



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE: JOHANN SEBASTIAN BACH, JOHANNES
BRAHMS, JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS, JOSEPH HAYDN

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA – INSTRUMENTISTA VILONCELLO
QUE PRESENTA
CARLOS ERICH HERNÁNDEZ PALACIOS

MARIA TERESA NAVARRO AGRAZ
Asesor para el trabajo escrito

IGNACIO D. MARISCAL MARTÍNEZ
Asesor para la presentación pública



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

A mi familia

Mi mamá María Ruth Palacios Gómez.

Mi papá Roberto Hernández Guzmán.

Mi hermano Roberto Hernández Palacios

Por todo su apoyo y cariño, lo cual me ha dado fuerza para salir adelante.

A mis maestros

Por hacerme fácil este camino y enseñarme las bases para mi formación profesional, gracias a ustedes he podido llegar a este gran momento.

Índice

Agradecimientos	i
Introducción	iv
Programa de concierto	vi
1. Suite para violoncello No. 2 en re menor BWV 1008.	
Johann Sebastian Bach	1
1.1 Contexto histórico	1
1.2 Datos biográficos	3
1.3 Análisis de la obra	6
1.4 Reflexiones interpretativas	17
2. Concerto No. 1 en Do mayor Joseph Haydn	18
2.1 Contexto histórico	18
2.2 Datos biográficos	20
2.3 Análisis de la obra	22
2.4 Reflexiones interpretativas	36
3. Sonata para violoncello No. 1, en mi menor, op. 38	
Johannes Brahms	37
3.1 Contexto histórico	37
3.2 Datos biográficos	38
3.3 Análisis de la obra	40
3.4 Reflexiones interpretativas	54
4. Canción en el Puerto. Joaquín Gutiérrez Heras	56
4.1 Contexto histórico	56

4.2 Datos biográficos	57
4.3 Análisis de la obra	59
4.4 Reflexiones interpretativas	62
Conclusiones	63
Bibliografía	64
Anexo 1. Síntesis para el programa de mano	67

Introducción

Aplicar a la labor interpretativa los conocimientos adquiridos a lo largo de mis estudios ha sido una meta importante siempre en mi proyecto de vida y, por ello, la opción de titulación “Notas al Programa” resulta atractiva para concluir este ciclo académico. A lo largo del presente trabajo escrito se realiza un análisis histórico-musical de las obras con el objetivo de seleccionar aquellos elementos que justifiquen una interpretación musical, misma que tendrá un reflejo en la ejecución de cada obra.

Las obras que elegí son representativas del repertorio profesional que debe interpretar un violoncellista y, además, forman parte de las audiciones para ingresar a orquestas o ensambles de cámara. El programa abarca estilos y períodos musicales diversos, a saber: barroco, clásico, romántico y contemporáneo. Estas obras presentan una amplia gama de contrastes que demandan del intérprete una técnica depurada que permita una adecuada interpretación de acuerdo al contexto de su composición.

A continuación explico brevemente lo que realizaré con cada uno de los autores y sus obras:

Suite para violoncello No. 2 en re menor BWV 1008 de Johann Sebastian Bach

Elegí esta obra por sus matices melancólicos y dramáticos, además de los retos técnicos e interpretativos que conlleva. No existe ningún tratado de técnica para la ejecución de las suites para violonchelo, analizaré los recursos técnicos del instrumento para sustentar un toque delicado, retórico y dancístico en la interpretación de la obra.

Concerto No. 1 en Do mayor de Joseph Haydn

Esta obra del periodo clásico se caracteriza por su virtuosismo, sobre todo en los movimientos 1º y 3º. Suele hacerse un uso mesurado del vibrato y se emplea una articulación ligera con mayor control del arco. El 2º movimiento es contrastante al 1º y 3º, además de que tiene un aire enternecedor que privilegia la búsqueda por un sonido robusto y grave.

Sonata para violoncello No. 1 en mi menor Op. 38 de Johannes Brahms

En esta obra, la estética de la época romántica demanda del violoncello una mayor gama de matices. Adicionalmente, el enérgico lenguaje pianístico de Brahms, así como las capacidades técnicas y expresivas del piano del s. XIX, representan un desafío para el intérprete.

***Canción en el Puerto* de Joaquín Gutiérrez Heras**

Esta breve pieza, casi una miniatura, es de carácter similar a una elegía. Asombra su acogedora y tierna sencillez, consciente de la belleza y el encanto de su discurso musical. Es necesario un toque cuidadoso para lograr el balance de elocuencia y elegancia con el piano. Incluir esta obra en el programa ayuda a resaltar las diferencias sonoras y los recursos expresivos del violoncello a lo largo de distintos periodos históricos.

Por todo lo expuesto, el presente programa de titulación, Notas al programa, me permite exponer las capacidades del violoncello, reflejando en cada obra las características técnicas y estilísticas que han distinguido al repertorio del instrumento.

Programa

Suite para violoncello solo No. 2

Johann Sebastian Bach

en re menor BWV 1008

(1685-1750)

19'45''

Prélude

Allemande

Sarabande

Minuet I

Minuet II

Gigue

Concerto No. 1 para violoncello y piano

Joseph Haydn

en Do mayor

(1732-1809)

25'02''

Moderato

Adagio

Allegro molto

Sonata para violoncello y piano n° 1

Johannes Brahms

en mi menor, Op. 38

(1833-1897)

28'13''

Allegro non troppo

Allegretto quasi Menuetto

Allegro

Canción en el Puerto para violoncello y piano

Joaquín Gutiérrez Heras

(1927-2012)

4'31'

1. Suite para violoncello No. 2 en Re menor BWV 1008. Johann Sebastian Bach

1.1 Contexto Histórico

Bach compuso un volumen importante de su música para las liturgias luteranas de su tiempo y, por ello, la apreciación histórica de su música requiere "un cierto conocimiento teológico y las prácticas litúrgicas del luteranismo" (Siegele, 2000, p. 61). De esta forma, la música de Bach ha ocupado un lugar importante en la tradición musical litúrgica luterana, que destacó por su receptividad al canto gregoriano tradicional, la introducción de canto con participación de los fieles y el positivo refrendo de Lutero al papel de la música en el culto, elementos que marcaron una ruta musical para las generaciones siguientes a partir del siglo XVI. Incluso se habla del clan Bach 'luterano de pura cepa', que procedía de la región germana de Turingia (en la Alemania que hoy conocemos) donde gobernaban príncipes con ostentosos palacios y cortes, a imitación del gran poder absolutista de la época, el de Luis XIV de Francia, cuyo modelo intentaban seguir (Siblin, 2009, p. 17). Bach vivió en una época en que Alemania se estaba todavía recuperando de la guerra de los Treinta Años (que se libró en la Europa Central entre los años 1618 y 1648), es decir, conoció largos años de reconstrucción durante los cuales las cortes y ciudades trataban de importar elementos culturales de Francia e Italia para resucitar las artes.

Además de la tradición luterana, se ha explorado parte de la personalidad creativa de Bach a partir de su contexto político, aunque siempre ha predominado la perspectiva esencialmente religiosa y musical, que lo destaca como el "más grande compositor eclesiástico de Alemania" (Siegele, 2000, p. 17). Sin embargo, Siegele sostiene que el contexto político en Leipzig tuvo gran influencia en Bach, lo cual se refleja en los conflictos que tuvo con la escuela y el ayuntamiento, cuyo origen se ha atribuido a los intentos del compositor por cumplir un encargo absolutista dentro de una ciudad municipal, es decir, habría sido imposible para él mantenerse al margen del contexto local y estatal de su época. Por ello, las obras de Bach deben situarse en el contexto de este conflicto interno fundamental de la época entre el gobernante, con su aspiración de poder absoluto, y los estados, con sus intentos de limitar tal poder.

Respecto a las seis suites para violoncello solo de J.S. Bach, puede afirmarse que han sido el centro de atención para muchos estudios y ocupan un lugar muy especial en el repertorio de este instrumento. También se les considera una gran aportación para la música de ese periodo, el cual se caracteriza en esta sección 1.1. Johnstone (2016) afirma que los trabajos para violoncello solo ya existían antes de las seis suites en comento. Por ejemplo, se mencionan las creaciones de C.B. Degli Antonii y D. Gabrielli. Sin embargo, las suites de Bach mostraron un nivel de escritura muy elevado, a tal grado que no puede hablarse de ellas como el simple resultado de una tradición que en realidad estaba en ciernes. Más bien, dice Johnstone, el trabajo de Bach en estas suites debe considerarse “las semillas de un proyecto singular y gigantesco” (2016, s/p).

Adicionalmente, dice Johnstone, Bach no solo fue un organista, pues entendió y tocó otros instrumentos, como el violín. En el caso del violoncello solo, existen evidencias sobre su familiaridad con la sonoridad del instrumento y seguramente lo inspiró para hacer creaciones bastante complejas y estructuralmente difíciles.

Martínez Miura también afirmó la improbabilidad de que Bach hubiera conocido las composiciones para violoncello de músicos que lo precedieron, pues fue hasta el final de su vida (mediados del siglo XVIII) que “se impuso la corriente principal de uso del instrumento, la sonata con acompañamiento de continuo” (1998, p. 9). Se estima que el violoncello se conoció en Italia en algún momento en torno a 1520; se trataba de instrumentos tempranos de los cuales no se conservaron ejemplares. En todo caso, según Martínez Miura, el desarrollo más antiguo del violoncello fue condicionado por el del violín, con agilidades bastante elevadas que le permiten llevar una línea ‘mucho más afín al *bel canto*’ que predominó en la ópera barroca del siglo XVII, de forma que realizó funciones secundarias especialmente en el bajo continuo. Fue hasta finales del XVII que se compusieron obras en las que el violoncello dejó de ser secundario gracias a las dos principales escuelas italianas violoncelísticas, la romana y la boloñesa, en momentos en que la música de cámara hizo posible la equiparación progresiva de las diferentes voces instrumentales (Martínez Miura, 1998).

La condición de solista que alcanzó luego el violoncello fue posible por la práctica musical de los violoncelistas de la capilla de San Petronio de Bolonia; también destacan como

precursoras las Sonatas a tres (1665) de Giulio Cesare Arresti, la Sonata a siete (1680) de Petronio Franceschini y las Sonatas *da Chiesa* (1689) de Domenico Zanatta. En solitario, el violoncello empezó a vislumbrarse con los doce *Ricercate* Op. 1 (1687) de Giovanni Battista degli Antoni y luego con los siete *Ricercari* (1689) de Domenico Gabrielli, las Sonatas (1691) de Domenico Galli y la Sonata (c. 1700) de Giuseppe Maria Jacchini.

Esta breve alusión histórica a los orígenes del violoncello permite situar las seis suites de Bach, una de las cuales es de interés especial en este trabajo, y que datan de un periodo aproximado entre 1717 y 1723, un tiempo en el que el compositor vivía y trabajaba en Cöthen. De ellas, se ha subrayado la inexistencia de un manuscrito original que dé certeza sobre su autoría o el hecho de que haya sido o no escrita originalmente para el violoncello. Siblin, por ejemplo, ha planteado diversas interrogantes que sintetizan este debate en estos términos: “¿Por qué razón compondría una música tan monumental para un instrumento humilde como el violoncello, que en su época se empleaba tan solo para aportar un monótono acompañamiento?” (2009, p. 4). Por otro lado, dado el virtuosismo y singularidad de las composiciones referidas aquí, “¿cómo podía ser que casi nadie hubiera escuchado las suites para chelo hasta que las descubrió Casals?” y que hayan sido conocidas por un círculo tan reducido de músicos durante dos siglos (2009, p.4).

El enigma no parece haber sido aclarado pero sí han constatado varios autores que Bach escribió sus Suites en momentos en que las posibilidades del violoncello apenas estaban apareciendo y predominaba con mucho el violín. Martínez Miura (1998) opina que este instrumento comenzó a ser menos rígido y adquirió cierto idiomatismo en los conciertos y la música de cámara de Torelli, Porpora y Vivaldi, pero incluso estos y otros más que se mencionan de la época de 1700 habían sido concebidos a imitación de los de violín. La situación del violoncello continuó igual durante el clasicismo y el romanticismo sin ser tratado por compositores importantes de la época. Pablo Casals fue la figura clave en términos de elevar la ética de la interpretación y el repertorio en sí del instrumento.

1.2 Datos biográficos

Forkel escribió una de las primeras biografías de J.S. Bach unos pocos años después de la muerte del gran compositor. En su escrito, Forkel asegura que, en el caso de Bach, pudo mostrarse la existencia de lo que algunos llaman "aptitud heredada" hacia la música, ya que

solo unos pocos miembros de su familia se dedicaron a una profesión distinta a la música o carecieron de este talento artístico. Se conoce que desde el primer cuarto del siglo XVII alguna generación recibió importantes distinciones por ser grandes músicos, especialmente la cuarta de ellas y algunas de sus composiciones fueron muy apreciadas gracias a los esfuerzos de J.S. Bach (Forkel, 1920, p.5).

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, donde su padre, Johann Ambrosius, era músico de la Corte. Del padre de Bach, se conoce que fue un músico violinista, que ocupó en algún momento la dirección de la orquesta municipal y formaba parte de la orquesta del duque. Sin embargo, de la madre de Bach se sabe mucho menos.

