

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



“NOTAS AL PROGRAMA”

OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLONCELLO

PRESENTA:

MIREYA HURTADO SIERRA

ASESOR DE TESIS:

MTRO. ELIAS MORALES CARIÑO

Ciudad Universitaria, México, D.F. mayo, 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Al invisible, inmortal, al único y sabio Dios, A Él sea la gloria.

1 Timoteo 1:17

*A mi escuela, que desde niña me abrió sus puertas y hoy me permite
dejar un recuerdo en ella.*

Agradecimientos

A Dios

Le doy mi gratitud por darme la vida, por estar conmigo en cada paso que doy y ahora me permite llegar al final de la carrera. Por darme fuerza cuando hay desánimo, por su amor y sus bondades, por enseñarme que Él es real a los que le buscan y creen en Él, por darme unos padres únicos y sobre todo porque me permite tenerlos hasta el día de hoy con vida, por haber puesto en mi camino a aquellas personas que me han enseñado durante todo el periodo de estudio. Por enseñarme que en la vida hay situaciones buenas, malas, alegres, tristes, fracasos, éxitos y despedidas, las cuales me hacen madurar y por ser Él, el impulso que me hace seguir hacia adelante.

A mis Padres

Por el amor y cariño incondicional que desde niña me han brindado, por tenerlos conmigo, por entregar su vida para cuidarnos a las tres, por tener siempre una palabra de ánimo y sabiduría en todo momento, por ayudarme con los recursos necesarios para estudiar esta carrera, por disfrutar estar conmigo, por ir y llevarme a la escuela desde pequeña, por darme momentos de mucha alegría. A los dos los amo mucho.

A Ber

Por su amor y cariño incondicional.

A mis dos hermanas

Elita y Mary. Eli, muchas gracias por prestarme tu computadora para hacer este trabajo, también por tu cariño y por la ayuda que me has brindado.

Quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México y en particular a la Escuela Nacional de Música por darme la oportunidad de realizar mis estudios de Iniciación Musical, de Propedéutico y ahora de concluir en ella la Licenciatura en violoncello.

Tengo gratitud a todos los maestros que me dieron su enseñanza en cada materia cursada: David Domínguez, Sergio Cárdenas, Ávila, Paulin, Blanca Esther, Guadalupe Martínez, Felipe Gil, José Antonio Guzmán, Leonardo Coral, Arturo Uruchurtur, Roberto Guadalajara, Iduna Tuch, Guillermo Hinojosa, Luis Pastor y Ofelia Carreón.

De cada maestro recibí enseñanza y guardaré un grato recuerdo; sin embargo, quiero dedicar ahora estas líneas a aquellos que dejan una huella en mi vida y a quienes los llevaré siempre dentro mi corazón.

Al maestro **Edgardo Espinosa Hernández**, mi asesor de instrumento, por haberme recibido desde el último año de propedéutico y guiarme hasta culminar mis estudios de licenciatura con su ayuda. ¡Muchas Gracias por todo su apoyo y tiempo dedicado!

Al maestro **Elías Morales Cariño**, mi asesor de notas, por la orientación, el seguimiento y la supervisión continúa de este trabajo. Por haber sido también mi maestro de música de cámara. Gracias por tocar conmigo para este examen final de la carrera. ¡Muchas gracias por su tiempo y apoyo!

A la maestra **Elzbieta Krengiel Nowak**, por conocerla en un momento crucial, un momento en el que pude haber escogido otro camino y estudiar otra cosa, pero le agradezco que me haya transmitido el gusto por estudiar esta carrera, de la cual nunca me arrepentiré. ¡Muchas gracias por sus valiosos consejos y cariño!

Al maestro **Gustavo Martín Márquez** por recibirme con gusto como su alumna desde pequeña hasta la adolescencia, por haberme tenido mucha paciencia, por su personalidad siempre amigable, por su apoyo e interés en mi desarrollo profesional. ¡Muchas gracias por todos sus consejos!

Al maestro **Jorge Casanova Carreño**, por ser mi primer maestro de música de cámara y por dejarme un recuerdo muy grande en mi corazón, por confiar en mí y darme la oportunidad de tocar como solista con la sinfonietta de la escuela. ¡Muchas gracias!

Al maestro **Guillermo Vázquez Campero**, por sus clases maravillosas de pedagogía y por darme la oportunidad de aprender uno de mis sueños, el violín. ¡Muchas gracias por su tiempo y por sus clases brindadas!

Al maestro **Homero Villareal**, que fue mi maestro de solfeo durante todo el propedéutico y por sus palabras de ánimo y motivación. ¡Le estimo mucho!.

ÍNDICE

Introducción	1
--------------------	---

CAPÍTULO I Sonata No.3 para viola da gamba y clavecín en *sol* menor de Johann Sebastian Bach.

Contexto Histórico-Musical en el Barroco	4
Principio Estético Musical del Barroco	4
Características generales de la música barroca	5
Datos Biográficos de J.S. Bach	7
Las tres sonatas para viola da gamba y clavecín.....	9
Análisis Musical de la sonata No.3	12
I movimiento	12
II movimiento	14
III movimiento	15
Sugerencias de Estudio	17

CAPÍTULO II Sonata No.3 para violoncello y piano Op. 69 de Ludwig van Beethoven.

Contexto Histórico-Musical	19
El Clasicismo Vienes	19
Prerromanticismo Musical	20
Datos biográficos de Ludwig van Beethoven	20
Beethoven y las sonatas para violoncello y piano.....	23
Sonata No.3 Op.69	23
Composiciones de Beethoven entre 1807-1808	24
Análisis Musical	25
I movimiento	25
II movimiento	29
III movimiento	31
Sugerencias de Estudio	34

CAPÍTULO III *Variaciones sobre un tema rococó* de P.I. Chaikovski

Contexto Histórico-Musical del Romanticismo.....	36
Características musicales del Romanticismo.....	36
Datos Biográficos de P.I. Chaikovski.....	37
Variaciones sobre un tema Rococó	41
La versión de Wilhelm Fitzenhagen	43
Análisis Musical	44
Sugerencias de Estudio	49

CAPÍTULO IV Pampeana No.2 de Alberto Ginastera

Contexto Histórico-Musical del siglo XX	51
Circunstancias histórico-sociales en Argentina	51
La música nacionalista argentina	51

Características musicales del siglo XX	52
Características generales de la música de Ginastera	52
Datos Biográficos de Alberto Ginastera	54
Motivos por los que Alberto Ginastera tuvo un exilio.....	56
Periodos en la música de Ginastera.....	57
Pampeana	59
Análisis Musical	60
Sugerencias de Estudio	63
Conclusiones.....	64
Bibliografía	65

INTRODUCCIÓN

Los objetivos de esta opción de titulación conocida como “Notas al programa” es tener un contexto más amplio sobre las obras elegidas para el examen profesional, y lograr una interpretación comprometida. Es ahí donde nuestra tarea como intérpretes no sólo se debe enfocar a leer, descifrar la obra, a tocarla o a resolver digitaciones y arcadas, sino se trata de tener un panorama más familiar sobre el autor, las prácticas de la época y realizar un análisis general de la obra.

Este trabajo está enfocado en cuatro obras de diferentes periodos musicales: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y siglo XX. Cada obra fue escrita por hombres casados o solteros, ricos o pobres, abrumados por pesadumbres o colmados de honores que, como el resto de los mortales, hicieron la jornada de la vida matizada de alegrías y sufrimientos. Esta música se pudo haber escrito por muchas y muy diversas razones: quizá para mantener a la familia, para satisfacer una ambición o cosechar aplausos, para celebrar un suceso feliz o para mitigar un duelo. Saber algo de quienes compusieron estas obras puede enriquecer el deleite de escucharlas y nos da la pauta de saber que cada compositor posee una manera característica y exclusiva para comunicar su pensamiento musical.

Cada capítulo de este trabajo está dedicado a una obra representativa para el violoncello y aborda el contexto histórico, el contexto musical, los datos biográficos del autor, un análisis de la obra y unas sugerencias de estudio.

El primer capítulo está dedicado a la Sonata en *sol* menor para viola da gamba y clavecín de Johann Sebastian Bach. Es una obra que hoy en día es tocada por violonchelistas y violistas y pertenece al periodo Barroco.

El segundo capítulo se enfoca a la Sonata No.3 Op.69 de Ludwig van Beethoven. La compuso a sus 38 años y pertenece al periodo clásico. Esta sonata tiene fama de ser una de las favoritas para muchos cellistas.

El tercer capítulo aborda las *Variaciones sobre un tema rococó* de Chaikovski. Un tema al estilo rococó, que se desarrolla en siete variaciones separadas por breves cadenzas del solista e interludios del acompañamiento. Es un hecho histórico bien sabido que el gran compositor ruso sentía un afecto enorme por la música de Mozart y fue precisamente lo que le inspiró a

componer sus Variaciones.

El último capítulo aborda una obra latinoamericana representativa del Siglo XX para el violoncello. Fue escrita por el compositor argentino Alberto Ginastera en 1950 y fue dedicada a su esposa, quien era cellista.

CAPÍTULO I

Sonata para viola da gamba y clavecín No.3 en *Sol* menor BWV 1029

Johann Sebastian Bach

CONTEXTO HISTÓRICO—MUSICAL

BIOGRAFIA

ANÁLISIS MUSICAL

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

CONTEXTO HISTÓRICO—MUSICAL

Se le denominó Barroco al periodo cultural que se desarrolló a comienzos de 1600 y se extendió 150 años aproximadamente. Fue una etapa de numerosos inventos, de exploraciones a nuevas regiones y de grandes cambios en el pensamiento.

El objetivo del hombre barroco no consistía en perseguir la belleza, tal y como se había hecho en el Renacimiento, sino que fundamentaba su pensamiento en torno a dos aspectos opuestos: la razón y el sentimiento. La razón en cuanto a buscar la lógica y el lado científico de todo. Respecto del sentimiento, hacerlo evidente en todos los ámbitos. Cada una de las Bellas Artes dejó una huella histórica hasta nuestros días.

Durante este periodo, fueron muchos los compositores (originarios de Italia, Francia, Alemania, España, Reino Unido, Portugal, Polonia, Bélgica y Austria) que dejaron una huella trascendental y abrieron puertas a un horizonte nuevo en la música. Muchos de ellos estuvieron sujetos al régimen de las cortes europeas de aquel entonces que se rodeaban de pompa y grandiosidad; tenían que obedecer a los gustos y exigencias de los príncipes. La música, como con el resto de las artes, se convirtió en un elemento propagandístico tanto de la corte como de la iglesia.

Principio estético musical del Barroco

La música barroca tenía el objetivo de expresar las emociones del ser humano y mover las pasiones del oyente. A partir de Platón y posteriormente Aristóteles, surgió la *Teoría de los Afectos*. Más tarde, René Descartes (1596-1650) en su tratado de *Las pasiones del alma* (1649), hizo un estudio más completo sobre los afectos. Según Descartes, las pasiones, y los afectos, son un efecto del cuerpo y hay seis pasiones cardinales: la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. De ellas combinadas se producen otras muchas: el aprecio, la conmiseración, etc.

Los artistas barrocos vieron en la *Teoría de los Afectos* una fuente de recursos expresivos que todavía no se habían aprovechado y que estaban dispuestos a explotar. Buscaron la aplicación de principios retóricos en la música para despertar, mover, y controlar los afectos del público, tal y como los

oradores hacían con el discurso hablado.¹ El compositor Barroco buscó plasmar la mayor variedad de pasiones humanas de la manera más intensa posible y desarrollar una enorme cantidad de recursos técnicos interpretativos y composicionales para lograr esa persuasión en sus oyentes.

Características generales de la música del barroco.

- Establecimiento de la tonalidad y del ritmo. En el Renacimiento, la música era modal y a partir del Barroco se establece el concepto de tonalidad tal y como lo conocemos hoy. Se formulan tratados de armonía en los que se establecen estrictas normas sobre las tonalidades, la formación de acordes, escalas mayores y menores. Además, a lo largo del siglo XVII se generaliza la escritura de la música utilizando compases.
- Los compositores buscaron y utilizaron contrastes de *tempo* (*lento-rápido*), de dinámica (suave-fuerte), de textura (alternancia de solo y *tutti*) y de distintos colores tímbricos (vocales-instrumentales).
- En el barroco se dio una clara división entre la música instrumental y la música vocal.
- Se creó la orquesta, y surgieron formas puramente instrumentales.
- Las formas musicales utilizadas por los compositores del Barroco fueron: binaria, ternaria, las variaciones, ritornello y la fuga.
- En el ámbito vocal, a parte de las formas antiguas del motete y la misa, se crearon tres importantes géneros que marcaron la época dorada en este ámbito: la cantata,² la ópera³ y el oratorio.⁴
- Se intensificó la fuerza emocional de las palabras dentro de la música vocal creando tres maneras de cantar el texto: *recitativo*,⁵ *arioso*⁶ y *aria*.⁷

² Es una composición musical de tema religioso, para ser interpretada por un coro, solistas y orquesta; consta de recitativos, arias, dúos, coros y otras formas musicales, y no se escenifica; es más corta y menos elaborada que el oratorio y la ópera. El gran maestro de la cantata religiosa fue Johann Sebastian Bach.

³ La ópera es el esplendor de la música escénica y el género que más desarrolle la expresión de los sentimientos. Es una composición musical y teatral en la que se canta un texto dialogado, los actores se expresan mediante el canto y son acompañados por una orquesta.

⁴ Composición musical religiosa para coro, solistas y orquesta, que tiene una acción dramática pero no se escenifica; cada solista interpreta el papel de un personaje, y el coro suele interpretar grupos numerosos.

⁵ El recitativo es un canto hablado.

- El policoralismo: fue uno de los inventos que hicieron evolucionar de manera sustancial al canto. Se trata de relacionar no cuatro o cinco voces, sino hasta doce o más. Se forman diferentes coros y se responden unos a otros.
- Los compositores del Barroco consideraron excesiva la complejidad a la que había llegado el contrapunto renacentista, ya que así, no se podía expresar ningún tipo de sentimientos. Por ello, una de las innovaciones que crearon fue el uso de la monodia acompañada (una sola melodía con acompañamiento instrumental). Esta técnica les permitió comprender el texto y transmitir una mayor expresividad.
- Los géneros instrumentales alcanzaron su madurez y se crearon formas instrumentales como la sonata⁸ (*da chiesa* y *da camera*), el concierto⁹ y la suite (*suite orquestal*).¹⁰
- El uso del bajo continuo. Se llamó bajo continuo a la práctica de crear o realizar un acompañamiento improvisado a partir de la línea melódica más grave (conocida como el bajo) y su respectivo cifrado. Fue el acompañamiento desarrollado para la monodia, convirtiéndose en la principal técnica de acompañamiento en el Barroco.
- Tuvo gran importancia la teoría de los afectos.

⁶ Arioso es un estilo de la ópera, un canto lírico entre recitativo y aria.

⁷ Es una pieza escrita generalmente para una voz solista con acompañamiento de uno o varios instrumentos, sobre texto no narrativo, pero lleno de expresividad y sentimientos. Posee una forma muy variable, y puede ser una pieza independiente o ser integrante de una ópera, un oratorio, una cantata.

⁸ Es una forma compleja, ya que se desarrolla en cuatro movimientos que contrastan en cuanto al tempo. La estructura de ésta fue establecida por Arcangelo Corelli. La *sonata da chiesa* (sonata de iglesia) es una forma musical que se utilizaba como acompañamiento del servicio religioso y la sonata de cámara se empleaba como acompañamiento en la música secular.

⁹ Los compositores empezaron a escribir pensando específicamente en un instrumento concreto, que elegían por sus cualidades técnicas y su timbre. Las piezas para instrumentos solistas permitían al intérprete hacer gala de un gran virtuosismo, luciendo su habilidad técnica y su expresividad musical. En cuanto a forma normalmente tiene tres movimientos contrastantes de tempo. Según como intervengan los instrumentos el concierto puede ser: Concerto grosso: en el que se establece un contraste entre un grupo de solistas y el resto de la orquesta (tutti), que van alternándose en la interpretación de la obra. Concerto a solo: compuesto para un solo instrumento solista que contrasta con la orquesta.

¹⁰ Es una forma compleja compuesta por la sucesión de danzas de distinto carácter y en la misma tonalidad. El número y la disposición de las danzas es variable. Aunque existen suites escritas para un solo instrumento, la forma se desarrollará más dentro de la música orquestal, siendo uno de los principales compositores J.S.Bach.

BIOGRAFÍA

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Más de setenta miembros de su familia trabajaron como intérpretes, organistas, cantores o compositores. Dentro de su producción musical se encuentran obras para casi todo tipo de ensamble, tanto religiosas como profanas. La música de Bach cayó relativamente en el olvido por varias décadas, aunque fue estudiada y admirada por algunos músicos notables, como Haydn y Mozart, fue hasta mucho después, en especial a partir de Beethoven, que su obra fue rescatada y ampliamente revalorada. A partir de entonces, su influencia musical ha ocupado un lugar privilegiado en la historia.

Bach desde pequeño tuvo una importante influencia musical. Su padre fue un talentoso violinista y trompetista en Eisenach, él le enseñó a tocar violín y clavecín. Sin embargo, a la edad de diez años Bach perdió a sus padres -a su madre en mayo de 1694 y a su padre menos de un año después- y quedó al cuidado de su hermano mayor Johann Christoph, quien era organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Durante esa época, Bach aprendió teoría musical y aprendió composición de forma autodidacta principalmente copiando las obras de otros compositores.

Tiempo más tarde, su actividad musical pasó por varias etapas las cuales, los estudiosos las han dividido de acuerdo al lugar en donde vivió y trabajo: Arnstad. En 1703 Fue nombrado organista y maestro del coro en la iglesia de San Bonifacio. Se enfrentó continuamente con las autoridades eclesiásticas, debido a la confusión que supuestamente creó en la congregación con sus curiosos ornamentos de los corales. Consternado por estas reprimendas y ansioso de encontrar horizontes más amplios que los que Arnstad podía ofrecer, se mudó a Mühlhausen.

Mühlhausen. En 1707 Trabajó como organista en la *Blasiuskirche* y compuso sus primeras cantatas eclesiásticas importantes. Ese mismo año se casó con su prima segunda, Maria Barbara Bach, con quien tuvo siete hijos.

