



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## FACULTAD DE MÚSICA

Tesina

«Antonín Dvořák y su *Concierto para violonchelo y orquesta en si menor*»

Opción de titulación: Tesina

Que para obtener el título de:

**Licenciada en Música – Violonchelo**

Presenta:

**Emilia González Dorantes**

Asesores:

Trabajo escrito: Mtro. **Edmundo Camacho**

Recital público: Mtro. **Edgardo Espinosa**

Ciudad de México, mayo de 2021



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.

*A mi madre y a mi padre.*

**Olga Cecilia Dorantes Salas (1957-2008) - Luis Alberto González Sotomayor (1961-2019)**

# ÍNDICE

<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b>	4
<b><u>CAPÍTULO I. ANTONÍN DVOŘÁK, EL COMPOSITOR</u></b>	5
<b><u>CAPÍTULO II. EL CONCIERTO PARA VIOLONCHELO EN SI MENOR DE ANTONÍN DVOŘÁK</u></b>	
<u>2.1 Antecedentes</u>	12
<u>2.2 El Concierto en si menor</u>	13
<u>2.3 Descripción/Análisis</u>	18
<u>2.3.1 Primer movimiento: Allegro</u>	18
<u>2.3.2 Segundo movimiento. Adagio</u>	21
<u>2.3.3 Tercer movimiento: Allegro</u>	24
<b><u>CAPÍTULO III. RETOS DE LA INTERPRETACIÓN</u></b>	
<u>3.1 Primer movimiento: Allegro</u>	29
<u>3.2 Segundo movimiento. Adagio</u>	34
<u>3.3 Tercer movimiento: Allegro</u>	36
<b><u>CONCLUSIONES</u></b>	39
<b><u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u></b>	40
<b><u>BIBLIOGRAFÍA MUSICAL</u></b>	40

## INTRODUCCIÓN

En un inicio, cuando el maestro Edgardo Espinosa me planteó la inclusión del *Concierto en si menor* de Antonín Dvořák como parte de mi programa de titulación, yo me sentí algo reacia a acceder. Está tan establecido como uno de los grandes pilares del repertorio para chelo del siglo XIX que lo encontré demasiado intimidante en todos los sentidos. Al ver mi grabación favorita del *Concierto* a cargo del gran chelista noruego Truls Mørk y observar la facilidad con la que abordaba aquellos pasajes de aspecto tan imponente en la partitura me sentí convencida de que sería una labor por encima de mis capacidades técnicas y musicales. Sin embargo, a lo largo de los meses comencé a ver que tal vez mi maestro tenía razón y este nuevo objetivo no era tan imposible como aparentaba. Lo mismo me sucedió con el análisis, que realicé en parte en la clase del profesor Leonardo Mortera. Poco a poco parecía que el aprendizaje de siete años de propedéutico y licenciatura sí me habían preparado para por lo menos dar un sincero intento a hacerle justicia a Antonín Dvořák (y a los otros compositores que forman parte de mi programa de titulación), así que he aquí una parte del resultado de varios años de exploración musical, no siempre constante, no siempre ejemplar, pero que sí me han llevado considerablemente más allá del lugar de inicio y que me han mostrado de igual forma que a veces, cuando uno no confía en sí mismo, hay que tal vez confiar en los profesores que te han visto crecer y que saben del potencial que existe detrás de tus inseguridades.

Este trabajo está dividido en tres secciones principales, comenzando con un sumario biográfico sobre Antonín Dvořák, seguido por un capítulo dedicado exclusivamente a su *Concierto*, tanto la historia de éste, como su respectivo análisis formal, y concluye con un tercer capítulo que explora las dificultades personales que enfrenté para resolver este reto, divididas por movimientos y con ejemplos ilustrados con fragmentos de la partitura del chelo solista. El trabajo finaliza con unas breves conclusiones.

Conozcamos entonces un poco de la vida y un fragmento de la obra de Dvořák, una gran inspiración para quien sabe lo que es tener que dejar atrás tu hogar para buscar una vida de música.

## CAPÍTULO I. ANTONÍN DVOŘÁK, EL COMPOSITOR

Antonín Leopold Dvořák nació en Nelahozeves, pequeño pueblo cercano a Praga, Bohemia, actual Chequia (perteneciente en ese momento al Imperio Austrohúngaro) el 8 de septiembre de 1841. Antonín fue el primogénito de Frantizek Dvořák, carnicero y dueño de la pequeña posada local, y de Anna Zdenková, quienes se habían casado dos años antes.<sup>1</sup>

El niño mostró aptitudes musicales desde muy temprana edad; en la escuela aprendió a tocar el violín y desde los 9 años ya participaba amenizando la posada de su padre junto con una banda de músicos que interpretaban música popular.<sup>2</sup> Pese a su talento, como se esperaba que cuando creciera se dedicara a manejar el negocio familiar, se decidió enviarlo a la vecina ciudad de Zlonice, no para cultivar sus aptitudes musicales, sino para aprender alemán, que era en ese entonces el idioma de los negocios de la región. Para suerte de Antonín, el maestro que le fue asignado, también de nombre Antonín y de apellido Liehmann, era, además de maestro de idiomas, maestro de música. De esta forma se combinaron en las lecciones diarias tanto el alemán, como la armonía y el contrapunto. Liehmann, consciente de las grandes aptitudes musicales de su alumno, puso especial atención en su potencial artístico y lo instruyó además en el órgano, el piano, la viola y lo hizo partícipe del coro.<sup>3</sup>

Frantisek, el padre, no se sintió particularmente entusiasta sobre el exceso de atención que su hijo estaba dando a la música, de modo que lo transfirió a la ciudad de Česká Kamenice, cerca de Sajonia, donde buscó otro profesor que, sin embargo, actuó de la misma forma que Liehmann y continuó con los estudios musicales del joven Antonín.<sup>4</sup> Cuando Dvořák cumplió 15 años fue forzado a regresar a Nelahozeves a ayudar en la posada familiar, que comenzaba a tener problemas financieros. Pasó ahí dos años trabajando como asistente de posadero, hasta que el profesor Liehmann asistió personalmente a convencer a Frantisek para que Antonín partiera a Praga para realizar estudios formales en la escuela de órgano. Su padre aceptaría por fin en 1857 y Dvořák concluiría sus estudios musicales dos años después, al cumplir los 18, y siendo calificado como «muy excelente»<sup>5</sup>. Durante este tiempo vivió en casa de su tío, que había accedido a cubrir los gastos de su manutención.<sup>6</sup>

Los dos años de estudios que realizó Antonín resultaron algo complicados: el joven no tenía un excelente nivel de alemán, lo que lo hacía ver como una persona de educación y capacidad socioeconómica bajas;<sup>7</sup> tampoco contaba con un piano propio, de modo que estudiaba en casa

---

<sup>1</sup> Parramón (dir.) (1982), *Dvorak. Su vida, su música, su tiempo, su obra, sus contemporáneos, su discografía*, Barcelona: Parramón Ediciones, p. 8.

<sup>2</sup> Humlova (1954), *Antonín Dvořák*, Praga: Orbis, p. 5.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Parramón, *op. cit.*, pp. 8-10.

<sup>5</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> Parramón, *op.cit.*, p. 10.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11.

de su amigo Karel Bendl, que le prestaba el suyo.<sup>8</sup> Además, eventualmente su tío se vio incapaz de continuar haciéndose cargo de los gastos del joven, por lo que Antonín se vio forzado a buscar un trabajo. Afortunadamente consiguió un puesto como violinista en la orquesta del Teatro Provisional a cargo de Karel Komzák, agrupación donde actuó como solista al menos tres veces durante 1862. El sueldo ganado en aquel lugar le permitió rentar un departamento en el centro de Praga.<sup>9</sup> Para este momento, Dvořák ya había realizado varias composiciones, sin embargo, fueron probablemente destruidas por el mismo Antonín de igual manera en que lo fueron obras posteriores que no satisficieron los estándares del compositor. La primera obra de la que se conserva la partitura es un *Quinteto para cuerdas en la menor* de 1861.<sup>10</sup>

Para suerte de Dvořák, la persona que en 1866 sustituyó a Karel Komzák, como director del Teatro Provisional de Praga, no resultó otra que el reconocido compositor bohemio Bedřich Smetana.<sup>11</sup> Este influyente personaje intentó apoyar a su colega montando en escena la segunda ópera compuesta por Dvořák: *El rey y el carbonero*, que había compuesto en primavera de 1871. Desafortunadamente para él, la puesta no pudo ser realizada dada la dificultad de las partes solistas y algunos problemas de orquestación (sería finalmente estrenada en 1874, tras una serie de amplias correcciones).<sup>12</sup> Sin embargo, la primera señal del éxito que poco tiempo después tendría como compositor llegaría en 1873, año de estreno de su *Himno Patriótico*, compuesto el año anterior. La presentación resultó un enorme éxito, capitalizando sobre el orgullo nacionalista del público bohemio<sup>13</sup> y convirtiéndose en precedente para que las obras de Antonín comenzaran a publicarse.<sup>14</sup> El nacionalismo no era, sin embargo, sólo un truco de parte de Dvořák para llenar las pasiones de los asistentes, pues él mismo se había identificado con las aspiraciones nacionalistas desde tiempo atrás,<sup>15</sup> y las consolidaría con el estreno en 1874 de su tercera ópera: *Cabezas duras*, ópera cómica de temática popular.<sup>16</sup>

1873 fue también importante para Antonín por otras razones. Ese fue el año en que contrajo matrimonio con Anna Cermáková, además de renunciar a su puesto como violinista en el Teatro Provisional de Praga y tomar el de organista en una iglesia de San Adalberto para así poder dedicar mayor tiempo a la labor compositiva;<sup>17</sup> durante este periodo finaliza su *Tercera y Cuarta sinfonías*, así como una *Rapsodia para orquesta* y la *Sonata para violín en la*

---

<sup>8</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 6.

