UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Notas al programa

Obras de Ludwig van Beethoven, Marco Neri y Robert Schumann

Opción de titulación: Notas al programa

Que para obtener el título de:

Licenciada en Música Instrumentista – Violonchelo

Presenta:

Sandra de Jesús Campos Espínola

Asesores:

Teórico: Eunice Padilla León

Práctico: Álvaro Bitrán Goren

Ciudad de México, 2020

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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

Tal vez amar es aprender
a caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tu mirada es sembradora.
Plantó un árbol.
Yo hablo
porque tú meces los follajes.
Octavio Paz

Este trabajo definitivamente no es mío sino de todas aquellas personas que me han acompañado a lo largo de este camino, porque yo no sería sin cada uno de ellos.

A mi madre, a quien debo todo lo que soy y lo que he logrado, no existen palabras para agradecer su apoyo y amor incondicionales. A mi padre por sembrar la semilla de curiosidad por conocer el mundo en sus múltiples manifestaciones, básicamente la esencia del arte. A mi hermana Ligia, porque hemos tenido que aprender a ser fuertes, pero solo porque lo somos juntas, siempre. A Marco, porque ha estado conmigo en lo peor y lo mejor durante estos siete años y porque seguiremos creciendo y soñando.

A Miguel, Eli, Tania, Vivian, Hebert, Jon, Marijose, Uli, Fany, Jorge, Alejandro; por compartir este gran viaje con todas sus dificultades. En especial gracias a Isaac y Toño por la gran experiencia con nuestro *Trío Aleph* donde aprendí que lo más importante en la música de cámara es la confianza y la admiración en el trabajo de tus compañeros, además de la pasión y el trabajo duro como base para lograr todo en la música.

A Isaac González Flores por su contagioso enorme amor al chelo y a sus alumnos, le recuerdo siempre. A Gustavo Martín por su valiosa guía en un momento donde no sabía muy bien qué hacer con nuestro instrumento y su apoyo para navegar la vida universitaria. A Álvaro Bitrán, por enseñarme que siempre se puede dar un poco más, tanto en el chelo como en la vida, y por ayudarme a alcanzar un nivel musical que antes solo podía imaginar. A Eunice Padilla, por su invaluable apoyo para la conclusión de este escrito y porque fue mi

primera maestra de música de cámara a inicios de la carrera. Todavía recuerdo y aplico muchos de sus consejos sobre todo el de que “no hay nada que unas buenas horas de estudio no puedan resolver”.

A los maestros que en innumerables sentidos contribuyeron a que pudiera empezar a crear mi propia perspectiva sobre el arte en general y la música en particular: Nadchieli Crespo, Francisco Cortés, Sonia Rangel, Roberto Ruiz Guadalajara, Sergio Cárdenas, Rafael Sánchez, Aaron Bitrán y Samuel Pascoe.

A la Facultad de Música por brindarme todas las herramientas necesarias para mi formación y finalmente, mi más profundo agradecimiento a la UNAM por permitirme viajar, crecer y recordar que todo lo debemos a nuestra sociedad.

PREFACIO

Las presentes notas al programa se realizaron con la finalidad de enmarcar tres obras del repertorio del violonchelo y música de cámara en su contexto histórico, así como ofrecer un acercamiento teórico- musical a las mismas. Las piezas trabajadas corresponden a tres momentos estilísticos distintos: el clasicismo, representado por la Sonata para violonchelo y piano Op. 102 no. 1 en Do mayor de Ludwig Van Beethoven compuesta en 1815, el período romántico expuesto a partir del Concierto para Violonchelo y Orquesta en La menor Op. 129 de Robert Schumann fechado en 1850 y finalmente una obra contemporánea escrita en 2019 por el compositor mexicano Marco Neri: *Cuentos de Altamar* para violín, violonchelo y piano.

Cada una de las obras cuenta con su propio capítulo dividido por distintas secciones. Tanto para la Sonata como para el Concierto, la segunda parte corresponde al análisis musical y la cuarta contiene las conclusiones. Por otro lado, el primer fragmento consta de una breve introducción relacionada con algún detalle que se consideró de relevancia para la comprensión de la obra. En el caso de Beethoven, se hace un breve recuento sobre las cinco Sonatas para violonchelo y piano explicando, a través de ellas, los cambios de estilo que el autor tendría a lo largo de su desarrollo compositivo. Con Schumann, se comentan algunas de las circunstancias en las que el Concierto fue recibido por parte de músicos y críticos de la época, así como algunos elementos biográficos relacionados al momento de concepción de la pieza. Las secciones que siguen a los análisis varían en cada capítulo y contienen una aportación personal relacionada con la práctica musical. Para la Sonata se ofrecen algunas sugerencias de interpretación y trabajo de ensamble, mientras que, para el Concierto se presenta un modesto aporte relacionado con el estudio de una obra a partir del análisis formal de la misma.

Por su parte, *Cuentos de altamar* requirió de una aproximación ligeramente distinta por lo que este capítulo está compuesto únicamente por tres secciones. En la primera parte, se ofrece una pequeña revisión acerca de lo que, a lo largo de la historia, se ha entendido

por música de cámara y otra sobre el surgimiento y desarrollo del trío para violín, violonchelo y piano. Dado que esta pieza está compuesta a partir de ideas extra-musicales, fue necesario exponerlas a la par del análisis para entender de una manera más orgánica, la correlación entre dichas ideas y su representación sonora. Finalmente, las conclusiones abundan en la relación que existe entre los tres movimientos de esta obra, así como una perspectiva personal en el acercamiento a la interpretación de la música contemporánea.

En los casos en los que se recurrió a la paráfrasis o cita de textos provenientes del inglés como idioma original se realizaron traducciones propias.

Índice

Preludio: La forma musical

Sonata para violonchelo y piano Op. 102 no. 1 en Do Mayor-

Ludwig Van Beethoven (1770- 1827)

- Las sonatas para violonchelo y piano
- Análisis
- Sugerencias de ensamble e interpretación
- Conclusiones

Concierto para violonchelo y orquesta en La menor Op. 129-

Robert Schumann (1810- 1856)

- Introducción
- Análisis
- El análisis formal como una herramienta para el estudio
- Conclusiones

Cuentos de altamar para violín, violonchelo y piano (2019)-

Marco Neri (n. 1990)

- Música de cámara
  - El Trío para violín, violonchelo y piano
- Contenido extra-musical y Análisis
- Conclusiones

Coda

Referencias

Anexos

Programa para el recital público

Resumen para programa de mano

Preludio
La forma musical

Rodeamos de lienzos una desnudez sonora, extremosa, lastimada, infantil, que perdura sin expresión en lo más hondo de nosotros. Estos lienzos son de tres clases: las cantatas, las sonatas, los poemas. Lo que canta, lo que suena, lo que habla. Con ayuda de estos lienzos, así como procuramos sustraer a la escucha ajena la mayoría de los ruidos de nuestro cuerpo, sustraemos a nuestro propio oído algunos sones, algunos gemidos más antiguos.
Pascal Quignard

Los análisis teóricos de las tres obras a trabajar están centrados en la estructura formal de las piezas. Por esta razón comenzaremos este escrito realizando una reseña sobre la función que tiene la forma en la música. Continuaremos comentando la Forma Sonata en particular, tanto en su esquema de varios movimientos, como en la forma de *allegro* de sonata. Debido a que las tres piezas recurren a este esquema de construcción, resultará interesante resaltar las características con las cuales cada una de ellas se asemeja o aleja de la estructura académica normativa.

En este punto, resulta conveniente realizar una pequeña aclaración. Debido a que el lenguaje resulta siempre insuficiente al hablar de música, al utilizar el término Forma —con mayúscula— nos referiremos al conjunto de movimientos que constituyen una obra musical, mientras que cuando aparezca en minúscula, se referirá a la estructura interna de cada movimiento. Por ejemplo, una Forma de Concierto normalmente se compone de tres formas más pequeñas que podrían ser *allegro* de sonata, minueto y rondó. De la misma manera, se hará una distinción similar al escribir Sonata y sonata, la primera refiriéndose al conjunto de movimientos y la segunda al *allegro* de sonata. La principal fuente de referencia en la utilización de los términos técnicos estructurales de la forma fueron los capítulos 35-39 *Part V: Form* del libro *Concise introduction to tonal harmony* de Burstein y Straus (2016).

La forma musical nos refiere a una serie de modelos que se utilizan para dar coherencia a las ideas musicales. Dichos modelos se han transformado a través del tiempo gracias a las aportaciones de varios compositores, dotando a la música de múltiples discursos. Es decir que, el uso de las estructuras dadas por las formas varía de compositor a

compositor y de obra a obra de acuerdo con las necesidades que genere el material musical utilizado. A pesar de esto, se recurre a dichas estructuras como base tanto para la composición, como para el análisis musical ya que, de otra manera, sería muy complicado organizar las ideas sonoras debido a la cualidad propiamente abstracta de la música.

Copland (1967) señala que el equilibrio de las estructuras —al menos en las formas más tradicionales— surge principalmente gracias al principio de repetición. Este puede darse al repetir por secciones, por variación, por tratamiento fugado o por desarrollo, de manera que, a lo largo de la historia, las distintas interpretaciones de este principio fueron las que dieron origen a las formas musicales que conocemos actualmente (90- 95). Dentro de estas, la Sonata ocupa un lugar primordial ya que, tanto el movimiento *allegro de sonata*, como la Forma de tres o cuatro movimientos han establecido las bases para la construcción de un gran número de partituras a lo largo de la historia de la música.

La Sonata clásica tiene un origen barroco tanto en la *sonata da chiesa*, como en la *sonata da camera.* La primera, era una composición casi siempre de cuatro tiempos de carácter contrastante, los cuales se presentaban de manera alternada: lento-rápido-lento-rápido. En otro sentido, la Sonata de cámara también consistía en un conjunto de pequeñas piezas, aunque estas bailables y, usualmente escritas en el mismo modo o tonalidad. Ambos tipos de Sonata fueron utilizados durante el siglo XVII, pero con el paso del tiempo, la división entre ellas se volvió innecesaria ya que movimientos de la sonata de iglesia se empezaron a utilizar en las de cámara y viceversa (Mangsen, 2001). Posteriormente y gracias a esta unidad, comenzó la estandarización de la Forma como se utilizaría a partir del clasicismo.

Como en muchos otros géneros «como el cuarteto de cuerda, por ejemplo», fueron Haydn y Mozart los precursores en la composición de Sonatas clásicas, la mayoría de ellas, escritas únicamente bajo un esquema de tres movimientos. En estas, se retomó la alternancia de tiempos de carácter contrastante de la *sonata da chiesa,* pero de una manera invertida, es decir, se comenzaba con un movimiento rápido para continuar con uno lento y volver a un rápido. Esta Forma en tres tiempos, se mantuvo en mayor medida para el Concierto «aunque no únicamente», mientras que las Sonatas con cuatro movimientos han

sido utilizadas en gran variedad de composiciones, como sinfonías, cuartetos, tríos, etc. En este tipo de composiciones, se mantiene el esquema de tres tiempos, pero además se les añade un minueto que, en la mayoría de las ocasiones, aparece después del movimiento lento, aunque a veces estos dos intercambian su posición (Zambrano, 147- 149).

En cuanto a los movimientos que suelen conformar las Sonatas, estos también tienen su origen en el barroco ya que los tiempos que conformaban las *sonatas da chiesa* y *da camera*, estaban compuestos, la mayoría de las veces, por formas básicas binarias. Con esto nos referimos a aquellas constituidas por dos partes que suelen indicarse como A-B. De la misma manera, las danzas que conformaron la suite barroca – *allemande, courante, sarabande, gigue, etc.*- contaban con esta estructura de dos fragmentos. Algunas de estas formas binarias pasaron a ser parte de la Sonata clásica, sobre todo en los movimientos lentos. En las piezas que tratamos en este trabajo, el *Andante* y el *Adagio- Tempo d'Andante* de la Sonata de Beethoven serán ejemplos de esto.

Algunas de las danzas, también sobrevivieron a la transición de estilo y una de las que corrió con esta suerte fue el minueto barroco, el cual se trasladó de la suite a la Sonata prácticamente en su forma original. Esta forma —la mayoría de las veces— cuenta con un esquema ternario que suele anotarse como A-B-A (Copland, 1967. 101- 104). Si bien el segundo movimiento – *Langsam*- del Concierto en La menor de Schumann, no es un minueto ya que carece del carácter correspondiente, sí cuenta con una forma ternaria A- B- A' que en su momento revisaremos más detalladamente. De la misma manera, el último tiempo de *Cuentos de altamar* cuenta con esta misma estructura.

Al igual que las dos formas anteriores, el *rondó* corresponde a uno de los esquemas que se constituye a partir de una repetición por secciones. Este suele aparecer en el último movimiento de las Sonatas, aunque en algunas ocasiones, los movimientos lentos también suelen construirse a partir de esta estructura (Copland, 1967. 95; 108). En su presentación más básica, un rondó se muestra como A-B-A-C-A, aunque existen múltiples variantes. Una de las variedades que pueden presentarse, es el *rondó- sonata* donde se conjugan elementos de estas dos formas: la primera sección constituida por A-B-A «correspondiente al rondó», a la que le sigue un desarrollo «proveniente de la forma sonata» y para finalizar

se presenta una vez más A-B-A (Green, 1965. 223). Uno de los movimientos que sigue este patrón es el *Sehr Lebhaft*, también del concierto de Robert Schumann.

Para concluir con esta introducción, hablaremos de la forma de *allegro* de sonata*. Esta estructura aparece generalmente en su forma más compleja y completa, durante el primer movimiento de las Sonatas y a veces, de manera menos elaborada, en el último tiempo (Copland, 1967. p. 137-138). Al igual que otros movimientos del clasicismo, la forma sonata surge a partir de una evolución de los esquemas utilizados en el barroco que, como vimos antes, en su mayoría cuentan con una forma A-B. En aquellas formas binarias, normalmente la sección A plantea una idea musical que será desarrollada y concluida en B. La forma sonata, por su parte, amplía este esquema debido a que A se expande para contener dos temas** y B mantiene su función de desarrollo en la que, las ideas presentadas en A se transforman a partir de modulaciones, imitación, etc. antes de regresar a la tonalidad de inicio. Para concluir, se añade una A' cuya función es volver al planteamiento inicial, por lo que, a partir de esto, también se relaciona con la forma ternaria (Copland, 1967. 140; Zambrano, 2011. 144).

Con el paso del tiempo, la forma fue haciéndose más compleja gracias a la adición de elementos de menor importancia estructural como pueden ser una introducción, transiciones o puentes, coda, etc. En este sentido, un esquema general del *allegro de* sonata con todas sus partes sería el presentado en la Tabla No. 1.

Los primeros movimientos de las tres obras a trabajar cuentan con esta forma y a través de ellos, podremos observar cómo cada autor maneja el esquema de manera muy personal. Es probable que, a lo largo de la historia, esta forma sonata sea una de las que más variaciones ha experimentado debido a los múltiples gustos y necesidades expresivas de los compositores. Reiteramos que las estructuras revisadas se han mantenido solo de manera muy general, por lo que es muy difícil hablar de una sola Forma Sonata replicada muchas veces. Más bien, se podría decir que hay tantas Formas como Sonatas existen e

* Toma este nombre debido a que la mayoría de los primeros movimientos que utilizan esta forma están marcados con un *tempo allegro* o rápido.

** En ocasiones aparece un solo tema, sobre todo en los movimientos escritos a inicios del clasicismo.

incluso Beethoven, compositor a quien se le atribuye gran influencia la estandarización de la Forma, cuenta con varios esquemas de Sonata distintos dentro de su catálogo (Green, 1965. p. 176-177).

	A **Exposición**				**B** **Desarrollo**	**A'** **Reexposición**				
Introducción	**TP** **(I)**	TR	**TS** **(V)**	C (extensión cadencial, normalmente V/V de la tonalidad original)	Variaciones de ambos temas en múltiples tonalidades o bien presentación de nuevo material.	**TP** **(I)**	TR	**TS** **(I)**	C (I)	Coda
	(i)		**(III)**			**(i)**		**(i)**	(i)	

Tabla no. 1- Estructura formal del allegro de sonata[*]

Las obras de Beethoven, Schumann y Neri nos brindaran tres perspectivas de cómo abordar la Sonata partiendo de distintos contextos, aproximaciones y enfoques. En el caso de la Sonata Op. 102 no. 1 observaremos una Forma que, pese a estar compuesta únicamente por dos movimientos, presenta un *allegro* de sonata casi exacto con el esquema académico para iniciar, mientras que, al concluir retoma el modelo, pero de manera monotemática. En el Concierto Op. 129 en La menor, encontramos una Sonata bastante tradicional, aunque resalta el hecho de que algunos elementos aparecen durante toda la obra conectando los tres movimientos. Por último, durante el primer tiempo de *Cuentos de altamar* se nos presenta una forma sonata cuya reexposición solo presenta el primer tema mientras que, el tema secundario será el detonante de los tiempos subsecuentes. Por otro lado, el segundo movimiento se compone de un solo tema al que se le realizan algunas modificaciones que darán origen a la forma, mientras que el tiempo final cuenta con una forma ternaria donde se hace un amplio uso de técnicas extendidas en los instrumentos de cuerda.

* Las iniciales se entienden como: TP: tema principal, TS: tema secundario, TR: transición, C: cierre.
Las secciones subrayadas corresponden a aquellas que de una u otra manera siempre aparecen en una Forma Sonata mientras que, las demás pueden o no aparecer. Los números romanos indican la función tonal más comúnmente utilizada para cada uno de los segmentos.

Sonata para violonchelo y piano en Do Mayor Op. 102 no. 1 (1815)
Ludwig van Beethoven (1770- 1827)

Las sonatas para violonchelo y piano

El catálogo de composiciones de Ludwig van Beethoven suele dividirse en tres periodos a través de los que se percibe la evolución intelectual, emocional y técnica de su obra y este tránsito entre las distintas épocas es particularmente notorio en las sinfonías, cuartetos y sonatas para piano solo. No obstante, las cinco sonatas para violonchelo y piano también forman un conjunto de piezas en las que esta transición puede observarse gracias a características muy marcadas que corresponden con cada una de las etapas (Yun, 2013. 9; Davis, 2014. 16). A continuación, partiendo de las Sonatas para violonchelo y piano, se hará un breve recuento de estos tres periodos, así como de sus rasgos característicos.

La primera fase creativa tiene lugar a partir de las primeras composiciones de Beethoven que surgen durante su época de estudiante en Bonn, aunque más específicamente a partir de 1792, año en el que establece su residencia en Viena. Durante esta época, su obra es influenciada en gran medida por los modelos del Clasicismo anterior, es decir, aquellos establecidos por Haydn y Mozart, además de que predomina el uso de texturas homofónicas (Yun, 2). Las Sonatas No. 1 en Fa mayor y No. 2 en Sol menor conforman su Op. 5 y corresponden a esta primera etapa.

Suele considerarse que el género de la Sonata para violonchelo y piano en el sentido moderno fue inaugurado por este par de piezas ya que el compositor decide empezar a romper con la manera en la que hasta entonces se había compuesto para esta dotación instrumental (Lockwood, 1998. 307; Todd, 2017). Todd (2018) define este género como “un tipo de música de cámara en la cual ambos instrumentos funcionan a un nivel equivalente, sus roles son igualmente importantes”. En el tiempo anterior a Beethoven, la mayoría de las Sonatas para violonchelo y teclado solían ser de dos tipos, el primero, una pieza solista de gran virtuosismo para el instrumento de cuerda, en la cual el órgano o clavecín realizaba un acompañamiento con bajo cifrado. El segundo se trataba de una Sonata para instrumento

de tecla acompañado por algún instrumento melódico, como una flauta o violín, y un chelo que se encargaba de dar soporte armónico como bajo continuo (Smallman, 1990. 5-7; Todd, 2017). Más adelante, durante la segunda mitad del siglo XVIII, este último tipo de Sonata comenzó a modificarse al añadir material musical de mayor relevancia a las líneas acompañantes, de tal manera que se empiezan a alternar los roles de soporte y solista entre el teclado y los demás instrumentos. Por consecuencia, esto contribuyó a que también la línea del bajo continuo comenzara a independizarse para formar parte estructural de la obra, de tal suerte que inicia el surgimiento de un equilibrio en las partes del teclado y el violonchelo (Stowell, 1999. 116- 120).

Compuestas en el año de 1796 y dedicadas al Rey Federico Guillermo II de Prusia, las Sonatas Op. 5 se presentaron por primera vez en Berlín con Duport al violonchelo y el propio Beethoven al piano (Todd, 2017). Uno de los factores que probablemente propició una búsqueda de balance entre el violonchelo y el piano es el hecho de que el Rey Federico Guillermo II era un violonchelista aficionado bastante competente, razón por la cual, sería capaz de reconocer música adecuadamente compuesta para el instrumento. Más aún, Haydn y Mozart habían escrito, algunos años antes, sus cuartetos prusianos con dedicatoria a este mismo personaje. En dichas obras, los compositores añadieron fragmentos solistas para el violonchelo como una manera de honrar al Rey brindándole un momento para destacarse por medio de su instrumento. Por lo tanto, Beethoven comprendió que no podía asignar un papel secundario al violonchelo y tampoco podría hacerlo con la parte de fortepiano debido a que él mismo reconocía su capacidad como virtuoso del teclado (Todd, 2018).