En una biografía de J. S. Bach, se afirma que fue afortunado que naciera en Eisenach, un pueblo bastante pequeño, con seis mil habitantes en su época, y donde pasó los primeros 11 años de su vida (Geck, 2006). Muchos elementos de su pueblo natal devinieron en contenido importante para su vida adulta. La casa de sus padres le permitió estar en contacto con la música a diario y desde una edad muy temprana se familiarizó con los sonidos de muchos instrumentos de viento y cuerdas. En la iglesia, obtuvo conocimiento sobre el órgano y las voces corales. Seguramente acompañó a su padre cuando se presentaba en Wartburg, la residencia del Duque de Sajonia-Eisenach. Además de su acercamiento a la música, Eisenach fue el lugar de su educación bajo la impronta de Martin Luther, con el objetivo primario de que se transmitiera de generación en generación el conocimiento básico y las verdades que entonces se consideraban teológica y socialmente esenciales.

Bach quedó huérfano de madre y padre cuando aún no cumplía los once años, por lo cual se mudó a la casa de su hermano mayor, Johann Christoph, cerca de Ohrdruf. Siguió estudiando y fue considerado uno de los mejores alumnos, por lo cual al graduarse del Lyceum se trasladó a Lüneburg.

Allí, a cambio de cantar en la iglesia los domingos, la escuela le ofreció una beca que duró hasta que cambió la voz de Bach y se sabe que a partir de 1703 tocó en la orquesta y acompañó al coro por un tiempo antes de dejar la escuela. Geck (2006) ha escrito que la estancia en Lüneburg significó mucho para Bach en términos de los estudios que acumuló y que le sirvieron como cualificación académica para posteriores oportunidades como será en

Leipzig. Tanto la escuela de Lüneburg como la de Ohrdruf han sido consideradas de gran impacto en el desarrollo de la visión humanista y teológica del compositor, donde se formaron las bases de su pensamiento comprometido con los valores tradicionales.

En términos generales, las obras de Bach se han clasificado según tres periodos, que inician con las composiciones más tempranas hasta 1717 (principalmente música eclesial), la etapa de Cöthen (1717-1723) con un acento instrumental secular y, por último, su producción en Leipzig a partir de 1723 y hasta su muerte en 1750 con obras a gran escala y un repertorio para el teclado.

Dado que las suites para violoncello solo se atribuyen al segundo periodo de su vida, nos centraremos en la experiencia de esos años cuando se convirtió en compositor de la corte y comenzó a escribir para el Príncipe Leopoldo y ya no exclusivamente para eventos eclesiales como lo había hecho hasta ese momento en Weimar. Debe referirse en todo caso que, en una primera corta estancia en Weimar en 1703, Bach consiguió su primer empleo como violinista y sirviente para luego ser organista en Arnstadt. Volvió a Weimar en 1708 y permaneció en esta localidad por una década cuando gobernaba el duque Wilhelm Ernst, adscrito a la religión luterana, por lo cual Bach se enfocó mucho en la música sacra en esta etapa de su vida.

Ya en Cöthen, Bach encontró condiciones favorables para escalar en su carrera debido a que el joven príncipe tenía un interés especial por la música y ambos desarrollaron incluso una gran amistad mientras se desempeñó como director de orquesta en esta localidad de unos 12 mil habitantes. Por ese tiempo, la capilla de la corte contaba con 16 miembros casi exclusivamente instrumentalistas, entre ellos, varios músicos de cámara con experiencia en la corte prusiana y algunos trompetistas (Wolff, 2002). La música eclesial no ocupaba un lugar importante en Cöthen donde predominaba la tradición calvinista. Si bien no existe información que corrobore el tipo de música de la corte en esos tiempos, Wolff sugiere que el repertorio pudo haber consistido primordialmente de música instrumental para ensambles grandes y pequeños, conciertos y sonatas, así como piezas para solo (teclado y laúd). "Podemos estar seguros que al menos las composiciones instrumentales de Bach cuyas fuentes primarias subsisten datan de los años en Cöthen, tales como los Conciertos de

Brandenburgo, las Suites Francesas, el Clave bien temperado, las Sonatas y Partitas para violín solo, y las Suites para violonchelo solo” (Wolff, 2002, p. 196).

El recorrido de las seis suites para violoncello solo ha sido largo hasta ocupar un lugar importante en la historia de la música barroca. Desde la fecha en que fueron compuestas, que ya se mencionó más arriba, el hecho es que se ha reconocido que ya existían en 1726 y las copias manuscritas que existen datan de finales del siglo XVIII, entonces se ha asumido que ya se ejecutaban en estos tiempos, aunque se desconoce con qué frecuencia. En el siglo XIX, se publicaron por primera vez en París (1824) y desaparecieron del repertorio del violoncello en algún momento al final de ese mismo siglo sin que se conozcan las razones de ello. Se ha argumentado que en su desaparición temporal influyó el título con el cual fueron publicadas por primera vez que incluía la palabra "estudios", que pudo llevar a los músicos a considerarlas de bajo nivel o simplemente como ejercicios técnicos, académicos. Su redescubrimiento, como ya se mencionó, se atribuye a Pablo Casals en 1890.

1.3 Análisis de la obra

Suite:

Es una sucesión de danzas y nace en el siglo XVI. En la época de Bach solo se aplica de forma instrumental.

Preludio:

El preludio es una introducción musical y de estilo de improvisación.

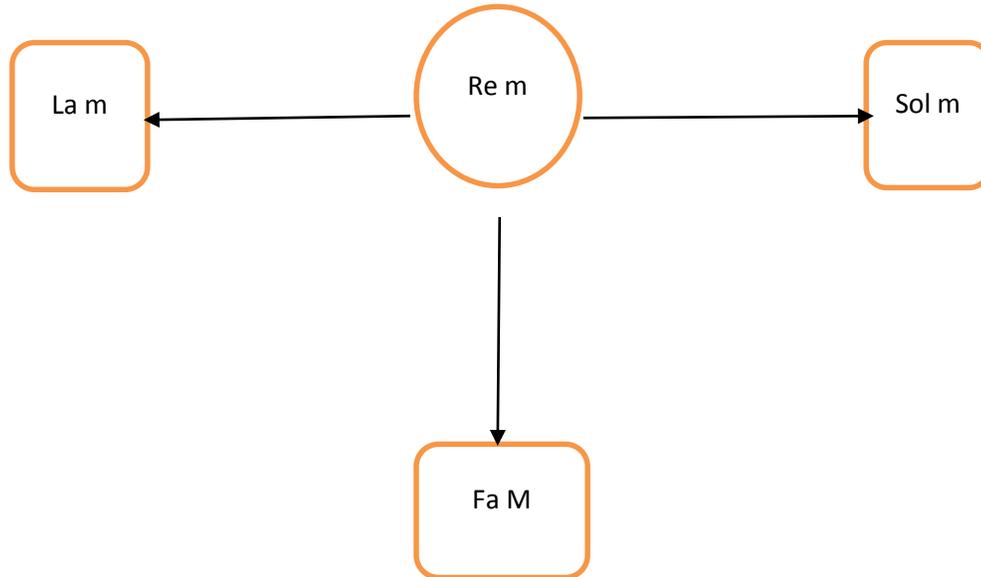
El preludio escrito en un compás de 3/4 y tonalidad de Re menor, podemos notar desde las tres primeras notas del primer compás como se va a distribuir el preludio. Como podemos apreciar en la figura 1, tenemos un bajo continuo y una voz superior; estas dos voces llevan la melodía en el desarrollo de este, teniendo a su vez notas de paso las cuales refuerzan la armonía que se está dando en la tonalidad correspondiente a cada sección.

El preludio está constituido por cuatro secciones en las cuales pasa por modulaciones a tonalidades vecinas. En otras palabras, en el desarrollo de la línea melódica está la tonalidad y en seguida se reafirma su V grado o VII disminuido, refiriendo a donde se trasladen las modulaciones para regresar a la tonalidad original.

Prélude.



Fig. 1



Préludio				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-11	Re m	Se presenta el tema con una reafirmación del 7° disminuido.
	B	13-27	Paso por un compás a Fa M, del compás 26 a 27	Se presenta una modulación en La, utilizando continuamente el VII dis a La m.
	C	28-39	Re m-VII dis	Regresamos a la tonalidad original de Re m, quedándose hasta el final del preludio.

	D	40-63	V-Re m	Se sostiene una tensión en el V grado dominante, para después concluir en una cadencia perfecta, V-I-I \ V-V-I
--	---	-------	--------	---

Allemande:

Se trata de una denominación de las danzas alemanas barrocas, también de carácter improvisatorio como el preludio.

Está constituido en la tonalidad de Re menor, en un compás de 4\4. El tema lo presenta desde el primer compás y es así como se estructura rítmica y melódicamente (figura 2). Veamos que se presenta durante el desarrollo de la Allemande, en diferentes tonalidades y variaciones en la estructura melódica.

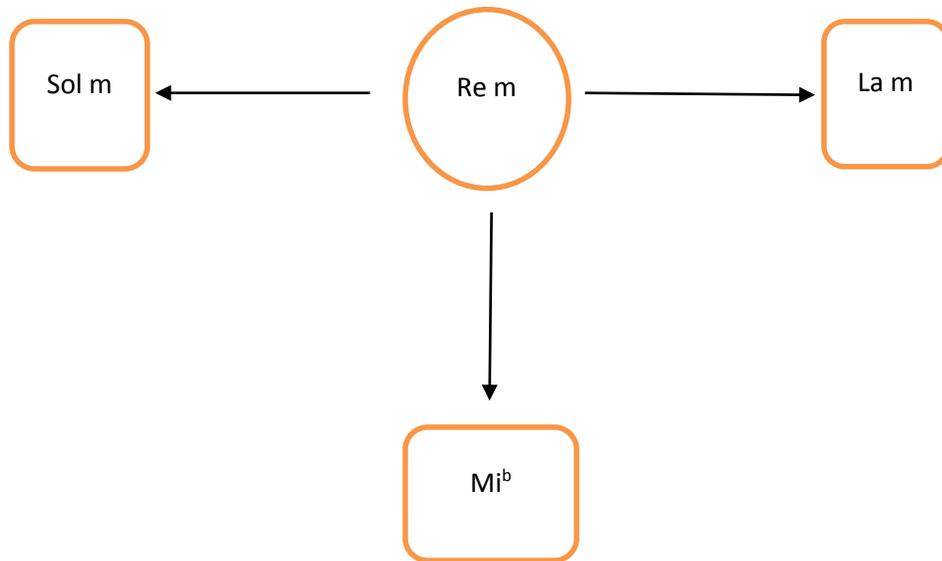
Está compuesta en dos partes, A y B, en donde modula a tonalidades vecinas en periodos muy cortos, anticipado por inflexiones (fig.3), que nos reafirma el cambio de tonalidad, así como los acordes que están en el V grado y en I grado. Esta polifonía nos conduce a la gravedad de la tónica dando una sensación estable durante la obra.



Fig. 2



Fig. 3



Allemande				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
4/4	A	1-12	Re m- modula a La m	Se construye sobre la base rítmica que se establece en los dos primeros compases.
	B	13-24	Re m, Sol m, V/sol m, V/Mi ^b , V/Re m, finaliza en Re m.	Se establece con los mismos elementos rítmicos de la sección A teniendo variaciones con las modulaciones inflexiones que transita a diferentes tonalidades, terminando en la tonalidad original.

Courante:

La Courante francesa está escrita en un compás 3/2 y era una danza lenta. La Courante Italiana está escrita en un compás de 3/4 o 3/8, de movimiento rápido con semicorcheas; esta es la forma que utiliza Bach en la suite.

Inicia con bastante enérgica, el tema está muy bien definido (figura 4) y se presenta a lo largo de diferentes compases. Las líneas melódicas se van alternando con notas tenidas, formando intervalos que son característicos del Barroco (figura 5). En la segunda parte encontramos una progresión por quintas justas, para llevar una modulación casi por compás para después llegar a la tonalidad original de Re menor; muchos compositores de la época utilizaban este tipo de recurso.

Una característica del Courante son los saltos de arco, en los que los intervalos de cuarta justa, quinta justa y sexta Mayor le dan autenticidad a la melodía, ritmo y armonía, esto agrega un grado de dificultad para su ejecución.