<sup>9</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 12.

<sup>10</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 6.

<sup>11</sup> Parramón, José. *op. cit.*, p. 12.

<sup>12</sup> Humlova, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>13</sup> Parramón, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>14</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>17</sup> Parramón. *op. cit.*, p. 13.

*menor*.<sup>18</sup> Al siguiente año concursa para un apoyo monetario de 400 florines anuales auspiciado por la Universidad de Viena, otorgado a jóvenes músicos con dificultades económicas. Dentro del jurado para esta beca se encontraba el compositor alemán Johannes Brahms,<sup>19</sup> quien, impresionado por su talento, se convertiría en su amigo y defensor.<sup>20</sup>

Con el dinero de la beca vienesa sumada a los 120 florines mensuales adicionales que Dvořák ganaba como organista en San Adalberto, el joven obtuvo finalmente la estabilidad económica necesaria para concentrarse principalmente en su carrera como compositor, produciendo en 1875 una *Quinta sinfonía*, alabada en su momento por el afamado director Hans von Büllow. Sin embargo, no todo fue éxito y bienestar ese par de años, pues tristemente entre 1874 y 1876 fallecieron al poco tiempo de nacidos los primeros tres hijos que trajo al mundo la pareja Dvořák, siendo la muerte de la tercera la inspiración que dio lugar al famoso *Stabat Mater* opus 58, de 1877.<sup>21</sup>

Manteniéndose distraído de sus tragedias personales a través de la composición, el mismo año produjo también los *Dúos moravos* para dos voces femeninas y piano, dando música original a textos tradicionales bohemios.<sup>22</sup> Esta música fue utilizada para volver a solicitar la beca de la Universidad de Viena, la cual le fue entregada por segunda vez. Brahms, quien seguía siendo jurado en el concurso, logró además de todo que la obra fuera publicada por la editorial Simrock, estableciendo de esta forma una relación profesional aún más cercana, en la que el alemán supervisaba algunas de las pruebas de imprenta que se le publicarían al checo.<sup>23</sup> Dvořák devolvería el gesto instrumentando las *Danzas húngaras* de Brahms del opus 17 al 21 y dedicándole su *Cuarteto de cuerda en re menor*.<sup>24</sup>

El siguiente año, 1878, la paciencia de los Dvořák fue recompensada con el nacimiento de Otýlie,<sup>25</sup> primera entre su descendencia que sí conseguiría llegar a la adultez. Por estas fechas realizaría también la composición de la primera de dos series de *Danzas eslavas*, eminentemente populares y nacionalistas, que representaban el optimismo y la fraternidad de los pueblos eslavos.<sup>26</sup> Dvořák realmente amaba su tierra, y era difícil separarlo de ella. En 1880 compró en el pueblo de Vysoká, a 150 kilómetros de Praga, una pequeña villa, su propio pedazo de Bohemia, donde pasaría los veranos y cultivaría su afición por la crianza de palomas.<sup>27</sup>

---

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>23</sup> Parramón, *op. cit.*, p.14.

<sup>24</sup> Humlova, *op. cit.*, p.11.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p 13.

<sup>27</sup> Parramón, *op. cit.*, p.16.



Para este momento la fama de Dvořák había alcanzado ya talla internacional y en Londres se estrenaron con enorme éxito sus *Variaciones Sinfónicas*. El director de aquella presentación agradeció públicamente al compositor por su «tan extraordinaria pieza». <sup>28</sup> También se le comienza a considerar para llevar su genio a otros lados, por ejemplo, Eduard Hanslick, crítico musical austriaco, lo invitaría a su ciudad, Viena, con el propósito de que allí, en una lujosa casa patrocinada por aquel mecenas, compusiera una gran ópera que rivalizara tanto con la escuela italiana como con la omnipresente influencia operística wagneriana. <sup>29</sup>

También en Londres tuvo amplio éxito su *Stabat Mater*, interpretado en 1883, lo que haría que se le invitara a aquel lugar a dirigir la obra personalmente. <sup>30</sup>

De esta forma comenzaron los viajes de Antonín Dvořák, que emprendería entre 1884 y 1886 cinco giras a Inglaterra, aunque su música también era estrenada en otros países. <sup>31</sup> En total realizaría nueve viajes a las islas británicas. En el primero de ellos dirigiría su *Stabat Mater* en Londres, donde el público había mostrado especial predilección por su música. <sup>32</sup>

Durante 1888 Dvořák coincidió en Praga con Chaikovsky, quien solo era un año menor que él y que ya para entonces era un compositor que gozaba de un amplio reconocimiento en los centros musicales occidentales. Ambos entablaron una gran relación, viéndose constantemente durante la visita del ruso a Bohemia: asistían juntos a los eventos que se organizaban en honor a Chaikovsky, éste visitaba a Antonín en su casa, luego Dvořák presenciaba los ensayos que su colega realizaba con la orquesta. Al regresar a su patria, organizó conciertos con la música del checo que fueron bien recibidos y, como consecuencia, lo invitó personalmente a dirigir en Moscú y Petrogrado en 1889 donde tuvo gran éxito y buenas críticas en los periódicos. Lamentablemente, por cuestiones de agenda los dos colegas no pudieron coincidir en Rusia, pues Chaikovsky se encontraba en Florencia y de hecho nunca volvieron a verse, aunque siguieron vinculados por correspondencia. <sup>33</sup>

La vida pública provocó que Dvořák dividiera su tiempo entre la composición, las giras, conciertos y aceptación de reconocimientos: <sup>34</sup> comenzando la década de 1890 fue nombrado miembro de la Academia checa de ciencias, letras y artes, también lo hicieron miembro de la Academia de Berlín, además de recibir dos doctorados *Honoris Causa* por parte de la Universidad Carolingia de Praga y la Universidad de Cambridge, de los cuales se sentía particularmente orgulloso. <sup>35</sup> Para la aceptación del último presentó como agradecimiento su

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

<sup>30</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>32</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 16.

<sup>33</sup> Humlova, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>35</sup> *Idem*.

*Stabat Mater* y su *Octava sinfonía*. También fue condecorado durante este periodo como miembro de la Orden de la Corona de Hierro.<sup>36</sup>

Aceptó también, en Praga, la cátedra de composición del Conservatorio, donde participó en la formación de compositores como Suk, Nedbal, Novák y Karel, entre otros.<sup>37</sup>

Pese a su considerable actividad en el extranjero, Dvořák había rechazado consistentemente las invitaciones para dejar Europa e incursionar en los Estados Unidos,<sup>38</sup> debido a que esto lo alejaría demasiado de su amada Bohemia, sin embargo al ofrecérsele la posibilidad de una absoluta seguridad monetaria a los 50 años, suficiente para asegurarle una vida cómoda a su familia que en este momento contaba ya con 6 hijos, aceptó en 1891 la invitación de Jeannette Thurber para dirigir por dos años el recientemente fundado Conservatorio Nacional de Nueva York, esto con un generoso contrato que ofrecía tres meses anuales de vacaciones, además de una paga considerable.<sup>39</sup>

Durante su periodo neoyorkino Dvořák compuso la que es quizá su obra más conocida: la *Novena sinfonía* (a veces llamada quinta) «Del nuevo mundo», que fue estrenada en Nueva York con enorme éxito. Pese a ser apodada por la crítica como «sinfonía americana», el compositor rechazaría aquel calificativo aclarando que «todas sus composiciones eran y seguirían siendo música checa».<sup>40</sup> Meses después, Antonín utilizaría sus primeras vacaciones del otro lado del Atlántico para descansar en Spillville, Iowa, que contaba con una gran población checa para la cual él interpretaba música popular en el órgano,<sup>41</sup> de esta forma Dvořák traía a Spillville un poco de Bohemia y él podía sentirse no tan lejos de casa; sin embargo, durante esta estancia en Estados Unidos, llegaron a sus oídos las noticias de la muerte tanto de Chaikovsky como de Hans von Büllow, en cuya memoria escribió los *Cantos bíblicos* opus 99.<sup>42</sup> Las siguientes vacaciones se vería motivado a regresar a Vysoká, la villa que poseía cerca de Praga. Poco después de su regreso a Nueva York al terminar sus vacaciones, comenzaría a escribir el *Concierto para violonchelo*,<sup>43</sup> del que hablaremos más a detalle en la siguiente sección.

Una vez terminado su contrato con el Conservatorio de Nueva York, Dvořák regresó a Chequia a mediados de 1895, dejando en alto su nombre en América.<sup>44</sup> Tenía ya 54 años cuando retomó su puesto en el Conservatorio de Praga<sup>45</sup>, donde trabajaría hasta el

---

<sup>36</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 16.

<sup>37</sup> Humlova, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 17.

