



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

*La impronta francesa
en la música para violoncello*

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE LICENCIADO
INSTRUMENTISTA – *VIOLONCELLO* –
PRESENTA

ÁNGELA MONDRAGÓN FLORES

ASESOR DE TESIS:
MTRO. ELOY CRUZ SOTO



CIUDAD UNIVERSITARIA,

MÉXICO, D.F. 2011



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 la memoria de mi padre

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, que a través de la Escuela Nacional de Música, ha hecho de nuestro arte una carrera universitaria.

Al maestro Eloy Cruz por su asesoría en la redacción de este trabajo y las notas al programa.

A mi familia por su constante ayuda y comprensión.

PROGRAMA DE RECITAL DE EXAMEN PROFESIONAL
PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-VIOLONCELLO-

1. Folía (Arreglo para violoncello y piano de Paul Bazelaire) Marin Marais
(1656 – 1728)
2. Primera Suite para violoncello solo Johann Sebastian Bach
en *Sol Mayor* BWV 1007 (1685 – 1750)
- I. Prélude
 - II. Allemande
 - III. Courante
 - IV. Sarabande
 - V. Minuet I. Minuet II
 - VI. Gigue

INTERMEDIO

3. Concierto para violoncello y Camille Saint Saëns
orquesta en *la menor* Op. 33 (1835 – 1921)
- I. Allegro non troppo
 - II. Allegretto con moto
 - III. Tempo I
4. Sonata para violoncello y piano Claude Achille Debussy
en *re menor*. (1862 – 1918)
- I. Prologue
 - II. Sérénade
 - III. Finale

Violoncello: Ángela Mondragón Flores

Piano: Leonora Marchisio

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
FRANCIA. SIGLO XVIII	8
La música del Gran Siglo. Las influencias iban y venían. Italia en Francia. Las cuatro escuelas de la música instrumental. Versalles: El palacio estratégico. La francesa: una sociedad dividida. Luis XIV y el lujo. Rey por derecho divino.	
MARIN MARAIS	12
Folía. Análisis de “Folía” (arreglo de Paul Bazelaire).	
JOHANN SEBASTIAN BACH	18
Suite. Las seis Suites para <i>violoncello</i> solo: Antecedentes. Las <i>Suites</i> . Las <i>Suites</i> : su estructura. Los colores de las <i>Suites</i> . Los <i>afectos</i> en la música barroca.	
Los movimientos de esta suite	24
<i>Prélude</i> , El preludio de la primera suite. Mi versión. <i>Allemande</i> . <i>Courante</i> . <i>Corrente</i> . <i>Sarabande</i> . <i>Minuet</i> . <i>Gigue</i> . Conclusión.	
CAMILLE SAINT-SAËNS	31
Camille Saint-Saëns, escritor y astrónomo. Saint-Saëns y el Cisne. Admiradores y detractores. Su estilo. Saint-Saëns: ¿un compositor del Romanticismo? La vertiente cosmopolita. La tradición francesa. El concierto para <i>violoncello</i> y orquesta, número 1, Op. 33. Conclusión Anexo. Digitaciones para la progresión del primer movimiento.	
CLAUDE ACHILLE DEBUSSY	39
DEBUSSY: ¿Músico impresionista? La ambigüedad simbolista. Dime con quién andas. Wagner y el “Arte Total”. No sólo con simbolistas... no sólo con poetas. Debussy y la pintura. Verso libre y estilización. “Impresionista: un término inadecuado”: Debussy. Alumno de Monet y la vuelta al Clasicismo. La influencia de Wagner. La sonata de Debussy: el elemento francés. Música de cámara. La Sonata para <i>violoncello</i> y piano. Análisis de la forma del primer movimiento, <i>Prologue</i> . “Debussy: el menos francés de los músicos”: Gray. Conclusión.	
CONCLUSIÓN	50
BIBLIOGRAFÍA	51
Música impresa	
DISCOGRAFÍA	54
NOTAS AL PROGRAMA	55

INTRODUCCIÒN

Las obras que integran este programa comparten una característica común: el estilo francés.

Cuatro composiciones distintas entre sí, que nos permiten hacer un viaje musical que comienza en 1701 y se termina en 1918. Todo viaje musical nos permite además el gusto de detenernos a imaginar las creaciones en otras disciplinas del arte y asomarnos al umbral de la Historia. Estas obras de lenguajes, recursos y estilos diversos acompañaron etapas decisivas en la vida de Francia, de Europa y, tal vez no sea exagerado decir, dejaron una huella en el mundo entero.

