

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

DENIA GRACIELA MORENO PATIÑO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA

VIOLONCHELO

ARANDA, BACH, ELGAR, SCHUMANN

ASESOR DE NOTAS AL PROGRAMA Y CONCIERTO: DR. GUSTAVO MARTIN MARQUEZ

Ciudad de México

Junio 2018



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.

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a mis padres y a mi hermana por su apoyo incondicional a lo largo de esta carrera, por su interés en la calidad de mi progreso, por llenarme de amor y cuidado y lo más importante, por enseñarme a hacer todo lo que hago con mucho amor y felicidad; sin ustedes, esto no se hubiera logrado.

A Renato, que siempre ha confiado en mí y ha estado en los momentos más importantes de este recorrido. Fuiste, eres y serás una inspiración y motivación para mí.

A mis maestros: Pablo Reyes, Lioudmila Beglarian, Ivan Koulikov, Mónica del Águila que han compartido su conocimiento chelísitico conmigo; a mis sinodales que han estado al pendiente durante este proceso: Mtro. Ignacio Mariscal, Mtra. Luz María Frenk, Mtro. Elías Morales, Mtro. Leonardo Mortera y, en especial al Dr. Gustavo Martín, por haber sido un maestro, psicólogo, amigo, casi-padre, por toda su paciencia, su guía incondicional, su amor a la docencia y por brindar su conocimiento de una manera tan especial. Definitivamente, un ejemplo a seguir.

A mi tía musical, Raquel Waller. Muchas gracias por todo tu apoyo, tu esfuerzo, tu motivación y cariño. Te estaré eternamente agradecida por todo.

A mi familia, mis abuelos, tíos y primos, por haber estado al pendiente de mi actividad musical y por todas las palabras de amor, aliento y apoyo en esta aventura.

A todos los amigos que este camino me puso enfrente; por compartir su conocimiento, sus reflexiones, sus diversiones y todas las experiencias que me siguen enriqueciendo al lado de todos ustedes.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por haberme acogido desde la infancia y haber guiado cada uno de mis pasos en la vida, con calidad y apoyo.

A la vida misma, por ser maravillosa conmigo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
---------------------------	---

SUITE NO. 3 EN DO MAYOR BWV 1009 para violonchelo solo	J. S. Bach (1685-1750)
--	---------------------------

1.1 VIDA Y OBRA DE BACH.....	5
1.2 ANÁLISIS DE LA OBRA.....	9
1.3 HISTORIA DE LAS SUITES Y EL VIOLONCHELO EN EL SIGLO XVII.....	10
1.4 CONCLUSIONES.....	25

PIEZAS DE FANTASÍA para violonchelo y piano	R. Schumann (1819-1856)
---	----------------------------

2.1 VIDA Y OBRA DE SCHUMANN.....	28
2.2 ANÁLISIS DE LA OBRA.....	33
2.3 HISTORIA DE LA MÚSICA DE CÁMARA S. XIX.....	40
2.4 CONCLUSIONES.....	41

CREDO para violonchelo y piano	A. Aranda (1974)
--	---------------------

3.1 VIDA Y OBRA DE ARANDA.....	42
3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA.....	45
3.3 MÚSICA MEXICANA PARA VIOLONCHELO.....	47
3.4 CONCLUSIONES.....	49

CONCIERTO EN MI MENOR OP. 85
para violonchelo y orquesta

E. Elgar
(1857-1934)

4.1 VIDA Y OBRA DE ELGAR.....	51
4.2 ANÁLISIS DE LA OBRA.....	56
4.3 JACQUELINE DU PRÉ Y EL CONCIERTO.....	70
4.4 CONCLUSIONES.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	75
PROGRAMA DE MANO.....	79

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo resume repertorio para violonchelo que abarca obras desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI.

J. S. Bach, con su genialidad musical, compuso las Suites para violonchelo solo buscando desarrollar las diferentes posibilidades tímbricas y técnicas de este instrumento. La *Suite 3*, escrita en Do mayor, posee cualidades interpretativas y técnicas complejas que se desarrollarán en el capítulo 1.

R. Schumann, compositor representativo de la época romántica en Europa, compuso muchas obras con una lírica asombrosa, desde música para piano solo hasta sinfonías, que buscaban enaltecer lo más hermoso del ser humano. Con su obra *Fantasiestücke* para violonchelo y piano, hace un recorrido por muchas emociones y sensaciones humanas y que por su línea melódica y complejidad técnica, se ha vuelto parte del repertorio obligado para violonchelo.

La música mexicana ocupa un lugar importante en el repertorio de los músicos mexicanos y extranjeros, ya que por su gran mezcla de ritmos y sonidos del mundo, se convierte en una rama que enriquece el arte de México, logrando que la presencia del país sea importante a nivel mundial. Alexis Aranda es un compositor mexicano que ha tenido muchos triunfos internacionales a lo largo de su carrera. Su música se caracteriza por su tremenda lírica e interesante complejidad. La obra *Credo* para violonchelo y piano, es una muestra de lo interesante que es la música mexicana contemporánea.

E. Elgar, músico inglés que siempre buscó la vanguardia musical de su época, compuso el *Concierto para violonchelo y orquesta en Mi menor Op. 85* a principios del siglo XX. Su música tiene toques de los paisajes naturales que pudo apreciar durante toda su vida. Este concierto, así como mucha de su música, ha sido favorablemente criticada desde sus estrenos, convirtiendo a este músico en uno de los más grandes compositores que el Reino Unido ha tenido.

SUITE NO. 3 EN DO MAYOR BWV 1009

para violonchelo solo

J. S. Bach

(1685-1750)

1.1 VIDA Y OBRA DE BACH

1.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

1.3 CONCLUSIONES

*Nicht Bach, sondern Meer sollte er heissen.*¹

Beethoven

1.1 VIDA Y OBRA DE BACH

Bach es considerado como uno de los grandes genios musicales, virtuoso del órgano, excelente violinista y gran compositor de casi todos los géneros musicales cultivados en su tiempo.² Nació en el seno del luteranismo, lo que hizo de él un hombre profundamente religioso y reveló rasgos característicos de los tres principios de Martín Lutero que son: *sola gratia* (confianza en la Gracia de Dios), *sola fides* (fe en la Providencia Divina) y *sola scriptura* (fundamento bíblico).

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en el ducado de Turingia-Eisenach, hoy Alemania. Desde muy pequeño, su padre y hermano le enseñaron el arte de la interpretación, composición, teoría musical, así como a tocar el órgano y el clavicordio.

A los catorce años realizó estudios corales en la prestigiosa escuela de San Miguel en Lüneburg;³ este hecho influyó enormemente en su educación cultural ya que estuvo expuesto a la amplia cultura europea además de haber recibido formación en teología, latín, historia, geografía y física.

¹ "No debería llamarse arroyo, sino mar." En alemán, *Bach* significa arroyo.

² Comellas, José Luis. *Nueva historia de la Música*. p.165.

³ Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. pp. 41-43.

En 1704, al terminar sus estudios, obtuvo un puesto como músico de la capilla del duque Ernst III en Weimar. Con el tiempo, sus capacidades como tecladista se comenzaron a difundir y fue invitado a inaugurar el órgano de la ciudad cercana de Arnstadt. Poco después, Bach fungió como organista en la iglesia de Arnstadt. En 1707, en la ciudad de Mühlhausen, una importante ciudad ubicada al norte, le ofrecieron el puesto de organista con una mejor paga y mejores elementos musicales. Ese mismo año se casó con su prima Maria Barbara con quien tuvo siete hijos, entre ellos: Wilhelm Friedemann, Johann Gottfried Bernhard y Carl Philipp Emmanuel.

Al año siguiente, en 1708, una nueva oferta de trabajo del ducado de Weimar tocó las puertas de la casa de Bach. Con un mejor salario, cumplió como organista, director del coro, maestro suplente de capilla y violinista concertino. Al morir el maestro de capilla de Weimar, el duque dio el puesto al hijo del maestro fallecido, lo que decepcionó bastante a Bach ya que él había pedido el puesto vacante. Bach se dirigió a Köthen.

Fue contratado en 1717 por el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, quien fue un hombre sensible con gran talento musical y humanístico. Bach, como maestro de capilla de su corte dirigió una notable orquesta—el príncipe aumentó la orquesta de tres a diecisiete integrantes cuando asumió el poder—que fue fuente de inspiración para su música de cámara.

Al no tener obligaciones musicales con la iglesia—la iglesia calvinista, establecida en Köthen, no permitía la realización de música eclesial muy elaborada—, la mayoría de la música compuesta en esta ciudad fue profana y se enfocó a componer exclusivamente a instrumentos solistas o ensambles.⁴

Las Suites para violonchelo solo, las Sonatas y Partitas para violín solo, los Conciertos de Brandemburgo, las suites orquestales y el primer catálogo de *El clave bien temperado*, así como su primera obra sacra de largo aliento la *Pasión según San Juan*, entre otras muchas obras, pertenecen a estos años de estancia en Köthen. En 1720, su esposa Maria Barbara

⁴ Miles, Russell H. *Johann Sebastian Bach: An Introduction to His Life and Works*. p. 57.

murió y un año después, Bach se casó con Ana Magdalena Wilke con quien tuvo trece hijos, entre los que destacan como músicos importantes Johann Christoph Friederich, conocido como *el Bach de Bückeburgo* y Johann Christian, llamado *el Bach de Milán* y *Bach de Londres*.

Al poco tiempo de que Bach se desposó con Ana Magdalena, el príncipe Leopold contrajo nupcias con Friederica Henrietta, hija del príncipe Carl Friederich de Anhalt-Bernberg. La música en la corte se vio amenazada ya que la joven esposa no era aficionada al arte sonoro y poco a poco se fue perdiendo el interés en el quehacer musical de la corte. Bach, al ver amenazado su trabajo, además de la necesidad de volver a trabajar en un entorno eclesiástico debido a su preocupación por la educación religiosa de sus hijos, dejó Köthen en 1723.

En Leipzig, ciudad donde se estableció en 1723, estuvo a cargo de la música de cuatro iglesias. Después, en 1729, fue nombrado director del *Collegium Musicum* de esta ciudad en donde vemos la creación de conciertos y obras de cámara. También fue cantor y director musical en la iglesia luterana de Santo Tomás y director de la música municipal, puesto de gran prestigio en Alemania.⁵

Este periodo en Leipzig fue el más fructífero de su vida, con una producción de al menos tres ciclos de cantatas y el estreno de la *Pasión según San Juan*, *El Magnificat* y el *Oratorio de Pascua*, el *de Navidad* y el *de Ascensión*. En 1736 recibió el cargo de Maestro honorario de la Capilla del duque de Weissenfels y al año siguiente el de Compositor de la corte del rey de Polonia y elector de Sajonia.

En 1747, por insistencia de su hijo, Bach viajó a la corte de Prusia ya que el rey Federico “El Grande” ansiaba conocerlo. Fue su último viaje. Al final de su vida, Bach sufrió de una enfermedad que le ocasionó ceguera y murió en 1750. Dejó su gran patrimonio a sus nueve hijos sobrevivientes y a su esposa, quien murió en la pobreza, diez años después.

⁵ *Ibidem*, pp. 86-87.

Dentro de su vasta obra existen dos bloques: uno es la música vocal, comprendiendo cantatas, pasiones, oratorios, corales, etc., y el otro es la música instrumental: conciertos, sonatas, suites, oberturas, preludios, fugas, fantasías, cánones, ricercares, variaciones, etc. Todo lo anterior para una amplia gama de instrumentos. En su música se sintetiza toda la tradición de la música occidental que aprendió, copió y adoptó en su juventud conociendo perfectamente los estilos musicales de su época.

Entre el repertorio de J. S. Bach encontramos:

MÚSICA INSTRUMENTAL

Seis Conciertos de Brandemburgo, Suites para violonchelo solo, Conciertos para violín, Suites Orquestales, Sonatas y Partitas para violín, Sonatas para viola da gamba.

MÚSICA PARA ÓRGANO

Preludios y variaciones sobre corales, Sonata en Re mayor, Preludio y Fuga en Do menor, Tocata y Fuga en Do mayor, Pasacalle y Fuga en Do menor, preludios y fugas, tocatas, cuatro transcripciones de conciertos de Vivaldi, *Pequeño Libro para órgano.*

MÚSICA CORAL

Cantata de Pascua, Cantatas, Magnificat, Pasión según San Juan, Pasión según San Mateo, Pasión según San Marcos, Oratorio de Navidad, Misa en Si menor.

MÚSICA PARA TECLADO

El Arte de la Fuga, el primer libro de Preludios y Fugas, Suites Francesas, Variaciones Goldberg, Clave bien temperado.

La *Bachgesellschaft* (edición de la música de Bach) fue creada en 1850 y publicó la obra completa de Bach en 59 volúmenes; cabe destacar que Bach escribió más de trescientas cantatas de las cuales sólo se conservan 190 religiosas y 20 profanas.

Las obras del catálogo de Bach se identifican por su número según el catálogo elaborado por Wolfgang Schmieder, *Bach-WerkeVerzeichnis*, abreviado BWV.

1.2 EL VIOLONCHELO EN EL SIGLO XVII

El violonchelo durante el siglo XVII no estaba tan explorado como los instrumentos solistas de sus tiempos: violín, flauta o clavecín, y se usaba mucho más como bajo continuo. Sin embargo, al tener esta función predominante en la música barroca y en la de Bach, podemos decir que el violonchelo se podía encontrar en casi cualquier obra a excepción de la música para teclado.

A finales de este siglo, su papel comenzó a cambiar y a tocar partes mucho más desarrolladas y activas como bajo continuo como en los *XII tríos para dos violines y violonchelo* de Corelli (1683) así como los primeros grandes chelistas como Domenico Gabrieli (1659-1690) y Giuseppe Jacchini (1670-1727) que compusieron obras para violonchelo caracterizadas por su frescura y originalidad.⁶

A partir de 1700, el violonchelo cobró mayor importancia con compositores como Alessandro Scarlatti, B. Marcello, L. Boccherini y A. Vivaldi, mismo que escribió seis sonatas para violonchelo y bajo continuo. Vivaldi también fue el primero en escribir conciertos para violonchelo y orquesta de los que actualmente conocemos veintisiete.

HISTORIA DE LAS SUITES

Las seis suites para violonchelo de Bach, creadas alrededor de 1720, son la primera obra fundamental en la historia del violonchelo ya que nunca antes se habían compuesto piezas para este instrumento con tanta riqueza musical y considerable dificultad técnica.⁷

No se tienen datos sobre las primeras ejecuciones de las suites y lamentablemente a la muerte de Bach, estas y las sonatas y partitas de violín quedaron en el olvido. La primera publicación de las sonatas y partitas fue en 1802 y la de las suites en 1825, basadas en las copias de Anna Magdalena Bach.⁸

⁶ Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo*. p.

⁷ «Violonchelo». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. p.

⁸ Siblin, Eric. *The Cello Suites*. pp. 3-6.

