



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCHELO

PRESENTA

ALBERTO PÉREZ FLORES

Asesor: Dr. Gustavo Martín Márquez

MÉXICO, D.F.

MARZO – 2013



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música por haberme proporcionado una formación musical profesional y pertenecer así a la comunidad universitaria.

A todos los maestros que intervinieron en mi formación musical, en particular a Maurilio Hipólito, Ángel Bringas†, José Memije, Arturo Valenzuela, Sergio Cárdenas, Arón Bitrán, Arturo Uruchurtu y Teresa Frenk; y de manera muy especial a mis maestros de violonchelo: Sara Palomino, Samvel Barseghyan y Gustavo Martín.

A los maestros sinodales Gustavo Martín, Ignacio Mariscal, Samuel Pascoe, Luz María Frenk y Elías Morales.

A mi amigo Esteban León, por su apoyo en la preparación y presentación de las obras con piano.

A todos mis compañeros y amigos.

A mis padres y a mi hermano.

CONTENIDO

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO.	5
CAPÍTULO I. Johann Sebastian Bach. Suite para Violonchelo Solo No. 2 en <i>Re</i> menor, BWV 1008.	
BIOGRAFÍA.	6
OBRAS PRINCIPALES.	10
HISTORIA DE LA OBRA.	11
ANÁLISIS.	13
CAPÍTULO II. Ludwig Van Beethoven. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano sobre el tema <i>Bei Männern, welche Liebe fühlen</i> en <i>Mi</i> bemol mayor, WoO. 46.	
BIOGRAFÍA.	20
OBRAS PRINCIPALES.	24
HISTORIA DE LA OBRA.	25
ANÁLISIS.	27
CAPÍTULO III. Johannes Brahms. Sonata para Violonchelo y Piano en <i>Fa</i> mayor, Op. 99.	
BIOGRAFÍA.	34
OBRAS PRINCIPALES.	38
HISTORIA DE LA OBRA.	39
ANÁLISIS.	40

CAPÍTULO IV. Samuel Zyman. Fantasía para Violonchelo y Piano.

BIOGRAFÍA.	53
OBRAS PRINCIPALES.	56
HISTORIA DE LA OBRA.	57
ANÁLISIS.	58

CAPÍTULO V.

COMENTARIOS PERSONALES.	63
FUENTES CONSULTADAS.	69
ANEXO 1. Síntesis.	73

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

**Suite para Violonchelo Solo No. 2
en *Re* menor, BWV 1008.**

J. S. Bach.
(1685-1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I y Menuet II
Gigue

Fantasia para Violonchelo y Piano.

S. Zyman.
(1956)

**Siete variaciones para Violonchelo y
Piano sobre el tema “Bei Männern,
welche Liebe fühlen,” en *Mi* bemol
mayor, WoO. 46.**

L. V. Beethoven.
(1770-1827)

**Sonata para Violonchelo y Piano
en *Fa* mayor, Op. 99.**

J. Brahms.
(1833-1897)

Allegro vivace
Adagio affettuoso
Allegro passionato
Allegro molto

Alberto Pérez Flores, violonchelo.

Esteban León Hernández, piano.

CAPÍTULO I

Johann Sebastian Bach.

Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008.

BIOGRAFÍA

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Fue un virtuoso del órgano y uno de los más grandes compositores que han existido. Proviene de una familia de músicos compuesta de varias generaciones que se remontan hasta el siglo XVI. Su primera formación musical se la debe a su padre Ambrosius Bach, el cual se desempeñaba como violinista, y llegó a ser director de la orquesta municipal y miembro de la orquesta de la corte de Eisenach.

Cuando cumplió los nueve años su madre murió, y un año más tarde también su padre. Johann se fue a vivir a Ohrdruf con su hermano mayor Christoph Bach, quien se convirtió en su tutor y maestro de música, le dio las primeras nociones de composición y le enseñó a tocar el clavecín. Cinco años después en 1700, habiéndose convertido en un estudiante destacado y con el deseo de seguir su camino por su cuenta, se trasladó a Luneburgo, donde podría continuar sus estudios con la ayuda de una beca que el coro de la iglesia de San Miguel otorgaba a jóvenes que supieran cantar.

La atmósfera de Luneburgo le fue muy propicia. Muy probablemente fue ahí donde por primera vez estudiaría la historia de la música y su evolución desde mediados del siglo XVI, y pudo saber la diferencia entre las estructuras y estilos. Estudió retórica, lógica, latín y francés. También aprendió a tocar el órgano, la manera en que éste funciona y cómo está construido, llegando a ser un experto en la materia. Bach terminó sus estudios a los diecisiete años, y acto seguido, se preparó para empezar su carrera como músico profesional.

Su actividad profesional se desarrolló básicamente en tres ciudades: Weimar, Köthen y Leipzig.

En Weimar obtuvo su primer empleo, en 1703. Lo contrataron como violinista y sirviente. Poco después, trabajó como organista en Arnstadt. Fue en esta época cuando inició su relación con la que sería su primera esposa, Maria Barbara Bach, con la que contrajo matrimonio en 1707 y se estableció en la ciudad de Mülhausen. Regresó a Weimar en 1708. Weimar estaba gobernada por el duque Wilhelm Ernst, luterano profundamente religioso; por lo que Bach estuvo más enfocado en crear música sacra que profana en este período.

Bach se vio influenciado por la música italiana, en especial por la música de Antonio Vivaldi que era muy apreciada por músicos de toda Europa. Asimismo revolucionó la técnica de tocar en el teclado introduciendo el uso del pulgar, que antes era muy raramente usado. Bach permaneció en Weimar casi una década, tiempo en el que perfeccionó mucho su técnica como compositor. Con el tiempo y gracias a su extraordinario talento llegó a ocupar el puesto de *Konzertmeister* en 1714.

En 1717 Bach aceptó una oferta por parte del príncipe Leopold de Köthen para convertirse en el *Kapellmeister* de su pequeña corte. Dicha propuesta entusiasmo mucho a Bach, pues era el máximo cargo al que podía aspirar un músico en la época.

El príncipe Leopold era un músico aficionado, tenía una excelente voz de barítono y tocaba la viola da gamba. Se esforzaba para que su corte estuviera a la altura de las mejores de Europa en lo que a música se refiere. No estaba interesado en la música de forma frívola; en verdad “entendía y amaba el arte,”¹ como escribió Bach en una de las pocas cartas suyas que se conservan. La corte de Köthen era calvinista y manifestaba una actitud muy distinta a la de la corte de Weimar que era luterana. La música sacra se limitaba a la ejecución de sencillos salmos. En cambio, el príncipe Leopold favorecía la ejecución de la música instrumental y Bach aprovechó la ocasión para explorar nuevos caminos. La orquesta a su disposición era de primerísimo nivel, con músicos reclutados de Berlín y Brandeburgo, capaces de llevar a cabo las más altas exigencias musicales.

En 1720 Maria Barbara murió mientras Bach y otros músicos de la corte habían salido de viaje acompañando al príncipe Leopold. Cuando regresó a Köthen hacía un mes que la

¹ Siblin, Eric. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra.* Pág.39.

habían enterrado. El dolor que sintió Bach por la muerte de su esposa fue espantoso, según el testimonio de sus hijos.

Dentro de las composiciones de esta época destacan los *Conciertos de Brandeburgo*, serie de seis conciertos pensados para un conjunto instrumental distinto cada uno, y que fueron dedicados al margrave prusiano Christian Ludwig de Brandeburgo en 1721. También terminó el primer tomo de *El clave bien temperado*, cuyo segundo tomo finalizó en 1744.

En 1721 contrajo nupcias con Anna Magdalena Wilcken, hija de un trompetista de la corte de Weissenfels. Anna Magdalena era cantante profesional en la corte de Köthen, y también era una copista musical. Transcribió muchas de las composiciones de Bach para venderlas o para que estuvieran listas para alguna presentación.

El príncipe Leopold también se casó. Su esposa fue la princesa Friederica Henrietta de Anhalt-Bernburg, a la cual parece que la música no le interesaba. Muy pronto se empezó a notar un cambio de prioridades en la corte, y el presupuesto que se le asignaba a la música disminuyó. Bach se queja de esto en una carta dirigida a su amigo Georg Erdmann en 1730:

Yo tenía un príncipe magnánimo que entendía de música y la amaba, y mi intención era permanecer a su servicio el resto de mi vida. Después sucedió que el mencionado *Serenissimus* se casó con una princesa de Bernburg, y se generalizó la impresión de que el interés por la música de dicho príncipe se había debilitado, sobre todo porque la nueva princesa parecía ser una *amusa*.²

En 1723 Bach tomó la decisión de mudarse a la ciudad de Leipzig, donde estaba libre el puesto de cantor de Santo Tomás. El príncipe Leopold lo dejó marchar y hasta lo recomendó en su nuevo trabajo; él y Bach siguieron teniendo una buena amistad.

Las tareas de Bach como cantor consistían en impartir lecciones de música, latín y otras materias, vigilar a los alumnos, dirigir los coros en las dos iglesias principales de la ciudad (Santo Tomás y San Nicolás), y hacerse cargo del material relacionado con las ejecuciones musicales. Compuso una enorme cantidad de música sacra para los servicios religiosos. Destacan los monumentales oratorios *La pasión según San Juan* y *La pasión según San Mateo*, el segundo considerado por muchos la mejor obra musical jamás escrita. Bach tomó

² Siblin, Eric. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*. Pág.104.

algunos movimientos de este oratorio para ser tocados en el funeral del príncipe Leopold en 1729.

El cargo de cantor de Santo Tomás resultó ser bastante extenuante y Bach no tardó en sentirse menospreciado por las autoridades. Puede leerse en la referida carta a Erdmann lo siguiente: “y las autoridades se comportan de forma inquietante y muestran poco interés por la música, así que estoy condenado a vivir entre continuas vejaciones, envidias y persecuciones.”³

A partir de la siguiente década, Bach se fue encerrando en sí mismo cada vez más. Empezó a enfocarse más en su legado y ya no tanto en componer obras nuevas para satisfacer las exigencias de sus patrones. Después de 1746 ya casi nunca tocó fuera de su casa.

La salud de Bach se empezó a deteriorar en 1749. Su visión se debilitó, se cree que posiblemente enfermó de diabetes. En sus últimos días vivió prácticamente ciego. Una de las últimas composiciones en la que trabajó fue *El arte de la fuga*, obra que quedó inconclusa, pues Bach murió unos meses más tarde. Su hijo, Carl Philipp relata: “[...] sufrió un infarto; a éste siguieron unas fiebres muy altas, por las que, pese a los cuidados de los dos mejores médicos de Leipzig, el veintiocho de julio de 1750, pasadas las ocho y cuarto de la tarde, en el sexagésimo sexto año de su vida, descansó tranquilo y en paz, por obra y gracia de su Redentor.”⁴

³ Siblin, Eric. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*. Pág.145.

⁴ *Ibíd.* Pág.223.

OBRAS PRINCIPALES.

OBRAS VOCALES: casi doscientas cantatas sacras; la *Pasión según San Juan*, y la *Pasión según San Mateo*; *Oratorio de Navidad*; *Misa en Si menor*; *Magnificat*; muchos motetes y cantatas seculares.

OBRAS PARA ÓRGANO: la *Orgelbüchlein* y otros corales de órgano de diversas clases; gran cantidad de preludios y fugas; tocatas; sonatas de trío.

OBRAS PARA CLAVECÍN: *El clave bien temperado*; *Fantasia cromática y fuga*; seis Suites Inglesas y seis Suites Francesas; quince invenciones de dos y de tres partes; el *Clavier-Übung*, en cuatro partes que incluye (además de algunas obras de órgano) seis partitas, el *Concierto Italiano* y las *Variaciones Goldberg*; *El arte de la fuga*.

MÚSICA DE CÁMARA: sonatas de flauta, de violín, de viola da gamba con clavecín o bajo continuo; seis suites de violonchelo sin acompañamiento; tres sonatas y tres partitas de violín sin acompañamiento; la *Ofrenda musical*.

OBRAS ORQUESTALES: seis *Conciertos de Brandeburgo* y otros conciertos; cuatro suites.

HISTORIA DE LA OBRA

Johann Sebastian Bach comenzó a componer las Suites para Violonchelo Solo probablemente cerca del año 1720, cuando se desempeñaba como *Kapellmeister* en la corte de Köthen, una época en la que compuso piezas instrumentales, principalmente. La orquesta de la corte estaba compuesta por músicos de muy alto nivel, capaces de ejecutar con maestría la música compuesta por Bach. Los chelistas de la orquesta que seguramente tocaron las suites por primera vez fueron Christian Bernhard Linigke y Christian Ferdinand Abel.

Según la opinión del biógrafo Eric Sibley, existen indicios para afirmar que la composición de la Suite No. 2 se efectuó poco después de la muerte de Maria Barbara Bach, la primera esposa de Bach; razón por la cual esta suite tiene un carácter triste y melancólico.

Conocer la fecha exacta en que fueron compuestas las Suites presenta varias dificultades, ya que el manuscrito original autógrafo de Bach se encuentra perdido. Las suites para violonchelo se conocen por cuatro fuentes principales. La más importante es la copia que realizó Anna Magdalena Bach del manuscrito original en algún momento entre los años de 1727 a 1731. Existe otra copia que data aproximadamente de 1726 conocida con el nombre de Kellner pero incompleta. También está la copia conocida como Westphal, aproximadamente de la misma época. Finalmente se cuenta con la primera edición impresa, publicada en 1825. La copia de Anna Magdalena es la fuente más confiable ya que fue copiada directamente del autógrafo de Bach. La mayoría de las ediciones que se han publicado a través de los años, se han basado en esta copia.

Durante casi dos siglos después de la composición de las suites, sólo un pequeño círculo de músicos y estudiosos conocieron la existencia de estas obras, pero únicamente las consideraron como una colección de ejercicios técnicos. Esto cambió cuando el violonchelista catalán Pau Casals las redescubrió a principios del siglo XX y comenzó a interpretarlas, adquiriendo con ello una nueva valoración como obras de arte. Casals se convirtió en un gran promotor de las suites, y gracias a él ahora son conocidas mundialmente.

Desde entonces, han surgido infinidad de ediciones de la partitura, y las suites han sido interpretadas y grabadas por los principales violonchelistas de fama mundial, como Mstislav Rostropovich, Jacqueline du Pré, Mischa Maisky, Yo-Yo Ma, Anner Bylsma, y Pieter Wispelwey.