Si bien en estas piezas todavía no se logra un equilibrio total entre las partes debido a la larga y marcada influencia de las Sonatas para teclado acompañadas (Stowell, 1999. 121; Davis, 2014. 16), en el año de 1808, Beethoven retoma el género y compone su Op. 69 en La mayor, pieza paradigmática del repertorio violonchelístico. En ella, el compositor finalmente logra igualdad en la presentación de los materiales por parte de ambos instrumentos (Todd, 2017). Además, Beethoven rompe otra barrera al promover un mayor uso del registro agudo del chelo ya que la utilización de esta región del instrumento le

permite mantener su protagonismo sin ser opacado por el piano fácilmente. Este rasgo se explorará aún más en sus Op. 102 porque, a diferencia de la Sonata en La mayor donde el registro utilizado alcanza el Mi_6, en la Sonata No. 4 se amplía una tercera menor hasta Sol_6 (Yun, 2013. 3, 15). En contraste, durante las dos primeras Sonatas la parte del chelo solamente abarca un máximo de tres octavas y la mayor parte del tiempo se utiliza el registro medio del instrumento. En otro sentido se puede observar que en general a partir del Op. 69, Beethoven amplía su exploración de las capacidades expresivas del violonchelo y comienza a jugar con contrastes extremos entre tesituras. Esto permite, por otra parte, establecer de manera muy clara una distinción entre los roles de solista y acompañante.

La Sonata no. 3 en La mayor fue compuesta en 1808 y proviene de la fase intermedia de composición de Beethoven que inicia alrededor de 1802, periodo comúnmente conocido como 'Heroico'. Esta época es la más productiva en la vida del compositor, ya que de ella datan seis de las nueve sinfonías, cinco cuartetos, siete sonatas para piano solo, su ópera *Fidelio,* tres conciertos para piano y orquesta, el triple concierto para violín, violonchelo y piano, entre muchos otros trabajos (Yun, 2013. 3). Entre los elementos que caracterizan las composiciones de esta etapa podemos destacar la experimentación con el orden en el que se presentan los movimientos de la Sonata clásica, así como una búsqueda por expandir y/o modificar las formas internas de cada uno de dichos movimientos (Davis, 2014. 18). Esto resulta evidente en el *Scherzo* de la Sonata no. 3 que Beethoven decide colocar después del *allegro* de sonata, lugar en el que normalmente se esperaría un movimiento lento. Más aún, el compositor crea una ruptura de la forma tradicional A-B-A y expande la estructura de manera que este *Scherzo* permita incluir dos *Tríos* creando una forma A-B-A-B-A-CODA (Todd, 2017).

Siete años más tarde, en 1815, Beethoven retoma el género para componer las Sonatas para violonchelo y piano Op. 102 en Do mayor «No. 4» y Re mayor «No. 5», últimas obras que el compositor escribiera para un instrumento acompañado (Lockwood, 1998. 302). En este *opus* encontramos semejanzas con las obras anteriores, especialmente con el Op. 5. En primer lugar, ambos están comprendidos por dos piezas cuya planeación estructural es igualmente similar. Las Sonatas 1 y 4 «las primeras de cada Op.» constan de

cuatro secciones contrastantes con un inicio en *tempo* lento, mientras que, por otro lado, las Sonatas 2 y 5 se remiten al esquema más tradicional de tres movimientos. Encontramos además una relación con la Sonata Op. 69 debido a que, en el primer movimiento de esta, un tema lírico es presentado por el violonchelo *solo*, seguido por una respuesta del piano, presentación similar a la del inicio del *Andante* de la sonata No. 4 (Yun, 2013. 42). El Op. 102 se encuentra en el umbral del último período de producción de Beethoven que surge alrededor de 1814 con la Sonata para piano Op. 90 y concluye con su muerte en el año de 1827 (Lockwood, 1998. 305).

Esta última época se caracteriza por música de corte más intelectual y abstracto debido a que para este momento, Beethoven había perdido la audición lo que lo llevó a depender únicamente de su oído interno (Todd, 2017). Asimismo, el compositor amplía aún más el rango de su experimentación formal, armónica y estilística, lo que sienta las bases que servirán de punto de partida para la siguiente generación de compositores del Romanticismo. En otro sentido, recurre a una escritura más polifónica, que en la Sonata en Do mayor se muestra principalmente a través de contrapuntos imitativos, mientras que el tercer movimiento de la Sonata No. 5 constituye "la primera de las nueve fugas a gran escala que caracterizan algunas de las obras tardías de Beethoven" (Yun, 2013. 42).

Aunque ambas Sonatas de este Op. 102 fueron escritas en un periodo bastante cercano, su plan estructural es muy distinto. Mientras la No. 2 en Re mayor sigue un esquema de tres movimientos *«Allegro con brio, Adagio con molto sentimento d'affeto, Allegro»,* la No. 1 se encuentra marcada en el manuscrito como *"freie Sonate"*, es decir, Sonata libre (Lockwood, 1998. 306). Esto último se nos da el indicio para suponer que la Forma será tratada de una manera poco convencional como se comprobará a continuación.

Análisis

En primera instancia nos encontramos con que la partitura nos muestra cinco fragmentos con las indicaciones *Andante, Allegro vivace, Adagio, Tempo d'Andante* y *Allegro vivace*. Sin embargo, en toda la obra aparecen únicamente dos cadencias perfectas al final del segundo y quinto segmentos por lo que sería inexacto decir que cada una de estas secciones constituye un movimiento en todo el sentido de la palabra (Lockwood, 1998. 306). De lo anterior concluimos que la primera división formal de la pieza sería la siguiente:

I	*Andante*
	Allegro vivace
II	*Adagio- Tempo d'Andante*
	Allegro vivace

Tabla no. 2- Estructura formal de la Sonata Op. 102 no. 1

Recordando lo dicho previamente acerca del orden en el que suelen aparecer los movimientos en la mayoría de las Sonatas del periodo clásico, nos encontramos con que esta pieza se aleja bastante de aquel esquema. A pesar de esto, Beethoven no propone algo completamente novedoso, ya que, a partir de la división mostrada en la tabla es posible observar una relación con la Sonata barroca por la alternancia de tiempos de carácter contrastante lento-rápido-lento-rápido. Por otro lado, en su catálogo hallamos cuatro Sonatas para piano compuestas únicamente por dos grandes secciones, las Op. 54 en Fa Mayor, Op. 78 en Fa sostenido mayor y Op. 90 en Mi menor, anteriores a 1815 y posterior a esta fecha, la Op. 111, una de sus últimas obras para el instrumento (Kramer, 1990 p. 21). Estos tres elementos nos refuerzan la idea de que es viable pensar esta Sonata a partir de una estructura formal de dos partes.

Al añadir una capa de detalle en el desarrollo del análisis, habría que explicar la función que cumple cada fragmento dentro de la obra. En este sentido, las secciones lentas «*Andante/ Adagio- Tempo d'Andante*» presentan un reto particular de interpretación ya que

existen opiniones que asignan una función únicamente introductoria al Andante inicial y de interludio al Adagio (Lockwood, 1998. p. 306). Sin embargo, el hecho de que el material temático del *Andante* sea análogo al del *Tempo d'Andante* nos da un primer indicio de que probablemente su función estructural sea un poco más relevante, como se discutirá en los párrafos siguientes.

Inicialmente encontramos otra afinidad con el barroco en la estructura binaria estas secciones. El primer *Andante* cuenta con la forma:

A	A'	EC*
cc. 1-16	cc. 17- 24	cc. 25-27

Tabla no. 3- Forma interna del Andante

Mientras que al *Adagio- Tempo d'Andante* le corresponde un esquema:

A	TR	B
cc. 1- 8	c. 9	cc. 10- 16

Tabla no. 4- Forma interna del Adagio- Tempo d'Andante

Como vimos anteriormente, este tipo de formas binarias simples eran utilizadas comúnmente en los movimientos de las suites y sonatas del periodo anterior, aunque en ambos casos aparecen elementos utilizados en la construcción musical del periodo clásico, es decir la transición y la extensión cadencial.

En segundo lugar, desde el aspecto armónico también existe un paralelismo entre ambos fragmentos. Para los dos casos es relativamente complicado establecer una tonalidad definitiva ya que constantemente oscila entre Do mayor y Sol mayor. En el caso del *Andante* inicial, un primer momento donde se podría presentar una relación de dominante- tónica que ayude a establecer una jerarquía tonal sería en los cc. 3-4:

* Extensión cadencial

Fig. 1 cc. 3-4 Andante. Enlaces no resolutivos de quinto a primer grado.

Sin embargo, el hecho de que el acorde de Do mayor aparezca en el tiempo débil del c. 3 anula su carácter cadencial a pesar de que ambos acordes se encuentran en estado fundamental. Entrando al cuarto compás se vuelve a presentar un enlace de quinto a primer grado que podría parecer más resolutivo por encontrarse en el primer tiempo, pero de nueva cuenta tampoco resuelve debido a la posición de tercera del acorde de Sol mayor además de la inestabilidad provocada por el acorde de tónica en segunda inversión. Este tipo de enlace aparece de manera similar en el *Adagio- Tempo d'Andante*:

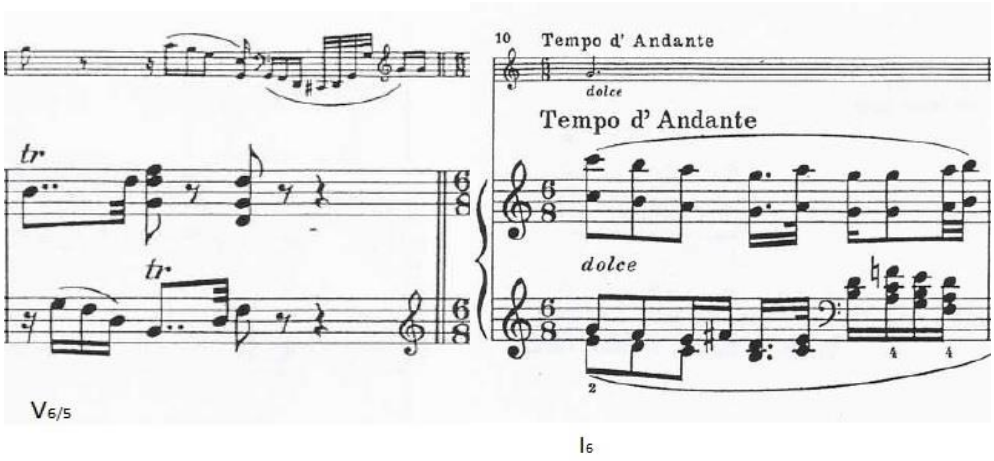

Fig. 2 cc. 9-10 Adagio-Tempo d'Andante. Otro ejemplo de enlace no resolutivo de tónica- dominante debido a las inversiones en ambos acordes.

Otra manera utilizada para establecer vaguedad armónica es el intercambio constante de las funciones tonales que pueden tener los acordes. En el siguiente ejemplo

«Fig. 3», podemos observar cómo a partir de una muy breve inflexión, Do mayor pasa de ser tónica, a convertirse en dominante con séptima de Fa mayor, ambos en primera inversión que no resuelve a dicha tonalidad si no a su sexto grado. Aunque no se trata de una cadencia rota en todo el sentido de la palabra debido a su brevedad, el movimiento descendente del piano es propio de una resolución. Por otro lado, el acorde de Re menor se vuelve necesario para crear la posibilidad de utilizar una nueva dominante, La mayor – de nuevo en primera inversión - para empezar, a partir de este acorde, la progresión que vendrá. Más aún, al igual que en el ejemplo anterior, tampoco se presentan cadencias que establezcan claramente una tonalidad específica. Este tipo de enlaces también se pueden encontrar en los movimientos *Allegro Vivace,* lo que nos indica que estas secciones lentas están constituidas por elementos propios del plan armónico de la obra. De esta manera, se añade otro rasgo que da muestra de la importancia estructural de dichos fragmentos.

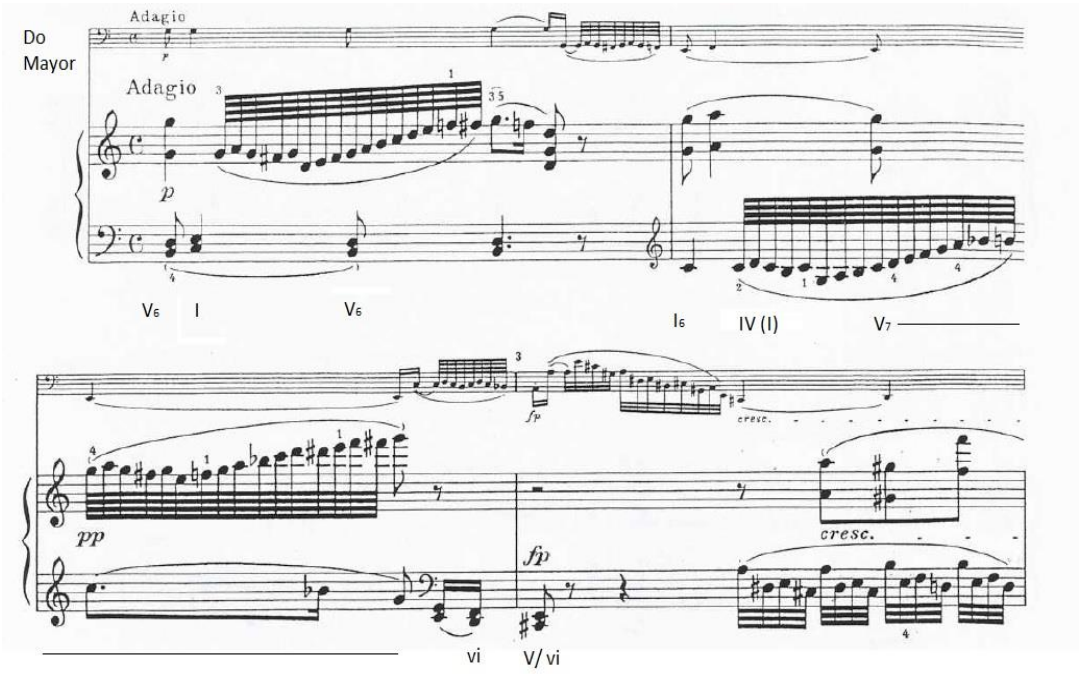

Fig. 3 Inicio del Adagio cc. 1-3

Finalmente, el uso del compás de 6/8 crea una relación métrica entre el *Andante*/ *Tempo d'Andante* y los *Allegro Vivace* que siguen, ya que estos últimos aparecen en 2/2 y 2/4. Resulta llamativo que, para el grueso de la obra, Beethoven decide utilizar compases binarios, tanto simples como compuestos porque esto, aunado a la acentuación específica para cada uno de ellos, resultará determinante al momento de establecer un pulso.

Entrando en detalle a los movimientos rápidos, el primer A*llegro Vivace* constituye la forma de a*llegro* de sonata como se esperaría de un primer movimiento en el clasicismo. Su estructura es la siguiente:

Exposición					**Desarrollo**		**Reexposición**				
TP	**TS**	**TR**	**C**	**TR**		**EC**	**TP**	**TS**	**TR**	**C**	**Coda**
cc. 28-39	40- 66	67-68	69-75	75a-76	77- 89	94- 97	98- 106	107-135	136-137	141-144	145-153

Tabla no. 5- Forma sonata Allegro Vivace en La menor

A partir de este esquema podemos notar que Beethoven utiliza cada uno de los elementos que académicamente constituirían una forma sonata de una manera casi textual, probablemente para ofrecer cierto balance que contraste con lo inesperado de la estructura general. No obstante, observando más detalladamente se pueden detectar ciertos rasgos poco convencionales en la construcción del movimiento, sobre todo en el tratamiento de TP y TS.

En la forma de *allegro* de sonata, al primer tema «TP» se le asigna el nombre de principal ya que normalmente es tratado con mayor complejidad en su configuración, además de ser utilizado para establecer la tonalidad de la obra. Esto provoca una relación de superioridad jerárquica respecto a TS «tema secundario», de manera que el papel de TP como detonante del movimiento o incluso de la pieza completa suele considerarse de mayor relevancia estructural. En cambio, el caso de este *Allegro* es distinto debido a que dicha relación es invertida de manera perceptible. TP «cc. 28- 39» no se encuentra en la tonalidad principal, surge únicamente de una célula motívica y su duración es mucho menor.

Fig. 4 Tema principal: Allegro Vivace cc. 28- 39

Por el contrario, TS está constituido por un periodo contrastante «antecedente cc. 40-45, consecuente, cc. 46-66», con una breve transición hacia el cierre «cc. 67- 68» y esto nos indica que su construcción cuenta con más elementos que TP, es decir, es más complejo (cf. Fig. 5). En otro sentido, aunque la armonía tampoco establece claramente Do mayor, en la exposición Beethoven utiliza Sol mayor para este tema secundario, mientras que, durante la reexposición, hace uso de Fa mayor. La presencia de acordes propios de una cadencia dirigida hacia Do mayor puede llevarnos a suponer que esta tonalidad está sirviendo como una especie de subtexto durante el desarrollo de este segundo tema. Más aún, si añadimos que TS consta de 27 compases y TP únicamente de 12, el tema secundario parece adquirir más peso para la estructura general del *allegro* de sonata. Esta característica de invertir el orden que consideraríamos usual para la presentación de las frases ya se muestra en el primer *Andante* donde A cuenta con una duración mayor y expone más inestabilidad armónica que A'.

Fig. 5 Inicio del tema secundario: Allegro Vivace cc. 40- 50

Para terminar, la forma del *Allegro Vivace* final resulta llamativa porque, si bien sigue la tradición al estar constituido por un *allegro* de sonata menos elaborado que el del primer movimiento rápido, la manera en que esta estructura se presenta es un claro ejemplo de cómo Beethoven logra crear un balance entre la experimentación y el uso de esquemas formales de cierta rigidez (Stowell, 1999. 122). Entre las características que se apegan a la tradición encontramos:

1) Presentación del tema en la tonalidad principal, Do mayor.
2) La clara separación entre A y B con una cadencia media y su cesura correspondiente «c. 74, 183», además del evidente contraste entre estas dos secciones y,
3) Una *coda* escrita a partir de material previamente utilizado al inicio del movimiento.

De manera general en este último movimiento Beethoven mantiene el esqueleto de la forma en sus márgenes, pero dentro de estos la innovación encuentra su lugar.

"Gracias a Nottebohm, sabemos que este último movimiento fue concebido potencialmente como un final fugado, y los pasajes imitativos revelan claramente esta lógica

de pensamiento" (Lockwood, 1998. 313). Esta anotación resulta importante ya que, si bien esta última sección cuenta con algunos de los elementos que a gran escala pueden formar un *allegro* de sonata, internamente la construcción de este movimiento no se da a partir de los componentes comunes a esta forma, sino de recursos contrapuntísticos como los que suelen aparecer en las fugas. De esta manera Beethoven logrará de nuevo reinterpretar la estructura de la sonata.

Para empezar, contamos con un movimiento monotemático ya que no existe oposición entre dos temas de carácter distinto y, debido a esto no podemos hablar de TP-TS. Por lo tanto, se opta por utilizar la nomenclatura de letras para identificar las distintas secciones de manera que la estructura de este movimiento sería la siguiente:

			Coda
Exposición	**A** [cc. 17- 73]	**B** [74- 122]	
Reexposición	**A'** [123- 182]	**B'** [184- 216]	217- 249

Tabla no. 6- Estructura del Allegro Vivace final

El contraste entre A y B se da gracias a un cambio radical en la textura. Mientras que la primera parte presenta mayor densidad gracias al uso de un contrapunto más complejo (cf. Fig. 6), durante la segunda sección, la textura se aligera al presentar únicamente un pedal de quintas en el violonchelo acompañado de muy breves contrapuntos de segunda especie en ambos instrumentos (Mann, 1971. 41-42; cf. Fig. 7). Sin embargo, a pesar de este contraste, resulta interesante que Beethoven decide aplicar el mismo proceso compositivo para ambas secciones. Cada una de ellas presenta una introducción al motivo principal para casi inmediatamente comenzar dos desarrollos distintos de este.

Con la finalidad de entender cómo se realizan dichos desarrollos resulta útil dividir el tema presentado en A, en tres motivos característicos. En la Fig. 8 podremos observar cómo el primer motivo "a" empieza en el piano con un acompañamiento sincopado del violonchelo y que este concluye en 24. A la vez, en la voz del instrumento de cuerda, la anacrusa a este compás marca la entrada del segundo motivo "b" que corresponde a la

segunda parte del tema. Finalmente, el tercer motivo de tresillos “c” retoma una textura homofónica creando contraste con el contrapunto de los fragmentos anteriores. La transición entre “a” y “b” corresponde a un *stretto,* recurso contrapuntístico comúnmente hallado al final de las fugas (Copland, 1967. 132) y en este se anticipa el desarrollo que ocurrirá en B.