Weimar y Cöthen. En 1708 Bach fue nombrado organista y músico de corte del Duque Wilhelm Ernst de Weimar. A ese periodo se remontan muchas de sus obras de órgano más conocidas. En 1714 lo ascendieron a ser el *Konzertmeister* y le trajo la obligación de componer una nueva cantata para la

iglesia cada mes. Después de que falleció el maestro de capilla de la corte de Weimar, Bach sintió frustración por no haber logrado obtener el puesto vacante. Su búsqueda de nuevo empleo se vio recompensada en agosto de 1717.

En 1717 le fue ofrecido el puesto de maestro de capilla en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen. Al principio Bach encontró en Cöthen un empleo agradable con un generoso soberano que estaba profundamente interesado en la música. En la corte impedían la elaboración de música eclesiástica elaborada, pero la existencia de un animado *Collegium Musicum* brindó a Bach la oportunidad de terminar y ejecutar varias obras instrumentales, incluyendo sus suites e invenciones para teclado, el primer libro del *Clave bien temperado*, las tres Sonatas y las tres Partitas para violín, las Seis Suites para violoncello, los seis *Conciertos de Brandeburgo*, las seis Sonatas para violín y clavecín, una Partita para flauta, entre otras obras. Durante este periodo gozó de mucha libertad para componer y en general parece haber sido un periodo próspero para él, aunque en 1720 falleció su esposa Maria Barbara. Tiempo después, siguiendo la costumbre de la época, se casó en segundas nupcias con Ana Magdalena, con quien tuvo trece hijos. En 1722 varios factores parecen haber llevado a Bach a tomar la decisión de cambiar de trabajo y se postuló para el puesto vacante de *Thomaskantor* en Leipzig.

En 1723 Bach se trasladó a Leipzig y ahí permaneció hasta el final de su vida. Fue maestro de la *Thomasschule* (Escuela de Santo Tomás). Él y sus alumnos estaban obligados a proporcionar la música para las cuatro iglesias principales de la ciudad. En Leipzig escribió una gran cantidad de obras corales: cantatas, pasiones y oratorios para diversas festividades, además de varias piezas para clavecín e instrumentos de teclado, conciertos y obras orquestales. En esa época de su vida, a pesar de haber sido su periodo más fructífero, el talento de Bach no era valorado por sus superiores, por lo que tuvo dificultades laborales y personales notables.

Por trece años, a partir de 1729 Bach también se desempeñó como director del *Collegium Musicum* que Telemann había fundado en Leipzig y con el apoyo de estudiantes y músicos de la universidad logró ofrecer conciertos

semanales regulares.

El 27 de julio de 1733 Bach le escribió a Federico Augusto II, el nuevo elector de Sajonia, con la intención de conseguir una mejora en su posición en Leipzig. Después de una gran demora, le fue conferido el título de compositor de la corte real el 19 de noviembre de 1736.

Durante sus últimos años, Bach estuvo ocupado principalmente revisando y ordenando muchas de sus composiciones previas y creando nuevas obras sustanciales de un carácter abstracto y sumamente técnico. Sin embargo, hacia el final de su vida fue perdiendo la vista, condición que no lograron mejorar dos debilitantes operaciones y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750 a los 65 años (se piensa que pudo haber padecido una forma severa de diabetes).

En 1850 se creó la organización *Bach Gesellschaft* por Franz Liszt, Robert Schumann y otros músicos, que se dedicaron a acumular y editar la obra de J.S. Bach, una labor que tomó 50 años y que ha trascendido hasta nuestros días. Más tarde en 1950 la obra de Bach fue catalogada y numerada por Wolfgang Schmieder bajo las siglas BWV, las cuales son abreviaturas de *Bach-Werke-Verzeichnis*.

Las tres sonatas para viola da gamba.

La viola da gamba es un instrumento de cuerda frotada muy antiguo, provisto de trastes, cuerdas de tripa y cuyo arco se toma con la palma hacia arriba. Tuvo un amplio uso durante el Renacimiento y el período Barroco. La forma de tomar una viola es poniéndola entre las rodillas, sin que toque el suelo. Su decaimiento se debió a que el cello, instrumento italiano con mayor poderío sonoro y nuevas posibilidades interpretativas, ganó mucha popularidad y le empezó a sustituir. Además de que ambos instrumentos tienen características físicas y sonoras en común; hoy en día, es bastante usual interpretar las sonatas de Bach para viola da gamba en el cello y con respecto al acompañamiento, mucho depende de la decisión que tome el intérprete, bien puede ser con clavecín (como está escrito originalmente) o con piano.

Existen, aún hoy, dudas en torno a la fecha, dedicatoria y el lugar de composición de las tres sonatas para viola da gamba de Bach. Eso ha llevado a varios estudiosos hacer diversas investigaciones.

Hans Eppstein, musicólogo reconocido, defiende que las tres Sonatas son transcripciones de trabajos previos para otra plantilla instrumental. Por ejemplo, en el caso de la primera sonata para viola da gamba y clavecín en *Sol* Mayor BWV 1027, Hans Eppstein dice que está basada en una sonata perdida cuya instrumentación original fue dos violines y bajo continuo y de la que conservamos una adaptación para dos flautas (BWV1039).¹¹ Es por eso que se ha llegado a pensar que las otras dos sonatas habrían seguido el mismo proceso de creación.

Sobre la fecha de composición de las sonatas también hay varias hipótesis. La más clásica dice que fueron escritas entre 1717-1723, durante el periodo de Cöthen, en donde Bach se dedicó casi por completo a su producción de música de cámara, teniendo como colega y amigo al virtuoso gambista Christian Ferdinand Abel,¹² además de que el Príncipe Leopoldo era un intérprete en la viola da gamba.¹³ Existe otra hipótesis que contradice a la anterior y defiende que las sonatas fueron escritas en el periodo de Leipzig, muy probablemente antes de 1741.¹⁴ El músico Lawrence Dreyfus¹⁵ por su parte, llegó a la conclusión de que las sonatas fueron escritas en Leipzig. También Christoph Wolff en su investigación sobre la música de cámara de Bach, llegó a una conclusión similar en cuanto a fechas.¹⁶ Hay razones por las que se ha argumentado que las sonatas son del periodo en Leipzig. Una, es que los

¹¹ H. Eppstein: "J.S. Bach Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehung zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)", *Musikforschung*, vol. 18, 1965, pp. 126-131.

¹² En 1720 Bach fue padrino de la hija primogénita de Abel.

¹³ Robinson, Lucy. "Notes on Editing the Bach Gamba Sonatas (BWV 1027-1029)." *Chelys*, vol. 14 (1985), pp. 25-39. Acceso 20 Octubre 2012. <<http://www.vdgs.org.uk/files/chelys/14Chelys.pdf>>.

¹⁴ Christoph Wolff, et al. "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 1 abril 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023?q=bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

¹⁵ Lawrence Dreyfus nació en 1952 en Boston, Massachusetts. Es un investigador de Bach. Estudió violoncello bajo la cátedra de Leonard Rose, en la Escuela Juilliard, después estudió musicología en la Universidad de Columbia y viola da gamba con Wieland Kuijken en el Conservatorio de Bruselas.

¹⁶ Wolff Christoph. "Bach's Leipzig Chamber Music." *Early Music*, xiii no. 2.1985, p.185.

primeros manuscritos de las tres sonatas fueron escritos en Leipzig. Se encontró una copia de los manuscritos de la Sonata en *Sol* mayor con puño y letra de Bach. Tres años después de la muerte de Bach, las sonatas de *Re* mayor y *Sol* menor fueron copiadas por Penzel, un alumno de la *Thomasschule*. Es poco probable que él hubiera visto los manuscritos allí, si Bach no los hubiera escrito en Leipzig. Finalmente, a las controversias del proceso de creación y de la fecha de composición de estas tres sonatas se unen las dudas si fueron escritas en un mismo periodo de tiempo o no. Es claro que las tres sonatas para viola da gamba no forman un ciclo como otras colecciones de obras para un instrumento, pero es además posible que fueran escritas en etapas distintas del proceso creativo de Bach. Esta teoría podría justificarse por la inexistencia hasta el momento, de algún manuscrito o impresión donde aparezcan juntas al menos dos de ellas, así como por las notables diferencias formales y estilísticas entre las tres sonatas.

Las dos primeras, *Sol* Mayor y *Re* Mayor, son ejemplos de sonatas tipo *da chiesa* en cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido). En el caso de la primera, este patrón se sigue sin problemas. Pero en el caso de la segunda, dentro de esta estructura formal, se desarrolla un estilo diferente, pues la Sonata en *Re* Mayor presenta elementos del llamado estilo galante y combina pasajes de contrapunto puro con otros puramente solísticos. Por primera vez encontramos en estas sonatas secciones donde la viola realiza una melodía acompañada de un bajo cifrado. Por su parte, la estructura de la sonata en *Sol* menor es completamente diferente: tiene tres movimientos (rápido-lento-rápido) es sumamente contrapuntística y de carácter concertante.¹⁷

¹⁷ Williams, Peter. "Bach's G Minor Sonata for Viola Da Gamba and Harpsichord BWV1029". *Early music*. Oxford University Press. Vol.12 No. 3 pp.345-354.

ANÁLISIS MUSICAL

Una característica que diferencia a Bach de sus contemporáneos es el enfoque que le da a todas las variedades del material musical. Su contrapunto es profundo, su melodía es florida y su armonía más cromática. Se ha especulado que esta sonata se originó como un concierto instrumental similar a la de los conciertos de Brandeburgo. La sonata consta de tres movimientos. Desde el principio, se asemeja a la expresión de concierto y contiene una asombrosa variedad de motivos. El acompañamiento del clave se asemeja a la textura orquestal del concierto de Brandeburgo No. 3 en *Sol Mayor* (BWV 1048).

El papel del clavecín en esta sonata es sumamente importante y su participación va estrechamente relacionada con la de la viola da gamba. No está designado a realizar una mera función de acompañante sino que tiene una presencia melódica y temática relevante, además de llevar el bajo en el registro grave.

Sonata No.3 para viola da gamba y clavecín en *Sol menor* BWV 1029

TONALIDAD: *Sol menor*

FECHA DE COMPOSICION: entre 1740-1741

LUGAR DE COMPOSICION: Leipzig

MOVIMIENTOS: Vivace—Adagio—Allegro

I Movimiento

Está conformado por dos temas (I-II) y hay cuatro tipos de progresiones diferentes que sirven de enlace para transitar entre estos dos temas principales (a,b,c,d,e). Este esquema es un resumen de cómo aparecen los temas y las progresiones en este movimiento.

I	a	II	I	a	II	b	II	c	I	a	I	c	II	d	I	b	I	d	II	c	I	a	II
---	---	----	---	---	----	---	----	---	---	---	---	---	----	---	---	---	---	---	----	---	---	---	----

El primer tema se encuentra en la viola da gamba compas 1 y 2.

El segundo tema abarca del c.7 al primer tiempo del c.9 en la viola da gamba, rítmicamente lo distinguimos por sus síncopas.

La progresión *a* (c.3-6) es descendente y se caracteriza rítmicamente por utilizar 8 dieciseisavos - después cuatro corcheas.

La progresión *b* (c.19-21) utiliza como motivo melódico la cabeza del tema y la armonía va por quintas descendentes (*sol, do, fa, sib, mi, la*)

La progresión *c* (c.30-34) se distingue rápidamente por el uso de figuras rítmicas de treintaidosavos y dieciseisavos.

La progresión *d* (c.59-63) surgió de la combinación de la progresión *b* y *c*. De *b* tomo el acompañamiento que tenía la voz superior del clavecín. Ver c.19 y de *c* tomo la combinación rítmica de treintaidosavos con dieciseisavos pero utilizando un cambio para la acentuación.

I Movimiento esquema

No. de Compas	1-2	3-6	7-8	9-12	13-16	17-18	19-21
Tema I ó II	I		II	I		II	
Cello	✓		✓	✓		Contratema	
Clavecín				✓		✓	
Progresión (a,b,c,d)		(a)			(a)		(b) motivo melódico: la cabeza del tema I
Región armónica	<i>Sol</i> menor				Mov. por quintas	<i>Sol</i> menor	Mov. por quintas

No. de Compas	22-23	24-25	26-27- 29	30-34	35-36	37-38	39
Tema I ó II	II	codetta	II		I	I	I
Cello	✓		✓ contratema		✓	✓	
Clavecín	Contratema		✓		✓		✓
Progresión (a,b,c,d)				(c)			
Región armónica	<i>Re</i> menor	<i>Re</i> menor	Relativo mayor <i>Sib</i>	mov. por quintas	<i>Re</i> menor		

No. de Compas	41-43	44-46	47-56	57-58	59-63	64-66 68-69
Tema I ó II		I		II		I
Cello				✓		✓
Clavecín		✓		contratema		✓
Progresión (a,b,c,d)	(a) en ambos instrumentos		(c)		(d) combinación de la b y c	
Región armónica		<i>Do</i> menor		<i>Mi</i> bemol		<i>Mi</i> bemol

No. de Compas	70-72	73-74	75-79	80-81	82-94	95-96
Tema I ó II		I		II		I Unísono 3 voces
Cello		✓		contratema		✓
Clavecín		✓		✓		✓
Progresión (a,b,c,d)	(b)		(d)		(c) intercalándose en ambos instrumentos	
Región armónica		<i>Sol</i> menor		<i>Sol</i> menor		<i>Sol</i> menor

No. de Compas	97-102	103-106	107-108	109-110
Tema I ó II	I		II	Codetta
Cello	✓ ✓			
Clavecín	✓		✓	
Progresión (a,b,c,d)		(a)		
Región armónica	vii/ <i>do</i> menor vii/ <i>re</i> menor vii/ <i>sol</i> menor	<i>Sol</i> menor		

II Movimiento

En este II movimiento *Adagio* es poco claro saber cuál de las tres voces es la líder. Por un lado, la línea del bajo y por otro lado, tenemos dos partes de melodía (la voz de la viola de gamba y la voz superior del clavecín) con adornos, colores vivos y valores de notas pequeñas. La singularidad de este movimiento se basa precisamente en el hecho de que la individualidad de las tres voces se lleva al extremo.

Este movimiento se divide en dos secciones:

La primera sección abarca del c.1-12 y no se encuentran referencias cruzadas ni motivos idénticos entre las tres voces. La segunda sección tiene material de la primera sección: El motivo de inicio en la voz inferior del clavecín es igual a la del c.1. La voz de la viola da gamba del c. 13-14 equivale a los intervalos de la voz superior del clavecín en c.1-2. Del c.20-22 el motivo del bajo es imitado en sucesión por las dos voces superiores.

Laurence Dreyfus¹⁸ sostiene que la curiosa tarea de Bach en este movimiento es la combinación de un *adagio* italiano con una *zarabanda* Francesa. El *Adagio* se caracteriza por ser libre, improvisado y llamativo mientras que la zarabanda tiene una frase de cuatro compases y la acentuación siempre va en el 2º tiempo. La gamba toma la parte italiana en la primera sección, mientras que el clavecín tiene el francés (c.1-12). A mitad del movimiento a partir de la segunda casilla (c.13-30) hay un cambio fundamental de las partes con una inversión de identidades, la gamba tocando la zarabanda y el clavicordio el *Adagio*.

III Movimiento

Este movimiento se caracteriza por ser una composición polifónica imitativa.

Hay tres temas en este último movimiento. Y en esta pequeña gráfica se muestra el orden en el que aparecen los tres temas:

I	II	III	I	II	I	SECCIÓN CONCLUSIVA
---	----	-----	---	----	---	-----------------------

El primer tema aparece en la voz superior del clavecín, abarca dos compases y hace uso de varias corcheas para provocar tensión y llegar a los últimos cinco dieciseisavos del tema (ver c. 1-2). Este tema se expone varias veces a lo largo del movimiento y en cada una de las voces.

En medio del carácter *allegro* que predomina en el movimiento, el segundo tema es cantabile y dulce, aparece por primera vez en la voz del cello en el c.19 después en el clavecín c.24, de nuevo en el cello c.69 y en el clavecín c.74.

El tercer tema sólo va a aparecer una vez. Primero, es presentado por la voz superior del clavecín c.37-43 y después por el cello c.44-49. La sección conclusiva se desarrolla a partir del c.96.

¹⁸ Dreyfus Laurence. "Prefacio." En Johann Sebastian Bach. *Drei sonaten fur viola da gamba und cembalo BWV-1027-1029*. Partitura. Kassel: Barenreiter, 1984, pp. 62-66.

Esquema III Movimiento

Tema I

No. De compases	1-2	3-4	5-6	7-10	11-12	13-14	15-16
v.da gamba		*		progresión	*		
v.superior clv	*					*	
v.inferior clv			*				*
Región tonal	<i>Sol</i> menor	-	-	-	-	<i>Si</i> bemol	-

Tema II

No. De compases	19-22	24-27	28-36
v.da gamba	*		EPISODIO DE TRANSICIÓN AL TEMA III
v.superior clv		*	
v.inferior clv			
Región tonal	<i>Si</i> bemol	<i>Fa</i>	(<i>Re</i> menor)

Tema III

No. De compases	37-43	44-50	52-54
v.da gamba		*	EPISODIO DE TRANSICIÓN AL TEMA I
v.superior clv	*		
v.inferior clv			
Región tonal	<i>Re</i> menor		

Tema I con variación al final

No. De compases	55-56	57-58	59-60	61-68
v.da gamba		*		Progresión para ir al tema II
v.superior clv	*		*	
v.inferior clv				
Región tonal	<i>Fa</i> mayor	<i>Do</i> menor	<i>Sol</i> menor	

Tema II

No. De compases	69-73	74-77
v.da gamba	variación del tema	variación del tema
v.superior clv	*	*
v.inferior clv		
Región tonal	<i>Re</i> menor	<i>Sol</i> menor

Tema I

No. De compases	79-80	81-82	83-84	85-92	93-94	
v.da gamba	*				*	
v.superior clv		*				
v.inferior clv			*			
Región tonal	<i>Do</i> menor	-	<i>Sol</i> menor	-	<i>Sol</i> menor	

Sección conclusiva 95-111

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

I Movimiento

- Reconocer el tema, ubicar cuantas veces aparece y en qué tonalidades.
- Identificar motivos iguales, con misma idea.
- Ubicar cadencias eso nos ayuda a ubicar secciones.
- En cada motivo saber hacia donde va el apoyo o peso.
- Construir dinámicas consecuentes. Muchas veces aparecen progresiones y es necesario ir de acuerdo a ellas por niveles.
- Cuidar que los trinos no sean motivo para que el tempo baje.