ANÁLISIS

La suite

El término suite significa serie, y en la música barroca se refiere a una sucesión de piezas, generalmente de danzas. El origen de la suite se remonta al siglo XVI, y desde entonces evolucionó experimentando cambios tanto en su forma como en su estilo, llegando a su culminación en el final del periodo barroco, cuando Johann Sebastian Bach se convirtió en uno de sus principales exponentes.

En la época de Bach muchas de las danzas de la suite habían caído en desuso y ya no se bailaban, sólo existían como forma instrumental. Esto permitió a los compositores estilizar las diferentes danzas, de tal modo que terminaron por guardar sólo algunas semejanzas con las formas originales.

Por otro lado Bach hace uso del violonchelo, un instrumento que en la época barroca solía usarse casi siempre para fines de acompañamiento. Lo común era escribir las partes solistas para la viola da gamba o el violín. Bach —al escribir sus Seis Suites para violonchelo— parece experimentar con las posibilidades técnicas que ofrece el instrumento, reconociendo su potencial para actuar como instrumento solista.

La estructura

La Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008, fue compuesta, como su nombre lo señala, dentro del sistema tonal. Consta de seis movimientos, de los cuales el primero es una forma libre y los restantes corresponden a danzas con forma binaria:

- I. Prélude.
- II. Allemande.
- III. Courante.
- IV. Sarabande.
- V. Menuet I y Menuet II.
- VI. Gigue.

La forma libre se caracteriza en que no se adapta a modelos formales fijos. Esto no significa de ninguna manera que se trate de un caos carente de sentido y forma.

La forma binaria consta de dos secciones que se representan por A-B. Dichas secciones son fácilmente reconocibles en la partitura porque están separadas por unas barras de repetición. Ambas secciones están relacionadas ya que la sección B desarrolla elementos de la sección A.

La construcción de los movimientos —sobre todo de las danzas— está basado en pequeñas células rítmicas que van variando a lo largo de cada movimiento, como se mostrará más adelante.

Prélude.

El preludio es un movimiento introductorio y libre, con un carácter de improvisación. Confiere a la suite entera de una personalidad distintiva, que en este caso tiende a la reflexión, melancolía e introspección. A grandes rasgos, el preludio de la Suite No. 2 está estructurado en dos grandes secciones. La primera y más grande comienza en el primer compás con un motivo de tres notas *Re-Fa-La*, que establece la tonalidad del preludio y de la suite entera: *Re* menor. A lo largo de la sección la melodía transita por las tonalidades de *Fa* mayor, *Sol* menor, *La* menor, *Si* bemol mayor y *Re* menor, con un final culminante en un acorde con función de dominante VII $\frac{6}{4}$ (*Do* sostenido disminuido), que es el clímax del preludio.

La segunda sección comienza con una armonía de acorde de sexta napolitana (*Sol* - *Si* bemol - *Mi* bemol) y transita por las tonalidades de *Re* menor y *Sol* menor. Es importante señalar que, según convenciones de la época, Bach sólo indicó la armonía de los últimos cinco compases del preludio por medio de acordes, dando pie a que el interprete improvise una cadencia final sobre dicha armonía. El preludio está escrito en un compás de 3/4.

Allemande.

La alemanda surgió en el siglo XVI y, como su nombre lo indica, es una danza de origen alemán que al principio se caracterizaba por una melodía sencilla, bastante rápida. Ya casi no se bailaba en el siglo XVII, lo que permitió a los compositores experimentar con su forma. La alemanda del siglo XVIII adquirió un tempo más lento y poseía un carácter solemne, ricamente elaborado.

La alemanda de la Suite para Violonchelo está escrita en un compás de 4/4. Está construida sobre la base rítmica que se establece en los primeros dos compases:



Imagen 1. Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008. Allemande, cc 1-2.

La sección A inicia en *Re* menor y transita por las tonalidades de *Sol* menor, *Fa* mayor, *Mi* mayor, *La* menor y finaliza en la dominante *La* mayor. La sección B comienza en *La* mayor, transita por *Re* menor, *Sol* menor, *Fa* mayor, *Si* bemol mayor, *La* mayor, *Sol* mayor, *La* mayor, y finaliza en *Re* menor.

Courante.

La corriente es una danza cortesana francesa del siglo XVI, que en la época de Bach ya no se bailaba. Existían corrientes de dos tipos: la italiana y la francesa. La italiana se escribía en compás de 3/4 o 3/8 y tenía un movimiento rápido de corcheas o semicorcheas. Por su parte, la courante francesa era escrita en compás de 3/2 y contenía abundantes hemiolas.

La corriente de la Suite No. 2 es una corriente italiana. Está escrita en compás de 3/4. La base rítmica sobre la cual se construye el movimiento es:



Imagen 2. Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008. Courante, cc 1-2.

La sección A comienza en *Re* menor, transita por las tonalidades de *Fa* mayor, *La* menor y finaliza en *La* mayor. La sección B inicia en *La* mayor, y pasa por las tonalidades de *Sol* mayor, *Fa* mayor, para finaliza en *Re* menor.

Sarabande.

En cuanto al origen de la zarabanda, los estudiosos consideran que tiene un origen español, o más probablemente, novohispano. Al igual que la alemanda, en un principio tenía un *tempo* muy rápido. Era conocida en el principio del siglo XVII por tener un carácter disoluto y erótico. Ya para finales del siglo XVII había sufrido una transformación radical al convertirse en una danza lenta y grave. La zarabanda, escrita en compás ternario, frecuentemente enfatiza el segundo tiempo del compás mediante un tono prolongado o utilizando ornamentos:



Imagen 3. Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008. Sarabande, cc. 1-2.

La sección A inicia en *Re* menor, y finaliza en *Fa* mayor, la tonalidad relativa mayor. La sección B inicia en *Fa* mayor y pasa por la tonalidad de *Sol* menor, para terminar de nuevo en *Re* menor.

Menuet I y Menuet II.

El minueto es quizás la danza cortesana francesa más popular del siglo XVII. También al principio poseía un carácter rápido y jocoso, pero ya para principios del siglo XVIII se había transformado en una danza de suma elegancia, moderada y noble, que aún era bailada. Era costumbre de la época alternar dos minuetos (M_1 - M_2 - M_1), lo que más tarde originó la forma minueto con trío (M-Trío-M) de la sonata clásica.

Este movimiento es el más complejo en cuanto a su forma. Se ejecuta habitualmente presentando primero el minueto I con sus repeticiones, a continuación el minueto II con sus repeticiones y finalizando con el minueto I una vez más, esta vez sin repeticiones. Ambos minuetos están escritos en el compás característico de 3/4.

Ambos minuetos tienen su propia sensación rítmica. El minueto I está construido sobre el pie rítmico troqueo, que consiste en un valor largo seguido de uno corto. En el minueto II, la base rítmica es de tres valores cortos:

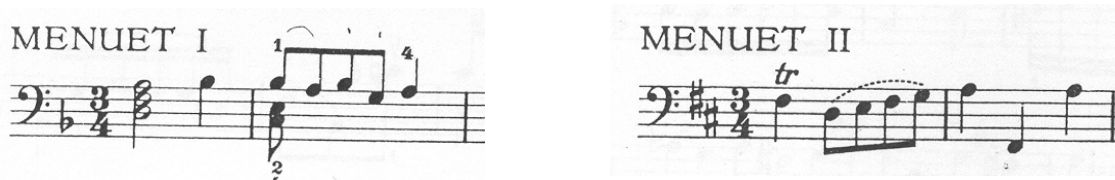


Imagen 4. Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008. Menuet I, cc. 1-2; Menuet II, cc. 1-2.

La sección A del minueto I inicia en *Re* menor y finaliza en *La* mayor. La sección B inicia en *La* mayor, pasa por *Re* menor, *Fa* mayor, *Sol* menor, y finaliza en *Re* menor. A continuación se presenta el minueto II, cuya sección A inicia en la tonalidad homónima mayor, es decir *Re* mayor y finaliza en la dominante, *La* mayor. La sección B inicia en *La* mayor y transita por las tonalidades de *Re* mayor y *Si* bemol menor. Finaliza en *Re* mayor.

Gigue.

La giga surgió probablemente en Inglaterra en el siglo XVI y siempre tuvo un carácter rápido y agitado. Al igual que la corrente, existieron dos tipos de giga, la italiana con sus corcheas seguidas y virtuosas, y la francesa con su ritmo punteado y saltado. La giga de la Suite No. 2 parece contener elementos de ambos modelos. Está escrita en compás de 3/8. La giga está construida sobre el pie rítmico troqueo:

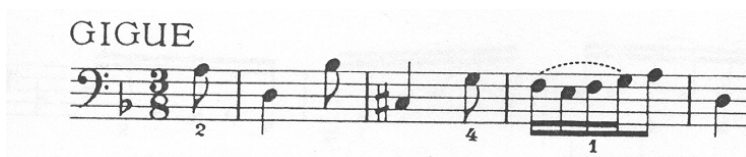


Imagen 5. Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008. Gigue, cc 1-4.

La sección A inicia en *Re* menor y hace modulaciones a *Fa* mayor, *Si* bemol mayor, *La* mayor y *Sol* menor. Finaliza en *La* mayor. La sección B inicia en *Fa* mayor y hace modulaciones a *Do* mayor y *Sol* menor, para terminar en *Re* menor.

La textura

El violonchelo es básicamente un instrumento melódico, y aunque es capaz de producir acordes —generalmente de forma arpegiada— no puede crear armonías a la manera de un piano u órgano. Para crear pues una sensación de armonía en la suite, Bach se valió del recurso de la “armonía insinuada”⁵ o implícita, el cual consiste en alternar diferentes fragmentos de líneas melódicas con registros diferentes para crear la sensación de que se escuchan varias melodías o voces a la vez. A lo largo de la ejecución de la obra pueden escucharse melodías a modo de pregunta y respuesta, creándose la ilusión de que hay más voces actuando.

⁵ Siblin, Eric. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*. Pág. 63.

Cabe recalcar que esta forma de comprimir las voces de la polifonía para ser ejecutadas por un solo instrumento (con las características del violín o del violonchelo) demuestra la gran maestría de Bach como compositor.

CAPÍTULO II.

Ludwig Van Beethoven.

Siete Variaciones para Violonchelo y Piano sobre el tema *Bei Männern, welche Liebe fühlen* en *Mi* bemol mayor, WoO. 46.

BIOGRAFÍA

Ludwig van Beethoven, pianista, director de orquesta y compositor, nació el 16 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn, Alemania. Sus padres fueron Johann van Beethoven y Maria Magdalena Keverich.

El padre de Beethoven —hombre severo y alcohólico— fue un músico de poco talento. Johann consideró desde el principio utilizar a su hijo para mejorar la situación económica de la familia. Tan pronto como se percibieron las primeras señales del talento musical de Ludwig —aproximadamente a los cuatro años— su padre se empeñó en convertirlo en un niño prodigio, una especie de segundo Mozart. Lamentablemente las lecciones de música que le impartía a Ludwig eran brutales. A menudo llegaba a encerrarlo en el sótano cuando éste cometía errores en sus ejercicios de piano. En marzo de 1778 casi cumplidos los ocho años, Beethoven dio su primer concierto público. Al año siguiente, Johann confió la educación musical de su hijo a su colega Tobías Friedrich Pfeiffer, un clavecinista de mucho talento pero con una forma de ser poco recomendable. Al salir muy tarde de la cantina, Pfeiffer y el padre de Beethoven solían despertar al niño y obligarlo violentamente a dedicarse a sus estudios. La infancia de Beethoven fue miserable. Contrajo la viruela en su juventud y le dejó marcas en su rostro. A los doce años terminó sus estudios escolares, que fueron deficientes. No es de extrañar que con el tiempo adquiriera un carácter misántropo y retraído, con una reputación de hombre raro.

En 1782, la vida de Beethoven mejoró un poco cuando se convirtió en discípulo de Christian Gottlieb Neefe, organista en la corte de Bonn. Neefe brindó a Beethoven una educación sólida al basar su enseñanza en el estudio de las obras de Carl Philipp Emanuel Bach y —sobre todo— en el *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. Además le proporcionó las primeras nociones de composición musical. Para 1783 el avance del joven

Beethoven en sus estudios musicales fue tan satisfactorio que se imprimieron sus primeras composiciones para piano. Ese año, Neefe publicó la siguiente nota en el conocido *Magazin der Musik* de Cramer:

Ludwig van Beethoven, [...] joven de once⁶ años, dotado de excepcional disposición, toca el pianoforte con notable talento; descifra muy bien y, en una palabra, toca de corrido *El clave bien temperado*, de Sebastian Bach [...] Este joven genio merece ser apoyado y poder viajar. Llegará a ser seguramente un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si continúa como ha empezado.⁷

En 1787 Beethoven realizó un viaje a Viena con el fin de completar su educación musical. Su mayor deseo era conocer a Mozart, con el que tanto le habían comparado. No se sabe a ciencia cierta si se conocieron. Aunque hay testimonios de que en algún momento tuvieron una entrevista, no hay forma de comprobarlo. De cualquier manera su estancia en Viena sólo duró unas pocas semanas, pues recibió noticias de que su madre había enfermado gravemente. Inmediatamente volvió a casa, justo a tiempo para despedirse de su madre. El 17 de julio Maria Magdalena van Beethoven murió de tuberculosis.

Beethoven se estableció en Bonn y se convirtió en el jefe de familia, ya que el alcoholismo de su padre empeoraba cada vez más. Trabajó como organista y violista en la orquesta de la corte del archiduque-arzobispo Maximiliano Francisco de Habsburgo, y además daba clases de piano o realizaba algunos conciertos de vez en cuando. En esta época realizó sus primeros contactos con las corrientes literarias y filosóficas de su tiempo como: Goethe, Schiller, Rousseau y Kant. Esto cimentó las bases de su ideología, que más tarde habría de repercutir en su propia creación.

La noticia de la muerte prematura de Mozart en 1791 fue un duro golpe para Beethoven, que no había perdido las esperanzas de algún día estudiar con él. Pero pronto surgió una nueva oportunidad de avanzar en su carrera. En 1792 Joseph Haydn regresaba del viaje que había hecho a Inglaterra y pasó por Bonn. En su honor, la orquesta de la corte ofreció un almuerzo. Beethoven le presentó una cantata de su propia autoría, la cual despertó a tal

⁶ El padre de Beethoven lo hacía pasar por un niño dos años más joven con el fin de acrecentar su imagen como niño prodigio. Esto tuvo por consecuencia que el propio Beethoven no conociera su verdadera edad.