Aunque posteriormente se encontraron los manuscritos originales de las partitas y se pudieron corroborar muchos detalles, las suites para violonchelo no corrieron la misma suerte. En 1960 se descubrieron dos copias hechas por dos discípulos de Bach: Kellner y Westphal.

R. Schumann escribió un acompañamiento de piano para las suites que tuvo poca difusión. No obstante, Pau Casals, violonchelista español las rescató de su olvido. Casals, en 1890, con trece años de edad, encontró las suites editadas por Friederich Grützmacher en una tienda en Barcelona. No realizó ninguna interpretación pública y mucho menos grabación, hasta 1925, con cuarenta y ocho años de edad. Fue el primero en grabar las suites seguido por grandes violonchelistas que han grabado estas suites con diversas interpretaciones.

Existen diferentes teorías sobre los instrumentos que Bach pretendía utilizar para las suites. Se habla del *violonchelo piccolo* para la sexta suite así como de la *viola pomposa* para la misma suite.⁹ A menudo encontramos otras hipótesis, aunque con poca confirmación por parte de musicólogos, en las que se dice que todas las suites fueron compuestas para *violonchelo de spalla*, existiendo grabaciones interpretadas por Sigiswald Kuijken y Ryo Terakado hechas con este instrumento.

1.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

SUITE

La suite fue una de las estructuras musicales más populares del siglo XVII en toda Europa. El término suite refiere a una serie de movimientos basados en danzas. Con el tiempo, la suite dejó sus fines prácticos para volverse meramente instrumental, sin embargo, siguió manteniendo sus características de danza, especialmente en el terreno rítmico.

⁹ Schwemer, Bettina & Woodfull-Harris, Douglas. *6 suites a violoncello solo senza basso, BWV 1007-1012*. Bärenreiter, 2000, pp. 14-18.

Este tipo de piezas en movimientos fueron desarrolladas por Bach, Händel y muchos otros compositores llevándola al pináculo de su perfección. Las suites de Bach y de Händel poseen una unidad tonal así como una estructura binaria.

Bach fue muy lógico en la secuencia de sus suites para violonchelo solo, siguiendo el esquema alemán (*allemande, courante, sarabande, gigue*) e introduciendo a todas las suites con un preludio y entre las demás danzas, colocó danzas galantes—estas piezas galantes consistían en dos *minuet*, como en las Suite I y II; dos *bourrés*, como en las Suite III y IV; y dos *gavotas*, como en las Suites V y VI.

Entre las partes que conforman la Suite III encontramos:

PRELUDIO

Término proveniente del latín *praeludere* que significa “previamente”. Es una pieza musical destinada a un instrumento solista que introduce el carácter general de la suite, así como su tonalidad. Tienen su origen en las grandes improvisaciones barrocas.

Es con J. S. Bach que el preludio llegó a su apogeo. La escritura musical de esta época carecía de indicaciones, por lo que los preludios escritos por Bach no cuentan con indicaciones de dinámica, ni carácter, ni articulación, por lo tanto, es de mucha importancia que los intérpretes estén familiarizados con estas piezas y que se analicen para hacer delimitaciones armónicas, agógicas, de dinámica y articulación en las secciones para que la interpretación sea más clara.

El preludio de la Suite no. 3 para violonchelo solo de J.S. Bach, está escrito en Do mayor, en un compás de 3/4 y con una constante rítmica de dieciseisavos. Consta de cuatro grandes secciones armónicas: Do, Sol, La y Do. En cuestión de articulación, se divide en nueve secciones, donde la homogeneidad de articulación caracteriza a cada una de ellas.

Este preludio, se encuentra construido en su mayor parte por grados conjuntos que suben y bajan. Se puede observar en el primer compás que está conformado por una escala descendente de Do mayor y que se irá desarrollando a través de todo el preludio.

Prélude.



Fig. 1, *Preludio*, cc. 1-4

Es importante ubicar el bajo ya que este nos llevará hacia progresiones, notas pedal como en el compás 21.



Fig. 2, *Preludio*, cc 21-24

Diferentes progresiones se presentan como el de la siguiente imagen, en el que la progresión se realiza de manera ascendente.



Fig. 3, *Preludio*, cc- 37-40, mediante los círculos y los rombos se puede observar algunos de las notas que construyen la progresión ascendente.

Un pasaje conformado por una progresión armónica descendente, que limita cada frase, presenta el clímax de este preludio, exponiendo las cuestiones tonales y armónicas que se encontrarán en las danzas de la Suite.



Fig. 4, *Preludio*, cc. 45-48

El final del preludio está compuesto con acordes y concluye con una escala que semeja el principio y que será un elemento que se verá al final de casi todas las danzas.



Fig. 5, *Preludio*, cc. 77-88

cc. 1-6	cc. 7-14	cc. 15-28	cc. 29-88
Do	Sol	La	Do

ALLEMANDE

De origen germano, fue una danza muy popular en la época barroca. En un principio fue una danza lenta, carecía de síncopas y combinaba pequeños motivos; se le relacionaba con caballeros que “bailaban con armadura”, lo que nos hace sospechar que era una danza que se bailaba de una manera simple. Cuando fue introducida a la corte francesa, la *allemande* tomó un carácter más sentimental y gracioso. Posteriormente, su forma se desarrolló en un sentido más dancístico y fue asumida como parte de la estructura de la suite. Es un movimiento fluido-reflexivo escrito generalmente en compases de 4/4 con una forma binaria: A B. Va después del preludio¹⁰ y generalmente comienza con una nota en anacrusa que, a menudo, será la primera nota con la que inicia el compás siguiente, en una especie de golpe doble. Su carácter es serio pero no pesado con una velocidad moderada.

En esta *Allemande*, de movimiento ligero y con una métrica en 4/4, encontramos claramente las dos partes de esta danza separadas por barras de repetición. Armónicamente está escrita de esta manera I – V :|| : V – I :||. Posee una variedad de valores rítmicos que van desde treintaidosavos hasta cuartos con punto.

¹⁰ Cuando la obra carece de preludio, entonces la *allemande* inicia regularmente la suite.

Esta danza comienza con un compás que nos recuerda al inicio del preludio de esta misma suite, aunque con una anacrusa de tres notas, con su exploración sonora en una escala descendente que va de Do 5 a Do 3.



Fig. 6, *Allemande*, cc. 1

Esta danza se compone con dos motivos: el primero lo vemos con una figura rítmica que aparece por primera vez en el primer compás. Esta figura la encontramos, además del compás 1, en los compases 2, 6, 10, 11, 13, 18, 19, 23 y 24 conservando casi de manera uniforme las figuras rítmicas aunque varía melódicamente.

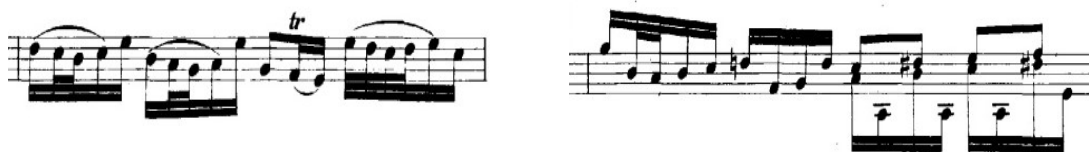


Fig. 7, *Allemande*, cc. 2 y 6

El segundo motivo lo encontramos en las anacrusas a los compases 3-5, 7, 8, 14-17, 20 y 21. Este motivo cambia la rítmica creando un contraste, alternándose con el primer motivo. Este motivo cuenta con figuras rítmicas que se caracterizan por tener dieciseisavos arpegiados y repetir la figura con treintaidosavos en grados conjuntos a manera de anacrusa.



Fig.8, *Allemande*, cc.3

Un tercer motivo que posee una rítmica y una secuencia melódica distintas prepara la conclusión de cada parte: compases 9 y 22.



Fig. 9, *Allemande*, cc. 9-10

: cc. 1-4	cc. 5-12 :	: cc. 13	cc. 14-18	cc. 19-24 :
Do Mayor	Sol Mayor	Sol Mayor	La menor	Do Mayor

COURANTE

Danza de origen francés, del verbo francés *courir* y del verbo italiano *correre* que significa correr. Tuvo su origen en el siglo XVI y a mediados del siglo XVII ocupó un lugar en la suite. Esta danza es de carácter ligero, interpretada en un tiempo rápido y de compás ternario. Anteriormente, se hacía la diferencia entre una *courante* y una *corrente*. La *courante* habitualmente se tocaba en compases de 3/2 y 6/4, poseía síncopas y octavos. Era una danza muy apreciada en las cortes ya que se consideraba una de las danzas más elegantes. Se tocaba en una velocidad moderada. En cambio, la *corrente* era generalmente ágil, su métrica ternaria iba en compases de 3/4 a 3/8 y encontramos pasos y saltos en su coreografía.¹¹

Bach en todas sus suites, nombró a esta danza *courante*, sin embargo, en esta suite, esta danza corresponde por sus características a una *corrente*, en su versión italiana. La podemos distinguir por el compás, el carácter y la velocidad.

Tiene una forma binaria y armónicamente posee la estructura: I – V: ||: V – vi – I: ||. Posee una constante rítmica en octavos aunque hay algunas figuras rítmicas como cuartos con punto y dieciseisavos a manera de adorno. Podemos identificar un motivo principal que va evolucionando por sección, cada uno en la región tonal correspondiente:

¹¹ Courante, Diccionario Oxford de la Música, p. 393.



Fig. 10, *Courante*, cc. 1



Fig. 11, *Courante*, cc. 41

En el compás 1, podemos darnos cuenta de que por su registro, de Do 5 a Do 3 en la manera de arpeggio descendente, nos recuerda nuevamente al primer compás del preludio.

Esta danza se caracteriza por su construcción a base de arpeggios ascendentes y descendentes que se alternan con gestos escritos en grados conjuntos.



Fig. 12, *Courante*, cc. 1-8

Hay una pequeña variación en el ritmo donde se encuentran algunas de las cadencias que nos sirven de reposo auditivo y para el ejecutante. Estas variaciones rítmicas las encontramos en los compases 8, 36, 40, 56 y 80, este último es la única variación rítmica sin ser cadencia ya que las cadencias se encuentran en los compases mencionados anteriormente, así como en los compases 17, 25, 29, 49, 60 y 73.



Fig. 13, *Courante*, cc. 56

Algo interesante de esta danza es la polifonía que se logra mediante las notas, generalmente en el primer tiempo de cada compás, que se van moviendo de manera ascendente o descendente:



Fig. 14, *Courante*, cc. 65-71

O en este otro ejemplo, donde las voces van presentándose con un movimiento contrario, una va ascendiendo y la otra descendiendo.



Fig. 15 *Courante*, cc. 25-28

Una fragmento importante de esta danza en ambas secciones, es un pasaje que está construido por *bariolage*,¹² que es un término empleado para nombrar la alternancia entre cuerdas al aire y cuerdas pisadas, destinado a producir un contraste en el timbre, así como para nombrar un pasaje repetido tocado en diferentes cuerdas.



Fig. 16, *Courante*, cc. 29-34



Fig. 17, *Courante*, cc.30-35 y 73-78

¹² «Bariolage». *Diccionario Enciclopédico de la Música*. p.156

La segunda parte posee los mismos elementos variando en cuestiones armónicas, ya que nos encontraremos en algunas partes, en La menor, predominando el primer grado y el quinto grado.

cc. 1-8	cc. 9-24	cc. 25-40 :	: cc. 41-56	cc. 57-64	cc. 65-72	cc. 73-84 :
Do Mayor	Sol Mayor	Re menor- Sol Mayor	Sol Mayor-La menor	Do Mayor	Mi Mayor	Sol Mayor- Do Mayor

SARABANDE

Fue una danza con mucha popularidad a finales del siglo XVI y hasta el XVIII. Aparecía, en su forma instrumental, como una de las principales de la suite barroca, precedida por la *courante*. En el siglo XVI poseía un ritmo rápido y vivo, con un compás alternado de 3/4 y 6/8. Tenía mala reputación ya que se consideraba se cantaba con letras vulgares y con pasos lascivos, por lo que se prohibió en España en 1583. Posteriormente, a finales del siglo XVI, la *sarabande* fue introducida a la corte francesa en su forma lenta y grave con un ritmo moderado haciéndose popular como una danza instrumental.¹³

En los tiempos de Bach, la sarabande poseía una métrica ternaria con una acentuación en el 2do tiempo de cada compás, con un carácter lento y solemne que contrastaba con la agilidad de la gigue.

En esta suite, la sarabande posee un formato binario y el modelo armónico es I – V : || : V – I : ||. Cada inicio de frase, se escribe con un acorde del cual, en algunas ocasiones, una nota se mantendrá para seguir la línea melódica.

Las secciones están formadas por periodos de 4 compases, teniendo el último compás como un motivo contrastante por su armonía cadenciosa que cierra las frases.

¹³ “Sarabande”. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. pp. 1334-1335

Sarabande.



Fig. 18, Sarabande, cc. 1-4

La segunda sección sorprende, pues es proporcionalmente más larga (con una extensión del doble de duración que la primera parte), característica que no se había presentado en las danzas precedentes de esta suite. Aun así, los periodos tienen una extensión de cuatro compases, al igual que la primera sección. También se observa una pequeña variación rítmica-melódica en el motivo principal. En la primera sección se encuentra como un acorde de un tiempo en cuarto y ahora como un octavo y dos dieciseisavos.



Fig. 19, Sarabande, cc. 9-10

Una variación rítmica, en donde se encuentran un octavo con puntillo y dos treintaidosavos se hace presente, haciendo que el flujo de esta sección sea más ligero, logrando marcar el carácter y movimiento de esta danza.



Fig. 20, Sarabande, cc. 17-18

Armónicamente, se caracteriza por ir de primer grado al quinto en la primera sección y de quinto a primero en la segunda. Sin embargo, la segunda parte, como en las danzas previas, es más compleja armónicamente quedando de la siguiente manera:

cc. 1-4	cc. 5-8 :	: cc. 9	cc. 10-13	cc. 14-16	cc. 17-22	cc. 23-24 :
Do Mayor	Sol Mayor	Sol Mayor	La menor	Re menor	Sol Mayor	Do Mayor

DANZAS GALANTES

MINUETS

Es una danza de origen francés, que fue introducida a la corte del rey Louis XIV a mediados del siglo XVII. Tiene un compás ternario y su carácter era moderadamente lento. La rítmica se caracteriza por tener cuatro notas en dos compases de 3/4 que se acomodaban de esta manera: mitad-cuarto-cuarto-mitad, mitad-cuarto-mitad-cuarto o cuarto-mitad-mitad-cuarto. Es la única danza que fue retomada posteriormente por otros compositores para incorporarla a los nuevos géneros como los cuartetos, las sinfonías y las sonatas. Encontramos Minuets en las Suites I y II de Bach.