Fig. 6 Allegro Vivace final, cc. 27-38.

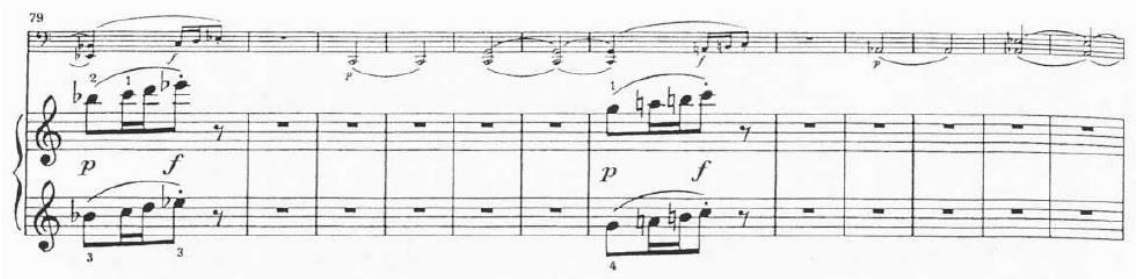

Fig. 7. Allegro Vivace final, cc. 79-90.

Fig. 8 Allegro Vivace final. Inicio de A cc. 19-38

Vale la pena recordar en este momento lo mencionado al inicio del capítulo sobre la búsqueda de equilibrio entre el piano y el violonchelo. En este caso, el balance se hace evidente ya que el tema es presentado por ambos instrumentos de manera alternada. De esta forma, Beethoven logra una igualdad en la importancia de ambas partes a diferencia del primer *Allegro Vivace.* Aunque en aquella sección también los dos instrumentos presentan TP, el hacerlo en unísono se sugiere que no existe una distinción entre ellos debido al resultado auditivo que se genera; el piano siempre será mucho más sonoro y el violonchelo brindará una variedad tímbrica.

El tema de A concluye en el compás 38 y en 39 se inicia un desarrollo que continuará hasta 73. Como ejemplo observamos que, en la primera parte de este desarrollo, las notas

del violonchelo en la anacrusa al c. 39 corresponden exactamente con las notas que preceden al c. 24. A continuación, el violonchelo entra de lleno a la figuración de “b” añadiendo una segunda voz más grave, mientras que, el acompañamiento en octavos nos remite al último compás de la exposición original de “a” en la parte del piano.

Fig. 9 Allegro Vivace final. Inicio del desarrollo de A anacrusa cc. 39- 43.

Posteriormente comienza B y como mencionamos algunos párrafos atrás, Beethoven no realiza un tema distinto si no que en los cc. 75- 85, retoma el motivo principal “a” (cf. Fig. 8) para, a partir del compás 91, comenzar el desarrollo contrapuntístico de este. El uso del *stretto* a cuatro voces es la característica más relevante de esta sección como se puede observar en la Fig. 10.

Finalmente, la coda que inicia en el compás 218 retoma elementos de los tres motivos principales, pero hace un énfasis en “c” que no había sido utilizado después de su aparición al inicio del movimiento «Fig. 11».

Fig. 10 Allegro Vivace final. Inicio del desarrollo de B cc. 91- 105.

Fig. 11 Allegro Vivace final. Coda cc. 226- 241.

Sugerencias de ensamble e interpretación

Andante

En la línea melódica presentada por el violonchelo solo, las indicaciones *piano, teneramente* y *dolce* nos indican el tipo de sonido que se requiere durante esta primera parte. Dicho sonido puede lograrse manteniendo una velocidad constante, distribuyendo el arco de manera uniforme y utilizando únicamente el peso del brazo derecho, es decir, sin ejercer ningún tipo de presión adicional sobre las cuerdas. Esto cambia un poco en el compás 17, porque cuando se retoma la frase inicial la densidad del acompañamiento es mayor, lo que crea la necesidad de presentar un sonido ligeramente más brillante. Aquí el arco debe moverse más lentamente y con un poco más de presión que en la sección anterior. Para la mano izquierda, durante la primera parte en general, es recomendable utilizar un *vibrato* muy compacto y relativamente rápido. Sin embargo, los puntos de llegada de cada frase requieren un énfasis particular que podemos lograr dando mayor amplitud y menor velocidad al *vibrato.* En cuanto al ensamble, se recomienda igualar lo más posible la articulación del l*egato,* así como la conducción de las frases, ya que esta sección está construida, casi en su totalidad, a partir de imitaciones.

Con respecto al *tempo,* la indicación *cantabile* nos ayuda a intuir que si se toca demasiado lento no podríamos cantar cada frase. En su clase maestra sobre la Sonata Op. 102 no. 1, el director de la Orquesta Filarmónica de Boston Benjamin Zander (2018), menciona que:

> *"Beethoven escribe una ligadura sobre la frase completa y no hay manera de que el piano pueda realizar esa ligadura a menos que se toque a ese tempo «más rápido de lo que había hecho en un inicio», […] porque de hecho ocurre algo muy importante, si se hace ligeramente más rápido, se escuchará más lento ¿Por qué? Simplemente, porque en vez de que escuches seis pulsos, escucharás solamente dos, dos pulsos lentos en lugar de seis."*

Otro motivo para esto es que, como vimos anteriormente, el uso de compases binarios para el grueso de la obra crea la necesidad de buscar una relación correspondencia entre todos los *tempi*, es decir, que el pulso de los *Allegro Vivace* tampoco podrá ser demasiado rápido.

Allegro Vivace

En este caso, lo primero que aparece de manera muy evidente es la necesidad de crear un contraste con la sección anterior, además del que será necesario para diferenciar los dos temas. Para lograrlo se requiere resaltar la cualidad rítmica que se presenta a lo largo del movimiento. Utilizar un arco muy compacto, siempre sobre la cuerda resultará en mayor control y claridad, sobre todo en el momento en el que se presentan los cambios de carácter. Por ejemplo:

Fig. 12. Inicio de TS Allegro Vivace inicial cc. 40-50

Con la finalidad de dar calma a TS se sugiere hacer la primera nota de este tema «c. 40, 107, chelo» un poco más larga para provocar una ligera disminución en el *tempo,* esto también dará algo de espacio para cambiar de un color más brillante y directo a uno más dulce.

Es necesario prestar particular atención en la duración de la nota corta en el motivo principal del TP para que el ritmo punteado sea muy preciso en los dos instrumentos. Es importante porque esta figura descendente de octavo con silencio de semicorchea y

dieciseisavo se presenta, ya sea en unísono o en imitación, en varios momentos a lo largo del movimiento. De hecho, es la célula motívica que más se modifica y por ello también vale la pena cambiar un poco el timbre en cada una de sus apariciones, sobre todo en la sección de desarrollo «a partir de la anacrusa al compás 77» en donde se presenta en múltiples contextos armónicos.

Adagio

Este fragmento parece muy simple a primera vista, sin embargo, plantea una serie de retos debido a que ocurren demasiadas cosas en muy poco tiempo. Al contrario del *Andante,* esta sección sí requiere de un pulso bastante lento como sugiere el uso de figuras rítmicas de muy corta duración. Desde el primer compás esto genera una dificultad en cuestión de ensamble. En un inicio, el pulso parece ser indicado por los octavos del violonchelo y la mano izquierda del piano, pero como esta marcación todavía resulta bastante lenta, se pierde fácilmente la relación para la subdivisión de los sesentaicuatroavos (c.f. Fig. 7). Por lo tanto, antes de empezar resulta útil tener en mente la segunda parte del c. 3 «Fig. 13». En este pasaje el ritmo es más claro y, además, por la tensión armónica que contiene, es fácil de recordar. Escuchar internamente esta figura de treintaidosavos, nos ayudará a darle una duración más precisa tanto a los octavos como a las notas rápidas del c. 1.

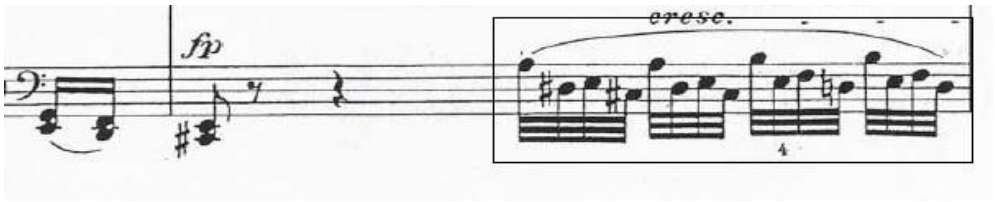

Fig. 13. Adagio anacrusa al compás 4, mano izquierda del piano. Recordar progresión en treintaidosavos ayuda a tener en mente una subdivisión más precisa que dará estabilidad al pulso desde el comienzo de la sección.

Por otra parte, para la voz del violonchelo es necesario articular muy bien los sesentaicuatroavos con la mano izquierda «c. 1-3». El movimiento lento del arco en el registro más grave del instrumento puede provocar fácilmente que estas notas pierdan

claridad.

Para la indicación de matiz *fortepiano* del c. 3 se sugiere no bajar demasiado la intensidad de manera que más adelante, en los treintaidosavos, exista la posibilidad de continuar el *diminuendo* con dirección hacia el Do sostenido. Esto también facilitará el *crescendo* marcado a partir de aquí. Además, se puede hacer un poco *ritardando* en los últimos tres o cuatro treintaidosavos y una breve separación antes de comenzar las figuras de cuarto para indicar el comienzo de una nueva sección.

Fig. 14 Adagio: cc. 3-4 La figura descendente concluye el pasaje anterior y a partir del Do sostenido en negra se inicia un nuevo fragmento.

El salto de octava más quinta del c. 7 requiere de una ligera separación entre el Sol y el Re por el cambio tan drástico de registro. También resulta útil porque el retorno a la tonalidad principal en esta última nota abre el espacio sonoro que había estado bastante comprimido en los compases anteriores por la densidad de la textura. En otro sentido, el cambio armónico nos permite adelantar ligeramente el *tempo,* lo que ayudará a preparar la entrada a la siguiente sección. De nuevo, aumentar la velocidad del arco proporcionará una mayor ligereza en el sonido para crear el *teneramente* «Fig. 15».

Fig. 15 Adagio cc. 6-7 transición de 'A' → 'B'

Tempo d' Andante

Si bien se retoma la melodía inicial, su sentido no es el mismo ya que, en esta ocasión es presentada en primer lugar por el piano y se le añaden adornos rítmicos. Además de lo mencionado anteriormente para la melodía del chelo, el pianista debe cuidar no alentar el pulso por la complicación de las octavas. Al contrario, en esta ocasión es necesario utilizar un *tempo* ligeramente más rápido que al inicio de la pieza para compensar por aumento de densidad en la textura y de la misma manera preparar el último *Allegro*.

Allegro Vivace

Esta última sección se define principalmente por su carácter juguetón. Es muy recomendable mantener conciencia de esto porque las dificultades técnicas suelen añadir tensión innecesaria que se refleja inmediatamente en el sonido que se genera. Para evitar esto, se requiere mantener un arco ligero y rápido, pero a la vez muy firme de manera que sea posible dar claridad a los múltiples cambios rítmicos aparecen. Dicha claridad también se requiere en la mano izquierda, sobre todo al articular los cambios rítmicos dentro de una ligadura.

Debido a que en este fragmento predomina el contrapunto, el equilibrio que ocurre entre ambos instrumentos es mucho más evidente y necesario que en las otras secciones. Por esta razón es forzoso reconocer en todo momento el papel que cada instrumento está jugando, más aún, porque el cambio de acompañamiento a voz principal y viceversa ocurre de manera bastante abrupta. Descuidar esta diferenciación provocará que no logren escucharse los cambios entre las voces y que no se entienda el discurso. En resumen, en todo momento es imprescindible estar pendientes del balance.

Finalmente, para el chelista será recomendable estudiar haciendo combinaciones de dobles cuerdas, sobre todo para los pasajes en las posiciones agudas. Esto ayudará a dar independencia y fuerza a los dedos de manera que puedan mantenerse ligeros para definir el carácter, pero seguros y firmes en el ritmo y la afinación.

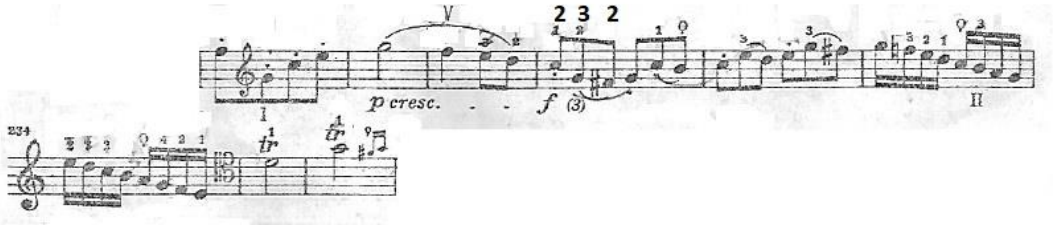

Fig. 16 Allegro Vivace final Coda cc. 228- 26. Ejemplo de un pasaje que se recomienda estudiar con dobles cuerdas.

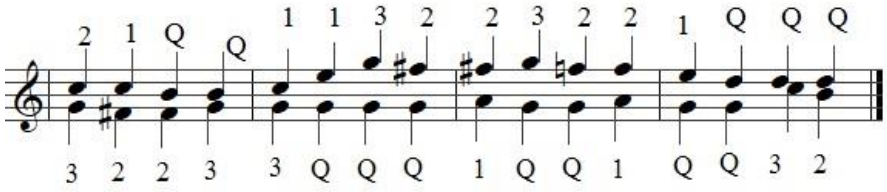

Fig. 17 Ejemplo de una combinación de posiciones en dobles cuerdas que puede funcionar como estudio para los c. 231-233

Conclusiones

Iniciamos este capítulo con una breve reseña sobre las cinco Sonatas para violonchelo y piano de Ludwig Van Beethoven. Estas fueron escritas dentro de cada uno de los tres períodos en que suele dividirse el estilo compositivo del autor alemán. Durante la primera etapa aparecen las Sonatas Op. 5, en las que la influencia del clasicismo de Haydn o Mozart es notoria en las formas y texturas utilizadas. Aunque a partir de este momento se empieza a buscar un equilibrio en la importancia de las partes del chelo y piano, la larga tradición de las sonatas acompañadas para teclado hace difícil la transición hacia la Sonata moderna.

Este género finalmente aparece en todo su esplendor con la Sonata Op. 69 en La mayor fechada en 1808. En ella, los rasgos que corresponden al segundo estilo de composición son: experimentación en el manejo de la forma, tanto a pequeña como a gran escala y un mayor aprovechamiento de las capacidades expresivas de los instrumentos. Finalmente, las Sonatas Op. 102 muestran cómo al final de su carrera, Beethoven se ocupó en iniciar el camino hacia la expansión tonal que ocurrirá en los años siguientes. Por otro lado, los experimentos formales que realiza marcarán un parteaguas hacia el estilo romántico. Más aún, estos parecen ser una síntesis de los estilos anteriores a él, es decir el barroco y el clasicismo más estructural.

En este sentido, después del análisis de la Sonata No. 4 en Do mayor «Op. 102, no. 1», observamos que la pieza está construida a partir de elementos provenientes tanto del barroco como de la tradición clásica. La influencia del clasicismo aparece en el uso de la forma sonata para los *Allegro Vivace,* el primero más complejo que el segundo. Del mismo modo, el período anterior está representado en los fragmentos *Andante* y *Adagio-Tempo d' Andante* ya que ambos presentan formas binarias utilizadas en gran medida en la música barroca. Por otro lado, la alternancia de secciones lentas y rápidas también sugiere una relación con las *sonatas da chiesa.* Del análisis también podemos concluir que la Sonata en Do mayor está compuesta por dos grandes secciones y esta idea se refuerza por el hecho de que encontramos otras piezas de dos movimientos en el catálogo de Beethoven. Sin

embargo, esto no nos ayuda a aclarar muy bien cuál sería el papel de los fragmentos lentos dentro de la estructura general de la obra.

Por lo tanto, una posible lectura del esquema que el compositor genera en esta Sonata es que en ella, trata de trazar una suerte de síntesis histórica de lo que ha sido la Forma hasta ese momento. Recordemos que en el primer capítulo se anotó que la forma de *allegro* de sonata surgió como una expansión de la forma binaria. En el caso del Op. 102 no. 1, ambas formas sonatas están precedidas por fragmentos binarios y no existe una separación entre estas y los *Allegro Vivace.* Es decir que, la forma binaria deviene forma sonata en un mismo espacio de tiempo, la Sonata No. 4 en Do mayor. La misma estructura de los fragmentos sugiere esto, y es especialmente notorio antes de concluir la pieza porque la última frase del *Tempo d' Andante* no concluye sino hasta se inicia el *Allegro vivace* final. A partir de esta interpretación, probablemente podría entenderse la relevancia estructural de las secciones lentas ya que su construcción es más compleja de lo que podría esperarse de un pasaje musical utilizado como simple introducción o interludio. A pesar de esto, no fue posible encontrar información que respalde esta lectura y sería necesario realizar mayores investigaciones.

Para terminar, quisiera resaltar que hubiera sido imposible presentar las sugerencias de interpretación sin haber realizado previamente el análisis formal de la obra. Por esta razón y para ahondar más en ello, en la tercera sección del capítulo siguiente se realizará una revisión de cómo el estudio de la forma puede ayudar a la preparación musical en muchos sentidos, además de ser una práctica que puede aplicarse desde un nivel muy básico del aprendizaje.

Concierto para violoncello y orquesta en La menor Op. 129
Robert Schumann (1810- 1856)

Introducción

La importancia del Concierto en La menor Op. 129 de Robert Schumann reside en el hecho de que, a pesar de haber sido compuesto hasta 1850, es prácticamente la primera obra concertante del periodo Romántico con relevancia universal dentro el repertorio solista para violonchelo. Anterior a esta obra contamos con cuatro conciertos de Nicolaus Kraft y diez de Bernhard Romberg que, sin embargo, fueron escritos durante los primeros años del 1800 por lo que se estilísticamente están más relacionados al Clasicismo y, por otra parte, son presentados con poca frecuencia. Además, esta pieza resulta importante para el análisis del catálogo del compositor, ya que este concierto fue la última obra que Schumann revisó pocos días antes de su intento de suicidio en 1854 (Stowell, 1999. 95). Después de dicho evento, Schumann fue recluido en el hospital psiquiátrico de Endenich donde moriría, probablemente de inanición, el 29 de julio de 1856. (Martínez, 2015. 148)

Mucho de la vida y obra de Robert Schumann ha sido —aún hasta nuestros días— prejuzgada y malentendida a partir de su enfermedad mental y el Concierto para violonchelo no es la excepción, sobre todo cuando se resalta la aparición de alucinaciones auditivas durante la última revisión de la partitura. Esto ha provocado —entre otras cosas— que incluso se llegara al punto de que en 1963 Shostakovich «motivado por Rostropovich», realizara una nueva orquestación de la obra añadiendo alientos, arpa, etc. Además, fue una práctica común que algunos de los grandes violonchelistas del siglo XX como Jacqueline Du Pré, Gregor Piatigorsky o André Navarra decidieran extender la *cadenza* presentada en el tercer movimiento por considerarla insuficiente en su exigencia de virtuosismo técnico (Stowell, 1998. 95; Yu, 2011. 1-2, Karttunen, 2015). Sin embargo, el malentendido surgió desde mucho antes.

Escrita apenas en un par de semanas y terminada unos días antes de comenzar a escribir la Sinfonía Op. 97 *Renana*, la obra titulada originalmente *Concertstück* [sic] *mit*

Begleitung des Orchesters, «es decir, *Pieza Concertante con Acompañamiento de Orquesta*» fue completada el 24 de octubre de 1850, poco tiempo después de que Schumann se mudara de Dresde a Düsseldorf para fungir como director de la orquesta de este lugar (Karttunen, 2015; Nicholas, s.f.).

Un año después, el compositor solicitó apoyo al chelista Robert Bockmühl para preparar la publicación de la obra. Sin embargo, su encuentro no resultaría favorable ya que el intérprete encontró demasiado rápida la marca de metrónomo ♩= 144. Schumann accedió a disminuir la indicación hasta ♩= 130 únicamente y a partir de esto, Bockmühl se negó a tocar la obra, aunque finalmente decidiera editar la parte solista, no sin antes proponer algunos cambios a la partitura (Karttunen, 2015).

Al fallar también en el intento de interesar al violonchelista principal de la orquesta de Düsseldorf, Schumann decidió realizar una transcripción para violín que entregó a Joseph Joachim, quien tampoco dedicó demasiada atención a la obra. No fue sino hasta cuatro años después de la muerte del compositor cuando finalmente el concierto pudo estrenarse, en 1860. No obstante, las opiniones generadas por la obra fueron negativas en su mayoría, llegando hasta el punto de llamarla desagradable, horrible y aburrida, además de ser inadecuada para presentarse en la corte. Otras críticas a la obra mencionaban el uso de progresiones armónicas extravagantes y la utilización de una forma fragmentada y desigual, sobre todo en el tercer movimiento (Yu, 2011.1-2).