II Movimiento

- Debido a que es un movimiento lento, el vibrato constante ayuda a que haya un sonido constante y parecido entre cada nota.
- Evitar los glissandos hacia las notas agudas.
- Una distribución correcta del arco ayuda a las dinámicas.

III Movimiento

- Ubicar el tema, cuántas veces aparece y conocer en qué partes el clavecín tiene el tema.
- Cuidar de que sea la misma técnica de arco para las corcheas, no que algunas sean martelé y otras en détaché. Un pasaje para cuidar la articulación es del c.24-27 y del c.37-43. Está escrito con tres ligadas y tres separadas. La primera nota separada no debe ir acentuada, tratar de regresar al talón en la última nota separada.
- La dinámica es un recurso que podemos utilizar en este movimiento para evidenciar un cambio de carácter entre secciones. Generalmente hay muchos crescendos que se construyen del segundo tiempo para ir al primer tiempo.
- Reconocer la parte lírica que hay dentro de este movimiento.
- Un pasaje difícil de ensamblar con el clavecín es del c.100- c.103. Se puede subdividir en corcheas para que sea exacto el ritmo.

CAPÍTULO II

Sonata Op.69 No.3 para violoncello y piano

Ludwig van Beethoven

CONTEXTO HISTORICO-MUSICAL

BIOGRAFIA

SONATA No 3 Op. 69

ANÁLISIS MUSICAL

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

CONTEXTO HISTÓRICO—MUSICAL DEL COMPOSITOR

En la segunda mitad del siglo XVIII se dio una serie de acontecimientos históricos importantes y reformas sociales. Beethoven nació en 1770, lo cual significa que llegó al mundo junto con la explosión prerromántica del *Sturm und Drang*.¹⁹ La Revolución Francesa²⁰ de 1789 lo sorprendió a los diecinueve años. Estas dos circunstancias sociales ocurrieron durante su vida.

Musicalmente, Beethoven aprendió de los maestros del clasicismo como Mozart o Haydn pero innovó, creando un nuevo estilo más libre, emotivo y grandilocuente. Es por eso que se le considera como el último clásico y el primer romántico. Fue el primero que se reveló contra el dominio de los poderosos mecenas e intentó ser libre como artista y creador. Tuvo experiencias dramáticas que influyeron en su vida: su sordera tardía, desencantos amorosos e incluso políticos. Todo ello determinó su estilo dramático, emotivo y trascendental.

El Clasicismo Vienés.

El Clasicismo musical es un periodo que se enmarcó entre el Barroco y el Romanticismo, tuvo su mejor momento en la ciudad de Viena en la segunda mitad del siglo XVIII. Los tres compositores que se convirtieron en las grandes figuras del clasicismo fueron Haydn, Mozart y Beethoven. El clasicismo vienés

¹⁹ *Sturm und Drang* proviene de un drama de Friedrich Maximilian Klinger que significa en español "*tormenta e ímpetu*". Así se le denominó al movimiento alemán principalmente literario, pero también musical y de las artes visuales que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVIII, entre 1770 y 1780. En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión, la subjetividad individual y, en particular, los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración. Sus proposiciones artísticas son: asustar, aturdir, dominar con emoción, establecer como fuente de inspiración el sentimiento en vez de la razón y tuvo como modelos las obras de William Shakespeare y Jean-Jacques Rousseau. La mayoría de la música asociada con el *Sturm und Drang* está escrita en una tonalidad menor. De esta forma, se le transmite al espectador la sensación de un sentimiento difícil o deprimente. El tempo y la dinámica cambian bruscamente y con mucha frecuencia con el propósito de reflejar fuertes cambios en la emoción. También son comunes las síncopas, los registros altos y el trémolo (en los puntos de énfasis), pulso más rápido, excitación y actitud agresiva.

²⁰ La Revolución Francesa fue el cambio político más importante que se produjo en Europa a fines del siglo XVIII. No fue sólo importante para Francia, sino que sirvió de ejemplo para otros países, en donde se desataron conflictos sociales similares, en contra de un régimen anacrónico y opresor, como era la monarquía. Esta revolución significó el triunfo de un pueblo (la burguesía) oprimido y cansado de las injusticias, sobre los privilegios de la nobleza feudal y del estado absolutista. Esta Revolución estuvo llena de personajes en cada una de sus etapas.

tomó como objetivos la claridad, el buen gusto, la proporción, la elegancia, el equilibrio, la sencillez y la belleza.

Durante este periodo la vida musical sufrió numerosos cambios: se empezó a editar y publicar partituras, los músicos hacían giras y la notación musical se volvió cada vez más específica. La música religiosa estuvo en declive en esa época, ya que tanto la música instrumental como la ópera se convirtieron en géneros mucho más solicitados por el público en general. También se hicieron más complejos los acompañamientos para crear texturas más ricas y la armonía se volvió más flexible y elaborada. Eran típicos los temas cortos de exactamente ocho compases, fácilmente reconocibles, equilibrados uno contra otro como pregunta-respuesta musical y acompañados por acordes. Se terminó de establecer el aspecto definitivo de la forma sonata, en sus manifestaciones de sinfonía, cuarteto de cuerdas y concierto.

Prerromanticismo Musical

Comenzó en Alemania, partiendo de Beethoven, quien produjo los cambios más profundos en el estilo y por ello es considerado el responsable de la transición hacia el periodo romántico. Supone un giro de tuerca en la evolución de la música tonal, yendo cada vez más lejos del llamado centro tonal, con innovaciones armónicas. También fue un pionero en cuanto a la orquestación de sus sinfonías, ya que utilizó muchos instrumentos que no formaban parte de la orquesta y esto impulsó la ampliación de la misma.

BIOGRAFÍA

Nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania y falleció el 26 de marzo de 1827. Su música abarca toda la gama de emociones humanas, cada una de ellas representada con gran intensidad. La meta de Beethoven era escribir música de una calidad inconmensurable y de un valor perdurable. Muchos compositores siguieron innovaciones específicas suyas, tales como introducir un coro en una sinfonía, basar una sinfonía en un programa, ligar los

movimientos temáticamente, abrir un concierto sin un ritornello orquestal y expandir las posibilidades de la estructura tonal dentro de un movimiento o de una obra.

Su vida profesional y su música suelen dividirse en tres periodos. El primer periodo hasta 1802, en el que se distingue una influencia evidente de Haydn y Mozart. En este periodo compuso abundante música para piano y música de cámara, así como varios conciertos y dos sinfonías. El segundo periodo continúa hasta 1815, aquí Beethoven se da cuenta cabal de que iba a enfrentar una creciente sordera, expone innovaciones y expansión de formas. A este periodo, pertenece la Sonata para piano y violoncello No.3, por ello habrá un enfoque específico en esta etapa de su vida. En el tercer periodo cada obra es completamente distintiva y original, Beethoven estuvo marcado por una notable mengua en su producción, aunada a una mayor profundidad de pensamiento.

Beethoven provino de una familia musical, su abuelo Louis fue director y maestro de capilla en la corte del príncipe elector de Colonia y su padre Johann van Beethoven fue músico y cantor, él impulso la carrera musical de su hijo y fue su primer profesor. Después continuó su entrenamiento en piano y teoría musical con Christian Neefe. El alumno hizo tan gran progreso, que a los doce años demostró ser un gran suplente y ese mismo año, publicó su primera composición, las *Variaciones Dressler*. Pronto se convirtió también, junto con Neefe, en organista de la corte.

Para 1787 Beethoven viajó a Viena con el fin de tomar clases con Mozart. Después de estar dos semanas allá, tuvo la noticia de que su madre estaba enferma y regresó de inmediato, llegando poco antes de su muerte. Dos años después, se hicieron planes para que Beethoven fuera a estudiar con Haydn a Viena. Se fue de Bonn en noviembre de 1792, posiblemente con la intención de regresar en algún momento, pero nunca regreso y vivió en Viena el resto de su vida.

Viviendo en Viena

Viena tenía grandes atractivos, pues era la capital musical de los países de habla alemana. Al fallecer Mozart en 1791, había mucha demanda de pianistas virtuosos, especialmente en casas privadas de la nobleza, y él pronto probó estar a la altura de cualquiera. Sus improvisaciones eran particularmente sobresalientes y a menudo hacía llorar de emoción al público.

Tiempo después, Beethoven estudió con J.G. Albrechtsberger, quien parece haber sido mucho más sistemático y condujo a Beethoven a través de una ruta rigurosa de estudio del contrapunto.

Sus composiciones ya se habían vuelto muy populares. Los miembros de la nobleza a menudo comisionaban obras nuevas o pagaban por las dedicatorias, además de que publicar traía ingresos extra.

Cuando Beethoven cumplió 30 años era un pianista y compositor sumamente exitoso, vivió razonablemente bien de la ejecución y la composición durante varios años. Entonces ocurrió el desastre. Algún tipo infección que contrajo alrededor de 1797 lo condujo a una pérdida gradual de la audición. Los efectos no lo incapacitaron por completo: pasaron más de 10 años, antes de que tuviera que abandonar por completo la ejecución pública. Sin embargo, el impacto emocional fue inmenso y se sintió obligado a recluírse de la sociedad debido al deseo de esconder su sordera. En octubre de 1802, después de un descanso de seis meses en el tranquilo pueblo de Heiligenstadt, escribió un documento dirigido a sus hermanos el "Testamento Heiligenstadt" (como se conoce ahora) en el que externaba sus pensamientos suicidas, su devoción al arte y su disposición a que el destino siguiera su curso.

Al regresar de Heiligenstadt, se sumergió en la composición con nuevos bríos. Los movimientos lentos de las obras de este periodo a menudo tienen una calma y profundidad similares a las de un himno, mientras que los scherzos son deliberadamente rudos y estrepitosos en expresión, con cambios bruscos en la dinámica y los acentos en tiempos débiles. Con frecuencia, los movimientos finales son expansivos, alegres y aparentemente directos, pero son de una complejidad e innovación considerables en su manipulación de la norma de los principios formales. La sensación de "final del camino" que invariablemente emanan puede ser de triunfo o de vitalidad sin límites.

Para 1808 le habían ofrecido el puesto de maestro de capilla en Kassel. Era una oferta tentadora, pues aún no tenía un ingreso fijo, pero tres nobles vieneses (el príncipe Lobkowitz,²¹ el archiduque Rudolph²² y el príncipe Kinski²³) decidieron establecer un fondo anual para Beethoven a condición de que se quedara en

²¹ Lobkowitz. Amante de la música y notable violinista fue mecenas y promotor de músicos como Ludwig van Beethoven.

²² Rudolph fue Archiduque y Príncipe Imperial de Austria, Príncipe de Hungría, Arzobispo y Cardenal de Olomouc, miembro de la casa de Habsburgo-Lorena entre todos estos títulos, se convirtió en alumno, amigo y finalmente en uno de sus benefactores de Beethoven.

²³ Kinski. Príncipe que se unió junto con Lobkowitz y Rudolph para darle a Beethoven un fondo anual, sin embargo, cuando murió a causa de la caída de su caballo, uno de sus descendientes decidió poner fin a las obligaciones financieras para con Beethoven.

Viena, lo cual aceptó. La invasión francesa de Viena en mayo de 1809 lo dejó sin energías por varios meses. Los soldados de Napoleón habían bombardeado la ciudad y por esta situación, se habían suspendido todos los conciertos, provocando así que los músicos experimentaran desesperadas penurias. Derrotado finalmente Napoleón, en 1814 se celebró el Congreso de Viena, ahí Beethoven fue presentado ante toda la nobleza europea. Sin embargo, al final de la década, la situación había cambiado. La música de Rossini había desbancado a la de Beethoven en popularidad en Viena, aunque se le reconocía como un gran compositor, muchos de sus amigos y mecenas habían muerto o se habían ido de Austria. Su audición se había deteriorado y a la muerte de su hermano en 1815 se embarcó en una lucha legal para ganar la custodia de su sobrino Karl. Finalmente ganó, pero a costa de hacer grandes sacrificios por Karl y de gastar gran cantidad de energía que pudo haber dedicado a la composición. Siguió teniendo una posición de honor y recibía numerosas visitas, pero su enfermedad empeoró continuamente y murió el 26 de marzo de 1827.

Beethoven y las sonatas para violoncello y piano.

Las cinco sonatas que Beethoven compuso fueron obras de gran importancia, ya que ni Mozart ni Haydn habían compuesto sonatas para la combinación de estos instrumentos. A finales del siglo XVIII el violoncello hizo a un lado su papel tradicional de instrumento de bajo continuo para reivindicarse como un instrumento solista.

Sonata No.3 Op.69 para violoncello y piano.

TONALIDAD: *La Mayor*

FECHA DE COMPOSICION: 1807-1808

LUGAR DE COMPOSICION: Viena - Heiligenstadt

MOVIMIENTOS: Allegro ma non tanto - Scherzo: Allegro molto - Adagio cantabile, Allegro vivace.

La obra fue esbozada en los seis últimos meses de 1807, y redactada en la versión definitiva a principios de 1808, años en los que Beethoven ya estaba en posesión de sus mejores virtudes, y lo demuestra a lo largo de tres espléndidos movimientos de luminosa belleza. La obra posee un radiante

equilibrio, está preñada de hermosas ideas y el lucimiento que se da a los dos solistas, la han convertido en la favorita de los intérpretes.

Esta sonata fue dedicada al Baron Gleichenstein²⁴ y se ha aproximado siempre a modelos de gigantesca autoridad (a los tríos op.70 por su generosos discursos, o al "Emperador" op.73 por su corte heroico- caballeresco).

La sonata op.69 fue interpretada por primera vez el 5 de marzo de 1809 por el violonchelista Nikolaus Kraft y por la baronesa Dorothea Ertmann, pianista de extraordinario talento, a quien Beethoven le dedico entre otras obras, la sonata para piano op.101.

Composiciones de Beethoven entre 1807-1808

- La sonata para violoncello y piano No.3 Op. 69 compuesta entre 1807-1808 y fue estrenada en 1809.
- La Sinfonía n.º 5 *en do* menor, Op. 67, fue compuesta entre 1804 y 1808 y se estrenó en el Theater an der Wien el 22 de diciembre de 1808.
- La Sinfonía n.º 6 *en fa* mayor, Op. 68 *Pastoral* fue terminada en 1808 y estrenada ese mismo año.
- Los dos tríos para piano, violín y cello Op. 70 fueron compuestos en el verano de 1808 durante su estancia en la ciudad Heiligenstadt, Viena.
- La Fantasía para piano, coro y orquesta *en do* menor Op. 80 fue compuesta en 1808 y se estrenó el 22 de diciembre de ese mismo año en un maratónico concierto que fue la última aparición pública de Beethoven como solista.

²⁴ Baron Ignaz von Gleichenstein (1778-1828) descendiente de una antigua familia aristocrática de la zona de Brisgovia, Alemania. Desempeñaba el cargo de Secretario en el Ministerio de la Guerra. Vivió en Viena cuando era joven y conoció a Ludwig van Beethoven en 1797. Después se convirtió en uno de los amigos más fieles del compositor y uno de sus asesores, empezó a ocuparse de la gestión de los negocios del compositor.

ANÁLISIS MUSICAL

I Movimiento

Forma del movimiento: forma sonata.

Exposición

- Abarca del compás 1 al 94.
- Tiene dos partes: La parte principal y la parte secundaria.
- La parte principal tiene dos temas.

El primer tema principal está en *la* mayor y es un periodo doble. Primer periodo del c.1-12. La primera parte del tema principal lo presenta el cello y el piano continúa con la segunda parte del tema en forma de respuesta, hasta llegar a una cadenza pequeña. Segundo periodo del c.13-24 el piano retoma el tema principal en octavas dobles, mientras que el cello contesta y llega de igual forma a su cadenza pequeña.

El segundo tema es enérgico, está en *la* menor y comienza del c.25-c.30 primero aparece el tema en el piano después lo lleva el cello.

Hay un puente musical del c.31-c.36 para llegar a la parte secundaria.

- La parte secundaria está en *la* dominante y tiene dos temas.
El primer tema secundario va del c.37 al primer tiempo del c.65. Es un periodo doble y está en *Mi* mayor. El primer periodo va del c.37-c.50 El piano comienza el tema mientras que el cello va acompañando con escalas ascendentes de *Mi* mayor y después hace tres reiteraciones que desembocan a un par de compases con figuras sincopadas. El segundo periodo va del c.51 al primer tiempo del c.65 el cello lleva el tema y el piano va acompañando con escalas ascendentes en ambas voces. Del c.61-64 que es el final de este periodo, hay una modificación rítmico-melódica que prepara el segundo tema secundario.
El segundo tema secundario es un periodo doble y continua en *mi* mayor (c.65-79) En el primer periodo c.65-70 el piano tiene el tema en la voz aguda y se caracteriza por los *sf* en el primer tiempo, por los trinos con resolución en el último tiempo y por las figuras rítmicas de corchea con puntillo y dieciseisavo. El bajo lleva la figura rítmica de acompañamiento de tresillos y el cello va contestando y apoyando este tema con pizzicatos. En el segundo periodo, el violoncello lleva el tema.
- La coda local abarca del c.79-94. Consiste en un dialogo por parte del piano y el violoncello, en el que se van contestando el uno al otro por

medio de escalas con figuras rítmicas de tresillo. Si el piano hace escalas descendentes, el cello contesta con escalas ascendentes, y viceversa.

Desarrollo

- Abarca desde el c.95-c.151
- Comienza en la tonalidad de *do#* menor.
- Tiene material que proviene de la exposición como se detalla a continuación.
- Se divide en tres secciones.

La primera sección c.95-c.107

Utiliza motivos del tema principal de la exposición.

La cabeza y la cola que apareció en los c.(10, 11, 22 y 23)

La segunda sección c.107- 139

Se caracteriza por utilizar la parte media del tema principal.

se utilizará mucho, es un motivo pequeño que estará en varias tonalidades y se encuentra en los compases 107-111 y del 115-123 siempre intercalándose entre el piano y el cello, y variando la figura rítmica mientras que una voz tiene este motivo en valor de negras, la otra voz lo tiene en dieciseisavos. Ver c.118-122. Con este motivo se llega al clímax y ambos instrumentos provocan una tensión por medio de recursos armónicos y rítmicos.

