



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA



CONCIERTO EN *SI MENOR* OP.104 DE ANTONIN DVORAK Y CONCIERTO EN *DO*
MAYOR HOB VII: B1 DE FRANZ JOSEPH HAYDN

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO EN:

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-VIOLONCHELO

PRESENTA:

ROSA MARÍA LIRA GARCÍA

ASESORES:

ÁLVARO ELIAU BITRÁN GOREN

PATRICIA ARENAS Y BARRERO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres, hermanos, maestros, a la UNAM y a la vida.

Introducción:

La elección del Concierto para violonchelo y orquesta Op.104 en *Si menor* de Antonin Dvorák y el concierto para violonchelo y orquesta Hob VIIb:1 en *Do mayor* de Franz Joseph Haydn, tiene que ver con un factor muy importante para el ejecutante, que es el siguiente: es el material que normalmente se solicita en las audiciones para ingresar a la vida laboral del músico en el ámbito de las orquestas profesionales. En este sentido se amplía no sólo el gusto o interés por las obras sino la necesidad de comenzar a trabajar en ámbitos donde hay un alto nivel de competitividad, como lo es el trabajo en las orquestas.

Gran parte de la práctica instrumental, se vincula a las obras musicales, las cuales implican el ejercicio técnico para mejorar y elevar los resultados en la presentación. No sólo se determina la limpieza de la obra, sino el grado de interpretación que tendrá que ver con el trabajo de fraseo, articulaciones, sentido rítmico, musicalidad o expresividad, lo que implica un trabajo mucho más depurado. La elección de las ediciones con las que el intérprete trabajará, es también un factor importante, ya que esto se verá reflejado en la eficacia al resolver la obra. En mi caso, la edición que ocupé para estudiar el concierto de Haydn, me dio la libertad de elegir las arcadas y digitaciones que me facilitaron la resolución de diversos pasajes. En el caso del concierto de Dvorak, las indicaciones que sugiere el violonchelista Janos Starker (1924-2013) me resultaron las más lógicas y prácticas. El chelista debe manejar una técnica y dominio del instrumento bastante desarrollados para lograr la interpretación correcta de obras de gran dificultad como son los conciertos de Dvorak y Haydn.

La sensación de mejorar la interpretación de estas obras, me ha llevado a buscar caminos diferentes y procesos educativos para darles solución a los diversos pasajes de gran dificultad que se presentan. Es por eso que la guía de un asesor con el conocimiento en educación musical, resulta de gran apoyo para sustentar estos procesos.

Por otro lado, ya que los dos conciertos fueron compuestos en periodos diferentes, en los siglos XVII y XIX, ambos representan formas distintas en cuanto a estilo y dificultad técnica. Sin embargo, estas dos obras coinciden en que ambas llevan al chelista a mostrar un gran dominio del instrumento por las diferentes dificultades técnicas que presenta cada uno.

Programa

Rosa María Lira García
Violonchelo

Concierto para violonchelo y orquesta en *Do Mayor*
Hob. VIIIb:1

Franz Joseph Haydn
(1732-1809)

Moderato

Adagio

Finale. Allegro Molto

Concierto para violonchelo y orquesta en *Si menor*
Op.104

Antonin Dvorak
(1841-1904)

Allegro

Adagio ma non troppo

Finale. Allegro Moderato

ÍNDICE

Capítulo 1

Concierto para violonchelo y orquesta en *Do mayor* Hob. VIIIb:1
de Franz Joseph Haydn

1.1 Biografía del compositor.....	2
1.2 Historia de la obra.....	4
1.3 Análisis general de la obra.....	5
1.3.1 <i>Moderato</i>	7
1.3.2 <i>Adagio</i>	11
1.3.3 <i>Finale. Allegro Molto</i>	16
1.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas	
1.4.1 <i>Moderato</i>	20
1.4.2 <i>Adagio</i>	22
1.4.3 <i>Finale. Allegro molto</i>	23

Capítulo 2

Concierto para violonchelo y orquesta en *Si menor* Op. 104
de Antonin Dvorak.

2.1 Biografía del compositor.....	27
2.2 Historia de la obra.....	30
2.3 Análisis general de la obra.....	32
2.3.1 <i>Allegro</i>	32
2.3.2 <i>Adagio ma non troppo</i>	37
2.3.3 <i>Finale. Allegro moderato</i>	42

2.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas	
2.4.1 <i>Allegro</i>	49
2.4.2 <i>Adagio ma non troppo</i>	51
2.4.3 <i>Finale. Allegro moderato</i>	52
Conclusiones.....	54
Fuentes consultadas.....	55



Gráfico 1. Retrato de Franz Joseph Haydn¹

Franz Joseph Haydn

(1732-1809)

Fue considerado en su época como el más grande compositor vivo. En la vida pública fue un buen ejemplo de los ideales de la Ilustración debido a su talento y estilo musical.

¹ *Gráfico 1.* Bedevia, Aracelys (2017), *Joseph Haydn: El genio iluminado*, Juventud Rebelde Diario de la juventud cubana: Cuba, Recuperado el 1º de marzo del 2020 a las 19:35hrs en: <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-09-29/joseph-haydn-el-genio-iluminado>.

1.1 Biografía del compositor

Franz Joseph Haydn, es un compositor que se desarrolló en el siglo XVIII en Europa, periodo en el cual ocurrió un movimiento intelectual que revolucionó a la sociedad, la política, las artes y filosofía. Este movimiento que es la Ilustración, buscaba basar el conocimiento en la razón.

Nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau, cerca de Viena y fue uno de los 17 hijos que tuvo el matrimonio Haydn. Su acercamiento a la música fue a edad muy temprana. A los seis años se instaló en Hainburg con un primo suyo, Johann Mathias Franck (1708-1783), maestro y responsable musical de la iglesia de la localidad. En 1740, Joseph Haydn se trasladó a Viena para incorporarse al coro de la catedral. (Larsen, 1980, pág. 1) En ese periodo, además de asistir a sus lecciones de coro, aprovechó para estudiar clavecín, órgano y violín, además de que comenzó a explorar la composición. Tras su cambio de voz a los 15 años, Haydn se mantuvo como músico, compositor y profesor. Parte de su conocimiento en esta etapa se debió al uso recurrente de *Gradus ad Parnassum* de Fux y de *Der Volkommene Capellmeister* (Maestro de Capilla), de Johann Mattheson (1681-1764); el estudio de las obras de otros compositores y las lecciones de composición de Nicola Porpora (1686-1768). (Larsen, 1980, págs. 19-38)

En 1757, Haydn se convirtió en director musical del Conde de Morzin (1693-1763) en la región de Bohemia (hoy República Checa), y probablemente escribió sus primeras sinfonías para la orquesta del Conde. Tres años después se casó con María Anna Keller, aun cuando en realidad estuviese enamorado de la hermana de ésta, Josepha, quien decidió tomar el hábito e ingresó al convento de San Nicolás de Viena en 1760. En 1761, Haydn se incorporó al servicio del príncipe húngaro Paul Anton Esterházy (1711-1762) y de su familia por el resto de su vida. Durante sus visitas a Viena, Haydn participó en la vida musical e intelectual de la ciudad. (Larsen, 1980, pág. 40)

La publicación de su música deparó a Haydn elogios y celebridad en toda Europa. Entre 1790 y 1795 dio conciertos y enseñó en Londres, donde tuvo la oportunidad de conocer un género completamente nuevo: el oratorio. Haydn asistió a una de las representaciones de *El Mesías*

(1741) en la abadía de Westminster que, años después, lo motivó a componer *La Creación* (1796-1798). (Larsen, 1980, pág. 60)

Sus triunfos aumentaron su reputación en Austria, por lo que regresó a Viena como invitado a ocupar el puesto de director musical de la corte del príncipe Nikolaus II Esterhazy (1765-1833), aunque sus responsabilidades contraídas eran las mínimas. A su regreso, conoció a Beethoven (1770-1827), a quien le impartió clases de composición. (Larsen, 1980, págs. 70-78)

En la última etapa de su vida, Haydn se dedicó a componer música sacra; una de esas composiciones es: *Las Estaciones* (1801).