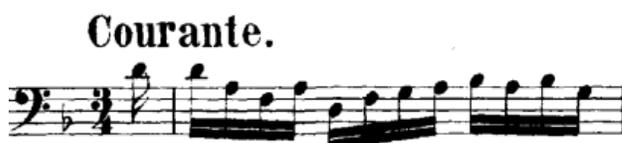
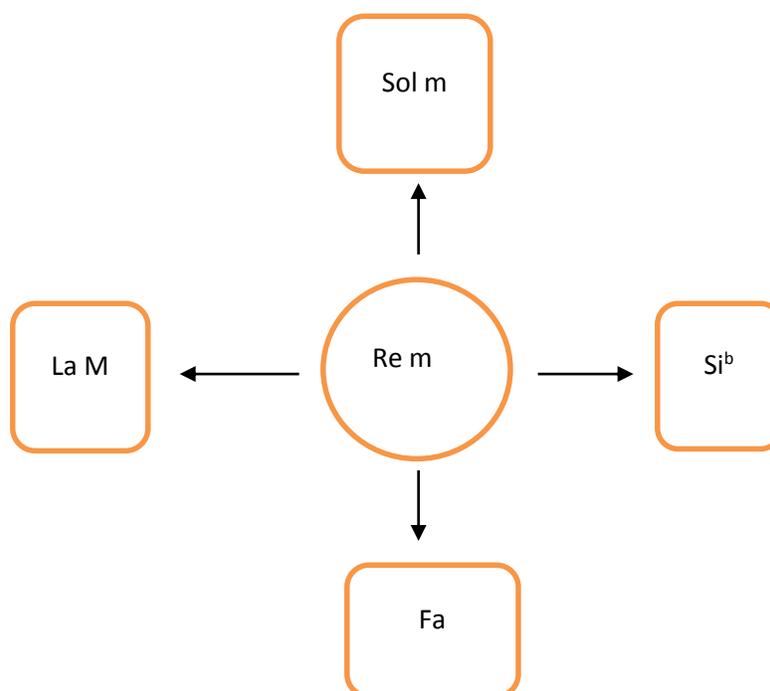


Fig. 4



Fig. 5



Courante				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-16	Re m, Si ^b , La m. Esta sección finaliza en La M.	Movimiento rápido con saltos de arco de 3 ^a , 4 ^a , 5 ^a y 6 ^a (intervalos), los cuales definen características principales de la línea melódica.
	B	17-32	Re m, Do, Fa, Si ^b , Fa, finaliza en Re m.	En la parte A, el tema principal se presenta en Re m en el 1 ^{er} compás y en la parte B se presenta en el 1 ^{er} compás en el grado dominante de Re m, para el siguiente ya está en Re m. Courante se desarrolla en la parte B con distintas tonalidades enriqueciendo su valor armónico y melódico.

Sarabande:

Se cree que proviene de América Latina o España, pero no se sabe con exactitud. Se trata de una danza de compases ternarios en tempo lento.

El tema se desarrolla en una cadencia de I-VI-V, que proporciona estabilidad tonal (figura 6). Del compás 5 al 8 se encuentra la misma cadencia con variaciones rítmicas y melódicas para presentar una modulación a la tonalidad de Fa mayor, lo cual genera una sensación de tranquilidad por ser el relativo mayor.

En la segunda parte a partir del compás 21 (figura 7), encontramos nuevamente el tema en la tonalidad original, pero ahora no se presenta en cuatro compases, si no en cada compás (figura 8), para, de la misma manera, culminar con la cadencia I-IV-V-I. Toda la parte melódica está enriquecida por la base armónica, que por medio de modulaciones e inflexiones da la sensación de desplazamiento, aunque al final llegue al lugar de origen.

Sarabande.



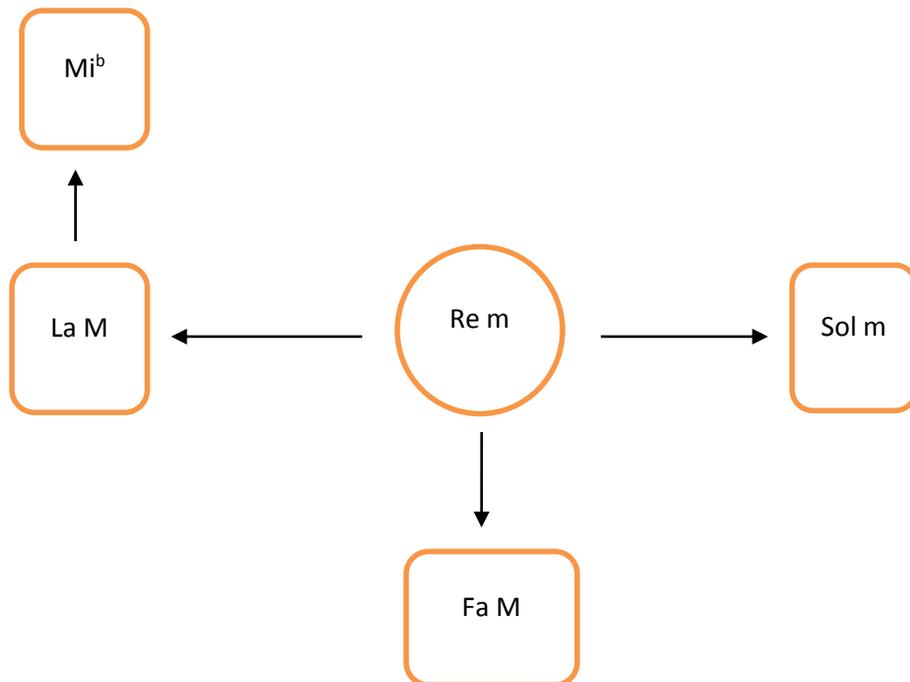
Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Sarabande				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-16	Re m, Si ^b . Finaliza la sección A en Fa M	El tema principal se desarrolla en cuatro compases y a partir del compás cinco tiene variaciones en la línea melódica aunque mantiene la misma base armónica.
	B	16-28	Inicia en Fa, modula a Sol y finaliza en Re m.	Se presenta el tema en la tonalidad de Re menor, presenta variaciones melódicas, rítmicas y armónicas, enriqueciendo el tema principal.

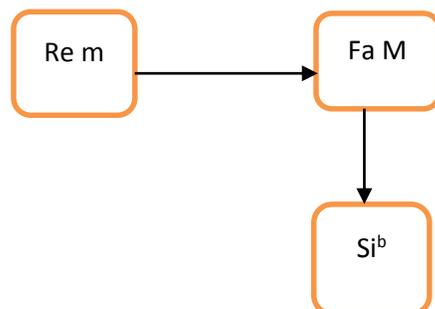
Minuet I:

De carácter rápido, elegante y noble. En el siglo XVIII esta danza era escrita frecuentemente en 3/4 o 6/8.

Se conforma una cadencia para modular momentáneamente a su relativo mayor, formando una progresión del círculo de quintas (Do, Fa, Si^b, Mi dis, La m), presentándose así durante el Minuet I (figura 9). Su primera parte finaliza en el quinto grado mayor, pero al siguiente compás se convierte en grado dominante, para llevarnos en su segunda parte hacia la misma progresión armónica y finalizar en la tonalidad original.



Fig. 9

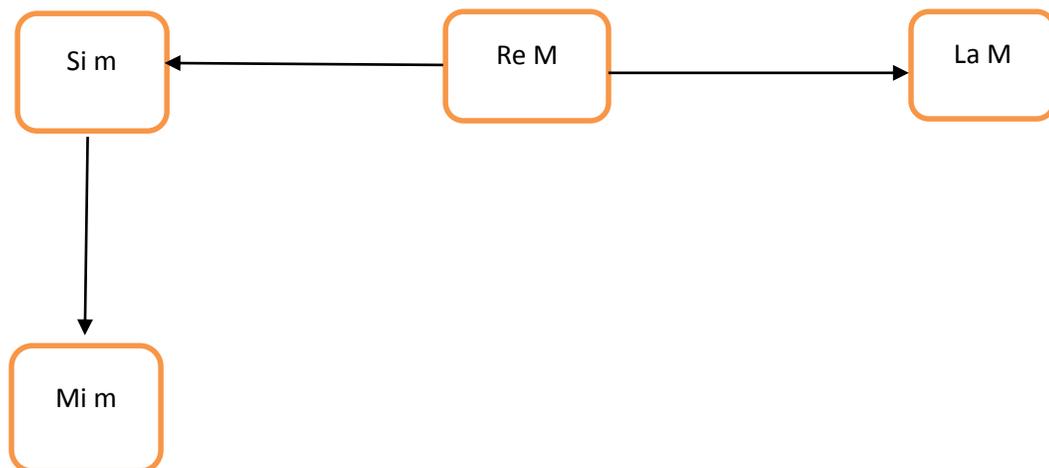


Minuet I				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-8	Re m, Fa M	La melodía es muy marcada con la cadencia perfecta en modo menor, haciendo incapié en el acorde de dominante para finalizar esta primera sección.
	B	9-24	Re m, Fa M, Sol m.	La sección B se estructura con la misma cadencia, pero ahora en vez de presentarse de cuatro compases, se presenta de ocho, para finalizar en Re m.

Minuet II:

Es la única danza que se encuentra en modo mayor, dándole vigor y contraste de luz a la Suite.

Las tonalidades en las que se mueve son sus relativos menores reafirmando con su quinto grado dominante para al final resolver al modo mayor con el que inició.



Minuet II				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-8	Re M, La M	En el tema se presenta del compás 1 al 3, apareciendo con una variación en todo el Minuet II, terminando en la tonalidad de La M.
	B	9-24	Si m, Mi m, Sol m.	Tiene dos importantes modulaciones a Si m y Mi m, para resolver hacia el final en Re M.

Gigue:

Probablemente viene de las Islas Británicas donde había bailes populares. Escrita en 3/8, con frases punteadas y saltado, de carácter rápido y agitado.

Durante el desarrollo de la Suite No.2, vimos que los compases ternarios son los que predominan durante la obra, una característica de las danzas en esta época.

La Gigue emplea las fórmulas ya analizadas en las otras danzas, siendo esta la que representa el cierre de la Suite. Toma el tema A en modo menor, después lo pasa al modo mayor, modulando a tonalidades vecinas para finalmente regresar al punto de origen (figuras 10-12).

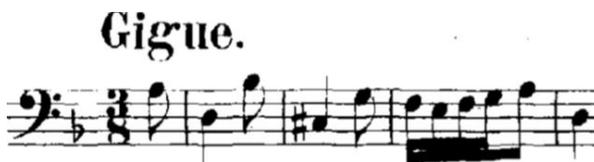


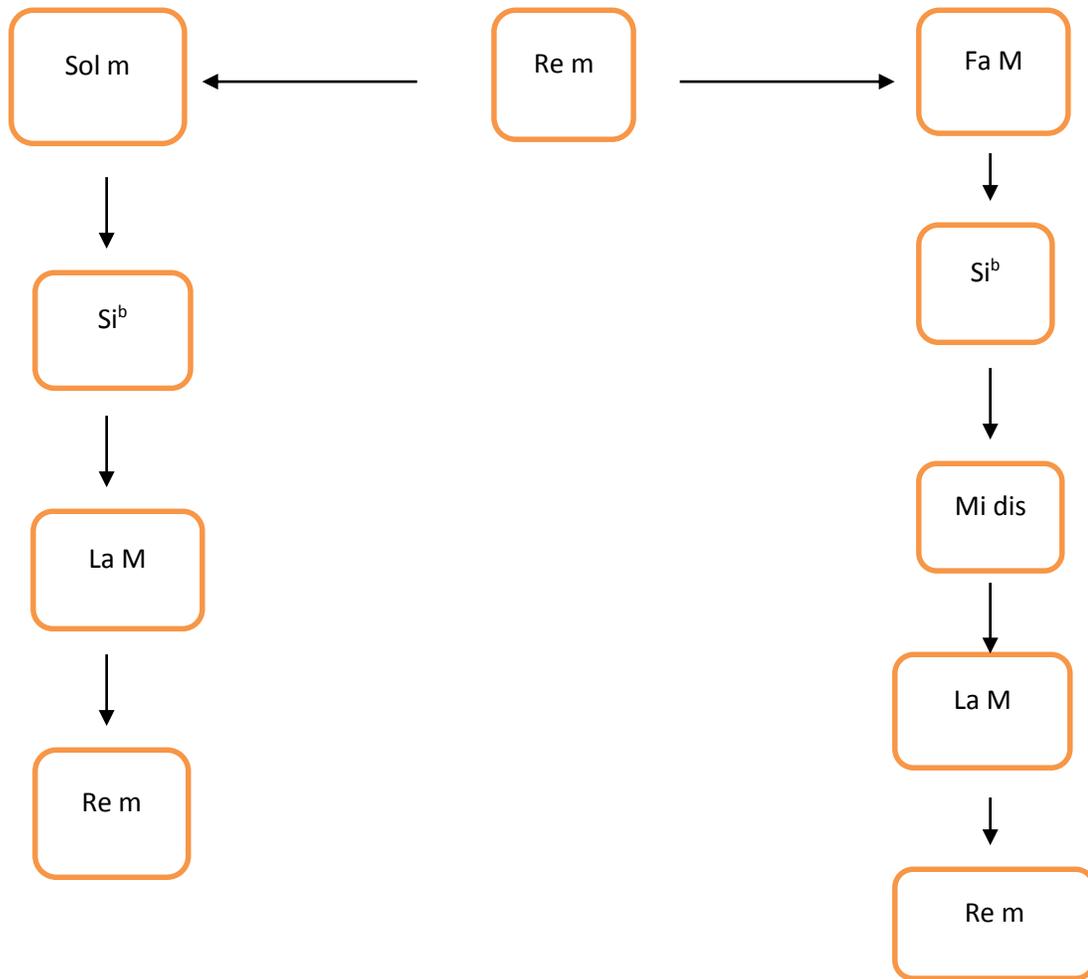
Fig.10



Fig.11



Fig.12



Gigue				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/8	A	1-31	Re m, Fa M, Si ^b , La m, Do M, Fa M, La M.	La variedad de inflexiones que encontramos en esta primera parte incluye las tonalidades vecinas y relativas de Re m.
	B	32-76	Fa M, Do M, Sol m, Si ^b , Re m, Sol M, Re m.	El tema inicia en Fa M, desarrollándose inflexiones y modulaciones en las líneas melódicas que corresponden al tema B, pasando por varias tonalidades hasta regresar y concluir en Re m.