J. S Bach, un compositor nacido en Eisenach, compuso seis obras que se consideran señeras en la escritura para violonchelo, sobre todo para violonchelo solo: las seis *suites* que en el catálogo BWV llevan los números del 1007 al 1012. Las danzas que integran las suites llevan todas nombres en francés.

El virtuoso Marin Marais se mantuvo fiel a la tradición de componer *diferencias* sobre un tema cuyos orígenes se remontan a los finales del siglo XV, en algún lugar de la Península Ibérica, quizá en España, quizá en Portugal, para ofrecernos su versión parisina de la *Folia*.

Después de un intermedio escucharemos sendas obras de dos que no se simpatizaban. El tener la misma nacionalidad no garantiza nunca la amistad, ni siquiera el respeto entre colegas. A veces el compartir los escenarios es oportunidad para espetar malos comentarios. Muy malos. Saint-Saëns y Debussy tenían estilos muy diferentes. Las personalidades de estos dos músicos eran entre sí, al parecer, simplemente disonantes. Sin embargo, ambos manifestaron un profundo amor por su Patria.

Al tocar el concierto para violoncello y orquesta en *la menor opus 33* de Camille Saint-Saëns, he tenido la oportunidad de cuestionar su pertenencia a la corriente musical del Romanticismo, a mí misma me ha sorprendido la conclusión a la que he llegado.

Finalmente, la sonata de Debussy, una obra vital, exótica, rebelde. Rebelde no sólo con respecto a las reglas de composición en boga hasta entonces, sino con la Historia y con la propia suerte del autor. Una obra escrita en tiempo de guerra en Europa y de la agonía del compositor.

He revivido en mi mente estas obras, que formaban parte de mi repertorio y que llegaron a él en diversos momentos de mi trayectoria de estudiante. Ahora las agrupo para integrar mi examen profesional para el disfrute de mis maestros, amigos y del público general.

FRANCIA. SIGLOS XVII – XVIII

Comenzaré este relato de la Historia de la música de Francia situándome a mí misma y a mis lectores en el siglo XVIII, apodado “el Grande”, la época de la primera obra del programa.

LA MÚSICA DEL GRAN SIGLO.

LULLY.

En esta época, los gustos de la corte y en especial los del rey determinaron el carácter del arte francés. También de la música. El joven rey Luis XIV empleó como músico de su Corte a un violinista florentino, también joven, que se llamaba Giambattista Lulli. Él era un buen bailarín, pero, ante todo, excelente músico. Compositor de *ballets*, *comédies ballets* (en co-autoría con Molière) y *divertissements*, en 1673 presentó su primera *tragédie lyrique*, un nuevo espectáculo hecho de varios episodios, *divertimenti* y bailes. Como señal de su naturalización en una nueva tierra, Lulli afrancesó su nombre y apellido, aún ahora es conocido como Jean Baptiste Lully.

La Corte de Luis XIV también requirió música religiosa. Entre los compositores que escribieron obras para la Capilla de Versalles encontramos a Michel de la Lande, Marc-Antoine Charpentier y François Couperin.

LAS INFLUENCIAS IBAN y VENÍAN.

ITALIA EN FRANCIA.

Entre 1660 y 1673 una compañía italiana visitó en gira artística Francia y se presentó en el Palais Royal. Las sonatas y los conciertos italianos, como los de Corelli se conocieron en Francia desde la última década del siglo XVII. La influencia italiana se siente en la música religiosa francesa de entonces en los motetes de Du Mont con bajo continuo y en las Historias Sacras de Charpentier escritas a la manera de los oratorios de Carissimi. Durante la infancia del rey Luis XIV, en la Corte se representó la ópera *Orfeo* de Luigi Rossi, lo cual prueba una constante presencia italiana en el ambiente musical de Francia.

A su vez, en la corte del rey Carlos II de Inglaterra la música siguió el modelo francés copiado por Pelham Humfrey, un enviado a Francia e Italia del mismo rey.

LAS CUATRO ESCUELAS DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL.

En contraste con la música vocal, en la música instrumental hubo cuatro escuelas que hicieron aportaciones importantes al desarrollo de la música no sólo en Francia.

1. La escuela francesa de clave (clavecín) cuyos representantes son D'Anglebert, Chambonnières, Couperin y Rameau.
2. La escuela francesa de órgano, con su estilo concertante que aprovechaba los colores del órgano francés, representada por compositores como Titelouze, Nivers, de Grigny, Marchand, Louis y François Couperin.
3. La escuela de laúd, cuyos representantes máximos fueron Gaultier y Mouton.
4. La escuela de viola da gamba, cuyo máximo exponente fue Marin Marais.