En 1799 empezó con padecimientos de salud y hacia 1802, abandonó toda actividad exceptuando la composición.

Franz Joseph Haydn, murió poco después de que Napoleón invadiera Austria. A pesar de la ocupación, se celebraron dos funerales para reconocerlo.

1.2 Historia de la obra. Concierto para violonchelo y orquesta en *Do mayor* Hob. VIIb:1 (1762-1765)

Hasta la primera mitad del siglo XX, sólo se conocía el Concierto para violonchelo y orquesta Hob VII: b2 en *Re mayor* de F.J. Haydn, ya que el concierto en *Do mayor* se consideraba perdido. En algún momento, una copia del concierto llegó a la biblioteca del Conde Kolowart de Praga, contemporáneo de Haydn, quien gustaba de coleccionar conciertos para violonchelo. La obra no se publicó y cuando dejó de ser un atractivo de novedad, desapareció.

Lo más probable es que el concierto de Haydn en *Do mayor*, haya sido compuesto entre 1762 y 1765, primeros años de Haydn en Esterhazy y se infiere que fue escrito para Joseph Franz Weigl (1740-1820), el único violonchelista en aquel entonces en la orquesta. Cabe mencionar que algunas de las partes solistas para violonchelo de las sinfonías compuestas por Haydn en la década de 1760, muestran la confianza del compositor hacia su violonchelista.²

Después de la Segunda Guerra Mundial, muchas colecciones privadas de Checoslovaquia fueron confiscadas por el gobierno y llevadas a la Biblioteca Nacional. Fue allí, donde el musicólogo Oldrich Pulkert descubrió el concierto. Siguiendo el procedimiento tradicional en estos casos, revisaron la autenticidad de la obra para darle su lugar al interior del catálogo de obras de Haydn, para después ponerla en contacto con el público. Así, el re estreno moderno del primer concierto para violonchelo de Haydn se realizó el 19 de mayo de 1962, en el marco del Festival Primavera de Praga, con el violonchelista Milos Sadlo (1912-2003) y la Orquesta Sinfónica de la Radio Checoslovaca dirigida por Sir Charles Mackerras (1925-2010). Estos mismos intérpretes se encargaron más tarde de realizar la primera grabación de la obra.

² Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (2019), *Haydn - Franz Joseph – Concierto para violonchelo y orquesta No.1 en Do Mayor, Hob.VIIb:1*, Secretaría de Cultura: México, Recuperado el 5 de Marzo del 2020 a las 13:05hrs en: <http://ofcm.cultura.cdmx.gob.mx/node/294>

1.3 Análisis de la obra

En la primera mitad del siglo XVIII, los conciertos tenían tres movimientos, dos de ellos rápidos y el movimiento intermedio, solía ser lento. El concierto para violonchelo y orquesta en *Do mayor*, está compuesto por tres movimientos: Rápido - Lento - Rápido. El primer movimiento, al igual que el tercero, está en la tonalidad de *Do Mayor*, mientras el segundo, como muchos de los movimientos lentos en el clasicismo, se encuentra en la subdominante, es decir, en *Fa mayor*. El acompañamiento consta de orquesta de cuerdas (violines, violas, cellos y contrabajos), dos oboes y dos cornos; los cuales solo tienen intervención en los *tutti*.

Este concierto conserva elementos de la forma *Ritornello* de los conciertos barrocos, que alternaban episodios expuestos por el solista y otros por la orquesta y se combinaban con los contrastes tonales y temáticos. Los tres movimientos que conforman este concierto, están compuestos en forma *Sonata*.

- *Ritornello*: Período que ha de exponerse varias veces.

La forma *Sonata* está compuesta de una Exposición – Desarrollo – Reexposición – *Coda*.

El siguiente cuadro, contiene la estructura de los tres movimientos. Cada movimiento se muestra en una columna vertical.

MOVIMIENTO	<i>Moderato I</i>	<i>Adagio II</i>	<i>Finale. Allegro Molto III</i>
Exposición orquestal <i>Ritornello 1</i>	I (<i>Do mayor</i>) Compás 1 a 21	I (<i>Fa mayor</i>) Compases 1 a 15	I (<i>Do Mayor</i>) Compás 1 a 40
Exposición del solista	I (<i>Do Mayor</i>)-V (<i>Sol Mayor</i>) Compás 22 al tercer tiempo del compás 47	I (<i>Fa Mayor</i>)-V (<i>Do mayor</i>) Compás 16 al primer tiempo del compás 51	I (<i>Do Mayor</i>)-V (<i>Sol Mayor</i>) Compases 41 a 98
<i>Ritornello 2</i>	V (<i>Sol Mayor</i>) Segundo tiempo del compás 47, al compás 58	V (<i>Do mayor</i>) Compases 51 a 56	V (<i>Sol Mayor</i>) Compases 98 a 106
Desarrollo	V (<i>Sol Mayor</i>)-vi (<i>La menor</i>) Compás 59 al tercer tiempo del compás 89	V (<i>Do mayor</i>)-vi (<i>Re Menor</i>) Compases 57 a 79	V (<i>Sol Mayor</i>)-iii (<i>Mi Menor</i>) Compases 107 a 156
<i>Ritornello 3</i>	vi (<i>La Menor</i>)-V (<i>Sol Mayor</i>) Compás 89, segundo tiempo, al compás 96	vi (<i>Re Menor</i>) -V (<i>Do Mayor</i>) Compases 80 a 88	iii (<i>Mi menor</i>)-V (<i>Sol Mayor</i>) Compases 157 a 172
Reexposición <i>Cadenza (1° y 2° movimientos)</i>	I (<i>Do Mayor</i>) Compás 97, al tercer tiempo del compás 127 <i>Cadenza</i> , compás 128	I (<i>Fa Mayor</i>) Compases 89 a 111	I (<i>Do Mayor</i>) Compás 173 a 250 Sin Cadenza
<i>Coda</i> <i>Ritornello 4</i>	I (<i>Do Mayor</i>) Compás 129 a 136	I (<i>Fa Mayor</i>) Compases 112 a 116	I (<i>Do Mayor</i>) Compás 251 a 253

Gráfico 2. Tabla que muestra la estructura de los 3 movimientos del concierto para violonchelo en *Do mayor* de F. J. Haydn.

1.3.1 Moderato

Para el análisis musical de la obra en esta opción de titulación, se reseña a partir de la reducción al piano de la parte orquestal.³

El concierto comienza con la exposición del tema por la orquesta. La melodía está a cargo de los violines I.



Moderato

Hob. VIIIb:1

Violoncello

Klavier

Gráfico 3. Señala la melodía a cargo de los violines primeros.

En el compás 25 comienza la exposición del solista en la tonalidad original. Cambia a *Sol mayor* en la mitad del compás 47.



25

f

p

pp

Gráfico 4. Inicia la participación del violonchelo solista.

³ Haydn, Franz Joseph (1989), *Concierto para violonchelo en Do mayor, Hob. VII: b1*, Reducción al piano: Held, Christoph, G. Henle Verlag: München.

Gráfico 5. Cambio a *Sol mayor* en la mitad del compás 47.

En el compás 47, cambia al quinto grado. La melodía está a cargo de los violines I.

Gráfico 6. Cambio a *Sol mayor*.

En el compás 59 inicia el desarrollo por parte del violonchelo solista. Esta exposición se encuentra en *Sol mayor*.

Gráfico 7. Desarrollo en *Sol Mayor*.

En el compás 66 modula hacia *La menor*.

The image shows a musical score for measures 65 to 68. Measure 65 is marked with a box containing the number '66'. The score consists of three systems. The first system (measures 65-66) features a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment. The second system (measures 67-68) shows a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the bass and chords in the treble. The key signature changes from one sharp (F#) to no sharps or flats (C major/A minor).

Gráfico 8. Modulación a *La menor* durante el desarrollo.

La siguiente intervención orquestal, comienza en la mitad del compás 89 en la tonalidad de *La menor* y modula hacia *Sol mayor*.