⁷ Massin, Jean y Brigitte Massin. *Ludwig van Beethoven*. Pág. 34.

grado el interés de Haydn que se ofreció a dirigir en lo sucesivo los estudios de Beethoven en Viena. Pocas semanas después de que Beethoven se fuera de Bonn, su padre murió. Beethoven ya no abandonaría la capital austriaca.

Beethoven estudió con Haydn tan sólo dos años. Después estudió con diversos maestros: Johann Schenk, Johann Georg Albrechtsberger y Antonio Salieri. Puede considerarse que concluyó sus años de aprendizaje en 1795. Las obras compuestas por Beethoven hasta 1800 se caracterizaron por la influencia que Haydn y Mozart produjeron en él, predominando así el espíritu clásico en su música.

Beethoven se ganaba la vida con los ingresos que obtenía como virtuoso, profesor de piano y compositor. Gracias a las recomendaciones del conde de Waldstein, se le abrieron las puertas de los palacios de la aristocracia austriaca, muy aficionada a la música y que solía remunerar adecuadamente la dedicatoria de obras nuevas.

Aproximadamente en 1796 Beethoven comenzó a notar los primeros síntomas de una incipiente sordera, la cual sería total para 1820. Este padecimiento —de los más terribles que pudiera sufrir un músico— provocó que Beethoven se alejara de la sociedad y se volviera aún más brusco, gruñón e irritable. Incluso llegó a considerar el suicidio, como se puede leer en los fragmentos de una carta de 1802 escrita a sus hermanos, conocida con el nombre de *Testamento de Heiligenstadt*:

A veces creía poder sobrellevar todo esto, ¡oh!, cómo he sido entonces cruelmente llevado a renovar la triste experiencia de no oír más. Y, sin embargo, no me era posible decir a los hombres: Hablad más fuerte, gritad, porque soy sordo. ¡Ah!, cómo poder confesar la debilidad de un sentido que en mí debería existir en un estado de mayor perfección que en los demás; de un sentido que he poseído antes en su mayor perfección, en una perfección tal que muy pocos músicos la ha conocido jamás. [...] Tales situaciones me empujaban a la desesperación, y poco ha faltado para poner yo mismo fin a mi vida. Es el arte, y sólo él, el que me ha salvado. ¡Ah!, me parecía imposible dejar el mundo antes de haber dado todo lo que sentía germinar en mí, y así he prolongado esta vida miserable [...] ⁸

⁸ Massin, Jean y Brigitte Massin. *Ludwig van Beethoven*. Pág. 132

Su producción musical paulatinamente se vio afectada de manera cuantitativa, pero con una gran evolución en su calidad artística. Sus obras adquirieron un carácter más espiritual y su lenguaje musical se refinó, alcanzando así la plena madurez como compositor.

En 1815 Beethoven se vio envuelto en una disputa legal con su cuñada Johanna Reiss, por la custodia de su sobrino Karl, hijo de su hermano Kaspar recientemente fallecido. Finalmente el Tribunal Supremo falló a su favor y lo instituyó como tutor.

En esta época Beethoven se vio obligado a abandonar la práctica interpretativa como pianista o director de orquesta, debido a que su sordera ya era muy avanzada. Esto no impidió que su labor como compositor siguiera dando frutos con obras cada vez más ambiciosas. Destacan la Sonata para piano Op. 106 *Hammerklavier*, los últimos cuartetos de cuerda, la *Misa Solemnis* y la Sinfonía No. 9 *Coral*.

A finales de 1826 Beethoven regresaba a Viena, después de haber visitado a su hermano Johann en el pueblo de Gneixendorf. El viaje de regreso lo realizó en un coche abierto en un clima frío y húmedo, sin la ropa adecuada para viajar. Llegó a Viena después de dos días completamente agotado. Contrajo neumonía, la cual debilitó notablemente su cuerpo. Pronto la neumonía fue acompañada por ictericia, cirrosis e hidropesía. Los médicos ya no pudieron hacer nada. Después de permanecer en agonía durante tres meses en cama, el 25 de marzo de 1827 Beethoven perdió el conocimiento. Al día siguiente mientras llovía fuertemente sobre Viena, Beethoven murió.

OBRAS PRINCIPALES

OBRAS VOCALES: Una ópera, *Fidelio*; dos Misas; un oratorio, *Christus am Ölberge*; cantatas; otras obras corales; numerosas canciones con piano, y con acompañamiento de piano y cuerdas.

OBRAS DE PIANO: Treinta y dos sonatas para piano, varios grupos de variaciones de piano, *Bagatellen* y otras numerosas piezas de piano.

MÚSICA DE CÁMARA: Un octeto y un sexteto para instrumentos de viento, tres quintetos de cuerdas, dieciséis cuartetos de cuerdas y la *Grosse Fuge*, seis tríos para piano, otras obras de cámara para varios conjuntos, diez sonatas y otras obras para piano y violín, cinco sonatas y otras obras para piano y violonchelo.

OBRAS ORQUESTALES: Nueve sinfonías, dos romanzas para violín y orquesta, un concierto de violín, cinco conciertos de piano, un concierto triple para piano, violín, violonchelo y orquesta; *Fantasía Coral* para piano, coro y orquesta; diversas oberturas como: *Leonora*, *Coriolano*, y *Die Weihe des Hauses*; música incidental para *Egmont*; *Die Ruinen von Athen*; el ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*.

HISTORIA DE LA OBRA

En 1971 el compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart estrenó con gran éxito su genial *Singspiel La Flauta Mágica*, con libreto de Emanuel Schikaneder. Esta obra con el tiempo acabó convirtiéndose en una de las óperas alemanas más bellas alguna vez escritas. Ludwig van Beethoven —quien fue un gran admirador de Mozart— tomó dos temas de este *Singspiel* para crear dos series de variaciones para violonchelo y piano. Cabe resaltar que Mozart no escribió ninguna composición con el violonchelo como protagonista, así que Beethoven, con la factura de estas dos obras, compensa en parte el vacío dejado por Mozart.

La primera de estas series de variaciones fue compuesta en 1798, y se basó en el tema “Ein Mädchen oder Weibchen” del Acto II, número 20. El tema de la segunda serie de variaciones “Bei Männern, welche Liebe fühlen” proviene del dueto entre Pamina y Papageno en el Acto I, número 7. En éste, ambos hablan acerca de la dicha del amor entre el hombre y la mujer:

Pamina: Bei Männern, welche Liebe fühlen,
fehlt auch ein gutes Herze nicht.

Pamina: Los hombres capaces de sentir amor, no
carecen de buen corazón.

Papageno: Die süßen Triebe mit zu fühlen, ist
dann der Weiber erste Pflicht.

Papageno: El primer deber de las mujeres es
entonces, compartir los dulces impulsos.

Beide. Wir wollen uns der Liebe freu’n, wir
leben durch die Lieb’ allein, wir leben durch die
Lieb allein.

Ambos: Gozaremos del amor, sólo vivimos a
través del amor.

Pamina: Die Lieb’ versüßet jede Plage, ihr
opfert jede Kreatur.

Pamina: el amor endulza cualquier pena, toda
criatura le tributa su ofrenda.

Papageno: Sie würzet unsre Lebenstage, sie
wirkt im Kreise der Natur.

Papageno: Le pone sal a nuestros días, ejerce su
influencia en la esfera de la naturaleza.

Beide: Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an, nichts
Edlers sei als Weib und Mann, Mann und Weib,
und Weib und Mann, reichen an die Gotheit an.

Ambos: Su elevado fin muestra claramente que
nada es más noble que la mujer y el hombre,
hombre y mujer, mujer y hombre, lindan en la
divinidad.⁹

⁹ Mozart, Wolfgang Amadeus. *La flauta mágica: libreto, alemán-castellano*. Pág. 65 a 67.

No hay una fecha exacta de cuándo fue creada esta segunda serie —compuesta por un tema y siete variaciones— pero se cree que Beethoven la compuso en 1801, año en que los síntomas de su sordera comenzaron a atormentarlo alarmantemente. La obra fue dedicada al conde Johann Georg von Browne, un noble de ascendencia irlandesa que estaba al servicio de Rusia y que se desempeñaba como general en el ejército del zar. Beethoven dedicó muchas de sus composiciones al conde y a su esposa a lo largo de su vida.

ANÁLISIS

En la historia de la música ha sido muy común que los compositores tomen “prestados” temas musicales preexistentes, creados ya sea por ellos mismos, por otros compositores, o por la cultura popular, con el fin de crear nuevas obras musicales. Este es justamente el caso las Siete Variaciones para Violonchelo y Piano que Beethoven compuso basándose en el tema “Bei Männern, Welche Liebe fühlen,” del *Singspiel* de Mozart *La Flauta Mágica*.

El origen de la variación musical se remonta al Siglo XVI, cuando los compositores de la época creaban obras que se basaban por completo en una melodía establecida con anterioridad, la cual sometían a variaciones en cada una de las partes de la obra. Desde entonces no ha habido compositor que no conozca y utilice este recurso. El Tema con Variaciones puede ser parte de una obra más grande —como una sinfonía— o ser una pieza individual.

En el tema con variaciones primeramente se presenta el tema original, de una manera sencilla y clara, para que más adelante se distingan con facilidad las diversas variaciones de las que será objeto.

Las variaciones pueden ser de tipo armónico, melódico, rítmico, contrapuntístico o una combinación de los cuatro. Es frecuente que la mayoría de los compositores se apeguen mucho al tema original al principio de la composición, y conforme va avanzando la pieza se tomen más libertades. Suele suceder también que al final de la obra aparezca de nuevo el tema en su forma original.

Las Siete Variaciones para Violonchelo y Piano tienen un tema, siete variaciones y una coda.

En el dueto entre Pamina y Papageno “Bei Männern, Welche Liebe fühlen,” Mozart indicó el compás en 6/8 y el *tempo* de ejecución como *Andantino*. Para las Siete variaciones Beethoven conservó el compás pero modificó el *tempo* como *Andante*. No existe un acuerdo general en cuanto a si *Andante* es más rápido o más lento que un *Andantino*, la aplicación de los términos ha diferido a entre los compositores y a través de las épocas. Considero pues que para lograr una buena ejecución se debe tomar en cuenta el carácter del

tema original de Mozart. Como mencioné anteriormente, el dueto entre Pamina y Papageno trata de la dicha del amor entre el hombre y la mujer. Por lo tanto, el *tempo* que elijamos debe reflejar esta dicha.

El tema se divide en dos grandes secciones, y cada sección se subdivide a su vez en dos períodos, como se señala a continuación:

Secciones	A	B
Períodos	a a'	b c

Imagen 6.

La sección A inicia con un acorde que establece la tonalidad de la obra: *Mi* bemol mayor, ejecutado por los dos instrumentos. El piano es el protagonista del período a, pues lleva la melodía principal y la base rítmica del bajo. El violonchelo se une un poco después, acompañando a través de un contrapunto, hasta finalizar el período en la función de dominante:

The image shows a musical score for Violoncello and Pianoforte. The title is 'TEMA. Andante.' The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The Violoncello part starts with a whole note chord (F4, Bb4, D5) and then plays a melodic line. The Pianoforte part starts with a whole note chord (F4, Bb4, D5) and then plays a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation of the melody and accompaniment.

Imagen 7. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 1-3.

En el período a' se invierten los papeles, el violonchelo repite la melodía principal, mientras que el piano acompaña con el contrapunto y la base rítmica. El período a' finaliza con una inflexión a *Si* bemol mayor, con lo cual concluye la sección A.

La sección B retoma la tonalidad de *Mi* bemol mayor de forma inmediata, con un juego de pregunta y respuesta entre el piano y el violonchelo. En el período c, el piano continúa

llevando la voz principal acompañado por el violonchelo mediante un contrapunto, hasta finalizar el tema en *Mi* bemol mayor.

Cada variación conserva la misma forma por secciones del tema. A excepción de la Variación IV, la armonía se conserva en cada variación fundamentalmente igual; tan sólo enriquecida mediante la inversión de acordes, la adición de acordes sustitutos y acordes dominantes secundarios. Existe un diálogo continuo de pregunta y respuesta entre el violonchelo y el piano.

Variación I.

La melodía principal y el contrapunto se mueven en una forma más ágil debido al empleo de valores rítmicos más pequeños, además la melodía es enriquecida con notas bordeadas:

The image shows the musical score for Variation I. It consists of two staves: a cello staff (bass clef) and a piano staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 8/8. The score is marked with a piano 'p' dynamic. The cello part features a melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, while the piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Imagen 8. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 15-17.

Variación II.

La melodía se transforma todavía más al seguir una dirección diferente en una rápida sucesión de semicorcheas. Sin embargo el movimiento del bajo hace que la variación mantenga un carácter moderado:

The image shows the musical score for Variation II. It consists of two staves: a cello staff (bass clef) and a piano staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 8/8. The score is marked with a piano 'p' dynamic. The piano part features a rapid succession of beamed eighth notes in the right hand, while the cello part has a more moderate, steady accompaniment.

Imagen 9. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 29-31.

Variación III.

La melodía vuelve a seguir la dirección del tema, pero de una forma más elaborada. El contrapunto es ahora sustituido por un fondo armónico creado por acordes con ritmo de corchea. Dicho de otra manera, la textura se vuelve homofónica:

The image shows the musical score for Variation III. It consists of two staves: a cello staff and a piano staff. The cello staff has a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano staff provides a harmonic accompaniment of chords in eighth notes, marked with 'p dolce' and 'cresc.'.

Imagen 10. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 43-45.

Variación IV.

La variación central y más importante. No es casualidad pues que Beethoven cambiara la tonalidad de *Mi* bemol mayor al homónimo menor: *Mi* bemol menor, lo cual le da un carácter melancólico. La textura también es homófona pero construida con acordes arpegiados. Si bien en su estructura fundamental la melodía está construida con base en el tema, el resultado sonoro es muy diferente:

The image shows the musical score for Variation IV. It consists of two staves: a cello staff and a piano staff. The cello staff has a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano staff provides a harmonic accompaniment of arpeggiated chords in eighth notes, marked with 'p'.

Imagen 11. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 57-58.

Variación V.

La tonalidad regresa a *Mi* bemol mayor. La melodía principal pierde protagonismo al resaltar el contrapunto alternado entre los dos instrumentos, creando un efecto de mucha agilidad. El *tempo* indica un movimiento ligeramente más rápido: *Si prenda il tempo un poco più vivace*. La textura se mantiene en esencia homófona con acordes cortos o con figuras rítmicas de semicorchea:

VAR. V.
 Si prenda il tempo un poco più vivace.