La tercera sección c.140-151

Se identifica por el uso de blancas en ambos instrumentos, esto nos recuerda a la cabeza del tema principal de la exposición.

Regiones tonales y No. de compases en el desarrollo

Do#m	Fa#m	Mi m	Sol	Si m	Fa#m	Do#m	Fa#m	Re	La
95	107	113	120	122	123	125	140	144	148

Reexposición

- Comienza en el compás 152 y se extiende hasta el c. 231.
- Se divide en dos partes: La parte principal y la parte secundaria.
- La parte principal tiene dos temas.c.152-173:

El primer tema principal se diferencia de la exposición, por no tener periodo doble y por llevar el tema solamente el cello, mientras que el piano varía su acompañamiento con figuras de tresillos.

El segundo tema está en la tonalidad de *la* menor y abarca del c.164-c.169.

El puente musical se reduce y abarca del c.170-c.173.

- La parte secundaria tiene los dos temas exactamente igual que en la exposición.

El primer tema secundario es un periodo doble, está en *la* mayor del c.174 al 1er tiempo del c.202.

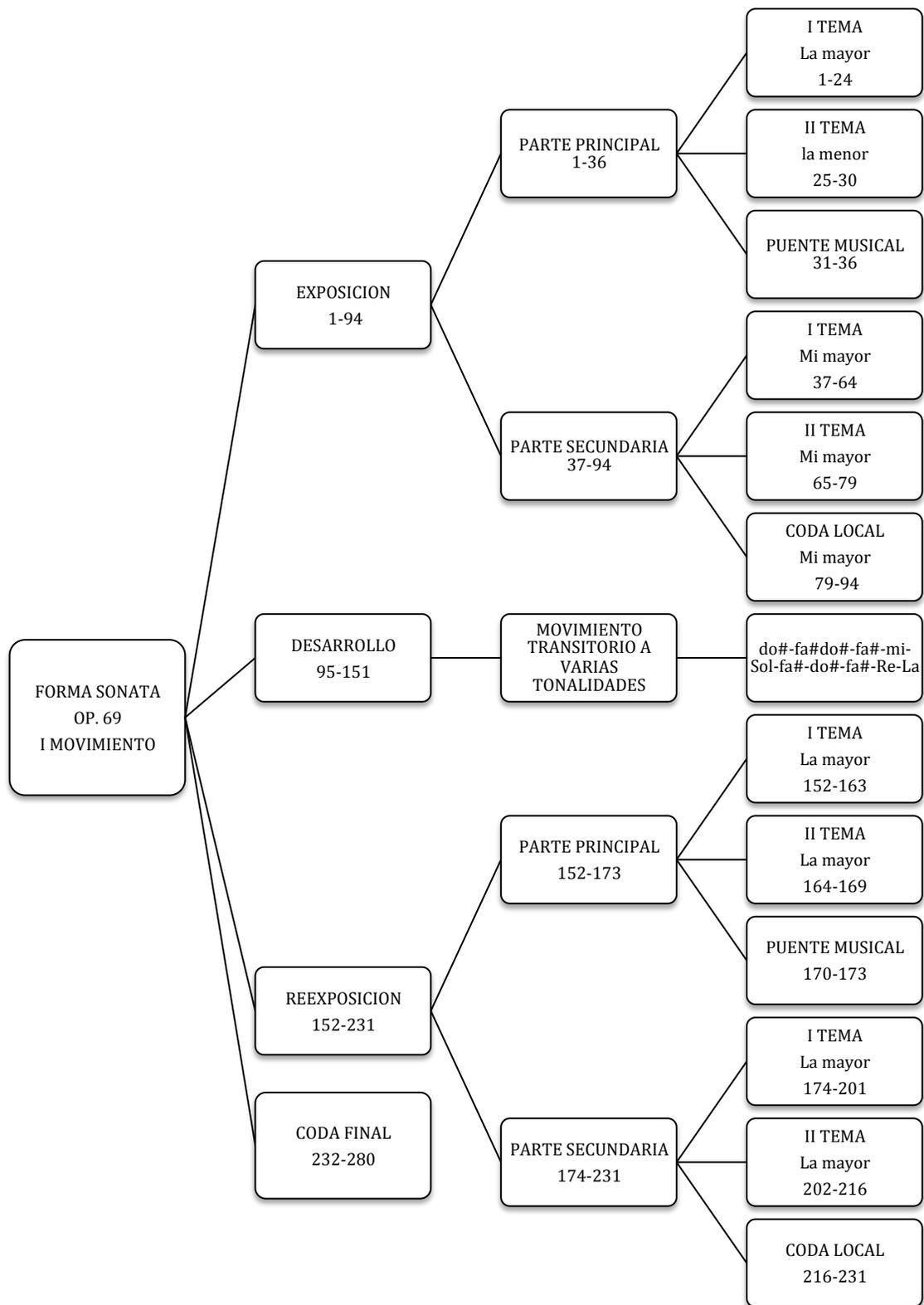
El segundo tema secundario continua en *la* mayor y es un periodo doble (c.202-216)

La coda local de la reexposición abarca del compás 216 al 231.

Coda Final

La coda final abarca del c.232 hasta el final del movimiento. Aparece el tema principal en *Re* mayor. Después en el c.253 aparece de nuevo el tema principal pero en la tonalidad original y todas las voces llevan la melodía. En el c.270 aparece parte del tema principal por aumentación y a partir del c.273 es un juego de dominante-tónica.

Análisis Gráfico I Movimiento



II Movimiento

Scherzo: Significa "broma" en italiano y es el nombre que se da a algunos movimientos de una composición como una sonata o una sinfonía. El *scherzo* se desarrolló a partir del minuet y generalmente aparece en el segundo o tercer movimiento de la sonata. Tradicionalmente conserva el compás de $\frac{3}{4}$.

Características generales del *Scherzo*.

Forma del movimiento: ABABA

Tiene dos secciones: A y B

La sección A siempre aparecerá en *la* menor. Tiene un carácter alegre y juguetón, en el aspecto rítmico, predomina el manejo de sincopas.

La parte B siempre aparecerá en *la* mayor.

Análisis Gráfico II Movimiento

A 1-109	B 110-196	A 197-305	B 306-392	A 393-497
--------------------------	----------------------------	----------------------------	----------------------------	----------------------------

Sección A

La sección A es ternaria (aba) y tiene dos temas.

El tema *a* está en *la* menor del c.1 al c.30.

La primera parte del tema se repite dos veces, la presenta el piano y después el cello, continua el tema, del c.17 con anacrusa hasta c.30, pero intercalándose en ambos instrumentos en forma de dialogo.

El tema *b* está en *mi* menor del c.31 al c. 55 es un tema que incluye tanto las notas largas que tiene el cello y el bajo del piano y las octavas de la voz superior del tema, que llevan la armonía y una articulación de staccato que van provocando tensión, la cual se acumula y ambos instrumentos desembocan en unísono para ir a un puente musical.

El puente musical c. 56-c.80 utiliza como motivo melódico, la cabeza del tema *a*. Después del puente, aparece el tema *a* en un registro más agudo en ambos instrumentos c.81-93.

A partir del c.94 hasta la doble barra aparece una codetta pequeña para finalizar la parte A.

Sección B

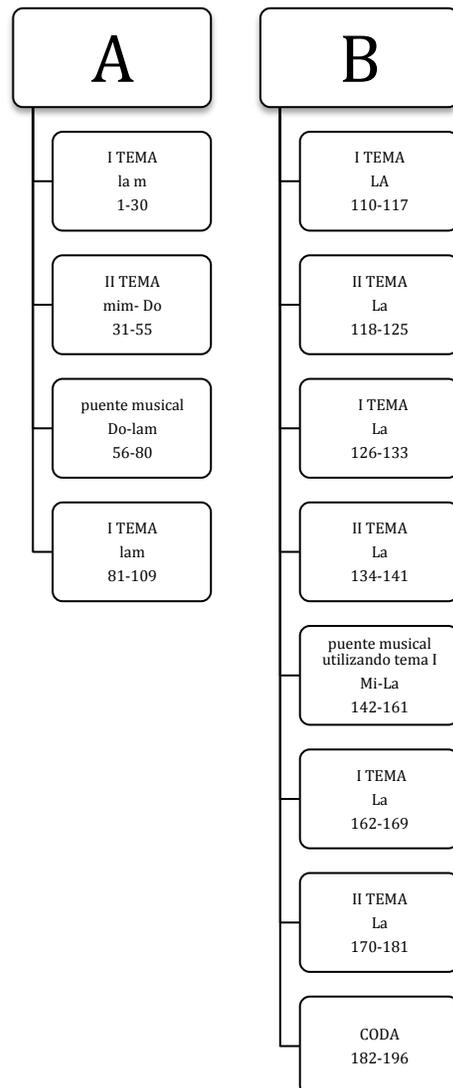
Tiene dos temas. El tema I es dulce y cantabile, la melodía se forma a dos voces ya que utiliza sextas y terceras c.110-117. El tema II aparecerá como respuesta y se caracteriza por ser juguetón y alegre c.118-125.

Los temas en la parte B aparecerán de la siguiente manera:

Tema I-Tema II-Tema I-Tema II –Puente Musical-Tema I-Tema II-Coda

El puente musical aparece del c.142-c.161 y utiliza como material la parte *a* del tema I. La codetta de la parte B comienza en el c.182- hasta la doble barra.

Como lo mencionamos antes, la forma de este Scherzo es: ABABA y cada parte mantiene las mismas características que ya describimos. Sólo en la última ocasión que aparece la parte A, hay una coda más ampliada para finalizar el movimiento.



III Movimiento

Forma del movimiento: Forma sonata.

Introducción

El tema del adagio cantabile es una introducción al tercer movimiento. Aparece en *Mi* mayor y lo presenta primero el piano mientras que el cello acompaña con un contrapunto; después, el cello tiene el tema con pequeñas modificaciones melódicas que lo enriquecen y finaliza en *La* mayor.

Exposición

- La exposición tiene una parte principal, parte secundaria y sección conclusiva.
- La parte principal:
Tiene un tema. Abarca ocho compases es muy dulce pero a la vez alegre y juguetón. Aparece con periodo doble. En el primer periodo el cello lleva el tema y en el segundo lo lleva el piano. Entre estos dos periodos el compás 26 funge como puente para que el piano presente de nuevo el tema.
Puente musical (c.34-c.45)
Se caracteriza por el uso de figuras rítmicas de dieciseisavos que van acumulando cierta tensión hasta llegar al doble *ff* en compás 42. En este compás se da un canon en las tres voces con una escala ascendente de si mayor.
- La parte secundaria:
El tema secundario aparece en el c.46.
Este tema lo imagino como una conversación que hay entre dos personas. En este caso, un dialogo entre el cello y el piano.
El cello se propone ser dulce mientras que el piano le contesta más serio, tal vez más concreto, vuelve el cello de forma dulce y el piano le contesta de nuevo igual, pero hay una tercera vez en la que el cello habla más y con una dulzura especial que lleva al piano mejor a claudicar la plática sobre eso.
- Sección conclusiva:
Comienza a partir del c.61 hasta la barra de repetición. Sigue habiendo una comunicación entre estos dos instrumentos, que van haciendo escalas ascendentes y descendentes contestándose uno a otro, por varios compases haciendo contratiempos. Después de la sección conclusiva ambos instrumentos presentan una codetta, ya sea para repetir la exposición o bien para continuar con el desarrollo.

Desarrollo

El material que se utiliza en esta sección, es la cabeza y el final del tema principal de la exposición. Aparece en *la* menor (c.77) Después utilizará sólo la cabeza del tema para hacer inflexiones hasta llegar a *Do* mayor. Estando en *Do* mayor el cello y la parte superior del piano llevan un motivo rítmico-melódico por grados conjuntos descendentes y el bajo del piano lleva tres tipos de escalas diferentes. La primera de ellas la reconocemos por ser ascendente, hacer un bordado al llegar a la tónica y

luego desciende. (Ver c. 61 al c.64, 89, 91, 93). La segunda, es una escala ascendente y descendente. El tercer tipo de escalas que usa a partir del c.96-c.99 son únicamente escalas ascendentes que van por grado conjunto y forman una progresión. Del c.104-c.111 hay una similitud con respecto del c.81-c.88 En esta ocasión es el piano quien utilizará sólo la cabeza del tema principal para hacer inflexiones que nos lleven a la reexposición.

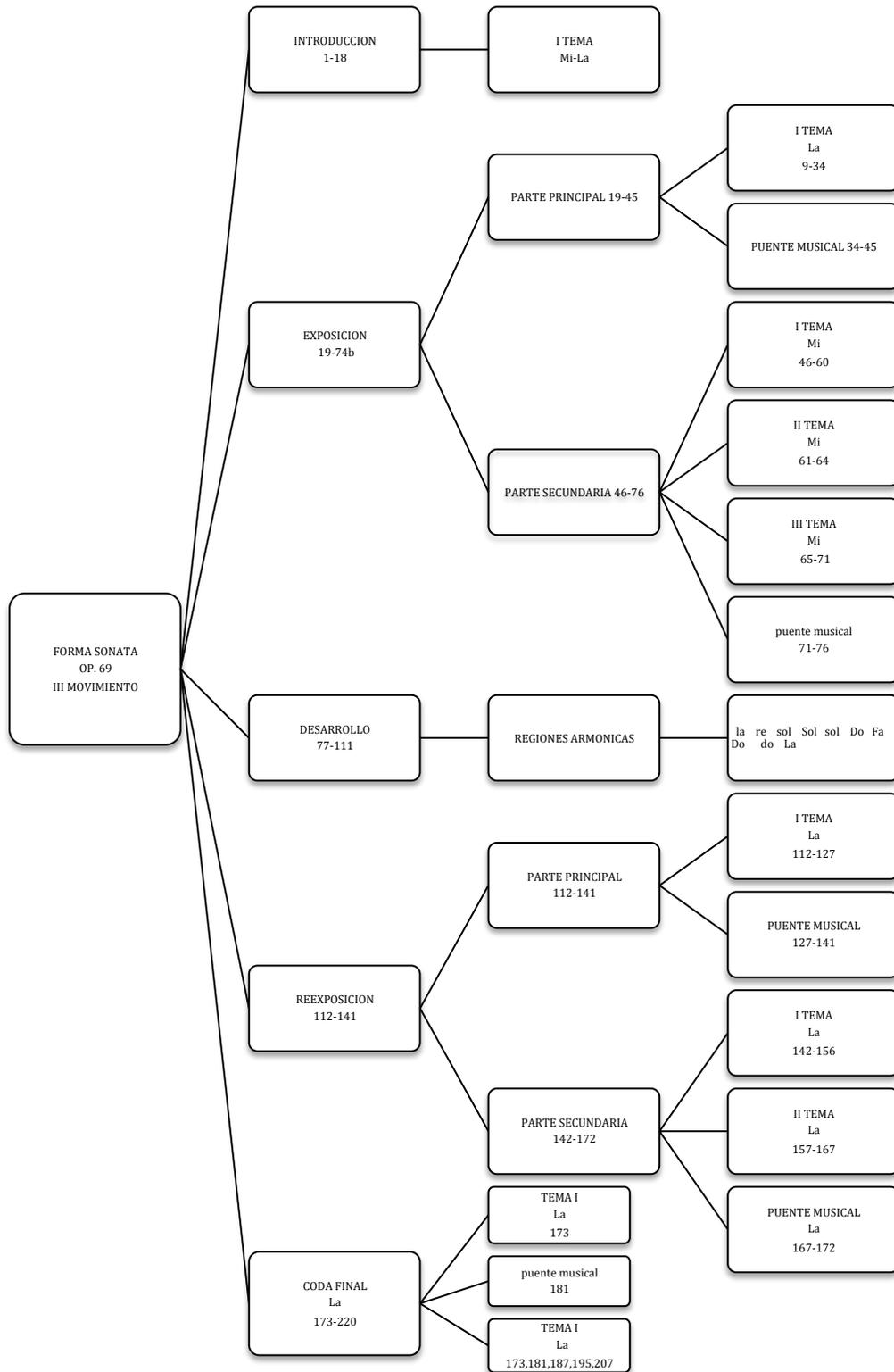
Regiones tonales por compás en el desarrollo:

La m 77	Re m 79	Sol m 80	Sol M 81	Sol m 82	Do M 87	Fa m 92	Do M 96	Do m 104	La M 108
------------	------------	-------------	-------------	-------------	------------	------------	------------	-------------	-------------

Reexposición

- Comienza en el c.112.
- Parte principal: se presenta el tema principal en *La* mayor con periodo doble.
- Puente musical (c.127-c.141)
- Parte secundaria: El tema secundario aparece en el c.142 en *Mi* mayor.
- La sección conclusiva del movimiento abarca del c.157 hasta el final del movimiento, esta sección es ampliada.

Análisis Gráfico III Movimiento



SUGERENCIAS DE ESTUDIO

I Movimiento

- Cuidar la afinación en toda la obra.
- Hacer notorios los *sf* utilizando como recurso, el peso del arco junto con el vibrato acentuado.
- Entender la obra como música de cámara, donde hay un dialogo entre cello y piano y se dividen los roles.
- Hacer la diferencia entre un carácter enérgico y un carácter dulce.
- Funciona el senza vibrato del c.140-c.150
- Específicamente la mano derecha, estudiarla por separado en el pasaje del c.115-c.124 para revisar los cambios entre cuerdas.
- Cuando aparecen notas de valor de redonda, que haya una separación entre ellas, un pequeño ataque al principio de la nota imitando el sonido del piano.
- Cuando aparecen las escalas ascendentes, cuidar de que no se perciban tropiezos por los cambios de posición y cambios entre cuerdas.

II Movimiento

- Estudiarlo lento e intentar contar y tocar al mismo tiempo.
- En la sección B, en donde aparecen cuerdas dobles, utilizar mucho arco y poner atención a que predomine la melodía de la nota aguda.
- A partir del c.150-180 es un pasaje difícil y tenemos que cuidar de mano izquierda, que los cambios de posición sean anticipados, no intentar tocar *f* más bien enfocados a que haya regularidad.