1.4 Reflexiones interpretativas

Bach escribió las suites cuando el violoncello no era tan popular. En la época, no existían tratados sobre ejecución del instrumento, basado en esto no utilizaré vibrato en toda la suite; el arco será el responsable de dar todos los elementos sonoros requeridos con la pieza, basándome en elementos retóricos de los tiempos, las frases y la parte armónica para dar énfasis en los momentos donde sean requeridos.

Podría tocarse la suite con la técnica actual buscando un sonido grande, robusto y con vibrato, pero quiero resaltar el toque barroco para generar un contraste con el resto del programa de concierto. Llegar a una interpretación adecuada en Bach, implica la maduración de ideas musicales que da la experiencia de tocar y escuchar música de diversos períodos históricos.

Las suites anteriormente eran consideradas solo estudios para violoncello. Pablo Casals fue quien sacó a las salas de concierto estas piezas al descubrir que tenían un enorme potencial interpretativo. No obstante, las suites son danzas, por ello es importante no dejar de lado el tempo, ya que es un factor sustancial que debe tomarse en cuenta por la relevancia que tiene el tempo para un bailarín. Sin embargo, la suite puede tocarse muy cantáble, ad libitum, ya que podemos acentuar tiempos requeridos; en este sentido, el análisis armónico me ayudó a descifrar los impulsos expresivos dentro del tempo.

Encuentro muy atractivo el carácter de esta suite en particular. La tonalidad de Re menor dota a la obra de un carácter oscuro y bastante dramático. En cada uno de los movimientos se representa una danza, los tiempos cambian según esta y el color de la tonalidad varía en cada pieza.

2. Concierto No 1 en Do mayor Joseph Haydn

2.1 Contexto Histórico

El Concierto No 1 en Do Mayor de Haydn es una composición que forma parte del repertorio estándar de los violoncelistas y se considera como uno de los primeros conciertos en haber sido escuchados en una sala con cierta regularidad. Esta composición data del periodo entre 1761-1765 y fue probablemente escrito para Joseph Franz Weigl, que servía como primer violoncelista en la orquesta de los Esterházy (Roeder, 1994).

Haydn, como muchos músicos de su época, dependió de una rica familia para poder sobrevivir en el marco del sistema feudal. En el siglo XVIII, gran parte de la riqueza y poder en Europa estaba en manos de unas pocas pero muy ricas familias que poseían casas reales al estilo de los Borbones en Francia, los Habsburgo en Austria y los Romanov en Rusia, que formaron grandes dinastías apoyadas por reinos más pequeños. El resto de la población (campesinos, artesanos, comerciantes, artistas y nobles de bajo rango) vivía bajo el control de poderosos príncipes y Haydn experimentó esas condiciones la mayor parte de su vida, muy especialmente las tres décadas que trabajó para la poderosa familia Esterházy (Zannon, 2004).

Los Esterházy eran una de las más acaudaladas familias de la monarquía de Austria, dueños de largas extensiones de tierra en el norte de Hungría y Bohemia, acumuladas en sus guerras contra los turcos o mediante matrimonios dinásticos. Reconocidos como una familia noble húngara, fueron siempre leales a la dinastía de los Habsburgo. Eligieron el alemán como su lengua, no el húngaro, y jugaron un papel muy activo en el virtual predominio de la religión católica en sus territorios. Además, crearon tropas para la causa imperial (como en la Guerra de la Sucesión Austríaca) y muchos de sus miembros fueron parte de las fuerzas militares. Los pueblos húngaros de la familia eran administrados desde su palacio en Eisenstadt, pero también tenían otro palacio en la capital húngara (Pressburg) y un palacio para el verano en Kittsee (Jones, 2009).

El príncipe Paul Anton reinaba cuando Haydn fue llamado a Eisenstadt en 1761 como asistente del director musical de la corte; el primero era un hombre de unos 50 años con carrera militar y apasionado de las artes, en particular la música, ya que tocaba el violín con

bastante pericia. Su principado se caracterizó por una prosperidad musical que no se había visto en otros tiempos. Sin embargo, las condiciones de su contrato eran muy duras y estrictas, consideradas por muchos estudiosos indignas y propias para los sirvientes de alto rango de la época feudal (Hadden, 2010).

Haydn tuvo como contexto el periodo clásico (1775-1825), caracterizado por el interés que se desarrolló (y emulación) de la herencia literaria y artística de la antigua Grecia y Roma. En el medio intelectual, también se le conoce como La Ilustración, cuando filósofos como Rousseau, Voltaire y Montesquieu destacaron el valor de las personas comunes y el poder del razonamiento humano para resolver los problemas del mundo. Este cambio de pensamiento llevó a un conflicto entre el viejo orden y las nuevas ideas. La referencia anterior más próxima que puede hacerse es el periodo conocido como Rococó, que fue la transición del Barroco al Clásico. En el Rococó (1725-1770), el estilo musical era de una textura homofónica y ligera, melódica, así como minuciosamente adornada. En la segunda mitad del siglo XVIII muchos se rebelaron contra el estilo rococó por su falta de profundidad y el uso de elementos ornamentales sin propósito, con lo cual se empezó a gestar el estilo clásico.

En el ámbito musical, el periodo clásico fue reflejo de los cambios que ocurrían en la sociedad. Fue también el primer momento en la historia en que los conciertos públicos cobraron importancia para el desarrollo de la música. Si bien la música todavía se componía para la iglesia y la corte, la aparición de los conciertos públicos era muestra de que aquella también debía servir a la diversión y entretenimiento de las personas comunes. Entre los más grandes compositores clásicos están Franz Joseph Hayden, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. Gran parte de los avances estilísticos de este periodo se pueden observar en las formas instrumentales: la sinfonía, el concierto, la sonata y la música de cámara instrumental. La música eclesial tendía a ser más conservadora que las composiciones seculares, un dato que explica por qué las innovaciones estilísticas se apreciaban más en la música instrumental pero menos predominante en la música coral del periodo.

La música del periodo clásico tuvo una calidad más ligera en términos de sus movimientos armónicos, muy diferentes del estilo barroco musical que tenía un énfasis en la estructura vertical y el uso de bajo figurado y el bajo continuo, con cambios armónicos frecuentes.

Se considera que la era clásica en la música fue de mucha formalidad por su atención cuidadosa a la forma, su elegancia y moderación. También se caracterizó por su objetividad, es decir, por un control delicado de la emoción de forma que se aprecian diferencias en la dinámica y la expresividad dentro de las secciones o movimientos de las composiciones.

2.2 Datos biográficos

Franz Joseph Hayden (1732-1809) nació en Rohrau, Austria. A diferencia de muchos grandes compositores, Haydn no tuvo a ningún ancestro de gran nivel artístico o intelectual, por ello se le considera tan excepcional y uno de los espíritus musicales más independientes de la historia. Si bien su padre se dedicaba a la fabricación y reparación de carros al servicio del conde Harrach, tenía un gusto especial por la música y en familia, los domingos, daban conciertos privados. El padre tocaba el arpa y la madre con Franz cantaban (Schonberg, 2007).

Comenzó su carrera musical en la catedral de San Esteban en Viena, donde había audicionado para el coro (Geiringer, 1982). En esta primera experiencia, pudo haber adquirido una sólida educación, como miembro del coro (hasta sus 17 años), donde aprendió canto y algunos instrumentos, entre ellos, el violín y el clavecín. Antes de labrarse su gran reputación, fue un autodidacta y estudió teoría de la música, tomó lecciones de composición y estudió a otros compositores, mientras trabajaba en distintos lugares para poder sostenerse (maestro a tiempo parcial, trabajos independientes para la capilla de Viena y músico externo en eventos, entre otros).

En 1761, Haydn se incorporó al servicio de la adinerada y poderosa familia húngara Esterházy sobre todo arropado por el príncipe Nicolás quien era un entusiasta de la música y el promotor de una bien formada orquesta y grupo de cantantes. Paralelamente, apoyó a Haydn para que desarrollara su talento como compositor al máximo. Allí tuvo que producir intensamente para conciertos semanales que se le requerían y para apoyar conciertos de

música de cámara que eran casi diarios. Se sabe que viajaba a Viena en sus días de descanso para pasar un tiempo con Wolfgang Amadeus Mozart, pues ambos se admiraban mutuamente y sentían mucho respeto por el trabajo del otro. Igualmente, se conoce que sus viajes le permitieron forjar una amistad con Ludwig van Beethoven (Jones, 2009).

Haydn creó gran parte de su producción musical mientras desempeñaba las funciones de "director musical" (*Kapellmeister*) en el principado de Esterházy. Los territorios de esta familia eran muy extensos: desde la ciudad de Eisenstadt, en lo que ahora conocemos como la provincia austríaca del Burgenland, hasta la localidad de Esterháza, hoy Hungría sitio en el que se había construido un palacio espléndido con la idea de competir con el de Versalles. Como se acostumbraba en las casas de la nobleza, existía un programa cotidiano de entretenimiento musical y teatral. Los Esterházy tuvieron a Haydn en las funciones de director musical por unos treinta años a cargo de la orquesta del principado adonde también eran contratadas compañías de ópera y dramáticas que proporcionaban entretenimiento al príncipe, su corte y sus invitados.

En estos años, su trabajo implicaba también la dirección musical de las óperas, es decir, la lectura e interpretación de una partitura, además de rehacer o trasponer arias con el fin de adaptarlas a las características de las voces disponibles en el momento, reorquestar fragmentos sinfónicos. Eventualmente, debía enriquecer el colorido orquestal añadiendo instrumentos de viento, eliminar pasajes retóricos o variar los ritmos. También era responsable de organizar la puesta en escena y el vestuario.

Ha sido considerado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerdas, pero no tenía especial interés en el concierto, de forma que privilegió el desarrollo sinfónico, porque su genio radicaba precisamente en una intensidad dramática muy peculiar, que emergía de su ingenioso y extenso desarrollo de la temática material aparejada con una vitalidad rítmica grandiosa (Roeder, 1994).

Los estudiosos de su obra han notado que la atención de Haydn al concierto fue bastante limitada: un grupo de conciertos pertenece a su creación más temprana y un número más pequeño de ellos data de las últimas dos décadas de 1700. Algunas producciones de estas siguen siendo de interés y se ejecutan, pero existe consenso en torno al hecho de que la calidad de sus conciertos no puede equipararse a la grandiosidad de sus sinfonías y

cuartetos de cuerdas. La diferencia es grande incluso en cuanto a la cantidad de composiciones: alrededor de 35 conciertos en total que representan solo un tercio de su producción sinfónica. Compuso conciertos para instrumentos de teclado, violín, violoncello, flauta y trompeta, entre otros. En su faceta de compositor, Haydn compuso 24 piezas de género operístico de las cuales se rescataron 13 después de los dos incendios que ocurrieron en su casa y otro en el teatro de Esterháza.

En resumen, la vida de Haydn tuvo tres etapas que marcaron su desarrollo musical. El primer periodo, de 1750-1770, fue uno en el que se observó una madurez progresiva de sus creaciones dentro del estilo barroco y galante siguiendo la tradición italiana y vienesa. Posteriormente, en una segunda etapa de 1770 a 1795, comenzó a explorar la forma sonata seguido de un periodo de interés por el campo del melodrama, mientras continúa el desarrollo de sus óperas compuestas por piezas magistrales que se suceden con una elevada calidad vocal e integración instrumental, si bien su gran debilidad era la estrategia teatral.

La tercera etapa va de 1795 a 1809 después de su estancia en Londres, un periodo para crear el compendio de trabajos sinfónico-corales, sus últimas misas y oratorios, una labor que apuntaba a la era romántica que se empezaba a vislumbrar.

Otros autores han destacado también el influjo del movimiento *Sturm und Drang* en la música de Haydn (Tárraga, 2015). Dicho movimiento surgió de la literatura a fines del siglo XVIII en Alemania y, según Tárraga, estaba orientado a la exaltación del sentimiento y el individualismo humanos, así como a la superación del racionalismo. Haydn conoció este estilo a finales de la década de 1760 y comienzos de 1770, por lo que es probable que no haya tenido una influencia directa en el Concierto No 1 en Do mayor, la obra que se analiza en el presente documento.

2.3 Análisis de la obra

Esta obra fue rescatada en 1961 de una colección de música privada en Praga. La identificación de este concierto fue confeccionada por los miembros del Instituto Haydn en Colonia, Alemania, encargados de autenticar las obras del compositor. Este concierto en particular fue autenticado en 1765, cuando entró en la lista de obras de Haydn, que fueron publicadas por Elsler en 1805.

El concierto está estructurado en forma de sonata; los tres movimientos que lo conforman son rápido, lento, rápido. El primero y segundo movimientos están, respectivamente, en las tonalidades de Do Mayor y en Fa Mayor, su subdominante.

Primer movimiento: Moderato.

El tema se presenta desde el principio en la introducción orquestal (figura 13) y después al entrar el solo del violoncello (figura 14).