Si prenda il tempo un poco più vivace.

Imagen 12. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 71-73.

Variación VI.

El *tempo* cambia a *Adagio* y el compás a 4/4. La melodía se vuelve muy elaborada, con abundantes adornos y con una sutil reminiscencia al tema original. El carácter es tranquilo y noble, con una textura homofónica:

VAR. VI.
 Adagio.

Adagio.

dolce
p

B. III^o

Imagen 13. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 85-86.

Variación VII.

El compás vuelve a 6/8 y el *tempo* se indica como *Allegro, ma non troppo*. La melodía tiene mayor semejanza con el tema original, con un carácter ligero y despreocupado:

VAR. VII.
 Allegro, ma non troppo.

Allegro, ma non troppo.

p

Imagen 14. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 99-103.

La Coda.

Beethoven introduce una coda final para cerrar la forma. La coda se divide en tres secciones. En la primera, la tonalidad modula a *Do* menor, que es la tonalidad relativa menor, y que no se había explorado hasta ahora. La melodía es nueva, con mucho brío. La sección finaliza con una modulación a *Sol* menor:



Imagen 15. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 112-116.

En ese momento comienza la segunda sección, de nuevo en *Mi* bemol mayor, presentando una nueva variación del tema, que guarda mucho parecido con la melodía original pero con un carácter más energético:



Imagen 16. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 136-142.

Finalmente se presenta la tercera sección con la alternancia reiterada de las funciones tónica y dominante:



Imagen 17. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 151-154.

Con un final construido con el motivo principal del tema:

The image shows a musical score for the finale of 'Siete Variaciones para Violonchelo y Piano'. It consists of three staves: a single staff for the Cello and two staves for the Piano. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is marked 'a tempo.' at the beginning and end. The dynamics include 'un poco calando' and 'ff'. A double bar line with repeat dots is at the end of the piece. An asterisk is placed below the first measure of the piano accompaniment.

Imagen 18. Siete Variaciones para Violonchelo y Piano en *Mi* bemol mayor, WoO. 46. cc. 165-169.

CAPÍTULO III

Johannes Brahms.

Sonata para Violonchelo y Piano en Fa mayor, Op. 99.

BIOGRAFÍA

Johannes Brahms, pianista y compositor, nació en Hamburgo, Alemania, el 7 de mayo de 1833. Su padre, que era contrabajista, advirtió pronto que su hijo tenía aptitudes para la música y buscó para él los mejores profesores de Hamburgo. Brahms inició sus lecciones de piano a los 7 años con Friedrich Wilhem Cossel y posteriormente con Eduard Marxen, quien además le dio lecciones de teoría musical y fomentó en él el estudio de la composición. Para 1849 Brahms ya había dado varios conciertos públicos en donde había tocado obras de Bach, Mozart y Beethoven, así como algunas piezas de su autoría.

En 1853, a los 20 años, realizó una gira de conciertos junto al violinista húngaro Eduard Reményi. Durante la gira conoció al excelente violinista Joseph Joachim —quien se convertiría en uno de sus mejores amigos— y al afamado pianista y compositor Franz Liszt quien trató de adherirlo, sin éxito, al círculo musical denominado “escuela neo-alemana de música”, lo cual ciertamente habría impulsado la carrera de Brahms como compositor. Sin embargo, Brahms estaba en total desacuerdo con la concepción artística de este movimiento. Finalmente, después de casi dos meses, la gira terminó inesperadamente debido a desacuerdos con el temperamental Reményi.

En ese mismo año Brahms conoció al prestigiado compositor Robert Schumann y a su esposa Clara —pianista extraordinaria— en una visita que les hizo a su domicilio para mostrarle a Schumann algunas de sus composiciones. Entre el joven Brahms y los Schumann surgió de inmediato una fuerte afinidad artística, al contrario de lo que había ocurrido con Liszt. Robert Schumann se convertiría en una pieza clave para impulsar la carrera de Brahms como compositor. Schumann quedó tan maravillado por su música que, poco después de haber escuchado a Brahms ejecutar algunas de sus composiciones, publicó en su revista *Neue Zeitschrift für Musik* un artículo titulado “Neue Bahnen” (Nuevos caminos), en el cual se refiere a Brahms como: “un artista ante cuya cuna montaron guardia

los héroes y las gracias, y que ha creado en Hamburgo, en el silencio y la oscuridad, sus primeras composiciones, pero que está llamado en el futuro a darnos la más elevada e ideal expresión de nuestra época”.¹⁰

Gracias al apoyo de Schumann, Brahms pudo publicar sus primeras obras con los editores de Breitkopf & Härtel. Dedicó una de ellas a su amigo Joachim y otra a Clara Schumann, pero no sintió que alguna tuviera aún la calidad suficiente como para dedicársela a su mentor Robert Schumann. Después de ofrecer varios recitales en Leipzig para dar a conocer su obra, Brahms regresó triunfalmente a su hogar en Hamburgo.

A principios de 1854 Brahms conoció por medio de Joachim al pianista y director de orquesta Hans von Bülow, quien fue el primer pianista en tocar una obra de Brahms en un concierto público. También en ese año ocurrió un acontecimiento trágico en la vida de Brahms. Robert Schumann, quien tanto le había apoyado, fue internado en un manicomio debido a la aparición de trastornos mentales. Después de pasar por muchos sufrimientos, Schumann moriría en 1856. Los dos años que Schumann pasó recluido, hicieron que la amistad entre Clara y Brahms se reafirmara.

De 1857 a 1859 Brahms trabajó para la Corte de Detmold. Su trabajo consistía en dar lecciones de piano, dirigir el conjunto coral y realizar conciertos de piano en la corte. En el tiempo libre que le quedaba se dedicaba a componer. En 1859 su Concierto en Re menor para piano y orquesta no fue bien recibido por la crítica, lo que supuso su primer fracaso. Después de abandonar su trabajo en Detmold volvió a Hamburgo, donde residió hasta 1862, año en que se mudó a Viena.

Brahms al igual que muchos otros compositores, no se resistió al encanto de la ciudad austriaca. Si Brahms lograba triunfar en Viena —la ciudad de la música— su prestigio como compositor estaría asegurado. Rápidamente se hizo de muchas y valiosas amistades. Su música fue paulatinamente interpretándose en los círculos musicales vieneses y Brahms comenzó a ganar gran notoriedad. Con el éxito alcanzado, Brahms planeaba regresar a Hamburgo para convertirse en el director de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo, cuyo cargo estaba vacante. Fue para él una gran decepción enterarse que las autoridades de la

¹⁰ Geiringer, Karl. *Brahms. Su vida y su obra*. Pág. 44

ciudad no lo eligieran para el puesto, a pesar del prestigio que estaba alcanzado en Viena. Como sus planes originales ya no podían realizarse, Brahms tomó la decisión de quedarse a vivir en Viena.

De 1863 a 1864 se hizo cargo de la dirección de la *Wiener Singakademie*, una famosa sociedad coral con la que ofreció varios conciertos. En febrero de 1864 Brahms conoció al compositor Richard Wagner. Fue el único encuentro que tuvieron debido a la gradual enemistad que surgió entre ellos debido a sus diferencias en cuanto a su credo artístico y a la agitación que provocaron sus respectivos seguidores.

Alcanzó un enorme éxito y reconocimiento en el año de 1868 con el estreno de *Ein deutsches Requiem*, revelando el alto grado de madurez que había alcanzado como compositor. La composición de esta obra parece haber sido influida por la muerte de su madre en 1865 y por el recuerdo de su protector Robert Schumann. Pronto su nombre comenzó a ser reconocido en diferentes lugares de Europa.

Asumió el cargo de director de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de 1872 a 1875. En los años siguientes estrenó sus primeras dos sinfonías y su Concierto para violín y orquesta, que fue ejecutado por Joachim. En 1879 la Universidad de Breslau le concedió el título de Doctor “honoris causa” en Filosofía. Brahms agradeció el otorgamiento con la composición de la *Obertura para un Festival Académico*.

En 1881 estrenó su Concierto para piano y orquesta en Si bemol mayor con Hans von Bülow como director de la orquesta y Brahms mismo como solista. En la siguiente década compuso y estrenó entre otras obras, su tercera y cuarta sinfonía, diversas sonatas y su doble concierto para violín y violonchelo, inspirado en ideas de Joachim. Su actividad como concertista fue disminuyendo paulatinamente, concentrando su energía cada vez más en la composición.

En 1889 el Emperador de Austria le concedió la Orden de Leopoldo, y también se le otorgó la “Ciudadanía de honor” de Hamburgo. En 1890, después de concluir la composición de su Quinteto para cuerda Op. 111, Brahms sintió que su creatividad musical comenzaba a menguar, lo que le llevó tomar la decisión de buscar su retiro. Dio así inicio a la revisión de su obra, a la ordenación de sus asuntos y la redacción de su testamento. Su intención de

retirarse no duraría mucho tiempo. En 1891, tras haber escuchado al gran clarinetista Richard Mühlfeld, se sintió tan impresionado por la maestría y calidad de este músico que sintió una nueva oleada de inspiración y compuso dos obras para clarinete, instrumento que no había utilizado hasta entonces en música de cámara. Estas obras son el Trío para clarinete y el Quinteto con clarinete, ambas estrenadas en un concierto del Cuarteto Joachim, con Mühlfeld al clarinete.

En los años siguientes Brahms fue distinguido con varios honores y se realizaron festivales con su música. Para entonces era reconocido ya como un compositor consagrado, al mismo nivel de Bach y Beethoven. Brahms sufrió un duro golpe en 1896 cuando recibió la noticia de que su gran amiga Clara Schumann había muerto. Clara “había sido la más hermosa experiencia de su vida, la de mayor riqueza y más noble contenido”.¹¹ Tanto le impactó su muerte, que su salud comenzó a debilitarse.

Johannes Brahms murió el 3 de abril de 1897 a causa de un cáncer de hígado que se le había diagnosticado un año antes. La ciudad de Viena y la *Gesellschaft der Musikfreunde* organizaron el funeral. Otros importantes centros e instituciones musicales enviaron representaciones de Alemania y Austria, y además de Londres, Ámsterdam, y París. En Viena, la procesión fúnebre alcanzó una extensión considerable, más allá del alcance de la vista. Una inmensa muchedumbre rodeaba las calles a ambos lados del cortejo fúnebre.

¹¹ Geiringer, Karl. *Brahms. Su vida y su obra*. Pág. 171.

OBRAS PRINCIPALES

OBRAS VOCALES: Numerosas canciones, duetos, cuartetos y canciones populares con arreglos para voz y piano, incluyendo *Liebeslieder* con cuarteto vocal.

OBRAS CORALES: *Ein deutsches Requiem*, La cantata *Rinaldo*, *Rahpsodie aus Goethe's "Harzriese im Winter"* (conocida como la rapsodia para contralto), *Triumphlied*.

OBRAS DE PIANO: Variaciones *Handel*, Variaciones *Paganini*, 3 sonatas, 3 rapsodias, intermezzi, *Ballades* y otras piezas cortas, incluyendo los valeses, *Danzas Húngaras*.

MÚSICA DE CÁMARA

3 cuartetos de cuerdas, 2 quintetos de cuerdas, 2 sextetos de cuerdas, 3 tríos de piano, 3 cuartetos de piano, 1 quinteto de piano, 1 quinteto de clarinete, 1 trío para corno, violín y piano; 1 trío de clarinete, violonchelo y piano, 3 sonatas de violín, 2 sonatas de violonchelo y 2 sonatas de clarinete.

OBRAS ORQUESTALES: 4 sinfonías, 2 conciertos para piano, 1 concierto para violín, 1 concierto para violín y chelo, *Akademische Festouvertüre*, *Tragische Ouvertüre*, 2 Serenatas, Variaciones *Haydn*.

HISTORIA DE LA OBRA

Fue en el año de 1874 cuando se inició una gran amistad entre el compositor Johannes Brahms y el poeta Joseph Victor Widmann, tras conocerse durante un festival de música celebrado en Suiza. Widmann —quien además fue un clérigo protestante— publicó siete libretos para teatro musical, y durante un tiempo tuvo la intención de escribir un libreto para una ópera musicalizada por Brahms, lo cual nunca se cristalizó. Entre sus escritos se cuentan los relatos de los viajes que hizo en compañía de Brahms a Italia en tres ocasiones.

En 1886, Brahms volvió a Suiza a pasar el verano y visitar a su buen amigo. Brahms se alojó en Hofstetten, cerca del lago de Thun, desde dónde solía visitar a los Widmann, que vivían en Berna. Su estancia en Suiza fue prolífica, pues durante ese verano Brahms compuso tres obras de música de cámara: la Sonata en *Fa* mayor para violonchelo y piano Op. 99, la Sonata en *La* mayor para Violín y Piano Op. 100 y el Trío en *Do* menor Op. 101. El bello paisaje de Thun ciertamente debió ser inspirador para el compositor, pues regresaría ahí en tres ocasiones más para disfrutar del verano y componer.

La Sonata en *Fa* mayor no fue la primera obra que Brahms compusiera para violonchelo y piano pues ya en 1862 había escrito otra sonata para la misma dotación instrumental, la Sonata en *Mi* menor para Violonchelo y Piano Op. 38.

La nueva obra fue estrenada en noviembre de 1886 en Viena por el violonchelista alemán Robert Hausmann y el propio Brahms al piano. Brahms conoció a Hausmann probablemente por medio de su amigo el violinista Joseph Joachim, pues Hausmann se desempeñaba como el chelista del Cuarteto Joachim. Un año después, Hausmann tendría el privilegio de estrenar otra obra de Brahms, el Doble Concierto en *La* menor para Violín, Violonchelo y Orquesta Op. 102, al lado de Joachim como violinista.

Como dato curioso, Hausmann era conocido como un músico versátil y talentoso, sobresaliente sobre todo en la música de cámara. Se dice que su sonido era inusualmente poderoso, como un trombón. Esta característica ciertamente le fue útil para ejecutar la Sonata en *Fa* mayor, pues el violonchelo tiene continuamente que ser forzado hasta sus límites para que su sonido esté a la par de la gran sonoridad del piano.

ANÁLISIS

Al hablar del término sonata nos podemos referir tanto al Género Sonata como a la Forma Sonata. El género sonata corresponde a una estructura musical compuesta generalmente de cuatro secciones separadas, llamadas movimientos. En cambio, la forma sonata se refiere a la forma que adopta uno de esos movimientos, generalmente el primero.