La primera obra del Programa de hoy es el arreglo que hiciera de la Folía de Marin Marais el violoncellista y pedagogo Paul Bazelaire. Gran parte de su vida Marin Marais trabajó en la corte de Luis XIV. He aquí un relato breve sobre el reinado de este monarca.

VERSALLES. EL PALACIO ESTRATÉGICO

Gracias a la obra de los grandes cardenales Richelieu y Mazarino, Luis XIV recibió un país perfectamente organizado, con un fuerte poder central. En su reinado, se consolida la nobleza como grupo cortesano y se construye la ciudad de Versalles

Versalles fue un lugar clave en la estrategia política de Luis XIV. La idea era retirar a la aristocracia de sus lugares de origen para concentrarla en un lugar al que sería “adicta”, un lugar en el que fuera agradable, prestigioso vivir y difícil conspirar contra el monarca. Aprovechando y fomentando la ociosidad de la aristocracia, se organizaban extravagantes fiestas, representaciones teatrales y excursiones de cacería, ya que en la construcción del palacio y de las elegantes viviendas alrededor de él, se respetaron áreas verdes de lo que fuera el pabellón de caza preferido de Luis XIII. La distracción y diversión de la nobleza garantizaban su fidelidad al rey.

En mayo de 1682 al rey con toda la corte se trasladó oficialmente a Versalles, una corte gustosa de ocupar el palacio más suntuoso de la época. Aquellos que no tuvieron lugar en el propio palacio, construyeron sus residencias en las inmediaciones del mismo. Era una técnica hábil, inteligente y no cruenta de reducir el poder de la nobleza y controlarla.



La burguesía fue silenciada gracias a la política mercantilista del ministro de Finanzas Jean-Baptiste Colbert que, subviniéndolo, favoreció el comercio, estableció aranceles e impulsó los mercados de las primeras colonias que Francia empezaba a conquistarse. Los primeros 23 años del reinado de Luis XIV se caracterizan por la gestión de Colbert.

Luis XIV gobernó a través de los intendentes reales, una serie de consejos consultivos dependientes de él. Los parlamentos provinciales perdieron el derecho al veto sobre los decretos reales y los nobles ocupaban cargos puramente representativos.

LA FRANCESA: UNA SOCIEDAD DIVIDIDA

Eran profundas las divisiones entre las clases de la sociedad francesa de los siglos XVII y XVIII. El historiador Juan Brom escribe en su libro “Esbozo de Historia Universal” que el Estado noble y el Estado eclesiástico juntos formaban la clase privilegiada. La clase privilegiada, a su vez se dividía en alto y bajo clero, en alta y baja nobleza. Por otro lado la burguesía, el proletariado, los artesanos y los campesinos formaban una masa que este historiador llama el Estado llano. El Estado llano estaba encabezado social y políticamente por la burguesía, el conjunto de los comerciantes, banqueros e industriales.

Sobre el Estado llano pesaba una fuerte carga de deberes feudales y obligaciones fiscales. Los impuestos eran elevados y estaban a merced de los derechos que, a través de injustas reformas iban obteniendo los señores de la nobleza. Derechos, como el de caza, que permitía a los nobles perseguir a sus presas pisando tierras de cultivo. Los campesinos estaban además obligados a cumplir con trabajos personales y a pagar rentas. Su situación habría de empeorar hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los nobles ganaron el derecho de adueñarse de la tercera parte de las tierras de los campesinos¹.

LUIS XIV Y EL LUJO

En contraste con la vida difícil del Estado llano, Luis XIV vivía en un mundo de lujo y elegancia cuyo centro era él mismo. Amante de la etiqueta y el refinamiento, era un rey carismático y sagaz que logró tal simbiosis entre su persona y su reino, que sus cualidades personales acabaron por convertirse en símbolo de la cultura francesa.

Se ha escrito mucho sobre la megalomanía y la extravagancia de Luis XIV, que hizo de la corte un escenario para exhibir su grandeza. Pero el culto a su persona no fue un capricho, sino una estrategia, una inteligente maniobra publicitaria. Al convertir la corte de Versalles en la meca de la sofisticación, el Rey lanzaba un mensaje al mundo: “Francia es una superpotencia”. Un espejismo que él mismo hizo realidad, puesto que al fomentar las artes y el sector de los artículos de lujo, dio un fuerte impulso a la industria y la economía nacionales. Su excepcional sentido del estilo, no sólo le catapultó a él como un inigualable icono de su tiempo, sino que además consagró su reino como fuente de toda normativa asociada a la elegancia. Cuando Luis XIV ascendió al trono, Francia apenas tenía nada que aportar al mundo en el ámbito de la moda, a su muerte, cualquier francés que deambulara por el continente, tenía de antemano el crédito de ser

¹ Brom, Juan. *Esbozo de Historia Universal*. pp. 160 -162

un representante de la distinción. Todo se debía a haber convertido en cuestión de Estado la estricta atención a las artes y el diseño en sus más ínfimos detalles.

