido en Rohrau en 1732, se convirtió en director musical del conde de Morzin hacia 1757, y probablemente escribió sus primeras sinfonías para la orquesta del conde. Tres años después se casó con Maria Anna Keller, aun cuando en realidad estaba enamorado de la hermana de ésta, Josepha. En 1761, Haydn se incorporó al servicio del príncipe húngaro Paul Anton Esterházy y de su familia, por el resto de su vida. Su cargo le obligaba a componer a un ritmo vertiginoso, a tal grado de presentar conciertos u óperas semanalmente y proveer música de cámara casi a diario.

La publicación de su música le deparó a Haydn elogios y celebridad en toda Europa. Entre 1790 y 1795 dio conciertos y enseñó en Londres; sus triunfos aumentaron su reputación en Austria, por lo que regresó a Viena como invitado a ocupar el puesto de director musical de la corte del príncipe Nikolaus II Esterházy, aunque sus responsabilidades contraídas eran las mínimas. En torno a 1799 empezó con padecimientos de salud y hacia 1802 había abandonado toda actividad exceptuando la composición. Falleció en Viena en 1809.

En la primera mitad del siglo XX sólo se conocía el *Concierto en re mayor*, pero el *Concierto en do mayor* (del que se tenía registro en el catálogo autógrafo del compositor) se consideraba perdido. En algún momento, una copia del concierto llegó a la biblioteca del Conde de Kolowrat de Praga, contemporáneo de Haydn, quien coleccionaba conciertos para violonchelo. La obra no se publicó, y cuando dejó de ser un atractivo de novedad, desapareció. Después de la Segunda Guerra Mundial, muchas colecciones privadas de Checoslovaquia fueron confiscadas por el gobierno y llevadas a la Biblioteca Nacional. Fue allí, en 1961, donde el musicólogo Oldrich Pulkert descubrió el concierto.

Lo más probable es que el *Concierto en do mayor* Hob.VIIb/1 haya sido compuesto entre 1762 y 1765, primeros años de Haydn con los Esterházy, y se infiere que fue escrito para Joseph Franz Weigl, el único violonchelista por aquel entonces en la orquesta.

Anexo 4

Partituras de las obras estudiadas.

Suite I

BWV 1007

PRÉLUDE

1
3
5
7
9
11
13
15
17
19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

ALLEMANDE

Handwritten annotations in the score include:
- Ornaments: 'n' above notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.
- Trills: 'tr' above notes in measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.
- Fingerings: Numbers 1, 2, 3, 4 below notes throughout the piece.
- 'Dance' written above measure 15.
- A double bar line at the end of measure 30.

COURANTE

The musical score for 'COURANTE' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including slurs and the word 'Viv' written above notes. Performance markings such as 'tr' (trill), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte) are also included. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Staff 1: Measure 1. Includes fingerings 1 and 4.

Staff 2: Measure 4. Includes fingerings 4, 1, and 4.

Staff 3: Measure 8. Includes fingerings 4 and 1, and a trill (tr).

Staff 4: Measure 12. Includes slurs and handwritten 'Viv' annotations.

Staff 5: Measure 15. Includes slurs, a trill (tr), and handwritten 'Viv' annotations.

Staff 6: Measure 19. Includes slurs, fingerings 2, 3, and 4, and handwritten 'Viv' annotations.

Staff 7: Measure 23. Includes slurs, fingerings 1, 2, and 3, and handwritten 'Viv' annotations.

Staff 8: Measure 27. Includes slurs, fingerings 4 and 3, and a dynamic marking 'mf'.

Staff 9: Measure 31. Includes slurs, fingerings 3, 2, and 1, and handwritten 'Viv' annotations.

Staff 10: Measure 35. Includes slurs, a trill (tr), and a dynamic marking 'f'.

Staff 11: Measure 39. Includes slurs and a dynamic marking 'f'.

SARABANDE

Musical score for Sarabande, measures 1-14. The piece is in G major and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), accents (v), and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 5, 8, 11, and 14 are clearly marked at the beginning of their respective lines.

MENUET I

Musical score for Menuet I, measures 1-20. The piece is in G major and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as accents (v), slurs, and dynamic markings like *p* and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are clearly marked at the beginning of their respective lines.