Fig. 13



Fig. 14

El siguiente tema está también en la tónica, es especialmente lírico. En este movimiento tenemos varios motivos temáticos, el tema principal está construido en dos partes complementarias (figura 15).



Fig. 15

El siguiente fragmento temático también es de un carácter melódico, se encuentra en la dominante y aparece en un registro muy agudo para el ejecutante, por lo cual marca un contraste de color con el tema principal (figura 16).



Fig. 16

En el desarrollo nuevamente aparecen estos temas, pero en otras tonalidades. La segunda sección es donde encontramos un movimiento armónico más activo, a partir de la mitad se refuerza sobre la sensación de tonalidad menor, en el relativo menor de la tonalidad principal que es La menor, y en esta misma tonalidad termina la sección. El tema principal aparece ahora sobre el quinto grado (figura 17).



Fig. 17

El segundo fragmento temático está en la misma tonalidad en que aparece el tema anterior, reforzando la idea de dos temas que están ligados armónicamente a pesar de ser de diferente carácter.

El tercer fragmento temático se encuentra en el relativo de la dominante, mi menor, este tema nuevamente en un registro muy agudo para el violoncello (figura 18).

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*; the lower staff is in cello clef and contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The second system features a single treble clef staff with a melodic line that includes trills, marked with *tr* and *cresc.*. The third system is composed of two staves: the upper staff shows chordal textures with a *cresc.* marking, and the lower staff provides a bass line.

Fig. 18

El desarrollo se complementa con todos estos elementos temáticos partiendo de la tonalidad de Sol mayor y con una modulación a La menor. Sigue una marcada cadencia en esta tonalidad, que empieza en el compás 72 y es un periodo de mayor inestabilidad armónica, construido por una progresión de quintas con sus relativas dominantes, para terminar en la dominante de La menor. Este es uno de los pasajes más difíciles del 1er movimiento (figura 19).



Fig. 19

Esta sección finaliza en la tonalidad de La mayor, es un puente que nos conduce y modula al tema principal de este movimiento (figura 20).



Fig. 20

La re-exposición está construida en la tonalidad de Do mayor con una inflexión al cuarto grado Fa Mayor, lo cual tiene un carácter más fluido. Todos los materiales temáticos vuelven a aparecer con variaciones y se introducen elementos bastante resaltables en los que el ejecutante se apoya de la orquesta (figura 21).





Fig. 21

Para finalizar, este movimiento incluye la cadenza escrita por Mstislav Rostropovich, que se desarrolla en Do mayor con una inflexión al quinto grado para después convertirse en dominante y finalizar este pasaje, que es muy difícil de ejecutar para el solista (figura 22).



Fig. 22

Este movimiento finaliza con una coda de la orquesta, que nos reafirma la tonalidad en su último compás (figura 23).



Fig. 23

I Moderato						
Compás	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico	
4/4	A	Introducción	1-21	Do M, Sol M, Do M.	Tema presentado por la orquesta	
		Orquestal		Cadencia perfecta.		
		Solo de Violoncello	22-47	Do M, Sol M.	El tema que realiza la orquesta en la introducción orquestal, ahora es presentado por cello, sin embargo, el tema se queda en la dominante.	
	B	Introducción orquestal	48-58	Sol M	El tema de sección A se presenta en dominante. Presenta nueva figura rítmica (tresillos en acompañamiento).	
		Solo de Violoncello	59-89	Sol M, La m	Tema de la sección A en dominante (cambia el tresillo a seisillo)	
		Puente		90-96	La m, Do M	Material rítmico de la sección A y B
	A	Solo de violoncello	97-128	Do M	Presenta el tema principal de la primera sección con los mismos elementos rítmicos, melódicos y armónicos.	
		Cadenza		128 ad libitum		Con tresillos y seisillos.
		Coda	Orquestal	129-136	Do M, Sol M, Do M	Reminiscencia de la introducción orquestal de la sección A.

Segundo Movimiento, Adagio.

La tonalidad de este movimiento se desarrolla en Fa mayor; la orquesta realiza armónicamente una cadencia perfecta con los grados I, IV y V, mientras el tema principal es presentado por las cuerdas (figura 24).

Adagio



Fig. 24

La estructura de este movimiento es muy parecida a la anterior, siendo que tiene dos temas principales (el del inicio está en el primer grado con una nota que sirve como pedal y el segundo tema, en la dominante) (figura 25).



y



Fig. 25

Este tema resalta mucho por su contraste de registro que es amplio y sobre todo llega a un agudo que es complejo de ejecutar (figura 26).

Musical score for Figure 26. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a slur and a dynamic marking 'p'. The middle staff has a piano accompaniment with a dense texture of chords and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is a grand piano accompaniment with a dynamic marking 'mf'.

Fig.26

El desarrollo inicia con un segundo tema presentado por la orquesta en la tonalidad dominante, representado también por el violoncello en la tonalidad de Do mayor, teniendo los mismos elementos rítmicos, melódicos y armónicos, utilizados en el tema principal de este segundo movimiento (figura 27).



Fig. 27

En la re-exposición, retoma la tonalidad de Fa mayor desarrollando una progresión armónica, que nos indica que regresamos a su tonalidad de origen, presentada por el violoncello (figura 28).



Fig. 28

La cadenza de este movimiento está desarrollado en la dominante de Fa mayor, el cual crea una inestabilidad que nos lleva al final hacia el primer grado presentado por la orquesta, reafirmando la tonalidad con una cadencia perfecta (figura 29).



Fig. 29

Adagio					
Compás	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico
2/4	A	Introducción	1-15	Fa M, Cadencia perfecta. I-IV-V-I	El tema es presentado por las cuerdas
		Orquestal			
		Violoncello	16-51	Fa M, Do M	El tema principal es presentado por el violoncello, mientras la orquesta sirve de acompañamiento en I-II-V-I-IV-V-I
		B	Orquestal	51-56	Do M
		Violoncello	57-88	Do M, Re m	El violoncello toma los mismos elementos rítmico-melódicos de la sección A, pero en la tonalidad de Do M, teniendo un puente en Re m.
		A	Violoncello	89-110	Fa M
	Cadenza	Solo de Violoncello	111-112	Do/ Dominante	Se desarrolla en la dominante.
	Coda	Orquestal	113-116	Fa M	Expone una cadencia perfecta I-IV-V-I

Tercer movimiento, Allegro Molto.

Este movimiento sostiene un discurso lleno de virtuosismo, con un tema gracioso e ingenioso. Se desarrolla en la tonalidad de Do mayor, el tema principal está presentado por la orquesta con la característica de un bajo continuo con intervalos de octava en su mayoría, modulando a su dominante y después regresando a la tonalidad de Do mayor para dar paso al violoncello (figura 30).



Fig. 30

El tema principal comienza con un pedal que lo remarca ya presentado por la orquesta, aquí se va desarrollando con ciertas variaciones que nos llevan a sus grados relativos de la tonalidad principal (figura 31).

The musical score for Figure 31 is in common time (C) and marked 'piano' (p). It consists of three staves. The top staff is a treble line with a melodic theme starting on a half note G4, marked with a piano (p) dynamic. The middle staff is a treble line with a melodic theme starting on a half note G4, marked with a piano (p) dynamic. The bottom staff is a bass line with a continuous eighth-note pattern.

Fig. 31

El desarrollo inicia con la orquesta en la tonalidad de Sol mayor, desplegando un segundo tema con varios compases para que después sea presentado por el violoncello. Después se presentan progresiones armónicas precedida por su dominante, recalcando la tonalidad a que modula (figura 32).



Fig. 32

La re-exposición inicia con la orquesta teniendo una serie de modulaciones que nos llevan a la tonalidad original, con lo que se crea una atmósfera de incertidumbre para después llegar a la tranquilidad. Regresa entonces a la tonalidad de Do mayor, para finalizar con la orquesta (figura 33).

The image shows a musical score starting at measure 250. It consists of three staves: a top staff in treble clef with a key signature of one sharp, and two bottom staves in grand staff notation (treble and bass clefs). The top staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The bottom staves contain a piano accompaniment with a dynamic marking of 'f' (forte). The score ends with a double bar line.

Fig. 33

Allegro Molto					
Compás	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico
4/4	A	Introducción	1-40	Do M- Sol M	La orquesta presenta la introducción en Do M, desarrollando el tema del tercer movimiento y finaliza en Sol M.
		Orquestal		Sol m- Do M	
		Violoncello	41-97	Do M- Sol M	Inicia con un pedal de tres compases, presentando el tema de la exposición, pasando por varias tonalidades, haciendo progresiones armónicas, iniciando con sus dominantes.
				Re M- Sol m Sol M.	
	B	Orquestal	98-106	Sol M	La sección B inicia en la tonalidad de Sol M con variaciones del tema A en esta tonalidad.
		Violoncello		197-156	
	Puente	Orquesta	157-172	Mi m-La m Re m-Sol M- Do M	Es una serie de modulaciones para llegar a Do M.
	A	Violoncello	173-250	Do M- Do m Sol M- Do M	Retoma la primera sección con los mismos elementos rítmicos y melódicos, preparando el final de la obra.
Coda	Orquestal	251-253	Do M	Son dos compases que nos recalcan la tonalidad original.	

2.4 Reflexiones interpretativas

Este concierto es básico en el repertorio de violoncello. Contiene pasajes virtuosos con *detaché* y *legato*. Es necesaria la adecuada articulación en la mano izquierda para una articulación clara, utilizando un vibrato moderado, que en la época de Haydn aún no se utilizaba como elemento técnico.

El análisis armónico del concierto da un conocimiento y entendimiento global de la obra que ayuda tanto a la memorización de la parte propia como la del acompañamiento. Esto es muy útil si la idea es interpretar el concierto acompañado por orquesta o piano, ya que vuelve el diálogo más natural y orgánico. Esto nos ayuda a crear el hábito de escuchar lo que pasa alrededor, lo cual a su vez nos permite tener mejor precisión. La escritura del acompañamiento no es de gran complejidad, esto permite que el solista sobresalga durante todo el concierto.

Para este trabajo me basé en la edición de Mstislav Rostropovich y Milos Sadlo.

3. Sonata para violoncello No 1 en mi menor, Op. 38 Joahannes Brahms

3.1 Contexto Histórico

A Brahms le correspondió una época en la que predominaban visiones que no compartía y que eran respaldadas por figuras como Wagner, Liszt y Berlioz, en torno a la razón del arte y la música: su aspiración suprema debía ser la evocación de imágenes visuales, historias y descripción de personajes. Brahms difería de sus contemporáneos y se le consideraba un compositor conservador, artificial y hasta frívolo, sobre todo por su interés en compositores clásicos como Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann, entre otros. En contraste, la filosofía musical alemana de su época, fomentada por Wagner y sus allegados, ponía énfasis en el futuro, el progreso del arte y la cultura, lo que implicaba dejar de imitar a los clásicos para crear una música distintiva, la del futuro, que igualara la grandeza y originalidad del pasado. Por ir a contracorriente, Brahms ha sido descrito como un personaje "reticente y reaccionario" (Frisch, 2018, p. 273).

Latham (2014) afirma que en algún momento alrededor de 1960 Brahms se apartó de los "músicos del futuro", porque ponían en peligro la existencia misma de la música al sostener que la única forma de que alcanzara su potencial más alto era aliándose con una idea literaria o programática, es decir, "la sinfonía y la música de cámara de la época de Mozart y Beethoven ya habían caducado" (p. 224). Sin embargo, Brahms afirmaba que el arte de la música debía ser independiente. Su visión sobre la música miraba con admiración al pasado, específicamente a los grandes compositores de los últimos años del Renacimiento y los posteriores. Brahms no desechó sus técnicas para favorecer lo nuevo, sino que las hizo suyas y las empleó con su acento personal de romanticismo lírico.

Las composiciones de Brahms reflejaron tanto tendencias clásicas como románticas. Schneider (2007) ha escrito que si bien Brahms se mantuvo distante del Romanticismo, debe reconocerse que se le consideró un compositor que supo conjugar ambas tradiciones, pues compuso con una perfección técnica clasicista, pero sus temas se decantaban por la emoción. Fue reconocido como un compositor alemán nacional durante la euforia de la guerra franco-prusiana (1870-1871).

Brahms ha sido considerado también precursor del modernismo (Schoenberg citado por Beller-McKenna, 2004), por su la flexibilidad en la estructura de sus frases y en el uso de su armonía prospectiva, que condujo con mucha fuerza a la emancipación de la disonancia y al estilo de prosa libre de principios del siglo XX. Así, se le atribuyen a Brahms haber legitimado el modelo de historia que llevó a las radicales innovaciones del modernismo. Brahms dejó de ser visto como un conservador y comenzaron a estudiarse otras venas de su obra. Por ejemplo, Beller-McKenna destaca que Brahms fue representante de la forma en que la religión y el nacionalismo se entrecruzaron en la música alemana del siglo XIX. Otros estudiosos, como ya se mencionó, han subrayado el poder de la universalidad de la música de Brahms, considerado, por un lado, un compositor clasicista en oposición a la música simbólica y programática de Wagner, Liszt y la Nueva Escuela Alemana; y, por el otro lado, como un historicista, que profundizó en la música del pasado como nadie de sus predecesores.