<sup>45</sup> *Idem*.

decaimiento de su salud, años más tarde. Dentro de la producción compositiva de esta etapa destacan su *Suite para orquesta*, cuatro *Poemas sinfónicos*, cuartetos para cuerda y su ópera «*Rusalka*». <sup>46</sup> Poco después del estreno de esta ópera, y para celebrar el cumpleaños número 60 del compositor, el Teatro Nacional montó una serie de conciertos en su honor, dentro de los cuales se presentó una serie con sus óperas e incluso el gobierno lo nombró senador vitalicio. <sup>47</sup>

Para terminar de coronar su vida como compositor reconocido, le fue concedido el puesto de director artístico del Conservatorio de Praga, que si bien era un puesto importante no le requería demasiada atención, pues su plan era dedicarse principalmente a la composición. Dvořák tenía planes para producir «óperas, oratorios y numerosas composiciones más cortas» <sup>48</sup> sin embargo no pudo concretar sus planes; la única obra que realizó fue su última ópera: *Armida*, que tristemente resultó un fracaso. <sup>49</sup> Durante su estreno el 25 de marzo de 1904 en el Teatro Nacional, Dvořák sintió un malestar y tuvo que abandonar la presentación. A finales de abril un dolor renal lo forzó a faltar a conciertos en su honor y a partir de este momento se vio convaleciente en cama. <sup>50</sup> Finalmente, el 1 de mayo de 1904 sufrió una apoplejía que terminó con su vida minutos después, a los 63 años. <sup>51</sup> Su cuerpo reposa en el cementerio de Vyschrad, cerca de su colega Smetana. <sup>52</sup> Su muerte generó luto nacional <sup>53</sup> y camino a su lugar de descanso final se reunieron miles de personas en el cortejo fúnebre, <sup>54</sup> dejando un enorme legado para la música europea y principalmente para Chequia, que su corazón nunca abandonó.

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> Humlova, *op. cit.*, p. 38.

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 18.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Humlova, *op. cit.*, p.39.

<sup>52</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 18.

<sup>53</sup> Humlova, *op. cit.*, p.39.

<sup>54</sup> Parramón, *op. cit.*, p. 18.

## CAPÍTULO II. El *Concierto para violonchelo en si menor* de Antonín Dvořák

### 2.1 Antecedentes

Dvořák tiene en su haber tres conciertos completos para instrumento solista: el de violín y orquesta en la menor (1879), el de piano y orquesta en sol menor (1894-1895) y el de violonchelo y orquesta en si menor, también compuesto en 1894. Sin embargo, anteriormente a estos tres conciertos, concluidos y estrenados, compuso el *Concierto en la menor para violonchelo y orquesta* (1865), que precedió por veintinueve años al que usualmente asociamos con Dvořák, y el cual fue dedicado originalmente al chelista Ludevít Peer. Parte de los primeros trabajos composicionales del checo fueron rescatados por Günter Raphael en 1925 luego de la incineración de gran parte de las obras compuestas durante la década de 1860 y provocada por el mismo Dvořák. Raphael se dio a la tarea de editarlo y orquestarlo puesto que, pese a que la parte solista estaba mayormente terminada, solo se contaba con un acompañamiento para piano «terminado» en 1865 y esencialmente en forma de boceto, con poco desarrollo melódico en las partes solistas del piano.<sup>55</sup>

A pesar de la importancia del rescate de este temprano concierto para violonchelo, hay que destacar que la labor de Raphael carece de legitimidad y de vocación, ya que no tuvo el cuidado de preservar íntegramente las ideas melódicas, armónicas y de orquestación de Dvořák, y excusándose detrás de la evidente inmadurez composicional del Bohemio, diciendo incluso que el concierto inalterado tendría una duración de hora y media, (cuando en realidad esta no debería de pasar de cincuenta y dos minutos),<sup>56</sup> se permitió hacer grandes cambios a lo largo de todos los movimientos, incluyendo el Tema 1 del primer movimiento.<sup>57</sup>

A pesar de que este concierto es visto (con justa razón) como un trabajo inmaduro, sí posee recursos que serían explotados de forma más adecuada en su *Concierto en si menor*, como es el caso de la omisión del primer tema durante la recapitulación en el primer movimiento. Cabe mencionar también que este concierto sí posee una cadencia, aunque corta, elemento que no sería utilizado en el concierto más conocido.

Años después y a pesar de ser un compositor más maduro, Dvořák no logró éxito con sus posteriores conciertos para violín y piano, los cuales fueron recibidos con críticas principalmente dirigidas hacia el balance entre la orquesta y las partes solistas, que parecían estar más bien integradas a una composición sinfónica que ser la parte orquestal escrita alrededor del solista<sup>58</sup> en el caso del piano, llegando a tal punto que el pianista Vilem Kurz realizó una transcripción que otorgaba al solista un papel más protagónico, sin embargo, esta

---

<sup>55</sup> John Clapham (1966), *Antonin Dvořák. Musician and Craftman*, Londres: Faber and Faber, p. 93.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>58</sup> Parramón, *op.cit.*, p. 25.

versión no es la más interpretada en la actualidad, habiendo crecido el interés por la original, a pesar de ser su concierto menos interpretado.<sup>59</sup>

## 2.2 El Concierto en si menor

La gestación de esta obra está relacionada con el proceso de consolidación del violonchelo como instrumento solista en una época que sólo el violín podía disputarle al piano esta posición. Aparentemente Dvořák decidió componer el que se convertiría en su concierto más importante luego de escuchar, durante su breve estancia de cuatro años en Estados Unidos, el concierto para violonchelo de Victor Herbert, interpretado por éste la primavera de 1894 en Brooklyn, Estados Unidos. Dvořák escribiría en una carta a Alois Göbl que él era el más sorprendido por su propia decisión de escribir un concierto para este instrumento, ya que, como le había comentado a Josef Michl, consideraba que el violonchelo era un bello instrumento en el ámbito orquestal y de música de cámara, con un agradable registro medio, pero no tenía la fortaleza suficiente para ser un buen instrumento solista por lo nasal de sus agudos y lo murmurante de sus graves.<sup>60</sup> Sin embargo esto resulta extraño puesto que, como vimos antes, ya había realizado un intento de composición solística para el violonchelo, aunque infructuoso. Quizá fuera este mismo fracaso el que lo convenciera de que este instrumento no era digno del tratamiento solista, como curiosamente también pensaba Johannes Brahms, quien fue a su vez convencido de que este instrumento sí era digno de su propio concierto luego de escuchar la obra de Dvořák, pese a que, aun habiendo compuesto unos años antes un concierto doble para violín y chelo, opinó sobre el concierto de Dvořák: «¿Por qué rayos no me enteré de que era posible componer un concierto de esta forma para el chelo? ¡De haberlo sabido antes habría compuesto uno yo mismo hace mucho tiempo!».<sup>61</sup>

El concierto en si menor fue originalmente dedicado a su amigo chelista Hanuš Wihan, también bohemio, y compuesto en Estados Unidos entre el 8 noviembre de 1894 y año nuevo de 1895. La parte orquestal la escribiría entre el 18 de noviembre de 1894 y el 8 de febrero de 1895. Fue estrenado por Wihan y Dvořák en su versión acompañada por piano en agosto de ese mismo año en el castillo de Lužany, donde anteriormente Dvořák ya había estrenado su célebre *Misa en re mayor*.

La buena amistad entre Dvořák y Wihan no impidió, sin embargo, que tuvieran diferencias conceptuales acerca del concierto. Dvořák escribiría lo siguiente a su editor, Simrock, quien residía en Berlín, el 3 de octubre de 1895:

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>60</sup> Clapham, *op .cit.*, p. 103.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 108

Tengo algunas diferencias de opinión con el Amigo Wihan sobre algunos lugares. No me gustan algunos de los pasajes –y debo insistir en que mi trabajo sea impreso como yo lo escribí. Los pasajes en cuestión pueden ser impresos en dos versiones, una *fácil* y una versión *más difícil*. Solamente accederé a darte mi trabajo si prometes no permitir a *nadie* hacer modificaciones, sin ser el Amigo Wihan una excepción –sin mi conocimiento y consentimiento- esto incluyendo la *cadenza* que Wihan ha agregado al último movimiento [con una duración de 59 compases]. No hay *cadenza* en el último movimiento ni en la partitura completa ni en el arreglo para piano. Le dije a Wihan inmediatamente cuando me la enseñó que era imposible agregar aquel pedazo. El final cierra gradualmente *diminuendo*, como un suspiro, con reminiscencias al primer y segundo movimientos- el solo muere hacia un *pp*, luego se inflama de nuevo y los últimos compases son tomados por la orquesta para luego concluir en de un modo tormentoso. Esa es mi idea y no me puedo separar de ella.<sup>62</sup>

Según el biógrafo oficial de Antonín, Otakar Dvořák, hijo del compositor, la razón por la cual su padre se mostraba celoso hacia la concepción original de su obra era de carácter fundamentalmente personal: mientras trabajaba en el *Concierto en si menor* llegó a él la noticia de que su cuñada, de nombre Josefa Kaunitzová, había caído gravemente enferma. Supuestamente él había estado enamorado de ella durante 1865 en un periodo durante el cual fue su alumna de piano junto con su hermana Anna, quien posteriormente se convertiría en la esposa del compositor. Pensando en Josefina, Dvořák habría agregado el tema de una de las canciones predilectas por Josefina<sup>63</sup> de nombre «*Lass mich Allein*» (Déjame solo[a]) op. 82, no. 1, al segundo movimiento, cambiándolo de un pulso binario (4/4) a uno ternario (3/4).<sup>64</sup> Por estas fechas Dvořák regresó a su natal bohemia, atacado por la nostalgia,<sup>65</sup> donde tan sólo un mes después de su llegada, el 27 de mayo de 1895, Josefa falleció. Abrumado por su pérdida, Dvořák agregaría otra versión de la canción «Déjame solo(a)» con una duración de 69 compases al final del tercer movimiento.