The image shows a musical score for measure 89. The measure is marked with a box containing the number '89'. The score consists of two systems. The first system (measure 89) features a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment. The second system (measures 90-91) shows a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the bass and chords in the treble. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (G# and D#). The score includes markings for [Tutti] and [f] (forte). A box labeled 'Sol mayor' is placed over the second system. A circled area highlights the beginning of the orchestral intervention in the piano part.

Gráfico 9. Comienzo de la modulación a *Sol mayor* a cargo de la orquesta.

La reexposición del tema, comienza en el compás 97, a cargo del violonchelo.

Musical score for the beginning of the reexposition, starting at measure 97. The score is in bass clef and includes a solo violin part and a piano accompaniment. The measure number 97 is enclosed in a box. The violin part begins with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support.

Gráfico 10. Inicio de la reexposición.

La última sección es el *tutti* de la orquesta, sin la participación del violonchelo solista, presentado el tema original en la tónica.

Musical score for the final section of the first movement, starting at measure 129. The score is in bass clef and includes a *tutti* section for the orchestra, with the melody carried by the first violins. The measure number 129 is enclosed in a box. The score is marked with *[Tutti]* and *[1]*. The first violin part is circled, indicating the melodic line.

Gráfico 11. Última intervención de la orquesta en el primer movimiento. Melodía a cargo de los primeros violines.

1.3.2 Adagio

El adagio, comienza con la exposición del tema por la orquesta en la tonalidad de *Fa mayor*.

The image shows the beginning of the Adagio movement. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Adagio' and a dynamic marking of 'p'. The score is written for a piano, with a treble and bass clef. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. A circled area highlights the first few measures of the piano introduction.

Gráfico 12. Inicio del segundo movimiento.

La primera intervención del violonchelo solista en el movimiento, comienza en el compás 16, en *Fa mayor*.

The image shows the start of the solo cello section. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Adagio' and a dynamic marking of 'pp'. The score is written for a piano, with a treble and bass clef. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. A circled area highlights the first few measures of the piano introduction. A box labeled '16' and '[Solo]' indicates the start of the solo cello section. The score is written for a cello, with a treble clef. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The solo cello section begins with a long note in the first measure of the box, followed by a series of notes in the second measure. The piano accompaniment continues with a steady rhythm of eighth notes.

Gráfico 13. Inicio del violonchelo solista.

En el compás 51 hasta el compás 56 la orquesta tiene una pequeña participación con la cual comienza a modular hacia *Do mayor*.

The image shows a musical score for orchestra and piano. The top staff is the vocal line, starting at measure 49 with a trill (tr) and ending at measure 56 with a [Tutti] marking. The piano accompaniment is shown in two systems. The first system covers measures 49-56, with a box highlighting the piano part from measure 51 to 56. The second system covers measures 53-56, with a box highlighting the piano part from measure 53 to 56. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Gráfico 14. Intervención orquestal.

El desarrollo, a cargo del violonchelo, comienza en el quinto grado, *Do mayor*.

The image shows a musical score for solo cello and piano. The top staff is the cello solo, starting at measure 57 with a [Solo] marking. The piano accompaniment is shown in two systems. The first system covers measures 57-60, with a box highlighting the cello solo from measure 57 to 60. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Gráfico 15. Segunda intervención del violonchelo solista.

En el desarrollo comienza la modulación al sexto grado; *Re Menor*, en el compás 64.

The image shows a musical score for measures 62 to 67. Measure 64 is highlighted with a box and the number 64. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a dynamic marking of *pp* in measure 67.

Gráfico 16. Comienzo de modulación hacia *Re menor*.

En esta sección, a cargo del violonchelo solista y la orquesta que comienza en el compás 80 y termina en el 88, modula de la tonalidad de *Re menor*, a *Do mayor*.

The image shows a musical score for measures 77 to 80. Measure 80 is highlighted with a box and the number 80. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has dynamic markings of *forz.*, *p*, *p*, and *pp*.

82

88

Gráfico 17. Modulación.

La reexposición comienza en el compás 89, con la intervención del violonchelo solista, que comienza en la tonalidad original del movimiento.

88

89

Gráfico 18. Reexposición en la tonalidad de *Fa mayor*.

En esta sección, se presenta nuevamente el tema original del movimiento en *Fa mayor*. Esta sección contiene una *cadenza*, ejecutada por el solista la cual inicia en el compás 112.

The image shows a musical score for measures 108 to 112. Measure 112 is circled in black. The score includes a violin part and a piano/violonchelo part. The piano part has markings for 'cresc.' and 'f'.

Gráfico 19. Compás 112, inicio de la *cadenza* por parte del violonchelo solista.

The image shows a musical score for measures 113 to 117, showing the cadenza for the soloist. Measure 113 is boxed. The score is in treble clef with a key signature of one flat.

Gráfico 20. *Cadanza* del violonchelo solista

El movimiento termina cinco compases después de la *cadanza* del violonchelo. La *cadanza* en la época de Haydn, eran el espacio de libertad que se le daba al intérprete para improvisar. Actualmente, pocos intérpretes improvisan su *cadanza*, normalmente se toca la del editor, por lo que éste se asegura de escribirla sin barras de compás ni métrica. El intérprete tiene la decisión y libertad de ser más flexible con el *tempo*.

La *cadanza*, tanto de este movimiento como del primer movimiento, han sido tomadas de una copia de la partitura del concierto de violonchelo ubicada en una biblioteca en Praga. Se cree que esta *cadanza* se añadió tiempo después (c.1800). (Haydn, 1989)

1.3.3 *Finale. Allegro molto*

Comienza en la tonalidad de *Do mayor* a cargo de la orquesta.

Finale
Allegro molto



Gráfico 21. Exposición. Melodía a cargo de los primeros violines.

Se presenta por primera vez el violonchelo solista en el compás 41.



Gráfico 22. Intervención temática del violonchelo.

El siguiente *tutti* orquestal comienza en la mitad del compás 98 en *Sol Mayor*.

98

[Tutti]

S

Gráfico 23. Señala inicio de *ritornello*.

El desarrollo comienza en el compás 107, en *Sol mayor*. A lo largo de esta sección, se presenta una modulación hacia *Mi menor* en el compás 139.

104

107

108

111

Gráfico 24. Inicio del desarrollo.

134

137

141

139

forz. *)

p

Detailed description: This musical score shows measures 134 through 141. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with many sixteenth notes. Below it are two grand staff systems (treble and bass clefs). The first system (measures 134-136) includes the instruction 'forz. *)' in both the upper and lower staves. A box highlights measure 139. The second system (measures 137-139) includes the instruction 'p' in the lower staff. The third system (measures 140-141) shows a continuation of the texture. The key signature changes to one flat (Mi menor) between measures 139 and 140.

Gráfico 25. Modulación a *Mi menor*.

El tercer *ritornello* comienza en el compás 157 en *Mi menor*.

155

157

[Tutti]

f

Detailed description: This musical score shows measures 155 through 157. It features a grand staff system (treble and bass clefs). The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The first system (measures 155-156) includes the instruction 'f' in the lower staff. A box highlights measure 157. The second system (measures 157-158) includes the instruction '[Tutti]' in the upper staff and 'f' in the lower staff. The key signature is one flat (Mi menor).

Gráfico 26. Compás 157, tercer *ritornello*.

La reexposición, comienza en el compás 173 con el solo del violonchelo en *Do mayor*.

The image shows a musical score for measures 171 to 174. Measure 173 is highlighted with a box labeled '173' and marked 'Solo' for the cello. The score includes piano and cello parts. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The cello part in measure 173 is a solo line starting with a half note G2, followed by a series of eighth notes.

Gráfico 27. Reexposición en el compás 173.

La *coda* comienza en el compás 251 y el movimiento termina en el compás 253.

The image shows a musical score for measures 250 to 253. Measure 251 is highlighted with a box labeled '251' and marked '[Tutti]'. The score includes piano and cello parts. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The cello part in measure 251 is a solo line starting with a half note G2, followed by a series of eighth notes.

Gráfico 28. Fin del tercer movimiento a cargo de la orquesta y el violonchelo.

1.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas

A continuación, un análisis técnico interpretativo sobre pasajes que presentan problemáticas de ejecución a lo largo de los tres movimientos del concierto en *Do Mayor* de Haydn, con comentarios acerca de posibles soluciones que la sustentante de esta opción de titulación ha empleado para una interpretación más precisa y que le han resultado en un aprendizaje significativo, con lo que espero que la presentación pública resulte más placentera.