El género sonata tuvo su origen en el final del siglo XVIII, en el clasicismo; en donde los compositores Haydn, Mozart y Beethoven fueron sus máximos exponentes y fijaron un modelo que desarrollarían compositores posteriores como Schumann, Bruckner y Brahms, entre otros. Es importante señalar que el término sonata era conocido y utilizado desde la época barroca, pero en ese entonces tenía un significado diferente para los músicos, de ahí que la sonata barroca sea diferente a la sonata clásica.

La género sonata es una estructura empleada en obras para diversos conjuntos instrumentales. Existen sonatas para un instrumento solo (sonata para piano, etc.) o dos instrumentos (sonata para violonchelo y piano, etc.); sonatas para un instrumento solista y orquesta, en cuyo caso se les llama concierto (concierto para violín, etc.); sonatas para conjuntos de cámara (cuartetos de cuerda, quintetos de aliento, etc.); y para orquesta (sinfonías).

La estructura de la sonata generalmente consta de cuatro movimientos: allegro, adagio, allegro y allegro. Dependiendo del conjunto instrumental para la cual esté escrita, de la época de su composición y de otros factores, la sonata puede tener distintas variantes u omitir algunos movimientos.

A menudo la forma del primer movimiento era la forma sonata, aunque también se podían usar otras formas. Para el segundo movimiento era común utilizar la forma de tema con variaciones, la forma ternaria o la forma sonata. Para el tercer movimiento se solía emplear el minueto clásico, —una danza cuyo origen se remonta al minueto barroco— hasta que Beethoven reemplazó el minueto por el *scherzo*. Finalmente, el último movimiento podía ser de nuevo una forma sonata, una forma rondó o bien, una forma rondó-sonata.

Brahms utilizó la siguiente estructura para la Sonata para Violonchelo y Piano en Fa mayor, Op. 99:

MOVIMIENTO	FORMA	TONALIDAD
I. Allegro vivace	Forma Sonata	<i>Fa</i> mayor
II. Adagio affettuoso	Forma Ternaria	<i>Fa#</i> mayor
III. Allegro passionato	Forma Ternaria (scherzo)	<i>Fa</i> menor
IV. Allegro molto	Forma Rondó-Sonata	<i>Fa</i> mayor

Imagen 19.

I. ALLEGRO VIVACE.

La Forma Sonata.

A grandes rasgos la forma sonata se caracteriza por tener tres grandes secciones llamadas: Exposición, Desarrollo y Reexposición. La Exposición se divide a su vez en dos secciones pequeñas *a* y *b*, en donde *a* presenta el primer tema o grupo de temas en la tonalidad de Tónica, finalizando con una modulación a Dominante (o la tonalidad relativa mayor si la Tónica es menor). La sección pequeña *b* presenta el segundo tema o grupo de temas en la tonalidad de Dominante (o la tonalidad relativa mayor). Según los criterios de los ejecutantes, la exposición puede o no repetirse. El Desarrollo es una sección libre que toma elementos de la sección *a* y los somete a transformaciones y modulaciones a tonalidades lejanas, en donde se muestra la maestría del compositor, pues tiene que regresar al final del desarrollo a la tonalidad original de Tónica. En la Reexposición se retoman las secciones *a* y *b* con pequeñas modificaciones, ahora ambas secciones se mantienen en la tonalidad de Tónica:

LA FORMA SONATA

Secciones	EXPOSICIÓN		DESARROLLO	REEXPOSICIÓN	
	<i>a</i>	<i>b</i>	libre	<i>a</i>	<i>b</i>
Tonalidad	Tónica	Dominante (o relativa mayor)	Modulaciones a tonalidades lejanas	Tónica	Tónica

Imagen 20.

Este esquema sólo es considerado como un modelo teórico, pues en la práctica existen infinidad de variaciones. La forma sonata que Brahms estableció como primer movimiento de la Sonata para Violonchelo y Piano tiene las siguientes características:

I. ALLEGRO VIVACE

Secciones	EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		
	<i>a</i>	punte	<i>b</i>	libre	<i>a</i>	<i>b</i>	coda
Tonalidad	Tónica Fa M	Modulación	Dominante Do M	Modulaciones a tonalidades lejanas	Tónica Fa M	Tónica Fa M	Tonalidades relacionadas y Fa M

*M=Mayor.

Imagen 21.

EXPOSICIÓN. El primer movimiento, escrito en compás de 3/4, inicia con gran energía, con un fondo armónico creado por el piano mediante trémolos. El violonchelo toca el motivo inicial *Do-Fa*, que será recurrente en la construcción del tema *a*.

Johannes Brahms, Op. 99
(Veröffentlicht 1897)

Allegro vivace

Violoncell

Pianoforte

Imagen 22. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 1-4.

El tema *a* se divide en dos partes. La primera de ellas establece la idea musical básica; la segunda repite la idea musical en una forma más elaborada. A continuación da inicio un puente construido con los últimos fragmentos del tema *a* para modular a la Dominante y llegar al tema *b*. El tema *b* tiene una estructura de tres secciones. La primera sección, en *Do* mayor, presenta material melódico, primero con el piano y luego con el violonchelo.



Imagen 23. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 34-36.

La segunda sección inicia una modulación de *Fa* mayor a *La* menor, con una melodía presentada primero por el violonchelo y después por el piano. La última sección, en *La* menor, modula en los últimos compases a *Fa* sostenido menor, con el violonchelo realizando trémolos, mientras el piano hace unos acordes que remiten vagamente al inicio del tema *b*.



Imagen 24. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 62-65.

DESARROLLO. El Desarrollo inicia en *Fa* sostenido menor y modula a *Si* menor, tomando el material de los dos primeros compases del tema *a*.



Imagen 25. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 66-69.

A continuación modula a *Do* sostenido mayor e inicia una larga sección con un carácter más lírico, con la melodía principal ejecutada por el violonchelo, pasando por las tonalidades de *Sol* sostenido mayor y *Re* sostenido mayor. Posteriormente modula a *Fa* menor y se inicia una nueva sección en donde el violonchelo realiza trémolos y el piano acordes.

92

Imagen 26. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 92-97.

Finalmente hay una modulación a través de *Re* menor y *Do* mayor, para regresar a *Fa* mayor, en donde el tema *a* se presenta de forma disimulada por medio de una métrica diferente.

112

Imagen 27. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 112-118.

Se presenta un juego melódico entre ambos instrumentos reafirmando la tonalidad de *Fa* mayor, con lo que concluye el Desarrollo.

125

Imagen 28. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 125-129.

REEXPOSICIÓN. Es presentado nuevamente el tema *a* pero en una forma más compacta y sin puente. El tema *b* es ahora presentado en la Tónica y finalizado en *Re* menor.

CODA. La coda retoma el material de los primeros compases del tema *a* y los somete a un pequeño desarrollo, a través de las tonalidades de *Fa* menor, *Si* bemol menor y *Fa* mayor. Posteriormente desarrolla elementos del inicio del tema *b* en la tonalidad de *Si* bemol mayor.

Imagen 29. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 195-198.

Finalmente regresa a la tonalidad de *Fa* mayor, por medio de una cadencia perfecta, dando por acabado el primer movimiento.

Imagen 30. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 1er mov., cc. 204-211.

II. ADAGIO AFFETTUOSO.

La Forma Ternaria.

La Forma Ternaria posee una cierta semejanza con la Forma Sonata, pues ambas tienen tres secciones principales. La diferencia radica en que la forma ternaria es más pequeña y sencilla.

La Forma Ternaria es una estructura que consta de tres secciones: A-B-A. La sección A presenta el material musical en torno a la Tónica, la sección B en la Dominante (o alguna otra tonalidad relacionada); y finalmente, se repite la sección A, ya sea de forma exacta o con algunas variaciones.

Brahms utiliza la tonalidad de Fa sostenido mayor para el segundo movimiento, lo cual hace contraste con la sonoridad del primer movimiento en la tonalidad Fa mayor:

II. ADAGIO AFFETTUOSO

A				B	A'				CODA
a		b	c		a		b	c	
T <i>Fa# M</i>	SD <i>Si M</i>	T <i>Fa# M</i>	D <i>Do# M</i>		D <i>Reb M</i>	T <i>Fa# M</i>	SD <i>Si M</i>	VI de <i>Fa#m,</i> <i>Re M</i>	

*T=Tónica, SD=Subdominante, D=Dominante, M=mayor, m=menor.

Imagen 31.

La sección A inicial está compuesta de tres secciones pequeñas, *a-b-c*, cada una con un diferente material melódico. La sección B se encuentra en la Dominante, *Do* sostenido mayor, pero es tratado enarmónicamente como *Re* bemol mayor. Para hacer la transición de la sección B a la sección A', Brahms utiliza magistralmente el primer motivo presentado en la sección pequeña *a*, sometiéndolo a una modulación hasta llegar a *Fa* sostenido mayor:

Imagen 32. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 2do mov., cc. 40-44.

Posteriormente inicia la sección A', variando las figuras rítmicas del acompañamiento en el piano, y cambiando la tonalidad de la sección pequeña *b*, al modular al sexto grado de la tonalidad homónima menor (*Fa* sostenido menor), es decir, modula a *Re* mayor. En la sección pequeña *c* hay un retorno a *Fa* sostenido mayor. En consecuencia, todas estas variantes provocan que la sección A' no sea una repetición literal de A. La forma ternaria es expandida por medio de una coda en la tonalidad de *Fa* sostenido mayor, que toma material melódico de las secciones *a*, *b* y B para finalizar el movimiento. Todo el movimiento está escrito en compás de 2/4.

III. ALLEGRO PASSIONATO.

El *Scherzo*.

Con las composiciones de Haydn y Mozart principalmente, se había fijado al minueto como el tercer movimiento de la sonata clásica. Esto cambió cuando Beethoven sustituyó el minueto por el *scherzo* en sus composiciones, creando un modelo que seguirían compositores posteriores.

Scherzo es una palabra italiana que significa “broma”, de ahí que las composiciones musicales con este nombre tengan a menudo un carácter juguetón, aunque no siempre. Su forma musical corresponde a la forma ternaria A-B-A, al igual que el minueto clásico. La principal diferencia del *scherzo* respecto al minueto radica en que el *scherzo* es más enérgico, rápido y “brusco” que el elegante minueto.

El *scherzo* se escribe comúnmente en compás de 3/4. Brahms sin embargo utilizó el compás de 6/8 para el *scherzo* de la Sonata para Violonchelo y Piano. Su tonalidad es *Fa* menor, y sigue el siguiente modelo:

III. ALLEGRO PASSIONATO (*SCHERZO*)

A			puente I	B			puente II	A		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	Mod. de <i>Fa</i> m a <i>Fa</i> M	: <i>c</i> :	: <i>d</i>	<i>c'</i> :	Mod. de <i>Fa</i> M a <i>Do</i> M	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>
<i>Do</i> M	<i>Do</i> M	Mod. de <i>Do</i> M a <i>Fa</i> m		<i>Fa</i> M	<i>Fa</i> m	<i>Fa</i> M		<i>Do</i> M	<i>Do</i> M	<i>Do</i> M

*M=Mayor, m=menor, Mod.=modulación.

Imagen 33.

Como se puede observar, las dos secciones A son idénticas; o dicho de otro modo, la repetición de la sección A es literal.

Sección A.

La sección A, de gran energía y brío, inicia con la sección pequeña *a*, en la tonalidad de *Do* mayor, con una primera idea musical, ejecutada primero por el piano, y después con un acompañamiento del violonchelo en el bajo.



Imagen 34. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 3er mov., cc. 1-4.

Entonces la segunda idea musical es introducida por el violonchelo, en la tonalidad de *La* bemol mayor, mientras el piano realiza el acompañamiento. Surge un pequeño puente

donde el piano modula de *Do* menor a *Fa* menor, para llegar a la tercera y última idea musical, que modula de *Fa* menor a *Do* mayor.

Inicia la pequeña sección *b*, con una variación y combinación de las dos primeras ideas musicales de *a*, en donde se modula de *Do* Mayor a *Si* Mayor. A continuación da inicio una larga sección que modula a *Fa* mayor, para retomar una vez más la variación anterior, pero ahora en *Fa* mayor.

Comienza la pequeña sección *a'* (*a* ligeramente diferente), esta vez con ambos instrumentos pero en papeles invertidos, modulando hacia *Re* bemol mayor para la segunda idea musical. A esto sigue un puente modulante, de *Fa* menor a *Si* bemol menor. Inicia la tercera idea musical, pero esta vez de forma expandida, haciendo uso de síncopas para realizar una variación en el ritmo. A lo largo de toda esta variación se modula de *Si* bemol menor a *Fa* menor, la tonalidad del *scherzo*.

Puente I.

Un pequeño puente, de tres compases conecta la sección A con la B, modulando de *Fa* menor a *Fa* mayor.

Sección B.

El Trío posee un carácter mucho más dulce y lírico que la sección A.

Imagen 35. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 3er mov., cc. 126-133.

Consta de dos secciones principales; la primera compuesta por *c*, y la segunda por *d* y *c'*. La primera sección esta en *Fa* mayor y la segunda en *Fa* menor, cuya parte *d* contiene un largo pasaje que modula a *Fa* mayor para concluir en la parte *c'*

Puente II.

Comienza un puente que modula a *Do* mayor, para repetir la sección A.

Sección A.

Se repite la sección A íntegramente, finalizando en *Fa* menor, confirmando la tonalidad del *scherzo*.

IV. ALLEGRO MOLTO.

La Forma Rondó-Sonata.

La Forma Rondó-sonata es una variante de la Forma Rondó que se desarrolló a finales del siglo XVIII, y tiene su origen en el rondeau francés, una forma instrumental del siglo XVII. La Forma Rondó se caracteriza por tener varias secciones: un tema principal o estribillo reiterado, llamado rondó; que alterna con diferentes partes intermedias llamadas episodios:

FORMA RONDÓ

Secciones A B A C A D A

*A=Rondó; B, C, D=Episodios

Imagen 36.

La Forma Rondó-Sonata consiste en la fusión de la Forma Rondó y la Forma Sonata. Las secciones A-B-A, conforman la Exposición; la sección C el Desarrollo. Las últimas secciones A-D-A, son sustituidas por A-B-A, formando así la reexposición:

FORMA RONDÓ-SONATA

Secciones	EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		
	A	B	A	C	A	B	A

Imagen 37.