III Movimiento

- En la introducción, cuidar de que haya un vibrato cálido y constante, tener mucho cuidado con los *p* súbitos que aparecen ahí y que el ritmo sea exacto.
- En el *Allegro* cuidar que los dieciseisavos sean regulares.
- Cuidar dinámicas. En varios pasajes la dinámica se logra con velocidad de arco, así que hay que tener bien distribuido el arco para cada tiempo.
- Cuidar la articulación, cuando se utilice staccato spiccato o legato.
- Ubicar los pasajes más difíciles y dedicarles más tiempo de estudio. Para lograr velocidad se recomienda estudiar pasajes con ritmos de punto.

CAPÍTULO III

Variaciones sobre un tema rococó Op. 33

Piotr Chaikovski

CONTEXTO HISTÓRICO—MUSICAL

BIOGRAFÍA

VARIACIONES SOBRE UN TEMA ROCOCÓ

ANÁLISIS MUSICAL

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

CONTEXTO HISTÓRICO—MUSICAL.

El periodo romántico inició a finales del siglo XVIII y se prolongó durante casi todo el XIX. Fue un movimiento cultural y político que surgió como una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. Su característica fundamental fue la ruptura con la tradición clasicista. Propuso una estética basada en el sentimiento y la emoción, una pasión por lo exótico y la naturaleza. La libertad fue su búsqueda constante.

Socialmente durante este periodo, el continente europeo experimentó una serie de transformaciones, en donde surgieron nuevas clases sociales, nuevas ideologías políticas y la sociedad fue más urbana e industrializada.

Fue una época en donde los compositores y artistas románticos buscaron nuevas formas de expresión, anhelaron la libertad, se independizaron de los mecenas y ya no se sentían obligados a respetar todas las normas formales y estructurales que se habían impuesto en el clasicismo. Fueron reconocidos como genios creadores por el resto de la gente. A través de la música, se buscó expresar emociones y descubrir verdades más profundas, se expandieron las formas musicales del período clásico, hubo un uso más acentuado del cromatismo en las melodías y una necesidad de más expresividad armónica, produciendo un cambio estilístico. Los compositores dejaron de hacer obras por encargo y se enfocaron a componer según sus propios gustos. En esta época brillaron numerosos compositores que siguieron, sobretodo en la primera parte del Romanticismo, el modelo de Beethoven, quien fue el compositor que sirvió de enlace entre el Clasicismo y este nuevo periodo. Le siguieron Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Chaikovski, Berlioz, Liszt y muchos otros.

Características musicales en el romanticismo.

* Una expresión de emociones y sentimientos más intensa.

* Las melodías, bien sean tiernas o bien apasionadas, fueron más líricas y más similares a las de una canción; las armonías se enriquecieron a menudo con cromatismos, disonancias y modulaciones rápidas.

* Las texturas musicales fueron más densas, exploraron un registro más amplio

en cuanto a alturas, dinámicas y timbres, a menudo con contrastes profundamente dramáticos.

* Hubo variedad en las formas de composición (Preludio,²⁵ Bagatela,²⁶ Estudio,²⁷ Impromptu,²⁸ Nocturno,²⁹ *Lied*,³⁰ Sinfonía y concierto.³¹)

* El vínculo de la música con la literatura dio lugar a la composición de la música programática,³² y obertura de concierto.

* Obras con un mayor virtuosismo técnico.

* El Nacionalismo: fue una reacción contra las influencias dominantes de la música alemana, por parte de compositores de otras nacionalidades (especialmente rusos y checos).

BIOGRAFÍA

El compositor ruso Piotr Ilyich Chaikovski nació en Votkinsk, Rusia el 25 de abril/7 de mayo de 1840. Desde su infancia Chaikovski tomó clases de piano, sin embargo, su familia no le tenía destinada una carrera musical y a los 10 años de edad ingresó a la escuela de jurisprudencia en San Petersburgo hasta graduarse como abogado. Al cabo de un periodo de trabajo en el servicio público, decidió continuar sus estudios musicales y se matriculó en el Conservatorio de San Petersburgo. Allí estudió composición, armonía y contrapunto con Nikolái Zarembo e instrumentación y composición con Antón Rubinstein (director y fundador del Conservatorio, quien estaba impresionado por el talento musical de Chaikovski). Sus nuevos estudios lo absorbieron tanto

²⁵ Pieza en un solo tiempo, de corta duración y con características de virtuosismo, escrita principalmente para piano.

²⁶ Es una composición musical ágil y corta. Su forma suele ser A - B - A, con coda final, y normalmente se interpreta con el piano.

²⁷ Obra breve de restringido material temático, en donde un motivo va adquiriendo cada vez mayor dificultad.

²⁸ Obra no sujeta a ninguna norma y en la que el ejecutante tiene libertad de improvisación.

²⁹ Composición de carácter apacible y sentimental con una delicada y expresiva línea melódica.

³⁰ Canción lírica breve para voz solista y acompañamiento (generalmente de piano) propia de Alemania, Austria y otros países de lengua alemana, cuya letra es un poema al que se le ha puesto música.

³¹ La sinfonía y el concierto se desarrollaron y se adaptaron a los ideales románticos. El primer sinfonista romántico fue Beethoven. Los compositores románticos posteriores estuvieron influidos por el esquema formal que dio Beethoven a la sinfonía.

³² Por música programática se entiende música instrumental con un contenido extramusical, que se comunica por medio de un título o programa. El contenido consta preferentemente de una sucesión de acciones, situaciones, imágenes o ideas. Este programa estimula la fantasía del compositor y orienta la del oyente en determinada dirección.

que pronto fueron incompatibles con su trabajo en el Ministerio, así que decidió abandonar su carrera como funcionario y se dedicó a estudiar música de tiempo completo, hasta graduarse en diciembre de 1865.

La educación musical que recibió Chaikovski en el conservatorio, le permitió escribir obras con amplitud de técnicas, desde una forma clásica equilibrada simulando la elegancia rococó del siglo XVIII, hasta un estilo más característico de los nacionalistas rusos.

El nacionalismo musical en Rusia fue creado por Mijaíl Glinka (1803-1857). Consistía en la necesidad de inspirarse en temas populares y folclóricos para crear una música auténticamente nacional y libre de influencias extranjeras. Por aquella época, el legado de Glinka fue recogido por el “Grupo de los Cinco”³³ (Mili Balákirev, Aleksandr Borodín, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov). Chaikovski conoció a este grupo en 1868 y eso le motivó a componer algunas obras nacionalistas, como su Sinfonía N° 2 *Pequeña Rusia*.

Mientras se desarrollaba su estilo, Chaikovski escribió música en varios géneros y formas, incluyendo la sinfonía, ópera, ballet, música instrumental, de cámara y canción; practicó con un amplio rango de armonías y texturas, escribió la mayoría de su música para orquesta y sus texturas musicales estaban condicionadas a los colores orquestales.

A pesar de contar con varios éxitos, su vida estuvo salpicada por las crisis personales y periodos de depresión.

Vida sentimental

En octubre de 1869, una compañía de ópera italiana hizo presentaciones en Moscú. Su estrella principal era la soprano belga Desirée Artôt, quien hizo amistad con Chaikovski; el compositor se enamoró platónicamente de ella: “Rara vez he encontrado a una mujer tan amable, buena e inteligente”, comentaba en una carta a su hermano Módest. A pesar de frecuentarla, a los pocos meses Desirée se casó con otro y pronto Chaikovski la olvidaría y se

³³ Las relaciones de Chaikovski con el Grupo de los Cinco nunca fueron estrechas, ya que él tenía una preparación de Conservatorio, cosa que los nacionalistas rechazaban; además la inspiración de Chaikovski buscaba temas que no siempre eran rusos.

dedicaría a componer su primera ópera: *El Vóivoda*.

En marzo de 1877, cuando se encontraba componiendo su ópera *Eugenio Oneguín*, Chaikovski recibió una carta de amor de Antonina Miliukova, una admiradora, con quien finalmente decidió casarse el 18 de julio de ese mismo año, para acallar los rumores que circulaban sobre sus inclinaciones sexuales. Él tenía 37 años y ella 28. Escasos días después de su boda declaraba que su esposa era absolutamente repugnante, resultó ser una mujer desequilibrada y su vida era un verdadero tormento. Después de dos meses de sufrimientos de la pareja, Chaikovski decidió separarse y marchó a Suiza a reponerse del trauma psíquico. Comprendió de inmediato que el matrimonio requería un compromiso que era incapaz de cumplir. Durante su estancia en Clarens, Suiza, compuso su Concierto para violín en *Re Mayor*. Diecinueve años después, en 1896, Antonina fue ingresada en un psiquiátrico en el que permaneció hasta su muerte en 1917.

Nadiezhdha von Meck

En su vida adulta Chaikovski mantuvo una asociación de 13 años con la rica viuda Nadezhda von Meck, quien finalmente le propuso donarle un subsidio anual de 6.000 rublos para que él pudiera dedicarse a componer sin preocupaciones económicas. Gracias al sostén económico de esta señora, a la que nunca llegó a conocer, Chaikovski pudo dedicar todo su tiempo a la composición. Entre ambos se estableció una relación sólo por cartas, alrededor 1 000 cartas intercambiaron desde 1877 hasta 1890. En estas cartas Chaikovski fue mucho más abierto sobre su vida y proceso creativo que con ninguna otra persona.

Todo marchó bien hasta diciembre de 1890, fecha en la que von Meck dio por terminada la relación, ya que padecía problemas de salud que dificultaban su escritura y también había dificultades financieras debido a la mala gestión de sus propiedades por parte de su hijo. La ruptura con Chaikovski fue anunciada en una carta entregada por un criado de confianza, en lugar del servicio postal habitual y contenía la petición de que nunca la olvidara y venía con el adelanto del subsidio de un año. Lo real, es que esta ruptura fue un duro golpe para el músico. Entre 1880 y 1890 Chaikovski vivió sus mejores años, fue

una época de gran estabilidad emocional y con la ayuda de Nadezhda von Meck, pudo dedicar todo su tiempo a la composición y a realizar varias giras por Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia.

En medio de esta agitada vida personal, la reputación de Chaikovski creció extraordinariamente en Rusia y en el resto de Europa e incluso traspasó el Atlántico hasta Estados Unidos. El zar Alejandro III le concedió la Gran Cruz de San Vladímir, que lo reconocía como compositor oficial, y más aún, le dio su amistad, obtuvo una pensión vitalicia y fue reconocido en las salas de conciertos de todo el mundo.

En 1887 Chaikovski debutó como director. Varios críticos entre ellos el compositor francés Saint-Saëns, lo declararon el más genial de los compositores rusos. En 1890, fue invitado a inaugurar el auditorium Carnegie Hall de Nueva York y en 1893 fue miembro de honor de la Academia Francesa y doctor honoris causa de la Universidad de Cambridge.

Chaikovski escribió varias obras que son populares entre el público aficionado a la música clásica, entre las que se encuentran: *Romeo y Julieta*, la *Obertura 1812*, sus tres ballets (*El cascanueces*, *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*), la *Marcha eslava*, sus cuatro conciertos, seis sinfonías numeradas y de sus diez óperas, *La dama de picas* y *Eugenio Oneguín*, el *Capricho italiano*, la *Serenata de cuerdas*, sus tres cuartetos de cuerdas y tríos para piano, su *Concierto para violín* y las *Variaciones sobre un tema rococó* para violoncello.

La última sinfonía subtitulada *Patética*, es especialmente reveladora de la compleja personalidad del músico y del drama íntimo que rodeó su existencia, atormentada por una homosexualidad reprimida y un constante y mórbido estado depresivo. Acerca de esta sinfonía, Chaikovski escribió: “Honestamente puedo decir que nunca en mi vida he estado tan satisfecho de mí mismo, tan orgulloso, afortunado de haber creado algo tan bueno como esto.”³⁴ Dos meses después, en otra carta escribió: “Creo que va a tener éxito, es raro para mí escribir cualquier cosa con tal amor.”³⁵

El mismo año de su estreno, 1893, se declaró una epidemia de cólera y se cree que el compositor fue contagiado al beber agua contaminada. Murió a

³⁴ Carta 5010 a Petr Jurgenson, 12/24 agosto 1893.

³⁵ Carta 5040 a Iíia Slatin, 23 septiembre/5 octubre 1893.

los 53 años y fue enterrado en el Monasterio de Alejandro Nevski en San Petersburgo el 25 de octubre/6 de noviembre de 1893, nueve días después del estreno de su Sexta Sinfonía, la *Patética*. Desde 1978 la investigación de la musicóloga Aleksandra Orlova sostiene otra hipótesis sobre su muerte.³⁶ Da por seguro el suicidio con arsénico. La causa más probable de esta decisión es la denuncia de un aristócrata por la relación homosexual del compositor con su sobrino. El duque escribió una carta al zar denunciando al compositor, pero la carta llegó a las manos de un importante senador que había estudiado con Chaikovski en la Escuela de Jurisprudencia de San Petersburgo. Espantado, mandó formar un tribunal de honor para juzgarlo; Chaikovski fue citado, juzgado y sentenciado. El tribunal de honor acordó que sólo había un camino para salvar el honor de todos: Chaikovski debía suicidarse. Se cree que él se envenenó bebiendo arsénico. Este hecho habría sido ocultado para no dañar la imagen de un héroe nacional.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA ROCOCÓ Op. 33

Chaikovski compuso las Variaciones sobre un tema rococó, opus 33, para violoncello y orquesta entre diciembre de 1876 y marzo de 1877, poco tiempo después de su cuarta sinfonía *Fantasia Francesca da Rimini* y el Vals-Scherzo para violín.

El Tema que da origen a las variaciones no es rococó en su origen, en realidad es un tema original del propio compositor en el estilo rococó.

El término *rococó* se utiliza para definir un estilo de arte ligero y fresco que vino a sustituir las complejidades contrapuntísticas de la música barroca. A la elegancia característica del rococó, Chaikovski añadió su vibrante y personal estilo dramático a estas variaciones.

³⁶ Mundy, Simon. *Grandes Compositores Tchaïkovski*. España: Robinbook, 2001.

El motivo fundamental para la creación de las *Variaciones sobre un tema rococó* fue el amor de Chaikovski por la música de Mozart. En una de las páginas de su diario, Chaikovski escribió:

Me gusta tocar a Bach porque es interesante tocar una buena fuga, pero no lo considero, como lo consideran los demás, un gran genio. Händel es de cuarta categoría, ni siquiera es interesante. Simpatizo con Gluck a pesar de su escaso talento. También me gustan algunas cosas de Haydn. Estos cuatro grandes maestros han sido superados por Mozart. Son rayos que se extinguen ante el sol de Mozart.³⁷

No hace falta explorar más a fondo los diarios de Chaikovski; además de esta cita, es un hecho histórico bien sabido que el gran compositor ruso sentía un afecto enorme por la música de Mozart. En esta obra, el homenaje a Mozart está en los cánones, los diseños ternarios, las formas semejantes al rondó, elementos todos relacionados directamente con el estilo mozartiano.

Después de una introducción orquestal, el violoncello expone el tema que se desarrolla en siete variaciones separadas por breves cadenzas del solista e interludios de la orquesta. La obra plantea una parte muy virtuosa un deslumbrante lucimiento del registro alto del cello, apuntalado por arcadas muy complejas, trinos, arpeggios, pasajes cantables, episodios nerviosos en *staccato*, varias *cadenzas* a lo largo del discurso musical y un placentero intercambio de cortesías entre el solista y el conjunto orquestal.

La obra fue dedicada al chelista Wilhelm Fitzenhagen,³⁸ profesor del Conservatorio de Moscú, quien estrenó la obra original en esa misma ciudad el 30 de noviembre de 1877 bajo la dirección de Nikolai Rubinstein. Chaikovski no pudo estar en la inauguración ya que se encontraba en el extranjero, sin embargo, la señora Nadezhda von Meck le mantuvo informado en una de las cartas que intercambiaron: "En el concierto sinfónico de hoy, Fitzenhagen tocó tus variaciones, también los comentarios de la prensa fueron muy favorables"³⁹

³⁷ Orlova, Alexandra. *Chaikovski un autorretrato*. Madrid: Alianza, 1994, p. 352.

³⁸ Karl Friedrich Wilhelm Fitzenhagen (1848-1890) violonchelista y compositor alemán, comenzó con el piano a los cinco años de edad, el violonchelo a los ocho, y a los once el violín; también aprendió a tocar varios instrumentos de viento. Fue un gran maestro en Rusia y también como solista e intérprete de música de cámara. Formó una amistad gratificante con Chaikovski y, como miembro del cuarteto de la Sociedad Musical Rusa, dio estreno a los cuartetos de cuerda de Chaikovski op.11, 22 y 30, y del Trio con piano Op.50. En 1876 Chaikovski le dedicó las *Variaciones sobre un tema rococó*.

³⁹ Carta de Nadezhda von Meck a Chaikovski, 18/30 nov.1877-Klin House-Museum Archive.

A pesar de que la obra ya se había estrenado y fue tocada como Chaikovski la compuso, Wilhelm Fitzenhagen no tardó en editar las Variaciones con el pretexto de hacer mejoras a la parte del violoncello y reordenarlas. En octubre-noviembre de 1878, el arreglo para violoncello y piano apareció en la nueva versión Fitzenhagen, que era muy diferente de la original de Chaikovski. El editor cambió por completo la secuencia de las variaciones, modificó sus estructuras y extrajo del conjunto la variación VIII.

Fuera de Rusia, las variaciones se tocaron por primera vez en el Festival de Música de Wiesbaden el 27 de mayo / 8 de junio de 1879, también por Wilhelm Fitzenhagen. El 1/13 de junio, Fitzenhagen le escribió a Chaikovski:

Es para mí un gusto escribirte e informarte que he tocado las variaciones y al público le fue tan placentero que inclusive terminando el Andante en Re menor hubo grandes aplausos. Liszt me dijo: -Usted me transportó, tocó magníficamente, esto verdaderamente es música- es un elogio enorme que lo haya dicho Liszt.⁴⁰

La versión de Wilhelm Fitzenhagen.

Fitzenhagen editó la parte de cello y realizó varios cambios: alteró la dinámica y el fraseo, transfirió las cadenzas, la tercera y cuarta variación las pasó al final y omitió la última variación de la partitura original.