Afortunadamente, hoy en día aquellas mismas críticas pueden observarse desde un punto de vista completamente distinto si tomamos en cuenta el contexto en el que surgió este Op. 129 de Robert Schumann. Gracias a la distancia histórica, las circunstancias que dieron origen a la pieza son claramente notorias. Por una parte, las progresiones armónicas inusuales quedan explicadas como consecuencia del desarrollo propuesto desde Beethoven y continuado por Schubert y Mendelssohn. En otro sentido, la "densidad" de la orquestación tiene lógica si recordamos que, en la época de Schumann, una de las orquestas más destacadas de Europa contaba únicamente con 9 violines primeros, 8 segundos, 5 violas, 5 violonchelos y 4 contrabajos, formación que para estándares actuales, correspondería a la de una orquesta de cámara (Nicholas, s.f). Finalmente, al respecto del tercer movimiento,

Karttunen (2015) menciona que la repetición casi obsesiva del motivo principal se vuelve interesante si se presta mayor atención a la manera en que cada una de las frases presenta una alteración en su longitud.

Por otro lado, actualmente también podemos entender mejor a los chelistas de finales del s. XIX e inicios del 1900, y su necesidad de cambiar o añadir elementos a una partitura. Harnoncourt (2006. 12-14) nos recuerda que, a lo largo de la historia de la música y más o menos hasta la segunda mitad del siglo XIX, la música que se componía en aquel momento era la misma que se interpretaba, mientras que todo lo anterior se consideraba anticuado. Si por alguna razón surgía una necesitad de presentar música compuesta durante alguna etapa anterior, se modificaba para adecuarla a las necesidades de la época en la que se estaba presentando. Aún muy cercanos al siglo XIX, es bastante probable que los violonchelistas de principios de siglo XX estuvieran todavía influenciados por esta manera de pensar y sintieran la necesidad de "modernizar" la obra. Más aún, porque en el período anterior era muy poco común que las *cadenzas* de los conciertos fueran escritas por el compositor y era el intérprete quien proponía una improvisación sobre los temas presentados a lo largo de la pieza (Walden, 1999. 194).

En otro orden de ideas, resulta importante resaltar que, durante el período romántico los compositores que escribieron para violonchelo se preocuparon más que nada, por explotar las capacidades líricas del instrumento, así como por buscar una reconciliación entre los procesos tradicionales de composición y el desarrollo innovador de diversos elementos musicales, entre ellos la Forma. (Stowell, 1999. 95). En este sentido, el Concierto para violonchelo y orquesta en La menor – en sus tres movimientos- representa un valioso ejemplo de este último punto como veremos durante los párrafos subsecuentes.

Análisis

De un modo similar a Beethoven —aunque con un marcado estilo propio—, Schumann utiliza los márgenes de la Forma como la base de la cual surge su discurso y es dentro de estos límites que muestra una perspectiva muy personal de interpretar la estructura. De manera general, los tres movimientos están constituidos por formas consideradas estándar para cada uno de ellos. El primer movimiento: *Nicht zu schnell,* comprende una forma de *allegro* de sonata; el segundo: *Langsam,* cuenta con una forma ternaria A-B-A; y finalmente, el tercero: *Sehr lebhaft,* constituye un rondó- sonata.

Entrando en detalle con la estructura interna de los movimientos *Nicht zu schnell* y *Langsam* nos encontramos con que el primero de ellos está comprendido por un esquema:

Exposición				**Desarrollo**	**Reexposición**			**Coda**	
TP	**TR**	**TS**	**EC**		**TP**	**TR**	**TS**		**TR**
cc. 1- 34	34-52	53-96	96-103	104-176	177-205	205-220	221-264	264-279	280-285

Tabla no. 7- Estructura del primer movimiento, Nicht zu schnell.

En este movimiento, en vez de utilizar temas de carácter opuesto, Schumann recurre principalmente a diferentes procesos armónicos para crear contraste entre TP y TS. Si tomamos como ejemplo los primeros compases de la obra, podemos observar que muy pronto aparece un acorde que nos aleja bastante de la tonalidad original. En el c. 8 una sensible del quinto grado crea mucha inestabilidad más aún, porque no resuelve a Mi mayor como se esperaría, sino que el compositor añade un segundo grado —Si menor— antes de crear el primer enlace de dominante-tónica. En otro sentido, las inversiones de los acordes también contribuyen a la pérdida del eje tonal «Fig. 18».

En contraste, el segundo tema cuenta con un ritmo armónico mucho más lento. Aunque en un inicio tampoco se defina una tonalidad específica, los cc. 53- 56 se mantienen en la región de la dominante. Más adelante, en c. 57 se resuelve de manera muy breve a Do mayor para después mantenerse de nuevo en un quinto grado «Fig. 19».

Fig. 18 Nicht zu schnell cc. 1-10

Fig. 19 Nicht zu schnell cc. 52-60

Por su parte, el segundo movimiento aparece como se muestra en la tabla siguiente. Para esta sección, el contraste entre A y B es creado a partir de un cambio en la textura que es perceptible tanto en el acompañamiento como en la voz solista. En A, Schumann hace un uso completamente homofónico de la armonía, mientras B se vuelve ligeramente más contrapuntístico además de que la densidad aumenta un poco al añadirle una línea al violonchelo.

A		**B**	**A**	**Coda**
a	**b**			
286-294	294-303	303-311	311-319	320-344

Tabla no. 8- Estructura del segundo movimiento, Langsam

Si bien cada uno de los movimientos aparece bien diferenciado en sus características propias, la obra no presenta una separación entre ellos. Schumann decide unirlos en un solo gran gesto, de manera que cada fragmento resulta consecuencia del anterior. En este punto valdría la pena recordar el nombre original de la partitura: *Pieza Concertante para Violonchelo con Acompañamiento de Orquesta.* "La elección de la palabra *Concertstück* [sic] nos da un indicio de que Schumann estaba planeando conscientemente alejarse de las normas tradicionales" (Nicholas, s.f). Asimismo, este título nos indica que desde su origen, la obra está pensada de manera integral mientras que, en otro sentido, la elección de este nombre nos habla de la longitud planeada para la obra. Si se compara este concierto con otros del mismo periodo, fácilmente podremos notar que el Op. 129 de Robert Schumann es más corto (Yu, 2011. 15). En los párrafos siguientes, haremos una revisión de algunos elementos distintivos que intervienen en la generación de la unidad de la pieza.

El primero de estos elementos aparece en la manera en la que el compositor decide realizar las transiciones entre movimientos. Durante estas, Schumann utiliza algún rasgo presentado en algún punto de la sección previa a la vez que anuncia algo de lo que vendrá a continuación. El primer pasaje de este tipo ocurre en los cc. 280-285 donde se enlaza el *Nicht zu Schnell* con el *Langsam.* En los primeros compases «280-281» podemos observar

que las notas de la voz superior del acompañamiento son las mismas que en los cc. 1-2 del inicio del fragmento y aunque los acordes son muy distintos, la conducción de las demás voces se realiza de manera similar «Fig. 21».

Después, entramos directamente en el terreno del *Langsam* en la parte del solista, ya que las notas del compás 282 son equivalentes a las del motivo de tresillo del compás 287, aunque en dirección contraria y con una variación rítmica «indicados con *». Además, en el c. 284 aparece claramente por primera vez el intervalo de 5ta descendente, gesto característico de este segundo movimiento que es presentado inmediatamente después en 286 y 288.

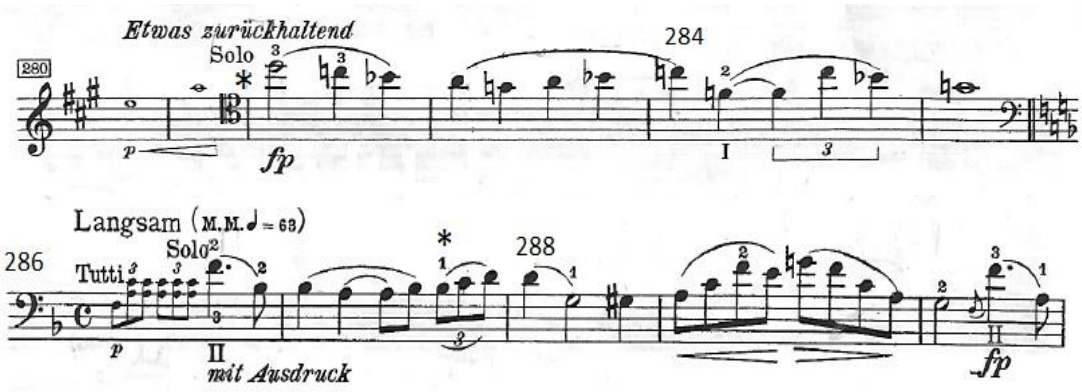

Fig. 20 Transición del Nicht zu schnell al Langsam cc. 280- 288, solo.

Por otro lado, en la transición del segundo al tercer movimiento las conexiones con el material previo son aún más evidentes. Comenzando en el c. 321, en la orquesta vuelve a surgir el motivo inicial siguiendo la manera en que había sido presentado originalmente por el solista, aunque con una variante rítmica. A continuación, el violonchelo completa la frase de la misma manera que en el inicio en la anacrusa a 324 «Fig. 23».

Más adelante, en el compás 327 la voz superior del acompañamiento retoma el intervalo de 5ta descendente para entrar por última vez al tema del *Langsam*, ahora en la región de la dominante – Do mayor- la cual además corresponde al relativo mayor de la tonalidad original de la obra «Fig. 22».

Fig. 21 Nicht zu schnell a) cc. 280- 282/ b) cc. 1-3. En esta comparación se observa que, aunque los intervalos también cambian, todas las voces del acompañamiento orquestal se mueven por salto de forma ascendente, mientras que en los dos casos la voz más grave realiza su desplazamiento en dirección contraria.

Fig. 22 Langsam cc. 327- 329. Retorno al tema A en quinto grado, solo.

Fig. 23 Nicht zu schnell cf. Fig. 18. Langsam: Inicio de la transición al tercer movimiento cc. 320- 328.

Finalmente, a partir del c. 331, el motivo de negra con doble puntillo más dieciseisavo nos va introduciendo a la cualidad rítmica del último movimiento «Fig. 25» y por otra parte el último pasaje *quasi* recitativo del chelo solo nos remonta a pasajes de la transición al tema secundario del *Nicht zu schnell*, así como de la *cadenza* en los cc. 683-686 «Fig. 24».

Fig. 24 a) Langsam cc. 341- 344/ b) Sehr Lebhaft c. 683/ c) Nicht zu Schnell cc. 50-51.

Fig. 25 Langsam a) cc. 329-337/ b) Sehr Lebhaft cc. 345- 351.

De manera similar, existen diversos motivos que participan en la construcción interna de cada uno de los tres movimientos que también ayudan a generar unidad a lo largo del concierto. El primer motivo que revisaremos aparece por primera vez en la parte solista durante el compás 7. La figura de negra con puntillo resulta importante ya que corresponde rítmicamente al gesto principal que guiará el segundo movimiento «cf. Fig. 21 c. 286». Este motivo es utilizado constantemente a lo largo del *Nicht zu schnell* y cobra particular importancia en la sección del desarrollo de este fragmento «cc. 105, 109-110, 120-121, etc.». Por otro lado, los motivos de blanca con puntillo y negra resultan métricamente correspondientes por aumentación, mientras que por disminución se genera el inicio del motivo principal del último movimiento.

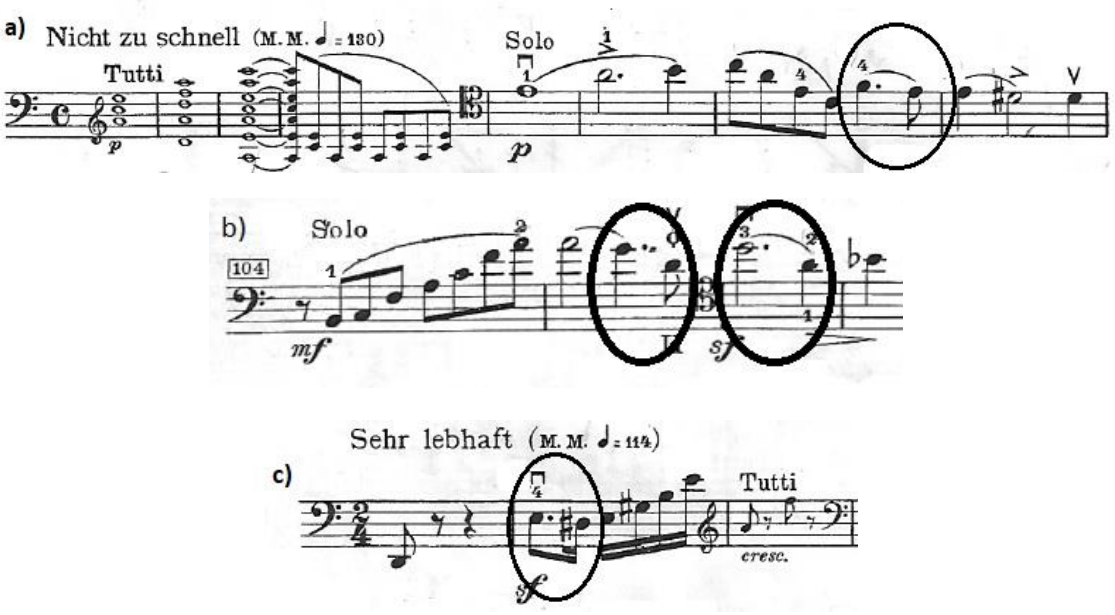

Fig., 26 a) Nicht zu Schnell cc. 1- 8, b) cc. 104- 105/ c) Sehr Lebhaft cc. 345- 347.

Otro gesto recurrente corresponde al del acompañamiento en octavos que inicia a partir del c. 4. Más adelante, con una reducción en la densidad del acorde y con inversión en los intervalos, encontramos este motivo en la parte orquestal de B en el segundo movimiento y con variaciones rítmicas en los cc. 46-49, 217, 398- 401 y 467-471, apareciendo así, en algún momento en los tres movimientos «Fig. 27».

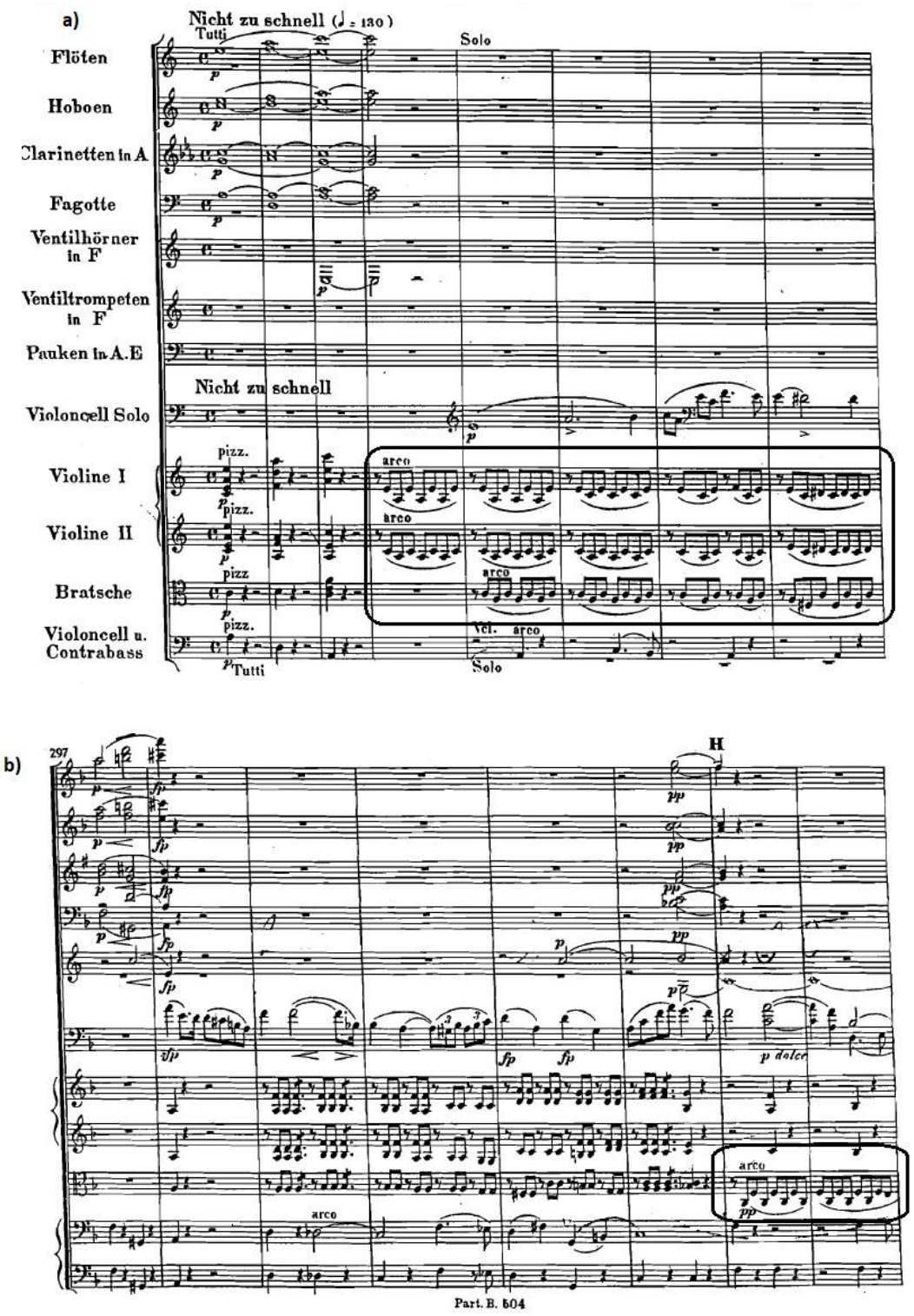

Fig. 27 a) Nicht zu Schnell cc. 1-8/ b) Langsam cc. 297- 304

Finalmente, el último motivo del que se va a hacer revisión aparece primero en la parte del violonchelo durante los cc. 72- 73. El gesto creado por la figura de cuarto alternado con un tresillo – que se mueve de manera descendente por grado conjunto- dará lugar, primeramente, a la configuración de la parte orquestal durante la transición hacia el desarrollo «cc. 96-101». Después volverá a presentarse de manera similar durante el segundo movimiento como el motivo principal del acompañamiento «cc. 286- 302/ 311-319». Por otro lado, durante el *Sehr Lebhaft*, da origen a la coda final siendo el motor principal presentado por el violonchelo «Fig. 28».

Fig. 28 a) Nicht zu Schnell cc. 68-75, b) cc. 96-97, ejemplo de la utilización del motivo de negra y tresillo en el acompañamiento.

Análisis formal como herramienta para el estudio

La realización de una obra en concierto plantea una enorme serie de retos para los ejecutantes sobre todo a nivel estudiantil. A mi parecer, esto se debe en gran medida a que durante las primeras etapas de estudio de una pieza desconocida, tanto maestros como alumnos, estamos acostumbrados a prestar demasiada atención únicamente a las dificultades técnicas que se nos presentan. Observamos con extremo cuidado cada sección que resulta complicada en cuestiones tales como afinación, coordinación de la mano izquierda con el arco en pasajes rápidos o la búsqueda de una mecánica eficiente en posiciones incómodas. Con la finalidad de resolver estos problemas, reducimos el obstáculo a fragmentos tan pequeños como un solo compás o incluso unas cuantas notas y, aunque esto es absolutamente necesario como parte del proceso de apropiación de la partitura, el hecho de que pasemos tanto tiempo concentrándonos en estos detalles presenta otro problema que podría resultar un poco más grave.

Debido a que aprendemos la música a partir de pequeños segmentos aislados unos de otros, llega un punto en el que resulta muy difícil comprender la función que cada uno de ellos cumple dentro del universo que la pieza nos está presentando. Como consecuencia de esto, la interpretación surge únicamente como una serie de ideas fragmentadas a través de las que resulta imposible comprender y expresar la unidad pensada por el compositor para cada movimiento u obra en su conjunto.

Los compositores suelen planear sus obras a partir de una estructura en específico y, por lo tanto, el análisis de la forma se convierte en un recurso completamente necesario que aportará en gran medida a la presentación de la idea musical compleja. Además, si añadimos esta herramienta a la práctica misma del instrumento, la pieza que estemos estudiando será aprendida de una manera más integral y con una lógica musical más estructurada. Como estudiantes, puede resultar abrumador el hecho de que, debido al avance que se tiene de los estudios, probablemente no contemos con todas las herramientas necesarias para realizar un análisis formal en el estricto sentido de la palabra. Sin embargo, se presentará un acercamiento que puede aplicarse de manera sencilla

prácticamente a cualquier repertorio sin necesidad de conocer los términos técnicos exactos. Utilizaremos como ejemplo el tercer movimiento del Concierto en La menor de Schumann.