Considerando lo anterior, es comprensible que el agregar una *cadenza*, y modificar el texto original fuera inaceptable para Dvořák, quien tendría una idea clara de cómo homenajear a Josefina con su obra. Sin embargo, esta hipótesis altamente romantizada ¿se puede tomar, como se ha hecho por décadas, como una causa definitiva, tanto de la sensibilidad de Dvořák sobre la autenticidad de la edición publicada de su concierto (que bien podría haber sido simplemente el deseo comprensible de un compositor ya reconocido de que se respetara la integridad de su trabajo), como de las modificaciones hechas al segundo y tercer

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 104. Todas las traducciones del inglés fueron realizadas por la autora de esta investigación.

<sup>63</sup> Ivanov, Miroslav (1995), *In Dvorak's Footsteps. Musical Journeys in the New World*. Kirksville (EUA): The Thomas Jefferson University Press. p. 384.

<sup>64</sup> Traducida al inglés como «Leave Me Alone» por Clapham (*op. cit.* p. 194), «If Only My Spirit Alone» por Ivanov, (*op. cit.* p. 384) y «Let me go alone in my dreams» (Pommer, 2003: [57]), cuya letra traducida del inglés dice: «Leave me alone! O mare ye not the peace within my breast with words so loud and flowing» (Clapham, *op. cit.* p. 107).

<sup>65</sup> Beckerman, Michael (2003), *New worlds of Dvorak. Searching in America for the Composer's Inner Life*. Nueva York: W.W. Norton & Company, p. 186.

movimientos? Michael Beckerman, en su libro *New worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life*, nos propone varias hipótesis sobre la importancia de Josefina en el trabajo del compositor, argumentando tanto a favor como en contra de las versiones que incluyen: una relación romántica o sus secuelas entre Josefina y Antonín; el sincero homenaje a una familiar fallecida; o, simplemente, una coincidencia entre estas modificaciones al concierto y la muerte de Josefina, dado a que, como Beckerman nos indica, Otakar Dvořák es la única fuente primaria de la que proviene la popularización de este consenso romántico y que, como este no presenta evidencias documentales para sostenerse. Es imposible afirmar con total certeza que hubiera una relación directa entre la muerte de Josefina y las modificaciones al concierto por parte de Dvořák. Es, sin embargo, una teoría con suficientes indicios como para ser considerada posible.<sup>66</sup>

Para el estreno de la obra con orquesta completa Dvořák había acordado con la Sociedad Filarmónica de Londres que él mismo dirigiría el concierto con Wihan como el solista sin embargo esto no fue posible por problemas en la agenda de ambos, por lo que Francesco Berger, secretario de la Sociedad Londinense decidió programar el concierto con el chelista Leo Stern como solista, en sustitución de Wihan. Al enterarse Dvořák, decidió a escribir a Berger el 14 de febrero de 1869 diciendo:

Mi querido amigo Berger:

Lamento anunciarte que no puedo dirigir la presentación del celo concierto (sic.), la razón es que he prometido a mi amigo Wihan que *—él la tocará*. Si ustedes ponen el concierto (sic) en el programa, en definitiva yo no podré ir y estaré feliz de acudir en otro momento.

Con los mejores deseos

Sinceramente suyo

Ant. Dvořák.<sup>67</sup>

A lo que sabemos que Berger contestaría el 17 de febrero lo siguiente:

¡Mi querido y honorable maestro!

Habríamos estado de lo más contentos de tener al Sr. Wihan como intérprete de su concierto, pero como usted me dijo que no podría venir el 19 de marzo, pensamos que sería de su agrado incluir de cualquier forma el concierto y hemos arreglado que el Sr. Leo Stern, quien dice que conoce la obra, la interprete. Ahora que todo esto está concretado usted escribe y nos dice que

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 192-207.

<sup>67</sup> Clapham, *op. cit.*, p. 104.

no podrá venir si incluimos el concierto. Es muy vergonzoso para nosotros, pero como usted desea retiraremos el concierto del programa.<sup>68</sup>

Pese a todo, el concierto sí fue estrenado por Leo Stern y dirigido por Dvořák el 19 de marzo de 1896 y, aunque que Wihan no tocó la versión completa del concierto hasta el 25 de enero de 1899 en La Haya, dirigida por Mengelberg, y solo hasta el 20 de diciembre del mismo año en Budapest, bajo la dirección del mismo Dvořák.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>69</sup> *Idem*.



## 2.3 Descripción/Análisis

El *Concierto en si menor* de Dvořák fue compuesto casi en su totalidad durante la estancia del compositor en los Estados Unidos, por lo que es fácil asumir que, como en el caso del *Cuarteto Americano* y la *Sinfonía No. 9* «Del nuevo mundo», estaría ampliamente influenciada por la música local (como de hecho asegura Parramón en su trabajo sobre Dvořák).<sup>70</sup> Sin embargo, Clapham, un autor más especializado, nos explica que, por ejemplo el uso de séptimas disminuidas, como la apreciable en el segundo compás, no son una influencia de los cantos espirituales negros, sino un recurso que el compositor habría utilizado desde su *Séptima sinfonía*, compuesta en 1884, ocho años antes de su llegada al continente americano.<sup>71</sup> Dicho esto, y como hemos mencionado anteriormente, se cree que la energía creativa provino más de la nostalgia por su antiguo país, al que volvería casi inmediatamente después de terminar la parte solista del *Concierto*, sin poder dejar de mencionar las importantísimas incorporaciones de la canción «Déjame solo(a)» en el segundo y el tercer movimiento, que también han sido mencionadas con anterioridad.

### 2.3.1 Primer movimiento: *Allegro*

El primer movimiento del concierto, «*Allegro*», está compuesto en una clara pero no rigurosa forma sonata cuya estructura fundamental es la siguiente:

1er. Mov.	<i>Introducción</i>	<i>Exposición</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Recapitulación</i>	<i>Coda</i>
<b>Compás</b>	1-86	87-223	224-266	267-318	319-350
<b>Tempo</b>	<i>Allegro</i>	Tiempo ondulante	<i>Tempo I.</i>	□	<i>Più mosso</i>
<b>Temas</b>	Tema 1 y Tema 2	Tema 1 y Tema 2	Tema 1 (var)	Tema 1	Tema 1 y Tema 1 (vars.)
<b>Tonalidad</b>	Bm/DM	Bm/BM, EM, DM	Abm/G#m/G#M	BM	BM

Comienza con una introducción a cargo del clarinete, exponiendo el Tema 1 en si menor, protagonista principal de todo el primer movimiento, seguido por una respuesta de la flauta y una vez más el primer tema, repetido por los violines. Éste será extendido y variado a lo largo de los primeros 32 compases, seguidos por un breve puente que conduce a la presentación del Tema 2 en el compás 57 a cargo del corno francés.<sup>72</sup> Luego de un segundo puente breve, comienza la exposición del Tema 1 (indicado como *Quasi improvisando*), aunque en el homónimo mayor y a cargo del violonchelo solo, que después de usar progresiones de acordes de tres notas sobre semicorcheas, entrega el Tema 1 a la orquesta mientras simultáneamente asciende cromáticamente utilizando trinos.

<sup>70</sup> Parramón, *op. cit.* p. 27.

<sup>71</sup> Clapham, *op. cit.* p. 105

<sup>72</sup> «Descrito por Tovey como “uno de los pasajes más hermosos nunca escritos para el corno”, y que utiliza principalmente las escalas pentatónicas de re y la». Clapham, *op. cit.* p. 106.

Al llegar al compás 110, el solista comienza la más característica variación del Tema 1 en semicorcheas *spiccato*, alternadas con corcheas ligadas y comenzando en mi menor, acompañadas de manera sencilla por la orquesta, luego, en el compás 127, al terminar una progresión ascendente de apoyaturas hacia la dominante que se sostiene en un trino, la orquesta responde con una escala cromática también ascendente para luego retomar con gran intensidad el Tema 1. Un breve puente y la reiteración del Tema 1 a cargo de la orquesta, disminuyendo en intensidad, conducirán a la presentación del Tema 2 íntegro en re mayor por el solista, con una amplia duración de 17 compases y en un carácter mucho más melódico e indicada como *dolce e molto sostenuto*. Éste transitará a una sección armónicamente dudosa (compás 158) en la que el chelo, de forma virtuosa, y utilizando semicorcheas con punto ligadas en una progresión casi cromática, desciende junto con un lento bordado de la flauta hacia una cantáble sección en fa sostenido mayor que será interrumpida abruptamente por una energética progresión cromática de cortos motivos y un pasaje donde predominan las apoyaturas reiterativas alternadas con tresillos. Una progresión de arpeggios también en tresillos marca de forma brillante el fin de la exposición por parte del chelo en re menor, mientras que el resto de la orquesta reitera numerosas veces el Tema 1, oscureciéndolo progresivamente, tanto en color como en matiz.