GAVOTTES

Es una danza folclórica de origen bretón que era parte del repertorio de las danzas cortesanas del siglo XVI. Es de carácter alegre con una métrica binaria al igual que su estructura. Se encuentra en las suites del siglo XVII, después de la *sarabande*. La encontramos en las Suites IV y V para violonchelo solo.¹⁴

BOURRÉE

Es una danza de origen francés que se bailaba zapateada y vivazmente. Hizo su aparición, al igual que la *courante* bajo el reinado de Catalina de Medici en el siglo XVI. Posteriormente adaptada a la vida social francesa como una danza que se bailaba en pareja con un compás binario a una velocidad ágil. Encontramos este tipo de danzas en las Suites III y IV para violonchelo solo.

En el conjunto de las Seis Suites para violonchelo solo, encontramos diferentes danzas galantes ubicadas en el mismo lugar de cada Suites, es decir, entre la *Sarabande* y la *Gigue*. Poseen una forma binaria y una forma estructural idéntica entre todas. Están compuestas por dos movimientos unidos, es decir que tienen una forma A-A-B-B-C-C-D-D-A-B.

¹⁴ WT/JBe. "Gavota". *Diccionario Enciclopédico de la Música*, pp. 648

Al comparar las dos Bourrée de esta Suite, podemos encontrar una similitud por su esquema rítmico, aunque difiere en la melodía y obviamente, en la tonalidad donde la primera se encuentra en Do Mayor, mientras la segunda está escrita en Do menor. Se encuentran escritas en compases de dos medios y como se mencionó antes, poseen una forma binaria.



Fig. 21, Bourrée I, cc. 1-4



Fig. 22, Bourrée II, cc. 1-3

Esta danza comienza con una anacrusa que está escrita en la mitad del segundo tiempo con dos octavos. La primera parte del Bourrée I se caracteriza por un movimiento de saltos y grados conjuntos. Durante la segunda sección, encontramos otras secciones que tienden a ser más melódicas por su uso de grados conjuntos en contraste con saltos, donde la nota del bajo se mantiene como pedal. En la figura de abajo, estos compases prepararán la cadencia que se encontrará más adelante.



Fig. 23, Bourrée I, cc. 13-14

El Bourrée II cambia de tonalidad a Do menor así como de carácter, siendo más cantábil y expresivo, sobre todo por la construcción de su melodía con grados conjuntos, como ya se ha mencionado. Esta segunda parte posee una semi-constante rítmica en octavos.



Fig. 24, *Bourrée II*, cc.. 19-24

Armónicamente, encontramos este esquema en el *Bourrée I*:

cc. 1-4	cc. 5-8 :	: cc. 9-10	cc. 11-16	cc. 17-28 :
Do Mayor	Sol Mayor	Sol Mayor	La Menor	Do Mayor

Y en el *Bourrée II*:

cc. 1-2	cc. 3-8	: cc. 9-11	cc. 12-16	cc. 17-24 :
Do Menor	Mib Mayor	Mib Mayor	Sol Menor	Do Menor

GIGUE

Proveniente del inglés antiguo *jig* así como del francés *gigue*, que probablemente signifique saltar o jugar. Es una danza de origen británico aunque fue exportada a Francia a mediados del siglo XVII donde se convirtió en uno de los movimientos comunes de la suite barroca.

Surgieron dos tipos de estilos de esta danza: la *guige* francesa y la *gigue* italiana. En Francia tenía una predominancia de notas con puntillo y se escribía generalmente en 6/8 o 6/4 con un carácter elegante. En Italia, escrita en una métrica de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8, era sumamente ágil comparada con la francesa.¹⁵

Esta danza concluye todas las suites. A pesar de que Bach anotó los movimientos correspondientes con el término en francés, todas las *gigues*, con excepción de la V, están

¹⁵ "Gigue". *Diccionario Enciclopédico de la Música*. pp. 655

en un estilo italiano. Esta *Gigue* posee una forma binaria AB con motivos que se van desarrollando:

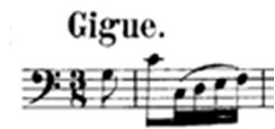


Fig. 25, *Gigue*, cc. 1, Motivo principal



Fig. 26, *Gigue*, cc. 5, Motivo con variación

Un recurso para conectar el movimiento de la línea melódica, además de ser una característica que ayuda a equilibrar y recorrer el registro chelístico, es el juego de pregunta-respuesta entre los motivos, por ejemplo:



Fig. 27, *Gigue*, cc. 11-16

Posteriormente, nos encontramos con una sección que nos sirve a manera de puente y que aparece en las dos partes de la *Gigue*. Está conformada por dieciseisavos presentando un pedal armónico mientras la voz superior se mueve en *bariolage*.



Fig. 28, *Gigue*, cc. 21-28



Fig. 29, *Gigue*, cc. 84-90

A continuación, aparece una sección con mayor tensión, que con dobles cuerdas, nos muestra un pedal armónico que se mantiene en sólo una nota provocando consonancias y disonancias. Esta parte puede evocar a su origen anglosajón al imitar una sonoridad de naturaleza algo popular, como de gaita.



Fig. 30, *Gigue*, cc. 33-40



Fig. 31, *Gigue*, cc. 93-100

Para terminar ambas secciones, y como contraste con la parte anterior, tenemos una sección de carácter más suave y lírico, conformado en su mayor parte por dieciseisavos y que por su armonía, nos preparan para el cambio de región tonal siguiente.



Fig. 32, *Gigue*, cc. 101-108

La segunda parte de esta danza, cambia un poco en el esquema y no se repite exactamente igual a la primer parte en estructura. Comienza con una sección, que a manera de introducción, prepara el oído para regresar al orden de frases y periodos de la primera sección.



Fig. 33, *Gigue*, cc. 49-56

Armónicamente podemos decir que esta danza se organiza de esta manera:

cc. 1-6	cc. 7-48 :	: cc. 49-56	cc. 57-72	cc. 73-100	cc. 101-108 :
Do Mayor	Sol Mayor	Sol Mayor	La Menor	Sol Mayor	Do Mayor

1.4 CONCLUSIONES

He escuchado y analizado varias grabaciones de estas suites que se han hecho con enfoques muy distintos, ya que, al no haber anotaciones específicas hechas por Bach, como intérpretes tenemos la obligación de tomar muchas decisiones interpretativas y técnicas, desde dinámicas, hasta digitaciones y arcos.

De manera personal, mi interpretación tiene un enfoque que va hacia lo histórico, donde la jerarquía armónica y contrapuntística son más importantes, es decir, mi interpretación hará que la armonía sea la parte más destacada así como las distintas voces que se desarrollan, cantan y acompañan a lo largo de la obra, por eso es fundamental que esta suite esté analizada y entendida de esta manera.

Hay que tener en cuenta que la escritura musical previa al siglo XIX carecía de algunos signos musicales que se manejan mucho en la actualidad. Se solían enviar los manuscritos originales al músico que iba a interpretar las obras o a los copistas. En el caso de Bach, solía enviar los manuscritos a sus estudiantes o a su esposa por lo que algunas indicaciones que podemos observar en las partituras poseen un significado diferente a si las anotaciones eran del compositor o de algún intérprete o copista. Lamentablemente, como se ya se mencionó, los manuscritos originales de las suites se perdieron.

Una de las metas de muchos intérpretes es que su versión de la música que tocan quede inmortalizada mediante grabaciones, por lo que estas Suites son material común para grabar. Muchos chelistas han grabado este repertorio y es curioso que chelistas considerados como los mejores de su época, al escuchar sus grabaciones se desconocieran por completo (Janos Starker, Yo-Yo Ma, Mischa Maisky, Mario Brunello) o se arrepintieran por haberlo hecho (Pau Casals, Rostropovich) haciendo que cada intérprete se acerque a esta obra con respeto.

Existen varias maneras de abordar estas suites. Los enfoques interpretativos de cada grabación se pueden catalogar de la siguiente manera:

- Ejecuciones en las que se busca la mayor intensidad posible de la expresión. El ejemplo universalmente considerado de este enfoque es Pau Casals, donde en sus grabaciones se puede escuchar una interpretación en la que todas las notas suenan perfectamente, dando énfasis a casi todas, siempre dirigiendo las líneas melódicas; su sonido es completamente moderno y pleno con un tempo moderado; sin embargo, algo que me llama mucho la atención, es que algunas notas que toca, no son las que se acostumbra a tocar normalmente.¹⁶ De igual manera, Mischa Maisky da mucha intensidad a su interpretación, se escucha cada nota con un sonido y un vibrato moderno.¹⁷ Ambas interpretaciones son muy buenas pero difieren mucho con las siguientes categorías en cuanto a estilo de ejecución.
- Ejecuciones inspiradas en la práctica histórica para realizar una interpretación historicista. El representante más significativo de este tipo es Anner Bylisma. De hecho, en este grupo habría que señalar subcategorías de interpretaciones fuertemente expresivas (Bylisma) y otras más estilizadas (Vito Paternoster, Christophe Coin). Por ejemplo, Christophe Coin interpreta las suites en 415Hz, dando ese color oscuro a la interpretación, así como una sensación más ligera y fina, dándole una jerarquía importante a la armonía así como al contrapunto que va surgiendo de cada uno de los movimientos logrando una polifonía figurada.¹⁸ Anner Bylisma, al igual que Coin, interpreta la suite en 415Hz, sin embargo él cambia mucho respecto a otras interpretaciones que he escuchado: el preludio lo toca a una velocidad muy rápida, la *allemande* lo toca tan lento que siento que pierde el sentido de danza, la *courante*

¹⁶ J. S. Bach – The six cello suites – Pau Cassals, 1936/39

<https://www.youtube.com/watch?v=wqhR37qSUMA> Usuario: bacharacter Publicado: 01-enero-2016

¹⁷ Bach Cello Suite No. 3 in C major, BMW.1009 Mischa Maisky (interpretación en Japón el 05-junio-1991)

<https://www.youtube.com/watch?v=Rc7rj1OOVgl> Usuario: Griffon Classic Publicado: 27-marzo-2017

¹⁸ J. S. Bach, suite for violoncello solo n°3 BWV 1009 by Christophe Coin

<https://www.youtube.com/watch?v=b7xjor1hVUo> Usuario: MrSchmelzer1 Publicado: 29-ocubre-2013.

recupera su carácter dancístico, la *sarabande* es muy lenta y contrasta con la agilidad de los *bourrés* y de la *gigue*.¹⁹

- Ejecuciones en las que se busca la mayor perfección técnica posible. Janos Starker por su técnica y Pierre Fournier por su cuidado del sonido, suelen citarse como referentes de este enfoque.²⁰ Fournier, como se mencionó anteriormente, tiene una interpretación que se caracteriza por la calidad de su sonido, así como su afinación, arcadas.²¹ Dista mucho de parecerse a las dos ejecuciones anteriores. Esta interpretación, en mi opinión, sería lo ideal para cuando lo estamos estudiando y comprendiendo, por el cuidado que se pone mientras se estudia.

Como he mencionado anteriormente, mi interpretación de esta Suite tiene intenciones historicistas porque considero que el poder recrear interpretaciones que asemejen música de otros periodos, enriquece mi paleta de timbres y estilos a pesar de que lo haga con un instrumento moderno. Conocer las posibilidades de sonoras de mi instrumento me permite realizar otros recursos al momento de interpretar música de otras épocas, que, aunque no se pertenezcan a este repertorio, tienen similitudes o elementos a desarrollar que incrementan mis capacidades como intérprete.

Considero que la interpretación de estas suites en la formación académica de los chelistas es muy importante porque, además de brindarnos datos muy interesantes sobre el desarrollo de nuestro instrumento y de la música en general, nos aporta herramientas que podemos utilizar al interpretar gran parte del repertorio.

¹⁹ J.S. Bach : Cello Suite No.3 In CMajor BWV 1009 – Anner Bylsma
<https://www.youtube.com/watch?v=b7dTloaRT40> Usuario: Art & Culture Publicado: 03-marzo-2015.

²⁰ Ledbetter, David. *Unaccompanied Bach: performing the solo works*. pp. 138-163.

²¹ BACH : Suite for Cello Solo No.3 in C, BWV 1009 [Pierre Fournier]
<https://www.youtube.com/watch?v=sDt1Wv2nfj4> Usuario: Classic Music by David Kim Publicado: 18-agosto-2017.

PIEZAS DE FANTASÍA

para violonchelo y piano

R. Schumann

(1819-1856)

*"To send light into the darkness of men's hearts- such is the duty of the artist."*²²

R. Schumann

2.1 VIDA Y OBRA DE SCHUMANN

2.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

2.3 HISTORIA DE LA MÚSICA DE CÁMARA S. XIX

2.4 CONCLUSIONES

2.1 VIDA Y OBRA DE SCHUMANN

Robert Schumann nació el 8 de junio de 1810 en Zwickau, Sajonia y murió el 29 de julio de 1856 en Endenich, Alemania.

Provenía de una familia culta al ser su padre editor y vendedor de libros, por lo que tuvo fácil acceso a la literatura alemana y extranjera enriqueciendo sus conocimientos. Entre sus escritores preferidos se encontraba Schiller y Jean Paul, que influenciaron en su sensibilidad artística promoviendo en él una afinidad hacia los temas fantásticos.²³

A los siete años comenzó sus estudios musicales con el organista de su iglesia local, demostrando capacidades excepcionales musicales al conocer y familiarizarse con obras de grandes músicos como Mozart, Haydn, Beethoven y Weber.

Al fallecer su padre, su madre lo envió a Leipzig a estudiar la carrera de derecho ya que no veía un buen futuro en las dos inclinaciones que tenía su hijo: literatura y música²⁴. En esta ciudad, Schumann asistió a un sinnúmero de conciertos y tertulias artísticas donde se discutía

²² *"Enviar luz a la oscuridad de los corazones de los hombres-ese es el deber del artista."*

²³ Schumann, Robert. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. pp. 1362

²⁴ *Ibidem*, pp.1363

sobre las artes, sin embargo, el ambiente urbano lo perturbó y decidió mudarse a la Universidad de Heidelberg.

En 1830 regresó a Leipzig y conoció al pianista Friederich Wieck, famoso por ser muy buen maestro de piano en Europa demostrándolo con su pequeña hija Clara, que desde pequeña demostró sus habilidades pianísticas convirtiéndose en una de las pianistas más célebres de su época y posteriormente, en esposa de Schumann. Wieck aseguraba que con esfuerzo y dedicación, Robert podría convertirse en uno de los mejores pianistas de su momento, sin embargo, con la urgencia de que ese momento llegara, Schumann se lesionó la mano derecha, evento que lo inclinó de manera decidida a la composición. Uno de sus maestros fue Henrich Dorn, director de la ópera de Leipzig. Compuso su primera obra “*Variaciones Abegg*” en 1830 y en 1832 publicó “*Papillons*” Op. 2 para piano, obra basada en una escena de Jean Paul.