Brahms fue admirado y apoyado por muchos de los mecenas vieneses de las artes que provenían de la elite liberal (banqueros, hombres de negocios, médicos y profesores de universidad). Brahms compartía sus valores, especialmente el lugar de la música en la vida para mejorar y desarrollarse como persona. La música era un elemento integrante de lo que en alemán se conoce como *Bildung*, es decir, la formación o educación en su más amplio sentido (Frisch, 2018, p. 209).

3.2 Datos biográficos

Johannes Brahms nació el 7 de mayo de 1833 en Schlüterhof, Hamburgo. Parte de su talento se atribuye a su padre, Johann Jakob, el primer miembro de la familia en sentirse atraído por la música al grado de que prefería faltar a la escuela para ir a escuchar a algún *fiddler* en un poblado cercano (Pulver, 1933). Tuvo una atmósfera hogareña muy musical y fue enseñado por su padre. A los siete años, empezó a tomar clases con el pianista Otto Cossel, quien luego insistió en que también recibiera clases con Eduard Marxsen, gran convencido del genio musical que se desarrollaría en Brahms. Empezó a componer desde los 11 años de edad y publicó algunos trabajos suyos entre los 14 y 17 años. En 1852, conoció a Eduard Remenyi, quien lo puso en contacto con Joachim y este luego con Liszt y Schumann, quienes tuvieron una gran influencia en el futuro de Brahms. Alguna vez, Liszt

dijo sobre Brahms que "Su naturaleza y el poder musical de su escritura solo podían devenir en el más pacífico de los recogimientos-claro como un diamante, suave como la nieve" (Pulver, 1933, p. 420).

De todas estas amistades, la que más marcó a Brahms fue la de Schumann, quien le aconsejó sobre la publicación de algunas de sus composiciones y reconoció su maestría musical. Brahms se presentó por primera vez en Leipzig en 1853 como pianista y compositor, pero tuvieron que pasar varias visitas más y unos años para que su talento fuera reconocido en esta importante ciudad. En este periodo, ocurrieron los sucesos que acercaron a Brahms y Clara Schumann, después de que en 1854 Robert Schumann fuera rescatado de su intento de suicidio en el Rin, luego hospitalizado para morir finalmente en 1956, año en el que Brahms regresó a Hamburgo. De esta época se registraron pocas obras de su creación (música de estilo arcaico o clásico como *Begräbnisgesang* op. 13, *Primera serenata* Op. 11 y *Variaciones Handel* Op. 24), pero en 1860 comenzó a publicar nuevamente (Latham, 2014).

De regreso en Hamburgo, fundó un coro femenino, impartió clases e hizo intentos por resucitar su camino profesional como virtuoso del piano. En 1862, fue rechazado como director de la Sociedad Coral y la Filarmónica de Hamburgo, hecho que ocurrió en paralelo con una visita de exploración a Viena, donde su éxito no tardó mucho en llegar (Latham 2014). Dicho éxito se fundamenta en la decisión de Brahms de permanecer en Viena donde fue suficiente su aparición en dos conciertos para asegurar su reputación sólidamente, en una ciudad donde "la música ocupaba un lugar de honor mucho más grandioso que el que ocupaba en su propia tierra" (Brahms, 1997). En esto, fueron muy útiles las presentaciones de Clara y las excelentes relaciones de su amiga Bertha Porubsky, de forma que Brahms logró hacer contacto rápidamente con los más importantes músicos de la ciudad en los primeros dos meses de su estancia. Cuando llegó a la capital vienesa por primera vez, Viena ya gozaba de una elevada reputación musical. En ella, florecían los conciertos en la Ópera, la Orquesta Filarmónica, el Musikfreunde, el Singverein y los Gesellschafts (Pulver, 1933).

En 1863 fue electo como director del Singverein de Viena, aunque se quedó en esa posición poco pues quiso dedicarse a la composición, ejecución y publicación de su propia música.

De esta temporada de mucha producción, datan el *Quinteto con piano Op. 34*, la *Primera sonata para violoncello Op. 38*, el *Segundo sexteto para cuerdas Op. 36*, el *Trío con corno Op. 40* y los *Valses para piano a cuatro manos Op. 39*.

Un momento importante en su trayectoria ocurrió en 1868 en Bremen, donde interpretó *Un réquiem alemán Op. 39*, que había comenzado a componer en 1865. Su amplia ejecución en distintas ciudades fue esencial en la también amplia aceptación de su música y le ayudó a solucionar sus problemas financieros que hasta hace unos años eran bastantes (Latham, 2014). El nombramiento que lo condujo a establecerse en Viena en 1871 fue la dirección de la orquesta y el coro de la Gesellschaft der Musikfreunde. En ese puesto orquestal su vida profesional también fue prolífica pero en 1875 renunció para dedicarse el resto de su vida a organizar giras para interpretar y dirigir sus propias obras (otoño e invierno), viajar (primavera) y componer (verano). Fue reconocido con los más altos honores y los últimos 20 años de su vida se consagró como una figura musical dominante en Viena hasta su muerte a los 64 años.

3.3 Análisis de la obra

Primer movimiento

Allegro non troppo

La sonata de Brahms inicia con un primer tema en un registro grave para el violoncello a partir de las tres notas del acorde de Mi menor el cual deriva en un contrapunto. El primer tema está compuesto por tres motivos, el primero con un arpeggio ascendente, el segundo una escala descendente y el tercero con una figura anacrúsica con un fragmento de escala, pero de movimiento ascendente (figura 34).



Fig. 34

Un segundo caso es lo que sucede cuando el piano ejecuta el tema principal en el compás 21 y el violoncello lo acompaña con dos motivos, pero en reducción de valores. Se puede mencionar la utilización de un solo intervalo proveniente del segundo motivo que utiliza Brahms insistentemente, esto va de una dirección ascendente y descendente (figura 35)



Fig. 35

El tema B está desarrollado con derivaciones de los motivos 1 y 2 de la primera parte. El elemento principal del tema 1 no es presentado directamente, sino tras tres impulsos en que se van agregando cada vez más notas. El objetivo de estos intentos es hacer desear la enunciación completa del motivo 1 hasta el cuarto impulso. El piano, por su parte, imita el tema de manera desfasada, haciendo una textura contrapuntística de tipo canon; la imitación se desarrolla por movimiento contrario (figura 36).



Fig. 36

La segunda frase del tema B está compuesta con base en el motivo 2, el cual se presenta en tres variantes rítmicas, que es 1° negra con punto más octavo, el 2° en cuatro octavos y el 3° negra con punto. El piano, por su parte, apoya al violoncello con la mano derecha mientras que con la izquierda hace la melodía en movimiento contrario (figura 37).



Fig. 37

La codeta de la exposición está en la tonalidad de Si mayor y está construida totalmente con el motivo 2. El acompañamiento tiene la peculiaridad rítmica de imitarse a distancia de un octavo, lo que provoca la diferencia de los tiempos fuertes (figura 38).

Fig. 38

Desarrollo

Comienza en la tonalidad de Sol mayor. El tema se desarrolla por terceras ascendentes en la tonalidad de Si^b mayor y después modula a Re^b mayor y Fa mayor. Este es el momento en el que alcanza su máxima tensión y sonoridad. Un elemento característico del desarrollo es que a partir del compás 126 se completa el tema B de la exposición, pero en la tonalidad de Fa menor, preparando la llegada del tema B (figura 39).



Fig. 39

Re-exposición

A diferencia de la exposición, el tema A no es acompañado solo por acordes sino por figuras arpegiadas en la mano derecha del piano, que proviene de la sección del cierre del desarrollo (figura 40).



Fig. 40

La codeta de la re-exposición se presenta ahora en Mi mayor. Esta codeta se amplía para conformar la coda del primer movimiento, que termina en la tonalidad de Mi mayor lo cual contrasta con el sombrío inicio de la obra (figura 41).



Fig. 41

Allegro non troppo				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
4/4	A	1-67	Mi M, Do M, V/Si m	El tema principal es presentado en los 6 primeros compases y el piano lo presenta hasta el compás 21, exponiendo notas y acordes de paso como La ^b , compás 36, que modula a Do, presentando el tema en esta tonalidad.
	B	67-91	Si m	Se presenta un segundo tema, pero ahora en Si m, dándole contraste al tema principal. Lleno de notas de paso e inflexiones, que durante el desarrollo nos crea inestabilidad.
	C	92-164	Si ^b M, Re ^b M, Re ^b m, Fa M, Fa m, VII°/mi m	Presenta el primer tema en pequeños fragmentos, teniendo esta sección C un desarrollo, pasando por distintas tonalidades, presentando el tema 1 y 2 en modos mayor y menor, ya que del compás 151 al 164 está en el VII°/Mi m, el cual nos lleva a la tonalidad original.
	A	155-257	Mi m, Mi M	Se presenta el tema 1 con los mismos recursos de la primera parte. Así mismo el tema 2 tiene un desarrollo para llegar a la tonalidad de Mi M.
	Codeta	258-284	Mi M	Se prepara para el final con notas largas y terminando el primer movimiento en el modo mayor de la tonalidad original.

Segundo movimiento

Allegro quasi Menuetto

Este movimiento tiene la forma de un minuetto elaborado en dos partes, minuetto y trío. El minuetto está en la tonalidad de La menor y el trío en la tonalidad de Fa[#] menor, tonalidad relativa de La mayor.

Minuetto

Tiene forma binaria; la primera parte está en la tonalidad de La menor y la segunda en Do menor y Do mayor (tercer grado de La menor).

La segunda parte está en Sol menor y finaliza con la séptima de dominante de La menor. En una primera parte el violoncello lleva la melodía y el piano, el acompañamiento, y en el segundo es al revés (figura 42).



The image displays the first system of a musical score for the second movement. It features three staves: Violoncello (Cello), Piano, and a grand staff (Treble and Bass clefs). The Violoncello part is in the bass clef and begins with a melodic line marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part is in the grand staff, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment, also marked with a piano (*p*) dynamic. The word *dolce* is written above the piano part, indicating a soft and sweet character. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Fig. 42

En este segundo movimiento, Brahms utiliza el motivo 2 del primer movimiento, el cual se asemeja a un contrapunto. La siguiente figura nos muestra la comparación entre el motivo 2 del primer movimiento y el inicio del segundo movimiento de la sonata (figura 43).

Violoncell.

espress. legato.

Allegretto quasi Menuetto

Fig. 43

La segunda parte del minueto consta de dos frases que están en las tonalidades de Do menor y Do mayor, y una línea en Re menor, que concluye en Sol menor.

El fragmento re-expositivo está compuesto por elementos de la primera parte ejecutadas por el violoncello, seguidos por una extensión y una frase de cierre (figura 44).

Fig. 44

Segundo movimiento Allegretto quasi Menuetto				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-30	La m	El tema empieza en el segundo compás en anacrusa al tercero desarrollándolo en todo el Menuetto pasando por medio de inflexiones y notas de paso al V para llegar al I. En el compás 17 por medio de arpeggios complementa el tema que desarrolla el piano.
	B	31-59	Do m, Re M, Fa M, La M	El compás 21 por medio de progresiones armónicas descendentes con acordes disminuidos, nos lleva a modular a otras tonalidades hasta llegar a La m.
	C	59-77	La m	Esta tercera parte inicia con el tema principal en anacrusa con los mismos elementos rítmicos y melódicos llevando así a la re exposición.

Trío

Está construido en una forma binaria y escrita en fa# menor. El material melódico del trío se deriva del motivo 2 en sus dos presentaciones del primer movimiento. Las dos presentaciones de este motivo son utilizadas a lo largo del trío, como lo podemos ver en la siguiente figura (45).



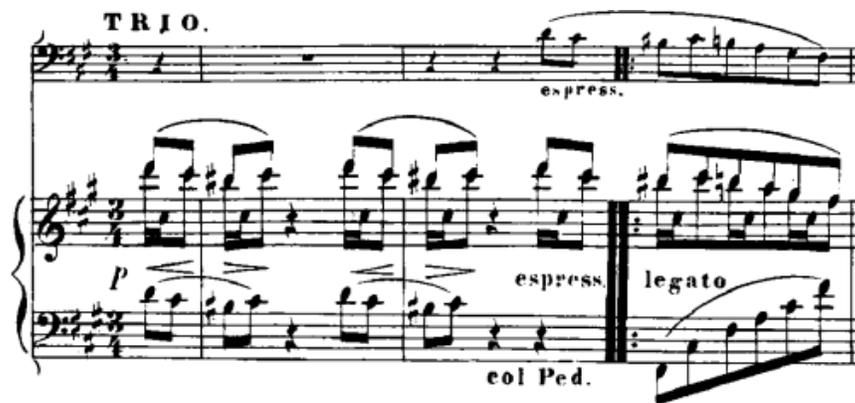


Fig. 45

La segunda parte del trío contiene material paralelo al de la primera parte, con la diferencia que ahora es modalidad mayor.

El trío se caracteriza por la duplicación de la melodía entre el violoncello y el piano que tienen una distancia de dos octavas las cuales tienen como base octavos en arpeggios de la mano izquierda y dieciseisavos en la mano derecha (figura 46).