El Puente, que comienza en el compás 192, se vuelve complejo armónicamente hasta que, al llegar al compás 224, donde comienza el desarrollo, llega a la tonalidad de la bemol menor, cambiando a sol sostenido menor tras sólo 4 compases, durante los cuales el solista, acompañado por una suave textura orquestal, hace una nueva variación, mucho más tensa, del Tema 1. A la textura orquestal se agrega un movimiento contrapuntístico de la flauta, y entonces, en el compás 240, ésta toma el papel melódico principal, acompañada por apoyaturas en semicorcheas del chelo, que incrementan la tensión paralelamente al movimiento ascendente de la flauta. Todo esto desemboca en un pasaje de dobles cuerdas, compuesto por apoyaturas ascendentes y descendentes en intervalos de sextas, mayores y menores seguidas por octavas en la dominante que, tras una ostentosa escala cromática también en intervalos de octava, arriban a la tónica mayor (si).

Comienza a partir de este momento la recapitulación, en la cual las voces superiores hacen una variación del Tema 2, mientras las inferiores arpeggian en semicorcheas. El chelo se incorpora en el compás 271 también sobre el Tema 2, en este caso en si mayor, extendido hasta el compás 285, pasaje análogo al del 158, exactamente igual, pero una tercera mayor por debajo de donde se expuso originalmente. Toda esta sección reexpositiva presenta los mismos materiales que su pasaje homólogo expuso originalmente, salvo que resolviendo en si menor en vez de en re menor.

Es en este momento donde comienza la coda, iniciada por la orquesta utilizando el Tema 1 una vez más en modo mayor, incorporándose el chelo en el compás 323, luego de breves dos compases de reiteración de este Tema 1, comienza una escala ascendente con apoyaturas de octava que desembocan en un pasaje de gran complejidad técnica, en el cual el solista ejecuta

con la voz superior una escala cromática descendente en corcheas, mientras que la voz inferior a la octava hace lo mismo, pero agregando un bordado de tono o medio tono según la armonía lo dicte, a modo de tresillos de semicorchea, siendo quizá este el pasaje más complicado de todo el concierto. Al terminar este pasaje el chelo descansa brevemente con dos compases de trino durante los cuales la orquesta hace una nueva variación al Tema 1, que el solista responde con una versión en si mayor de la variación 1 del Tema 1 encontrada por primera vez en el compás 110, luego de esto, una progresión de arpeggios disminuidos descendentes en semicorcheas, que se convierten repentinamente en disminuidos ascendentes, pero en dobles cuerdas, en intervalos de sextas mayores y quintas. Tras un compás de breve intervención de los violines, surge una escala cromática totalmente solitaria del chelo hacia la dominante, que continúa inmediatamente en dobles cuerdas con intervalos de sexta menor hasta la dominante de la octava superior. Tras un compás completo de apoyaturas superiores en semicorchea de esta misma dominante, estas se convierten en un trino frenético, que responde el *tutti* y que el solista por fin resuelve a la tónica. Termina entonces su participación en el movimiento, aunque la orquesta continúa en forma de *codetta*, reiterando una y otra vez el primer motivo del Tema 1, en acordes de dominante y tónica, este último acorde repetido una y otra vez durante los últimos cuatro compases para finalmente concluir en el primer grado, tras un espectacular *crescendo de piano a fortissimo*.

### 2.3.2 Segundo movimiento: *Adagio*

El segundo movimiento está compuesto en forma de *Lied*, que se podría resumir como ABA, con algunos segmentos intermedios.

2do. Mov.	<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>Compás</b>	1-7	8-38	39-94	95-166
<b>Tempo</b>	<i>Adagio ma non troppo</i>	□	Tiempo ondulante, <i>Tempo I.</i>	□
<b>Temas</b>	Tema 1	Tema 1, Tema 2	Tema 1, Tema 2 Leave me alone	Tema 1, Quasi cadenza, Coda
<b>Tonalidad</b>	GM	GM	Gm/Bm	GM

Los primeros 8 compases presentan la introducción en sol mayor, con el suave Tema 1 ligeramente extendido a cargo del clarinete, con una cama armónica de los alientos madera que concluye con una cadencia de séptimo grado mayor a tónica. Inmediatamente al terminar la presentación del Tema 1, éste es tomado por el violonchelo solista, que lo reitera en su totalidad, de esta forma comenzando la sección A, dividida en dos materiales temáticos. El segundo material temático de A comienza en el compás 14, que luego de un movimiento de semicorcheas ascendentes del clarinete, usa el cuerpo del primer material de A, que consiste en una cuarta justa ascendente, seguida de una segunda menor descendente; el chelo solista

responde con un movimiento en semicorcheas similar al antes expuesto por el clarinete, que resuelve descendientemente hacia un sol. Ésta dinámica se repite tres veces, en las cuales el chelo va cada vez aumentando ligeramente la tensión, primero por medio de un quintillo antes de la resolución y finalmente con un sol sostenido acompañado con un *crescendo*, que da paso a una progresión melódica descendente compuesta por un par de negras ligadas que descienden por grados conjuntos seguidas inmediatamente por un tresillo ligado que asciende de la misma manera. Mientras esto sucede, las cuerdas descienden en una escala por tonos completos.

La tranquilidad del segundo material de A es interrumpida por el solista en la anacrusa del compás 26, con una serie de arpeggios descendentes que resuelven delineando el arpeggio de si bemol mayor en un *forte* expresivo y que se convierten en una progresión cromática descendente de corcheas con puntillo ligadas a semicorchea a modo de lamentos, en el compás 31 la flauta toma la melodía, mientras el chelo se sigue lamentando, y la concluye utilizando la cola del Tema 1. La sección concluye con la reexposición del Tema 1 de A, a cargo del clarinete, siendo brutalmente interrumpido en el compás 39 por la sección B, en el homónimo menor (Gm), la breve introducción al primer tema de B alterna notas largas con un motivo de semicorcheas acentuadas, que continuarán siendo utilizadas el resto del movimiento, las llamaremos «motivo *b*».

En la anacrusa del compás 43, y con la instrucción «*molto espressivo e largamente*», aparece el famoso tema «*leave me alone*», compuesto años atrás por Dvořák y que fuera supuestamente una de las melodías favoritas de su cuñada.<sup>73</sup> El acompañamiento de esta canción es una serie de fusas arpegiadas y ligeras, en una dinámica *pianissimo*, que contrastan con el carácter intenso y desgarrado del violonchelo solista. Al terminar la frase, en la anacrusa del compás 50, la flauta inicia el segundo material de B, con una melodía similar en perfil melódico, pero de un carácter menos dramático, el chelo, sin embargo, continúa el dramatismo con una melodía que sirve de contrapunto a la flauta, y que recorre dos octavas de forma descendente y casi cromática. Esta dinámica se repite una segunda vez, con una variación de las anteriores melodías para dar paso en el compás 57 al tercer material de B: un juego de pregunta y respuesta entre los violines y el chelo solista, marcado como «*un poco animato*». Durante el juego y alternándose por compás, los instrumentos trazan una línea ascendente casi cromática con ritmos desiguales, que incluyen corcheas, semicorcheas y quintillos, siempre resolviendo medio tono hacia abajo. Al llegar al compás 61 regresan los lamentos cromáticos descendentes que encontramos en el compás 29, pero con una ligera variación rítmica, omitiendo los silencios, casi como a modo de llanto en vez de sollozo. Igual que la vez anterior, son acompañados por un pizzicato a contratiempo a cargo de la cuerda baja.

---

<sup>73</sup> Ivanov, *op. cit.*, p. 384.

Todo este llanto es repentinamente interrumpido por la reexposición del primer material de B, con todo e introducción, sólo que esta vez en si menor y el tema *Leave me alone* es interpretado por las maderas, casi de la misma forma que el chelo hizo antes; éste, por otro lado, después de repetir el motivo *b*, realiza el acompañamiento que le correspondió la vez anterior a los violines, con una serie de arpeggios de fusas ligadas. Comenzando en el compás 76 y al igual que antes, el segundo material de B está a cargo de una madera, esta vez del oboe, y el chelo desciende de la misma forma que en el pasaje homólogo anterior, la dominante, pero desde un punto más grave. Como sucediera anteriormente, todo esto es seguido por el tercer material de B, el juego de figuras ascendentes alternando violines y chelo, que dan lugar a la progresión cromática descendente que antes llamamos llanto, esta vez, sin embargo, el llanto no es interrumpido, sino que va reposando poco a poco, tanto en intensidad como en tensión armónica, hasta regresar a la tonalidad inicial de sol mayor.

El regreso a A y a su Tema 1 va a cargo de los cornos franceses, que nos dan la más tersa versión de éste, en forma de coral, al terminar de exponerlo el chelo entra con un lento arpeggio en tresillos, que suspende en un largo re con calderón.