El último movimiento de la Sonata para Violonchelo y Piano está escrito en la tonalidad de *Fa* mayor, en compás *alla breve*, y su estructura es como sigue:

IV. ALLEGRO MOLTO

EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		
A	B	A'	C	A''	B'	A'''
<i>a-a</i> -puente	<i>b-b</i> -puente	<i>a</i> -puente	<i>c</i> -puente	<i>a</i> -puente	<i>b-b</i> -puente	<i>a</i>
<i>Fa</i> M	<i>La</i> m	<i>Fa</i> M	<i>Sib</i> menor	<i>Solb</i> M	<i>Re</i> m	<i>Fa</i> M

*M=Mayor, m=menor.

Imagen 38.

En la sección A de la Exposición, el tema *a* es presentado dos veces, de manera alternada y con pequeñas variantes entre el violonchelo y el piano, con el fin de establecer plenamente el tema principal del rondó.

The musical score for measures 1-5 of the fourth movement of the Sonata for Cello and Piano, Op. 99, is shown. It is in F major and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score consists of three staves: a cello staff (bass clef) and a piano staff (treble and bass clefs). The cello part begins with a melodic line marked 'p mezza voce'. The piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line, marked 'pp sempre'.

Imagen 39. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 4to mov., cc. 1-5.

El tema *a* es seguido de un puente que modula a *La* menor. Da comienzo entonces el tema *b*, también presentado dos veces de forma alternada y variada entre los dos instrumentos, y con un puente que modula de *Do* mayor a *Fa* mayor.

The musical score for measures 23-26 of the fourth movement of the Sonata for Cello and Piano, Op. 99, is shown. It is in F major and 2/4 time. The score consists of three staves: a cello staff (bass clef) and a piano staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals, while the cello part has a more melodic line.

Imagen 40. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 4to mov., cc. 23-26.

Entonces es presentado de nuevo el tema *a*, ahora sólo una vez y con un pequeño puente de transición hacia el Desarrollo, que modula de *Fa* mayor a *Si* bemol menor, la tonalidad Subdominante.

El Desarrollo está en la tonalidad de *Si* bemol menor. El tema *c* es construido por la repetición reiterada de una frase que es presenta en cada ocasión con diferentes variantes, modulando a *Si* bemol mayor y de nuevo a *Si* bemol menor.



Imagen 41. Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* mayor, Op. 99. 4to mov., cc. 57-62.

Al final se presenta un puente, que está formado por elementos del puente anterior, y modula a *Sol* bemol mayor.

En la Reexposición, la sección A'' es muy similar a la sección A de la Exposición, pero ahora en la tonalidad de *Sol* bemol mayor, y con variantes en el tema *a*, que modula de *Fa* sostenido menor a *Fa* mayor. Sigue después un puente que modula de *Fa* mayor a *Re* menor. La sección B' es presentada ahora, en *Re* menor, con un gran parecido a la sección B del inicio. Finalmente, en la sección A''' surge por última vez el tema *a*, de forma expandida y con una variación mucho mayor, concluyendo con mucho brío el movimiento en la Tónica.

CAPÍTULO IV.

Samuel Zyman.

Fantasía para Violonchelo y Piano.

BIOGRAFÍA

Samuel Zyman, pianista y compositor, nació en la Ciudad de México el 21 de junio de 1956. Comenzó sus estudios musicales en su ciudad natal a los 9 años. Estudió piano con el maestro José Calatayud y posteriormente piano y flauta con el flautista Héctor Jaramillo. Los años que pasó como discípulo del maestro Jaramillo fueron trascendentales en la formación del joven Samuel, pues Jaramillo además fomentó en él la práctica de la improvisación —principalmente en el jazz— y le brindó los primeros principios de composición musical.

Posteriormente ingresó a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A los dos años de haber iniciado estudios de medicina decidió que su verdadera vocación era la música. Ingresó entonces al Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México y cursó simultáneamente ambas carreras, la de Medicina y la de Música. En el Conservatorio estudió Piano con María Teresa Castrillón y Dirección de Orquesta con Francisco Savín y Eduardo Díazmuñoz. Estudió Composición con el maestro Humberto Hernández Medrano. Se graduó como Intérprete de Piano y Doctor en Medicina en 1980.

En 1981 se trasladó a la ciudad de Nueva York para continuar con sus estudios de composición. Ingresó a la prestigiosa The Juilliard School of Music, donde estudió con los compositores Stanley Wolfe, Roger Sessions y David Diamond. Obtuvo la Maestría en Música en 1984 y el Doctorado en Artes Musicales en 1987. Es miembro de la Facultad de Juilliard desde 1987, en el departamento de Literatura y Materiales de Música.

El haber estudiado en Juilliard le ha abierto las puertas a los más prestigiosos escenarios y ha hecho posible que su música sea ampliamente difundida. En una entrevista del 2007 que le realizó Fey Berman para la revista *Letras Libres*, Zyman expresa así las bondades de estudiar en Juilliard:

Los profesores son de los más reconocidos compositores activos: actualmente son John Corigliano, Robert Beaser, Samuel Adler, Christopher Rouse y Milton Babbitt (realmente una leyenda). Ya que estás en la institución, no necesitas dinero para montar un concierto, imprimir programas o hacer publicidad. Si estudias composición y escribes una obra, la tocan los alumnos de Juilliard. Y se toca en Alice Tully Hall. Viene un crítico de *The New York Times*. Le enseñas tu música a alguien como Babbitt, y él le habla a James Levine y le dice que la programe con la Orquesta del Metropolitan Opera House. Ésas son las ventajas obvias.¹²

En 1987 obtiene la beca *Meet the Composer Grant*. La volvería a ganar en otras cuatro ocasiones en los años de 1990, 1992, 1999 y 2011.

Por encargo del violonchelista mexicano Carlos Prieto, Zyman compone su Concierto para Violonchelo en 1990. La obra fue estrenada en el mismo año en el Lincoln Center en Nueva York por la American Symphony Orchestra, con Carlos Prieto como solista, y con la dirección de Catherine Comet.

De 1991 a 1992 funge como Compositor en residencia con la Westfield Symphony Orchestra en la ciudad de Nueva York. Dentro de sus primeros reconocimientos destacan el “Diploma de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música”, por el Más Destacado Compositor del Año, el cual le fue otorgado en 1992; y la “Medalla Mozart”, por logros destacados en la música, otorgada por la Embajada de Austria en México en 1998.

El director de cine Salvador Carrasco encargó a Zyman la composición de la música para la película *La Otra Conquista*, estrenada en 1998. La grabación de la banda sonora estuvo a cargo de The Academy of Saint-Martin-in-the-Fields, con la dirección de David Snell. Destaca de esta obra, el aria *Mater Aeterna*, interpretada por el tenor Plácido Domingo.

En el año 2000 Zyman es nombrado Presidente del Jurado del Premio Nacional de Composición Musical “Sinfonica (sic) 2000”. Entre los miembros del jurado se encontraban los compositores Samuel Adler y Robert Xavier Rodríguez.

En marzo de 2005 tuvieron lugar dos estrenos mundiales de obras suyas. El primero fue el de *Cycles* para alientos sinfónicos, en la Alice Tully Hall en Nueva York, interpretada por

¹² Berman, Fey. “Sube, Sam, te ayudo. Entrevista con Samuel Zyman.” En *Letras Libres* No. 106. Pág. 84.

la Illinois State University Wind Symphony bajo la dirección de Stephen K. Steele. El otro fue el del tercer Trío con piano *Search*, comisionado por la Texas Christian University (TCU) de Fort Worth, a cargo del Trío Feghali/Thompson/Castro-Balbi en el Weill Concert Hall del Carnegie Hall en Nueva York.

Un año después, el 28 de abril para ser precisos, los mismos intérpretes del Trío, estrenaron a nivel mundial su Triple Concerto para Violín, Violonchelo, Piano y Orquesta, en Fort Worth, con la TCU Symphony Orchestra bajo la dirección musical de Germán Gutiérrez, dentro del TCU's Latin American Music Festival. En mayo de ese año Zyman se desempeñó como compositor invitado, asesor y juez del concurso Fresh Ink 2006 Florida Composers Competition, en donde se interpretó el primer movimiento de su Segunda Sinfonía.

Los violonchelistas Yo-Yo Ma y Carlos Prieto interpretaron su Suite para dos Violonchelos en dos memorables conciertos en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el 11 y 12 de junio de 2007.

Desde entonces el maestro Zyman ha compuesto varias obras para diversos intérpretes y agrupaciones instrumentales, como la Orquesta Sinfónica de Minería, el Ensemble Ónix, el chelista Carlos Prieto y el Festival Internacional Cervantino.

OBRAS PRINCIPALES

OBRAS VOCALES: Dos obras para soprano y piano; una ópera *A little trip through México*.

MÚSICA INSTRUMENTAL Y DE CÁMARA: Diversas obras para piano solo y una para guitarra, una Sonata para violín y piano (con una versión para violín y orquesta de cuerdas), una sonata para viola, una suite para violonchelo solo, una Sonata y una Fantasía para violonchelo y piano, una Sonata para flauta y piano, una suite para dos violonchelos, tres tríos con piano, un cuarteto de cuerdas, Suite para dos guitarras y dos violonchelos, una obra para flauta y cuarteto de guitarras, un quinteto de alientos, cuerdas y piano; un quinteto de alientos, un quinteto para acordeón y cuarteto de cuerdas, un quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas, un quinteto de cuerdas. *Bewildered* para piano, violín, viola, chelo y contrabajo. *Cartas de Frida*, para quinteto con piano. *Reflection*, para violonchelo solista y ensamble de 7 violonchelos, un octeto de vientos. *Música para siete*, para flauta, saxofón, violín, chelo, percusión y piano.

OBRAS ORQUESTALES: Un Concertino para violín, piano y ensamble de alientos, un Concierto para piano y orquesta de cámara, un Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas, *Diálogos flamencos* para guitarra y orquesta de cuerdas. Dos conciertos para flauta y orquesta, una *Fantasía Mexicana* para dos flautas y orquesta, un concierto para violonchelo y orquesta, un concierto para arpa y orquesta, un concierto triple para piano, violín y violonchelo, un concierto para flauta, arpa y orquesta. *Cycles*, para ensamble de alientos, cuatro obras para orquesta sinfónica *Soliloquio*, *Encuentros*, *Tres Laberintos Concertantes* y *Abanicos*; dos sinfonías.

OBRAS INCIDENTALES: Banda sonora de la película *La Otra Conquista*, de Salvador Carrasco.

HISTORIA DE LA OBRA

Fue en el año de 1980 cuando el violonchelista mexicano Carlos Prieto conoció al compositor Samuel Zyman en la ciudad de Nueva York. Este encuentro —además de ser el comienzo de una gran amistad— sería el inicio de una fructífera colaboración entre compositor e intérprete, lo cual se vería reflejado en la creación de nuevas obras que han ampliado el repertorio del instrumento.

La mancuerna entre Zyman y Prieto ha producido hasta ahora tres obras: el Concierto para Violonchelo y Orquesta, compuesto en 1990; la Fantasía para Violonchelo y Piano, escrita en 1994; y la Suite para dos Violonchelos, compuesta en 1998 y estrenada por Carlos Prieto y el reconocido violonchelista Yo-Yo Ma. Las tres obras fueron dedicadas a Carlos Prieto por el compositor.

En 1994 Carlos Prieto sugirió a Zyman componer “una especie de fantasía”¹³ con el propósito de interpretar música del compositor en unos recitales que se llevarían a cabo en México y España. La Fantasía para Violonchelo y Piano fue terminada por Zyman en ese mismo año.

El estreno mundial tuvo lugar en Nueva York en marzo de 1995, con Carlos Prieto al violonchelo y Ursula Oppens al piano. Este concierto fue parte del ciclo Music of the Americas, que cada año es organizado por Richard Weinert y Chamber Music International.

El estreno en México se llevó a cabo el 29 de marzo de 1995 en el Museo Nacional dentro del ciclo “Música iberoamericana para cello y la música universal. Siete estrenos iberoamericanos”, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Embajada de España. En esta ocasión, Prieto fue acompañado por el pianista Edison Quintana. El estreno en España ocurrió un año después —el 9 de octubre de 1996 para ser precisos— en una serie de recitales organizados por la Fundación Juan March con el título de “Panorama del violonchelo iberoamericano en el siglo XX.” La pianista que acompañó a Carlos Prieto fue Chiky Martín.

¹³ Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*. Pág. 230.

ANÁLISIS

Una fantasía es una composición musical libre, es decir, que no se sujeta necesariamente a un molde formal fijo, en donde el compositor tiene la libertad de darle libre vuelo a su imaginación. La fantasía, entonces puede tener la estructura que el compositor desee, desde una forma totalmente libre y única hasta una forma más convencional, como la A-B-A por ejemplo. Es por ello que existe una gran variedad de tipos de fantasía. La fantasía frecuentemente hace uso de la improvisación, imitación y variación de temas musicales.

Ahora bien, la estructura de la Fantasía para Violonchelo y Piano corresponde a una forma ternaria A-B-A, en donde las secciones A poseen un carácter que tiende a la meditación y serenidad. En contraste la sección B es mucho más enérgica y posee ritmos complejos con abundantes síncopas. En toda la Fantasía, la armonía está construida con base en acordes por cuartas principalmente, con pocos acordes tradicionales.

Fantasía para Violonchelo y Piano

A			B			A		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	puente	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
sonoridades <i>Sol</i> m y <i>Sol#</i> m	cadenza <i>La</i> M	sonoridad Escala Dórica sobre <i>Si</i>	Material tratado como Fuga			Sonoridad <i>Sol</i> M y <i>Sol</i> m	sonoridades <i>Sol</i> m y <i>Sol#</i> m	cadenza <i>La</i> M

*M=mayor, m=menor.

Imagen 42.

Sección A.

La sección *a* está construida sobre las escalas de *Sol* menor y *Sol* sostenido menor con armonía por cuartas, por lo que parece mejor hablar de sonoridades que de tonalidades, pues no es una armonía tradicional:

SAMUEL ZYMAN

Lento $\text{♩} = 40$

Cello *mp espr.*

Piano *p*

Imagen 43. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 1-5.

La sección *b* es una sección libre con carácter de improvisación, en donde el violonchelo ejecuta una cadenza sin acompañamiento:

Liberalmente, como cadenza

10 *mp* *accel.* *f marcato* *accel.* *sf > f* *rit.* *mp* *p*

Imagen 44. Fantasía para Violonchelo y Piano., c. 10.

En la sección *c*, el piano adquiere protagonismo, con nuevo material construido sobre una escala dórica sobre *Si*:

2
11 Lento accel. molto Lento rit. A tempo *pizz* rit. A tempo rit.

mp *f* *p* *espr.*

And.