Fig. 46

Trío				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	77-89	Fa# m,	El tema principal del trío esta desarrollad por una escala descendente y ascendente con alteraciones que le dan ciertas características a la escala para que el movimiento tenga un impulso al compás ternario.
	B	90-108	La M, Fa# m	La segunda parte del trío tiene los mismos elementos del primero, pero esta está en modo mayor, con las apoyaturas correspondientes a la melodía que se desarrollan durante esta segunda parte.
	Coda	108-115	Fa# m	Comienza en la tonalidad de Fa# menor y termina con la dominante de La m para la repetición final del Minuetto.

Tercer movimiento

Allegro

La sonata de cello y piano de Brahms en Mi menor es un ejemplo creativo en un esquema estricto de las fórmulas de composición. Este movimiento posee la estructura de una forma sonata. El grupo de temas A tiene los elementos de una fuga, mismos que servirán de base motívica para todo el movimiento. En esta ocasión Brahms recurre al “Contrapuctus XIV” que consiste en una fuga al espejo. Brahms se basa en construir el tercer movimiento de la sonata en Mi menor (figura 47).

Allegro.

Fig. 47

Exposición

El tercer movimiento está conformado con los elementos de la fuga, sin embargo, no pierde la estructura de una sonata. La exposición cuenta con dos temas, A y B, como es la forma clásica; los temas A están en la tonalidad principal.

Allegro.

violoncell

Piano.



La fuga consta de cuatro elementos: el primero está a cargo de la mano izquierda del piano, la segunda presentada por el chelo y la tercera en la mano derecha del piano, mientras que el violoncello expone el contra sujeto y la mano izquierda del piano, un contrapunto libre.

El sujeto se caracteriza por un salto de octava descendente que es compensado por una escala descendente. Por su parte, el contra sujeto contrasta con el sujeto en tres aspectos: sus ritmos de octavos, su disonancia y su contenido de saltos. Estas características le permiten al oyente distinguir claramente ambos elementos. Es importante señalar que el contra sujeto parece consistir en saltos en el fragmento de la escala correspondiente (figura 48).



Fig. 48

La codeta de la exposición consiste en una serie de entradas en imitación de la cabeza del tema. Esta codeta puede considerarse una gran extensión del acorde de séptima de dominante antes señalado, que da pie a grupos del tema B que se encuentra en la tonalidad de Sol mayor (figura 49).



Fig. 49

Desarrollo

Transcurre en el compás 76 y el primer tiempo del compás 123. Comienza en la tonalidad de Sol mayor y se caracteriza por una serie de modulaciones según los principios generales de la forma de allegro sonata (figura 50).



Fig. 50

Re-exposición

La re-exposición la encontramos a partir del compás 132 y hasta el 174. En lugar de comenzar en la tonalidad de Mi menor, la fuga inicia en la tonalidad de Si mayor (dominante) y hasta el quinto compás se establece la tonalidad principal. Este inicio de la re-exposición de Si mayor equivale a la segunda entrada del sujeto en la exposición, lo que

resulta en la omisión de la primera entrada; en otras palabras, la re-exposición solo presenta tres entradas del sujeto en lugar de cuatro de la exposición (figura 51).



Fig. 51

Las diferencias entre la exposición y la re-exposición son la falta de la primera entrada del sujeto y la inexistencia del puente modulante hacia el grupo de temas B; esta omisión de temas B, permite un acceso directo sin previa relajación a una coda de gran efecto conclusivo. La disonancia rítmica que comienza en el compás 189 tiene su punto culminante en el compás 195; el final se precipita de manera que enfatiza la tonalidad (figura 52).



Fig. 52

Allegro				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
2/4	A	1-75	Mi m, Sol M	Este movimiento nos refiere a una fuga, pero es un allegro- Sonata y está construida con los elementos de una fuga. El piano presenta el sujeto del tema y el violoncello, la fuga en el compás 5 desarrollando durante la exposición en forma de espejo; estos mismos elementos estarán a lo largo del movimiento.
	B	76-131	Sol M, Si M	Esta parte se caracteriza por la forma de allegro, sonata, ya que está construida por una serie de modulaciones; el sujeto se presenta en cuatro ocasiones en la parte de piano, que tiene la función de crear un clímax para pasar a la re-exposición.
	C	132-176	Si M, Mi m	La fuga inicia en la dominante de Mi m y hasta el 5° compás se establece en la tonalidad original. La diferencia entre la exposición y la re-exposición es que no hay un puente modulante debido a que la última se presenta en el desarrollo.
	coda		Mi m	Elementos muy pequeños que provienen de una fuga para llevar a un final de manera que enfatiza la tonalidad.

3.4 Reflexiones interpretativas

La complejidad de la obra de Brahms está en encontrar la profundidad en el sonido. El carácter de esta composición requiere encontrar un sonido generoso ya que el acompañamiento del piano es de una gran complejidad acústica, tanto que podría opacar al violoncello. En esta ocasión el vibrato juega un papel muy importante ya que la obra lo

requiere. En la época de Brahms, los músicos ya componían para el violoncello como actor solista, ya que el instrumento había llegado ya a un gran desarrollo sonoro.

Esta obra es una fuga de la época barroca pero compuesta en la forma sonata. Esta característica enaltece el discurso que tienen el piano y el violoncello, ya que la mano izquierda, mano derecha y el violoncello juegan un papel que resalta los elementos básicos del contrapunto en la era clásica. Esta sonata registra sonidos muy graves y agudos pasando durante toda la obra a muchas tonalidades, tanto relativas como vecinas.

4. Canción en el Puerto. Joaquín Gutiérrez Heras

4.1 Contexto Histórico

Uno de los antecedentes que puede citarse para hablar de la carrera musical de Joaquín Gutiérrez Heras es el nacionalismo. Esta corriente tuvo como máximos exponentes en la música a Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Pablo Moncayo, compositor del Huapango, estrenado en 1941. Se trató de un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur y reflejaba tendencias comunes hacia la creación de un arte con sello propio, con raíces en el pasado de los pueblos iniciando con la música prehispánica, pasando por la canción popular, el folclore o las reminiscencias y reinenciones de todos ellos (Tello, 2009).

Para el compositor Mario Lavista, en el caso específico de Revueltas y Chávez, se trató fundamentalmente de un 'nacionalismo moderno', porque era simultáneamente una crítica al propio lenguaje, es decir, más allá de heredar el lenguaje existente sentaron las bases de una nueva sintaxis para hablar de un México moderno (Proceso, 2005). Moncayo y Blas Galindo continuaron el nacionalismo musical en los años 50, según Lavista, pero hubo compositores, como Joaquín Gutiérrez Heras, que tomaron su propio camino. La muerte de Revueltas en 1940 y el abandono del nacionalismo por Chávez marcaron el fin de esta corriente. Con el tiempo, aparecieron en México patrones de composición que habían estado predominando en la vanguardia musical en otras partes del mundo (Pereira, 1997).

Sobre la música clásica en México, se ha considerado que su quehacer más sólido y con mejores perspectivas ha estado en la composición (Brennan y Sarquiz, 2009). En este ámbito, muchos estudiosos de la música han asegurado que ha predominado el eclecticismo, pues no hay predominio de una única tendencia sobre las demás, un hecho que ha sido considerado como un arma de dos filos: "dependiendo de las circunstancias, los compositores y las obras, [el eclecticismo] puede ser sinónimo de saludable variedad o de dispersión sin rumbo" (Brennan y Sarquiz, 2009). La composición contemporánea mexicana, en todo caso, ha sabido reflejar líneas de conducta observadas en otros países como pueden ser las enseñanzas de Donatoni y Ferneyhough, entre otros, para desarrollar una corriente de alta complejidad en la escritura musical. Brennan y Sarquiz también refieren la existencia de otros compositores mexicanos que hacen énfasis en la creación musical fundada en un contenido casi científico o aquéllos que atienden fundamentalmente

la materia sonora como principio rector, creadores de sólidas texturas instrumentales o vocales. Estas son, entre otras, algunas tendencias que se han identificado en el ámbito de la composición y que parecen ser las más notorias.

4.2 Datos biográficos

Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012) nació en Tehuacán (Puebla) y es reconocido como uno de los más destacados compositores de México (Prieto, 2013). Tiene una obra muy extensa en la que destacan composiciones para orquesta, obras de cámara y corales, además de música para el teatro y el cine. Estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México dos carreras al mismo tiempo. En sus entrevistas, Gutiérrez Heras dejó entrever que sus primeros contactos con la música datan de los seis o siete años con la Danza de Anitra, de Grieg, la marcha de Aída, de Verdi, así como algunas canciones y trozos de ópera, pero el interés no vino de la tradición familiar, sino más bien fue un autodidacta en sus comienzos. "Si hubiera pertenecido a una familia con tradición musical, las cosas habrían sido más fáciles" (García, p. 49). A los 14 años, empezó su interés por conocer de escritura musical y estudiar libros de texto del tema; apuntaba melodías, rectificaba en el piano si estaban correctas; todo ello sin ninguna instrucción.

Sus estudios de composición los inició en el Conservatorio Nacional de México, donde exploró varios aspectos de la música (solfeo, violonchelo, entre otros), que luego continuó, en 1952, becado por el Instituto Francés de América Latina en el Conservatorio Nacional de París y, después, recibió otra beca para estudiar en la Julliard School of Music en 1960.

Son características de su obra la utilización de la tonalidad y la atonalidad libremente. Algunos estudios de su obra destacan la preferencia de Gutiérrez Heras por los recursos tradicionales o el sistema tonal, reflejo no solo de sus preferencias sino de algunas influencias, entre las cuales se menciona la pureza melódica de las obras vocales e instrumentales del Ars Nova y el Renacimiento. Hay en ellas una simplicidad melódica que no era muy común en la música desde 1950 (Nieto, 2005). Carlos Prieto (2017) ha escrito que las actividades de Joaquín Gutiérrez Heras fueron polifacéticas, ya que desempeñó como corrector de estilo para el Fondo de Cultura Económica, dirigió Radio UNAM por cuatro años, fue maestro (en el Conservatorio Nacional y el Taller del INBA), además de

escritor de notas para los programas de mano de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de la Universidad.

Joaquín Gutiérrez Heras ha considerado como su primera gran obra el *Divertimento* para piano y orquesta, que en 1949 obtuvo el segundo premio de un concurso de composición por el Año Chopin. De su etapa en Julliard, donde estudió con William Bergsma y Vincent Persichetti, derivaron *Variaciones sobre una canción francesa* para clavicémbalo y luego en 1961, la escena sinfónica *Los cazadores*, su trabajo final para recibir su diploma de composición.

Una de las obras suyas con mayor número de ejecuciones es *Postludio* para cuerdas, estrenado en marzo de 1987 con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes dirigida por Armando Zayas. *Canción en el puerto* fue compuesta en 1994 y tuvo un "notable éxito" desde su primera audición (Prieto, 2017). Más tarde, se estrenó la *Fantasia concertante* para violoncello y orquesta. La obra musical de Joaquín Gutiérrez Heras es por demás muy variada y extensa como lo ha documentado Prieto (2017): varias composiciones de música de cámara; otras más de música orquestal; y música incidental para cine y documental. En torno a su música para cine, se ha afirmado que Gutiérrez Heras ha tenido la fortuna de hacer realidad el sueño suplementario de quienes escriben un fondo musical fílmico, es decir, que este alcance independencia de las imágenes y valga como música en sí misma (Helguera, 1996).

Consuelo Carredano lo ha considerado un compositor "minucioso, detallista, reflexivo, analiza todo, de gran cultura musical y humanística, atento a las expresiones artística" (Bautista, 2011). Como representante de la generación musical posterior al periodo nacionalista, "se caracterizó por ejercer una gran libertad. Nunca se preocupó por defender vanguardias, ni grupos. Tampoco se dejó impresionar por las vanguardias europeas. Se mantuvo fiel a su música, a la estética en la que él creía". Muchos estudiosos han subrayado la excepcionalidad de Gutiérrez Heras por su lenguaje tan directo como simple sin influencias de las distintas escuelas ni "ismos" (Glover, 2015). Helguera lo expresa en estos términos: "...si algo define la trayectoria de Gutiérrez Heras es su independencia de escuelas y de ismos, su desprecio de la moda, su imperativo de ser congruente consigo mismo" (1996, p. 57).

Gutiérrez Heras ha sido considerado un compositor afín a las formas clásicas y escéptico a las vanguardias y sus experimentaciones. No le gustaba definirse como un músico de vanguardia aun cuando adoptó ciertas técnicas vanguardistas o algunas de sus composiciones eran muy parecidas a las de grandes vanguardistas. Al respecto, Gutiérrez Heras mencionó explícitamente un encargo que le hicieron en 1964 para un corto sobre la fabricación del acero (*Diez manos sobre el acero*) para el cual tenía tres músicos a su disposición (García, 2001). Para musicalizar una escena que requería mucha contundencia, utilizó las cuerdas del piano con un micrófono cerca de la encordadura, una solución que a él le pareció lógica para el problema que enfrentaba. Y añadía: "Si alguna vez necesito el sonido de una máquina de escribir lo usaré, pero como un elemento normal y no con un sentido novedoso" (García, 2001, p. 53). También debe aclararse que en sus entrevistas, negaba ser antivanguardista y reconoció la importancia de este movimiento en tanto sus músicos contribuyen a configurar la imagen musical de lo contemporáneo.