Se dedicó a la crítica de los conciertos y música nueva para el *Allgemeine Musikalische Zeitung* y el *Komet*. Fundó el periódico exclusivo a la crítica musical *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista de Música) y su primer número publicado fue el 3 de abril de 1834. Esta publicación se convirtió en una de las más populares e influyentes revistas musicales en Alemania, atrayendo la atención pública a talentos musicales como Berlioz, Chopin y Brahms. Sus colaboradores debían presentarse con un seudónimo formando la “*Davidsbündler*” (Cofradía de David), convirtiéndose en una alianza de luchadores a favor de la verdad musical en guerra contra los “*filisteos*” (detractores de la música contemporánea).²⁵ Schumann poseía dos seudónimos: Florestan y Eusebius, representando la parte extrovertida y la introvertida de su personalidad que podrían reflejarse en su trastorno bipolar.

Comenzó su relación con Clara Wieck en 1835; ella tenía dieciséis años y él era nueve años mayor que ella por lo que su relación no fue bien vista. El padre de Clara desaprobó totalmente esta unión, rompió relación con Schumann y mandó de gira a su hija tratando

²⁵ *Ibidem* pp. 1363

de disolver la relación sin éxito. En 1840, obteniendo el permiso de la corte, contrajeron matrimonio y tuvieron ocho hijos.

Comenzó a componer en mayor cantidad y calidad para el piano y en 1840 compuso más de la mitad del género *lied*. Motivado por su esposa, en 1841 incursionó en el mundo de la música orquestal componiendo su primera sinfonía “Primavera” para tratar de competir con Beethoven y otros compositores de sinfonías en un intento de poder realizarse como compositor. Hacia 1842 abordó la música de cámara estudiando a detalle las obras de Haydn y Mozart.

Aunque ya había sufrido crisis emocionales, en 1843 presentó una muy severa. Se especula que esta enfermedad mental que tenía era congénita ya que su padre la había sufrido y una de sus hermanas hasta se había suicidado. Él temía que su mente colapsara en algunos de estos episodios de lo que las investigaciones al respecto han definido como trastorno bipolar.²⁶

Curiosamente, la obra que lo elevó a la fama internacional, no forma parte del repertorio actual de este compositor; en 1843 compuso el oratorio *Das Paradies und die Peri*, obra basada en un tema oriental de T. Moore y fue recibida con muy buenas críticas por el público. A partir de este momento, comenzó a componer obras sin importar su género ni la dotación, incluyendo la ópera.

Posteriormente fue maestro de Conservatorio de Leipzig de 1843 a 1844. Vivió en Dresde de 1844 a 1850 donde dio clases particulares y fue director musical en Düsseldorf de 1850 a 1853.

A comienzos de 1854, su condición mental empeoró de tal manera que el 27 de febrero intentó suicidarse al arrojarse al río Rin. Fue ingresado a un manicomio el 4 de marzo, lugar donde vivió por dos años hasta que falleció de neumonía a los 46 años de edad.

²⁶ *Ibidem*, pp. 1363

Robert Schumann fue un gran compositor que logró plasmar su calidad interpretativa como pianista y que es reconocido por las cualidades sobresalientes de sus obras para piano y sus canciones.

*“El crítico debe adelantarse a su tiempo y prepararse para luchar por el futuro”,*²⁷ sin duda, Schumann fue un hombre con ideas fuera de su época que a la gente le costaba trabajo entender, aunque él fuera una persona dedicada en tratar de explicar al público las ideas de otros músicos. Siempre estuvo dispuesto a elogiar a buenos músicos sin temer a los grandes del momento. Gracias a él, la música del último periodo de Beethoven pudo dilucidarse así como la de Schubert que ya estaba casi olvidada; gracias también a él, se vio un renacimiento en la obra de J. S. Bach.

CATÁLOGO DE OBRAS

Piano solo

Op. 1 Variaciones sobre el nombre "Abegg" (1830), Op. 2 Mariposas ("Papillons") (1829–1831), Op. 3 Estudios sobre los Caprichos de Paganini (1832), Op. 4 Intermezzi (1832), Op. 5 Impromptus (Sobre un tema de Clara Wieck) (1833), Op. 11 Gran Sonata No. 1 en fa sostenido menor (1835), Op. 12 Fantasiestücke (1837), Op. 13 Estudios sinfónicos (1834), Op. 16 Kreisleriana (1838), Op. 22 Sonata No. 2 en sol menor (1833–1835), Op. 26 Carnaval de Viena (1839), WoO 135 Estudios en la forma de 3 variaciones sobre un tema de Beethoven (1831–32).

Orquestales

Op. 38 Sinfonía nº. 1 "Primavera" en Si bemol mayor (1841), Op. 61 Sinfonía nº. 2 en Do mayor (1845–46), Op. 97 Sinfonía nº. 3 "Renana" en Mi bemol mayor (1850), Op. 100 Obertura de "Die Braut von Messina" en Do menor (1850–51), Op. 120 Sinfonía nº. 4 en Re menor (1841; revised en 1851), Op. 115 Obertura de "Manfred", Op. 128 Obertura de "Julius"

²⁷ Schonberg, H., Leal, A. *Los grandes compositores*. P. 219

Caesar" (1851), *Op. 136 Obertura de "Hermann und Dorothea"* en Si menor (1851), *WoO 29 Sinfonía en Si menor "Fahrenkrog"* (incompleta, 1832-1833).

Conciertos

Op. 54 Concierto para piano y orquesta en La menor (1841–45), *Op. 86 Konzertstück para cuatro trompas* (1849), *Op. 92 Introducción y allegro appassionato para piano y orquesta* (1849), *Op. 129 Concierto para violonchelo en La menor* (1850), *Op. 131 Fantasía en Do para violín y orquesta* (1853), *WoO 23 Concierto para violín en Re menor* (1853).

Música de cámara

Op. 44 Quinteto para piano en Mi bemol mayor (1842), *Op. 63 Trío para piano No. 1 en Re menor* (1847), *Op. 66 Bilder aus Osten* para piano a 4 manos (1848), *Op. 73 Fantasías para clarinete y piano* (1849), *Op. 88 Fantasías para piano, violín y violonchelo* (1842), *Op. 94 Tres romanzas para oboe y piano* (1849), *Op. 102 Cinco piezas en tono popular ("Stücke im Volkston")* para piano y violonchelo (1849), *Op. 105 Sonata para violín No. 1 en La menor* (1851), *Op. 110 Trío para piano No. 3 en Sol menor* (1851), *Op. 113 Märchenbilder*, para piano y viola (1851), *Op. 121 Sonata para violín No. 2 en Re menor* (1851).

Música vocal

Op. 27 Lieder und Gesänge volume I (1840), *Op. 37 Liebesfrühling* (12 canciones, las número 2, 4 y 11 fueron compuestas por Clara Schumann) (1840), *Op. 49 Romanzen & Balladen volumen II* (1840), *Op. 57 Belsazar, ballad (Heine)* (1840), *Op. 67 Romanzen & Balladen volume I* (1849), *Op. 77 Lieder und Lieder "Gesänge" volume III* (1841–50), *Op. 79 Liederalbum für die Jugend* (29 canciones) (1849), *Op. 83 3 Lieder "Gesänge"* (1850), *Op. 101 "Minnespiel"* (1849), *Op. 117 4 Husarenlieder* (1851), *Op. 127 5 Lieder und Lieder "Gesänge"* (1850–51), *Op. 135 Canciones de Maria Estuardo ("Poemas "Gedichte" der Königin Maria Stuart")* (1852).

Coral y dramática

Op. 84 "Beim Abschied zu singen" para coro y alientos (1848), *Op. 108 "Nachtlied" para coro y orquesta* (1849), *Op. 112 "Der Rose Pilgerfahrt"* oratorio (1851), *Op. 116 "Der Königssohn"*

(*Umland*) para solistas, coros y orquesta (1851), *Op. 140 "Vom Pagen und der Königstochter"* para voz solista, coro y orquesta (1852), *Op. 144 "Canción de Año nuevo"* para coro y orquesta (1849–50), *Op. 148 Réquiem* (1852), *WoO 3 "Escenas del Fausto de Goethe"*, oratorio (1844–1853).

2.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

Schumann compuso las tres piezas que componen el ciclo *Fantasiestücke* Op. 73 en dos días durante 1849 y se estrenaron en 1850 en Leipzig. Originalmente titulada como "*Piezas Nocturnas*", esta obra fue compuesta originalmente para piano y clarinete, aunque él indica que también puede ser interpretado con viola o chelo, siendo esta última la versión que más se escucha. Es común encontrar en algunas de sus obras el título de Fantasía, ya que Schumann correspondía perfectamente a la idea de que las obras deberían ser producto directo de la ilimitada imaginación del artista; también justifica la idea de que las obras pueden tener cambios repentinos al ser espontáneas.²⁸

Aunque esta obra se compone de tres piezas que están escritas de manera individual, Schumann las unificó mediante la tonalidad y diferentes motivos que contrastan entre sí, brindando un equilibrio al conjunto de las *Fantasiestücke* que posee un diseño que va de lento a rápido.

Esta obra se conforma, como se mencionó anteriormente, por tres piezas individuales:

I. *Zart und mit Ausdruck* (Tierno y expresivo)

II. *Lebhaft, leicht* (Animado, ligeramente)

III. *Rasch und mit Feuer* (Rápido y con fuego)

La primera pieza, denominada en español "tierno y expresivo", es lírica y melancólica por su melodía que comienza en una tonalidad menor que poco a poco va brillando hacia una tonalidad mayor. La segunda pieza, con una nueva tonalidad, tiene un carácter más

²⁸ *ibidem* pp. 1365

jugueteón, con mayor velocidad; está denominada en español “animado, ligeramente”. La tercera pieza termina con un “rápido y con fuego”, que crea un contraste total con las dos piezas anteriores, ya que esta tiene una energía impetuosa sin dejar de ser melódica.

I. *Zart und mit Ausdruck* (Tierno y expresivo)

Compuesta en La menor, comienza de una manera muy lírica y melancólica que termina en un esperanzador La Mayor. Esta pieza, en compás de 4/4, se divide en dos partes con 36 y 33 compases respectivamente, que a su vez, se dividen en 3 secciones cada una. La parte del piano se caracteriza por tener una constante rítmica en tresillos que apoyarán la parte melódica del chelo que mantiene figuras binarias como se observa en la Fig. 1.

Encontramos un motivo inicial (compases 1-6) que será la base melódica de la obra. Es interesante que la repetición de este motivo se presente a lo largo de este movimiento, cambiando en su estructura melódica pero creciendo en intensidad.

The image displays the musical score for the first six measures of the piece "Zart und mit Ausdruck". It is written for Cello (Clarinet in A) and Piano. The tempo is marked as quarter note = 80. The piano part features a consistent triplet rhythm in the right hand, while the cello part has a melodic line with some rests. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-3 and the second system containing measures 4-6. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fig. 1, *Zart und mit Ausdruck*, cc. 1-7. Se utilizarán dos versiones en las partituras: clarinete y piano así como la particella del violonchelo.

Una característica de esta pieza es que la melodía en el chelo nunca va a comenzar en el primer tiempo de cada compás, creando una sensación fluida y ligera. La melodía se moverá en grados conjuntos ascendentes, descendentes y cromatismos, que hará que fluya de manera natural mostrando la dirección en cada frase.



Fig. 2, *Zart und mit Ausdruck*, cc. 12-15

Esta parte, termina con un nuevo material melódico que tiene una constante en octavos y a manera de arpeggios concluye la primera sección que dará paso a la re-exposición.



Fig. 3, *Zart und mit Ausdruck*, cc. 26-32

Termina con una coda, emulando la lírica que se escuchó anteriormente y concluye en una tercera de picardía que da pie a la segunda pieza.

cc. 1-36			cc. 37-69		
10	16	10	10	12	11
i - iv	III7 - I7	iv - II7	V7 - iv	III7 - I7	vii - I

II. *Lebhaft, leicht* (Animado, ligeramente)

La segunda pieza se encuentra en un compás de 4/4 en La mayor. Tiene un carácter juguetón, positivo, energético con una modulación central en Fa Mayor donde encontramos diálogos con el piano así como cromatismos donde regresa a La mayor, haciendo que tenga una forma ternaria. El acompañamiento mantiene nuevamente los tresillos en el acompañamiento mientras que el chelo posee una melodía rítmica binaria, haciendo recurrente encontrar ritmos de dos contra tres.



Fig. 4, *Lebhaft, leicht* cc. 1-3

La reiteración del material melódico se vuelve a presentar repitiendo las frases melódicas hasta cuatro veces en este movimiento. Estas frases se caracterizan por saltos de intervalos grandes así como el diálogo que mantiene el piano con el violonchelo. Es muy normal encontrar una especie de imitación entre estos dos instrumentos con pequeñas variaciones como se puede observar en la figura anterior.

La siguiente sección que se encuentra en Fa, consta de 24 compases que se dividen en dos secciones repitiéndose por las barras de repetición. El intercambio de motivos entre el piano y el violonchelo se hace muy obvio, contrastando con la textura anterior. Esta parte tiende a ser más transparente y ligera por el acompañamiento del piano.



Fig. 5 *Lebhaft, leicht* cc. 24-27

Regresa a La mayor con la re-exposición resumida de la primera parte, sin repeticiones de frases. Concluye con una coda de diez compases con una cadencia auténtica predominante, haciendo que la tonalidad principal se fije en nuestro oído para prepararnos al siguiente movimiento. Esta coda tiene la indicación *Nach und nach ruhiger* que significa “más y más tranquilo” que hará contraste con el inicio de la tercera pieza en un *attacca*.



Fig. 6, *Lebhaft, leicht* cc. 64-66

A (La mayor)		B (Fa mayor)		A' (La mayor)	
cc. 1-26		cc. 27-50		cc. 51-73	
12	14	8	16	13	10
vii - ii	IV7 - I	I - V	V - I	I - I	I - I

III. *Rasch und mit Feuer* (Rápido y con fuego)

La pieza final, en La mayor con compás de 4/4 nuevamente, tiene momentos de tranquilidad contrastados con momentos pasionales y enérgicos. Este último movimiento posee una forma ternaria porque comienza en La mayor, tiene una parte intermedia en La menor y concluye en La mayor. Este movimiento obliga al intérprete a ir hacia sus límites mientras Schumann escribe "*schneller und schneller*" que significa "rápido y rápido". Esta pieza concluye el ciclo de una manera triunfal.

Contrastando con el movimiento anterior, comienza con una figura rítmica que es muy ágil y vibrante, simulando un fuego que va creciendo hasta convertirse en una frase, que por las figuras rítmicas que tiene, posee un carácter enérgico que contrastará con las frases posteriores. Al igual que las piezas anteriores, las frases se repiten hasta dos veces.



Fig. 7, *Rasch und mit Feuer*, cc. 1-4

En el compás 9, comienza un material que es similar al anterior. Es una línea melódica con frases con la misma extensión de la primera pero con figuras rítmicas más simples, además de que se encuentran las notas más agudas de esta obra. El descenso de los intervalos, da pie a la segunda parte que está en La menor.