Es la época de Luis XIV cuando nació la moda. Los diseños de los vestidos, las joyas y accesorios del rey, al ser únicos, subrayaban su posición en la cúspide de la pirámide social. Fue la época de las largas pelucas rizadas, los bordados, los encajes y la peletería. La época de nuevas telas, como la impermeable, con la cual, en 1705 el fabricante de bolsos Jean Marius diseñó el primer paraguas de la historia².

El egocentrismo y megalomanía de Luis XIV quedan retratados en el apodo de Rey Sol.

REY POR DERECHO DIVINO

Convencido de su condición de gobernante por derecho divino, Luis XIV estaba decidido a evitar toda disidencia que pusiera en riesgo su poder. Así como ingenió estrategias para evitar rebeliones de la nobleza, como la de la Fronda, una guerra civil que estalló durante la minoría de edad de Luis XIV (1648-52) en contra de su madre, Ana de Austria, así era necesario encontrar una manera de erradicar cualquier posibilidad de oposición de los hugonotes (protestantes). Luis XIV un rey francés y católico, decidió revocar en 1685 el edicto de Nantes que, aun con ciertas limitaciones, autorizaba la libertad de culto. Mediante medidas violentas impuso una inflexible política de conversión de los protestantes al catolicismo. El intento por unificar por la vía de la religión a Francia la debilitó, porque decenas de miles de hugonotes que no aceptaron la conversión la abandonaron, lo que significó una no pequeña pérdida de mano de obra hábil.³



² Daganzo, Gloria, “Luis XIV y la *Grandeur*” y Ana Echeverría, “La era de la sofisticación”, *Historia y Vida*. No. 496 pp. 34 - 51

³ Brom, Juan. *ibid.* p. 146

MARIN MARAIS

Marin Marais fue un virtuoso de la viola da gamba que en su tiempo gozó de gran fama y prestigio. Nació en París el 31 de mayo de 1656, y murió en esa misma ciudad el 15 de agosto de 1728. Cuentan los libros de Historia de la Música que fue hijo de un zapatero, que comenzó su educación musical a temprana edad, en el coro de niños de Saint-Germain-l'Auxerrois en París, donde fue condiscípulo de M.R. Lalande, un niño que también había nacido en 1656 y que llegó a ser un gran compositor de música sacra.

A los 16 años, Marais se inició en el estudio de la viola da gamba. Su maestro fue Monsieur Saint-Colombe, bajo cuya guía estudió seis meses, en tan breve tiempo logró un lugar en la orquesta de la Académie, que dirigía Jean-Baptiste Lully, quien fuera más tarde su maestro de composición.

Marais fue, además de intérprete virtuoso, un reconocido maestro. Varios de sus diecinueve hijos se dedicaron a la música con buen éxito, los más sobresalientes fueron dos: el mayor, Vincent (1677-1737) quien lo sucedió en la Corte y Roland (¿1685?-¿1750?) quien publicó dos colecciones de *pièces de viole*.

Como creador, Marais escribió tres *tragédies en musique*, una de ellas, *Alcyone*, contiene una escena en que los instrumentos bajos logran efectos innovadores para ilustrar una tormenta; una colección de tríos con violín, con movimientos de danzas y preludios de gran expresividad, *tombeaux* dedicadas a sus maestros y a uno de sus hijos, varias *pieces de caractère*, etc.

Marais se considera en la actualidad el compositor más prolífico de obras para su instrumento: su primer libro de *pièces de viole* se publicó en 1686; sus *pièces en trio* en 1692, eran una colección de libros en partes independientes, que fue la primera de este tipo escrita por un compositor francés.

En 1701 apareció el Segundo libro de *pièces de viole* en el que se incluyen los *couplets de folies* en los que se basa el arreglo de Paul Bazelaire.



FOLÍA.

Todavía es incierto el origen de la folía, que es una danza quizá portuguesa, quizá española, tampoco se sabe su edad exacta, es antigua, posiblemente de finales del siglo XV, a juzgar por los documentos de ese tiempo en que aparece ya con ese nombre en ambos países de la Península Ibérica.