MENUET II

7

13

19

Menuet I da Capo

GIGUE

6

12

18

23

29

Joseph Haydn

Violoncellokonzert
C-dur Hob. VIIb:1
Klavierauszug

Violoncello Concerto in C major
Hob. VIIb:1 • Piano Reduction

Herausgegeben von / Edited by
Sonja Gerlach

Klavierauszug von / Piano reduction by
Christoph Held

Fingersatz und Strichbezeichnung von /
Fingering and bowing by
Reiner Ginzel

G. Henle Verlag



KONZERT in C

Moderato

Hob. VIIb:1

Violoncello

Klavier

mf

3

6

9

3 tr

4 5 3

4 5 3 1 2

3 5 3

4

tr

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

© 1989 by G. Henle Verlag, München

Zu der im selben Verlag erschienenen Partitur der Gesamtausgabe (Joseph Haydn Werke, Reihe III, Band 2, München 1981) ist im Verlag Bärenreiter, Kassel Aufführungsmaterial erhältlich.

Performance material for the score published by Henle in the Haydn complete edition (Joseph Haydn Werke, Series III, Vol. 2, Munich 1981) can be obtained from the publishing house of Bärenreiter in Kassel.

12

Musical score for measures 12-15. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *p* and *f*.

16

Musical score for measures 16-18. The system includes a bass line and a grand staff. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings 5, 3, 2 and a trill (*tr*) are indicated.

19

Musical score for measures 19-21. The system includes a bass line and a grand staff. A trill (*tr*) is indicated.

22 Solo

Musical score for measures 22-24. The system includes a bass line and a grand staff. Dynamics include *mp*. Fingerings 4, 5 4 3 2, 3 2 are indicated.

25

Musical score for measures 25-27. The system includes a bass line and a grand staff. Dynamics include *p* and *mp*. Fingerings 5 5, 5 4 3 2 are indicated.

29

Musical score for measures 29-31. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A handwritten 'cresc.' is written above the piano part in measure 31, with the numbers 5 4 3 2 4 3 2 1 written below it.

32

Musical score for measures 32-34. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Handwritten dynamics include 'mf' in measure 32 and 'mp' in measure 34. The numbers 3 2 5 3 are written below the piano part in measure 32.

35

Musical score for measures 35-37. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Handwritten dynamics include 'mp' in measure 36 and 'pp' in measure 37.

38

Musical score for measures 38-40. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Handwritten dynamics include 'mf' in measure 38 and 'f' in measure 40. A trill (tr) is marked above the vocal line in measure 39.

41

Musical score for measures 41-43. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

44

pp cresc.

47

Tutti

f

Tutti

50

3 3

53

p

56

f

tr

4

6

Solo

59

Musical score for measures 59-61. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include piano (*p*) and accents.

62

Musical score for measures 62-64. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include piano (*p*) and accents.

65

Musical score for measures 65-67. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include piano (*p*) and accents.

68

Musical score for measures 68-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include piano (*p*) and accents.

71

Musical score for measures 71-73. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include piano (*p*) and accents.

74

Musical score for measures 74-76. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a double bar line, and two lower staves for a grand piano (treble and bass clefs). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

77

Musical score for measures 77-79. The system consists of three staves. The piano accompaniment includes dynamic markings: *f* (forte) in the bass line of measure 77, *pp* (pianissimo) in the bass line of measure 78, and *pp* in the treble line of measure 79. The melodic line in the top staff continues with eighth notes.

80

Musical score for measures 80-82. The system consists of three staves. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the bass line of measure 80. The melodic line in the top staff features a half note and quarter notes.

83

Musical score for measures 83-85. The system consists of three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *b* (brist). The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

86

Musical score for measures 86-88. The system consists of three staves. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the bass line of measure 86. The melodic line in the top staff continues with eighth notes.

89 [Tutti] [f]

Musical score for measures 89-91. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a forte (*f*) dynamic and sixteenth-note patterns with sixteenth-note triplets. The vocal line has a [Tutti] marking and a fermata over the first measure.

92

Musical score for measures 92-93. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns with sixteenth-note triplets and a sixteenth-note triplet with a flat. The vocal line has a fermata over the first measure.

94

Musical score for measures 94-96. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns with trills (*tr*) and a fermata. The vocal line has trills (*tr*) and a fermata over the first measure.

Solo 97

Musical score for measures 97-99. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and sixteenth-note patterns. The vocal line has a Solo marking and a fermata over the first measure.

100

Musical score for measures 100-103. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking *p* is present in the piano part.

104

Musical score for measures 104-106. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings *mf* and *p* are present.

107

Musical score for measures 107-109. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking *cresc.* is present.

110

Musical score for measures 110-112. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Trills are indicated in the vocal line.

113

Musical score for measures 113-116. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 116. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

117

Musical score for measures 117-119. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Dynamic markings *mf* and *p* are present. The vocal line has a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 119.