Orden de las variaciones con respecto a la versión original	
Chaikovski	Fitzenhagen
Introducción	Introducción igual
Tema	Tema igual
Var. I	(I) Var. I una nota modificada.
Var. II	(II) Var. II la cadenza de la variación VI la cambio de lugar a esta variación.
Var. III (re menor)	(III) Var. VII no hay modificaciones musicales, sólo cambio de lugar. (Do mayor)
Var. IV	(IV) Var. V no hay modificaciones musicales, sólo cambio de lugar.
Var. V	(V) Var. VI la cadenza de la variación II la cambió a esta variación.
Var. VI	(VI) Var. III no hay modificaciones musicales, sólo cambio de lugar. (Re menor)

⁴⁰ Weinstock, Herbert. *Tchaikovski*. México: Nuevo Mundo, 1945, p. 292. Ver también la carta de Wilhelm Fitzenhagen a Chaikovski, 8/20 junio 1879.

Var. VII (Do mayor)	(VII) Var. IV los dos últimos compases de esta variación los eliminó y pegó de la var. VIII y coda algunos pasajes, además de agregar el otros motivos que no aparecen en el original.
Var. VIII y Coda	Eliminada

ANÁLISIS MUSICAL

De acuerdo con el orden y versión de Fitzenhagen

Tonalidad: *La Mayor*

Forma musical: Tema y variaciones

Numero de variaciones: siete

Variación viene del vocablo latino *varius* que significa diverso. Una variación, como su nombre lo dice, es cuando se hace una modificación o transformación de algo, en este caso de una idea musical. El tema con variaciones es una forma musical donde a partir de un tema se van aplicando continuamente distintas técnicas de variación. La única condición que se requiere es que la variación retenga algo reconocible de su versión original, ya sea melódicamente, armónicamente, o en cuanto a la forma. Para lograr esto, el compositor hace uso de muchas técnicas como son el cambio de tempo, de ritmos, la ornamentación, recursos contrapuntísticos, cambios de tono, etc.

Las *variaciones sobre un tema rococó* se interpretan sin pausa, excepto entre el último movimiento lento y el *finale*; en donde hay sólo un silencio antes de acometer el fragmento final. Las siete variaciones bien podrían ser el reflejo de cualquier vida basada en un tema principal con diferentes variaciones expresadas con diferentes tempos, desde los momentos tranquilos de una vida, como el *andante sostenuto*, a aquellas etapas más agitadas, alegres y divertidas, vívidas como el *andante grazioso* o *allegro moderato*.

- *Var. I: Tempo della Thema*
- *Var. II: Tempo della Thema*
- *Var. III: Andante sostenuto*
- *Var. IV: Andante grazioso*
- *Var. V: Allegro moderato*
- *Var. VI: Andante*
- *Var. VII e Coda: Allegro vivo*

Antes de que el tema se presente, hay una introducción por parte de la orquesta, en donde aparece un motivo rítmico-melódico que forma progresiones ascendentes.

Tema

El tema que da origen a las variaciones se presenta en la forma de una canción bipartita, que va a ser desarrollada a lo largo de la obra. El tema es anacrúsico y sencillo en cuanto a su estructura melódica y rítmica, pues ello permite que haya más posibilidades de variación.

Forma:

[:A:] 4+4	[:B:] 4+4	Codetta
--------------	--------------	---------

Motivos:

A	B
a b a c	b' d a b''

Tonalidad: *La* mayor

Compás: 2/4

Armonía por compases de A y B:

A								B							
ii	I	IV	ii	ii	I	V	V	v/v	ii	V	vi	ii	I	ii	V
V		I	V	V	vi	ii		V	V	ii	v/v	v			I
			I					I	I	v/vi	v				
											vii/ii				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

I Variación

Forma: Binaria

A 4+4	B 4	Codetta
----------	--------	---------

Ritmo: El cello se caracteriza por tener en toda la variación figuras de tresillo en un compás binario.

Melodía: La parte A del tema está escondido entre los tresillos del cello, mientras que la parte B del tema aparece en el acompañamiento sin ninguna modificación melódica, prácticamente igual al tema original.

La codetta en esta variación es idéntica a la del tema.

No. de Frases: Cuatro

Tonalidad: *La* mayor

Compas: 2/4

Armonía: las modificaciones armónicas con respecto al tema son mínimas.

A								B							
ii	I	IV	I	ii	I	V	V	v/v	ii	ii	vi	ii	I	ii	I
V				V				v	V	v/vi	v/v	v		V	
								I	I		v				
											vii/ii				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

II Variación

Forma:

a	a'	b	a	a''	codetta
4	4	4	4	4	

No. de Frases: Cinco

Material utilizado: La cabeza del tema.

Ritmo: Hay un juego de pregunta-respuesta entre el cello y el acompañamiento con figuras rítmicas de treintaidosavos.

Melodía: Melódicamente varió. No aparece el tema como tal, sólo se evoca la cabeza del tema.

Tonalidad: *la* mayor

Compas: 2/4

Armonía: Si hay modificaciones armónicas:

a				a'				b				a				a''			
ii	I	IV	I	ii	I	V	V	ii	I		V/vi	ii	I	IV	I	ii	I	ii	V
V				V		ii					V	V			vii/ii			V	I

III Variación

Modificaciones:

Tonalidad: *Do* mayor

Compas: $\frac{3}{4}$

Carácter: diferente (cantabile)

Armonía: diferente

Melodía: diferente

La melodía que tiene el cello en los compases uno y dos de esta variación equivale al motivo *a* con el que empezó el Tema, se puede ver que respeta los mismos intervalos, pero cambia el ritmo, la armonía y la tonalidad.

Codetta: se modificó en cuanto a ritmo y armonía, pero sigue siendo reconocible.

Forma:

a	a'	b	Sección Conclusiva	a	a incom.	Sección conclusiva	Codetta
4+4	4+4	4+4	2+2+2+2+2+4	4+4	4	2+2+2+8	

IV Variación

Observaciones:

Similitud en cuanto a armonía.

Forma:

A a a'	Codetta +cadenza	B b b'	Codetta +cadenza	A a a'	Codetta +cadenza
4 + 6	10	4 + 6	10	5 + 4	10

Tonalidad: *La* mayor.

Compas: 2/4

Carácter: gracioso, juguetón.

Melodía: tiene rasgos del motivo *a* del tema y lo presenta tético, ya no anacrúsico como la var.I y var.II. Las cadenzas del cello son escalas ascendentes y tienen un regreso cromático descendente.

Codetta: las tres veces que aparece hay variaciones armónicas.

V Variación

Forma:

- Aparece la primera parte del Tema original (A) en el acompañamiento.
- Cadenza muy pequeña del cello.
- Se presenta la segunda parte del tema(B) incompleto sólo utilizando los motivos b' y d.
- Cadenza del cello con progresiones y ecos.
- Se presentan cuatro motivos del tema (a b a b")
- Codetta del acompañamiento idéntica a la del tema.
- Aparece la cadenza más amplia para el cello.

A	Cadenza	B	Cadenza	A/B	Codetta + cadenza
---	---------	---	---------	-----	----------------------

Tonalidad: *La* mayor

Compas: 2/4

Armonía: guarda el mismo patrón armónico cuando aparecen los motivos del tema.

Melodía: el tema guarda la misma melodía, no hay modificaciones.

VI Variación

Modificaciones:

Tonalidad: *re* menor

Armonía: no guarda el mismo patrón armónico.

Melodía: varía.

Ritmo: al principio guarda ciertos patrones rítmicos con respecto al tema, pero después los varía.

Forma:

A	B	Codetta
6+6	4+6	

Compás: 2/4

Grados armónicos por compás:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
i	iv v	i	iv i	V i	iv V	i	VI III	VII i	V VI	iv v i	iv v
13	14	15	16	17	18	19	20- 22	23			
i	vii	iv	iv	III	II _{nap}	i	V	i			

VII Variación

Es la variación más rápida y alegre, se distingue por sus elaboraciones virtuosas.

Rítmicamente: aparecen de manera constante los treintaidosavos.

Melódicamente: se distingue la cabeza del tema.

Armónicamente: hay variaciones.

La codetta la presenta el acompañamiento.

Forma:

A	B	C	A	C	codetta	CODA FINAL
a a' a a'	b b'		a a' a a'	c' c'		
2+2 2+2	8+8		2+2 2+2			

Material utilizado: La cabeza del tema

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

Tema

Hay sugerencias de arcadas propuestas por diversos intérpretes para el primer compás, sin embargo sea cual sea la opción elegida, se trata de que las corcheas tengan la misma articulación, que suenen iguales entre sí. Atender aquellas notas que llevan una articulación corta, recordemos que el tema está inspirado en el estilo rococó, no hay motivo de hacerlas tan largas.

Cuidar los cambios de posición para evitar el glissando y una acentuación de nota a la llegada.

I Variación

Es una variación compleja porque combina la ejecución de diferentes tipos de arcadas en los tresillos consecutivos con el incremento en la dinámica. Cuidar los cambios de articulación en el arco (de legato a staccato) y evitar cualquier tipo de acento incorrecto. También es importante hacer los cambios de posición anticipados con el brazo.

II Variación

Hay un diálogo imitativo entre el cello y la orquesta. Es muy importante que en esta variación haya regularidad de dedos en la mano izquierda.

III Variación

Los contrastes de dinámica ocupan el mayor reto en esta variación. Otro aspecto importante es el vibrato, que sea constante y cálido, también que en la mano derecha todos los cambios de arco sean suaves y casi inaudibles.

IV Variación

Técnicamente se requiere que haya regularidad de dedos en la mano izquierda. Es necesario cuidar la afinación y los cambios de posición ya van desde pasajes graves hasta agudos. Buscar ese hilo musical que lleve a la declamación.

V Variación

En cuanto a técnica se requiere el estudio del trino para que sea constante y planear la interpretación de la cadenza para que haya un hilo musical.

VI Variación

Mantener un vibrato constante. Que haya un entendimiento de las frases y el apoyo en las notas más importantes. Cuidar la dinámica.

VII Variación

Cuidar los contrastes de dinámica. Estudiar pasajes difíciles con ritmos de punto para lograr velocidad. Para las octavas primero hay que estudiar el movimiento del pulgar, después el de la voz aguda y por último juntar ambas voces corroborando cómo la distancia de la mano va agrandándose entre más vamos a posiciones graves. Sugiero que el movimiento de la mano para las octavas se piense como glissando.

CAPÍTULO IV

Pampeana No.2 para violoncello y piano

Alberto Ginastera

CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL

BIOGRAFÍA

PAMPEANA No.2

ANÁLISIS MUSICAL

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

CONTEXTO HISTÓRICO—MUSICAL

Alberto Ginastera tenía 23 años cuando comenzó la segunda Guerra Mundial. A partir de allí, mundialmente se produjo una aceleración de procesos innovadores, rápidas transformaciones sociales, avances científicos y tecnológicos y una incesante experimentación en busca de nuevas pautas estéticas.

Circunstancias histórico-sociales en Argentina.

En Argentina llegó al poder Juan Domingo Perón⁴¹ y Eva Duarte como compañera de sus ideales políticos. Se lograron importantes conquistas sociales para los trabajadores. La educación pública adquirió gravitación social, con una generación altamente alfabetizada, deseosa de estudiar, leer, escuchar música, ver teatro. Importantes intelectuales participaron de los movimientos socio-políticos. Se construyeron escuelas, inauguraron teatros, bibliotecas, se fundaron diarios y revistas. Los hijos de inmigrantes ahora estaban posicionados en una situación diferente. Surgieron doctores, maestras, empresarios y una diversidad de profesionistas. Se construyó de a poco el sentir o ser nacional.

La música nacionalista argentina.

En el ensayo de “Las raíces del canto en el folklore argentino” Leonidas Arnedo⁴² nos resume las características de ese folklore: La música argentina se caracteriza por ser lúcida, rápida y de formas claramente delimitadas, tiene sus raíces de los indígenas (quechuas) y tres acontecimientos histórico-culturales la fueron moldeando: la colonización española, la inmigración europea y la migración interna.

⁴¹ Juan Domingo Perón (1895-1974) fue elegido presidente en febrero de 1946 con el 56% de los votos. Perón puso a la Argentina en un curso de industrialización e intervención de la economía, calculada para proveer mejores beneficios sociales para la clase obrera. También adoptó una fuerte política anti-Estados Unidos y anti-Británica, predicando las virtudes de la llamada Tercera Posición, entre el comunismo y el capitalismo. Si bien, él no revolucionó estructuralmente a la Argentina, transformó a la nación. Basando su gobierno en una doctrina llamada Justicialismo, Perón mostró beneficios a los trabajadores, a través de aumentos salariales y otros beneficios: nacionalizó los trenes y financió grandes obras públicas.

⁴² Leonidas Arnedo, “Las raíces del canto en el folklore argentino.” *Música*, num.33, 1973, p.86.

El compositor argentino Alberto Ginastera combinó la música nacionalista de su país con las técnicas vanguardistas del siglo XX.

Características musicales del siglo XX.

Se superponen las tendencias musicales de tal manera que hay dificultades para catalogar a los compositores y a las obras dentro de una corriente u otra. La música del siglo XX se ha definido de manera global como música internacional, los intérpretes y compositores se ganan la vida con giras y grabaciones. La ópera es sustituida por el ballet y el cine. Se abandonan las reglas de la tonalidad en las nuevas corrientes musicales (serialismo,⁴³ música concreta, etc.)

Características Generales de la Música de Ginastera.

A pesar de que el estilo de Ginastera fue evolucionando a través del tiempo, podemos encontrar determinadas características que aparecen a lo largo de toda su obra. Estas marcas estilísticas, son detalladas a continuación.

- Acordes por cuartas: Es un procedimiento muy usual en Ginastera el armar acordes por cuartas, pero en general no superpone más de 3 intervalos de este tipo. En ocasiones excepcionales superpone 4 intervalos. Para la disposición de estos acordes, el autor en general busca las inversiones que enfatizan la 5ta, para destacar su sonoridad rústica.
- Progresiones: son muy usuales durante toda su producción y han ido evolucionando, especialmente a partir de su segundo periodo. En algunos casos utiliza progresiones convencionales pero con acordes de 4tas.
- Modos pentafónicos: Ginastera utiliza los modos pentafónicos, tanto de manera melódica como armónica. Al usarlos de manera melódica, en varias ocasiones está evocando el canto folclórico y tradicional andino, mientras que el uso armónico de los modos pentafónicos muestra la

⁴³ El Serialismo es un método de composición musical que, como su nombre indica, utiliza series, esto es, grupos de notas sin repeticiones que siguen un determinado orden. El caso más frecuente es el dodecafonismo que emplea las doce notas de la escala cromática.

- influencia del impresionismo en su música. La utilización de estos modos es más usual que los modos hexáfonos durante toda su producción.
- Melodía que enfatiza una nota: Este procedimiento es muy usual en Ginastera, ya que el autor en varias melodías recurre a este procedimiento, teniendo como eje central una sola altura, como en el caso de la *Pampeana* No. 2 (ver c. 1-4) donde enfatiza la primera nota de cada compás: *re*.
 - Dos voces paralelas: Ginastera las emplea muy frecuentemente, con intervalos que abarcan desde 2das menores a 6tas menores. Las melodías en 3º y 6º paralelas son muy usuales, ya que forman parte del lenguaje del folclore argentino.
 - Tres voces paralelas: En reiteradas ocasiones utiliza acordes diatónicos por cuartas.
 - Triadas bimodales mayor-menor: Estos acordes presentan el tipo de cromatismo vertical más simple, y comienzan a usarse desde el segundo periodo. Ocurre entonces una falsa relación armónica, producto de la yuxtaposición de las 3as menores y 3as mayores.
 - Ritmos folclóricos argentinos: De acuerdo con Ginastera, “el ritmo es uno de los elementos de la música y el que determina toda la estructura de la obra”. Es muy usual ya desde el primer periodo que Ginastera tome ciertas formulas rítmicas derivadas del folclore musical argentino. Movimientos enteros y grandes fragmentos de su música utilizan ritmos que derivan de danzas folklóricas. Los compases binarios compuestos, los ternarios y su yuxtaposición domina su obra. La utilización del ritmo del malambo⁴⁴ se encuentra tanto en sus dos obras que llevan ese título como en otras obras.
 - Ostinatos: Este procedimiento consiste en repeticiones inmutables de cualquier parámetro musical. Los ostinatos son utilizados por Ginastera para series de acordes, temas, fragmentos melódicos y esquemas rítmicos.

⁴⁴ Danza popular de zapateo, sin otros movimientos que los de las piernas y pies, ejecutada exclusivamente por hombres, con acompañamiento de guitarra.

- Utilización del acorde de la guitarra: El autor comienza a utilizar este acorde durante su segunda etapa y toma una importancia radical en su producción. Se denomina de esta manera a este acorde, ya que responde a la afinación de las cuerdas al aire en la guitarra. En general lo utiliza desde *mi*, para respetar la afinación tradicional de la guitarra, aunque se lo transporta en algunas ocasiones. Ésta es una de las marcas estilísticas más comunes en la producción de Ginastera.

BIOGRAFÍA

Ginastera es considerado uno de los compositores latinoamericanos más importantes del siglo XX. Nació el 11 de abril de 1916 en Buenos Aires, Argentina. Entre sus obras se encuentran óperas, conciertos, piezas orquestales, música para ballets, música de cámara y un número grande de piezas para piano. Ginastera agrupó su música en tres períodos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionismo. Gran parte de la obra de Alberto Ginastera es el reflejo de su maestría para revivir las melodías del folclor argentino haciendo uso de diversas corrientes de la vanguardia modernista del siglo XX. Ginastera inició sus estudios musicales en Buenos Aires desde pequeño, ingresó a los 12 años al Conservatorio Alberto Williams, en donde estudió composición. Después, ingreso al Conservatorio Nacional de Música y Arte, y estudió armonía con Athos Palma⁴⁵ contrapunto con José Gil⁴⁶ y composición con José André.⁴⁷ Durante este periodo de estudiante a sus 21 años, tuvo la oportunidad de que se presentara en 1937 la suite orquestal de su ballet *Panambi* en el famoso teatro Colón. Un año después, concluyó sus estudios con honores y las más altas calificaciones. Comenzó su carrera de maestro a los 25 años, uniéndose como catedrático al Conservatorio Nacional y a la Academia Militar de San Martín. A esa misma edad se casó con Mercedes de Toro, con quien tuvo dos hijos. Ginastera recibió una beca por parte de la fundación Guggenheim y viajó junto con su familia para estudiar en Estados

⁴⁵ Athos Palma (1891-1951) Compositor argentino que desempeñó varios cargos en su país y publicó varios libros sobre música.