La folía consiste en un patrón armónico característico sobre el cual se establecen diferencias. De acuerdo con la usanza de la época, se prefiere usar el término “diferencias” sobre el de “variaciones” que puede leerse aún en fuentes de información formales, en busca de precisión. Detengámonos un poco en acordar qué entenderemos por cada uno de estos vocablos. El Diccionario Enciclopédico de la Música nos explica de una manera muy concisa que: “las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite pero con algunas modificaciones”; en cambio, en la folía, hay un patrón armónico que se repite a lo largo de la obra y sobre él se componen diversas melodías. (Fig. 1)

Fig. 1. Patrón armónico de la Folía.



Entre los compositores que han escrito sobre la folía, encontramos a:

Frescobaldi (para teclado, 1630)

Corelli (para violín, 1700)

Marais (para viola da gamba, 1701)

Vivaldi (para dos violines, 1737)

C. P. E. Bach (para teclado, 1778)

Liszt (Rapsodie Espagnole, ca. 1863)

Ponce (para guitarra, 1929)

En su *Deuxième livre Pièces de Virole* de 1701, Marin Marais escribió 32 *couplets* (diferencias). De ellos, el violoncellista francés Paul Bazelaire transcribió 11 para violoncello con acompañamiento de piano, una combinación de instrumentos típica del Romanticismo, como el carácter del propio arreglo.

Recordamos ahora a Paul Bazelaire por haber sido el maestro de aquel a quien se llamaba “el aristócrata del *violoncello*”, el inolvidable Pierre Fournier.

ANÁLISIS DE LA “FOLÍA”

He aquí la *Folia*, con su patrón rítmico característico. Ella se presenta llanamente, lo cual facilita el ir de lo sencillo a lo complejo en un avance gradual. Su segundo período se presenta adornada con acordes (Fig. 2)

Fig 2.



La primera diferencia es un movimiento que debe tocarse apenas un poco más rápidamente que la presentación del patrón armónico, obedeciendo a la indicación comparativa *più mosso*. Propongo una articulación con un impulso inicial del arco, aliviando el peso del arco sobre la cuerda y separando cada una de las notas que no quedan debajo de una ligadura, esta articulación da a la diferencia una sensación de ligereza (Fig. 3)

Fig. 3



La segunda diferencia, que lleva la indicación *risoluto*, contrasta en carácter con la primera. Es una excelente oportunidad para practicar la manera *detaché* de conducción del arco (Fig. 4).

Fig. 4



La tercera diferencia regresa al carácter de *cantilena*, su patrón rítmico con puntillos nos recuerda aquel característico de las oberturas francesas (Fig. 5)

Fig. 5



Es característica de la cuarta diferencia la figura rítmica de tresillo. Desde el punto de vista técnico, el intérprete se encuentra ahora con una dificultad, el salto de décima en el segundo compás que puede sortear de dos maneras: tocando el *do sostenido* con el tercer dedo en la tercera cuerda, lo cual implica el paso del arco sobre la segunda sin rozarla, lo que requiere de cierta destreza para evitar interrupciones en la melodía intentando además hacerla ligera, para en la medida de lo posible, reflejar la intención del arreglista, que ha escrito la indicación *grazioso*;

o, mejor, tocar el *do sostenido* en la segunda cuerda con el pulgar o, como propone la maestra Elzbieta Krengiel, con el segundo dedo (Fig. 6).

Fig. 6



En la quinta diferencia conviven los arpeggios de la presentación del patrón armónico, y varias figuras rítmicas, los octavos con carácter *risoluto* y los dieciseisavos que nos recuerdan la segunda diferencia. Para lograr el carácter *pesante* de la indicación al principio de esta diferencia, se recomienda tocarla en el talón, para mí, el reto es lograr una conducción de las melodías ascendentes que de al oyente la sensación de “arribo” a los acordes, hasta “desembocar” en el más importante del primer período, el de dominante, y, aunque en la segunda parte no se presente en forma de acorde arpegiado, continuar con esa intención hasta la tónica (Fig. 7).

Fig. 7



La sexta diferencia es lenta, en ella el reto es hacer una *cantilena* expresiva. La segunda parte se toca una octava más alta con respecto de la primera, recurso de escritura sencillo, pero que separa claramente ambas frases, logrando al mismo tiempo un efecto de gran emotividad (Fig. 8).