1.4.1 *Moderato*

Pasaje 1: Compás 37-42. Para trabajar afinación. Se sugiere que la mano izquierda permanezca en séptima posición. De esta manera, se evitan cambios bruscos de posición que podrían afectar la estabilidad del pulso y afinación del pasaje. A continuación, comparto la digitación que utilicé:

37 2 1 0 3 2

2 1 3

0 3 2 0 tr

40 0 0 1 2 3 0 1 2 3

2 3 0 1 2 3 0 1

42 1 0 1 2 3 0 1 2 3

III II II I

Gráfico 29. F. J. Haydn, *Moderato*. cc. 37-43

Pasaje 2: Compás 46 y 47. Trabajo de afinación, cambios de posición y golpe de arco. Para resolver el pasaje, es indispensable anticipar la posición en la que estará la mano en el compás 46.

- Último tiempo del compás 45: colocar el dedo tres en el armónico de la cuerda de *Sol* y *Fa#* con dedo dos.
- Compás 46: Armónico de *Sol* con pulgar. Se sugiere esta digitación para evitar un cambio grande de posición que ponga en riesgo la afinación, la estabilidad del pulso y golpe de arco.

A continuación, la digitación sugerida:

Gráfico 30. F. J. Haydn. *Moderato*. cc 44-47.

Pasaje 3: Compás 88. Sugerencia de digitación:

- 2º tiempo del compás: *La* con dedo dos y *Sol#* con dedo uno en la cuerda de *Re*.
- 3er tiempo del compás: Cambiar a dedo uno en *La*. Posteriormente, tocar *Re* armónico con el pulgar.

Gráfico 31. F. J. Haydn. *Moderato*. cc. 88-89

1.4.2 Adagio

Pasaje 1: Compás 35-38. Trabajo de afinación. El ejercicio sugerido para afinar el pasaje es: mantener el *Sol* en la cuerda de *La*, mientras se afinan los dieciseisavos. La digitación que aparece en la imagen, es la digitación que encuentro más cómoda.

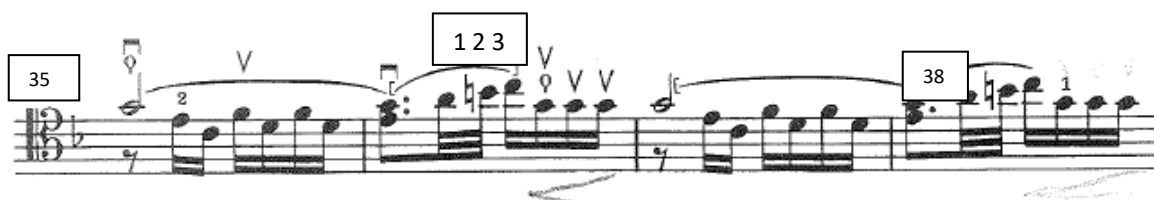


Gráfico 32. F. J. Haydn. *Adagio*. cc. 35-38.

Pasaje 2: Compás 39-43. Mantener el pulso. En esta sección, es importante contar con una digitación en donde los cambios de posición sean mínimos ya que la tendencia es salirse del pulso al hacer un cambio grande de posición. La digitación sugerida por la sustentante es la siguiente:

-2º tiempo del compás 39: *Sol* con dedo cuatro y *Fa* con dedo dos. Después hacer el cambio a *Mi* con dedo dos y *Re* con dedo uno. Por último, *Do* con dedo dos y *Si* con dedo uno.

-Compás 40. 1er tiempo: *La* con cuerda suelta. *Sol* con dedo cuatro en la cuerda de *Re*. Una vez más *La* con cuerda suelta y *Si* con dedo uno.

En el siguiente grupo de cuatro notas, la digitación es la siguiente: *Do* con dedo dos y *Re* con dedo cuatro. Posteriormente, se hace un cambio de posición al dedo uno en la nota *Mi*, dedo dos en *Fa* y *Sol* con dedo cuatro.

Gráfico 33. F. J. Haydn. *Adagio*. cc. 35-44.

Pasaje 3. Compás 47. Trabajo de cambios de posición. La dificultad es llegar al *Re6* que está en el segundo octavo del compás con afinación adecuada. Se sugiere anticipar la llegada a esa nota, comprobando suavemente con un ligero *pizzicato*, que el primer dedo esté en la nota correcta.

Gráfico 34. F. J. Haydn. *Adagio*. cc. 44-56.

1.4.3 *Finale. Allegro molto.*

Para mí, la velocidad ideal de este movimiento es $\text{♩} = 130$, por lo que es complicado marcar cada nota. Es por eso que la sugerencia general para todo el movimiento es tocar las escalas sin tanta presión en las cuerdas, marcando solamente los acentos o notas que destaquen en las escalas, de esta forma será más fácil mantener un pulso estable. Ejemplo:

Pasaje 1: Compás 44, 48 y 50. Acentuar el *Do* del primer y tercer tiempo para mantener el pulso.

Gráfico 35. F. J. Haydn. *Finale. Allegro Molto*. cc. 40-50.

Pasaje 2: Compás 77 y 78. Golpe del arco: *sautillé* en 2 cuerdas. Para generar este movimiento, resulta más fácil estudiar el golpe en las 2 cuerdas al mismo tiempo. De esta manera, cuando se llegue a la velocidad, no se notará que están sonando las 2 cuerdas al mismo tiempo, sino que se escuchará la armonía. La región del arco donde es más fácil generar este golpe de arco es en la mitad.



Gráfico 36. F. J. Haydn. *Finale Allegro Molto*. cc. 76-78.

Pasaje 3: Compás 90 y 91. Trabajar la estabilidad del pulso. Como ejercicio, recomiendo darle más presión en la cuerda a la primera nota de cada frase ligada. Ejemplo:

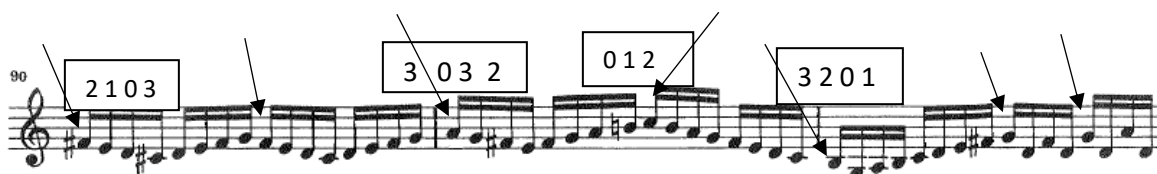


Gráfico 37. F. J. Haydn. *Finale Allegro Molto*. cc. 90-92.

Pasaje 4: Compás 118 y 119. Trabajo de golpe de arco. En el tiempo uno y dos el patrón es: una nota suelta y tres ligadas, en el tiempo tres y cuatro son notas sueltas. La sugerencia para que este pasaje salga de una forma más sencilla es: ocupar el arco en la misma región todo el tiempo. La región que sugiere la sustentante que se ocupe es la mitad del arco ya que es más fácil controlar los dos tipos de golpes de arco; tanto ligadas como sueltas.

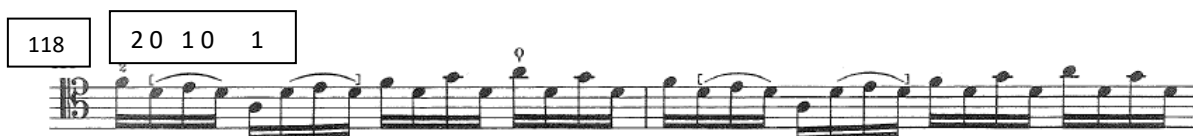


Gráfico 38. F. J. Haydn. *Finale Allegro Molto*. cc. 118-119

Pasaje 5: Compás 130. Trabajo de golpe de arco. Son tres ligadas y cinco sueltas. Para tener un mayor control de las notas sueltas, es importante empezarlas con el arco sobre la cuerda y no fuera de la cuerda. La digitación que sugiere la edición, es la que utilicé.