Fig. 8, *Rasch und mit Feuer*, cc. 9-16

La modulación a La menor tiene una melodía nostálgica. El acompañamiento del piano cambia de textura para volverse más ligero mientras que con la mano izquierda, va haciendo un contrapunto con el canto del violonchelo.



Fig. 9, *Rasch und mit Feuer*, cc. 26-29

En el compás 49, se modula a La mayor nuevamente re-exponiendo el material que se escribió antes en La mayor.

Para terminar esta obra, una Coda donde en los compases 80 y 95 aparece la indicación *Schneller*²⁹ pidiendo la aceleración gradual del *tempo* mientras se desarrollan los motivos característicos de esta pieza.³⁰

²⁹ Significa “rápido” en alemán.

³⁰ s/a. Palmer, John. “Fantasiestücke”, en All Music:

<http://www.allmusic.com/composition/phantasiest%C3%BCcke-3-fantasy-pieces-for-clarinet-or-cello-or-violin-piano-op-73-mc0002358885>
(05-febrero-2017)



Fig. 10, *Rasch und mit Feuer*, cc. 80-83

A (La mayor)			B (La menor)		A' (La mayor)		
cc. 1-24			cc. 25-48		cc. 49-102		
9	9	6	9	14	22	8+24	coda
I - V	I - IV	ii - I	I - iv	V - i	IV - ii	I - V7	I - I

2.3 HISTORIA DE LA MÚSICA DE CÁMARA S. XIX

La música de cámara durante el siglo XIX comenzó a ser más comercial y era muy común que existieran programados recitales que se darían en las ciudades; para músicos amateurs y profesionales era de suma importancia asistir a estos eventos como público y como músicos activos. Con el nacimiento de la nueva clase burguesa, la música de cámara comenzó a ser muy demandada, refinando el gusto musical de la sociedad.

El desarrollo más activo de principios del siglo XVIII fue en Viena, Berlín y París, donde distintos ensambles podían presentarse en las diversas salas de concierto. Entre la música que más se tocaba en la década de 1840 destacaban los dúos, tríos, cuartetos y quintetos pertenecientes a los grandes músicos de la “Trinidad Vienesa”: Haydn, Mozart y Beethoven.

Este siglo fue un parte-aguas entre la sociedad crítica, ya que existían los críticos serios y los que apreciaban la música más “ligera” como las Fantasías y los Popurrís, llamadas también como música de salón o *Trivialmusik*.³¹ Comenzaron las notas al programa para un mejor

³¹ “Música de Cámara”. *Grove Dictionary of Music and Musicians*. pp.

entendimiento por parte de la audiencia y, la disposición de los músicos respecto al público tuvo cambios, como que los músicos estuvieran al centro mientras eran rodeados por los oyentes, además de que el formato del orden musical en el escenario cambió un poco, incluyendo música de diferentes tipos como piezas triviales para piano, seguido de sonatas serias. La dificultad técnica creció, así como el hacer ensambles resultados de la complejidad musical, ya que los instrumentos no “protagónicos” comenzaban a tener líneas más complicadas. Surgieron entonces los virtuosos del violín.

Intelectuales de la época comenzaron a reunirse en casas para discutir sobre las artes, siendo Clara y Robert Schumann asiduos invitados para presentar sus obras. Agrupaciones nuevas se fueron conformando y comenzaron a hacer giras por Europa. Cabe destacar que gracias a pianistas como Clara Schumann y surgieron ensambles compuestos por mujeres, que comenzaban a tener un nivel más profesional que en otros tiempos. A finales del siglo XIX, el ambiente íntimo de hacer música de cámara en casas comenzó a desaparecer al emplearse más las presentaciones en público en las salas de concierto.

2.4 CONCLUSIONES

Las Piezas de Fantasía, a pesar de no estar escrita originalmente para violonchelo y piano, se ha convertido en repertorio obligado para este tipo de ensamble por su lírica, complejidad y belleza, ya que explora diferentes intensidades emocionales y técnicas, por sus momentos de tranquilidad y reposo para llegar a momentos de desenfreno, donde se deberá transitar entre cada una de manera lógica y gradual.

Al estudiar y conocer mejor esta obra, me di cuenta de que uno de los recursos que utilizó mucho Schumann fue la repetición de líneas melódicas que, como intérpretes, debemos tener cuidado para que no suenen de manera idéntica haciendo uso de herramientas tales como matices, timbres, articulación, etc. La exploración de estos recursos enriquece nuestra paleta de sonidos para que nuestras interpretaciones tengan un toque personal.

La música de cámara en lo personal es una de las ramas más hermosas que tenemos los intérpretes de ejercer. Enriquece nuestra técnica, nuestras capacidades de escuchar y de

colaborar con otros músicos haciendo ensamble. En mi experiencia, el hacer música de cámara desde pequeña, me ayudó a sentir el papel que el violonchelo tiene en general en el quehacer musical de diferentes épocas. Es muy interesante conocer cada época de la música de cámara, ya que cada compositor tiene características que, como intérprete, siempre presentan un reto al ensamblar y entender las ideas musicales.

CREDO

A. Aranda

para violonchelo y piano

(1974)

“La música es el retrato del alma de un compositor”
Alexis Aranda

3.1 VIDA Y OBRA DE ARANDA

3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

3.3 MÚSICA MEXICANA PARA VIOLONCHELO

3.4 CONCLUSIONES

3.1 VIDA Y OBRA DE ARANDA

Fernando Alexis Aranda Mora nació en la Ciudad de México el 26 de octubre de 1974. Es uno de los compositores más sobresalientes y dinámicos de su generación.³²

Comenzó a tocar el piano a la edad de seis años y en 1985 al cumplir los once años ingresó al Conservatorio Nacional de Música para estudiar la carrera de concertista en piano con maestros como Magdalena León Mariscal y Nadia Stankovitch, participó en cursos de perfeccionamiento pianístico con Bernard Flavigny, Eva María Zuk y Mauricio Náder.

En 1995 conoció al compositor Mario Lavista con quien estudió composición. Estrenó en 1995 sus *Dos piezas para piano* en un recital en el Recinto Parlamentario del Palacio Nacional y desde entonces todas sus composiciones han sido estrenadas con gran éxito en México y en el extranjero, recibiendo una cálida respuesta por parte del público, de los músicos y de la crítica especializada.

En 1999 recibió la beca de jóvenes creadores del FONCA y en abril del año 2000 la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México bajo la dirección de Carlos Miguel Prieto estrenó su

³² Fonoteca Nacional. «Alexis Aranda celebra 20 años como compositor en la Fonoteca Nacional». www.fonotecanacional.gob.mx (20-noviembre-2016)

primera obra orquestal *Thánatos* en el Palacio de Bellas Artes como encargo del Festival del Centro Histórico.

En el año 2001 su obra *Jericó* fue estrenada dentro del Foro Internacional de Música Nueva en el Palacio de Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Enrique Diemecke mismo que comisionó la obra al compositor.

En el 2002 The Flynt Symphony Orchestra estrenó *Jericó*, bajo la dirección de Bartholomeus van de Velde en la ciudad de Michigan, el pianista mexicano Cesar Reyes interpretó sus Dos piezas para piano y el trombonista Julio Briseño hizo el estreno mundial del Preludio para Trombón Solo, ambas en la ciudad de Nueva York. Por otra parte el flautista Dagoberto Estrada estrenó su obra *Mnemósine* en Inglaterra dentro del Festival Internacional de Flauta Stratford-Upon Avon. Este mismo año recibió de manos del embajador de Austria en México la Medalla Mozart a la excelencia musical.

Viajó a Italia a finales del 2002 para realizar estudios con el compositor Fabio Crosera de contrapunto avanzado en el Conservatorio de Padua recibiendo el premio de composición “Cesare Pollini” en el Teatro Verdi.

En el 2003 el violonchelista Carlos Prieto, interpretó su obra para violonchelo solo *1720: El Stradivarius Rojo* y en el año 2004 fue nombrado Compositor Residente de la Orquesta Sinfónica Nacional y compuso su Concierto para Piano y Orquesta que fue estrenado con gran éxito en el Palacio de Bellas Artes.

El FONCA lo volvió a elegir candidato y le otorgó la beca de jóvenes creadores en 2005. En el 2006 la Filarmónica de Buenos Aires bajo la dirección de Max Bragado tocó en Argentina su obra *Jericó* en el Teatro Colón de Buenos Aires.

La Orquesta Sinfónica de Huntsville bajo la dirección de Carlos Miguel Prieto, en el 2007, estrenó mundialmente el *Concerto Da Vinci*, un concierto para orquesta de Alexis Aranda que compuso sobre un fragmento musical escrito por Leonardo Da Vinci. A finales del 2007 se le otorgó el premio de Comisión de obra del Sistema Nacional de Fomento Musical.

En el 2009, Carlos Prieto y Edison Quintana interpretaron por primera vez la obra *Credo* para violonchelo y piano y la Orquesta Sinfónica de Nuevo México hizo el estreno mundial de *Khronos* bajo la dirección de Carlos Miguel Prieto en los Estados Unidos. En el 2010 el FONCA le otorgó la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte y en el 2016 fue nombrado Guest Artist por la Fundación México Contemporáneo de Canadá. En abril del 2017, fue nombrado Compositor Residente de la Fundación Tchaikovsky.

Sus obras han sido interpretadas alrededor del mundo en diversas orquestas y varias de ellas se han estrenado por la Orquesta Sinfónica Nacional de México.³³

CATÁLOGO DE OBRAS

Música orquestal

Magnitud 8.1 (2015), *Khronos* (2009), *Punctus Contra Punctum* para orquesta de cuerdas (2008), *Concerto da Vinci* (2006), *Jericó* (2001), *Thánatos* (2000).

Música de cámara

Sonata ACQUA para flauta y piano (2015), *Romanza para violín y piano* (2015), *Sonata de Fuego* para violonchelo y piano (2014), *Música Solar* para dos violonchelos (2014), *Credo* para violonchelo y piano (2007), *Laberintos* para flauta y arpa (2002), *Mnemósine* para flauta y piano (2002), *Gravitación* para flauta, clarinete, piano y cuarteto de cuerdas (1998), *Contrapunctus tonalis* para quinteto de metales (1997).

Música para instrumentos solistas

Aqua Concerto, concierto para flauta y orquesta (2013), *Segundo Concierto para piano y orquesta* (2013), *Concierto de Fuego*, concierto para violonchelo y orquesta (2009), *Estudio No. 1 para piano* (2007), *Concierto para piano y orquesta* (2004), *1720: El Stradivarius Rojo*,

³³ Aranda, Alexis. "Trayectoria".
<http://www.alexisaranda.com/trayectoria.html>
(20-noviembre-2016)

violonchelo solo (2003), *Preludio para trombón solo* (2002), *Cadenza para flauta* (1996), *Dos piezas para piano* (1995).³⁴

3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

Compuesta para violonchelo y piano, armónicamente está escrita en un lenguaje tonal pero carece de una tonalidad concreta, pero utiliza como recurso principal la inflexión armónica. Esta obra pasa por tonalidades no tan cercanas al Sol menor con el que inicia. Posee varios cambios de compás (7/8 y 4/4) que se intercalan brindando flexibilidad en la melodía. Estructuralmente, se puede dividir en dos partes con cuatro frases cada una.

La primera parte, que va del compás 1 al 24 y la segunda parte del compás 25 al 42, exponen las frases A, B y C, que están conformadas por los motivos, principalmente rítmicos, que se describen a continuación:



Fig. 1, *Credo*, motivo a, motivo b, motivo c, motivo d, motivo e

La frase A está compuesta por los motivos a y b; la frase B por los motivos c y d; la frase C posee los motivos c y e. Estas frases se repetirán en el siguiente esquema: A, B, C, B, A, B, C y una Coda conformada por los motivos a y e concluyen esta obra.

El acompañamiento del piano se mantiene como una constante rítmica durante toda la obra.

³⁴ Mensaje personal de MSN de Alexis Aranda, 10 de abril del 2017.

Moderato

4

A *a tempo*

a *mf* *espressivo* *a*

B *a tempo*

f *c* *d* *mf* *c* *d* *c* *dolente*

13

e *c* *e* *col* *p* *pp*

18

B *pp* *c* *f* *c* *a* *b* *mf*

23

d *col* *p* *a* *mf* *espressivo* *a*

28

b *c* *f* *d'* *c* *d*

33

c *ff* *espressivo* *d* *c* *d* *mf* *c*

38

e *c* *mf* *rit.* *e* *a* *a*

43

CODA *a* *p* *a* *e* *a* *ritento*

El acompañamiento del piano, a pesar de tener una constante rítmica, es de suma importancia por la armonía que presenta, ya que envuelve al escucha con progresiones cromáticas descendientes en el bajo y crea un diálogo con el violonchelo mientras convierte el discurso en nostalgia.

The image shows a musical score for Violonchelo (Vlc.) and Piano (Pno.) from 'Credo', measures 5-10. The Vlc. part is in the upper staff, marked 'mf' and 'espressivo'. The Pno. part is in the lower staff, marked 'mf' and 'p'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf', and tempo markings like 'a tempo' and 'rit.'. Red circles highlight specific notes in the Vlc. part.

Fig. 2 Credo, cc. 5-10

3.3 MÚSICA MEXICANA PARA VIOLONCHELO

A principios del siglo XX, la música de cámara comenzó a introducirse en el repertorio musical y junto con el violín, el violonchelo comenzó a tener un papel más importante. “La suma del arte musical mexicano tiene una liga con la cotidianeidad nacional; la adaptación y la asimilación de diversas influencias parecen estar presentes como cualidad esencial de los compositores mexicanos.”³⁵

Existe una cantidad considerable de obras para violonchelo, ya sea sin acompañamiento o con acompañamientos diversos. Al conocer e interpretar más obras mexicanas, los

³⁵ Martín, Gustavo. *La pieza lírica para violonchelo y piano en el México del s. XX*. pp. 55

intérpretes serán capaces de conocer más a fondo el estilo y la riqueza musical que posee nuestro país. A continuación, mencionaré algunas obras mexicanas para violonchelo, sin embargo, una lista mucho más completa, se encuentra en el libro *“Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias”* de Carlos Prieto.