4.3 Análisis de la obra

Esta obra para piano y chelo la compone Joaquín Gutiérrez Heras en el año de 1995, como homenaje a la musicóloga Yolanda Moreno Rivas.

Esta obra está en una forma ternaria (A,B,A), en tonalidad de Fa mayor donde el piano inicia con dos compases y un ostinato rítmico, para después integrar al violoncello con una parte cantábil sobre la base armónica del primero (figura 52).

The image shows a musical score for piano and cello. The piano part is written on a grand staff with a treble clef and a 12/8 time signature. It begins with a melodic line in the right hand and a rhythmic ostinato in the left hand. The cello part is written on a grand staff with a bass clef and a 12/8 time signature. It begins with a melodic line in the right hand and a rhythmic ostinato in the left hand. The score is marked 'mp' and includes the instruction '(M.D. sotto voce)'.

Fig. 52

La parte B inicia en el compás 23 donde el piano desempeña una parte muy activa con cambios de compás, ahora está en la tonalidad de Si^b mayor, mientras el violoncello

continúa con una parte cantáble. Termina en el compás 40 con un acorde de Mi^b (figura 53).

Fig. 53

Después el violoncello realiza una cadencia muy pequeña para llegar a la re-exposición en el compás 50 hasta terminar en el compás 69 (figura 54).

Fig. 54

El bajo en el piano lleva una línea melódica ascendente y descendente, con acordes de la mano derecha en ostinato, que con la figura melódica del cello nos lleva a un final en La menor con la novena en el bajo (figura 55).



Fig. 55

Canción en el puerto				
Compás	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
12/8(4/4)	A	1-22	Fa M, Sol m, Mi ^b M, La m.	Comienza el piano con un ostinato rítmico y posteriormente el violoncello con una melodía entrando en la base del piano.
4/4 3/4 9/8(3/4) 6/8(2/4)	B	23-40	Fa M	El piano con una parte cativa, mientras el violoncello continúa cantáble; los compases cambian.
2/4 4/4	Puente Cadenza	41-49	Mi ^b M	Momento donde el violoncello alcanza su nota más aguda
12/8(4/4)	A	50-69	Fa M, Sol m, Mi ^b M, La m.	El piano retoma el movimiento rítmico del comienzo y el cello termina cantáble.

4.4 Reflexiones interpretativas

Esta es una obra corta y sencilla, pero llena de melancolía y recuerdos. Nos incita a un ambiente tranquilo y ostial frente al mar donde se siente el viento que sopla delicadamente. El piano va haciendo el movimiento suave de las olas con los ostinatos rítmicos, mientras el violoncello con su parte cantáble nos da una sensación de la brisa del mar y el atardecer.

Es una pieza que se debe de interpretar *andante*, dando serenidad, ya que muchas veces se tiene el impulso de interpretar a un tiempo más alegre.

La pieza contiene partes tanto graves como agudas, por lo cual se debe cuidar los diferentes registros. Deben sentirse los acordes del piano y el bajo, que va haciendo movimientos ascendentes y descendentes, dándonos una sensación de caminar. Esto lo podemos encontrar tanto en la exposición como en la re-exposición, mientras que el desarrollo de esta pieza lleva un movimiento un poco más apresurado.

Las corrientes y estilos de la música mexicana del periodo del 1960-2000 son diversas y se caracterizan por romper con el nacionalismo que había predominado años atrás.

Conclusiones

La investigación documental acerca de la vida de los compositores y el contexto histórico en el que se escribieron sus obras, son aspectos muy importantes en la maduración de cualquier pieza musical, ya que nos permite tomar muchas decisiones interpretativas basadas en argumentos reales, verificables y sólidos que a la postre harán de nuestra interpretación algo genuino y profesional.

Me ayudó a entender el contexto de cada época abarcando cuatro periodos importantes en la historia de la música: Barroco, Clásico, Romántico y Siglo XX, resaltando las características técnicas, armónicas e interpretativas que tiene cada periodo.

En mi interpretación me apego a los estilos técnicos de cada época, con la información obtenida a lo largo de mi formación, ya que durante la carrera vi los diferentes estilos técnicos e interpretativos, además de aquellos datos que arrojó la investigación para la realización del presente trabajo de titulación.

Bibliografía

- Bautista, Virginia (2011, Septiembre 9). Joaquín Gutiérrez Heras "La música, una forma de vida. En *Excelsior*. Recuperado en <https://www.excelsior.com.mx/node/767226>
- Beller-McKenna. (2004). *Brahms and the German spirit*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brahms, J. (1997). *Johannes Brahms: Life and Letters. Selected and annotated by Styra Avins*. Nueva York: Oxford University Press.
- Brennan, Juan y Sarquiz, Oscar. (2009, 30 de abril). La música en México. En *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/la-musica-en-mexico>
- Forkel, Johann Nikolaus. (1920). *Johann Sebastian Bach. His life, art and work*. Recuperado de The Project Gutenberg EBook <http://www.gutenberg.org/files/35041/35041-h/35041-h.html>
- Frisch, Walter. (2018). *La música en el siglo XIX*. España: Ediciones Akal.
- García, Roberto. (2001). *Visiones Sonoras*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Geck, Martin. (2006). *Johann Sebastian Bach: Life and Work (English translation)*. Harcourt: Florida.
- Geiringer, Karl (1982). *Haydn: A creative life in music*. Nueva York: University of California Press.
- Glover, Andrew. (2015). Three new Mexican flute works. *The Journal of British Flute Society*, 34(3), 36-39.
- Hadden, James. (2010). *Haydn* (primera edición 1902). Nueva York: Cambridge University Press.
- Helguera, Luis. (1996, agosto). Joaquín Gutiérrez Heras, Doctor Honoris Causa por la UNAM. En *Revista Vuelta*, 236. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/vuelta/joaquin-gutierrez-heras-doctor-honoris>
<https://www.letraslibres.com/mexico/joaquin-gutierrez-heras-1927-2012>

- Isserlis, S. (2014, 29 de octubre). Suite scandal: why Bach's wife cannot take credit for his cello masterwork. *The Guardian*. Edición Digital. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/oct/29/why-bach-wife-cannot-take-credit-for-his-cello-masterwork>
- Johnstone, David. (2016). A Brief Introduction to the Suites for Violoncello Solo of Johann Sebastian Bach. Recuperado de https://johnstone-music.com/wp-content/uploads/2017/08/vlc004-article-BACH-Cello_Suites_j-m.pdf
- Jones, David. (2009). *The life of Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kleinburg, Gerardo. (2012). Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012). En *Letras Libres*. Recuperado de
- Latham, Alison. (2014). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leaver, Robin. (2000). Música y luteranismo. En John Butt (ed.), *Vida de Bach*. Cambridge University Press: Madrid.
- Martínez Miura, Enrique. (1998). Música para violonchelo solo desde Bach hasta nuestros días. En Fundación Juan March, Ciclo Música para violonchelo solo.
- Nieto, Velia. (2005). *Piano del Siglo XX. Obras de autores latinoamericanos*. México: UNAM.
- Pereira, Armando (1997). *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México: UNAM.
- Prieto, Carlos. (2013). *Las aventuras de un violonchelo: Historias y memorias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Carlos. (2017). *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y nostas autobiográficas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Proceso. (2005, 8 de febrero). Mario Lavista: la ruptura con el nacionalismo. En *Proceso*, recuperado de <https://www.proceso.com.mx/225175/mario-lavista-la-ruptura-con-el-nacionalismo-primera-de-dos-partes>

- Pulver, Jeffrey. (1933). Brahms: a short biographical sketch. *The Musical Times*, vol. 74, No 1083, 419-422.
- Roeder, Michael. (1994). *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Schneider, Joanne. (2007). *The age of romanticism*. Westport: Greenwood Press.
- Schonberg, Harold. (2007). *Los grandes compositores*. Barcelona: Robinbook.
- Siblin, Eric. (2009). *The Cello Suites*. Nueva York: Atlantic Monthly Press.
- Siegele, Ulrich. (2000). Bach y la política interna del Electorado de Sajonia. En John Butt (ed.), *Vida de Bach*. Madrid: Cambridge University Press.
- Tárraga Alcañiz, Alberto. (2015). Las sinfonías "Sturm und Drang" de Haydn. *Revista Digital Conservatori*. Recuperado en <https://revistadigitalconservatori.wordpress.com/2015/12/29/las-sinfonias-de-sturm-und-drang-de-haydn/>
- Tello, Aurelio. (2009). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. En Aurelio Tello (coord.), *La música en México: panorama del siglo XX*, Volumen 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Peter. (2001). *J.S. Bach. A life in music*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Wolff, Christoph. (2002). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Londres: Oxford University Press.
- Zannos, Susan. (2004). *The life and times of Franz Joseph Haydn*. Delaware: Mitchell Lane Publishers.

Anexo 1. Síntesis para el programa de mano

Suite para violoncello No. 2 en re menor BWV 1008. Johann Sebastian Bach

Nació el 21 de Marzo de 1685 en Eisenach, Alemania y falleció en Leipzig, en 1750. Fue de los más grandes compositores del barroco (1600-1750). Su padre fue quien le dio sus primeras clases de música, cuando mueren sus padres se mudó a Ohrdruf con su hermano, donde inicia su gran trayectoria musical.

Su obra abarca géneros instrumentales y vocales de su época, excepto la ópera. Fue gran intérprete del clavecín, órgano y del violín, entre otros instrumentos.

La suite es un conjunto o sucesión de danzas instrumentales, generalmente escritas en la misma tonalidad y en su relativo.

Las suites para violoncello solo, fue reconocidas en 1726 y las copias manuscritas que existen datan de finales del siglo XVIII. En el siglo XIX, se publicaron por primera vez en Paris (1824), eran solo tocadas como estudios, hasta 1890 Pablo Casals es quien las expone en las salas de concierto.

Concierto No. 1 para violoncello y piano. Joseph Haydn

Nació en Rohrau, Austria el 31 de Marzo de 1732 y fallece el 31 de Mayo de 1809 en Viena. Sus primeras lecciones fueron a los seis años cuando fue enviado Hainburg con uno de sus primos. Ingreso a un coro a los ocho años de edad en la catedral de San Esteban, donde fue alumno distinguido.

Haydn tuvo una vida holgada al servicio de los Esterházy, una de las familias más acaudaladas de Hungría.

La época clásica musical es caracterizado por el uso de texturas homofónicas y melódicas, sencillas y naturales (estilo de la época denominado Style galant), en sentido contrario del estilo contrapuntístico del barroco.

Solo se conocía el concierto en re mayor para violoncello y orquesta, el concierto en do mayor se consideraba extraviado, se sabía de su existencia porque aparecía en el catálogo autógrafo del compositor, una copia del concierto se hallaba en la biblioteca del conde de Kolowrat de Praga y nunca fue publicada. En Checoslovaquia fueron confiscadas colecciones privadas después de la segunda guerra mundial y fueron llevadas a la biblioteca nacional y dentro de ellas se encontraba el concierto descubierto por Oldrich Pulkert. Posiblemente haya sido compuesto entre 1762 y 1765.

Sonata para violoncello y piano No. 1 en mi menor, op. 38. Johannes Brahms

Nace en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y fallece el 3 de Abril de 1897 en Viena, imperio Austrohúngaro. Su padre tocaba el contrabajo y el corno en salones de baile y conjuntos de musical locales, Brahms estudio piano, violoncello y corno en su infancia, gracias a las

lecciones de piano y teoría musical, desarrollo una admiración por Bach, Haydn, Mozart y Beethoven.

Brahms empezó a trabajar en la sonata para violoncello en mi menor op. 38, en Junio de 1862. Esta sería la primera de las siete sonatas que sobrevivan a su autocensura.

En 1865 termina el tercer movimiento de la sonata en mi menor para violonchelo. Brahms era un intérprete preocupado por la substancia de lo que estaba comunicando más que por la pulcritud de la ejecución. Brahms tocaba con demasiada presencia al piano.

Canción en el puerto. Joaquín Gutiérrez Heras

Nació en Tehuacán, Puebla el 28 de noviembre de 1927, estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México, abandonó la carrera para dedicarse a la música después de ganar un concurso de composición en 1949. Comenzó a internarse en la música de forma autodidacta, y en el año de 1950 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde estudió cello con Imre Hartman y composición con Rodolfo Halffter y Blas Galindo. En 1952 recibió una beca del Instituto Francés de América Latina para estudiar en el Conservatorio de París, donde tuvo como tutores a Nadia Boulanger, Jean Rivier y Olivier Messiaen; en 1960 fue becado por la Fundación Rockefeller para estudiar en la Juilliard de Nueva York en donde se graduó como compositor al año siguiente.

Fue director de Radio UNAM de 1966 a 1978, maestro de análisis en el Conservatorio Nacional de 1969 a 1970 y de composición en el taller del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de 1974 a 1977.

En 1995, en homenaje a la musicóloga Yolanda Moreno Rivas, compone la <Canción en el puerto>, para violoncelo y piano. Esta pequeña pieza nos asombra por su acogedora y tierna sencillez, así como su conmovedora transparencia de forma.

Esta obra nos hace más conscientes de la belleza y el encanto de su discurso musical, tiene el carácter similar a una elegía.