Imagen 45. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 11-15.

Sección B.

Inicia la sección *d* con un gran contraste pues inmediatamente hay un cambio de carácter. El violonchelo presenta un tema que será tratado como el sujeto de una fuga, de manera libre. El sujeto aparecerá en cinco ocasiones. En cada ocasión presentará algunas variaciones rítmicas y de altura:

20 Allegro con brio $\text{♩} = 138-144$

f *mf* *mp*

Imagen 46. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 20-24.

Imagen 47. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 29-32.

A continuación surge un puente para hacer una transición a la sección *e*, que es más calmada:

Imagen 48. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 71-75.

La sección *e*, es a su vez una larga transición para regresar a la sección A. Su melodía está construida con base en las escalas de *Sol* Mayor y *Sol* menor:

Imagen 49. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 87-92.

Hay una fusión entre el final de B y el principio de A para unir ambas secciones.

La nueva presentación de A es idéntica a la anterior, excepto en los últimos cinco compases, donde el violonchelo y el piano intercambian papeles. Además se agregan algunos compases como conclusión:

Imagen 50. Fantasía para Violonchelo y Piano., cc. 134-138.

CAPÍTULO V.

COMENTARIOS PERSONALES

Dentro de las muchas maneras que existen de hacer música hay una que debido a sus características es especialmente enriquecedora en muchos niveles. Se trata de la música de cámara. A diferencia de la música orquestal —dónde los músicos están sujetos a las indicaciones del director en turno— la música de cámara brinda a los músicos la invaluable oportunidad de poder tomar decisiones, de organizar ensayos, de organizar conciertos, de seleccionar repertorio, de elegir con quien trabajar, en fin, de ser más libres y activos en el quehacer musical.

Por otro lado, en el proceso de montar una obra musical sucede que se llega a conocer con más profundidad a los demás colegas intérpretes con los que se trabaja, ya que se comparten expectativas y frustraciones con mucha intensidad, lo que hace del ejercicio de la música de cámara una experiencia muy humana y profunda.

Es por ello que el programa a presentar está compuesto por obras de música de cámara —si bien la suite para violonchelo podría ser considerada música para solista— las cuales además de representar un reto técnico, fueron altamente enriquecedoras a nivel intelectual y espiritual, revelando que sólo estoy al principio de este inmenso camino de la música, un camino que como todo músico sabe, nunca acabará.

Al presentar para su ejecución cuatro obras musicales que fueron compuestas con intervalos de más de ochenta años entre sí, creadas por compositores de distintas épocas, lugares y con distintas visiones del mundo, es natural que surjan inquietudes en cuanto a cómo habrá de ejecutarse cada una de dichas obras, lo que comúnmente se conoce como interpretación.

¿Es válido interpretar de la misma manera obras de épocas tan alejadas? ¿Los ideales estéticos del arte musical han sido invariables a través de los siglos? Se podría afirmar sin más que una ejecución musical simplemente ha de ser bella y bien afinada —lo cual siempre

se agradece— pero eso sería quedarse bastante corto si lo que se pretende es profundizar en el amplio campo de conocimientos de la música y alcanzar con ello niveles óptimos como ejecutante, es decir, si se pretende ser un buen músico.

Habrá pues que tomar en consideración importantes aspectos relativos a la historia de la música, la acústica y la construcción de instrumentos, en este caso el violonchelo y el piano. Una vez analizadas con atención estas cuestiones, estaremos en condiciones de tomar mejores decisiones en cuanto a la interpretación.

Para empezar hay que tomar conciencia del período histórico de los compositores y sus obras:

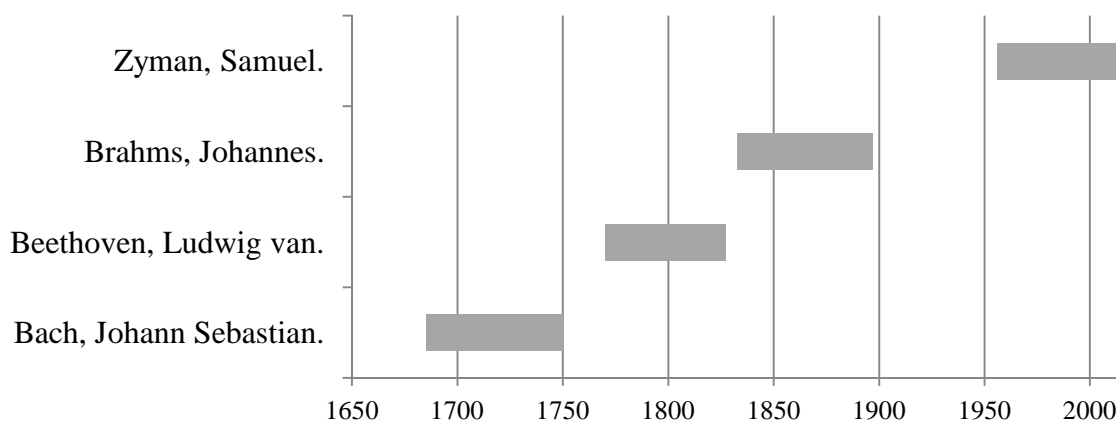


Imagen 51.

Lo primero que salta a la vista es que conforme una obra musical se encuentra más alejada temporalmente de nuestra propia época, existen más dificultades para su comprensión y ejecución, pues conforme pasaron los siglos, no siempre se conservaron de manera íntegra los conocimientos necesarios para interpretar una obra tal como fue concebida por su compositor.

Las Seis Suites para Violonchelo solo de Bach son obras que se escribieron en el final del período barroco de la música (1720 aprox.). En esa época, la escritura musical se concebía de un modo distinto al que conocemos actualmente. Basta dar un rápido vistazo a la copia

que realizó Anna Magdalena Bach de la partitura para advertir que no hay indicación de *tempo*, ni indicaciones de dinámicas, ni indicaciones de arcadas precisas. La razón es que los músicos de la época no necesitaban de tantas indicaciones en la partitura ya que eran capaces de ejecutar correctamente la música gracias a la aplicación de reglas musicales no escritas que formaban parte de su tradición musical. Nikolaus Harnoncourt, director y músico especialista en la música de ese período, lo expresa de la siguiente manera: “En la música de los siglos pasados hay leyes escritas y leyes no escritas cuyo conocimiento por parte de los músicos de entonces se daba por sobreentendido y que nosotros tenemos que descubrir con esfuerzo.”¹⁴

Desgraciadamente la tradición para tocar la música barroca no se conservó de manera íntegra, y nosotros sólo podemos aproximarnos de manera limitada a ese conocimiento por medio de los testimonios escritos que nos legaron los músicos de la época, ya sea en tratados de música o en las mismas partituras. Sería un arduo trabajo tratar de mencionar todas las reglas de ejecución de la música barroca, pero se pueden mencionar las fundamentales: La identificación de las tensiones armónicas y sus resoluciones como guía para la acentuación y dinámica. La utilización de frases musicales cortas unidas entre sí, a diferencia de las grandes líneas melódicas en *legato* del romanticismo. En cuanto al *tempo* de ejecución de los diferentes movimientos de la suite, la clave nos la da el tipo de danza que se trate y saber que en general a un movimiento lento le seguía uno rápido.

Otro punto importante es el hecho de que Bach concibió la obra para la sonoridad específica del violonchelo barroco, el cual presenta notables diferencias con el violonchelo actual, tanto en sus cuerdas, como en su estructura o en la forma de tocarse, lo cual se traduce en la producción de sonidos con un volumen menor y una sonoridad diferente. Igualmente se utilizaba un arco diferente, que por ende ofrecía otras posibilidades en la articulación.

¹⁴ Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Pág. 49.

Además, a diferencia de las grandes salas de concierto de hoy en día, en el Barroco la música se ejecutaba en salones no demasiado grandes, generalmente de los palacios de la nobleza. Cabe resaltar que las suites para violonchelo de Bach demandan una alta destreza técnica por parte del ejecutante pues Bach comprime en un solo violonchelo varias voces, haciendo la ilusión de una polifonía cuando en realidad no la hay.

Ya para 1801, cuando Beethoven compuso las Siete Variaciones para violonchelo y piano WoO 46, la escritura musical adquirió una concepción diferente, más parecida a la forma como la conocemos ahora: con gran cantidad de indicaciones de ejecución. Además, el estilo musical comenzaba a cambiar, eran los inicios del Romanticismo musical. Los compositores comenzaron a crear música de forma diferente, construida con largas frases en *legato* a diferencia de las frases cortas unidas entre sí del barroco. Esta nueva forma de concebir la música llegó a su culminación en la época de Brahms, lo que se puede apreciar en la forma como está escrita la Sonata en Fa Mayor para violonchelo y piano.

En la época de Beethoven el piano no tenía tanta potencia sonora como ahora, con lo cual el ensamble violonchelo-piano lograba balancearse bastante bien en términos de volumen. Pero conforme la construcción de pianos fue desarrollándose —adquiriendo con ello más volumen sonoro— cada vez fue más difícil para el violonchelo destacar su sonoridad junto a la del piano. Fue necesario pues que el violonchelo se adaptara a las nuevas exigencias sonoras, surgiendo así el violonchelo en su versión moderna, que es como lo conocemos en la actualidad.

Aun con un violonchelo actual, siempre hay que tener muy presente el balance sonoro entre el piano y el violonchelo. Si comparamos las Siete Variaciones de Beethoven con la Sonata en Fa mayor de Brahms —compuesta en 1886—, se advierte que en una ejecución con un piano moderno hay que tener mucho más cuidado de que el piano no “tape” al violonchelo en la Sonata que en las Variaciones.

En el caso de la Fantasía para violonchelo y piano de Zyman (2005), el compositor desde el principio concibió su obra para el violonchelo y piano modernos, teniendo en cuenta sus

sonoridades respectivas en el proceso de creación. Es interesante observar el uso que Zyman hace de formas musicales tradicionales (forma ternaria, fuga) con armonías nuevas o no comunes (acordes por cuartas, modos eclesiásticos) logrando con ello una nueva sonoridad y síntesis de estilos de épocas anteriores.

Tomando todas estas consideraciones llega la hora de tomar decisiones. En cuanto a la suite para violonchelo, por más que un ejecutante se esfuerce en reproducir de manera fiel una obra barroca, siempre existirá un margen de inexactitud histórica porque al fin y al cabo no sabemos a ciencia cierta cómo se ejecutaba la música en esa época. Con esto en mente opté por utilizar una edición de la partitura con una aproximación muy cercana a la copia que realizó Anna Magdalena Bach. Realicé las modificaciones que creí necesarias en la digitación, la articulación y las arcadas correspondientes, tomando en cuenta principalmente la sonoridad del violonchelo actual y el espacio acústico en el que será ejecutada la suite. En la parte final del preludio —en la cadencia donde es posible improvisar— elaboré un final alternativo con base en la armonía establecida:



Imagen 52.

En cuanto a las Siete variaciones de Beethoven, al estar escritas en una notación musical con una concepción más parecida a la actual opté por seguir las articulaciones escritas en la mayor parte de la obra, tan sólo modificando las arcadas cuando se necesitaba más potencia sonora, sin por ello afectar demasiado la articulación.

En el caso de la Sonata para Violonchelo y Piano de Brahms, la obra posee un carácter *legato* más marcado y resulta más fácil modificar arcadas sin que se afecte la articulación, lo cual da más libertad en la ejecución y favorece la emisión de sonido para estar a la par de la gran sonoridad del piano.

En la Fantasía de Zyman —escrita en forma ternaria A-B-A— se debe tener especial cuidado en el balance entre instrumentos de la parte B, la cual está tratada a la manera de una fuga. Se debe identificar claramente el tema del sujeto y el contrasujeto. La sección B presenta altas dificultades técnicas para el violonchelo debido mayormente a las características de emisión del sonido en el instrumento y a la gran cantidad de síncopas, pues el arco se debe reponer cada vez que aparezca una, lo que no siempre es cómodo para lograr que los temas fluyan con soltura.

En el proceso de montar las obras se hizo evidente que cada una de ellas demanda una técnica particular para ser ejecutadas. Esto es más claro cuando se comparan las obras más alejadas temporalmente. La técnica para tocar la Suite de Bach es completamente diferente a la requerida para tocar la Fantasía de Zyman. Ninguna es superior a la otra, simplemente son diferentes.

Para finalizar es necesario señalar que todas las decisiones en cuanto a cómo se ejecutará cada obra no son definitivas, pues fueron pensadas con base en mi experiencia musical y de vida, de lo que se infiere que siempre habrá nuevas revelaciones que modificarán en algún grado la forma de tocar estas u otras obras.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Abromont Claude y Eugène de Montalembert. *Teoría de la música. Una guía*. Trad. de Alejandro Pérez Sáez. Prefacio de Alain Poirier. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. 622 pp. (Colec. Tezontle)
- Albet, Montserrat. *Mozart, un genio musical*. España, Editorial Planeta, 2006. 239 pp. (Divulgación y Memorias).
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Trad. de Jesús Bay y Gay. Introducción de William Schumann. México, Fondo de Cultura Económica, 1998. 284 pp. (Breviarios 101)
- El Mundo de la Música. Grandes Autores y Grandes Obras*. España, Océano Grupo Editorial, 1999. 412 pp.
- Geiringer, Karl. *Brahms. Su vida y su obra*. Trad. de Pablo Sela Hoffmann y Juan García Barquero. España, Altalena Editores, 1984. 357 pp. (Contrapunto)
- Hamel, Fred y Martin Hürlimann. *Enciclopedia de la Música*. t.1. Trad. de Otto Mayer-Serra. México, Editorial Cumbre, 1954. 443 pp.
- Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. II. España, Antoni Bosch editor, 1995. 260 pp.
- Massin Jean y Brigitte Massin. *Ludwig van Beethoven*. Trad. de Isabel de Asumendi. España, Turner Publicaciones S. L., 2011. 835 pp. (Turner Música)
- Marcel, Luc-André. *Bach*. Trad. de Josep Elias. Barcelona, Antoni Bosch editor, s/a. 191 pp.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *La flauta mágica: libreto, alemán-castellano*. Introducción y comentarios de Kurt Pahlen. Trad. de María Antonieta Gregor. Argentina, Javier Vergara Editor S. A., 1991. 298 pp.

- Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*. Pról. de Álvaro Mutis. México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (c1998). 452pp.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de música*. Trad. de Victorino Pérez. México, Editorial Diana, 1984. 559 pp.
- Siblin, Erick. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J. S. Bach y una obra maestra*. Trad. de Julio Fajardo Herrero. España, Turner Publicaciones S. L., 2011. 320 pp. (Turner Música)
- Soto Millán, Eduardo (comp.). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. t.2. México, Fondo de Cultura Económica, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1998. 371 pp. (Siglo XX)

PUBLICACIONES EN LÍNEA

- Ávila, Jacqueline. "Zyman, Samuel." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2103659> (acceso el 22 de marzo, 2012).
- Berman, Fey. "Sube, Sam, te ayudo. Entrevista con Samuel Zyman." En *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/sube-sam-te-ayudo-entrevista-con-samuel-zyman?page=full> (acceso el 21 de marzo, 2012).
- Cole, Malcolm S. "Rondo." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787> (acceso el 18 de agosto, 2012).
- "Faculty, Samuel Zyman." En *The Juilliard School*, <http://www.juilliard.edu/degrees-programs/liberal-arts/faculty/detail.php?FacultyId=259&School=College&Division=Liberal%20Arts> (acceso el 3 de abril, 2012).

“La otra conquista.” En *The Internet Movie Database (IMDb)*.
<http://www.imdb.com/title/tt0175996/> (acceso el 28 de marzo, 2012).

MacGregor, Lynda. "Hausmann, Robert." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12566> (acceso el
 9 de enero, 2012).

Markevitch, Dimitry. “The Recent Editions of the Bach Cello Suites.” En *The Internet Cello Society*, http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bach_mark.htm (acceso el
 13 de enero de 2012).

“Samuel Zyman.” En *Theodore Presser Company. Music Publisher & Distributor*,
<http://www.presser.com/Composers/info.cfm?Name=SAMUELZYPAN> (acceso el
 21 de marzo, 2012).

“Samuel Zyman. Literature and Materials of Music Faculty.” En *The Juilliard Journal Online*, <http://www.juilliard.edu/journal/portraits/faculty/archive/2007-08/0712.php>
 (acceso el 21 de marzo, 2012).

"Widmann, Joseph Victor." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30258> (acceso el
 1 de agosto, 2012).

PARTITURAS

Bach, Johann Sebastian. *Sechs Suiten für Violoncello solo, B.A. 320*. August Wenzinger (ed.). Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1950.

Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 13: Für Pianoforte und Violoncell, Nr.111a* (pp.153-62). A.O.Witzendorf (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862.

Brahms, Johannes. *Johannes Brahms: Sämtliche Werke, Band 10: Klavier-Duos*. Hans Gál (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926–27.

Zyman, Samuel. *Fantasia for cello and piano*. U. S. A., Theodore Presser Co. 2004.

DOCUMENTOS NO EDITADOS

Zyman, Samuel. Catálogo de obras. Documento no publicado, s/f. 10 pp.

ANEXO 1.

SÍNTESIS.

Johann Sebastian Bach.

Suite para Violonchelo Solo No. 2 en *Re* menor, BWV 1008.

Johann Sebastian Bach, organista y compositor, nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Su actividad profesional se desarrolló básicamente en tres ciudades: Weimar, Köthen y Leipzig.

En 1708 comenzó a trabajar en Weimar para el duque Wilhelm Ernst, luterano profundamente religioso, por lo que Bach se enfocó más en crear música sacra que profana. En 1717 Bach aceptó el cargo de *Kapellmeister* en la corte del príncipe Leopold de Köthen. El príncipe era un músico aficionado y se esforzaba en que su corte estuviera a la altura de las mejores de Europa en lo que a música se refiere. En Köthen se favorecía más la música instrumental que la sacra, y Bach aprovechó la ocasión para explorar nuevos caminos. En esta época Bach comenzó a componer las Seis Suites para Violonchelo Solo, aunque resulta difícil fijar una fecha precisa pues el manuscrito original de la partitura se perdió. Las suites fueron interpretadas seguramente por los chelistas de la corte: Christian Bernhard Linigke y Christian Ferdinand Abel.

En la opinión del biógrafo Eric Siblín, existen indicios para afirmar que la composición de la Suite No. 2 se efectuó en 1720, poco después de que muriera la primera esposa de Bach, por lo cual tiene un carácter triste y melancólico. Las suites para violonchelo se conocen por cuatro fuentes. La más importante es la copia que realizó la segunda esposa de Bach —Anna Magdalena— en algún momento entre los años de 1727 a 1731. Existe otra copia que data aproximadamente de 1726 conocida como Kellner pero incompleta. También está la copia conocida como Westphal, aproximadamente de la misma época. Finalmente se cuenta con la primera edición impresa, de 1825.

En 1723 Bach ocupó el cargo de cantor de Santo Tomás en Leipzig. Compuso una gran cantidad de música sacra para los servicios religiosos. Destacan los oratorios La pasión

según San Juan y La pasión según San Mateo. La salud de Bach comenzó a deteriorarse en 1749. Una de las últimas composiciones en las que trabajó fue El arte de la fuga, obra que quedó inconclusa pues Bach murió poco después, el veintiocho de julio de 1750.

Durante casi dos siglos después de la composición de las suites para violonchelo, sólo un pequeño círculo de músicos conoció su existencia, pero únicamente las consideraron como una colección de ejercicios técnicos. Desde que el chelista Pau Casals las redescubrió a principios del siglo XX, adquirieron una nueva valoración como obras de arte.

Ludwig Van Beethoven.

Siete Variaciones para Violonchelo y Piano sobre el tema *Bei Männern, welche Liebe fühlen* en *Mi* bemol Mayor, WoO. 46.

Ludwig van Beethoven, pianista, director de orquesta y compositor, nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania. Su padre Johann Beethoven, deseaba convertirlo en un niño prodigio. Lamentablemente las lecciones de música que le impartía eran brutales. La infancia de Beethoven fue miserable. Contrajo la viruela en su juventud y le dejó marcas en su rostro. No es de extrañar que con el tiempo adquiriera un carácter misántropo y retraído.

En 1782 su vida mejoró cuando se convirtió en discípulo de Christian Neefe, organista en la corte de Bonn. Neefe brindó a Beethoven una educación musical sólida y le proporcionó las primeras nociones de composición musical. Beethoven trabajó como organista en la corte del archiduque-arzobispo Maximiliano Francisco de Habsburgo. En esta época realizó sus primeros contactos con las obras de Goethe, Schiller, Rousseau y Kant. Esto cimentó las bases de su ideología, que más tarde habría de repercutir en su propia creación.

Beethoven se estableció en Viena en 1792 y estudió con Haydn, Schenk, Albrechtsberger y Salieri. Las obras compuestas por Beethoven hasta 1800 se caracterizaron por la influencia que Haydn y Mozart produjeron en él, predominando así el espíritu clásico en su música.

Alrededor de 1796 Beethoven comenzó a notar los primeros síntomas de sordera, la cual sería total para 1820. Con esto se volvió aún más brusco, gruñón e irritable. Incluso llegó a

considerar el suicidio, como se puede leer en los fragmentos de una carta de 1802 escrita a sus hermanos, conocida con el nombre de Testamento de *Heiligenstadt*. Su producción musical se afectó de manera cuantitativa, pero con una gran evolución en su calidad artística. Sus obras adquirieron un carácter más espiritual y su lenguaje musical se refinó, alcanzando la plena madurez como compositor. Destacan la Sonata para piano Op. 106 *Hammerklavier*, los últimos cuartetos de cuerda, la *Misa Solemnis* y la Sinfonía No. 9 *Coral*.

En 1826 contrajo una neumonía que deterioró mucho su salud. Después de permanecer en agonía durante tres meses en cama, Beethoven murió el 26 de marzo de 1827.

Beethoven admiraba mucho a Mozart, quien en 1771 estrenó el *Singspiel La Flauta Mágica*. Beethoven tomó dos temas de esta obra para crear dos series de variaciones para violonchelo y piano. La primera fue compuesta en 1798, y se basó en el tema *Ein Mädchen oder Weibchen* del Acto II, número 20. El tema de la segunda serie *Bei Männern, welche Liebe fühlen* proviene del dueto entre Pamina y Papageno del Acto I, número 7, donde ambos hablan acerca del amor entre el hombre y la mujer.

No hay fecha exacta de cuándo fue creada la segunda serie. Se cree que Beethoven la compuso en 1801, cuando los síntomas de su sordera comenzaron a atormentarlo. La obra fue dedicada al conde Johann Georg von Browne, un noble de ascendencia irlandesa. Beethoven dedicó muchas de sus composiciones al conde y a su esposa a lo largo de su vida.

Johannes Brahms.

Sonata para Violonchelo y Piano en *Fa* Mayor, Op. 99.

Johannes Brahms, pianista y compositor, nació en Hamburgo, Alemania, el 7 de mayo de 1833. Inició sus lecciones música con Friedrich Cossel y Eduard Marxen. En 1853 conoció a Robert Schumann quien se convertiría en una pieza clave para impulsar su carrera.

Brahms al igual que muchos compositores, no se resistió al encanto de Viena. Su música fue paulatinamente interpretándose en los círculos musicales vieneses y su persona comenzó a ganar gran notoriedad. De 1863 a 1864 se hizo cargo de la dirección de la

Wiener Singakademie, una famosa sociedad coral. Alcanzó un enorme éxito en 1868 con el estreno de *Ein deutsches Requiem*, revelando el alto grado de madurez que había alcanzado como compositor. Pronto su nombre comenzó a ser reconocido en diferentes lugares de Europa.

Asumió la dirección de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de 1872 a 1875. En los años siguientes estrenó sus primeras dos sinfonías y su Concierto para violín y orquesta. En 1879 la Universidad de Breslau le concedió el título de Doctor “honoris causa” en Filosofía.

En la siguiente década compuso y estrenó entre otras obras, su tercera y cuarta sinfonía, diversas sonatas y su Doble concierto para violín y violonchelo. Su actividad como concertista fue disminuyendo paulatinamente, concentrándose cada vez más en la composición.

En 1890, después de concluir la composición de su Quinteto para cuerda Op. 111, Brahms tomó la decisión de buscar su retiro. Sin embargo un año después, tras haber escuchado al clarinetista Richard Mühlfeld, se sintió tan impresionado por la maestría del músico que compuso dos obras para clarinete.

Brahms fue distinguido con varios honores y se realizaron festivales con su música. Para entonces era reconocido ya como un compositor consagrado, al mismo nivel de Bach y Beethoven. Murió el 3 de abril de 1897. La ciudad de Viena y la *Gesellschaft der Musikfreunde* organizaron el funeral. Otros importantes centros e instituciones musicales enviaron representaciones de Alemania, Austria, Londres, Ámsterdam, y París.

En 1886, Brahms pasó el verano cerca del lago de Thun, Suiza. Su estancia fue prolífica, pues compuso tres obras de música de cámara entre las cuales está la Sonata en Fa mayor para violonchelo y piano Op. 99. Ésta no fue la primera obra que Brahms compusiera para violonchelo y piano pues ya en 1862 había escrito otra sonata para la misma dotación instrumental, la Sonata en Mi menor para Violonchelo y Piano Op. 38.

La segunda sonata se estrenó en noviembre de 1886 en Viena con el chelista Robert Hausmann y el propio Brahms al piano. Un año después, Hausmann tendría el privilegio de

estrenar el Doble Concierto en La menor para Violín, Violonchelo y Orquesta Op. 102, al lado de Joseph Joachim en el violín.

Samuel Zyman.

Fantasia para Violonchelo y Piano.

Samuel Zyman, pianista y compositor, nació en la Ciudad de México el 21 de junio de 1956. Comenzó a estudiar música con José Calatayud y Héctor Jaramillo. Ingresó a la Facultad de Medicina de la UNAM y al Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, y cursó simultáneamente las carreras de Medicina y de Música. En el Conservatorio estudió Piano con María Teresa Castrillón, Dirección de Orquesta con Francisco Savín y Eduardo Díazmuñoz, y composición con Humberto Hernández Medrano. Se graduó como Intérprete de Piano y Doctor en Medicina en 1980.

En 1981 ingresó a The Juilliard School of Music en Nueva York, donde estudió con Stanley Wolfe, Roger Sessions y David Diamond. Obtuvo la Maestría en Música en 1984 y el Doctorado en Artes Musicales en 1987. Es miembro de la Facultad de Juilliard desde 1987, en el departamento de Literatura y Materiales de Música. En 1987 obtiene la beca *Meet the Composer Grant*. La volvería a ganar en otras cuatro ocasiones en los años de 1990, 1992, 1999 y 2011.

Por encargo del chelista mexicano Carlos Prieto, Zyman compone su Concierto para Violonchelo en 1990. La obra se estrenó el mismo año en el Lincoln Center en Nueva York por la American Symphony Orchestra, con Prieto como solista. De 1991 a 1992 funge como Compositor en residencia con la Westfield Symphony Orchestra en la ciudad de Nueva York. Dentro de sus primeros reconocimientos destacan el “Diploma de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música”, el cual le fue otorgado en 1992; y la “Medalla Mozart”, por logros destacados en la música, otorgada por la Embajada de Austria en México en 1998.

En 1994 compone la Fantasia para Violonchelo y Piano por sugerencia de Prieto. El estreno mundial tuvo lugar en Nueva York en marzo de 1995, con Prieto al chelo y Ursula Oppens al piano. El estreno en México se llevó a cabo el 29 de marzo de 1995 en un recital en el Museo Nacional. En esta ocasión, Prieto fue acompañado por el pianista Edison Quintana.

El estreno en España ocurrió un año después. La pianista que acompañó a Prieto fue Chiky Martín. El director de cine Salvador Carrasco encargó a Zyman la composición de la música para la película *La Otra Conquista*, estrenada en 1998.

En marzo de 2005 se estrenó el tercer trío con piano *Search*, comisionado por la *Texas Christian University* (TCU) de Fort Worth, a cargo del Trío Feghali/Thompson/Castro-Balbi en Nueva York.

Un año después, los mismos intérpretes del Trío, estrenaron a nivel mundial su Triple Concerto para Violín, Violonchelo, Piano y Orquesta, en Fort Worth, con la TCU Symphony Orchestra.

Los chelistas Yo-yo Ma y Carlos Prieto interpretaron su Suite para dos Violonchelos en dos conciertos en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el 11 y 12 de junio de 2007.

Desde entonces Zyman ha compuesto varias obras para diversos intérpretes y agrupaciones instrumentales, como la Orquesta Sinfónica de Minería, el Ensamble Ónix, el chelista Carlos Prieto y el Festival Internacional Cervantino.