Comienza entonces (compás 107) la sección que Dvorák llama *Quasi cadenza*, que utiliza el primer tema de A. El chelo se acompaña a sí mismo con dobles cuerdas, pero después se suma con un pequeño gesto el clarinete y posteriormente la flauta, acompañando. El chelo va aumentando la tensión hasta llegar a un pasaje de veloces arpeggios que se relajan hacia una serie de bordados sobre la dominante, que se alternan con las maderas, podríamos considerar estos bordados como una variación del motivo *b*. Por debajo de todo y durante todo este Puente, abajo prevalece un pedal en la dominante. En el compás 130 se regresa a la tónica con el segundo material de A (que vimos por primera vez en el compás 15), por 11 compases se repite igual que al inicio, pero en vez de conducir a una zona más dramática, la melodía continúa relajándose sobre la dominante, hasta llegar a otro pequeño puente, similar a la cadencia, en la que el chelo toca de nuevo dobles cuerdas en una variación del Tema 1 de A, se suspende en un largo trino en la dominante y resuelve a la tónica con una nota larga, mientras tanto, las flautas responden utilizando una versión suave del motivo *b*, que luego toma el chelo, la melodía baja con tresillos descendentes y esta vez el clarinete toma el motivo *b*, los chelos hacen un *ostinato* en *pizzicato* y se repite el mismo esquema, aunque más grave. El chelo, prácticamente solo, sube con una progresión casi moribunda de arpeggios, se suspende en un trino en el séptimo grado, los metales hacen una cadencia de séptimo, segundo, y cuando resuelven a la tónica el chelo inicia su último descenso, utilizando armónicos exclusivamente, con una textura muy cristalina, se suspende en notas largas, aún en armónicos, y el clarinete toca la última variación del motivo *b*, con la indicación «*morendo*», todo termina en un suave acorde de tónica, en el compás 166.

### 2.3.3 Tercer movimiento: *Allegro*

El tercer movimiento tiene forma de rondó, de modo que veremos el tema principal alternado con distintos materiales, aunque no en una forma tan estricta como en un rondó tradicional.

3er. Mov.	<i>Introducción</i>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>
<b>Compás</b>	1-32	33-48	49-72	73-94	95-142
<b>Tempo</b>	<i>Allegro moderato</i>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Temas</b>	Tema A (var.)	Tema A	Motivos <i>x</i>	Tema A	Motivos <i>y</i>
<b>Tonalidad</b>	Bm	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	CM, AM

3er. Mov. (Cont.)	<b>D</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<i>Coda</i>
<b>Compás</b>	143-225	226-245	246-280	281-516
<b>Tempo</b>	<i>Poco meno mosso</i> <i>/Tempo I.</i>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<i>Moderato</i>
<b>Temas</b>	Motivos <i>x</i> (var.); Motivos <i>y</i>	Motivos <i>y</i>	Tema A	Tema Coda; Tema A; <i>Leave me alone</i> ; Tema 1 (1er mov.); <i>codetta</i> .
<b>Tonalidad</b>	AM, Bm, DM	F#m	Bm	GM, DM, GM, BM

La introducción comienza con un *ostinato* sobre la dominante ejecutado por los contrabajos, en forma de marcha, cuatro compases después, los cornos tocan una variación modificada y extendida de lo que se convertirá en el tema de la sección A, durante la extensión los cornos pasan el motivo dominante primero a clarinete y oboe, luego a los violines y finalmente al *tutti* orquestal, que concluye la sección introductoria (que ha estado hasta ese momento sobre la dominante) con una progresión ascendente, la orquesta regresa a la dominante por seis compases más y, en el compás 34 dan lugar al chelo solista, que inicia formalmente la sección A con su tema de ocho compases, que cuando se presenta en su forma original y completa siempre está seguido de una repetición del mismo por un *tutti* orquestal. El tema está compuesto por dos secciones de cuatro compases cada una, y en la primera sección, el segundo compás contiene un motivo en forma de bordado con los grados 2-3-2-1, y que será utilizado prominentemente durante todo el movimiento, aunque con variaciones rítmicas y que para facilitar el análisis llamaremos «motivo *x*».

En el compás 49 inicia B, pasaje altamente virtuoso que hace la primera utilización del motivo *x*, esta vez con un ritmo que consta de una semicorchea, seguida por un silencio de fusa y luego una fusa, este patrón se repite dos veces, intercalado con una nota negra acompañada en dobles cuerdas por semicorcheas, mientras tanto, las maderas acompañan por debajo, esto sucede en una progresión descendente que se repite dos veces y después de la

cual inicia el segundo material de B, que es también una variación del motivo *x*, esta vez en semicorcheas ligadas, seguidas por un breve puente de bordados semicorcheas de amplios saltos que nos llevan a la primera repetición de A, esta vez en *piano* e interpretada por oboe y flauta, que a su vez dan paso a la correspondiente repetición del tema en un *forte tutti*. Inmediatamente después, en el compás 87, encontramos un breve puente que dará paso a la sección C, que inicia en do mayor, éste puente presenta por primera vez el segundo motivo recurrente, que consta casi siempre de un salto descendente de cuarta justa con un ritmo de corchea con puntillo y una semicorchea, que repite la misma nota en otra corchea, a éste motivo, lo llamaremos «motivo y».

La primera sección de C consta de una serie de reiteraciones del motivo *y*, usualmente a cargo de los violines, que son respondidas en ocasiones por las cuerdas graves y medias, luego, en el compás 111, entra el chelo solista utilizando el mismo motivo *y* con un carácter potente y casi *rubato*, con acordes que usan 3 o hasta las 4 cuerdas en cada inicio de motivo; una única aparición del motivo *x*, en forma de semicorcheas *spiccato* da paso a la segunda parte de C que alterna de forma muy melódica el uso de dos pares de motivo *y* con un motivo *x*, todo disminuye su intensidad hacia un breve puente en la mayor que desemboca en una sección D (marcada *poco mosso*), en vez de regresar a A, como la forma rondó nos haría creer.

D está marcada por un clarinete melódico, que comparte el protagonismo con un chelo que expone una y otra vez un motivo que parece estar derivado del de *x*, a juzgar por su contorno melódico, aunque no respeta la misma sucesión de grados, el pasaje va subiendo poco a poco tanto en intensidad como en velocidad y ritmo, pasando de usar semicorcheas a quintillos y tresillos, para finalmente explotar en un *tempo primo*, en el que el chelo solista, casi sin acompañamiento, ejecuta una serie de veloces y vistosos arpeggios en tresillos de semicorcheas ligadas, escalas cromáticas finalmente una larga escala de fusas que guía hacia un glorioso re mayor en *tutti*, que corresponde a la sección C, con su distintivo motivo *y*. Esta sección (del compás 204 al 217) es prácticamente idéntica a la exposición original de C (compás 95) con la diferencia del puente final, en que una serie de motivos *y* a cargo de los violines da paso al chelo solista repitiendo casi exactamente lo mismo que hizo en la primera iteración de C. La sección termina con un puente de corcheas de tresillo ligadas a manera de progresión, acompañadas por una cama suave de metales, que disminuyen todo con un *molto ritardando*.

En el compás 246 regresamos por fin a A, con su tema, solo que esta vez carece de la grandiosidad original, el chelo solista lo toca con la indicación *piano semplice*, sin embargo, la obligada repetición del tema sí ocurre en un *tutti fortissimo*, como las veces anteriores. A continuación un puente hace uso de la última sección del tema de A y lo repite ocho veces con casi nula variación rítmica, primero con los violines y luego con la cuerda grave, esto da lugar a un pequeño pasaje con forma de contrapunto imitativo entre la cuerda aguda y la grave, que retarda el tiempo poco a poco y da lugar a un sereno y corto pasaje del oboe, que a su vez da paso a la siguiente sección, la Coda.

La larguísima Coda se encuentra inicialmente en sol mayor, y está indicada como *moderato*, el calmado tema va a cargo del solista que es acompañado por los clarinetes, a quienes se suma un fagot. El tema va creciendo en volumen poco a poco, las maderas se incorporan en un *ostinato* de tresillos hasta finalmente llegar a re mayor, con un tempo primo, la melodía pasa al clarinete mientras que el chelo utiliza un motivo muy característico, que sin embargo solo aparece en esta sección y que consiste en cuatro semicorcheas que saltan alternadamente hacia arriba y hacia abajo y que también expone la flauta, en respuesta, lo llamaremos «motivo z»; luego de todo esto encontramos en el compás 315 lo que podría ser la primera de varias referencias al primer motivo del tema 1 del primer movimiento, al menos por su dibujo melódico, el cual es repetido en cuatro ocasiones por la flauta mientras el chelo acompaña con relativo virtuosismo en una progresión ascendente de semicorcheas, de esta forma la flauta continúa su ascenso cromático y en el compás 331 las maderas desembocan tranquilamente en una variación del tema de la Coda, que se intercala con arpeggios ascendentes por parte del chelo, la armonía se hace cada vez más densa, *crescendo* y *stringendo*, hasta que en el compás 347 alcanza si mayor, al tiempo que el concertino se convierte en solista, utilizando el tema de la Coda, mientras que el chelo hace un larguísimo trino sobre la tónica. Al terminar la primera frase, el chelo se une en un contrapunto dramático que poco después se vuelve jubiloso, con la reaparición del motivo z en el chelo, luego de presentarlo unas cuantas veces más, con un *crescendo*, el solista ejecuta una triunfal escala de si mayor, aparece entonces el tutti con la reaparición del motivo x, tras lo cual entra el chelo de la misma forma, reiterándolo varias veces, las violas se mueven por grados conjunto en quintillos de semicorcheas en el fondo, luego el solista hace otra progresión y las reiteraciones del motivo x vuelven a comenzar, pero una octava más arriba, son entregadas a la flauta, que continúa con ellas mientras el chelo, en *spiccato*, arpeggia sobre la armonía, luego se queda solo y con más arpeggios llega a una veloz escala sobre do mayor, donde x continúa apareciendo, llegando a su versión más aguda en el compás 419 en un tono conclusivo, al que responden los metales a modo de coral triunfal, igual utilizando x, pero con una rítmica mucho más prolongada. Los metales continúan la cama armónica cuando el chelo vuelve a presentar x, esta vez en la octava más grave posible sobre si mayor, pero inmediatamente y con cada reiteración, a veces utilizando dobles cuerdas, lo va ascendiendo hasta encontrarse tres octavas más arriba y entonces comienza el descenso, utilizando las dobles cuerdas en las mismas notas que antes, para llegar a descansar un largo si, en este pasaje lleno de paz, las cuerdas se mueven como meciéndose. A la vez que el chelo inicia una serie de tresillos bordados, el oboe toca la melodía con una escala ascendente, luego la flauta la toma, el chelo entonces es quien continúa el vaivén, alternando en *legato* entre el 1ro y el 5to grados, descansando largamente en el fa grave mientras la trompeta repite x cada vez con menos fuerza.