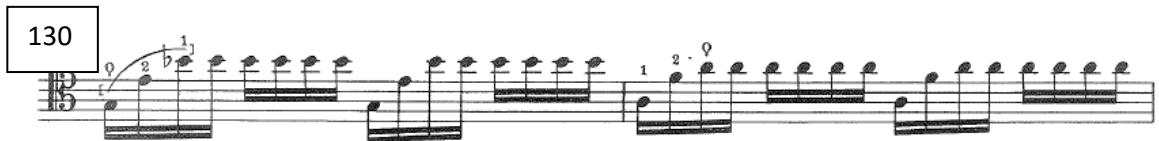


Gráfico 39. F. J. Haydn. *Finale. Allegro Molto*. cc. 130-131.

Pasaje 6: Compás 237 y 238. Trabajo de agilidad y estabilidad del pulso. La sugerencia es ligar cada cuatro notas en el compás 237, para no perder el centro del arco. Por otro lado, los acentos en la primera nota ayudarán a mantener el pulso.

Gráfico 40. F. J. Haydn. *Finale. Allegro Molto*. cc. 237-238.



Gráfico 41. Retrato de Antonin Dvorak⁴

Antonin Leopold Dvorak
(1841-1904)

Fue compositor, docente y director de orquesta. Su obra está situada en el periodo romántico y se le considera uno de los más grandes exponentes del nacionalismo checo junto con Bedrich Smetana (1824-1884).

⁴ *Gráfico 41. Toca partituras* (2019), Recuperado el 1° de Marzo del 2020 a las 19:40hrs en:
<https://www.tocapartituras.com/2011/05/sinfonia-del-nuevo-mundo-de-dvorak.html>

2.1 Biografía del compositor

Antonin Dvorak, fue primogénito de Anna Zdenek y Frantisek Dvorak, carnicero y posadero del pueblo de Nelahozeves al norte de Praga, la actual capital de República Checa.

En 1841, República Checa se llamaba “Reino de Bohemia” y era parte del Imperio Austro-Húngaro junto con otros reinos como lo fueron: Hungría, Croacia, Dalmacia y Eslovenia. El Imperio Austro-Húngaro estaba conformado por dos estados: Hungría y Austria, cada uno de ellos regido por sus propias leyes. El reino de Bohemia, de donde era originario Antonin Dvorak, estaba dominado por el estado de Austria. (Stefan, 1971, pág. 15)

Tuvo acercamientos con la música desde muy temprana edad, ya que su padre tocó el violín y la cítara en su posada. A los nueve años, comenzó lecciones de violín con el maestro Josef Spitz y al poco tiempo ya tocaba con su padre.

En aquella época, los alemanes tenían poder político en el parlamento, razón por la cual, el padre de Dvorak decidió enviarlo a Zlonice para que aprendiese alemán y así pudiera continuar y desenvolverse con facilidad en el negocio de la carnicería y hostelería. Durante su estancia de tres años en Zlonice, su maestro de idiomas Antonin Liehmann, quien tenía conocimientos musicales, se percató de la habilidad de Antonin para la música y bajo su dirección, Dvorak aprendió a tocar la viola, el piano y aprendió los fundamentos básicos de armonía.

En el año de 1856, el negocio de la familia Dvorak, sufre una crisis, motivo por el cual, Antonin debe regresar para ayudar, alejándolo de sus lecciones de música. En 1857, su maestro Antonin Liehmann (1808-1879) regresa para convencer al padre de Antonin de la habilidad musical de su hijo, para que le permitiera ir a estudiar a la Escuela de Órgano de Praga. El maestro, debido a su insistencia y lucha porque Dvorak recibiera educación musical, se convirtió en un personaje muy importante en su vida. Años más tarde, Dvorak escribe el personaje de “Benda” en su ópera “Jacobino”, quien era el maestro de música del pueblo, esto para inmortalizar el recuerdo de Liehmann y mostrar su agradecimiento. (Stefan, 1971, págs. 26-28)

En 1859, culmina sus estudios en esta escuela, graduándose como violista. Posteriormente ingresa a la orquesta de *Karel Komzák*, la cual más tarde cambió a ser la Orquesta del Teatro

Provisional de Praga. Durante este periodo en la orquesta, conoce a diversas personalidades y entabla relaciones importantes; una de ellas, con Bedrich Smetana (1824-1888), quien, a partir de 1866, fue el director de la Orquesta del Teatro Provisional de Praga en donde Dvorak se desempeñaba como violista principal.

En 1873, Dvorak contrae matrimonio con Anna Cermáková, hermana de Josefina Cermáková, quien fue el primer amor de Dvorak. Con Anna tuvo nueve hijos.

Del periodo que abarcan los años 1874 a 1876, Dvorak sufre la pérdida de tres hijos, hecho trágico que lo inspira a componer su “Stabat Mater” (1877), obra con la cual se presentó por primera vez en Inglaterra y la cual le dio su boleto de regreso a este país años más tarde para dirigir varios conciertos. (Stefan, 1971, págs. 47-51)

En este periodo, en el año de 1875, cuando Dvorak tenía 33 años, gana una beca con la composición “Duetos Moravos” (1875-1881) en la Universidad de Viena, otorgada por el estado de Austria todavía perteneciente al Imperio. Uno de los miembros del jurado para la obtención de la beca fue Johannes Brahms (1833-1897), quien rápidamente se interesó en el trabajo de Dvorak y con quien entabló una relación. Por pedido de Brahms, Dvorak compuso las Danzas Eslavas (1878-1886), Rapsodias Eslavas (1878-1886), entre otras composiciones. (Stefan, 1971, págs. 61-71)

En el año de 1882, se produjeron los primeros avances después de tantos años de lucha por conseguir la separación del reino de Bohemia del Imperio Astro-húngaro: el idioma checo comenzó a dominar más en esta región, desplazando al idioma alemán. En el Reino de Bohemia se tomó el control de las leyes y la educación. Todos los países en donde había levantamientos contra el dominio extranjero, discurren paralelos al nacionalismo musical, el cual se encargó de unificar el sentimiento y de resaltar las costumbres, ideas, lengua y tradiciones por medio de la música. Así como Dvorak era la figura del nacionalismo musical en la región de Bohemia, ahora República Checa, en ese momento, en Noruega lo era Edward Grieg (1843-1907), en España Pablo de Sarasate (1844-1908), en Finlandia Jean Sibelius (1865-1957), en Rusia Pitr Ilich Tchaicovsky (1840-1893), por mencionar algunos.

En 1891, debido al gran éxito como compositor, a Dvorak se le otorgaron diversos nombramientos por parte de diferentes países como: *Doctor Honoris Causa* por la

Universidad de Cambridge en Inglaterra, miembro de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Checoslovaquia y Berlín, diploma de *Doctor Honoris Causa* por parte de la Universidad de Carolina de Praga y la Distinción de la corona de Hierro por parte del emperador de Austria.

Dvorak, un hombre con seis hijos, con un amor inmenso a su patria, quien sufría de agorafobia, por lo que tenía ataques de miedo a viajar y a la enfermedad, impulsado por la preocupación de mantener a su familia y asegurarlos económicamente, abandonó el puesto de la cátedra de composición en el Conservatorio de Praga, por una oferta por parte de Jeannette Thurber (1850-1946), fundadora del Conservatorio de Nueva York. Jeannette Thurber, es uno de los personajes más importantes en la historia de la música en EUA. Ella fundó la primera escuela de ópera del país, que más tarde, pasó a ser el Conservatorio Nacional de Música. El conservatorio bajo el mandato de Thurber, en una época llena de discriminación, hacía énfasis en aceptar a todo aquel que quisiera estudiar música de manera profesional, sin importar raza, género o clase social. (Beckerman, 2003, pág. 3)

El propósito de Dvorak en el Nuevo Mundo era darles ese sentimiento de pertenencia y de nacionalismo que tanto necesitaba este país fundado por inmigrantes, como él había sembrado el sentimiento previamente en República Checa. (Beckerman, 2003, pág. 16)

De los años de 1892 a 1895, Dvorak se establece como maestro de composición y como director del Conservatorio de Nueva York. En este periodo compuso la última de sus sinfonías mejor conocida como “Sinfonía del Nuevo Mundo” (1893), el Cuarteto Americano en *Fa mayor* (1893), y el Concierto para violonchelo y orquesta en *Si menor* (1895). (Beckerman, 2003, pág. 4)

En 1895, con 54 años de edad, regresa a República Checa y se incorpora nuevamente al conservatorio de Praga. El 1º de mayo de 1904, Antonin Dvorak fallece a los 63 años víctima de una fulminante congestión cerebral. Su cuerpo descansa, junto con Bedrich Smetana (1824.1884) y Leos Janacék (1854-1928), en el cementerio de *Vyserhrad* cerca del río Moldava.