CATÁLOGO DE OBRAS MEXICANAS PARA VIOLONCHELO citadas por compositor:

- Manuel de Sumaya: Lamentaciones. Se conoce esta obra que data del siglo XVIII donde aparecen violonchelos. Considerada por Carlos Prieto como la más antigua donde aparecen violonchelos escrita en la Nueva España³⁶.
- Ricardo Castro. Concierto para violonchelo y orquesta, compuesto a finales del siglo XIX.
- Manuel M. Ponce. Sonata para violonchelo y piano 1915-1917. Tres preludios para violonchelo y piano, 1927-1928. *Estrellita* para violonchelo y piano.
- Carlos Chávez: *Sonatina* para violonchelo y piano, 1924. *Madrigal* para violonchelo y piano, 1921. *Concierto para violonchelo y orquesta* (inconcluso) 1975.
- María Teresa Prieto. *Adagio y fuga para violonchelo y orquesta*, 1948.
- Julián Carrillo: Seis sonatas en 1/4 de tono para violonchelo solo, 1959.
- Silvestre Revueltas: *Tres piezas*, transcritas por Manuel Enríquez.
- Rodolfo Halffter: *Sonata para violonchelo y piano*, 1961.
- Miguel Bernal Jiménez: *Tres danzas tarascas*, transcritas por M. Enríquez.
- Blas Galindo: *Sonata para violonchelo solo*, 1981. *Concierto para violonchelo y orquesta*, 1984.
- Manuel Enríquez: *Fantasía* para violonchelo y piano, 1991. *Concierto para violonchelo y orquesta*.
- Joaquín Gutiérrez Heras: *Canción en el puerto*, 1994. *Fantasía concertante para violonchelo y orquesta*, 2005.
- Manuel de Elías: *Concierto para violonchelo y orquesta*, 1991.
- Julio Estrada: *Canto alterno* para violonchelo solo, 1978.

³⁶ Carlos Prieto, *Las aventuras de un violonchelo*. pp. 253

- Mario Lavista: *Concierto para violonchelo y orquesta*, 2011.
- Federico Ibarra: *Concierto para violonchelo y orquesta*.
- Arturo Márquez: *Espejos en la arena* para violonchelo y orquesta, 1998.
- Marcela Rodríguez: *Lumbre* para violonchelo solo.
- Eugenio Toussaint: *Variaciones concertantes* para guitarra, violonchelo y ensamble, 1994. *Tango para violonchelo y piano*, 1999.
- Samuel Zyman: *Concierto para violonchelo y orquesta. Suite para dos violonchelos*, 1999.
- Alexis Aranda: *Credo* para violonchelo y piano, 2007. *Concierto de fuego para violonchelo y orquesta*, 2010.³⁷

3.4 CONCLUSIONES

Es importante mencionar que esta pieza, siendo un Credo, contrasta con el carácter de los credos en misas corales, que son movimientos rápidos, alegres y brillantes. Este Credo posee un carácter nostálgico, es un rezo íntimo, una meditación sobre las cosas que el compositor cree. Técnicamente, esta obra no es complicada, pero requiere de la renovación emocional constante del intérprete para que cobre sentido como meditación o rezo.

Como intérprete mexicana, es de suma importancia que el repertorio para violonchelo mexicano tenga un lugar importante dentro de las obras chelísticas obligadas, ya que conocer e interpretar música mexicana es parte de conocer nuestra cultura y raíces. Nosotros, como mexicanos, podemos darle el valor a la música de nuestro país para que pueda ser difundida a nivel internacional y que sea apreciada por la calidad, carácter e intensidad que caracteriza al gran patrimonio musical que poseemos. La música mexicana tiene la particularidad de ser una mezcla de culturas, tanto ibéricas, africanas y prehispánicas.³⁸

³⁷ *Ibidem*. pp. 493-498

³⁸ *Ibidem*, pp. 251

Considero que como músicos debemos valorar mucho más la música nacional y motivar a los compositores a que sigan creando obras para que se enriquezca el acervo cultural musical mexicano que tiene mucho potencial. Creo que cada intérprete debería anexar en cada recital una obra mexicana o iberoamericana, para que se le dé difusión y se creen apoyos para potencializar el talento y hacer que estas obras se conviertan en un obligado de nuestro repertorio.

CONCIERTO EN MI MENOR OP. 85

E. Elgar

para violonchelo y orquesta

(1857-1934)

*"My idea is that there is music in the air, music all around us; the world is full of it, and you simply take as much as you require."*³⁹

Edward Elgar

4.1 VIDA Y OBRA DE ELGAR

4.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

4.3 JACQUELINE DU PRE Y EL CONCIERTO

4.4 CONCLUSIONES

4.1 VIDA Y OBRA DE ELGAR

Sir Edward Elgar es considerado uno de los grandes compositores del romanticismo y se encuentra situado en la punta de los grandes compositores ingleses de su época por su gran visión musical, su fuerza y originalidad en sus creaciones. Inspirado en la cultura de su país, Elgar aportó mucho a todas las estructuras musicales, excepto la ópera, creando una cantidad significativa de literatura sinfónica con un marcado estilo inglés.⁴⁰

Nacido en 1857 en la ciudad de Worcester, Elgar se enamoró de su paisaje natal. Tuvo una educación musical informal, salvo por sus lecciones de violín. Worcester se convirtió en una ciudad con mucho quehacer musical comparado con las ciudades aledañas, sin embargo Elgar, al no verse como un violinista concertista, se encomendó a la composición, actividad que hacía todo el tiempo arreglando obras para diversos ensambles o componiendo música para sus bandas y otras agrupaciones en las que tocaba.

³⁹ *"Mi idea es que hay música en el aire, música alrededor de nosotros; el mundo está lleno de ella y podemos tomar de ella tanto como necesitemos."* Edward Elgar.

⁴⁰ Kennedy, Michael. «*Elgar, Sir Edward William, baronet (1857–1934)*», *Oxford Dictionary of National Biography*. Londres, Oxford University Press. 2004. Pp.

Elgar se mudó a Londres para estar más cerca de la escena musical con su esposa Alice⁴¹ (y después se trasladaron a Norwood donde vivió muy cerca del Crystal Palace. Desde ahí podía escuchar los programas de conciertos dirigidos por August Manns.

A pesar de su origen rural, su esposa lo alentó a absorber los estilos musicales urbanos, sin embargo, en un principio, no tuvo la fama que esperaba en un principio al comparar sus obras con los grandes maestros europeos como Wagner, Schumann o Berlioz.

Por falta de trabajo y dinero, decidió mudarse a la ciudad donde vivía anteriormente su esposa Alice, Great Malvern y allí dirigió a los grupos musicales locales y ofreció clases de música. En la década de 1890, su fama como compositor comenzó a crecer, sin embargo, Elgar se sentía deprimido ya que sus pequeños éxitos en realidad no vislumbraban para ser recordados por las generaciones venideras.

Fue en 1899 cuando se presentó su primer obra magistral, las *Variaciones "Enigma"* —obra basada en el carácter de algunas personas de su círculo social— y con esta obra, aclamada por el público por su originalidad, delicadeza y destreza, Elgar logró posicionarse como el compositor inglés más prominente de su generación. Posteriormente, compuso la obra *El Sueño de Geronte*,⁴² oratorio que fue aclamado por la audiencia y la prensa internacional.

Entre 1901 y 1930, Elgar compuso sus famosas marchas de *Land of Hope and Glory* con un éxito rotundo, tanto, que se le pidió que se anexara el poema de A. C. Benson, con motivo a la coronación del príncipe Eduardo VII. Tras la aprobación del rey, Elgar se puso a trabajar y pidió al autor de *Oda a la Coronación* que aumentara el texto para poder incluirlo en su obra. Las marchas de *Land of Hope and Glory* fueron tan populares que están consideradas como el himno no oficial británico.

Elgar fue nombrado caballero el 5 de julio de 1904 y se mudó con su familia a una gran casa en las afueras de Hereford, donde vivieron hasta 1911. Posteriormente realizó varias giras por Estados Unidos dirigiendo su propia música y le ofrecieron, además, ser director de

⁴¹ Carolyn Alice Roberts, acaudalada alumna de piano de Elgar e hija de un general, fue una publicada poeta y escritora de ficción, mayor que Elgar por ocho años; su regalo de bodas fue la famosa pieza *Salut d'amour*.

⁴² Grogan, Christopher. «*Elgar, Newman and 'The Dream of Gerontius'*». *Music & Letters*. 1996, pp. 629-632

música en la Universidad de Birmingham, puesto que aceptó a regañadientes, ya que él opinaba que un compositor no debía dirigir una escuela de música.

En 1910, Fritz Kreisler le encargó el *Concierto para violín*. Elgar lo compuso con la ayuda del violinista W. H. Reed con el que tuvo una amistad de por vida. Fue una de las más grandes obras de Elgar. Por esos mismos años, Elgar compuso las sinfonías que había planeado diez años antes. La primera sinfonía obtuvo un marcado éxito, aunque la segunda no tuvo el mismo entusiasmo por parte del público.⁴³

Durante el año de 1911, Elgar recibió la Orden del Mérito como parte de los actos que rodearon la coronación del príncipe Jorge V. En 1912, él y su familia se mudaron a Hampstead y fue en este lugar donde compuso las últimas grandes obras antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, la oda coral *The Music Makers* y el estudio sinfónico *Falstaff*.

Durante los años que duró esta guerra, Elgar produjo varias obras como la música incidental para la obra infantil *The Starlight Express* así como el ballet *The Sanguine Fan* y *The Spirit of England*. Su última composición a gran escala en los años de la guerra fue *The Fringes of the Fleet*.

Hacia finales de la guerra, la salud de Elgar no era buena y su esposa lo llevó a una casa campirana donde se reestableció y en este lugar compuso cuatro obras de las que tres eran música de cámara: la Sonata para violín en Mi menor, el Quinteto con piano en Si menor y el Cuarteto de cuerdas en Mi menor. La cuarta obra fue el Concierto para violonchelo en Mi menor Op. 85 que en contraste con el Concierto para violín que es lírico y apasionado, el Concierto para violonchelo es contemplativo y elegíaco.

Aunque en la década de los años veinte la música de Elgar ya no estaba de moda, sus admiradores trataban de seguir tocando su música haciendo programas en importantes salas de Inglaterra. Alice, la esposa de Elgar, una entusiasta admiradora de su esposo, tras una corta temporada de cáncer de pulmón, falleció en 1920 dejando a Elgar sumido en

⁴³ Reed, W.H. *Elgar*. pp. 106

profundo dolor por la pérdida de su incondicional apoyo e inspiración. Casi dejó la composición.

Posteriormente vendió sus propiedades y se fue a vivir a un apartamento en el corazón de Londres y ahí, Elgar compuso algunas obras como *Empire March*, *Pageant of Empire* e hizo arreglos de obras de Händel y Bach. Poco después de las publicaciones de sus obras fue nombrado *Maestro de música real*.

Elgar es famoso también por ser el primer compositor que se tomó el gramófono en serio y en 1926 hizo una serie de grabaciones de sus propias obras como la primera y la segunda sinfonía, *Falstaff*, *las Variaciones Enigma* y los conciertos para violín y violonchelo.

En su último año de vida, Elgar tuvo un renacimiento musical. Comenzó a trabajar en una ópera llamada *The Spanish Lady* y la BBC le encargó una tercera sinfonía, desafortunadamente su enfermedad le impidió terminar. En 1998, el compositor Anthony Payne la completó con base en los bocetos de Elgar.

El 8 de octubre de 1933 le descubrieron cáncer de intestino.⁴⁴ Falleció el 23 de febrero de 1934 y fue enterrado junto a su esposa en la Iglesia Católica de San Wulstan, en Little Malvern.

En el siglo XIX, el violonchelo comenzaba a despuntar como instrumento solista y los compositores románticos le dedicaron conciertos con características virtuosas y dificultades técnicas.

El catálogo de la música de Elgar se caracteriza por tener un gran acervo de música orquestal. En el ámbito chelístico podemos observar que si bien sólo compuso un concierto para violonchelo, la interacción que tiene este instrumento en la mayoría de su música es orquestal.

⁴⁴ Moore, Jerrold Northrop. *Edward Elgar: a Creative Life*. pp. 818

CATÁLOGO DE OBRAS

Música Orquestal y Conciertos

The Wand of Youth Suites (1907), *Sevillana* (1884), *Three Characteristics Pieces* (1899), *Salut d'amour* (1889), *Three Bavarian Dances* (1896), *Imperial March* (1897), *Military Marches* (1905), *Symphony no. 1* (1904), *Concierto para violín* (1910), *Symphony no. 2* (1911), *Coronation March* (1911), *Falstaff* (1913), *Concierto para violonchelo* (1918-1919), *Variations on an Original Theme "Enigma"* (1898-99).

Música Dramática

The Crown of India (1902), *The Starlight Express* (1915), *The Fringes of Fleet* (1917), *The Pageant of Empire* (1924), *The Sanguine Fan* (1917), *The Spanish Lady* (1929-33).

Música Coral y Orquestal

Spanish Serenade (1892), *The Black Knight* (1889-93), *The Light of Life* (1896), *The Banner of St George* (1896-97), *Caractacus* (1898), *The Dream of Gerontius* (1900), *Coronation Ode* (1902), *The Sprit of England* (1915-17).

Música de Cámara y para instrumentos solos

Reminiscences (1877), *Etude caprice for violin* (1878), *String Trio* (1878), *La Capricieuse* (1891), *Cuarteto de Cuerdas* (1918), *Quinteto para piano* (1918-19).

Música para piano

Salut d'amour (1888), *Enfants d'un reve* (1902), *Adieu* (1932), *Impromptu* (1932), *Serenade* (1932).

Este catálogo de obras denota las características compositivas del autor, que sirven como referencia para fines interpretativos.

4.3 ANÁLISIS

Concerto o Concierto

El término *concerto* en su uso actual se refiere a la actuación de un instrumento solista (a veces dos o más: *doble concerto*, etc.) en combinación con la orquesta. Procede de la forma sonata de la que toma la forma aunque hay diferencias: el concierto consta de tres movimientos casi siempre, con excepciones como el Concierto para violonchelo en Mi menor Op. 85 de Elgar, en el que el movimiento “sobrante” es un *Scherzo*.⁴⁵

El concierto cuenta con la siguiente dotación instrumental: violonchelo solista, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en Fa, dos fagotes, cuatro trompas en Fa, dos trompetas en Do, tres trombones, tuba, timbales y la sección de cuerda.

Este concierto, escrito en Mi menor, está formado por cuatro movimientos:

- I. *Adagio - Moderato*
- II. *Lento - Allegro molto*
- III. *Adagio*
- IV. *Allegro - Moderato - Allegro, ma non troppo - Poco più lento - Adagio*

I. Adagio – Moderato

El primer movimiento de este concierto, escrito en Mi menor y en un compás de 12/8, posee una forma-sonata modificada. Como estructura general, tiene una introducción por el solista, seguido por la exposición del tema, el desarrollo de este movimiento modula a Mi mayor, para tener una re-exposición y terminar con una Coda.

⁴⁵Apel, Willi. «Concerto» *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, 1974. p. 192-193

Edward Elgar, Op. 85

VIOLONCELLO

PIANOFORTE

Fig. 1, *Adagio*, cc. 1-4 (para fines prácticos, la partitura utilizada será la reducción para chelo y piano)

El Moderato comienza con el tema principal (A) de este movimiento. Este tema se caracteriza por su carácter profundo y nostálgico. La rítmica empleada, constante en la mayor parte de este tema, es muy simple, pero ayuda a reiterar esta sensación contemplativa e interna. El diálogo creado por el violonchelo y la orquesta es una manera para crear intensidad, ya que se repiten en varias ocasiones.