Aparece de pronto, en el compás 461, una reminiscencia: las maderas tocan la cabeza del Tema 1 del primer movimiento, mientras el chelo pasa al fa superior y luego responde con una serie de arpeggios, descansando en otro fa, una octava arriba, entonces ocurre otra reminiscencia, como salido de la nada, el concertino, brillante, cita el famoso *lied* al que hace



referencia el segundo movimiento: *Lass mich Allein*, pero cita la canción en sí, no el material usado en el movimiento anterior (vale la pena recordar que el *Lied* está escrito en compás binario, como lo está el tercer movimiento, mientras que el segundo movimiento se encuentra en un compás ternario). Al terminar la breve cita, el solista hace otra progresión ascendente y salta, por fin, a la tónica, muy arriba en su registro, donde se sostiene haciendo un trino, en éste punto entran las maderas y el clarinete vuelve a citar el Tema 1 del primer movimiento, pero en si menor; suavemente, el chelo desciende, en el fondo el oboe en *pianissimo* repite el motivo del primer movimiento, el solista continúa su lento descenso y en el compás 489, *sempre diminuendo*, repite tres veces el motivo *x*, pero invertido, al tiempo que las cuerdas alternan por compás entre el primer grado y el quinto con séptima, pero en el 492, y con extremo dramatismo, en vez de un tercer grado mayor, el chelo cambia a un re natural, para luego descansar de nuevo en la dominante.

El timbal aparece por debajo, y el fa largo del chelo comienza a crecer en volumen, desde un pianísimo, y antes de llegar al fortísimo, alcanza por fin la tónica, que mantiene por dos compases y una negra, concluyendo así su intervención en el concierto. Esto da paso a un puente final, *andante maestoso, tutti* orquestal en que la orquesta se hincha en una progresión ascendente sobre la dominante, los violines tremolan en fortísimo, la orquesta llega a un rítmico *molto accelerando* y en el compás 509 se alcanza finalmente la tónica, con el inicio de una breve *codetta*, en que los violines reiteran finalmente una variación de *x* y el resto de la orquesta da acordes *staccato*, que concluyen en 6 acordes finales sobre la tónica para acabar el concierto.

## CAPÍTULO III. RETOS DE LA INTERPRETACIÓN

A pesar de que el *Concierto en si menor* de Dvořák es considerado ampliamente como uno de los pilares del repertorio del instrumento en general, no me parece, luego de detenido estudio, una obra de dificultad excesiva en lo que a lo técnico se refiere. Sí contiene, sin embargo, pasajes específicos bastante demandantes. La presente sección muestra una serie de observaciones personales sobre algunas de las dificultades, que he encontrado para aproximarme al concierto, con algunas propuestas de estudio y resolución.

### 3.1 Primer movimiento. *Allegro*:

La primera dificultad que presenta el concierto y que fácilmente viene a la mente es que, al ser tan larga la introducción (de 86 compases y aproximadamente 3:40 minutos), es fácil tropezar debido a la intensidad de los primeros compases, sobre todo cuando se introducen las semicorcheas (ejemplo 1). Si no hay un calentamiento adecuado, esto se acentúa, por supuesto, cuando la obra abre el repertorio de un concierto.

Ejemplo 1. Compases 1-99.

La exposición del Tema 2 en el compás 140 plantea un reto musical al ser el primer pasaje realmente cantáble del concierto, donde el fraseo debe de ser claro y bien dirigido. Al no haber elementos virtuosos se vuelve mucho más evidente cuando sólo se están tocando notas sin dirección (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Compases 136-153.

Las frases inmediatamente posteriores (c. 158) presentan el primer momento virtuoso del concierto (ejemplo 3), con una progresión de arpeggios armónicamente indefinidos, en rápida sucesión y digitación incómoda, a pesar de que la primera nota de cada grupo es la que realmente importa melódicamente, es deseable una gran claridad en todas las demás. Una posición de pulgar que abre y cierra, desmangles amplios a grandes velocidades y una ambigüedad de qué notas deben de ser tocadas por su carácter armónicamente dudoso hacen de esta sección, y su homónima del compás 285, (aunque ésta en menor medida, gracias a un registro más bajo), un pasaje que debe de ser abordado con cuidado y paciencia.

Ejemplo 3. Compases 158-165.

*f animato* *dim. e ritard.*

Tempo I, M. M. ♩ = 116.

*mp*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*cresc.*

6

Toda la hoja 5, que comprende del compás 252 al 266 presenta un gran reto técnico (ejemplo 4).

Ejemplo 4. Compases 252-165.

Debido a que los cuatro pasajes que comprende están constituidos por dobles cuerdas a una velocidad relativamente alta. El primero implica una claridad de orden de los intervalos para saber qué tipo de sexta, mayor o menor, se debe de tocar en un patrón descendente, el segundo contiene desmangues veloces y amplios, el tercero ser consciente del tamaño que tienen las octavas según se va descendiendo en un arpeggio disminuido y el cuarto una escala cromática en intervalo de octava que, al empezar en media posición, es incómodamente abierta para personas con manos no muy grandes, como es mi caso, obligándome a abrir de

una forma incorrecta el espacio entre el pulgar y el dedo tres para ser así capaz de alcanzar la octava y corregir a lo largo del camino, además de estar esta escala formada por un grupo de 19 notas que deben ser en su mayor parte tocadas con ritmo exacto y además sin un apoyo orquestal durante la mayor parte del ascenso, lo que nos deja con un pasaje peligroso y expuesto (ejemplo 5).

Ejemplo 5. Compases 265-266.

Vale la pena mencionar que entre el compás 157 y el 161 existe una diferencia entre ediciones: la versión original editada por Simrock consiste en saltos muy grandes en una serie de semicorcheas ligadas, aparentemente hay un consenso de que esta sección es demasiado complicada técnicamente, por lo que es muy común que se interprete la versión descrita en el párrafo pasado, consistente en sextas y bordados. Esta versión la podemos encontrar en la edición Schirmer, a cargo de Janos Starker y es la que se he trabajado tanto en el presente análisis como para mi interpretación del concierto

El pasaje del compás 327 es, a mi parecer, el más difícil de todo el concierto, lo compone una escala semicromática descendente en posición de octava, con valores de corcheas que va desde el Si 6 hasta el Fa 4, la posición de octava debe de ser mantenida mientras, con el dedo índice, se realiza un bordado con valor de tresillo de semicorchea que será de un tono o de medio tono dependiendo del grado por el cual se transita. Es esta voz inferior la que complica las cosas, dado que, además de mantener la afinación del intervalo, es muy difícil articular correctamente con el índice en extensión simultáneamente a una posición de octava a esa velocidad. Existe sin embargo una opción más difícil, escrita en la edición Peters como un *ossia* (ejemplo 6), en la que el bordado se hace en la voz superior, esto implicaría digitar el intervalo de octava con el pulgar y el cordial y hacer el bordado de tresillo con el anular, pese a que en esta versión es más fácil de articular el tresillo, no todas las manos son aptas para realizar la extensión necesaria en las posiciones más bajas, siendo este mi caso, por lo que solo veo como opción la primera de las dos. En el ejemplo mostrado abajo hay, por otro lado, una versión simplificada de este pasaje que omite las dobles cuerdas.

### Ejemplo 6. Compases 327-328



### 3.2 Segundo movimiento: *Adagio*:

El segundo movimiento, siendo mucho más melódico, no es técnicamente tan exigente como el primero, sus retos consisten mayormente en interpretarlos expresivamente mediante un adecuado fraseo, ahorro de arco, atención a los matices y calidad en la afinación, sin embargo sí requiere cuidado especial en algunos pasajes.

La primera sección con estas características inicia en el compás 25 (ejemplo 7).