2.2 Historia de la obra. Concierto para violonchelo y orquesta en *Si menor*. Op. 104 (1895)

En la primavera de 1894, Dvorak tuvo la oportunidad de escuchar un concierto para violonchelo por uno de sus colegas, Victor Herbert, en el Conservatorio Nacional de EUA. Gracias a ese suceso, Dvorak quedó muy impresionado y quiso escribir para el violonchelo. Después de que Brahms escuchó el concierto de Dvorak terminado, dijo: “Si hubiera sabido que un concierto para violonchelo como este se podía escribir, yo hubiera compuesto uno.” (Beckerman, 2003, pág. 192)

Este concierto, está asociado con la vida romántica de Dvorak. En mayo de 1895, después de su regreso de América, re escribe la parte final del tercer movimiento, la cual la dedica a su cuñada quien acababa de fallecer: Josefina Cermakova.

Josefina Cermakova, fue la cantante de la que siempre estuvo enamorado en el periodo en el que Dvorak trabajaba en la Orquesta del Teatro Provisional de ahora República Checa y a quien también dedicó una de sus primeras obras: “Cipreses” (1865).

El segundo movimiento del concierto de violonchelo al igual que en la última parte del concierto que reescribió, incluye el tema que le gustaba mucho a Josefina llamado “*LASST MICH ALLEIN - Leave me alone*” (Déjame solo) que pertenece a su ciclo de cuatro canciones Op. 82. (1887-1888). Por esa razón prohibió cualquier cambio o añadidura (como una *cadenza*) en el concierto. Dvorak dejó en una carta a su editor Simrock, donde prohíbe a todos, de añadir cualquier material al final del concierto, incluido el cellista Hans Wihan (1855-1920) a quien le dedicó el concierto. (Beckerman, 2003, págs. 192-193)

Debo insistir en que mi trabajo se imprima tal y como lo he escrito... Solo te daré el trabajo si prometes no permitir que nadie haga cambios sin mi conocimiento o consentimiento, incluido mi amigo Wihan - y esto incluye la *cadenza* que Wihan tiene agregado al último movimiento... No hay *cadenza* en el último movimiento, ni en la partitura, ni en la reducción al piano. Le dije a Wihan claramente cuando me lo enseñó, que era imposible agregar algo así. El final cierra gradualmente disminuyendo – como un suspiro- con reminiscencias del primer y segundo movimiento- el solo muere al *pianissimo*, cuando

crece de nuevo. Los últimos compases son tomados por la orquesta y todo termina de una manera tormentosa. Esa era mi idea y no puedo despegarme de ella.⁵

Dvorak sufrió de ansiedad en los últimos años de su vida. Por su condición tenía pensamientos constantes de muerte y enfermedad. Las obras que compuso en ese periodo de su vida fueron marcadas por figuras que expresaban muerte, dolor y llanto. Los elementos musicales que denotaban eso fueron escalas cromáticas descendentes, trémolos en notas graves, por mencionar algunas. (Beckerman, 2003, pág. 201) Obras como: *Requiem* (1890), *Rusalka* (1901), *Cuarteto en Sol mayor* (1895), *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1893), *Armida* (1802-1803), entre otras.

El segundo movimiento, también se ve afectado por esa situación, ya que presenta escalas cromáticas descendentes, a las que da significado de llanto y muerte. (Beckerman, 2003, pág. 202)

Este concierto para violonchelo, podría considerarse un “*Requiem*”, ya que se ve afectado no solo por la muerte de su cuñada, sino también de amigos como: Tchaikovsky (1840-1893), Hans Bulow (1830-1894) y su padre, quienes también murieron durante el periodo de estancia de Dvorak en América. (Beckerman, 2003, pág. 206)

⁵ Traducción del inglés realizada por la autora de este trabajo.

1.3 Análisis general de la obra

El concierto para violonchelo en *Si menor* de Dvorak Op. 104, fue escrito entre 1984-1985 y estrenado el 19 de marzo de 1896 en Londres. Consta de tres movimientos:

- *Allegro*
- *Adagio ma non troppo*
- *Finale. Allegro moderato*

Para el análisis musical de la obra en esta opción de titulación, se reseña a partir de la reducción al piano de la parte orquestal.⁶

2.3.1 *Allegro*

El primer movimiento consta de dos temas, el primero de ellos en *Si menor* y el segundo en una escala pentatónica en *Re mayor*. El primer movimiento del concierto está escrito en forma de sonata bitemática.

Exposición (Orquesta)	Tema A – <i>Si Menor</i> Compases 1 a 23	Puente Cadencial – <i>Si Menor</i> Compases 37 a 45	Tema B – Escala pentatónica en <i>Re Mayor</i> Compases 57 a 74	Transición a <i>Si Mayor</i> Compases 75 a 86	
Exposición (Violonchelo y orquesta)	Tema A – <i>Si Mayor</i> Compases 87 a 109 – I 110 a 131 - i	Transición a <i>Re mayor</i> Compases 132 a 139	Tema B – <i>Re mayor</i> Compases 140 a 157	Transición de <i>Fa# Mayor</i> a <i>Re Mayor</i> Compases 158 a 185	Episodio Cadencial - <i>Re Mayor</i> Compases 186 a 191

⁶ Dvorak, Antonin (1981), *Concierto para violonchelo en Si menor, Op. 104*, Editado por: Starker, Janos, G. Schimer, Inc.: Nueva York.

Dvorak, Antonin (1984), *Concierto para violonchelo en Si menor, Op. 104*, Editado por: Ewel Stegmann, Wiesbaden Breitkopf & Härtel: Alemania.

Desarrollo (Violonchelo y orquesta)	Tema A en <i>Re Mayor</i> Compases 192 a 223 – cambia a Mib Menor 224 a 266				
Reexposición (Violonchelo y orquesta)	Tema B - <i>Si Mayor</i> Compases 267 a 284	Transición en <i>Fa# Mayor</i> Compases 285 a 312	Episodio Cadencial en <i>Fa# Mayor</i> Compases 313 a 318		
Coda (Violonchelo y orquesta)	Tema A - <i>Si Mayor</i> . Compás 319- final.				

Gráfico 42. Tabla que muestra la estructura del movimiento y los elementos que lo componen.

Inicia con la exposición del primer tema a cargo del clarinete cuyo principal motivo es:

Allegro ♩ = 116

Violoncello

Piano

mp *pp*

Gráfico 43. Exposición del tema 1. Melodía a cargo del clarinete.

Después de diversas exposiciones de dicho material a cargo de la orquesta con ligeras variaciones rítmico melódicas, en el compás 56 aparece el segundo tema interpretado por el corno solista, este tema está en *Re mayor* y es el siguiente:

56 *in tempo*
un poco sosten.
pp
dim.

Gráfico 44. Exposición del tema 2

En un estándar de la forma *Allegro Sonata*, una vez presentados el tema se procede con el desarrollo de la misma; sin embargo, en este concierto se presenta una segunda exposición, que empieza con el violonchelo solista en el compás 87, en donde presenta nuevamente los temas con ligeras variaciones para hacer lucir las habilidades del intérprete.

87 *Quasi improvisando*
f
ff

Gráfico 45. Exposición del tema A por el solista.

Gráfico 46. Exposición del tema B por el solista.

Una vez presentados ambos temas y después de un episodio cadencial del violonchelo y la orquesta, aparece el desarrollo en el compás 204 al compás 266, que está basado en el primer tema.

Gráfico 47. Inicio del desarrollo. Parte solista.