120

Musical score for measures 120-122. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The vocal line has a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 122.

123

Musical score for measures 123-125. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Dynamic markings *pp* and *tr* are present. The vocal line has a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 125.

126

Musical score for measures 126-128. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a trill (tr) in measure 127. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a complex rhythmic pattern with trills (tr) in measures 127 and 128, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

129 [Tutti]

Musical score for measures 129-131. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a bass clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a trill (tr) in measure 130. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a complex rhythmic pattern with trills (tr) in measures 130 and 131, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. A handwritten '4 2/5' is written below the bass staff in measure 131.

132

Musical score for measures 132-134. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a bass clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with trills (tr) in measures 133 and 134. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a complex rhythmic pattern with trills (tr) in measures 133 and 134, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Handwritten numbers '5', '5', '3', and '24' are written above the vocal line in measures 132, 133, and 134 respectively. A handwritten 'f' is written below the piano staff in measure 132.

135

Musical score for measures 135-137. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a bass clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a trill (tr) in measure 136. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a complex rhythmic pattern with trills (tr) in measures 136 and 137, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Adagio

Musical score for Adagio, measures 1-13. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano (p) introduction in the first system. The second system (measures 5-8) includes dynamics such as *forz.*, *tr*, and *cresc.*. The third system (measures 9-12) features *f*, *forz.*, *cresc.*, *ff*, and *forte*. The fourth system (measures 13) begins with a *[Solo]* marking and includes *tr* and *pp* dynamics.

17

Musical score for measures 17-21. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

22

Musical score for measures 22-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment and chords.

27

Musical score for measures 27-31. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment and chords.

32

Musical score for measures 32-35. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 34 contains a piano solo with fingerings 5 4 3 5 3 5 3 and 1 3 2 1 3 1 2. Dynamic markings *f* and *p* are present.

36

Musical score for measures 36-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment and chords.

41

41

tr

45

45

f

p

pp

49

49

[Tutti]

f

53

424

53

53

3

2

1-5

tr

57 [Solo]

5 4 5 4

p

62

67

pp

72

forz. *p*

77

forz. p p pp

82

88

94

5 4 3 5 3 5 3
5 4 3 1 1

f p

99

Musical score for measures 99-103. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one flat (B-flat). Measure 99 features a melodic line in the treble staff and accompaniment in the grand staff. Measure 100 has a trill (tr) in the treble staff. Measures 101-103 continue the melodic and accompanimental patterns.

104

Musical score for measures 104-107. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 104 features a trill (tr) in the treble staff. Measures 105-107 continue the melodic and accompanimental patterns.

108

Musical score for measures 108-112. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 108 features a trill (tr) in the treble staff. Measures 109-112 continue the melodic and accompanimental patterns. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

113 [Tutti]

Musical score for measures 113-117. The system consists of three staves: a single bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 113 is marked [Tutti] and [S]. Measure 114 has a trill (tr) in the treble staff. Measures 115-117 continue the melodic and accompanimental patterns.

Finale
Allegro molto

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The top bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The grand staff features a melody with a 5-2 fingering and a 5-2 fingering. The bottom bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score system 2, starting at measure 5. It features a piano (*p*) dynamic in the grand staff and a forte (*f*) dynamic in the bottom bass staff. The grand staff has a 5-2 fingering and a 4-fingering. The bottom bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score system 3, starting at measure 10. The grand staff contains a more active melody with sixteenth-note runs. The bottom bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score system 4, starting at measure 14. The grand staff features a melody with triplets and a 5-3 fingering. The bottom bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score system 5, starting at measure 18. It includes a piano (*p*) dynamic in the grand staff and a forte (*f*) dynamic in the bottom bass staff. The grand staff has a triplet and a 3-fingering. The bottom bass staff continues the eighth-note accompaniment with triplets and a 2-3 fingering.

22

Musical score for measures 22-26. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 24 features a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-31. The system includes a bass line and a grand staff. Measure 29 features a forte (*f*) dynamic marking. The treble clef has a melodic line with some grace notes, while the bass line continues with eighth-note accompaniment.

32

Musical score for measures 32-35. The system includes a bass line and a grand staff. Measures 32-35 show a more active treble clef with sixteenth-note patterns, while the bass line remains accompanimental.

36

Musical score for measures 36-39. The system includes a bass line and a grand staff. Measures 36 and 38 feature a trill (*tr*) in the treble clef. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

40

Solo

Musical score for measures 40-43. The system includes a bass line and a grand staff. Measure 40 is marked "Solo" and features a piano (*p*) dynamic. The treble clef has a melodic line with grace notes and a fermata over measure 41. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

45

Musical score for measures 45-49. The system includes a vocal line in G major and piano accompaniment in G major. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with some grace notes and rests.