Fig. 8

La séptima diferencia acusa, más claramente que las otras el carácter romántico de este arreglo. Es una deferencia que se toca íntegramente en *pizzicato*. Es muy poco probable que en la versión de Marais y, en general en el siglo XVII se hiciera sonar las cuerdas de la viola da gamba sin usar la cinta del arco. (Fig. 9)

Fig. 9



La octava diferencia explota la posibilidad de tocar intervalos de manera armónica en el violonchelo. Terceras que descienden paralelamente, intervalos disonantes como las segundas que se resuelven en consonantes terceras, vacías quintas que sugieren tríadas al completarse con la tercera correspondiente hacia el final del compás (como en el octavo) notas que funcionan como pedales y retardos... éstos son varios de los recursos que se pueden conseguir tocando dobles cuerdas en los instrumentos de la familia del violín (Fig. 10).

Fig. 10



La uniformidad rítmica es una característica de la novena *diferencia*. Mientras en otras *diferencias*, como la quinta se mezclan varias figuras rítmicas, ésta se basa en un *ostinato* de un octavo que se prolonga hasta el primero de los cuatro treintaidosavos, que son seguidos por cuatro octavos. Este motivo se repite de principio a fin de la *diferencia* (Fig. 11).

Fig. 11



La décima diferencia, fig. (12), por su figura rítmica me recuerda la manera de conducción del arco del estudio compuesto por el violoncellista Nelk, por eso toco intentando reproducir el efecto de rebote de la cinta del arco sobre la cuerda.

(Fig. 12)



La última diferencia de este ciclo de once es de carácter vigoroso, con intervalos melódicos que corresponden a saltos relativamente grandes (décimas y undécimas) en el registro agudo del violoncello, una diferencia que da el carácter “fugoso” al que se llega gradualmente y que es otra característica de la danza que da origen a las folías. (Fig. 13)

(Fig. 13)



Este ciclo de diferencias se cierra con la repetición de la segunda parte de la presentación del patrón armónico y la vuelta a un *tempo largo*, por último más lento que al principio, según la indicación *largo molto*. (Fig. 14)

Fig. 14



JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach, el máximo genio del Barroco tardío, nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 en el seno de una familia turingia de gran tradición musical. Más de setenta miembros de su familia trabajaron como intérpretes o compositores a lo largo de sus vidas. La familia Bach es la que más miembros dedicados a la música ha tenido en la historia de la música europea.

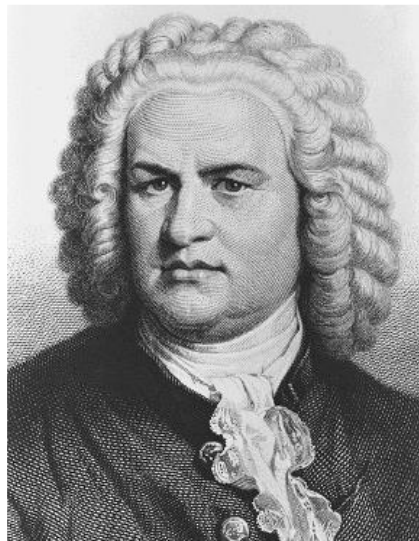
Johann Sebastian, quien quedó huérfano de padre y madre a los 10 años de edad, fue enviado a vivir junto con su hermano Johann Jacob, a casa del hermano mayor Johann Christoph, organista, quien completó la sólida educación de Johann Sebastian en técnica musical.

Se dice que Johann Sebastian aprendió el arte de la composición de manera autodidacta, al transcribir las obras de otros compositores. Pero su educación no vino sólo de su familia, también estudió en la Michaelisschule de Lüneburg (Luneburgo). De ser un estudiante becado por esa institución, pasó a ocupar puestos como organista en varios templos, yendo de uno a otro según las condiciones.

Los estudiosos dividen la vida de Bach en períodos según sus lugares de residencia: Arnstadt y Mühlhausen (los primeros años, de 1703 a la primera mitad de 1708); Weimar (segunda mitad de 1708- primera mitad de 1717; Cöthen (de agosto de 1717 a 1723) Leipzig, de abril de 1723 hasta su muerte el 28 de julio de 1750.

El período de Bach en Leipzig coincide con la imagen quizá más conocida para el público de hoy, aquélla del compositor que escribía apresurada y genialmente para no faltar al compromiso de entregar a tiempo la música para los servicios religiosos: Bach escribió doscientos veinticinco cantatas sacras y cuarenta y siete profanas, de las cuales veintidos están perdidas y tres inconclusas, además de las dos grandes Pasiones: la de San Juan (que data de 1724) y la de San Mateo (de 1727) y su *Magnificat* (de 1723) y una gran cantidad de motetes y otras piezas sacras.