Un motivo que Elgar utilizó para enfatizar esta explosión de nostalgia, es una escala melódica de Mi menor que va creciendo en intensidad y termina con la repetición del tema principal del movimiento por parte de la orquesta.

poco allarg.

a tempo

colla parte

ff

Ped. Ⓞ

Ped. Ⓞ

Fig. 2, *Moderato*, cc. 25-33

Al llegar a la modulación en Mi mayor, un panorama nuevo aparece: la rítmica se vuelve más vivaz y los colores que adquiere son brillantes, dando un sentido de esperanza. (Tema B).



Fig. 3, Moderato, cc. 55-56

Toda esta sección, contrasta con la nostalgia del primer Tema A, por su ágil movimiento y espontaneidad.



Fig. 4 Moderato, poco stringendo cc. 62-63

Retoma el Tema A después de un largo Mi mayor, re-exponiendo la nostalgia del tema.



Fig. 5, Moderato, Come prima, cc. 78-80

Este movimiento culmina con una coda, que por sus figuras rítmicas y articulación, acentúa la energía en *molto sostenuto*, precediendo la última exposición del Tema A en un *pp* que se apaga poco a poco para dar pie al segundo movimiento.



Fig. 6, *Moderato, molto sostenuto*, cc. 93-100

En la siguiente tabla, se desglosa por motivos y regiones armónicas este movimiento. Los números entre paréntesis son los números de ensayo para su mejor ubicación.

Adagio	cc. 1-6	cc. 7-9	Moderato cc. 9-14 (1)	cc. 15-20 (2)
Violonchelo	Tema principal recitativo	cadencia		Tema A
Orquesta/piano	Mi menor		Tema A Si menor	Motivos Tema A Mi menor

cc. 21-32 (3)	cc. 33-46 (5)	cc. 47-54 (7)	cc. 55-62 (8)	cc. 63-75 (10)
Desarrollo Tema A	Tema A'	Tema Puente	Tema B con variación rítmica	<i>Poco stringendo</i> - escalas
cc. 27 Mi menor	Tema A' Mi menor	Tema B Sol mayor	Tema B' Mi mayor	Tema B'' y Tema B' Si menor

cc. 76-79 (13-2)	cc. 80-91 (14)	cc. 92-94 (16)	cc. 95-97	cc. 98-105 (17)
Exposición del Tema B con variaciones	Tema A	Desarrollo del Tema A	Coda <i>Molto sostenuto</i>	Tema A <i>pp</i>
Mi menor	Variaciones en escalas del Tema A V/i	Desarrollo del Tema A Mi menor	Reminiscencias del Tema A V/i	Retoma Tema A del violonchelo Mi menor

II. *Lento - Allegro molto*

Similar al primer movimiento, el violonchelo hará una introducción que recordará al Tema A del primer movimiento. Este movimiento tiene una forma parecida a un "Rondo", ya que el tema principal se escuchará en segundas ocasiones. Cambia a un *allegro molto* contrastando con el carácter del primer movimiento.

La primera cadencia se hace presente. Esta, escrita por el compositor, tiene una dificultad técnica moderada por la cantidad de acordes escritos pero que se elevan a una intensidad climática que desciende para transformarse en el tema principal. Este pasaje tiene cierta libertad para su interpretación en cuestiones agógicas.

Fig. 7 *Allegro molto*, Cadencia cc. 8-12

Después de la cadencia, el tema que aparece, presenta una rítmica casi constante en dieciseisavos, que aportan ligereza, frescura y espontaneidad. El acompañamiento de la orquesta es sencillo para brindarle estabilidad al movimiento.

Fig. 8, *Allegro molto*, cc. 16-18

El intercambio de material melódico se desarrolla más adelante, donde el violonchelo propone líneas que son imitadas inmediatamente por la orquesta. Este diálogo otorga brío

al movimiento, como si se tratase de un juego. Podemos encontrar esta interacción dos veces en este movimiento.



Fig. 9, *Allegro molto*, cc. 29-31

La agilidad y ligereza de los pasajes de este movimiento, en varias ocasiones se ven interrumpidos por secciones muy líricas, *cantabiles*, donde el oído puede asimilar inflexiones armónicas y descansos.



Fig. 10, *Allegro molto*, cc. 38-44

La re-exposición de material se verá modulado más adelante, con el fin de no cansar al oído de un mismo color y prepararnos para el desarrollo principal del movimiento.

Fig. 11, *Allegro molto*, cc. 44-47

A continuación, el motivo principal se desarrolla con un registro muy amplio de notas, dando la sensación de un frenesí armónico, donde los arpeggios suben y bajan pero nunca de manera igual y comienza a descender de una de las notas más agudas hasta llegar al registro en el que inició el tema principal.

Fig. 12, *Allegro molto*, cc. 87-91

Concluye con una simplificación del primer motivo, recalcando la tonalidad y terminando con un acorde enérgico en *pizzicato* que contrastará con el carácter del siguiente movimiento.



Fig. 13, *Allegro molto*, cc. 126-129

Lento	cc. 1-2	cc. 3-11 Allegro molto	cc. 11-12 Lento	cc. 13-15 Allegro molto
Violonchelo	Recitativo	Motivo A (compás 3)	cadencia	Motivo A
Orquesta	Escala ascendente Mi menor	Acompañamiento armónico Mi menor	Mi menor	

cc. 16-28 Allegro molto a tempo (20)	cc. 29-39 (21)	cc. 40-46 (22)	cc. 47-66 (23)	cc. 67-77 (25)
Tema A	Escalas ascendentes y notas largas	Tema B cantabile	Desarrollo Tema A o A'	Escalas con notas largas, Tema A''
Stacattos Sol mayor	Alterna con el chelo Sol mayor	Tema B Mib mayor	Stacattos Mib mayor	Stacattos

cc. 78-84 (27)	cc. 85-119 (28)	cc. 120-129 (32)
Tema B	Desarrollo melódico Tema A Scherzo	Coda motivo A
Re mayor	Desarrollo rítmico y melódico	Sol mayor

III. Adagio

El tercer movimiento de este concierto, se encuentra en Si bemol Mayor y con un compás de 3/8. Posee un carácter muy lírico y reflexivo. Hay un motivo melódico que se mantiene en casi todo y se caracteriza por tener una rítmica en octavos casi constante así como saltos que van desde terceras hasta octavas, brindando dramatismo a estas líneas melódicas. Posee una forma binaria donde el motivo A se desarrolla constantemente.

El motivo A siempre está en constante cambio, ya sea de región armónica o de dinámica, provocando que la idea musical se quede grabada en el oído a manera de nostálgica repetición, creciendo y disminuyendo en intensidad.

Fig. 14, Adagio, cc. 9-15

Las frases se ven culminadas con indicaciones que juegan con la agógica de los motivos como *tenuto*, *molto stringendo*, *largamente* con los que se recalca la región armónica y da descanso a la tensión creada con el desarrollo de los motivos.

Fig. 15, Adagio, cc. 31-37

Concluye con una coda que da reminiscencias de los motivos, disminuyendo la dinámica. Lo interesante de esta conclusión, es que no termina en un primer grado, sino que da pie al inicio del siguiente movimiento que comenzará con la tónica del concierto.

Adagio	cc. 1-8	cc. 9-26	cc. 26-28	cc. 28-44	45-53	54-60
Violonchelo	Introducción	Parte A	Transición	Parte A'	Parte A''	Coda
Orquesta y tonalidad	Sib mayor	V7-I			Sib mayor	V - I - V

IV. *Allegro - Moderato - Allegro, ma non troppo - Poco più lento – Adagio- Allegro molto*

Una introducción con una energía renovadora y un compás de 2/4 vuelve a hacerse presente, pero en esta ocasión es la orquesta la que tiene ese papel exponiendo el tema principal. Este último movimiento tiene varias secciones, comenzando con una cadencia que denota virtuosismo en el chelo así como un carácter marcial.



Fig. 16, *Allegro*, cc. 1-6

Musical score for a cadenza, measures 18-19. The top staff is for the violin, starting with "CADENZA" and "ten." markings, followed by "dim. p", "f", "dim.", and "ff". The tempo changes from "a tempo" to "a tempo". The bottom staff is for the piano, marked "colla parte" and "a tempo", with a dynamic marking of "f".

Fig. 17, Cadencia, cc. 18-19

El chelo tiene ahora tiene la parte del tema principal mientras la orquesta hace un acompañamiento en contratiempo, aportándole un carácter marcial. Existe un intercambio de voces que va alternando el tema entre el chelo y la orquesta provocando una dinámica energética así como un cambio de color en la melodía.

Musical score for "Allegro non troppo", measures 20-32. The top staff is for the violin, starting with "44 Allegro non troppo." and "ff risoluto", followed by "cresc.". The tempo is "Allegro non troppo. ♩ = circa 108.". The bottom staff is for the piano, marked "f", "mf", and "cresc.". Measure 45 is marked with a "Ped. *" marking.

Fig. 18, Allegro non troppo, cc. 20-32

Un tema B en Sol mayor hace su aparición, siendo una sección de contraste con el tema anterior por los puntos de reposo que se presentan como calderones, *tenutos* y *allargando*. Recuerda un poco al segundo movimiento por la manera en que crea tensión y relaja. El motivo B, compuesto sencillamente por una figura rítmica, va haciendo inflexiones armónicas a lo largo del pasaje, creando tensiones y momentos de descanso.



Fig. 19, *Allegro non troppo*, cc. 76-82

Un cambio en la textura melódica del violonchelo, presenta el desarrollo. Este tema, con toques de virtuosismo por la velocidad a la que se toca, sube y baja de intensidad y asimismo de tensión de manera constante. Se presenta en Fa menor.



Fig. 20, *Allegro non troppo*, cc. 89-94

Para volver a remarcar a la tonalidad principal del concierto (Mi menor), una de las partes más emocionantes del movimiento, es cuando la cuerda baja, en unísono acompaña al solista, aportando mucho poder al motivo.



Fig. 21, *Allegro non troppo*, cc. 197-102

Casi al terminar esta sección, una gran coda presenta su tema, haciendo alusión al tema *cantabile pero con passione* del tercer movimiento. Esta Gran Coda, escrita en compás de 4/4, se encuentra en Re mayor y se divide en cuatro frases con la expresión *molto espressivo*. La agógica de esta gran coda es muy flexible por los *accelerandos*, *rallentando*, *a tempo*, *molto largamente*, *più lento*, *calando*, *molto allargando*, *più tranquillo*, *lento* y *diminuendo e rallentando* que se encuentran en toda esta sección, haciendo que su interpretación sea muy personal e íntima.

Fig. 22, *Allegro non troppo*, cc. 303-308

Para finalizar este hermoso concierto, la reexposición de la primera parte del primer movimiento se hace presente, dando un final enérgico, con mucha presencia del chelo.

34
72 *Adagio, come prima.* *largamente* IV *rit.*

f quasi recit. *p*

Adagio, come prima. *ff* *pp rit.*

73 *Allegro molto.* *sonore* *sf*

Allegro molto. *pp* *cresc.*

Fig. 23, *Adagio, come prima* y *Allegro molto sonore*, cc. 331-339

4to. Mov.	cc.1-19	cc. 20-55	cc. 56-83
Violonchelo	Introducción y cadencia	A	B
Orquesta	Mi menor	Mi menor	Sol

cc. 84- 136 I sección	cc.137- 142 puente	cc. 143- 159 II sección	cc. 160- 162 puente	cc. 163- 177 III sección	cc. 177- 196 Transición
C					
Fa menor	Fa menor	Sol menor	Do mayor	Do mayor	Mi mayor b

cc. 197-231	cc.232-280	cc.281-330	cc. 331-351
A'	B'	Gran coda	Coda
Do menor-Mi b	Sol mayor	Re mayor	Mi menor

4.3 EL CONCIERTO Y JACQUELINE DU PRÉ

Este concierto fue compuesto en 1919 Sussex, en la casa de campo “Brinkwells”. Se dice que tras una cirugía para remover una amígdala infectada en 1918, Elgar escuchó la melodía del primer tema del concierto y cuando despertó de la anestesia, pidió lápiz y papel para escribirlo. Después de terminar las obras de música de cámara que escribió en 1918 y estrenarlas en 1919, Elgar comenzó a darle forma al Concierto para violonchelo.

Lamentablemente, la primera presentación del concierto no fue exitosa porque la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la batuta del mismo Elgar, se vio privada de un adecuado tiempo de ensayo ya que tuvo que compartir escenario con un director que dedicó más tiempo del acordado a las obras que iba a dirigir, por lo que Elgar apenas pudo ensayar su obra. En el periódico inglés *The Observer*, Ernest Newman escribió en su columna:

«Durante esta semana ha habido rumores de un ensayo inapropiado. Cualquiera sea la explicación, la triste verdad radica en que nunca, contra toda probabilidad, una orquesta tan maravillosa dio una muestra tan lamentable de sí misma. (...) La obra en sí es una cosa preciosa, muy simple (la embarazada simplicidad que ha llegado a la música de Elgar durante el último par de años) pero con una profunda sabiduría y belleza que subyace a su simplicidad.»⁴⁶

⁴⁶ Newman, Ernest. «*Music of the Week*».

Felix Salmond fue el chelista encargado del estreno del concierto. De manera desafortunada, el concierto sólo se presentó una vez en Londres por más de un año, a diferencia de la Sinfonía 1 de Elgar, que tuvo un éxito rotundo presentándose más de cien veces en el año de su estreno. Posteriormente, la aclamada violonchelista Jacqueline du Pré, en 1965, hizo una grabación de este concierto atrayendo la atención del público y convirtiendo esa grabación en una de las más vendidas de la música instrumental. Elgar hizo dos grabaciones con la chelista Beatrice Harrison como solista y posteriormente, chelistas de todo el mundo han tocado y grabado este concierto, convirtiéndolo en un clásico del repertorio chelístico.

Elgar fue el primer compositor que consideró el gramófono y posteriormente las grabaciones como parte importante del desarrollo tecnológico musical. Realizó diversas grabaciones de sus obras, entre ellas, el Concierto para violonchelo. La primer chelista en grabarlo fue Beatrice Harrison (1892-1965) utilizando el proceso de grabación acústico en 1920,⁴⁷ posteriormente, en 1928, volvieron a grabar el concierto de manera eléctrica utilizando un micrófono de carbón solo, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Londres.

Sin embargo, la grabación que puso el concierto en la mira y, por ende a su intérprete, fue hecha en 1965. Jacqueline du Pré, bajo la batuta de Sir John Barbirolli con la Orquesta Sinfónica de Londres para el sello discográfico EMI. Se cuenta que al regresar de un receso durante la grabación, con tan solo veinte años, du Pré se encontró con la sala de grabación llena de audiencia musical y crítica, ya que se había esparcido el rumor de que una estrella estaba grabando. El resultado de esta grabación ha sido muy elogiado por su pasión y su técnica tan confiada.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0d1kuEo1eWA>

Elgar conducts his Cello Concerto - first recording, 1920 Usuario: Przemek Postępowy
Publicado el 1 nov. 2013

4.4 CONCLUSIONES

El primer movimiento, por su nostalgia y pasión, debe ser entendido como una sensación de remembranza continua. Técnicamente, no presenta muchas complejidades técnicas pero mantener un sonido constante, con un *vibrato* acorde, será de suma importancia para lograr las sensaciones ya mencionadas.