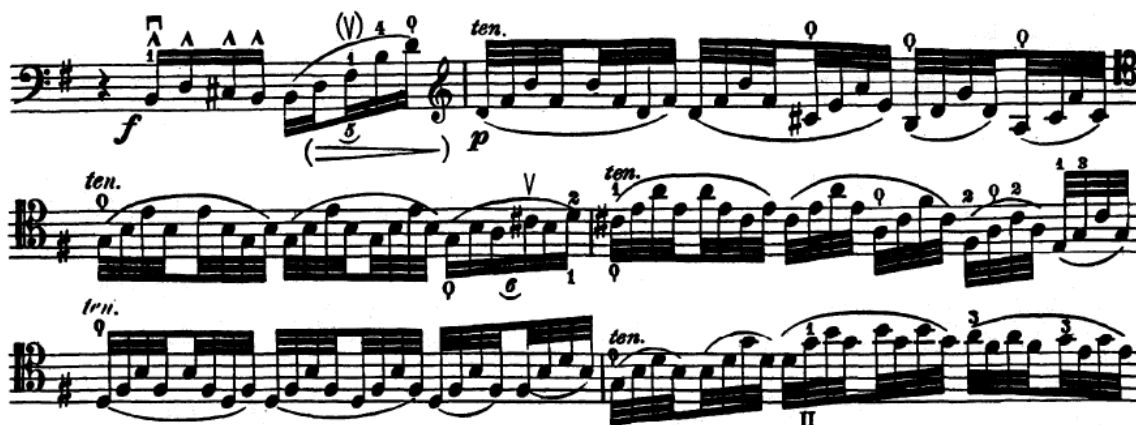
### Ejemplo 7. Compases 25-28.



En lo personal el cambio de ritmo que había sido hasta ese momento con figuras binarias me resultó algo difícil de asimilar, específicamente cuando se suman las fusas con el siguiente arpeggio que demanda un amplio desplazamiento de la mano izquierda.

Obviamente hay que mencionar también el acompañamiento en semicorcheas de la anacrusa a partir del compás 69 (ejemplo 8).

### Ejemplo 8. Compases 68 a 73.



Durante toda esta sección se acompaña a las maderas que interpretan el primer tema de la sección B, es fácil no coincidir con la melodía, especialmente en los momentos de cambios de posición complicados, como en el 3er compás del ejemplo mostrado arriba, y en el seisillo que lo precede.

La *Quasi cadenza* es, por supuesto, un lugar de gran dificultad musical, el fraseo y la afinación de las dobles cuerdas, así como la incómoda quinta justa del compás 119 son momentos bastante delicados. Además, en los primeros acordes originalmente está indicado tocar la mitad inferior de éstos con pizzicato de la mano izquierda. Es muy común (y sucede en mi caso) que se toquen utilizando el arco para alcanzar la proyección necesaria en grandes espacios.

Por último, los compases finales son algo peligrosos en la cuestión de la afinación (ejemplo 9).

Ejemplo 9. Compases 158-166.



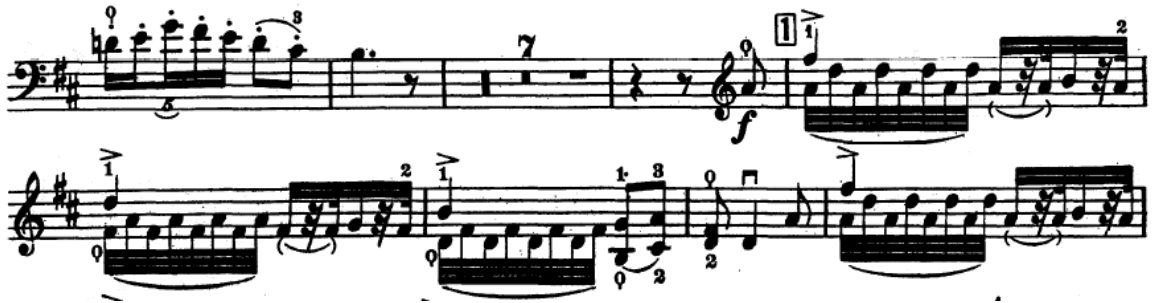
sobre todo en el salto de octava de «si» a «si» antes del trino a tempo y en la correcta proyección de los arpeggios de los últimos cinco compases.

### 3.3 Tercer movimiento: *Allegro*.

Las dificultades técnicas en el tercer movimiento inician casi de inmediato: en la anacrusa del compás 49 (ejemplo 10) se requiere del intérprete que realice una progresión descendente en una zona extremadamente alta del instrumento, sin oportunidad de llegar a ella de forma orgánica, afortunadamente hay siete compases de silencio que permiten buscar discretamente la primera nota, además de esto, la progresión requiere el uso de dobles cuerdas. El equilibrio de la tensión del arco necesario para que las notas agudas tengan una buena calidad de sonido y la dificultad del descenso en la mano izquierda, hacen de este pasaje sumamente complicado:

Ejemplo 10. Compases 39-53





Pocos compases después (ejemplo 11) encontramos una sección que, debido a su extrema velocidad resulta también bastante difícil:

Ejemplo 11. Compases 69-71



Personalmente considero que el primer movimiento es, en general, mucho más complicado técnicamente que el tercero, que es simplemente más vistoso. En el compás 167 encontramos por ejemplo un pasaje con quintillos que va *poco a poco accelerando* y nos lleva a otro que consiste de arpeggios de veloces tresillos ligados, y donde también ocurren una escala cromática y una veloz escala de si mayor, estos son excelentes ejemplos de pasajes vistosos, pero que no son en sí tan complicados técnicamente.

En el trío (compás 281) sí podemos encontrar varias complicaciones. El tema está a cargo del solista, y tanto el fraseo como la afinación se pueden convertir en un problema si el pasaje no se aborda con suficiente serenidad, en mi caso particular me he encontrado con que en muchas ocasiones mi mano no estaba suficientemente abierta en los momentos en los que hay mayor movimiento melódico. Después, en el compás 314, el chelo realiza un acompañamiento de la flauta que se torna algo complicado en el 323 (ejemplo 12), porque requiere un desplazamiento bastante preciso de la mano izquierda al mismo tiempo que no es demasiado cómodo:

Ejemplo 12. Compases 323-327



En lo que respecta a la última página, el compás 401 y las subsecuentes frases son relativamente complicadas, pero una vez que se interiorizan los cambios de posición se vuelve algo que sucede casi de forma automática.

La verdadera dificultad de este movimiento en mi opinión es la resistencia; es un concierto largo y cansado. Mantener la intensidad requerida para tocarlo sin pausas es difícil, y más aún cuando, como en el caso de mi programa de titulación está precedido por otra pieza larga y demandante como las *Suite 5* de J.S. Bach. Es por eso que tomé la decisión de colocar una pieza menos demandante físicamente entre éstas dos, para que sirviera como descanso activo.

## Conclusiones

En general y como mencioné anteriormente, este concierto terminó por no ser una de esas metas casi infranqueables en la cuestión técnica y musical que yo imaginaba (al menos incluyendo la sección de la edición simplificada que fue objeto de mi estudio), pero sí es un reto que debe de ser asumido con gran respeto, sobre todo en el primer movimiento.

El Dvořák ha logrado posicionarse como el máximo concierto romántico para el chelo en los ojos de muchos chelistas, ahora veo por qué. Pese a que no es personalmente mi favorito reconozco plenamente su importancia, destacando la que tiene en el medio orquestal (en el cual me planeo desenvolver), ya que es ampliamente solicitado en audiciones, dentro de las cuales ya he tenido la oportunidad de presentarlo. Habría sido mucho más complicado enfrentarme a este repertorio para audicionar con él si no hubiera tenido la oportunidad de resolverlo dentro de mi formación escolar, además de que tal vez no se me habría ocurrido utilizar más de una edición para resolver las dificultades que plagan el primer movimiento. El aprendizaje adquirido para la resolución de los problemas técnicos y musicales me será sin duda útil ante el abordaje de nuevo repertorio en las próximas etapas de mi vida profesional.

Finalmente quiero agregar que incluir este concierto fue sin duda una buena decisión. Me ha sucedido que conforme he dedicado tiempo a empapar me del concierto ha incrementado la estima que le tengo, cosa que es consistente con la experiencia que he tenido con mucho más repertorio a lo largo de la carrera, más aún cuando materias como filosofía, historia o los acertados comentarios de mis profesores enriquecieron el proceso, por lo que sólo puedo llegar a la conclusión de que es necesario pasar activa y concienzudamente por la mayor cantidad de repertorio posible para realmente encontrar las músicas donde uno se sienta más artísticamente completo, ya que como un oyente pasivo no se experimenta el mismo tipo de proceso y claro, ampliar la experiencia y el conocimiento musical siempre serán un fin al que será saludable aspirar.

## Referencias bibliográficas

Beckerman, Michael (2003), *New worlds of Dvorak. Searching in America for the Composer's Inner Life*. Nueva York: W.W. Norton & Company.

Clapham, John (1966), *Antonin Dvořák. Musician and Craftman*, Londres: Faber and Faber.

Humlova, Olga (1954), *Antonín Dvořák*, Praga: Orbis.

Ivanov, Miroslav (1995), *In Dvorak's Footsteps. Musical Journeys in the New World*. Kirksville (EUA): The Thomas Jefferson University Press

Parramón, José (dir.) (1982), *Dvorak. Su vida, su música, su tiempo, su obra, sus contemporáneos, su discografía*, Barcelona: Parramón Ediciones.

## Bibliografía musical

Dvořák, Antonín (1981), *Concerto in B Minor (for Chelo and Piano)*. Janos Starker (ed.) Nueva York: G Schirmer.

Dvořák, Antonín (1975), *Konzert H-Moll für Violonchelo und Orchester opus 104*. Max Pommer/Josef Schwab (eds.) Frankfurt: Edition Peters.

## Grabación de referencia

Truls Mørk: *Dvořák Chelo Concerto in B minor Op. 104, 1-3 mvt.* – 26.01.11  
<https://www.youtube.com/watch?v=fF9zI33Oass> (consultado el 25 de marzo de 2021)