Primeramente, es necesario cambiar el enfoque con el que normalmente nos acercamos a una pieza nueva para nosotros. Como dijimos anteriormente, solemos concentrarnos en un nivel que llamaremos micro, es decir los detalles. No obstante, para empezar a comprender la estructura resulta mucho más útil moverse en el sentido inverso, o sea, partiendo de lo macro – el movimiento completo, en este caso-, para a partir de este comenzar a dividir en secciones más pequeñas.

El primer paso consistiría entonces, en identificar las secciones que presentan mayor contraste entre sí y marcar estas separaciones. En el caso del *Sehr Lebhaft* resulta bastante claro, ya que cada una de estas partes se encuentra enmarcada por intervenciones del acompañamiento orquestal.

	A	B	C	A'	D	E	F	G	H	I
no. de compás	345-364	365-409	410-463	463-474	475-549	549-568	569-612	613-667	667-686	687-754

Tabla no. 9- Secciones que conforman el tercer movimiento Sehr Lebhaft

A continuación, es necesario observar cada uno de estos fragmentos y localizar aquellos que tengan semejanzas entre sí ya que estos se agruparán bajo una misma letra. Una forma de reconocerlos fácilmente será porque el comienzo de la sección va a ser idéntico o muy similar a otro presentado en algún punto anterior. Por consecuencia, la estructura se convertiría en la siguiente:

	A	B	C	A'	D*	A	B	C	A'	E**
no. de compás	345-364	365-409	410-463	463-474	475-549	549-568	569-612	613-667	667-686	687-754

Tabla no. 10- Estructura resultante del Sehr Lebhaft al identificar las secciones que presentan similitud. De esto podemos apreciar que surge un esquema de rondó-sonata.

* *Desarrollo*

** *Coda*

De esta manera, encontramos el primer nivel de disección que se sugiere aplicar al estudiar este movimiento porque se han detectado las partes más pequeñas que constituyen su forma general. Cuando nos encontremos en el proceso de estudio, resulta recomendable que solo a partir de este punto demos inicio a la fragmentación de la pieza para comenzar a adentrarnos en el estudio de los pequeños detalles. Tomaremos como ejemplo la sección C para mostrar cómo se puede segmentar de modo que mantenga una lógica formal.

Siguiendo el procedimiento anterior, primero requerimos ubicar fragmentos que sean claramente contrastantes. “C” comienza en el c. 410 con notas largas tanto en la voz solista como en el acompañamiento, este último cuenta con una textura relativamente densa y también se presentan varias ligaduras por lo que suponemos un carácter más melódico. Esto cambia en el c. 430, donde el chelo retoma el motivo principal del movimiento, que es muy rítmico, además de que la densidad del acompañamiento se reduce de manera considerable.

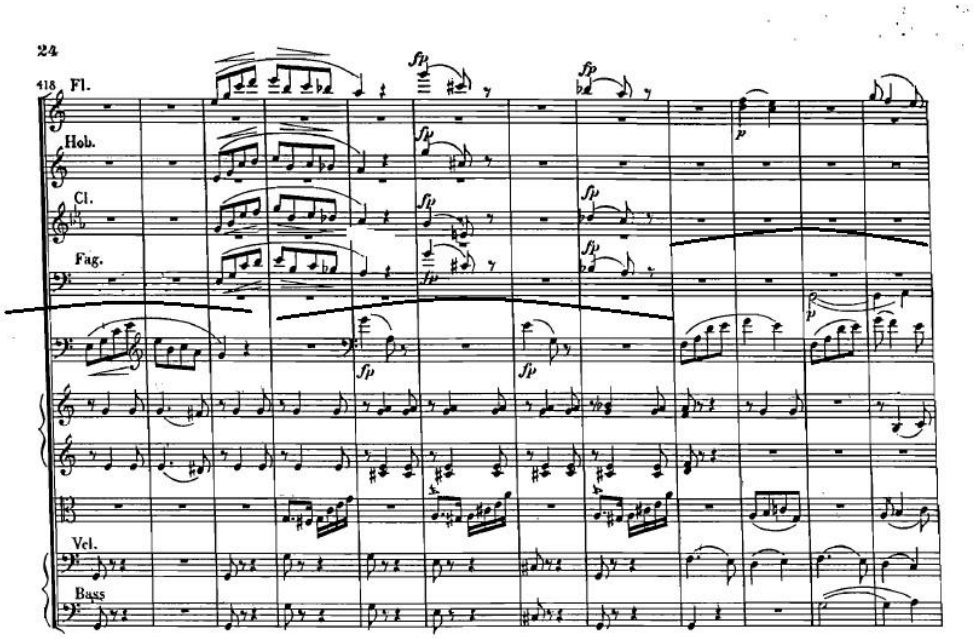

Fig. 29 Sehr Lebhaft cc. 418- 429. Breves fragmentos que ejemplifican como aparece el contraste durante la sección C. Cf. Fig. 31.1 para notar los contrastes a partir del compás 430.

Lo anterior nos muestra que C está compuesto por dos fragmentos más pequeños que anotaremos como 'a' y 'b'. La posibilidad de realizar esta división es más evidente si observamos aquellos compases posteriores a 430. En estos, notamos que el valor rítmico que predomina en la parte del violonchelo es el dieciseisavo de manera que los cc. 430- 464 pueden agruparse en un solo conjunto.

Posteriormente, sería necesario continuar con el mismo procedimiento de agrupar secciones similares, pero a escalas cada vez más pequeñas. Empezando con el primero de los fragmentos ubicados en C, observamos que, en un inicio, se nos presentan cuatro compases que sirven únicamente como una suerte introducción «cc. 410- 413». Seguido de esto, aparecen dos frases de ocho compases cada una que, se identifican porque ambas están construidas a partir de un patrón similar: cuatro compases de diálogo entre el solista y acompañamiento: 414- 417/ 422-425; más cuatro de una pequeña conclusión en octavos que de igual manera continúan con la alternancia: 418- 421/ 426-429 «cf. Fig. 30».

El siguiente fragmento 'b', tiene la particularidad de que, al estar formado casi en su totalidad por dieciseisavos en la parte del violonchelo, puede resultar complicado identificar las partes que lo conforman. A pesar de ello, se observan algunas diferencias entre cada pasaje, sobre todo en las variaciones de articulación y más aún, en los cambios que va presentando el acompañamiento. Precisamente el acompañamiento, ofrece la mejor guía para poder establecer la duración de cada frase y gracias a ello nos presenta un muy buen ejemplo de lo mencionado por Karttunen (2015) respecto a la longitud desigual de las frases a lo largo de este movimiento.

En general, 'b' está formado por pasajes de una extensión relativamente breve pero variable, las primeras dos partes están constituidas por cinco compases, la siguiente por cuatro y el fragmento 4 representa un caso particular. En este pasaje se observa que el primer grupo de dieciseisavos mantiene la articulación de la frase previa, mientras que un nuevo motivo aparece a partir del segundo tiempo del compás 447. Además, el cambio en el acompañamiento aparece hasta el compás 448, lo que nos indica entonces que la parte 4 tiene una duración de cuatro compases y medio como se puede apreciar en la Fig. 31. De la manera, podemos hallar la división del resto de ‘b’ y así como de las demás secciones.

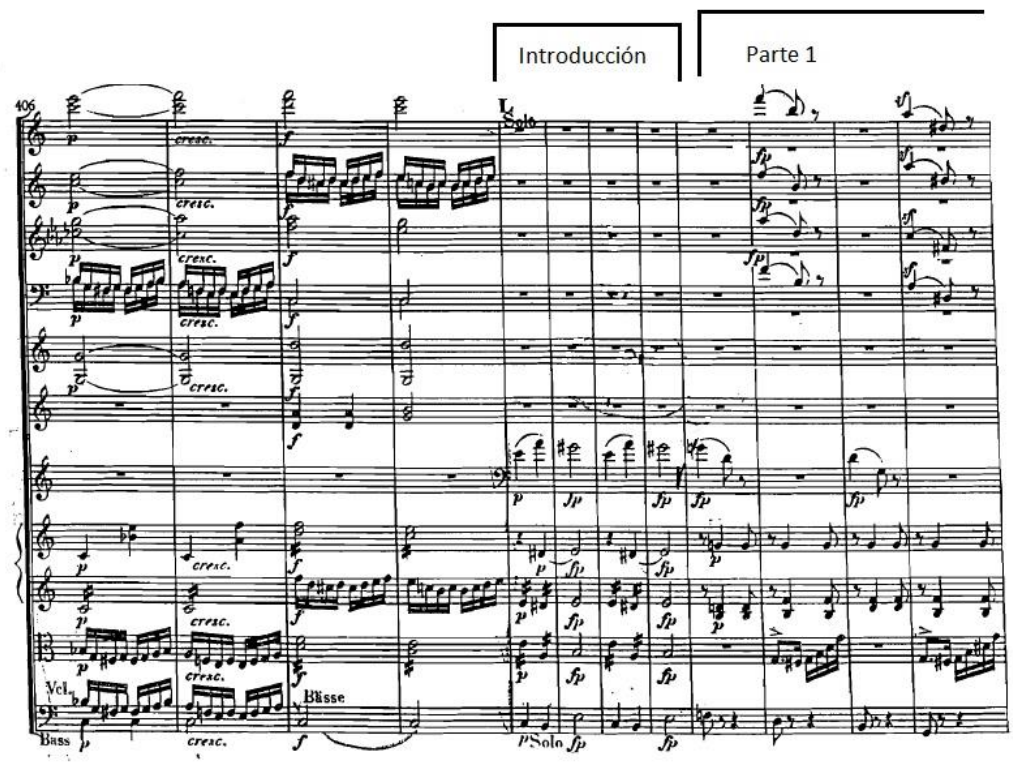

Fig. 30. 1 Sehr Lebhaft: cc. 410- 417

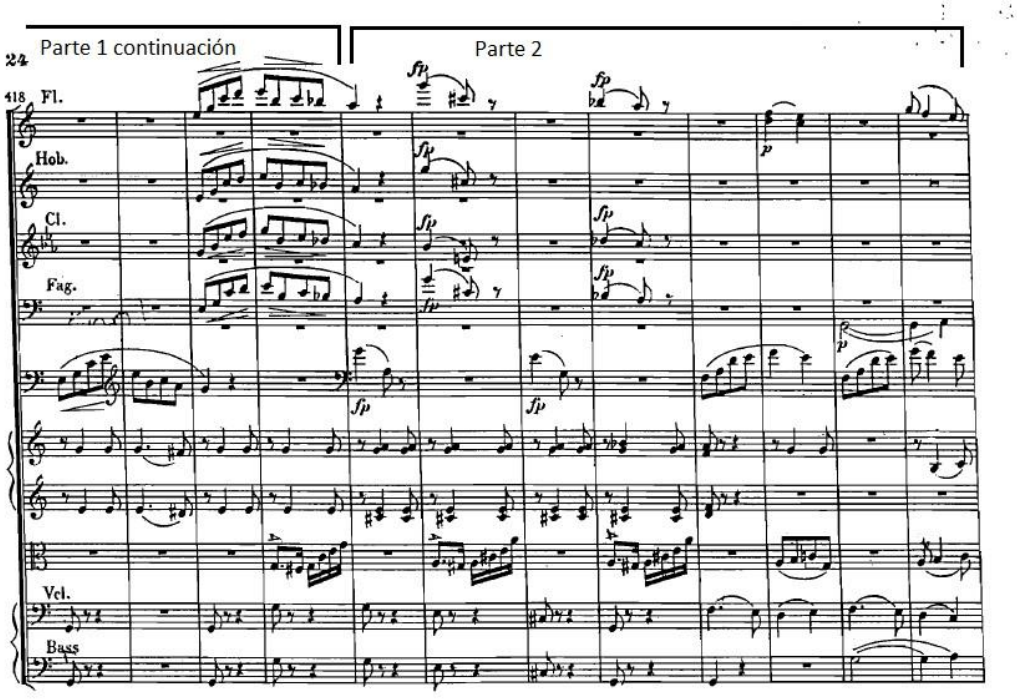

Fig. 30. 2 Sehr Lebhaft: cc. 418- 429.

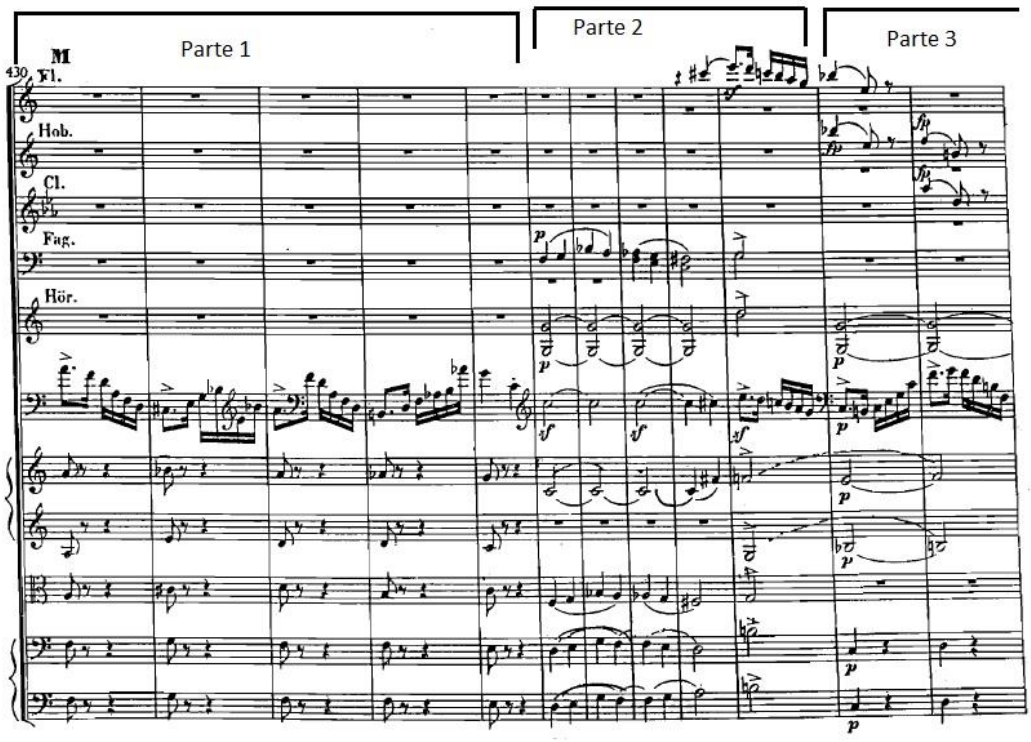

Fig. 31.1 Sehr Lebhaft cc. 430- 441. Segmentación del fragmento 'b' de la sección C

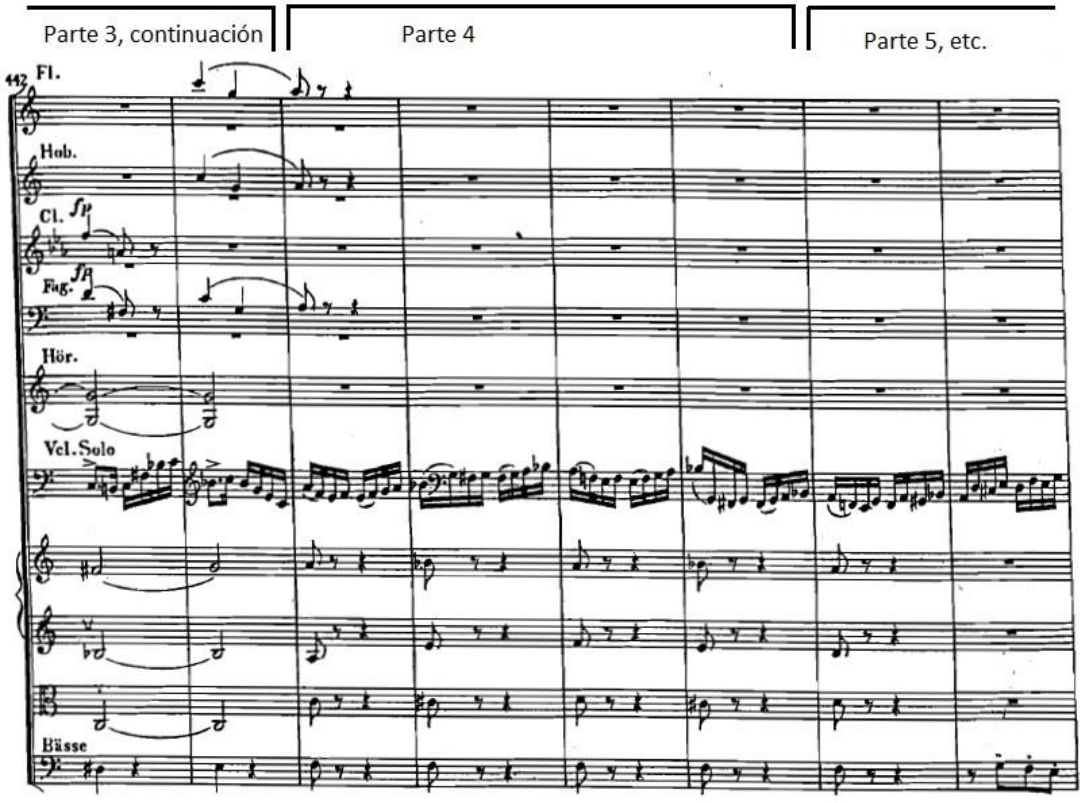

Fig. 31.1 Sehr Lebhaft cc. 430- 441. Segmentación del fragmento 'b' de la sección C cont.

Así es como encontramos cada una de las frases que conforman el *Sehr Lebhaft,* y solo a partir de este punto es del cual valdría la pena comenzar a estudiar los detalles, aunque el proceso ahora tendría que llevarse a cabo en sentido inverso. Se empieza por una pequeña frase, a la que se le añade una más y después otra, hasta lograr unir el fragmento completo. Más adelante, se logra armar cada una de las secciones que conforman el rondó «es decir, A, B, C, etc.», y finalmente surge el movimiento en su conjunto.

En mi experiencia como docente particular de violonchelo he podido notar que, si al alumno se le presenta una pieza desconocida de esta manera y se le guía a partir de la estructura formal de la misma, le resulta mucho más sencillo avanzar y aprender la partitura. Incluso funciona con personas que se acercan a la música solamente como un pasatiempo y con las que probablemente no utilicemos términos tan técnicos. Me parece que al enseñar de una manera más integral, basándonos tanto en la teórica como en la práctica, se pueden lograr resultados más enriquecedores, contrario a lo que ocurre si solo nos concentramos en los aspectos técnicos del quehacer instrumental.

Para concluir, quisiera añadir que, el tener claridad en la estructura de cada obra o movimiento que tocamos ayudará mucho para la memorización. Personalmente, el tocar de memoria es una destreza que se me ha dificultado adquirir y el tener en mente el esquema cada pieza ha contribuido a mejorar en gran medida esta habilidad.

Conclusiones

Durante la época en la que fue compuesto el Concierto Op. 129 en La menor de Robert Schumann, la recepción de la obra estuvo lejos de ser positiva. Más allá lo mencionado durante la introducción a este capítulo, el análisis formal de esta pieza nos ofrece un mayor entendimiento acerca de las causas que probablemente motivaron aquellas percepciones negativas durante el s. XIX.

Nos encontramos ante una pieza que, si bien utiliza las estructuras establecidas, las presenta de una manera poco convencional para la época. Primeramente, los procesos armónicos no siguen las reglas clásicas y empieza a aparecer un mayor uso de cromatismos y enarmonías que serán explotados más adelante en la historia. En segundo lugar, el esquema formal presenta elementos que tampoco corresponden con el desarrollo que se estaba llevando a cabo en tiempos de Schumann. La aparición de motivos que se presentan durante los tres movimientos quizá corresponda a una suerte de antecedente de las formas cíclicas que se estandarizarían hacia finales del siglo (Smallman, 1990. 138). Intuyendo que probablemente el compositor estaba modernizando el lenguaje, viendo hacia el futuro, es entendible que sus contemporáneos no alcanzaran a comprender sus intenciones.

Por otro lado, el tipo de acompañamientos que Schumann propone hacen que la voz solista pueda surgir de la masa orquestal con facilidad. Esto ayuda a que no se requiera de un esfuerzo excesivo para que el chelo sea escuchado como ocurre con otros conciertos, pero en otro sentido, crea la necesidad de un mayor control casi equivalente a la del estilo clásico. La dificultad de esta obra radica en esta inusual combinación de elementos por lo que, aún en la época actual, muchos chelistas no alcanzan a apreciarla en toda su magnitud.

Finalmente, la cuestión de tener la capacidad para tocar de memoria resulta de mayor relevancia en el caso del estudio de Conciertos ya que, en la mayoría de las ocasiones se suele tocar sin la partitura a la vista. El tener claridad de la estructura formal de estas obras brinda mucha seguridad para afianzar la memorización.