50

Musical score for measures 50-54. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line has rests in measures 50 and 52, followed by a melodic phrase in measure 53.

55

Musical score for measures 55-58. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. The vocal line has rests in measures 55 and 57, with a melodic phrase in measure 58.

59

Musical score for measures 59-62. The piano accompaniment has a consistent eighth-note bass line. The vocal line has a melodic line with some grace notes and rests.

63

Musical score for measures 63-66. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The vocal line has rests in measures 63 and 65, with a melodic phrase in measure 66. A "p Sord." marking is present in measure 66.

67

Musical score for measures 67-71. The system includes a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals and dynamics.

72

Musical score for measures 72-76. The system includes a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music features eighth notes and triplets.

77

Musical score for measures 77-80. The system includes a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music features eighth notes and a forte (*f*) dynamic marking.

81

Musical score for measures 81-85. The system includes a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music features eighth notes and piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic markings.

86

Musical score for measures 86-90. The system includes a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music features eighth notes and various accidentals.

91

Musical score for measures 91-93. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking *p*.

94

Musical score for measures 94-97. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a trill marking *tr*.

98

[Tutti]

Musical score for measures 98-100. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking *f*.

101

Musical score for measures 101-103. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and a 24-measure rest.

104

[Solo]

Musical score for measures 104-106. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking *p*.

108

Musical score for measures 108-110. The system includes a vocal line in G major with a [3] triplet, a piano right-hand part with chords and a [1] triplet, and a piano left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

111

Musical score for measures 111-114. The system includes a vocal line with a b2 dynamic marking, a piano right-hand part with chords and a b2 dynamic marking, and a piano left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

115

Musical score for measures 115-118. The system includes a vocal line, a piano right-hand part with a 3-measure triplet and a pp dynamic marking, and a piano left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

119

Musical score for measures 119-121. The system includes a vocal line with a 5-measure triplet, a piano right-hand part with chords and a 5-measure triplet, and a piano left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

122

Musical score for measures 122-124. The system includes a vocal line with a [3] triplet, a piano right-hand part with chords and a 5-measure triplet, and a piano left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

125

128

131

134

137

*)forz. hier wohl im Sinne von *crescendo*.*)forz. probably means *crescendo* here.*) Ici, *forz.* dans le sens d'un *crescendo*.

141

3 3 5

144

pp for

148

152

3

155

[Tutti]

f 5 3 7 3

159

Musical score for measures 159-161. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 159 features a treble clef with a *rin.f.* dynamic and a bass clef with a *rin.f.* dynamic. Fingerings 5, 5, 4, and 3 are indicated above the treble staff. Measure 160 continues the melodic line in the treble. Measure 161 features a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass.

162

Musical score for measures 162-164. Measure 162 has a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass. Measure 163 continues the *f[orz.]* dynamic in the treble. Measure 164 features a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass.

165

Musical score for measures 165-167. Measure 165 has a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass. Measure 166 continues the *f[orz.]* dynamic in the treble. Measure 167 features a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass.

168

Musical score for measures 168-170. Measure 168 has a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass. Measure 169 continues the *f[orz.]* dynamic in the treble. Measure 170 features a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass.

171

Musical score for measures 171-173. Measure 171 has a *f[orz.]* dynamic in the treble and a *forz.* dynamic in the bass. Measure 172 continues the *f[orz.]* dynamic in the treble. Measure 173 features a *Solo* marking in the treble and a *p* dynamic in the bass.

174

Musical score for measures 174-178. The system includes a vocal line with a treble clef and a common time signature, and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

179

Musical score for measures 179-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more active bass line with some rests and chords in the right hand.

184

Musical score for measures 184-187. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic bass line and dense chordal textures in the right hand.

188

Musical score for measures 188-191. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line and chords in the right hand.

192

Musical score for measures 192-195. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line and chords in the right hand.

196

Musical score for measures 196-199. The system includes a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 198 features a fermata over a chord in the treble staff.

200

Musical score for measures 200-203. The system includes a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff features a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

204

Musical score for measures 204-207. The system includes a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment. Measure 205 includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over a chord in the treble staff.

208

Musical score for measures 208-210. The system includes a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

211

Musical score for measures 211-214. The system includes a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 211 features a triplet of eighth notes in the treble staff.