Después compendría otras obras puramente instrumentales muy famosas como la Ofrenda Musical (1747), las Variaciones Goldberg (1741) y El Arte de la Fuga, una colección de fugas y cánones que es todo un compendio de técnica contrapuntística y que la muerte no le dejó terminar...



SUITE.

La segunda obra de este programa es la primera *suite* para *violoncello* solo de Johann Sebastian Bach. Presento ahora algunas consideraciones sobre la palabra *suite*.

Suite. Palabra de origen francés que significa sucesión. En general, una *suite* es un juego de piezas instrumentales que se suceden, que son relativamente congruentes entre sí y conforman una unidad. En el período barroco, la suite era un género que consistía en varios movimientos en la misma tonalidad, muy frecuentemente basados en formas y estilos de danzas.

A aquellos pares de danzas que se consideran los primeros antepasados de la *suite*, se fueron incorporando otras danzas y, para el siglo XVI, en algunos libros para laúd se agrupan las danzas de tres en tres: *pavana-saltarello-piva* (J. A. Dalza en un libro impreso por Petrucci en 1508) o *passamezzo- gagliarda- padovana* (Andrea Rotta, 1546). El *Banchetto musicale* de Johann Schein de 1617 es un ejemplo de que en Alemania se acostumbraba agrupar las danzas por cuatro o cinco.

Los integrantes de los grupos de danzas fueron cambiando con el tiempo: algunas danzas cortesanas, como la *allemande* y la *courante*, fueron ganando en popularidad y desplazando a la pavana y la gallarda. Se considera a J. J. Froberger (1616 – 1667) como el iniciador de la secuencia normal de las danzas de la *suite* clásica: *allemande, courante, sarabande* y *gigue*. La *gigue* se integró a la *suite* aparentemente en varias ciudades europeas a la vez alrededor de 1650, con compositores como el mismo Froberger, quien entonces se encontraba en Viena, Denis Gaultier en París, Germain Plinel en Schwerin (actual capital de Mecklemburgo – Pomerania Occidental) y en Inglaterra con las publicaciones de John Playford. Es posible que la idea de incluir esta danza en la sucesión no haya nacido en Francia, pero se cree que los laudistas franceses usaron ese nuevo esquema.

A la muerte de Froberger se introdujo el uso de abrir la *suite* con un preludeo.

Algunos compositores alemanes posteriores a Froberger compusieron series de piezas para teclado, pero las llamaron con nombres diversos, principalmente “sonata”. Otro alemán, el compositor y teórico musical Friederich Wilhelm Marpurg escribió en su *Clavierstücke* de 1762, (según el *The New Grove Dictionary of Music and musicians*): “una serie de tres o más piezas para teclado que se relacionan entre sí y que no se tocan separadas sino en juego, se llama a veces suite y a veces... sonata”.

A las sucesiones de danzas se las nombraba de diferentes maneras: en España, *obra*; en Italia, *sonata, tocata, partita* o *ballo* y en Francia *ordre* o suite.

La *sonata da camera* era también una sucesión de danzas con una introducción lenta. Este término, que era usual en Italia desde principios del siglo XVII, cayó en desuso junto con el de *sonata da chiesa* después de 1700. El término *sonata da camera* fue gradualmente reemplazado por otros como *partita, ordre* y *suite*.

Según el *Diccionario Enciclopédico de la Música* coordinado por Alison Latham, “fuera de Alemania y Francia la suite del siglo XVII tuvo un desarrollo más lento. Frescobaldi, el compositor más importante de música para teclado en Italia en ese tiempo, compuso piezas para clavecín, como sus *Toccate* de 1637, que eran grupos de dos y tres danzas, lo que sugiere el principio de la adopción de la forma, pero que los teóricos no consideran formalmente como *suites*. En Inglaterra, sucedía más o menos lo mismo: Blow y Purcell escribieron grupos de tres y cuatro danzas que ellos mismos llamaron *Lessons*. Un buen ejemplo de esta tendencia es *Melothesia* (1663) de Matthew Locke, antología de música para teclado suya y de otros compositores de sucesiones relativamente simples que siguen el esquema *allemande-courante-sarabande*.

En Francia en el siglo XVII, compositores como François Couperin, Chambonnières, D’Anglebert y Lebègue conformaron *suites* de mayores dimensiones al agregar a las danzas tradicionales otras, como *rigaudon*, *loure*, y *musette* y aun piezas sueltas como les *Pélerines*, *Les Laurentines*, *L’Espagnolète* (Suite de Couperin). Handel, por su parte, sigue la secuencia *allemande-courante-sarabande-gigue* y en algunas *suites* introduce una chacona, alguna *fuga* o un tema con variaciones. “*La Música Acuática*” y “*La Música para los fuegos reales de artificio*” son las *suites* orquestales más famosas de Handel.