Cuentos de altamar para violín, violonchelo y piano (2019)
Marco Neri (n. 1990)

Música de cámara

A lo largo de la historia, el término música de cámara ha sido utilizado con múltiples significados. En un inicio, durante la segunda mitad del s. XVI y principios del XVII, el término italiano *musica da camera,* así como el alemán *Kammermusik* se referían a la música que era tocada por un conjunto o ensamble, de manera privada, en las cortes o las casas de gente adinerada. Por otro lado, durante la misma época, otras variantes del vocablo hacían referencia a los músicos que presentaban aquella música privada o bien, al evento musical en sí mismo. Posteriormente, a inicios del s. XVIII la acepción englobó toda aquella música, tanto vocal e instrumental, que cumplía una función distinta de la eclesiástica o la preparada para el teatro. Poco a poco, el término se comenzó a referir únicamente a la música instrumental, pero fue hasta finales del s. XIX que sería utilizado de la manera en que lo entendemos actualmente: música interpretada por un ensamble pequeño. Como mencionamos anteriormente, en una primera etapa la música de cámara solía ser presentada únicamente de manera privada en reuniones sociales que tenían lugar en casas particulares y cortes. Dicha práctica fue común desde el s. XVI hasta inicios del XIX, cuando fue perdiendo popularidad, aunque sin desaparecer por completo. Durante estas reuniones era usual que algunos de los asistentes leyeran partituras a primera vista o bien, realizaran improvisaciones, mientras otros comentaban las obras o conversaban de cualquier tema. Incluso muchas obras de compositores tan renombrados como Mozart, Beethoven, Schubert o Mendelssohn tuvieron una primera audición en eventos de esta naturaleza (Bashford, 2001. 1; Klorman, 2016. 4-8).

Con el paso del tiempo empezaron a tener lugar interpretaciones públicas, es decir, conciertos preparados especialmente para el entretenimiento de un grupo de extraños. Durante los años 1800, la presentación de ciclos de música de cámara empezó a ser parte

integral de la vida musical de las ciudades más importantes. En Viena, Berlín, Londres, París e incluso Nueva York, empezaron a surgir sociedades dedicadas a programar tríos, cuartetos y/o quintetos, en especial aquellos compuestos por Mozart, Haydn y Beethoven. Conforme avanzaba el siglo, los conciertos comenzaron a incluir música de aquellos autores que habían heredado la tradición de la primera escuela de Viena, como Mendelssohn y Schubert. Más adelante, se amplió la audición a compositores románticos como Schumann o Brahms. En ocasiones, los programas se completaban con piezas más "ligeras" de compositores locales, canciones, o dúos combinando algunos de los instrumentos involucrados, probablemente con el afán de aumentar la asistencia a los conciertos. En este mismo sentido, a partir de 1840, algunas sociedades en Londres comenzaron a proveer al público de notas de programa analíticas para que la escucha se diera de una manera más informada. Como complemento, se inició también con la publicación de *scores* en miniatura del repertorio clásico vienés (Bashford, 2001. 4[i]).

Para finales del romanticismo, la música de cámara no resultó ser el medio adecuado para expresar el lenguaje musical propio de este periodo de manera que, compositores como Mahler, Berlioz o Bruckner se concentraron en utilizar grandes orquestas para crear las texturas de gran resonancia y multiplicidad de timbres cromáticos que deseaban (Samson, 2001). Posteriormente, la búsqueda de una individualidad más definida y el rechazo a los valores impuestos en años previos provocó, durante el siglo XX, la reaparición del interés por escribir para ensambles de cámara, aunque en combinaciones de instrumentos muy particulares. De la misma manera, la cinta y la electrónica pasan a formar parte las composiciones e incluso la amplificación de instrumentos acústicos presentó una serie de nuevas posibilidades sonoras. Más aún, las diferentes corrientes surgidas en este tiempo – minimalismo, serialismo, neoclasicismo, etc.- aportaron a la multiplicidad de expresiones que prevalecen en nuestros días. Finalmente, también durante esta época se estandarizaron los programas de concierto que, actualmente constan de tres o cuatro obras de carácter contrastante, una de las cuales suele ser una pieza escrita por un compositor contemporáneo y/o local (Bashford, 2001. 5[i-ii]).

En sus inicios, la mayoría de las series de música de cámara en las grandes ciudades

solían ser promovidas por los mismos artistas locales. Sin embargo, algunos músicos empezaron a realizar giras europeas y hacia finales del s. XIX, se inició la consolidación de los primeros ensambles profesionales, cuartetos de cuerda, principalmente. Después de la Segunda Guerra mundial, las demandas técnicas de las composiciones hicieron que estas ya no fueran accesibles para los músicos aficionados, ampliando la diferencia entre la música de cámara destinada a las salas de concierto y aquella dirigida a las presentaciones privadas «algo que ya venía ocurriendo desde mediados del 1800». Es probable que, por esta razón, la cantidad de conjuntos profesionales haya aumentado considerablemente durante aquel tiempo. Por otra parte, para la naciente industria musical, discográfica y de radiodifusión, los ensambles pequeños resultan mejores que una orquesta, por ejemplo, desde un punto de vista logístico y económico. Para concluir, la facilidad con la hoy en día se realizan viajes internacionales y el aumento de los espacios destinados a ofrecer específicamente conciertos de música de cámara permitió el surgimiento de ensambles como los cuartetos *Julliard*, *Kolisch*, *Amadeus* y *Alban Berg,* o tríos de violín, violonchelo y piano como el Thibaud- Casals- Cortot, el *Beaux Arts* y el *Borodin* (Bashford, 2001. 4-5[ii]; Smallman, 1990. 14).

El Trío para violín, violonchelo y piano*

El desarrollo de la música de cámara llevó a que, tanto el cuarteto de cuerda «dos violines, viola, violonchelo» como el Trío para violín, violonchelo y piano, se consolidaran como los ensambles más representativos de este género, aunque estos últimos no aparecerían de manera profesional sino hasta entrado el siglo XX (2, 14). Por otra parte, la aparición de los ensambles con piano «tríos, cuartetos, quintetos, etc.» es relativamente tardía con respecto a otras formas de música de cámara. Esto se debió, primeramente, a que sería necesario que los instrumentos de tecla evolucionaran de tal manera que su sonoridad pudiera equipararse con la de los otros instrumentos y, en segundo lugar, se requería un cambio en la manera de concebir las composiciones para teclado con acompañamiento. El Trío para piano – al igual que la Sonata- evolucionó a partir de las *Sonatas en trío* del barroco de manera que, para que surgiera un ensamble balanceado, los instrumentos que previamente cumplían una función acompañante – las cuerdas en este caso- debían tener un papel más protagónico en la obra (1-5).

Estas circunstancias se presentan por primera vez en 1776, año en el que Mozart compone su *Divertimento en Si bemol K. 254* y con mayor claridad diez años más tarde, en los Tríos *K. 496* y *K. 498* «piano, clarinete, viola» en los que el compositor logra independizar al violonchelo y la viola de la línea melódica del bajo del piano, aunque manteniendo su función en el soporte armónico. Posteriormente, con el trío *K. 502* de 1786 y los *K. 542 y 548* de 1788 se alcanza un completo desarrollo del género, una expansión de la estructura formal y aún mayor independencia de las cuerdas, lo que se verá reflejado en el futuro progreso que traerían las décadas siguientes (19-25). Si bien Haydn también incursionó en la composición para trío de violín, violonchelo y piano, su enfoque fue muy distinto y el aporte que ofreció en general está más relacionado con la estructura de la forma Sonata, el desarrollo armónico y una escritura de gran virtuosismo en el teclado. Para Haydn, el piano

*La principal referencia para esta sección fue el libro *Smallman, B. (1990) The Piano Trio: its History, Technique, and Repertoire. Nueva York: Oxford University Press.* En el cuerpo del texto únicamente se señalan las páginas de donde se obtuvo la información.

todavía constituyó la parte central de la composición de manera que no se alejaba demasiado de la Sonata acompañada del periodo anterior. En otro sentido, su contribución al género es mucho mayor en cuanto al número de obras escritas para esta dotación instrumental (17-19; 33-38). No obstante, la escritura de Haydn para el violonchelo presenta ciertas características que lo separan ligeramente de la función de bajo continuo que cumplía en el barroco. En su caso, la mayoría de las veces la voz más grave es presentada por el piano y el chelo es utilizado en un registro intermedio para añadir textura y color al bajo, contribuyendo así a un cambio en la sonoridad general del ensamble (41).

Asimismo, Beethoven aporta mayores contribuciones al género desde sus Tríos Op. 1 nos. 1-3. En estos, la herencia de sus predecesores es evidente ya que la escritura virtuosística para el piano y la experimentación con la Forma, se mezclan con la búsqueda del equilibrio temático en los tres instrumentos. Más aún, estas primeras piezas resultan relevantes ya que, a través de la expansión de la Forma a cuatro movimientos, Beethoven inicia el camino para que el trío para piano alcance un estatus similar al que el cuarteto de cuerda obtuvo de manos de Haydn y Mozart (44; 48). Más tarde, los dos Tríos Op. 70 muestran una mayor experimentación en cuestiones dinámicas y de timbre, desarrollo permitido gracias a la evolución que el piano tuvo para este momento. La ampliación de la extensión en el teclado creó la posibilidad de utilizar registros extremos, sobre todo en la región de los graves y el incremento en potencia sonora permitió el uso de mayor variedad de matices, así como cambios abruptos entre estos, atributo característico de la música de Beethoven (55; 58). En esta primera etapa del establecimiento del Trío para piano como una forma paradigmática de música de cámara, se presenta un mayor desarrollo formal y armónico en la última composición de Beethoven para este medio, el Trío “Archiduque” Op. 97, así como en los dos Tríos compuestos por Franz Schubert.

Avanzando en el siglo XIX, gracias al aporte de compositores como Mendelssohn, Brahms, Franck, Smetana y Dvorak, entre otros, las innovaciones que se presentaron en los tríos fueron similares a aquellas propuestas para la forma Sonata en general: incremento en la longitud de los temas e influencia vocal de los *Lieder* de Schumann y Schubert, modificación de la forma para dar paso a la posibilidad de crear movimientos cíclicos, mayor

complejidad en el entretejido de las voces, expansión de la tonalidad a partir de las armonías cromáticas de Wagner y un mayor uso de temas de origen folclórico que daría paso a la expresión nacionalista, sobre todo fuera de Alemania (98- 128; 132- 159).

A inicios del siglo XX, la búsqueda sonora en el contexto del Trío con piano se centró principalmente en la exploración de nuevas texturas a través del uso, en las cuerdas, de recursos como armónicos, *scordaturas* o largos pasajes en *pizzicato*[*]. De la misma manera, algunos compositores reducen su escritura a un mínimo de dos voces para contrastar con las secciones que cuentan con una instrumentación de mayor densidad. Aunado a esto, se manejan con mayor libertad distintas combinaciones del ensamble, de manera que podemos encontrar partes o movimientos en las que solamente actúan uno o dos de los participantes. El comienzo del Trío Op. 67 en Mi menor de Shostakovich, resulta un muy buen ejemplo de esto último, a la vez que muestra como los instrumentos ya no son manejados de acuerdo con las funciones que tradicionalmente se les habían asignado. En el primer movimiento, el violonchelo solo inicia tocando una larga frase únicamente con armónicos artificiales y durante toda la primera parte de este *Andante*, ocupa la voz superior del ensamble. Aaron Copland introdujo en el Trío la escritura en cuartos de tono, mientras que Ives hizo lo propio con la bitonalidad, la polirritmia, el uso de *clusters* y el aleatorismo (173- 187).

Las Formas en tres o cuatro movimientos fueron, en algunos casos, bastante parecidas a las de la época anterior, aunque, en la mayoría de los casos, desprovistas de la expresividad del romanticismo. Del mismo modo, el *allegro* de sonata fue todavía una elección popular para los primeros movimientos, aunque con estructuras donde los contrastes entre temas resultan menos obvios y se encuentran completamente liberadas de la rigidez clásica. En otros casos se adquirieron nuevos esquemas de construcción, algunos de ellos adquiriendo formas provenientes de la literatura[*], o bien, se reinterpretaron formas que habían sido utilizadas en el pasado, por ejemplo, aquellas compuestas por secciones, el tema con variaciones o el *scherzo*.

[*]Anteriormente los pasajes en *pizzicato* aparecían únicamente como acompañamiento.
[**]Smallman (1990. 175) cita el segundo movimiento del Trío de M. Ravel como ejemplo de esto.

A continuación, revisaremos cómo en *Cuentos de altamar* para violín, violonchelo y piano aparecen elementos que surgen de este mismo desarrollo. En el primer movimiento, se nos presenta otra perspectiva de la forma *allegro* de sonata. Durante el siguiente tiempo, contamos con una estructura en tres partes que está generada por un fenómeno extra-musical del que surge su nombre, el *Fata Morgana.* Para finalizar, en *El Ave y el Marinero* se recurre a una estructura ternaria básica que hace relativamente sencillo organizar y apreciar la densidad textural generada por múltiples recursos de técnica extendida, métricas irregulares y cambios de compás. Además, la sección B se encuentra constituida por algunos componentes aleatorios.

Contenido extra-musical y análisis

La Leyenda de Glauco

Dentro del género de la música programática, la referencia a temas clásicos «es decir, provenientes del pensamiento grecorromano», ha sido una constante desde que la atención viró de la música religiosa hacia la profana alrededor del siglo XVII. Uno de los ejemplos más claros es precisamente la primera ópera registrada en la historia de la música: *Orfeo* de Claudio Monteverdi, escrita en los primeros años del 1600. A partir de este momento, compositores como Lully, Marin Marais, Johann Sebastian Bach, Mendelssohn, Debussy, Ravel, Luigi Dallapicolla, Rebecca Clarke, Vivian Fine, Carlos Chávez e incluso autores de música popular como Cole Porter, son parte de una lista casi interminable de compositores que han dado forma a algunas de sus obras a partir de un tema, personaje o idea proveniente de aquel pensamiento. (*ver* Poduska, 1999)

De la recopilación citada anteriormente, podemos notar que el personaje de Glauco no ha sido recurrente ya sea en música vocal o instrumental (Poduska, 1999 p.222). Esto probablemente se debe al mínimo papel que juega dentro de la mitología latina, bien porque se conservan pocos fragmentos de su historia, o bien porque su participación dentro de las narraciones es bastante secundaria (Hard, 2008. 295- 296). A pesar de esto, existen dos referencias importantes que dieron origen a la curiosidad de proveer a este mito de una imagen sonora.

La primera proviene de las Argonáuticas de Apolonio de Rodas escrita en algún punto del siglo III a.C. Valverde (1996 p. 61- 62) señala que, al contrario de otras narraciones griegas en esta, las divinidades olímpicas se muestran ajenas a los acontecimientos que viven los héroes y únicamente actúan a través de presagios o divinidades menores como Glauco «mortal convertido en dios marino» quien anuncia la voluntad de Zeus, de la siguiente manera:

> *"¿Por qué contra la voluntad del gran Zeus, os empeñáis en conducir al valeroso Heracles a la ciudadela de Eetes? Su destino es cumplir en Argos con esfuerzo todos sus doce trabajos para el orgulloso Euristeo y compartir la morada con los inmortales, en caso de que aún lleve a cabo unos pocos. Así que no sintáis añoranza alguna de aquél." (*Apolonio, 1996 p. 149)

En este pasaje, Glauco ordena a los argonautas continuar sin distracciones su camino hacia la tierra donde Jasón debe recuperar el vellocino de oro para Pelias. Por otra parte, aquí también se pone en juego el poder profético comúnmente asociado a las divinidades marinas (Hard, 2008. 296.)

Sin embargo, la principal fuente sobre la que se basa el primer movimiento de este Trío proviene de un texto un poco más reciente, las *Metamorfosis* escritas por el poeta romano Ovidio. Obra maestra fechada alrededor del año 2 d.C (Mínguez, 2013), se trata de una especie de poema filosófico acerca de la historia del universo que, además, se convertirá en la primera gran recopilación de todos los mitos conocidos hasta ese momento. A través de una serie de transformaciones legendarias de astros, tierra, animales, etc., Ovidio viaja desde el origen del mundo hasta la ascensión de Julio César al trono como emperador de Roma (Montes de Oca, 1980. L-LI).

Ovidio menciona por primera vez a Glauco al retomar la historia de los *Argonautas* durante el mismo pasaje mencionado anteriormente. Más adelante, en los libros XIII y XIV es donde relata su historia: Glauco cuenta a Escila que cierto día, cuando todavía era un hombre, puso sus redes sobre una hierba que, al tener contacto con la pesca del día, devolvió la vida a los animales quienes volvieron al mar. Lleno de asombro decidió probar él mismo la hierba sin saber que este acto lo alejaría de la tierra para siempre. Se sumergió también en el mar y dentro, los dioses Océano y Tetis lo purificaron de su ser mortal. Después de bañarse en un centenar de ríos, su cuerpo se transformó de manera que el torso se volvió azulado, la barba verde, los cabellos tan largos que barrían la extensión del mar y sus muslos ahora terminaban en una cola curvada como la de los peces (Ovidio, 1980. 194-195).

En este primer movimiento, la forma de *allegro* de sonata se relaciona con el contenido extra-musical en el sentido de que, la transformación de los temas durante el desarrollo correspondería con la mutación que Glauco sufre gracias a la hierba y la intervención de los dioses marinos. La estructura de la forma aparece de la siguiente manera:

Exposición			Desarrollo		Reexposición		Coda
TP	TR	TS		EC	TP	EC	
cc. 1- 55	56- 58	59- 94	94- 144	145- 150	151- 166	167- 174	174- 200

Tabla no. 11- Forma allegro de sonata del primer movimiento.

Fig. 32- La leyenda de Glauco cc. 1-8.

Durante el inicio, TP es antecedido de una breve introducción del piano, cuyo movimiento quizá nos remite al vaivén de mar. La utilización de un acorde de primer grado con séptima mayor brinda el timbre característico que acompañará esta sección. Al llegar al compás 3, el violonchelo introduce el tema con un salto de séptima mayor el cual será su rasgo principal, más aún porque refuerza la armonía comentada «cf. Fig. 32». Este primer tema, por su relativa simpleza, puede ser entendido como reflejo de la existencia mortal de Glauco. Podemos suponer que este personaje vivía una vida sencilla hasta antes del momento en el que se narra su historia, sin embargo, su condición de pescador lo ata de antemano a las fuerzas de la naturaleza, como se observará en el siguiente pasaje.

La entrada del violín en el compás 23 coincide con el inicio de la segunda parte del tema donde este empieza a deconstruirse. Esta sensación de rompimiento es generada principalmente por el uso de armónicos en un registro muy alejado de lo que habíamos escuchado hasta este punto. Asimismo, porque a partir de este momento se presentará un mayor movimiento rítmico en las cuerdas generando inestabilidad y las armonías extendidas permitirán que nos alejemos bastante de los acordes originales. Esto último nos guiará hacia el segundo tema en el que resulta difícil identificar una tonalidad específica. En este momento Glauco se percata que se encuentra en un sitio en el que se diluye la división entre lo terrenal y lo divino.

El tema secundario, inicia de nuevo con una breve introducción del piano en c. 57-60, este motivo acompañante está compuesto por la escala hexáfona sobre la cual se basará este nuevo fragmento.

Fig. 33- La leyenda de Glauco cc. 59-60, piano. - Escala hexáfona que se forma al acomodar las notas del acompañamiento en orden ascendente.

De diferentes maneras, dicha escala conformará TS a partir del compás 61 presentándose primero en el violín. La indefinición de la armonía y la tonalidad nos remite a la fuerza natural divina que los mortales no pueden aprehender ni explicar. Esta empieza a actuar al devolver la vida a los peces por lo que Glauco es tentado a probar la hierba.

Fig. 34- La leyenda de Glauco, presentación de TS cc. 59-80

A partir de la reaparición del chelo en c. 79, TS empieza a tener ligeras modificaciones rítmicas y además se acorta su duración. Posteriormente, otra variación ocurre cuando el piano retoma el tema en 84 de manera que estos cambios finalmente dirigirán hacia el desarrollo. Durante este último pasaje, Glauco comienza a presentir los efectos que la hierba está provocando en su cuerpo.

La transformación de nuestro personaje empieza a tener lugar en la sección intermedia. Aquí, principalmente se desarrolla TS ya que la fuerza de los dioses del mar es la que generará el cambio y solo ella puede dotar de inmortalidad al hombre. Musicalmente, se inicia con una alteración drástica de la textura generada por las cuerdas, mientras que el piano mantiene la figuración en dieciseisavos del acompañamiento inicial de TS. Por otro lado, la sensación de clímax empieza a generarse por un uso motívico de la cabeza de TP con múltiples unísonos en octavas entre los tres instrumentos. Dicho motivo aparece recurrentemente durante toda la sección, aunque en esta ocasión, influenciado por la escala hexatónica del tema secundario. Conforme avanza el desarrollo, la interacción entre los elementos característicos de los dos temas se vuelve más evidente hasta que se concluye en el c. 151 cuando Glauco resurge ya convertido en un ser inmortal «cf. Fig. 35».