215

Musical score for measures 215-218. The system includes a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and a bass line. A '4' is written above the piano part in the first measure.

219

Musical score for measures 219-222. The system includes a vocal line with a trill (tr) at the end, and a piano accompaniment with chords and a bass line.

223

Musical score for measures 223-225. The system includes a vocal line with a long note, and a piano accompaniment with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic.

226

Musical score for measures 226-229. The system includes a vocal line with a long note, and a piano accompaniment with a piano-piano (pp) dynamic.

230

Musical score for measures 230-233. The system includes a vocal line with a long note, and a piano accompaniment with a forte (f) dynamic.

234

Musical score for measures 234-237. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Dynamics include *p* and *pp*.

238

Musical score for measures 238-241. The piano accompaniment features a prominent triplet in the treble staff. Dynamics include *p*. There are some markings like [] and 2 below the bass line.

242

Musical score for measures 242-245. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with fingerings 2, 5, 4, and 2 indicated. Dynamics include *p*.

246

Musical score for measures 246-249. The piano accompaniment features a triplet in the treble staff. Dynamics include *p* and *piu f*. There are markings like *tr* and 5 above the treble staff.

250

Musical score for measures 250-253. The piano accompaniment features a triplet in the treble staff. Dynamics include *f*. There is a [Tutti] marking above the vocal line and a [] marking below it.

Johannes Brahms

Sonate für Klavier und Violoncello e-Moll op. 38

Sonata for Piano and Violoncello E minor Op. 38

Nach der Originalausgabe herausgegeben von Hans-Christian Müller
Einrichtung der Violoncellostimme von Wolfgang Boettcher
Fingersätze in der Klavierstimme von Detlef Kraus

Edited from the original edition by Hans-Christian Müller
Violoncello part edited by Wolfgang Boettcher
Fingering in the Piano part by Detlef Kraus

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz und Universal Edition, Wien

Herrn Dr. Josef Gänsbacher zugeeignet

SONATE E-MOLL

Opus 38

1862-1865

Allegro non troppo

Violoncello

p espr. legato

Klavier

p

7

p dolce *cresc.*

p dolce *cresc.*

12

f

f

21

p

p espr.

26

f

f

f

30

4 1 3

3 1 3

5 5 4 1 3

1 1 2 1 2

34

p dolce

3 2 3 3 2 4 3 1 2 4 3

1 1 1 2 1

37

2 3 2 4 1 4 2 2 2 4 5 3

1 1

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 40 features a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a complex sixteenth-note pattern. Measure 41 continues the grand staff pattern with a '2' above the first measure and a '5 3' above the second. Measure 42 shows a continuation of the grand staff pattern with a '4' above the first measure. The bottom bass staff has a half note and a quarter note.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of three staves. Measure 43 has a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a sixteenth-note pattern. Measure 44 includes a 'cresc.' marking above the grand staff and a '4' above the first measure. Measure 45 includes a 'cresc.' marking below the grand staff and a '5 3' above the first measure. The bottom bass staff has a half note and a quarter note.

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of three staves. Measure 46 has a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a sixteenth-note pattern. Measure 47 includes a 'f' marking above the grand staff and a '4' below the bottom bass staff. Measure 48 includes a 'f' marking below the grand staff and a '5' below the bottom bass staff. The bottom bass staff has a half note and a quarter note.

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of three staves. Measure 49 has a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a sixteenth-note pattern. Measure 50 includes a '5' below the bottom bass staff. Measure 51 includes a '5' below the bottom bass staff. The bottom bass staff has a half note and a quarter note.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of three staves. Measure 52 has a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a sixteenth-note pattern. Measure 53 includes a '5 3' above the grand staff. Measure 54 includes a '1 3 2' below the bottom bass staff. The bottom bass staff has a half note and a quarter note.

55

55

f

1 2 3 4 5

1 1 1 2 2 3

60

60

5 4 4 5 4 5 5

4 5 4 5 4 5

64

64

fp

2 3 1 3

3

69

69

dim.

pp

dim.

pp

4

2

74

pp

pp

80

espr.

dolce

dolce

86

dim.

dim.

p espr.

p

1.

90

p dolce

p dolce

2.