El segundo movimiento, por su carácter ágil y su articulación, se vuelve un poco más complejo técnicamente. La articulación será muy importante para conservar la sensación de ligereza, haciendo *sautillé* para lograrlo. También es importante que este movimiento no sea tomado a manera de estudio. Tiene complejidades melódicas que tienen que ser conducidas a las zonas de tensión y de reposo.

El tercer movimiento, con una apasionada línea melódica, necesita un sonido nítido y una paleta de timbres diversificada, ya que al mantener una constante rítmica, la interpretación deberá ser orgánica para evitar caer en repeticiones de sensaciones.

El cuarto movimiento, con su riqueza y variedad de secciones, requiere de una habilidad técnica importante. Tiene muchos cambios de textura y de colores, lo que le aporta esta dinámica tan interesante. Técnicamente, este concierto debe ser abordado de manera paciente, ubicar todos los pasajes complicados y entenderlos armónicamente de preferencia, para entender las tensiones y reposos, poder darle colores y que las texturas sean claras.

En conclusión, el Concierto para violonchelo en Mi menor Op. 85 es una de las obras emblemáticas para violonchelo. Representa un reto emocional para mí, así como para muchos colegas. Es una obra muy apreciada por los chelistas del siglo XX y del siglo XXI y se ha escuchado en diversidad de medios además de la forma del concierto clásico.

Este concierto, por su belleza y fácil digestión para mucha gente, se puede escuchar en películas como August Rush, Hilary and Jackie, etc. así como en diferentes performances en los que podemos apreciar realidad virtual o diseños gráficos que se mueven con la melodía

del concierto sobre superficies.⁴⁸ Es importante que como intérpretes, con un acceso fácil a las cuestiones tecnológicas como internet o herramientas de grabación que podemos utilizar fácilmente, exploremos estos recursos para mejorar nuestra interpretación.

Buscar interpretaciones de grandes chelistas como Yo-Yo Ma,⁴⁹ cuya interpretación es limpia, apasionada y libre y contrasta con la primera grabación de este concierto (Beatrice Harrison)⁵⁰, que es con mucho ímpetu, a una velocidad tan rápida, que hace que el concierto dure la mitad de tiempo; sin embargo, fue dirigida por el mismo Elgar, con lo que me deja pensando que, con el tiempo, este concierto ha perdido ese vigor y se ha vuelto más pasional y libre.

A partir de Jacqueline du Pré, Mischa Maisky, Julian Lloyd Webber, Sol Gabetta, Jian Wang entre otros, han hecho interpretaciones que sobresalen por su calidad y expresión; hacer análisis de sus interpretaciones ayuda mucho a aclarar dudas que podemos llegar a tener. En lo personal, este concierto es una motivación y una meta para concluir este ciclo tan importante. Al abordarlo, uno como intérprete se da cuenta de que tiene que pasar por diversos estados de madurez musical, por su complejidad técnica y emocional.

⁴⁸ Sol Gabetta performs Elgar's Cello Concerto in E minor - BBC Proms

<https://www.youtube.com/watch?v=qWUDu1FpSIU> Usuario: BBC Publicado: 14-julio-2016.

⁴⁹Yo-Yo Ma: Elgar Cello Concerto (complete)

https://www.youtube.com/watch?v=hjYy71hqu84&index=4&list=PLYrcqj-DXxKtv07uNIKK_XFeu_m85aqLA

Usuario: medpiano Publicado: 06-septiembre-2007.

⁵⁰Elgar conducts his Cello Concerto – first recording, 1920

<https://www.youtube.com/watch?v=0d1kuEo1eWA> Usuario: Przemek Postępowy Publicado: 01-noviembre-2013.

BIBLIOGRAFÍA

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, 1974. 935 pp.

Comellas, José Luis. *Nueva historia de la Música*. Ediciones internacionales Universitarias. 1995. 576 pp.

Grogan, Christopher. «Elgar, Newman and 'The Dream of Gerontius'». *Music & Letters*. 1996. 936 pp.

Kennedy, Michael. *Oxford Dictionary of National Biography*. Londres, Oxford University Press. 2004. pp.

Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica. 2008. 1684 pp.

Ledbetter, David. *Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works*. Yale University Press, 2009. 288 pp.

Martín, Gustavo. *La pieza lírica para violonchelo y piano en el México del s. XX*, México, Tesis de Doctorado, UNAM. 2011. pp.

Miles, Russell H. *Johann Sebastian Bach: An Introduction to His Life and Works*. Nueva Jersey, Prentice-Hall, Inc. 1962. 166 pp.

Moore, Jerrold Northrop. *Edward Elgar: a Creative Life*. Oxford, Oxford University Press. 1984. 818 pp.

Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo*. México, Fondo de Cultura Económica, 4ta ed, 2da reimpresión. 1998. 253 pp.

Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*. México. Fondo de Cultura Económica, 4° ed. 2011. 567 pp.

Reed, W.H. *Elgar*. Londres. 1946. 348 pp.

Stanley, Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, 2001. pp.
Siblin, Eric. *The Cello Suites*. Grove Press, 2011. 366 pp.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Oxford University Press. 2000. 599 pp.

HEMEROGRAFÍA

Newman, Ernest. «*Music of the Week.*» en *The Observer*. Londres. 2 de noviembre de 1919

PUBLICACIONES EN LÍNEA

Fonoteca Nacional. «*Alexis Aranda celebra 20 años como compositor en la Fonoteca Nacional*». www.fonotecanacional.gob.mx. (20-noviembre-2016)

s/a. Palmer, John. “Fantasiestücke”, en All Music:

<http://www.allmusic.com/composition/phantasiest%C3%BCcke-3-fantasy-pieces-for-clarinet-or-cello-or-violin-piano-op-73-mc0002358885> (05-febrero-2017).

PARTITURAS

Schwemer, Bettina & Woodfull-Harris, Douglas. *6 suites a violoncello solo senza basso, BWV 1007-1012*. Bärenreiter (ed), 2000.

FONOGRAFÍA (Youtube)

J. S. Bach – The six cello suites – Pau Cassals, 1936/39

<https://www.youtube.com/watch?v=wqhR37qSUMA>

Usuario: bacharacter Publicado: 01-enero-2016

Bach Cello Suite No. 3 in C major, BWV.1009 Mischa Maisky (interpretación en Japón el 05-junio-1991) <https://www.youtube.com/watch?v=Rc7rj1OOVgl>

Usuario: Griffon Classic Publicado: 27-marzo-2017

J. S. Bach, suite for violoncello solo n°3 BWV 1009 by Christophe Coin

<https://www.youtube.com/watch?v=b7xjor1hVUo>

Usuario: MrSchmelzer1 Publicado: 29-ocubre-2013.

J.S. Bach : Cello Suite No.3 In CMajor BWV 1009 – Anner Bylsma

<https://www.youtube.com/watch?v=b7dTloaRT40> Usuario: Art & Culture Publicado: 03-marzo-2015.

BACH : Suite for Cello Solo No.3 in C, BWV 1009 [Pierre Fournier]

<https://www.youtube.com/watch?v=sDt1Wv2nfj4>

Usuario: Classic Music by David Kim Publicado: 18-agosto-2017.

Elgar conducts his Cello Concerto – first recording, 1920

<https://www.youtube.com/watch?v=0d1kuEo1eWA>

Usuario: Przemek Postępowy Publicado: 01-noviembre-2013.

Sol Gabetta performs Elgar's Cello Concerto in E minor - BBC Proms

<https://www.youtube.com/watch?v=qWUDu1FpSIU>

Usuario: BBC Publicado: 14-julio-2016.

Yo-Yo Ma: Elgar Cello Concerto (complete)

https://www.youtube.com/watch?v=hjYy71hqu84&index=4&list=PLYrcqj-DXxKtv07uNIKK_XFeu_m85aqLA

Usuario: medpiano Publicado: 06-septiembre-2007.

Abreviaturas

s/a= sin autor o sin año

s/f= sin fecha

PROGRAMA DE MANO

**Suite III para violonchelo solo
en Do Mayor, BWV 1009**

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I
Bourrée II
Gigue

**Piezas de Fantasía para violonchelo y piano
Op. 73**

Robert Schumann
(1810-1856)

Zart und mit Ausdruck
Lebhaft leicht
Rasch und mit Feuer

Credo

Alexis Aranda
(n. 1974)

**Concierto para violonchelo y orquesta
en Mi menor, Op. 8**

Edward Elgar
(1857-1934)

Adagio-Moderato
Lento-Allegro molto
Adagio
Allegro-Allegro ma non troppo

SUITE NO. 3 EN DO MAYOR BWV 1009
para violonchelo solo

J.S. Bach
(1685-1750)

Johann Sebastian Bach nació en el Ducado de Turingia-Eisenach a finales del siglo XVII. Su genio musical estuvo muy influenciado por la religión luterana y se refleja en la mayor parte de su obra. Su desarrollo musical se divide en cuatro periodos de acuerdo a su residencia y actividad musical. En la ciudad de Köthen (1717-1723), Bach compuso la mayor parte de su música para instrumentos solistas y ensambles como: Sonatas y Partitas para violín solo, Conciertos de Brandemburgo, El Clave bien temperado, Suites para violonchelo solo, etc.

Esta suite, compuesta alrededor de 1720, pertenece al conjunto de Seis Suites para violonchelo solo. Se considera como la primera obra fundamental para el violonchelo por su complejidad y desarrollo en su escritura.

Las suites son un conjunto de danzas, comúnmente escritas con el esquema alemán: allemande, courante, sarabande y gigue. Bach añadió un preludio al inicio de cada suite, así como danzas galantes, en este caso, dos bourrées entre la sarabande y la gigue. Esta suite está escrita en Do mayor y cada danza tiene una estructura binaria, contrastando por la agilidad o carácter entre cada una.

PIEZAS DE FANTASÍA
para violonchelo y piano

R. Schumann
(1810-1856)

Nacido en Zwickau, Sajonia, fue hijo de un editor y vendedor de libros por lo que tuvo fácil acceso a la literatura alemana y extranjera, enriqueciendo su imaginación y siendo un motor importante en el momento de componer. Esposo de la famosa pianista Clara Wieck, se lastimó la mano al obsesionarse con la técnica pianística y se dedicó a componer para piano y lied principalmente. Fue un crítico muy importante de los músicos de su época, atrayendo la atención en talentos como Berlioz, Brahms y Chopin. Schumann fue un músico adelantando para su época, compositor con toques de fantasía y romance, ingresó al manicomio en 1854 por lo que ahora se conoce como Trastorno Bipolar. Murió en 1856 de neumonía.

Este conjunto de piezas, originalmente escrito para clarinete y piano en 1849, se ha vuelto parte del repertorio obligado chelístico, por su lírica y expresividad. Fue concebido como un ciclo de Canciones sin palabras, unidos por la tonalidad que se mantiene a lo largo de las tres piezas, con un esquema que va de lento a rápido. *Zart und mit Ausdruck* (tierno y expresivo) posee un carácter melancólico, comenzando en La menor y terminando en La mayor que une a la siguiente pieza. *Lebhaft, leicht* (animado, ligeramente) tiene un carácter

juguetón y positivo, permaneciendo en La mayor. La tercer pieza *Rasch und mit Feuer* (rápido y con fuego) es apasionada y enérgica, culminando con grandeza este ciclo de piezas.

CREDO
para chelo y piano

A. ARANDA
(1974)

Originario del D.F., estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música con maestros como Magdalena León Mariscal y Nadia Stankovitch, Bernard Flavigny, Eva María Zuk y Mauricio Náder. Estudió composición con Mario Lavista y Fabio Crosera en Italia. Sus obras han sido estrenadas con gran éxito en México y el extranjero con una cálida respuesta por la audiencia. Ha recibido el premio FONCA en diversas ocasiones y orquestas como Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Orquesta Sinfónica Nacional, The Flynt Symphony Orchestra, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Orquesta Sinfónica de Huntsville, entre otras. Su catálogo para música de cámara e instrumentos solistas ha sido estrenado por grandes personalidades internacionales y nacionales. Es de los compositores más prominentes de su generación. Actualmente es Compositor Residente de la Fundación Tchaikovsky.

Credo fue compuesta en 2007 y dedicada al chelista Carlos Prieto. Está escrita en lenguaje tonal pero sin tener una tonalidad concreta haciendo uso de inflexiones armónicas. La voz del violonchelo posee cinco motivos que se repetirán a lo largo de la pieza mientras el piano mantiene un motivo constante en dieciseisavos y las progresiones que se encuentran escritas, envuelven a la melodía dándole una sensación de nostalgia y meditación.

CONCIERTO EN MI MENOR OP. 85
para violonchelo y orquesta

E. Elgar
(1857-1934)

Sir Edward Elgar nació en Worcester, Inglaterra. Comenzó su trayectoria musical como violinista y haciendo arreglos para ensambles y componiendo obras para distintas agrupaciones. Se casó con Alice Roberts, quien fue su motivación al momento de componer. La obra "Variaciones Enigma" fue de sus obras más aclamadas y que lo posicionaron como uno de los compositores ingleses más prominentes de su generación. Compuso "Land of Hope and Glory", obra que es como el segundo himno de Inglaterra. Fue el primer compositor que se tomó en serio el invento del gramófono, grabando algunas de sus composiciones, incluyendo el Concierto para violonchelo y orquesta en Mi menor Op. 85.

Este concierto fue compuesto en 1919 y se dice que, tras una cirugía de amígdala, Elgar despertó con el tema del primer movimiento en la cabeza y pidió papel y lápiz. La primera

grabación que ese hizo de esta obra fue en 1920, con la chelista Beatrice Harrison, sin embargo, la interpretación apasionada de la grabación de Jacqueline du Pré en 1965, lo llevó a la cima de la fama en el repertorio violonchelístico.

Posee cuatro movimientos que contrastan entre sí. El primer movimiento posee un carácter profundo, modula a un iluminador Mi mayor y regresa al nostálgico Mi menor. El segundo movimiento contrasta por su agilidad y tonalidad (Sol mayor) y existe mayor intercambio melódico con la orquesta. El tercer movimiento es lírico y reflexivo, posee un motivo melódico constante escrito en Si bemol y la agógica comienza a variar haciendo muy flexible el pulso y dándole un matiz apasionado. El cuarto movimiento, enérgico y apasionado, contiene varias secciones, comenzando por una cadencia, seguido de una marcha que precede variaciones sobre el tema. Concluye con una Gran Coda que hace reminiscencias del tema del tercer movimiento y termina con el tema con el que inicia el primer movimiento, enérgico y contundente.