Una vez terminado el desarrollo, empieza la reexposición en el compás 248, dónde contrario a la tradición, ésta se hace únicamente sobre el segundo tema, cuya primera aparición fue en el compás 56.



Gráfico 48. Reexposición por parte de la orquesta

Al terminar la reexposición y después de una *cadenza* del violonchelo, en el compás 319 comienza la *coda* por parte de la orquesta que está basada en el primer tema. El ingreso del violonchelo se da en el compás 323.



Gráfico 49. Inicio de la *coda*.

Para finalizar el movimiento, la orquesta sin el solista, presenta nuevamente el primer tema, con variaciones rítmica.

2.3.2 *Adagio ma non troppo*

Este movimiento está en la tonalidad de *Sol mayor*, es un *Lied* que significa “Canción de concierto”; Su estructura está basada en una división más o menos simétrica en periodos. (Pla, 1982, pág. 98)

Sección I	Tema A – <i>Sol Mayor</i> Compases 1 a 8	Tema A' – <i>Sol Mayor</i> Compases 9 a 14	Tema B – <i>Sol Mayor</i> Compases 15 a 33	Tema A' - <i>Sol Mayor</i> Compases 34 a 38	
Sección II	Intro – <i>Sol Menor</i> Compases 39 a 42	Tema C – <i>Sib Mayor</i> Compases 43 a 49	Var. C – <i>Sib Mayor</i> Compases 50 a 64	Puente – <i>Sib Mayor</i> Compases 65 a 75	Var. De C – <i>Sib Mayor</i> Compases 76 a 94
Reexposición	Tema A – <i>Sol Mayor</i> Compases 95 a 106	<i>Quasi cadenza</i> – <i>Sol Mayor</i> Compases 107 a 128	Var. 2 de C – <i>Sol Mayor</i> Compases 129 a 148		
Coda	Final – <i>Sol Mayor</i> Compás 149- fin.				

Gráfico 50. La tabla, muestra la estructura del movimiento y los elementos que lo componen.

Inicia con la presentación del tema A en *Sol mayor* a cargo del clarinete.

Gráfico 51. Presentación del tema, parte orquestal. Reducción al piano.

Después de la presentación del tema A por la orquesta, es expuesto por el solista en el compás 9.

Gráfico 52. Presentación del tema por el solista.

A partir del compás 28, comienza una serie de inflexiones y movimientos cromáticos descendentes, junto con un *accelerando*.

Gráfico 53. Fin de la primera parte de la sección A.

En el compás 39, cambia la tonalidad a *Sol menor*. Aquí inicia la sección II del *Lied*.

39 Tempo I°

Gráfico 54. Cambio de tonalidad a *Sol menor*.

43
a tempo
3 f molto espressivo e largamente

Gráfico 55. Inicio del tema B en el compás 43, parte solista.

En el compás 95, la orquesta retoma el tema de la sección A en la tonalidad de *Sol Mayor*.

95 Tempo I
pp

Gráfico 56. Reexposición del tema A. Reducción al piano

En esta sección se presenta una pequeña *cadenza* por parte del violonchelo solista en el compás 107.

The image shows a musical score for a solo cello cadenza. It begins at measure 107, which is highlighted with a box. The music is written on a single staff in G major (one sharp). It starts with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The tempo is marked *Quasi Cadenza.* The piece features several *pizz.* (pizzicato) markings and ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Gráfico 57. *Cadenza*

En el compás 129 comienza la reexposición del tema B.

The image shows a musical score for the reexposition of theme B, starting at measure 129, which is highlighted with a box. The score is for piano and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The tempo is marked *a tempo*. The music begins with a *p* dynamic and features a complex rhythmic pattern in the bass line. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic values.

Gráfico 58. Reexposición.

La *coda* comienza en el compás 149.

Musical score for the Coda section starting at measure 149. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *a tempo*. The piano part begins with a circled '8' and a circled '5' above the first two measures. Dynamics include *pp* and *ppp*. The section concludes with a *ced.* (crescendo) marking.

Gráfico 59. *Coda*.

Musical score for the end of the second movement starting at measure 166. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *rit.* (ritardando). The piano part includes dynamics of *pp*, *morendo*, and *ppp*. The section concludes with a *ced.* (crescendo) marking.

Gráfico 60. Fin del segundo movimiento.

2.3.3 Finale. Allegro Moderato

El tercer movimiento está escrito en forma *Rondo* en la tonalidad de *Si Menor*.

Estribillo 1	Tema A – <i>Si Menor</i> Compases 1 a 32	Tema A' – <i>Si Menor</i> Compases 33 a 47	
Copla 1	Tema A1 – <i>Re Mayor</i> Compases 48 a 72	Tema A – <i>Si Menor</i> Compases 73 a 86	Tema A2 – <i>Si Menor</i> Compases 87 a 142
Estribillo 2	<i>Re Mayor</i> Compases 143 a 203		
Copla 2	Tema A2 – <i>Re Mayor</i> Compases 204 a 245		
Estribillo 3	Tema A – <i>Si Menor</i> Compases 246 a 253	Tema A' – <i>Si Menor</i> Compases 254 a 280	
Copla 3	281-346 – <i>Sol Mayor</i> 347-380 – <i>Si Mayor</i>		
Estribillo 4	Tema A – <i>Si Mayor</i> Compases 381-382	Tema A' – <i>Si Mayor</i> Compases 383 a 396	Tema A – <i>Si Mayor</i> Compases 397 a 420
Coda	Tema A – <i>Si Mayor</i> Compases 421 a 496	Tema A' – <i>Si Mayor</i> Compás 497-fin.	

Gráfico 61. Tabla que muestra la estructura del movimiento y los elementos que lo componen.

El movimiento no empieza directo con el tema sino con una breve introducción por parte de las cuerdas que ocupa cuatro compases.

Introducción del tema A en el compás 5.

Gráfico 62. Tema A.

En el compás 33, se presenta nuevamente el tema A, a cargo del violonchelo solista.

Gráfico 63. Presentación del tema A por el solista.

En el compás 49 el violonchelo solista, presenta una nueva sección.

The image shows a musical score for a solo cello. It consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins at measure 49, which is highlighted with a box. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The bass staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the treble staff has a more melodic line with some rests. There are various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3) throughout the passage.

Gráfico 64. Nueva sección, por parte del violonchelo.

En el compás 73 aparece nuevamente el Tema A, a cargo de la orquesta.

The image shows a musical score for an orchestra. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins at measure 73, which is highlighted with a box. The piece starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The middle staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the treble and bass staves have more melodic lines. There are various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 8) throughout the passage.

Gráfico 65. Tema A por parte de la orquesta.

En el compás 87, después de exponer el tema A, la orquesta inicia una nueva sección. En esta sección, el violonchelo lo presentará en el compás 111.

The image shows a musical score for an orchestra. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins at measure 87, which is highlighted with a box. The piece starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The middle staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the treble and bass staves have more melodic lines. There are various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3) throughout the passage.

Gráfico 66. Nueva sección

Gráfico 67. Nueva sección, parte del solista.

En el compás 143 aparece una nueva sección en *La mayor*. En esa sección, ocurre un desarrollo temático en donde el violonchelo solista ejecuta una serie de pasajes virtuosos haciendo diversas modulaciones.

Gráfico 68. Desarrollo temático en *La Mayor*.

Gráfico 69. Regreso al segundo tema.

Unos compases después y tras varias inflexiones, el violonchelo conduce nuevamente al Tema A en el compás 246, en *Si menor*.

Gráfico 70. Reexposición del tema A, parte solista

En el compás 281 se presenta una cuarta sección, en la tonalidad de *Sol mayor*.

Gráfico 71. Cuarta sección, parte solista.

Aparece una nueva idea melódica en el compás 315 en *Sol mayor*, en la que el tema lo llevan las flautas y el violonchelo solista acompaña.

Gráfico 72. Señala la melodía principal a cargo de las flautas.

Después del desarrollo de esta sección, en el compás 347, la orquesta entra con el tema A, pero ahora en *Si mayor*.

347 Tempo I

Gráfico 73. Inicio del tema A en *Si mayor*.