95

espr. legato

2/4

1/2

p

102

espr.

legato

p

108

cresc. molto

cresc. molto

113

ff

ff

ff

119

125

ff

130

p

134

p *arco*

138

p

142

145 *pizz.*

145 *p* *pizz.*

146 *p* 1 2 3 1 4 1 3 2 1

147 1 4 1 3 2 1

148 *arco*

148 *arco* *p*

149 3 2

150 3 2 1

151

151 3

152 4 1 1 2 4 3 2 3

153 *p* 3 2 1

154

154 4 4 4

155 4 4 4

156 5 5

1 2 3 1 2 4 1

1 2 4 1

2 4 1

157

157 *dim.*

158 *dim.*

159 *dim.*

160 *p* 2 5 1 4 2

161

p *espr. legato*
p

165

169

dolce *cresc. poco a poco*
cresc. poco a poco

173

177

f

Musical score for measures 182-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a *p espr.* marking and a *cresc.* marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part has a complex texture with multiple voices and some triplets.

Musical score for measures 187-190. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a *f* marking. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The piano part has a complex texture with multiple voices and some triplets.

Musical score for measures 191-194. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a *f* marking. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piano part has a complex texture with multiple voices and some triplets.

Musical score for measures 195-198. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a *p dolce* marking. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The piano part has a complex texture with multiple voices and some triplets.

Musical score for measures 198-201. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a *p dolce* marking. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piano part has a complex texture with multiple voices and some triplets.

201

Musical score for measures 201-203. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 201 features a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a complex arpeggiated figure. Measure 202 continues the arpeggiated figure with a '2' above it. Measure 203 features a '3' above the arpeggiated figure, indicating a triplet.

204

Musical score for measures 204-206. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 204 features a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a complex arpeggiated figure. Measure 205 features a 'cresc.' marking above the grand staff. Measure 206 features a 'cresc.' marking below the grand staff.

207

Musical score for measures 207-209. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 207 features a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a complex arpeggiated figure. Measure 208 features a 'f' marking below the grand staff. Measure 209 features a '5' below the grand staff.

210

Musical score for measures 210-212. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 210 features a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a complex arpeggiated figure. Measure 211 features a '5' below the grand staff. Measure 212 features a '5' below the grand staff.

213

Musical score for measures 213-215. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 213 features a bass line with a half note and a quarter note, and a grand staff with a complex arpeggiated figure. Measure 214 features a '5' below the grand staff. Measure 215 features a '5' below the grand staff.

216

Musical score for measures 216-220. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 216 features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with complex chords and triplets. Measure 217 continues the grand staff with triplets and a forte (*f*) dynamic. Measure 218 shows a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with triplets. Measure 219 has a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with triplets. Measure 220 features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with triplets.

221

Musical score for measures 221-224. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 221 features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with complex chords and triplets. Measure 222 continues the grand staff with triplets and a forte (*f*) dynamic. Measure 223 shows a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with triplets. Measure 224 has a bass line with a forte (*f*) dynamic and a grand staff with triplets.

225

Musical score for measures 225-228. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 225 features a bass line with a forte-piano (*fp*) dynamic and a grand staff with complex chords and triplets. Measure 226 continues the grand staff with triplets and a forte-piano (*fp*) dynamic. Measure 227 shows a bass line with a piano (*p*) dynamic and a grand staff with triplets. Measure 228 has a bass line with a piano (*p*) dynamic and a grand staff with triplets.

229

Musical score for measures 229-232. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 229 features a bass line with a *dim.* dynamic and a grand staff with complex chords and triplets. Measure 230 continues the grand staff with triplets and a *dim.* dynamic. Measure 231 shows a bass line with a *dim.* dynamic and a grand staff with triplets. Measure 232 has a bass line with a *dim.* dynamic and a grand staff with triplets.

233

Musical score for measures 233-237. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff begins with a *pp* dynamic marking. The grand staff features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The bottom staff of the grand staff has a *pp* dynamic marking and includes fingering numbers 3 and 1.

238

Musical score for measures 238-243. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The top staff includes an *[espr.]* marking. The grand staff features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The bottom staff of the grand staff has a *pp* dynamic marking and includes fingering numbers 4 and 3.

244

Musical score for measures 244-249. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff includes *dolce* and *dim.* markings. The grand staff features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The bottom staff of the grand staff has a *pp* dynamic marking and includes a *dim.* marking.

250

Musical score for measures 250-254. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff includes a *p dolce* marking. The grand staff features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The bottom staff of the grand staff has a *p dolce* marking.

256

espr.

Musical score for measures 256-261. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, marked *espr.*. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and slurs.

262

Musical score for measures 262-268. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand.

269

poco cresc.

Musical score for measures 269-274. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, marked *poco cresc.*. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and slurs, also marked *poco cresc.*

275

p dim. *pp*

p dim. *pp*

Musical score for measures 275-280. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, marked *p dim.* and *pp*. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and slurs, also marked *p dim.* and *pp*. A finger number 5 is indicated in the right hand.