Para concluir, la reexposición únicamente retoma TP, aunque como dijimos anteriormente, su sentido es muy distinto. Para empezar, se mantiene el *tempo* fijado durante TS y esta es la principal marca de que Glauco dejó ya su vida terrenal. Además, el registro utilizado y el cambio de timbre que genera la presentación del tema con el violín brinda una brillantez que podríamos relacionar con algo glorioso o divino. Más aún, porque el violonchelo «que en la exposición presentaba el tema en una región más grave» solo vuelve a exponer TP durante la coda, pero únicamente como soporte al movimiento melódico del violín. Esto quiere decir que el pescador ya no regresará a la oscuridad de su vida mortal.

Durante gran parte de este movimiento, se recurre al piano como instrumento acompañante para marcar los inicios de las diferentes secciones. En otro sentido, el equilibrio entre los instrumentos es creado gracias a su interacción con los temas a partir de secuencias, lo que permite que cada uno tenga protagonismo en diferente momento.

Fig. 35 La leyenda de Glauco, cc. 140- 151.

Fata Morgana

El nombre de *Fata Morgana* se le da a uno de los fenómenos naturales que puede aparecer cuando ocurre una inversión térmica en la atmósfera. En condiciones normales, la temperatura desciende conforme la altura aumenta, es decir que, mientras más nos acercamos al espacio exterior el frío es mayor. Sin embargo, en raras ocasiones esto no ocurre así y, al contrario, la troposfera* mantiene una temperatura más alta. Esto puede llegar a provocar que la curva de los rayos de luz que entran a la atmósfera sea mayor que la curvatura de la Tierra misma, lo que crea un tipo de refracción que percibimos como espejismos. Un *Fata Morgana* es un tipo de espejismo superior que alarga o duplica de manera invertida sobre el horizonte que observamos algún objeto que se encuentra debajo de este horizonte (Zinkova, 2019. 119-120, Viñas, s.f). Es común que este fenómeno ocurra mar adentro, sobre todo en los polos donde las condiciones climáticas son extremas. Prueba de esto son algunos relatos sobre la exploración del pasaje del noroeste ártico, o bien, la teoría que sugiere que el choque del *Titanic* pudo haber sido provocado por algún tipo de espejismo que impidió la observación del iceberg con el que impactó (*Ver* Hewitson, 2006; Zinkova, 2019).

Este fenómeno natural sirve como punto de partida para crear la estructura de este movimiento que corresponderá a una especie de tema con variaciones. Esta estructura consta de tres secciones que se dividen de la siguiente manera:

	A	A'	A''
No. de compás	201- 228	229- 256	257- 276

Tabla no. 12- Estructura del segundo movimiento.

Podemos decir que, internamente, cada uno de estos fragmentos cuenta con una forma circular, ya que terminan casi exactamente de la manera en la que iniciaron. En el final de la sección, las cuerdas realizan el acompañamiento rítmico, análogo al motivo creado por los

*Capa de la atmósfera más cercana a la Tierra.

acordes iniciales en el piano. Aunque las alturas corresponden con las de los cc. 213- 214 en el piano, motivo que cobrará importancia más adelante.

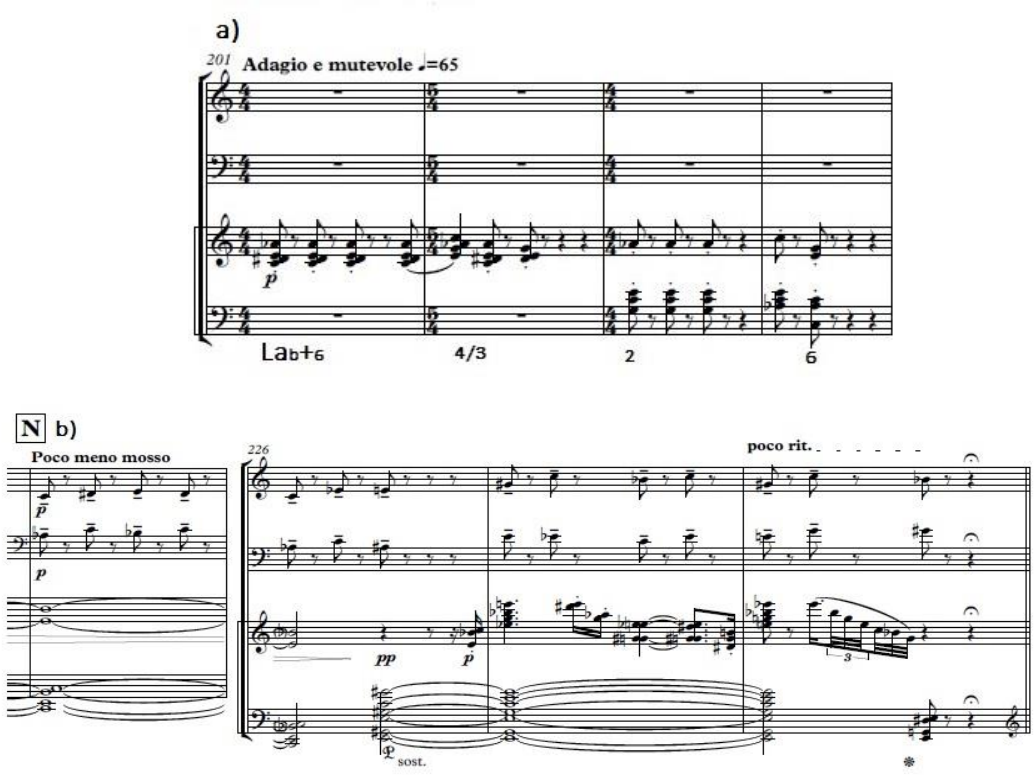

Fig. 36- Fata Morgana a) cc. 201- 204 inicio de A, b) cc. 225- 228 final de A.

El primer fragmento retoma la escala hexatónica del tema secundario de *La leyenda de Glauco* «cf. Fig. 33» que en un inicio se presenta en bloque creando un acorde aumentado con una nota adicional que crea una disonancia de segunda menor con la quinta. Esta disonancia se presenta en múltiples ocasiones durante el movimiento, sobre todo cuando se utiliza Re natural en lugar del Re sostenido de la escala hexáfona original «Fig. 37».

Posteriormente, en A' es donde encontramos claramente la relación con el *Fata Morgana* ya que se presenta un primer reflejo o variación del tema original. Para la melodía del violín se recurre a una inversión en el sentido en el que aparecen los intervalos. Esto no ocurre siempre de manera literal porque, como todo espejismo, es incapaz de mostrar exactamente aquello que está reflejando «Fig. 38».

Fig. 37- Fata Morgana cc. 201- 209. En 205 y 206 observamos el Re natural creando la disonancia de 2a menor. En el primer caso como apoyatura al Re sostenido y en el segundo superponiéndose al acorde.

Fig. 38- Fata Morgana cc. 229- 230 violín. Comparar con Fig. anterior c. 205.

Fig. 39- Escala resultante al invertir los sonidos en espejo

Por otro lado, utilizando la escala hexáfona en espejo «Fig. 39» y el motivo de terceras y segundas de los cc. 213- 214 obtenemos la parte del piano, mientras que, la parte del violonchelo está expuesta a partir de una combinación de los elementos mencionados: cambio en la dirección de los intervalos, motivos invertidos en espejo y el uso de los sonidos originados en la nueva escala. Aunque también su línea surge en gran medida a partir de la célula de los cc. 213- 214. Estos procedimientos se siguen con bastante libertad por lo que sería necesario realizar un análisis detallado de cada uno de los compases para anotar su correspondencia con alguno de los anteriores. Además, es necesario tener presente que en múltiples ocasiones se recurre a la enarmonización de algunas notas, para que sea posible hallar su correlación.

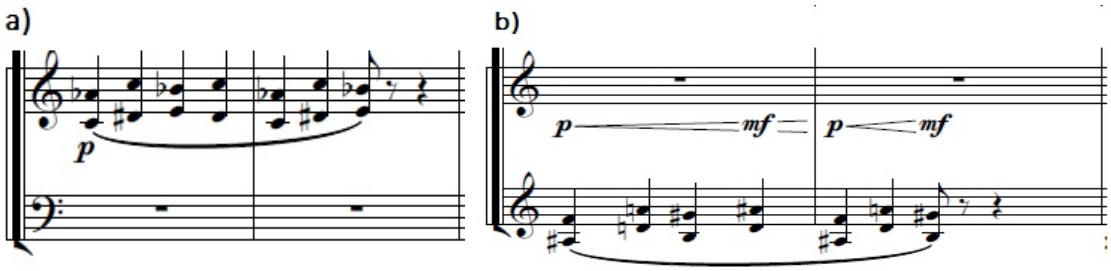

Fig. 40- Fata Morgana. Piano: a) cc. 213- 214 Motivo original aparece en la voz superior. b) cc. 229- 230 Motivo variado utilizando las notas de la escala invertida presentado en la voz más grave.

Para concluir, un último reflejo aparece a partir del compás 257, donde se continúa con los procesos mencionados, pero con una nueva modificación a la escala. Regresamos a las notas originales, con excepción del La bemol que, en esta ocasión, ayuda a retomar el intervalo de segunda menor que había aparecido recurrentemente en el inicio. Igualmente se recurre a enarmonizaciones, algo que no había ocurrido durante A.

Fig. 41- Escala hexatónica con alteración de la quinta nota.

El carácter inestable de todo el movimiento es generado gracias a la falta de un eje tonal, así como por el uso constante de intervalos disonantes de cuarta aumentada o segunda menor. Esto nos remite a la sensación de incertidumbre que probablemente sientan los marineros al encontrarse en mares helados y de la misma manera, el miedo que quizá provoque encontrarse, en medio de aquel vacío, con una imagen que en realidad no está ahí.

El Ave y el Marinero

El último tema tratado en esta obra proviene de la literatura romántica de finales del siglo XVIII. Se trata de la Rima del Anciano Marinero, poema escrito por Samuel Taylor Coleridge y publicado en 1798 en el libro *Baladas Líricas* (Perry, 15 May 2014). En estos versos un anciano marinero relata a un joven la historia de cómo fue condenado a vagar debido a una maldición.

En su texto, Coleridge (1970) narra que el marinero, muchos años antes del momento en el que inicia el poema, se encontraba en una travesía por mares congelados. Durante una parte de este viaje, un Albatros visitó su barco por varios días, probablemente debido a la comida que le ofrecían los tripulantes. Sin embargo, una tarde sin razón aparente, el marinero decide disparar al ave con su ballesta dándole muerte lo que provocará una serie de desgracias para la embarcación.

Sin entrar en demasiado detalle sobre todas las fatalidades que sufren los marineros, nos centraremos en resumir la parte tres del poema, pasaje del que surgió este movimiento. Como un recordatorio de su culpa, los navegantes habían colgado el Albatros muerto al cuello del anciano marinero por ser el responsable de sus desgracias. Eventualmente, notaron que otra nave fantasmagórica seguía su barco y los únicos tripulantes en ella eran los espíritus de la Muerte y la Muerte-En-Vida. Los espectros jugaron a los dados por las almas de los navegantes y el resultado funesto de esta apuesta fue que la Muerte se llevó a toda la tripulación, por lo que una veintena de cuerpos cayeron en cubierta al lado del anciano. Por otro lado, la Muerte-En-Vida ganó el espíritu del marinero y por esto fue condenado a vagar sin descanso, contando la historia de su viaje terrible.

Como dijimos anteriormente, este último movimiento cuenta con la forma ternaria siguiente:

	A	B	A'
No. de compás	275- 311	312- 332	333- 401

Tabla no. 13- Estructura del tercer movimiento

La parte A nos habla del momento en el marinero ataca al ave y de cómo se prevé que esto resultará como un mal augurio. El primer compás trata de emular el rebote de la cuerda de la ballesta, indica el lanzamiento de la flecha hacia el Albatros y a continuación, el movimiento constante en octavos actúa como una premonición de las fatalidades que sobrevendrán. Además, el efecto de percusión que se logra por tocar *col legno* brinda un carácter mucho más rítmico y contundente.

Fig. 42- El Ave y el Marinero cc. 275- 277

Los motivos señalados como “a” y “b” serán desarrollados y expandidos con la finalidad de crear mayor tensión de manera gradual. Durante el resto de la sección a través del aumento de la densidad y uso de acordes disonantes, se nos guía hacía la desesperación de los marineros. Otro rasgo que resulta importante resaltar es la reaparición de la escala hexáfona, así como de algunos elementos de los movimientos anteriores, que, sin embargo, al estar mezclados con recursos de técnica extendida y cambios abruptos de matices, pierden definición y contribuyen al caos.

Algunos ejemplos de lo anterior se encuentran en los cc. 292- 293 que nos remite al gesto acompañante del piano al inicio del primer movimiento «cf. Fig. 32, 43», aunque en

esta ocasión entremezclado con sonidos de la escala hexáfona y una ligera variación rítmica. Por otra parte, rasgos del segundo movimiento aparecen en la mano derecha del piano durante los cc. 297- 298, con un gesto análogo al de los cc. 213- 214 «cf. Fig. 40, 44».

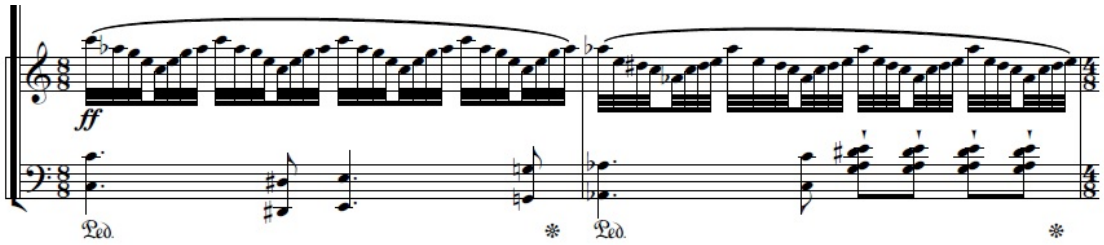

Fig. 43- El ave y el marinero, Piano cc. 292- 293

Fig. 44- El ave y el marinero, Piano cc. 297- 298

Si bien la parte B inicia en el compás 312, el silencio con calderón del compás anterior nos señala que este es el momento en el que hace su aparición la nave espectral con los espíritus de muerte. Toda esta sección intermedia está marcada como *ad libitum* de manera que el pianista decidirá cómo tocar cada uno de los gestos que se presentan. En este sentido, la marca de segundos sirve únicamente como una referencia y no representa que los pasajes deban ser tocados con esa duración exacta. Ya que este fragmento nunca será igual con cada interpretación, se entiende representa el azar que rige a los dados y a las vidas de los marineros. A partir del compás 321, el piano retoma el gesto inicial de la flecha y en este momento los navegantes empiezan a caer muertos alrededor del anciano, mientras la

incertidumbre se apodera cada vez más de su conciencia. Los cuartos de tono y el timbre creado por la indicación de *col legno tratto* en las cuerdas favorecen esta sensación.

Fig. 45- El ave y el marinero cc. 321- 327. Los cuartos de tono aparecen en 322-324 y 326-327 y a partir de este pasaje, las cuerdas tocan con legno tratto. Esto último no aparece marcado en la partitura por un error de edición.

Finalmente, el regreso a la primera sección se da de nuevo con el gesto de la flecha, pero con la diferencia de que en este momento está sentenciando el destino del anciano marinero. La elección de compases con figuras rítmicas de mayor duración permite que la tensión que de nuevo se genera hacia el final pueda volverse más frenética. Además, este frenesí también surge del hecho de que, durante este fragmento final los tres instrumentos están utilizados en conjunto, mientras que inicialmente funcionaban casi de manera independiente uno de otro, salvo algunas excepciones.

Para concluir, el último acorde de Do mayor parecería estar muy fuera de contexto, pero ya que la tercera «Mi» se utiliza en un registro en el que resulta difícil su apreciación y, por otro lado, dicho acorde no está antecedido por una dominante, no se genera un efecto cadencial. De esta manera, continúa fomentando la inestabilidad que se ha creado hasta este punto. No obstante, en lo formal el acorde de Do mayor nos ayuda a cerrar el ciclo con el inicio de toda la pieza, y programáticamente indica que si bien, el anciano está maldito «expresado por los acordes de 4as aumentadas y segundas menores superpuestas», al

menos pudo conservar su vida.

Fig. 46- El ave y el marinero cc. 397- 401.

Conclusiones

En esta obra, a pesar de la distancia temporal que la separa de la Sonata de Beethoven y el Concierto de Schumann, se mantiene la tradición de conservar el primer movimiento como el más complejo a través de la forma sonata, y el último como el más sencillo desde el punto de vista estructural. Sin embargo, la adición de elementos programáticos claramente expresados brinda una capa de interpretación de mayor riqueza. Más aún, porque desde una perspectiva muy personal, puede fomentar un mayor involucramiento por parte de los intérpretes lo que se reflejará en que también el eventual público pueda relacionarse más fácilmente con la música.

Al enlazar los tres movimientos, podemos observar que en cada uno de ellos se presenta una perspectiva distinta de una fuerza superior a la humana, y cómo esta interactúa con los destinos los hombres. A lo largo de los tres movimientos esta energía natural divina está representada por la escala hexatónica. En el primer movimiento, atrae a Glauco hacia el mar y, deviniendo mar afirma el origen del humano como parte de la naturaleza. Durante el segundo movimiento, la misma naturaleza genera la música, así como todas nuestras experiencias. La falta de eje tonal y la dificultad para definir cómo surge cada una de las secciones, representa la incapacidad humana de explicar y aprehender la magnitud de las fuerzas que nos rigen. Para finalizar, en *El Ave y el Marinero* llegamos a la modernidad en la que, el advenimiento de la ciencia y la ilusión de control sobre el ambiente que nos rodea ha llenado al hombre de soberbia. Quizá este delirio de superioridad fue el que llevó al marinero a matar al Albatros razón por la que, de nuevo aparece la escala hexáfona para, en esta ocasión, dar castigo al anciano. Esta última interpretación no es completamente propia ya que Perry (15- May- 2014) también señala:

> *"Es probable que este fascinante e imperecedero poema [La Rima del Anciano Marinero] sugiera que el 'Origen del Mal' reside en la necedad de la mente por darle sentido a una experiencia que en realidad es tan arbitraria como la tirada de dados que determina el destino del marinero."*

De igual forma, el mismo Coleridge (1970. 74) finaliza la rima augurando que aquellos que brindan amor a todas las creaciones tendrán una vida mejor y, en conclusión, difundir este mensaje resulta ser el único motivo por el cual el anciano marinero está condenado a repetir su historia una y otra vez.

A modo de cierre, quisiera comentar brevemente respecto a la interpretación de la música nueva. Inicialmente, la aproximación a la partitura tendría que darse de una manera semejante a la que utilizamos para estudiar obras estandarizadas en el repertorio. Se empieza por estudiar todas las partes para entender la estructura formal, así como la interacción entre los distintos actores, en el caso de que se trate de una obra para ensamble. A partir de esto, la necesidad de resolver distintos problemas técnicos de una manera u otra resultará más evidente.

La diferencia principal radicaría entonces en que, para la música nueva usualmente no contamos con referencias sonoras previas. Desafortunadamente, esta es una de las circunstancias que provoca de antemano un rechazo, por parte de un gran número de intérpretes, hacia las piezas contemporáneas. Sin embargo, precisamente este aspecto nos abre una serie de posibilidades en cuanto a nuestra interacción con la obra, el compositor y nuestra propia personalidad interpretativa. El enfrentarse a una partitura de la cual no se tenga registro sonoro permite crearla desde cero, nos da la capacidad de proponer una visión propia y explorar distintos acercamientos, algo que en ocasiones es imposible hacer con la música del repertorio tradicional. Otra virtud que nos ofrecen las obras nuevas es la oportunidad de tener contacto con el compositor y conocer su perspectiva personal acerca de lo que quiso comunicar a través de su creación. Es raro, al menos en mi experiencia, que los compositores escriban algo como una mera exhibición de sus capacidades técnicas y de

dominio del lenguaje musical por lo que, saber cuál fue el propósito que los animó a escribir nos ofrece un excelente punto de referencia para imaginar las cualidades sonoras que podemos aportar a partir de nuestro dominio instrumental.

No obstante, una serie de prejuicios provoca que la música de nuestro tiempo esté poco representada en las salas de concierto a nivel mundial y, más aún aquella de compositores latinoamericanos, en particular. En primer lugar, se tiene una extraña noción de que las obras contemporáneas requieren de menos tiempo de estudio cuando, en muchos casos, ocurre exactamente lo contrario porque el lenguaje resulta desconocido para los intérpretes. La decisión de dedicar menor tiempo de preparación de una pieza debería estar en función de su complejidad técnica o formal y no de asignar un mayor valor estético a las obras del pasado por el simple hecho de estar arraigadas en la tradición. En segundo lugar, valdría la pena retomar las palabras de Harnoncourt (2006. 8-9) que plantea que la principal función de cualquier arte es la de reflejar la situación espiritual de su época. Siendo este el caso, una reflexión honesta sobre la espiritualidad actual molesta porque nos recuerda que cada vez nos alejamos más de aquello que nos hace más humanos y sensibles a nuestro entorno.