⁴⁶ José Gil (1886-1947) Compositor argentino.

⁴⁷ José André(1881-1944) Fundó la Sociedad Nacional de Música de Argentina y compuso música de cámara y para orquesta.

Unidos música contemporánea durante el periodo de diciembre de 1945 a marzo de 1947. Durante ese lapso visitó las universidades más famosas y estudió con Aaron Copland⁴⁸ en Tanglewood. Después de haber estado en Estados Unidos regresó a Argentina en 1948 y tuvo varios cargos en su país: fundó junto con otros compositores, la liga de compositores de Argentina, fue director del Conservatorio de música y artes de la Plata, estuvo a cargo de la Facultad de Música en la Universidad Católica de Argentina y en 1962 fundó el Centro Latinoamericano de Estudios de Música Avanzada.⁴⁹

El estilo musical de Ginastera, al igual que muchos compositores de su país, al principio estaba unido a un nacionalismo musical desbordado; sin embargo, cerca de 1956 expandió su estilo musical más allá de los límites de la nacionalidad y asumió direcciones experimentales utilizando un lenguaje más libre y técnicas de vanguardia incorporando serialismo, simetría estructural, microtonos y técnicas vocales.

En 1969 becado nuevamente por la fundación Guggenheim se fue a Ginebra, Suiza. Allí pasó sus últimos años con su segunda esposa, la violonchelista Aurora Natola,⁵⁰ a quien le dedicó varias obras para su instrumento. Durante los últimos meses de su vida, Ginastera estaba trabajando en gran número de comisiones que lamentablemente no terminó. Falleció el 25 de junio de 1983 en Ginebra.

Ginastera fue un compositor universal. Un hombre mixto, nunca acabado, siempre nuevo y en formación, incansable, perseverante, amante de su tierra y de sus tradiciones, valorado—como corresponde a buen argentino—más por los extranjeros que por sus propios compatriotas. Duro consigo mismo hasta el punto de quemar sus primeras obras, que consideraba indignas de reconocimiento. Sin embargo, ya sea producto de la inestabilidad institucional, de crisis económicas, de intolerancias o falta de oportunidades, Argentina ha propiciado exilios a valiosos integrantes de su sociedad. Un ejemplo fue el de

⁴⁸ Aaron Copland (1900-1990) Fue un compositor de música de concierto y de cine estadounidense de origen ruso-judío. Su obra está influida por el impresionismo y en especial por Igor Stravinsky.

⁴⁹ Centro musical de técnicas de vanguardia, que ofreció a jóvenes compositores latinoamericanos dos años de becas para estudiar con un distinguido cuerpo docente que incluyó a Copland, Messiaen, Xenakis, Nono y Dallapiccola.

⁵⁰ Aurora, se dedicó a ejecutar las obras de Ginastera en numerosas grabaciones y eventos importantes.

Alberto Ginastera.

Motivos por los que Alberto Ginastera tuvo un exilio voluntario de su país:

- La exoneración de su cargo en 1945 como profesor del Liceo Militar. Originalmente, un grupo de docentes declarado "antiperonista" inició una protesta contra el gobierno de Edelmiro Julián Farrell por una serie de acontecimientos que habían terminado en la muerte de un estudiante. La protesta de ese grupo concluyó con el despido de diecisiete docentes. Un segundo grupo—del cual formó parte Ginastera—manifestó su repudio ante la expulsión de los colegas y el episodio desembocó en la exoneración de todos los profesores. Mediante una declaración, Ginastera explicó que era exonerado "por defender los principios de la libertad y la democracia", reivindicó su posición antiperonista y se alejó del país gracias a la beca Guggenheim que se le otorgó.
- Cuando regresó a la Argentina, dos años más tarde, fundó el Conservatorio de La Plata, del que fue a la vez director y profesor titular de la cátedra más importante. Las autoridades políticas le impusieron a su conservatorio el nombre de Eva Perón, a lo cual Ginastera se opuso. Sin que mediara un hecho desencadenante, se volvió a exonerarlo "por antiperonista" en 1952. Según cuenta su hija Georgina,⁵¹ el golpe asestó esta vez más duro, pues, al provocar la pérdida de las cátedras que eran su principal sustento (dictaba también clases privadas a destacados alumnos, como Piazzolla y Gandini), el hecho hundió a la familia en una inmerecida penuria económica. Allí se convenció de que la salida de esta situación sólo podía encontrarse fuera de la Argentina. Se concentró en su carrera internacional: comenzó a ganar concursos y a recibir significativos encargos en el exterior. Sus obras comenzaron a ser ejecutadas con mayor frecuencia en importantes centros extranjeros hasta convertirse, muchas de ellas, en piezas de repertorio estable. De modo que mientras la Argentina peronista expulsaba a una figura esencial, el mundo consagraba a Ginastera entre los más brillantes y originales creadores de música culta.

⁵¹ Scalisi, Cecilia. "El caso Ginastera." *La Nación*. Martes 16 de noviembre de 2010.

- La prohibición, mediante un decreto, de representar su ópera *Bomarzo*, basada en la novela de Manuel Mujica Láinez, programada en el Teatro Colón. El estreno fue suspendido por el gobierno de Juan Carlos Onganía⁵² y prohibida por decreto debido a que el argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual. Un caso que—por lo arbitrario y abusivo—se erigió como ícono de la censura en la Argentina y que para Ginastera entrañó una ruptura irreconciliable. Él mismo decidió retirar del Teatro Colón todas sus demás obras hasta tanto repusieran *Bomarzo* (lo cual sucedió en 1972). Se instaló definitivamente en él esa sensación del exilio forzado y el hecho, marcó un antes y un después para el resto de su vida. Georgina relata que, ya radicando en Europa, su padre se veía triste y solitario, abatido por la incomprensión con que fue tratado en su país. Las dos primeras situaciones logró tolerarlas porque las calificaba de persecución política. Lo de *Bomarzo*, en cambio, era la irracionalidad total. "Mi padre era católico al extremo, creía en Dios, pero tenía un principio fundamental: el arte debe ser libre e independiente de la moral", dijo.⁵³ Era un ser sensible y el hecho de que no lo comprendieran le abrió una herida incurable, pues murió esperando un reconocimiento que nunca llegó. Mientras tanto, paradójicamente, amaba con orgullo sus raíces y nada lo halagaba más que sus composiciones fueran consideradas "la música de las pampas".

Periodos en la Música de Ginastera.

Nacionalismo objetivo (1934-1947)

Abarca desde sus primeras composiciones hasta 1947. Con ímpetu de juventud, en las obras de este primer periodo se desborda a sí mismo con creaciones magníficas, prácticamente toda su producción inicial tiene contenidos rítmicos y líricos del folclore argentino, reafirmando su identidad

⁵² Juan Carlos Onganía (1914-1995) Militar argentino que presidió *de facto* el país esto es, sin reconocimiento jurídico, por la fuerza de los hechos. Durante la dictadura de Onganía se inició el deterioro de la situación política y social del país, que tan graves niveles alcanzaría en la década de 1970. En 1970, Onganía fue derrocado por el ejército y reemplazado por el general Roberto Marcelo Levingston.

⁵³ Scalisi Cecilia. "El caso Ginastera." *La Nación*. Martes 16 de noviembre de 2012.

nacional musical, tomando de la calle lo que la academia no le daba y dándole a la música sinfónica argentina una verdadera esencia nacional, algo que sus maestros y contemporáneos no habían logrado con el mismo acierto y que tenía similitudes en las carreras de Chávez o Villa Lobos. Mostró una notable capacidad para forjar nuevos símbolos expresivos de la música argentina.

Nacionalismo subjetivo (1947-1957)

Es el período descrito por él mismo como “nacionalismo subjetivo”, en el que revela el país que quisiera y no es. El advenimiento del flagelo peronista produjo un desencantamiento del ser nacional forjado en su juventud. Nuevas obras surgieron de su incesante pluma, basadas en nuevas técnicas compositivas, en este periodo se introdujo en los secretos del dodecafonismo y la microtonalidad. A pesar de no abandonar sus tradiciones originales, lo folklórico, debemos reconocer que no se encuentra aquí tan expuesto.

Neo-expresionista (1958-1983)

Está marcado por una búsqueda continua de los procedimientos técnicos más avanzados. No hay más folklore pero continúa habiendo elementos argentinos, como él mismo dijo. Además de una aproximación cada vez mayor a la forma dodecafónica, respondió a algunas de las nuevas corrientes que surgieron después de la segunda Guerra Mundial integrando ciertos aspectos de la composición aleatoria y microtonal dentro de su propia orientación estilística general. Los compositores de la Segunda Escuela de Viena y Schoenberg proporcionaron modelos importantes para la adaptación de Ginastera a la dodecafonía e influyeron en su desarrollo estilístico. El expresionismo dominó su visión estética de la época, mientras que aumentó su intensidad con microtonos, clusters, poliritmia y efectos de sonido inusual. Es el período “neoexpresionista”, de una rítmica persistente y de gran vigor, como queriendo reafirmar que la Argentina que ama es esa que lo dejó ser, en sus años de juventud:

Se acabaron las celdas melódicas, rítmicas o simbólicas para lo folklórico. Sin embargo, hay elementos argentinos constantes como ritmos fuertes y obsesivos, adagios meditativos que sugieren la quietud de las pampas; sonidos mágicos y misteriosos que recuerdan la naturaleza críptica del país.⁵⁴

Hay quienes le adjudican un último estadio, el de sus últimos años, en los cuales Ginastera recapitula los elementos musicales que tiene en sus manos para dar vida a obras plenas de significado, como *Popol Vuh* o sus últimas sonatas para diversos instrumentos solistas o dúos.

PAMPEANA

La palabra Pampa o Región pampeana es un área geográfica situada en Argentina, al suroeste del río de la Plata. Es una extensa sabana con partes de estepa. Alberto Ginastera le dio nombre de *Pampeana* a tres rapsodias que evocan su país, las tierras bajas y las llanuras. En el siglo XIX la tendencia nacional en la literatura argentina, idolatraba al gaucho como un ser valiente, nómada, siempre en conflicto con la civilización y el progreso. Esta tendencia combinada con los elogios de su tierra, la pampa, inspiró a Alberto Ginastera para escribir sus tres *Pampeanas*: la primera para violín, la segunda para violoncello y piano, y la tercera para orquesta. Ginastera describió su motivación para componer estas obras:

Cada vez que he cruzado la pampa o he vivido en ella durante un tiempo, mi espíritu se ha sentido inundado por impresiones cambiantes, alegres, melancólicas, algunas llenas de euforia y otras llenas de una profunda tranquilidad, producido por su inmensidad sin límites y por la transformación que sufre el campo en el transcurso del día ... Desde mi primer contacto con la pampa, se despertó en mí el deseo de escribir una obra que refleje estos los estados de mi espíritu.⁵⁵

⁵⁴ Cura, Juanjo. "La argentinidad de Alberto Ginastera." *Sinfonía Virtual*, No. 0016. Acceso 3 sep. 2012. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/016/ginastera_argentinidad.php>.

⁵⁵ Ileen Zovluck. "The Argentine Genius of Alberto Ginastera: Pampeana, Op.21, No.2." *Music & Musicians*. Acceso 15 de diciembre 2012. <http://music-musicians.knoji.com/the-argentine-genius-of-alberto-ginastera-pampeana-op-21-no-2/>.

ANÁLISIS MUSICAL

Forma musical: Rapsodia

Tonal/modal: Modal en *Dórico*

Año de composición: 1950

Dedicatoria: a su segunda esposa la violonchelista Aurora Natola.

De acuerdo con la división de sus obras corresponde con el: Periodo Subjetivo.

La palabra Rapsodia se utiliza para describir la poesía épica que cantaban los rapsodas griegos, aquellos hombres que iban por la Grecia antigua de pueblo en pueblo cantando y recitando poemas, siendo los más famosos los de Homero. Poco a poco a través del tiempo el término se fue ampliando a una mezcla libre de varios trozos de distintos poemas épicos que se unen en una especie de canto. El término fue traspuesto a la música por primera vez con Vaclav Jan Tomasek⁵⁶ en el siglo XIX, como título de una colección de seis piezas para piano publicadas alrededor de 1803. Y a partir de ahí, se usó para determinadas piezas de carácter, sin forma específica o método compositivo concreto. La rapsodia fue una pieza musical característica del romanticismo y estaba compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente y sin relación alguna entre ellas. Frecuentemente las rapsodias están divididas en dos secciones, una dramática y lenta y otra más rápida y dinámica, consiguiendo así una composición de efecto brillante. A menudo se basan en melodías populares, nacionales o folclóricas.

Ginastera reflejó en la pampeana No.2 la idea abstracta de la danza, buscó representar el malambo, el marcaje del movimiento del pie (conocido como el zapateo) con seis corcheas por compás rápido, evocando la imagen de mover los pies del gaucho.

⁵⁶ Vaclav Jan Tomasek (1774-1850) también conocido como Wenzel Johann Tomaschek, fue un compositor, pedagogo y pianista checo, considerado uno de los profesores de piano mas importantes de Praga. Siempre fue un autodidacta, la educación musical básica se la proporcionó el maestro de capilla de Chrudim y su entusiasmo por la música le llevó a comprender pronto las bases de la teoría musical y de la composición, aprendió a tocar el fortepiano y comenzó a dar clases a los hijos de las familias nobles.

La pampeana comienza con varias declamaciones del cello—extensas cadenzas de cello solo—mientras que el piano inicialmente está restringido a los acordes agudos intermitentes. En el *allegro* el piano lanza un ritmo vigoroso que activa al violoncello a una danza breve y después lo lleva a una cadencia de cuerdas dobles y *pizzicato*. El piano vuelve a atraer al violoncello de nuevo a la danza y después el cello hace un recitativo. Pronto, los dos instrumentos se unen en una meditación lenta, nocturna, que continúa en longitud, pero con el tiempo los instrumentos se dividen en un baile final, frenético, con pistas de malambo.⁵⁷

Esquema de las partes de la pampeana:

	A	B	A´
INTRODUCCIÓN (Lento e rubato)	ALLEGRO Una danza en ambos	ADAGIO Recitativo	ALLEGRO VIVACE Danza final
Del cello y unos acordes intermitentes del piano	instrumentos, + CADENZA Del cello. + A TEMPO Tiene material del primer allegro pero es muy cortito.	+ Lento ed esaltato. + Poco piú lento	con pistas de malambo en ambos instrumentos

Anteriormente describimos ciertas características usuales en la composición de Ginastera, las cuales también las podemos ver ejemplificadas en su *Pampeana* no. 2.

- Melodía que enfatiza una nota. En los primeros siete compases es evidente el

⁵⁷ El malambo es una danza folclórica tradicional de argentina. Nació en las soledades pampeanas allá por el año 1600. Dentro de los bailes folclóricos argentinos, el malambo carece de letra. No hay reglas para crear un zapateo, cada combinación de movimientos básicos es única y depende de la originalidad del gaucho que lo ejecute. Se extendió rápidamente a todo el país y debido a la diversidad geográfica, cultural y social de Argentina, sufrió modificaciones adaptándose a la zona donde llegaba. De esta manera, nacieron dos grandes tipos de malambo: el *norteño* y el *sureño*. Tal como sus nombres lo indican cada uno se corresponde con la zona norte y sur del país respectivamente. Lo esencial de la música del malambo es un esquema rítmico de seis unidades por compás. El malambo ha sobrevivido hasta nuestros tiempos y no tiene intención de desaparecer. Se practica en infinidad de competencias de danzas folclóricas argentinas, en festivales y otros eventos.

énfasis a la nota de *Re* e inclusive se mantiene este énfasis en toda la cifra A a pesar de que usa mucho las cuatro cuerdas sueltas del cello durante la introducción.

- Los acordes por cuartas. En toda la obra utiliza los acordes por cuarta distribuidos en posiciones más compactas. Desde el primer compás entre el piano y el cello forman el acorde de cuarta.

- Ritmos folclóricos argentinos. Los dos allegros muestran fórmulas rítmicas derivadas del folclor argentino, evocando el malambo. Podemos ver varios fragmentos en donde se da la yuxtaposición entre los compases binarios compuestos con los ternarios. Ver de la cifra 3 los tres primeros compases. De la cifra 4 el segundo y cuarto compás. De la cifra 5 los cuatro primeros compases.

- Dos voces paralelas. Con intervalos de quintas ver la *cadenza* del cello en el *Mosso*. Con intervalos de terceras ver el *Meno Mosso*, cifra 21, cinco compases antes de la cifra 26. Con intervalos de sextas ver la cifra 23. Con intervalos de segundas menores ver el *allegro vivace* en el cello.

- Tres voces paralelas. Ver la cifra 5 en la voz superior del piano.

- Triadas bimodales. Las podemos ver cinco compases después de la cifra 5.

En la voz superior del piano hay una triada mayor y en la inferior una triada menor. En la cifra 6 podemos ver la yuxtaposición de triadas por cuarta en la voz superior y en la inferior triadas disminuidas; quizá al darnos cuenta que el autor utiliza mucho los acordes por cuarta podemos decir que hay un juego al distribuir este tipo de acordes en inversiones y posiciones más compactas.

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

En el *Lento e rubato*:

Hay 4 notas importantes en este comienzo de la pampeana, recordemos que Ginastera utiliza mucho los intervalos de cuarta:

LA----RE----SOL----DO

En los primeros 7 compases hay un enfoque específico para ir al *re* de cada compás. Son cuatro escalones, cuatro llamadas o evocaciones para llegar a esta nota y después hay un juego con ritmo de dieciseisavos y cambios de registro de estas notas importantes para llegar al *re* más agudo en toda la obra.

Entonces, desde el principio vemos que la melodía se va a planificar de calderón a calderón. Y ahí mismo se planifican los rubatos y acelerandos para cada tiempo.

- Cuando aparecen las cuerdas dobles que predomine la melodía de la nota aguda.

- Estudiar los cambios de posición adelantando el viaje con mano izquierda, con figuras rítmicas de punto, por grupo de cuatro notas y después por ocho.

En el *allegro*:

- Buscar un carácter de danza, juguetón.
- Escribir sobre la partitura aquellos compases en los que conviene contar a 3 en lugar de 2 tomando en cuenta lo que hace el piano.
- Usar mucho vibrato en el *molto espressivo*.
- En el caso de las dobles cuerdas estudiar cada voz por separado y después unir las.