Allegretto quasi Menuetto

1 1 2
p
dolce

p

p

p

p
 1 1 2

30

36

p grazioso

353

p grazioso

5 1 4 2 4 3 1

4 2 1 1

42

353

3

48

cresc. poco a poco

353

cresc. poco a poco

353

54

Musical score for measures 54-59. The system includes a single bass line and a grand staff (treble and bass). The bass line features a melodic line with slurs and dynamics like 'p' and 'f'. The grand staff contains complex chordal textures with slurs and fingerings.

60

Musical score for measures 60-65. The system includes a single bass line and a grand staff. The bass line has a steady eighth-note pattern. The grand staff features arpeggiated chords with slurs and dynamics like 'p'. Fingerings are indicated throughout.

66

Musical score for measures 66-70. The system includes a single bass line and a grand staff. The bass line continues with a melodic line, marked 'p'. The grand staff shows arpeggiated chords with slurs and dynamics like 'p'.

71

Musical score for measures 71-75. The system includes a single bass line and a grand staff. The bass line has a melodic line with dynamics 'p', 'pizz.', and 'arco'. The grand staff features arpeggiated chords with slurs and dynamics like 'p'. The piece ends with 'Fine'.

Trio

77

p espr.

p

espr. *legato*

col. P

3 2 1 2

1 2

cresc.

cresc.

2

3 2

[f]

[f] *p* *p* *p*

4 3

2

3 3 3

3 1 4

3

1 4

3 1 2

2

2

Allegro

Measures 1-3 of the piece. The music is in G major and common time. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and a first finger. The treble line has a few notes, including a triplet of eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Measures 4-6. The bass line continues with eighth notes and triplets, marked with a first finger. The treble line has a few notes, including a triplet of eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Measures 7-9. The bass line continues with eighth notes and triplets, marked with a first finger. The treble line has a few notes, including a triplet of eighth notes. A trill (*tr*) dynamic marking is present.

Measures 10-12. The bass line continues with eighth notes and triplets, marked with a first finger. The treble line has a few notes, including a triplet of eighth notes. A trill (*tr*) dynamic marking is present.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). Measure 13 features a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F#362,

26

26

p

v

ff

2/4 2/4 2/4 1/2 2

29

29

ff

ff

1 1 1

32

32

5

5

1 1 1

35

35

5

5

1

4 1

38

p *f*

p *f* *ff* *f*

3 2 5 3 5 3

41

f *f*

44

p *p*

47

poco cresc. *poco cresc.*

50

triquillo *fp* *p*

35 *trm* 2 1 3 1

4 1 3

54

54

f

f

2

57

57

p

p

p

3

4

5

60

60

p

p

5 3 4 5 3

64

Musical score for measures 64-67. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 64 features a melodic line in the bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Fingerings 4 and 5 are indicated for the right hand in the first measure. Measures 65-67 continue the melodic and harmonic development with various fingerings and articulations.

68

Musical score for measures 68-71. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 68 begins with the instruction *p dolce*. The melodic line in the bass staff is prominent, with a piano accompaniment in the grand staff. Fingerings 4, 5, 1, 2, 3, and 5 are indicated for the right hand. Measure 71 ends with a *p* dynamic marking.

72

Musical score for measures 72-75. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 72 continues the melodic and harmonic development. Fingerings 4, 5, 1, and 2 are indicated for the right hand. Measure 75 ends with a *p* dynamic marking.

76 *animato*

76 *animato*

p 3 3 3

p 1 3 3

2 1

79 *fp* [*cresc.*]

fp *cresc.*

2 2 2 2 2 2

3 3 4 3

82

2 2 2 2 1 2 2 2 1 2

4 3 4 4 4 4 4 4

85 *f*

f

1 2 2 1 2 1 1 1 1 1

3 3 3 3

88

91

94

98

102

Musical score for measures 102-105. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and another grand staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). Measure 102 features a bass line with eighth notes and a grand staff with a complex chordal texture. Fingerings '1' and '5' are indicated. Dynamics include *fp* and *p*. Measure 103 continues the texture with similar fingerings. Measure 104 shows a change in the bass line and grand staff texture. Measure 105 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line.

106

Musical score for measures 106-110. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another grand staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). Measure 106 features a bass line with eighth notes and a grand staff with a complex chordal texture. Fingerings '2' and '3' are indicated. Dynamics include *cresc.*. Measure 107 continues the texture with similar fingerings. Measure 108 shows a change in the bass line and grand staff texture. Measure 109 continues the texture. Measure 110 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line.