A partir del compás 425, el violonchelo solista presenta una variación rítmica del tema A.

425

Gráfico 74. Variación del tema A, parte solista

Hacia el final del movimiento, en el compás 477, la orquesta presenta un motivo rítmico del tema A del primer movimiento del concierto.

477

Gráfico 75. Señala el tema el inicio del tema A del primer movimiento del concierto.

A partir del compás 500, la orquesta continúa sin la participación del violonchelo solista.

El movimiento, termina en la tonalidad de *Si mayor*.

The image displays a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The middle and bottom staves are grand staff notation, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents (^) and slurs. The piece concludes with a final cadence in the key of Si mayor (D major).

Gráfico 76. Fin del concierto.

2.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas

2.4.1 Allegro

Pasaje 1: Compás 90. Afinación de acordes. Es indispensable afinarlos con la nota inferior de cada uno de ellos. (Las notas señaladas en la imagen.)

Gráfico 77. A. Dvorak. *Allegro*. cc. 87-92.

Pasaje 2: Compás 110 y 111. Trabajo de estabilidad de pulso. Acentuar la primera nota de cada grupo de cuatro. La digitación que se sugiere a partir del cuarto tiempo del primer compás es:

Gráfico 78. A. Dvorak. *Allegro*. cc. 110-111

Pasaje 3: Compás 124-126. Agilidad. La sugerencia es cambiar la ligadura; ligar cada grupo de cuatro notas, esto con la finalidad de ocupar poco arco y mantener el pulso. Posteriormente, darle énfasis a la primera nota de cada grupo. La digitación que aparece en la imagen me resulta cómoda.

Gráfico 79. A. Dvorak. *Allegro*. cc 124- 126.

Pasaje 4; Compás 158 a 165. Afinación de acordes y golpe de arco *sautillé*. Para estudiar la afinación de los acordes, es indispensable que primero se estudie cada posición de la mano izquierda; esto implica un trabajo detallado de afinación. Otra sugerencia es estudiarlo sin el arco, con el fin de memorizar los movimientos de la mano izquierda. Una vez resuelta la parte de la mano izquierda, se tendrá que resolver el golpe de arco por separado.

Gráfico 80. A. Dvorak. *Allegro*. cc. 158-160.

Pasaje 5: Compás 264. Estudio de octavas. Este pasaje, es una escala ascendente en octavas. Una forma en la que puede darse articulación a algo tan complejo como sonar octavas ligadas, es con el movimiento de vibrato al momento de ascender.

Gráfico 81. A. Dvorak. *Allegro*. cc 264-265.

2.4.2 Adagio ma non troppo

Pasaje 1: Compás 68-72. Trabajo del arco. Ocupar la menor cantidad de arco posible. Se sugiere que se trabaje la mano derecha primero, para memorizar el movimiento que hará la mano y las cuerdas que tocará. Sugiero la digitación que se muestra en la imagen.

The musical score consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 68 is marked with a box containing the number '68'. The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Viola and Cello/Double Bass parts play chords and arpeggios. Measure 72 is marked with a box containing the number '72' and ends with a double bar line and a fermata. Dynamics include *f*, *p*, and *ten.* (tenuendo). Fingerings and bowings are indicated throughout the score.

Gráfico 82. A. Dvorak. *Adagio ma non troppo*. cc. 68-72.

Pasaje 2: Compás 105-110. Trabajo de afinación. Es importante afinar los acordes en relación con la nota inferior. Ejemplo:

The musical score is for the Violin part, measures 105-110. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 105 is marked with a box containing the number '105'. The score shows a melodic line in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *pizz.* (pizzicato), and *dim.* (diminuendo). A double bar line is present between measures 105 and 110. Measure 110 is marked with a box containing the number '110'. The score includes fingerings and slurs.

Gráfico 83. A. Dvorak. *Adagio ma non troppo*. cc. 105-110.

2.4.3 Finale. Allegro Moderato

Pasaje 1: Compás 49 y 50. Uso del arco. Este es un pasaje donde se necesita que el arco brinque. Normalmente, la región del arco más propensa a brindar ese efecto es en la mitad.



Gráfico 84. A. Dvorak. *Finale*. cc. 49-52.

Pasaje 2: Compás 177-185. Trabajo de cambios de posición. Para poder cambiar rápidamente de posición en este pasaje, se propicia la sensación en la mano izquierda para deslizar sobre la cuerda y no brincar en la cuerda. Estudiar las dos manos separadas. Recomiendo la digitación mostrada en la imagen

Gráfico 85. A. Dvorak. *Finale*. cc. 177-185.

Pasaje 3: Compás 315- 330. Trabajo de ligadura del arco y afinación. Para la ejecución final, debido al fraseo y a la armonía del pasaje, se sugiere ligar cada ocho notas en los compases 315 y 316 y cada cuatro notas en los compases 317 y 318. Este patrón de cuatro compases se repite cuatro veces.

En cuanto a la afinación, estudiarlo lento es la forma más efectiva.

The image shows a musical score for A. Dvorak's *Finale*, measures 314-332. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. Measure 315 is marked "a tempo" and "fp". Measure 330 is marked "Meno mosso. ♩ = 84." and includes a first ending bracket. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef.

Gráfico 86. A. Dvorak. *Finale*. cc. 314- 332.

Conclusiones

Los objetivos principales del trabajo son profundizar en lo teórico y práctico de dos de los conciertos más importantes en la historia del violonchelo, que además de ser frecuentemente presentados por solistas en salas de concierto, también son fundamentales para intentar obtener un trabajo en el ámbito estudiantil y profesional orquestal.

Durante la realización de este trabajo, me percaté de la importancia de conocer el contexto en el cual fueron compuestos ambos conciertos, la elección de las ediciones de ambos conciertos, las cuales fueron clave a la hora de resolver los diversos pasajes que se presentaron y su análisis musical, que enriquecen la presentación del intérprete. Por otro lado, el tener una visión didáctica, de análisis para estudio, me permitió pensar en diversas posibles soluciones a los pasajes que presentan más dificultad a la hora de ejecutarlos.

Todas las sugerencias de interpretación mostradas en el trabajo, se deben a la cantidad de horas que pasé experimentando en el instrumento y a las diversas audiciones que presenté a lo largo de la elaboración de este trabajo. Es importante saber que muchas veces las digitaciones y arcadas cambian con el tiempo, conforme se adquieren nuevas habilidades y posturas en el instrumento, se experimentarán soluciones diferentes. Es gracias a la prueba y error que se definen las que hagan sentir al ejecutante mayor comodidad a la hora de una presentación. En mi caso, muestro las soluciones más estables que tuve en el periodo de un año y que sigo utilizando.

Espero que mi experiencia en la práctica de estos conciertos y este trabajo sirva a la comunidad de violonchelistas tanto de la Facultad de Música como de otras escuelas, para dar solución a los diversos pasajes que, durante la ejecución en una audición para concursar por una plaza en una orquesta, pueden resultar desafiantes.

Fuentes Consultadas

Bibliografía

(s.f.).

Beckerman, M. B. (2003). *New worlds of Dvorak*. En M. B. Beckerman. Nueva York: W.W Norton & Company Inc.

Humlova, O. (1954). *Antonin Dvorak*. Praga: Orbis.

Hunter, M. (2012). *Engaging Hydn; Culture, Context and Criticism*. Nueva York: Cambridge University Press.

Larsen, J. P. (1980). *The new grove "Haydn"*. UK: Macmillan Publishers.

México, O. F. (13 de Enero de 2019). *Secretaría de Cultura de la Ciudad de México*. Obtenido de <http://ofcm.cultura.cdmx.gob.mx/node/294>

Pla, L. (1982). *Guía analítica de formas musicales*. Valencia: Real Musical.

Stefan, P. (1971). *Anton Dvorak*. New York: Da Capo Press.

Partituras

Dvorak, A. (1981). *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor*. Nueva York: G. Schimer, Inc.

Dvorak, A. (1984). *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor*. Alemania: Wiesbaden Breitkopf & Härtel.

Haydn, F. J. (1989). *Concierto para violonchelo y orquesta en Do mayor*. Cologne: G. Henle Verlag.