Para concluir y siguiendo con las ideas, tanto de Coleridge como de Harnoncourt, me parece que, la música contemporánea nos ofrece, además, la posibilidad de aprender a escuchar de una manera distinta a la que estamos acostumbrados. Si extrapolamos esto a la vida cotidiana, escuchar más abiertamente nos permitiría reconocer que pueden existir diversas opiniones con respecto a un mismo tema lo que fomentaría un verdadero diálogo libre de prejuicios y violencia. En este sentido, abrazar una diversidad de expresiones sonoras promovería una mejor comunicación y, eventualmente, mayor unidad en las sociedades.

Coda

Durante este trabajo, se pudo hacer revisión de una muy pequeña parte del universo que la Forma Sonata nos ofrece dentro del desarrollo histórico de la música. Los ejemplos que se presentaron son representativos del estilo de composición que tuvo lugar en su momento, así como de las propuestas que surgen en nuestros días.

A pesar de la distancia temporal y estilística que separa las obras, existen puntos en común entre ellas. El primero y el más evidente es que las tres piezas inician con un movimiento en forma sonata, lo cual nos muestra que, como se comentó al inicio, esta estructura ha sido significativa para gran cantidad del repertorio, tanto del violonchelo como de otros instrumentos. No obstante, las diferencias en cuanto a los procesos armónicos que se utilizan en cada uno de los movimientos, parece que el esquema formal no ha variado demasiado a lo largo del tiempo. Sin embargo, sería necesario comparar muchos más movimientos de este tipo para poder hacer una aseveración más certera en este respecto.

El segundo punto en común entre las obras presentadas es que, en las tres se recurre a elementos de la tradición anterior para construir una propuesta del tiempo en el que se creó cada pieza, aunque las perspectivas que resultan son bastante diferentes entre sí. Beethoven parece realizar una síntesis de los períodos anteriores a él, es decir el barroco y el clasicismo temprano. De esta manera, abre la puerta hacia el estilo romántico al agotar las posibilidades de los recursos con los que contaba el lenguaje musical de su tiempo. Su aportación para el futuro fue comenzar con la utilización de cromatismos para ampliar la tonalidad y aunque esto tendría grandes implicaciones más adelante, Beethoven no alcanza a entrar del todo en esta práctica, o sea que estuvo anclado en su presente. Schumann, por su parte, igualmente recurre a la tradición, aunque transformándola a través de su sensibilidad para mirar hacia adelante. A partir de un mayor desarrollo en el uso de cromatismos para aumentar la posibilidad de crear diversas relaciones tonales, longitud desigual entre frases y la composición de movimientos interconectados motívicamente,

Schumann dispone de elementos que se estandarizarán en tiempos futuros a él. En otras palabras, se adelanta a su época. Finalmente, Neri también recurre a los lenguajes utilizados con anterioridad, pero quizá por encontrarse al inicio de su carrera y búsqueda de identidad musical, no alcanza a traspasar las fronteras de lo que se ha hecho hasta ahora, lo que nos quiere decir que su visión está en el pasado, tal vez uno bastante cercano, pero sin duda anterior. De esto concluyo que el desarrollo musical ha tenido lugar gracias a que los compositores toman una postura frente a la tradición que les precede, y a partir de dicha postura proponen nuevas formas de entender la música.

Cómo intérpretes ¿qué postura deberíamos tomar entonces? En principio, parecería que la respuesta es sencilla, nuestro trabajo consiste en reproducir las obras del repertorio frente a un público en un momento determinado, de esta manera nuestra actividad se cimentaría en el presente, sin embargo, esto no es tan simple como parece. Al presentar música compuesta hace mucho tiempo, necesitamos actuar como una especie de traductores entre el compositor y los espectadores que nos escuchan. Esto se debe a que, si bien es bastante probable que hoy en día experimentemos las mismas emociones que las que se experimentaban hace 200 años, la manera de expresarlas es muy distinta. En este sentido para el intérprete es necesario conocer el contexto histórico en el que surgió la música, para posteriormente tratar de relacionarlo con la experiencia que tenemos en este tiempo y así, contribuir a que poco a poco más personas puedan interesarse por la música académica. Debemos reconocer que el tipo de música que abordamos no necesariamente atrae grandes cantidades de público. En un sentido muy pragmático esto no es conveniente ya que entre más gente asista a nuestras presentaciones, probablemente exista un mayor ingreso económico, pero además, y lo que es quizá más importante, es que si no hay suficientes personas que consuman la música, esta probablemente empiece a desaparecer. nosotros. Parece algo improbable o incluso inimaginable, pero puede convertirse en un problema si no tenemos esto en mente. En una sociedad como la nuestra, en la que gran cantidad de gente jamás ha tenido acceso a las opciones culturales que nosotros podemos ofrecer, es imperativo considerar que es necesario crear puentes de comunicación entre

nuestro arte y la realidad cotidiana que impacta a la población. A través de la creación de públicos podemos cimentar las bases para que surja un ambiente cultural de mayor riqueza y calidad, tanto dentro de nuestro gremio como en la apreciación que puedan tener los espectadores. De esta manera nos adentramos en el futuro de nuestro campo.

De lo anterior concluimos que, en estos tiempos, la labor del intérprete requiere de mucho más que solo poseer una técnica impecable y, por otro lado, la postura que habríamos de adoptar frente a nuestro quehacer debe ser desde una perspectiva más amplia. El presente trabajo intenta cubrir una de las partes que se comentaron en el párrafo anterior: conocer el pasado del contexto en el que surgieron las obras para contar con más herramientas que nos permitan trasladarlas a nuestro presente. De esta manera, abro la puerta a la búsqueda personal de mi identidad cómo profesional de la música, la cual inicia al concluir mis estudios de Licenciatura en la Facultad de Música de la UNAM.

REFERENCIAS

Libros

- Apolonio de Rodas (1996). Las Argonaúticas. Madrid: Editorial Gredos.
- Barbacci, T. (1965). Educación de la Memoria Musical. Buenos Aires: Ricordi Americana, S.A.E.C.
- Burstein, L. P., & Straus, J. N. (2016). *Concise introduction to tonal harmony*. W. W. Norton & Company, Inc.: New York.
- Coleridge, S.T. (1970). The Rime of the Ancient Mariner. New York, N.Y: Dover Publications, Inc.
- Copland, A. (1967). Cómo escuchar la música. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hard, R. (2008). El gran libro de la mitología griega. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.
- Harnoncourt, N. (2006). La música como discurso sonoro*: Hacia una nueva comprensión de la música.* Barcelona: Acantilado Quaderns Crema S. A.
- Green, D. (1965). Form in Tonal Music: An introduction to analysis. USA: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Mann, A. (1971) The Study of Counterpoint from Johan Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum.* NY: W. W. Norton & Company Inc.
- Martínez, A. (2015). *Creatividad y Enfermedad Mental: Robert Schumann* en Músicos y Medicina (141- 155). México, D.F.: El Colegio de México, A.C.
- Montes de Oca, F. (1980). *Estudio Preliminar* en Las Metamorfosis. México, D.F.: Editorial Porrúa S.A.
- Publio Ovidio Nasón (1980). Las Metamorfosis. México, D.F.: Editorial Porrúa S.A.
- Stowell, R. (1999). *The sonata* en R. Stowell (ed.) The Cambridge Companion to the Cello (116- 136). Cambridge: Cambridge University Press.
- Smallman, B. (1990) *The Piano Trio: its History, Technique, and Repertoire. Nueva*

York: Oxford University Press.

- Stowell, R. and David Wyn Jones (1999). *The Concerto* en R. Stowell (ed.) The Cambridge Companion to the Cello (92- 115). Cambridge: Cambridge University Press.
- Valverde, M. (1996). *Introducción y Notas* en Argonaúticas (7-90). Madrid: Editorial Gredos.
- Walden V. (1999). *Technique, style and performing practice to c. 1900* en R. Stowell (ed.) The Cambridge Companion to the Cello (178-194). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zambrano, R. (2011). Historia mínima de la música en occidente. México, D.F.: El Colegio de México, A.C.

Web

- Bashford, C. (2001). Chamber music. *Grove Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379*
- Davis, Richard M. (2014). Extended Program Notes for: Bach's Fifth Suite for Cello Solo, BWV 1011; Beethoven's Sonata for piano and violoncello, Op. 69; Martinu's Variations on a Slovakian Theme, H.378. (Tesis de Maestría). University of Southern Illinois: Carbondale, Ill. Recuperado de: https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1631&context=gs_rp
- Hewitson, D. (2006) John Ross: Narrative of a second Voyage in search of a Northwest Passage. Glasgow University Library: https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/sep2006.html Recuperado el 07/ 05/ 2020.
- Karttunen, A. (2015). The Cello Concerto of Robert Schumann: Thoughts about the unusual history of Schumann's Cello Concerto. http://www.karttunen.org/home.html/Schumann.html Recuperado el 09/11/2019.
- Klorman, E. (2016). *The music of friends* en Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works (3-19). Cambridge: Cambridge University Press.

doi:10.1017/CBO9781316145302.004

- Kramer, L. (1990). *Beethoven's Two Movement Piano Sonatas and the Utopia of Romantic Esthetics* en Music as Cultural Practice, 1800-1900. Berkeley, CA: University of California Press. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7j49p1r5/.
- —. (2007). A New Self: Schumann at 40. *The Musical Times, 148*(1898). 3-17. doi:10.2307/25434438
- Lockwood, L. (1998). Beethoven's Emergence from Crisis: The Cello Sonatas of Op. 102 (1815). *The Journal of Musicology,16*(3), 301-322. doi:10.2307/763993
- Mangsen, S. (2001). Sonata da camera. *Grove Music Online.* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26195
- —. (2001). Sonata da chiesa. *Grove Music Online.* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26196
- Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. (2001). Sonata. *Grove Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191*
- Mínguez, A. (14/ 03/ 2013) Publio Ovidio Nasón, poeta maldito por el emperador y bendecido por las musas. http://www.culturaclasica.com/?q=node/5430 Recuperado el 28/06/'19
- Nicholas, J. (s.f). Schumann Cello Concerto: Hear it again for the first time. http://www.cello.org/newsletter/articles/schumconc.htm Recuperado el 15/11/'19.
- Perry, S. (15, May 2014). An introduction to the *Rime of the Ancient Mariner.* British Library:https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-the-rime-of-the-ancient-mariner Recuperado el 6/07/'19.
- Poduska, D. (1999). Classical Myth in Music: A Selective List. *The Classical World, 92*(3), 195-276. doi:10.2307/4352265
- Samson, J. (2001). Romanticism. *Grove Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751*
- Todd, R. [Nancy Green] [2017.oct.15] Behind the Notes- Exploring Beethoven Cello Sonatas [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=113jxYMnC1s&t=714s

—. [Duke University] [2018.feb.1] Larry Todd: “Beethoven's Cello Five Revolutionary Sonatas and Their World” [Archivo de video]. Recuperado de: https://trinity.duke.edu/videos/beethovens-cello-five-revolutionary-sonatas-and-their-world

- Viñas, J. (s.f) Fata Morgana. DivulgaMeteo: http://www.divulgameteo.es/ampliab/5/54/Fata-Morgana.html Recuperado el 07/ 05/ ‘20
- Yu, K. (2011). When concerto meets song cycle: A study of vocal influences in Robert Schumann's Cello Concerto in A Minor, OP.129 with reference to his Dichterliebe, OP. 48. (Tesis doctoral). Universidad de Illinois: Urbana- Champaign https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/50103
- Yun, M. (2013). A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality. [Tesis doctoral]. University of Cincinatti: Ohio. Recuperado de https://etd.ohiolink.edu/
- Zander, B. [Boston Philharmonic]. (2018. mar. 8). Interpretation Class: Beethoven-Cello Sonata 4. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=o1X4Ad29hTM.
- Zinkova, M. (2019), *Titanic's* mirage, part 1: The enigma of the Arctic High and a cold-water tongue of the Labrador Current. Weather, 74: 119-128. doi:10.1002/wea.3243

Partituras:

- Beethoven, L. *Sonaten für Klavier und Violoncello* (violonchelo y piano, partitura y parte). München: G. Henle Verlag, 1971.
- Neri, M. Los Cuentos de Altamar (violín, violonchelo y piano, partitura y partes). [Edición sin publicar], 2019.
- Schumann, R. *Konzert für Violoncello Op. 129* (partitura completa). Weisbaden: Breitkopf & Härtel. Partitur Bibliothek Nr. 504.
- Schumann, R. *Konzert für violoncello mit Begleitung des Orchesters Opus 129,* für Violoncello und Klavier (violonchelo y piano, partitura y parte). Frakfurt, London, New York: Peters. Edition Peters Nr. 2374.

ANEXOS

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

- Sonata Op. 102 no. 1 en Do mayor para violonchelo y piano. (1815) — Ludwig van Beethoven (1770- 1827)

  Andante- Allegro vivace
  Adagio- Tempo d'andante- Allegro vivace

- *Cuentos de altamar* para violín, violonchelo y piano (2019) — Marco Neri (n. 1990)

  La leyenda de Glauco
  Fata Morgana
  El ave y el marinero

- Concierto para violonchelo y orquesta en La menor Op. 129 (1850) — Robert Schumann (1810- 1856)

  Nicht zu schnell
  Langsam
  Sehr Lebhaft

RESUMEN PARA PROGRAMA DE MANO

Sonata para violonchelo y piano en Do Mayor Op. 102 no. 1 (1815)
Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770- Viena, 1827)

Las composiciones de Ludwig van Beethoven suelen dividirse en tres periodos a través de los que se percibe la evolución intelectual, emocional y técnica de su obra. Mientras que este tránsito entre las distintas épocas es particularmente notorio en las sinfonías, cuartetos y sonatas para piano solo, las cinco sonatas para violonchelo y piano también forman un conjunto de piezas en las que esta transición puede observarse gracias a características muy marcadas que corresponden con cada una de las etapas. Las Sonatas Op. 5, corresponden a la primera época, más cercana al clasicismo de Haydn y Mozart; la Sonata Op. 69 proviene del periodo intermedio conocido como 'Heroico'; y finalmente las Sonatas Op. 102 surgen durante el ciclo final de su vida.

A partir de la Sonata no. 3 en La mayor, Beethoven establece por completo el género de la sonata para violonchelo y piano moderna ya que se logra un equilibrio en la importancia de los roles de ambos instrumentos. Previamente, las Sonatas para esta dotación instrumental habían sido de dos tipos, el primero correspondía a una pieza solista de gran virtuosismo para el instrumento de cuerda, en la cual el órgano o clavecín realizaban un acompañamiento con bajo cifrado. El segundo se trataba de una Sonata para instrumento de tecla acompañado por algún instrumento melódico, como una flauta o violín, y un chelo que se encargaba de dar soporte armónico como bajo continuo. Estas últimas obras eran conocidas como *Sonatas en trio*.

Esto termina de consolidarse en las Sonatas Op. 102 ya que en ellas, el compositor realiza una suerte de síntesis de lo que había hecho anteriormente con este género. Son además, las últimas obras que Beethoven escribió para un conjunto de dos instrumentos. Particularmente la Sonata no. 4 en Do mayor puede entenderse como un resumen del desarrollo histórico de la forma Sonata, desde sus orígenes en el barroco hasta la época de su gestación, pasando por la influencia del estilo galante y el clasicismo temprano.

Concierto para violoncello y orquesta en La menor Op. 129
Robert Schumann (Zwickau, 1810- Endenich, 1856)

A pesar de haber sido compuesto hasta 1850, el Concierto en La menor Op. 129 de Robert Schumann es prácticamente la primera pieza concertante para violonchelo del periodo Romántico. Existen obras anteriores, como los cuatro conciertos de Nicolaus Kraft y diez de Bernhard Romberg que, sin embargo, fueron escritos durante los primeros años del 1800 por lo que se estilísticamente están más relacionados al Clasicismo y, por otra parte, son presentados con poca frecuencia.

Este Op. 129 fue completado en Düsseldorf el 24 de octubre de 1850, días antes de comenzar a escribir la Sinfonía Op. 97 *Renana*. Su nombre original es: *Pieza Concertante con Acompañamiento de Orquesta* y esto nos indica que, desde su gestación, fue pensada como una obra integral. Prueba de esto es su duración (más corta si se compara con otros conciertos del mismo periodo), el hecho de que los movimientos están interconectados y el uso, en los tres tiempos, de gestos musicales que generan cohesión, anticipando las formas cíclicas que surgirían en la etapa siguiente.

En su momento, el Concierto en La menor, no fue bien recibido por sus contemporáneos y no fue estrenado sino hasta 1860, 10 años después de su composición y 4 años después de la muerte de su autor. Sin embargo, las críticas generadas en aquel momento pueden entenderse actualmente gracias que la distancia histórica nos permite analizar el contexto en el que surgieron. Las progresiones armónicas inusuales quedan explicadas como consecuencia del desarrollo propuesto desde Beethoven y continuado por Schubert y Mendelssohn, mientras que la "densidad" de la orquestación tiene lógica si recordamos que, en la época de Schumann, las orquestas contaban únicamente con 9 violines primeros, 8 segundos, 5 violas, 5 violonchelos y 4 contrabajos. Finalmente, resulta importante recordar que durante el romanticismo musical, los compositores buscaron reconciliar los procesos tradicionales de composición con el desarrollo innovador de diversos elementos musicales, que en este concierto se aprecia a partir la creación de una estructura inesperada.

Cuentos de altamar para violín, violonchelo y piano (2019)
Marco Neri (Ciudad de México, n. 1990)

Cuentos de altamar surge de la inquietud de dar forma sonora a la interacción humana con fuerzas superiores a su entendimiento. En este caso, la fuerza de la naturaleza presente en el mar. Nuestra relación con la naturaleza puede darse de diferentes maneras, transformándonos para regresar al origen en ella, como Glauco; dando vida a la música —y a todas las cosas—, como en *Fata Morgana*; o castigándonos por nuestra soberbia, falsa superioridad y deseos de poder, como al Marinero.

La leyenda de Glauco

Glauco cuenta a Escila que cierto día, cuando todavía era un hombre, puso sus redes sobre una hierba que, al tener contacto con la pesca del día, devolvió la vida a los animales quienes volvieron al mar. Lleno de asombro decidió probar él mismo la hierba sin saber que este acto lo alejaría de la tierra para siempre. Se sumergió también en el mar y dentro, los dioses Océano y Tetis lo purificaron de su ser mortal. Después de bañarse en un centenar de ríos, su cuerpo se transformó de manera que el torso se volvió azulado, la barba verde, los cabellos tan largos que barrían la extensión del mar y sus muslos ahora terminaban en una cola curvada como la de los peces (Ovidio *Metamorfosis*, 1980. 194-195).

El inicio de este movimiento representa la vida mortal y simple de Glauco, la parte intermedia del desarrollo nos muestra el proceso de su transformación y para concluir, la sección final nos vuelve a presentar el tema del personaje, pero ahora en su forma inmortal.

Fata Morgana

Un *Fata Morgana* es un tipo de espejismo superior que alarga o duplica de manera invertida sobre el horizonte que observamos algún objeto que se encuentra debajo de este horizonte. Es común que este fenómeno ocurra mar adentro, sobre todo en los polos donde las condiciones climáticas son extremas. Prueba de esto son algunos relatos sobre la exploración del pasaje del noroeste ártico durante el siglo XIX, o bien, la teoría que sugiere

que el choque del *Titanic* pudo haber sido provocado por algún tipo de espejismo que impidió la observación del iceberg con el que impactó.

Este fenómeno esta representado musicalmente por un tema inicial que es transformado en otras versiones de sí mismo a través de la creación de reflejos. En ocasiones se invierten los intervalos para generar una melodía similar pero que se mueve en sentido opuesto y en otros momentos, se genera partiendo de variaciones de algún otro elemento como la armonía o el ritmo.

El Ave y el Marinero

Este último movimiento proviene de una parte de la narración de 'La Rima del Anciano Marinero' que escribió el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge en 1798. Un marinero, años antes del momento en el que inicia el poema, se encontraba en una travesía por mares congelados. En una parte de este viaje, un Albatros visitó su barco durante varios días. Una tarde sin razón aparente, el marinero decide disparar al ave con su ballesta dándole muerte lo que provocará una serie de desgracias para la embarcación.

Como un recordatorio de su culpa, los navegantes habían colgado el Albatros muerto al cuello del anciano marinero por ser el responsable de sus adversidades. Eventualmente, notaron que otra nave fantasmagórica seguía su barco y los únicos tripulantes en ella eran los espíritus de la Muerte y la Muerte-En-Vida. Los espectros jugaron a los dados por las almas de los navegantes y el resultado funesto de esta apuesta fue que la Muerte se llevó a toda la tripulación, por lo que una veintena de cuerpos cayeron en cubierta al lado del anciano. Por otro lado, la Muerte-En-Vida ganó el espíritu del marinero y por esto fue condenado a vagar sin descanso, contando la historia de su viaje terrible.

Se recomienda leer la versión de este poema ilustrada por el grabador francés Gustav Doré ya que retrata muy bien, de manera visual, el carácter que Taylor Coleridge quiso imprimir a su historia.