111

Musical score for measures 111-115. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another grand staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). Measure 111 features a bass line with eighth notes and a grand staff with a complex chordal texture. Fingerings '5' are indicated. Dynamics include *f cresc.* and *f*. Measure 112 continues the texture with similar fingerings. Measure 113 shows a change in the bass line and grand staff texture. Measure 114 continues the texture. Measure 115 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line.

116

Musical score for measures 116-120. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another grand staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). Measure 116 features a bass line with eighth notes and a grand staff with a complex chordal texture. Fingerings '5', '4', and '5' are indicated. Measure 117 continues the texture with similar fingerings. Measure 118 shows a change in the bass line and grand staff texture. Measure 119 continues the texture. Measure 120 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line.

119

f

122

mf *dolce*

p dolce *dolce*

126

p dolce *p dolce* *p dolce* *p dolce*

130

poco f
[mp]

poco f
[mp]

poco f
[mp]

poco f
[mp]

143

f

f

tr

tr

146

[p]

cresc.

tr

tr

cresc.

[p]

149

f

tr

fz

fz

ff

fz

fz

fz

153

Musical score for measures 153-158. The system includes a bass line and two treble staves. The key signature is one sharp (F#). The music features complex chordal textures with many accidentals. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of *ff* is present. A first ending bracket labeled '1' spans measures 157-158, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 156-157.

150

Musical score for measures 150-155. The system includes a bass line and two treble staves. The key signature is one sharp (F#). The music features complex chordal textures with many accidentals. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of *ff* is present. A first ending bracket labeled '1' spans measures 154-155, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 153-154.

159

Musical score for measures 159-164. The system includes a bass line and two treble staves. The key signature is one sharp (F#). The music features complex chordal textures with many accidentals. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of *f* is present. A first ending bracket labeled '1' spans measures 163-164, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 162-163.

162

p

166

f *p*

169

f [*mf*]

172

dim. *poco rit.*

Più presto

175

p *f*

178

4 5 1 2 1

181

f 3 5 5 3 5

184

cresc. 3 5 2 3 4 5 4 4 5 4

187

Musical score for measures 187-190. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a series of eighth notes. The grand staff features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *ff* is present in the grand staff.

190

Musical score for measures 190-193. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The grand staff features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *ff* is present in the grand staff.

193

Musical score for measures 193-196. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The grand staff features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *ff* is present in the grand staff.

196

Musical score for measures 196-200. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The grand staff features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *ff* is present in the grand staff.

CUATRO
MINIATURAS
MODALES

para
violoncello y piano
op. 16

música de
Arturo Valenzuela Remolina

MMIX

CUATRO MINIATURAS MODALES

a Claudia Pacheco Chávez

I - DÓRICO

Arturo Valenzuela Remolina

Tranquillo (♩ = 84)

Violoncello

Piano

mp

m.s.

pp

m.s.

mp

p

m.s.

simile

9

Vc.

Pno.

cresc.

f

mf

m.s.

cresc.

mf

mp

m.s.

16

Vc.

Pno.

rall.

meno mosso

mp

smorz.

rall.

meno mosso

p

pp smorz.

ppp

8va

II - LIDIO

Arturo Valenzuela Remolina

Allegro (♩ = 126)

Violoncello

Piano

Measures 1-3. Violoncello part features triplet eighth notes starting in measure 2. Piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Vc.

Pno.

Measures 4-6. Violoncello part continues with triplet eighth notes. Piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

Vc.

Pno.

Measures 7-10. Violoncello part continues with triplet eighth notes. Piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *più forte*.

Vc.

Pno.

Measures 11-14. Violoncello part continues with triplet eighth notes. Piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *rall.*

Vc.

Pno.

Measures 15-18. Violoncello part features a melodic line. Piano part features a melodic line. Dynamics include *mp*, *p*, *rall.*, and *pp*. A double bar line is at the end.

III - FRIGIO

Arturo Valenzuela Remolina

Grave (♩ = 34) **Piú mosso** (♩ = 51)

Violoncello

Piano

9

Vc.

Pno.

17

Vc.

Pno.

25

Vc.

Pno.

Grave

IV - MIXOLIDIO

Arturo Valenzuela Remolina

Moderato (♩ = 100)

marcato

Violoncello

Piano

f marcato *mf*

♩

5

Vc.

Pno.

f

♩

9

Vc.

Pno.

f *mf*

♩

12

Vc.

Pno.

♩

14

Vc.

Pno.

f *ff*

♩