En el *adagio recitativo*:

- Respetar la dinámica escrita.
- Arco legato y con respiraciones.

En el *ed esaltato*:

- Mucho vibrato.
- Correcta distribución del arco para frases y crescendos.
- Cuidar el desmangue para los cambios de posición, que el brazo se anticipe y sea inaudible el cambio.

En el *allegro vivace*:

- El pasaje de la cifra 21 – 22 hay que estudiarlo por voces separadas y después unir las. Este pasaje es la referencia para tomar la velocidad correcta del *allegro*.

CONCLUSIONES

La mejor forma para abordar una obra no es solamente enfocarse a leer una partitura con nuestro instrumento, resolver digitaciones, ritmo y arcadas, sino poder ver otros aspectos que nos beneficien como intérpretes.

Comenzar con una investigación sobre el contexto histórico social y musical del autor y de la obra nos ayuda a saber cuáles eran las tendencias artísticas de la época y lo que sucedía social y políticamente. Los datos biográficos del autor tanto como los de la obra que abordaremos es lo que nos lleva a conocer cuáles fueron los motivos por los que el autor compuso su obra o qué lo inspiró. Y por último el hacer un análisis de la obra nos ayuda a comprender su melodía, armonía, textura, forma, etc.

Libros:

Aretz, Isabel. *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

Aretz, Isabel. *América latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.

Calvocoressi, Gerald Abraham. *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires: Schapire, 1950.

Camino, Francisco. *Barroco*. Madrid: Ollero y Ramos, 2002.

Casares, Emilio (ed.) *La música en el Barroco*. Universidad de Oviedo: Oviedo, 1977.

Cross, Milton y David Ewen. *Los grandes compositores, Piotr Ilitch Tchaikovsky*. Vol. III. Argentina: Fabril, 1962.

Cui Cesar. *La música en Rusia*. Argentina: Espasa- Calpe, 1947.

Epstein, Ernesto. *Bach pequeña antología biográfica*. Buenos Aires: Ricárdi, 1950.

Harnoncourt, Nikolaus. *El dialogo musical reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. España: Paidós, 2003.

H. Eppstein: "J.S. Bach Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehung zur Sonate für Gambe and Cembalo G-dur (BWV 1027)," *Musikforschung*, Vol. 18, 1965, p.106.

Kolneder, Waller. *Guía de Bach*. Madrid: Alianza, 1996.

Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

López Cano, Rubén. *Música y Retorica*. Barcelona: Amalgama Textos, 2012.

Mayer, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica A-J. Ginastera Alberto*. México: Atlante, 1947.

Morgan, Robert. "La música del siglo XX". *Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1999.

Mundy, Simon. *Grandes Compositores Tchaikovski*. España: Robinbook, 2001.

Olivier, Alain. *Bach*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Orlova, Alexandra. *Chaikovski un autorretrato*. Madrid: Alianza, 1994.

- Palisca, Claude V. *La música del Barroco*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1978.
- Pahlen, Kurt. *Chaikovski*. Argentina: Peuser, 1961.
- Pulido, Esperanza. *Ludwig van Beethoven*. México: Cuadernos de lectura popular, 1970.
- Reinhard G. Pauly. *La música en el periodo Clásico*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1980.
- Scott M., Marion. *Colección Los grandes músicos. Beethoven*. Buenos Aires: Schapire, 1960.
- Seinitzer, Max. *Beethoven. Un vistazo al taller del genio*. México: Fondo de Cultura Económica: 1993.
- Suarez, Pola. *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1972.
- Suarez, Pola. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Venirad, Juan María. *La música Nacional Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986.
- Vizoso, Francisco. *Dos figuras cameras del Barroco Musical: Bach y Haendel, sus respectivas posturas estéticas. La música en el Barroco*. Asturias: Universidad Oviedo, 1977.
- Vogt, Hans. *Johann Sebastian Bach's Chamber Music: Background, Analyses, Individual Works*. Portland, Oregon: Amadeus, 1988.
- Weinstock, Herbert. *Tchaikovski*. México: Nuevo Mundo, 1945.
- Wolff Christoph. *Bach's Leipzig Chamber Music. Early Music*, xiii no. 2.1985, p.185.

Fuentes Electrónicas:

- Christoph Wolff, et al. “Bach.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 1 abril 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023?q=bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.
- Couriel, Matias. “Sonata Op.47 de Alberto Ginastera.” *Geam*. Acceso 3 sep. 2012. <<http://espaciogeam.blogspot.mx/2009/08/por-matias-couriel-resena-biografica.html>>.

Cura, Juajo. "La Argentinidad de Alberto Ginastera." *No.0016 Sinfonía Virtual*. Acceso 3 sep. 2012. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/016/ginastera_argentinidad.php>.

Eléxpuru, Raúl A. Simón. "Apuntes de Historia de la Música Moderna (1500-1900)." Acceso 17 marzo 2012. <<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/musica.pdf>>.

Robinson, Lucy. "Notes on Editing the Bach Gamba Sonatas (BWV 1027-1029)." *Chelys*, vol. 14 (1985), pp. 25-39. Acceso 20 octubre 2012. <<http://www.vdgs.org.uk/files/chelys/14Chelys.pdf> >.

Ruiz, Sara. "Las tres sonatas para viola da gamba y clave de J.S.B." *La Bellemont*. Acceso 17 agosto 2012. <<http://www.labellemont.com/otros-programas/las-tres-sonatas-para-viol-da-gamba-y-clave-obligado-de-j-s-bach/>>.

Scalisi, Cecilia. "El caso Ginastera." *La Nación*. Martes 16 de noviembre 2010. Acceso 5 sep. 2012 <<http://www.lanacion.com.ar/1325178-el-caso-ginastera>>.

Tchaikovsky scholars, enthusiasts worldwide. "Tchaikovski". *Tchaikovski research*. Acceso 7 oct. 2012 <www.tchaikovsky-research.net>.

Williams, Peter. "Bach's G Minor Sonata for Viola Da Gamba and Harpsichord BWV1029." *Early music*. Oxford University Press. Acceso 3 abril 2012. <<http://es.scribd.com/doc/62153747/Bach-s-G-Minor-Sonata-for-Viola-Da-Gamba-and-Harpsichord-BWV-1029-Peter-Williams>>.

Zovluck, Ileen. "The Argentine Genius of Alberto Ginastera: Pampeana, Op.21, No.2." *Music & Musicians*. Acceso 15 de diciembre 2012. <http://music-musicians.knoji.com/the-argentine-genius-of-alberto-ginastera-pampeana-op-21-no-2/>.

Partituras:

Bach, Johann Sebastian. *Drei sonaen fur Viola da Gamba und Cemballo BWV 1027-1029*, Partitura. Alemania, Kassel: Bärenreiter, 1984.

Ginastera, Alberto. *Pampeana No.2 rapsodia para Violoncello y Piano*, Partitura. E.U.A. New York: Boosey & Hawkes, 1990.

Van Beethoven, Ludwig. *Sonatas for Piano and Violoncello*, Partitura. Alemania: G. Henle Verlag, 1971.

Tchaikovsky, Peter. *Variations on a Theme Rococó op. 33*, Partitura. E.U.A. New York: International Music Company, 1952.

ANEXO 1

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

La elaboración de estas notas es un acercamiento a los autores de las obras y representa un intento de comprender el contexto histórico del autor y su obra.

PROGRAMA DE RECITAL PARA EXAMEN PROFESIONAL

1. Sonata para viola da gamba
en *Sol* menor BWV 1029

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)

2. *Variaciones sobre un tema rococó*
para violoncello y orquesta Op.33

P.I. Chaikovski
(1840-1893)

Tema y variación I (Moderato semplice)
Variación II (Tempo del tema)
Variación III (Andante sostenuto)
Variación IV (Andante grazioso)
Variación V (Allegro moderato)
Variación VI (Andante)
Variación VII (Allegro vivo)

INTERMEDIO

3. Sonata para violoncello y piano No. 3
en *La Mayor* Op.69

Ludwig Van Beethoven
(1770-1827)

Allegro ma non troppo
Scherzo: Allegro molto
Adagio Cantabile
Allegro vivace

4. *Pampeana* no. 2 rapsodia
para violoncello y piano Op.21

Alberto Ginastera
(1916-1983)

CELLO: Mireya Hurtado Sierra

PIANO: Elías Morales Cariño y Svetlana Logounova

BARROCO

Johann Sebastian Bach

Bach nació en Eisenach, Alemania el 21 de Marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de Julio de 1750. Más de setenta miembros de su familia trabajaron como intérpretes, organistas, cantores o compositores. Bach pertenece por su contexto histórico al periodo Barroco, el cuál se desarrolló a comienzos de 1600 y se extendió 150 años aproximadamente. Durante este periodo, los compositores estaban sujetos al régimen de las cortes europeas de aquel entonces, que se rodeaban de pompa y grandiosidad; tenían que obedecer a los gustos y exigencias de los príncipes. Una característica que diferencia a Bach de sus contemporáneos es el enfoque que le da a todas las variedades del material musical. Su contrapunto es profundo, su melodía es florida y su armonía más cromática.

Sonata para viola da gamba y clavecín en Sol menor.

La viola da gamba es un instrumento de cuerda frotada muy antiguo, provisto de trastes, cuerdas de tripa y cuyo arco se toma con la palma hacia arriba. Tuvo un amplio uso durante el Renacimiento y el período Barroco. La forma de tomar una viola es poniéndola entre las rodillas, sin que toque el suelo. Su decaimiento se debió a que el violoncello, instrumento italiano con mayor poderío sonoro y nuevas posibilidades interpretativas, ganaba mucha popularidad y le empezó a sustituir. Además de que ambos instrumentos tienen características físicas y sonoras en común, mucho del repertorio para viola de gamba se ha interpretado en el cello. Hoy en día es bastante usual interpretar las sonatas de Bach para viola de gamba en el cello.

La sonata consta de tres movimientos: rápido-lento-rápido. Desde el principio se asemeja a la expresión de concierto y contiene una asombrosa variedad de motivos, el acompañamiento del clave se asemeja a la textura orquestal del concierto de Brandeburgo No. 3 en *Sol Mayor* (BWV 1048). El papel del clavecín en esta sonata es sumamente importante y su participación va estrechamente relacionada con la de la viola da gamba ya que no está designado a realizar una mera función de acompañante sino que tiene una presencia melódica y temática relevante.

Sobre la fecha de composición de las sonatas hay varias hipótesis. La más clásica dice que fueron escritas entre 1717-1723, durante el periodo de Köthen, en donde Bach se dedicó casi por completo a su producción de música de cámara; pero existe otra hipótesis que contradice a la anterior y defiende que las sonatas fueron escritas en el periodo que vivió en Leipzig, muy probablemente en la década de 1740.

CLASICISMO

Ludwig van Beethoven

Nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania y falleció el 26 de marzo de 1827. Su música abarca toda la gama de emociones humanas, cada una de ellas representada con gran intensidad. Musicalmente, Beethoven aprendió de los maestros del clasicismo como Mozart o Haydn pero innovó, creando un nuevo estilo más libre, emotivo y grandilocuente, es por eso que se le considera como el último clásico y el primer romántico. Fue el primero que se reveló contra el dominio de los poderosos mecenas e intentó ser libre como artista y creador. Tuvo experiencias dramáticas que influyeron en su vida: su sordera tardía, desencantos amorosos e incluso políticos. Todo ello determinó su estilo dramático, emotivo y trascendental.

El Clasicismo Musical fue un periodo que se enmarcó entre el Barroco y el Romanticismo, tuvo su mejor momento en la ciudad de Viena en la segunda mitad del siglo XVIII. Los tres compositores que se convirtieron en las grandes figuras del clasicismo fueron Haydn, Mozart y

Beethoven. Durante este periodo la vida musical sufrió numerosos cambios; se empezó a editar y publicar partituras, los músicos hacían giras y la notación musical se volvió cada vez más específica. La música religiosa estuvo en declive en esa época, ya que tanto la música instrumental como la ópera se convirtieron en géneros mucho más solicitados por el público en general. También, se hicieron más complejos los acompañamientos para crear texturas más ricas y la armonía se volvió más flexible y elaborada.

Sonata No.3 para violoncello y piano en *La mayor*

La obra fue esbozada en los seis últimos meses de 1807, y redactada en la versión definitiva a principios de 1808, años en los que Beethoven ya estaba en posesión de sus mejores virtudes, y lo demuestra a lo largo de tres espléndidos movimientos de luminosa belleza. La sonata tiene una estructura clásica y un lenguaje romántico temprano, posee un radiante equilibrio, está preñada de hermosas ideas. El lucimiento que se da a los dos solistas, la han convertido en la favorita de los intérpretes. Fue dedicada al Baron Gleichenstein.

ROMANTICISMO

Piotr Ilyich Chaikovski

El romanticismo propuso una estética basada en el sentimiento y la emoción, hubo un uso más acentuado del cromatismo en las melodías y una necesidad de más expresividad armónica, produciendo un cambio estilístico.

El compositor ruso nació en Votkinsk, Rusia el 25 de abril/7 de mayo de 1840 y murió en San Petersburgo a los 36 años de edad. Compuso las *Variaciones sobre un tema rococó* para violoncello y orquesta entre diciembre de 1876 y marzo de 1877, poco tiempo después de su cuarta sinfonía *Fantasia Francesca da Rimini* y el Vals-Scherzo para violín.

Variaciones sobre un tema rococó

El Tema que da origen a las variaciones no es rococó en su origen, en realidad es un tema original en el estilo rococó. El término *rococó* se utiliza para definir un estilo de arte ligero y fresco que vino a sustituir las complejidades contrapuntísticas de la música barroca. A la elegancia característica del rococó, Chaikovski añadió su vibrante y personal estilo dramático a estas variaciones. El motivo fundamental para la creación de éstas fue el amor de Chaikovski por la música de Mozart.

Variación viene del vocablo latino *varius* que significa diverso. Una variación, como su nombre lo dice, es cuando se hace una modificación o transformación de algo, en este caso de una idea musical. A partir de un tema se van aplicando continuamente distintas técnicas de variación. La única condición es que retenga algo reconocible de su versión original, ya sea melódicamente, armónicamente, o en cuanto forma. Para lograr esto, el compositor hace uso de muchas técnicas como son el cambio de tiempo, de ritmos, la ornamentación, recursos contrapuntísticos, cambios de tono, etc. Después de una introducción orquestal, el violoncello expone el tema que se desarrolla en siete variaciones separadas por breves cadenzas del solista e interludios de la orquesta. Fue dedicada al chelista Wilhelm Fitzenhagen, profesor del Conservatorio de Moscú, quien estrenó la obra original en esa misma ciudad el 30 de noviembre de 1877 bajo la dirección de Nikolai Rubinstein. A pesar de que la obra ya se había estrenado y fue tocada como Chaikovski la compuso, Wilhelm Fitzenhagen no tardó en editar las variaciones con el pretexto de hacer mejoras a la parte del violoncello y reordenarlas. Editó la parte de cello y realizó cambios. Por ejemplo, alteró la dinámica y el fraseo, transfirió las cadenzas, la tercera y cuarta variación las paso al final y omitió la última variación de la partitura original.

MÚSICA DEL SIGLO XX

Alberto Ginastera

Durante las tendencias musicales del siglo xx hay dificultades para catalogar a los compositores y a las obras dentro de una corriente u otra. Una serie de escritos definen la música del siglo XX de manera global: La música es internacional. Los intérpretes y compositores se ganan la vida con giras y grabaciones. La ópera es sustituida por el ballet y el cine. Se abandonan las reglas de la tonalidad en las nuevas corrientes musicales (serialismo, dodecafonismo, música concreta, etc.) Alberto Ginastera es considerado uno de los compositores latinoamericanos más importantes del siglo XX. Nació el 11 de abril de 1916 en Buenos Aires, Argentina. En sus obras refleja su maestría para revivir las melodías del folclor argentino haciendo uso de diversas corrientes de la vanguardia modernista del siglo XX.

Pampeana No.2

Ginastera le dio nombre de *Pampeana* a tres rapsodias que evocan su país, las tierras bajas y las llanuras. La palabra Pampa o Región pampeana es un área geográfica situada en Argentina, al suroeste del río de la Plata. Es una extensa sabana con partes de estepa.

En el siglo XIX la tendencia nacional en la literatura argentina, idolatraba al gaucho como un ser valiente, nómada, siempre en conflicto con la civilización y el progreso. Esta tendencia combinada con los elogios de su tierra, la pampa, inspiró a Alberto Ginastera para escribir sus tres *Pampeanas*: la primera para violín, la segunda para violonchelo y piano, y la tercera para orquesta.

Cada vez que he cruzado la pampa o he vivido en ella durante un tiempo, mi espíritu se ha sentido inundado por impresiones cambiantes, alegres, melancólicas, algunas llenas de euforia y otras llenas de una profunda tranquilidad, producido por su inmensidad sin límites y por la transformación que sufre el campo en el transcurso del día ... Desde mi primer contacto con la pampa, se despertó en mí el deseo de escribir una obra que refleje estos los estados de mi espíritu.

La rapsodia es una pieza musical que esta compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente y sin relación alguna entre ellas. Frecuentemente las rapsodias están divididas en dos secciones, una dramática y lenta y otra más rápida y dinámica, consiguiendo así una composición de efecto brillante. A menudo se basan en melodías populares, nacionales o folclóricas. Ginastera reflejó en esta pampeana la idea abstracta de la danza, buscó representar el malambo, el marcaje del movimiento del pie (conocido como el zapateo) con seis corcheas por compás rápido, evocando la imagen de mover los pies del gaucho.

La pampeana comienza con varias declamaciones del cello—extensas cadenzas de cello solo—mientras que el piano inicialmente esta restringido a los acordes agudos intermitentes.

En el allegro el piano lanza un ritmo vigoroso que activa al violoncello a una danza breve y después lo lleva a una cadencia de cuerdas dobles y pizzicato.

El piano vuelve a atraer al violoncello de nuevo a la danza y después el cello hace un recitativo. Pronto, los dos instrumentos se unen en una meditación lenta, nocturna, que continúa en longitud, pero con el tiempo los instrumentos se dividen en un baile final, frenético, con pistas de malambo.