Aún en Alemania durante la vida de Froberger se escribieron pocas *suites*, las sucesiones que había eran tres danzas con el esquema *allemande-courante-gigue*, como las de Kindermann. Quizá como las de Italia e Inglaterra, estas sucesiones tampoco se consideran formalmente como *suites*.

Conclusión: Hay sucesiones de danzas que no llevan el nombre de *suites*. El ejemplo por excelencia son las seis Partitas para teclado, y las Sonatas y Partitas para violín de Bach. Lo que define a una *suite* es el ser una serie de piezas que se interpretan una a continuación de otra.

LAS SEIS *SUITES* PARA VIOLONCELLO SOLO.

Antecedentes

Ahora quiero hablar del tiempo en el que Bach vivió en Cöthen. Allí llegó en 1717, contratado como Maestro de Capilla de la Corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, cuya fama se debe, según algunos historiadores al gran impulso que le dio a la música. Al príncipe Leopold se le describe como un joven de veintitrés años, apasionado de la música, capaz de tocar el violín, el *bajo* de la *viola da gamba* y el clavecín, que destinaba la cuarta parte de los egresos de su corte a la música. Estas condiciones, combinadas con el estricto calvinismo que profesaba el Príncipe no dejaban que Bach compusiera música religiosa demasiado elaborada. En cambio, de esta época datan muchas muestras de la música instrumental y de cámara de Bach, como los seis Conciertos de Brandeburgo, la primera parte de El clave bien temperado, las Sonatas y Partitas para violín y las seis *suites* para *violoncello*.

Las *suites*.

En comparación con el tesoro de piezas para violín solo, en las primeras décadas del siglo XVIII, el repertorio para *violoncello* solo era más bien escaso, una novedad. Lo más semejante en este terreno era el relativamente pequeño legado de los compositores ingleses para la *viola da gamba* sola. Para *violoncello* solo, como antecedentes más directos de las *suites* de Bach (quizá los únicos o de los pocos que se conservan hasta ahora) encontramos las dos sonatas y los *Ricercari* de 1689 del compositor y violoncellista, nacido y muerto en Bolonia, Domenico Gabrielli (1651-1690), alumno del eminente intérprete Petronio Franceschini en esa misma ciudad y de composición de Legrenzi en Venecia. No es justo, estoy segura, subestimar el valor histórico de estas obras que son de las primeras contribuciones importantes al repertorio de este instrumento.

El manuscrito original de las seis *suites* para *violoncello* solo de Bach está perdido. Conocemos las obras gracias a la copia que hiciera la segunda esposa de Bach, Anna Magdalena en Leipzig (todas las fuentes posteriores de las *suites* se derivan de ésta) y a la copia de Johann Peter Kellner.

Si en la corte del príncipe Leopold había músicos virtuosos agrupados en una orquesta, es posible que Bach haya escrito las *suites* pensando en alguno de los integrantes de estos conjuntos. Hay historiadores que piensan que el famoso *violagambista* y *violoncellista* Christian Ferdinand Abel fue el destinatario de las *suites*. Otros historiadores piensan que las *suites* pudieron haber sido escritas para Abel o para otro virtuoso de la *viola da gamba* y del *violoncello*: Bernhard Linigke.

Las *Suites*: su estructura

A diferencia de las obras para violín solo, todas las *Suites* tienen una estructura similar. Cada *Suite* se inicia con un preludio y continúa con tres danzas estilizadas de procedencia diversa, en el orden establecido por tradición para la suite. *Allemande* (de Alemania), *Courante* (de Italia), *Sarabande* (de España). El quinto movimiento es un juego de dos “danzas de galantería” (de Francia), que pueden ser *Menuets* I y II (en el caso de las *suites* primera y segunda) *Bourrées* I y II (en el caso de las *suites* tercera y cuarta) y *Gavottes* I y II (en el caso de las *suites* quinta y sexta). Cada *Suite* se termina con una *Gigue* (de Inglaterra).

Los colores de las *Suites*

Hay descripciones subjetivas que tienden a identificar con colores y emociones los estados de ánimo que ellas dejan en el ejecutante y que, a su vez, él debe transmitir al oyente. Interpreto ahora la opinión del gran violoncellista nacido en Bakú, Georgia, Mstislav Leopóldovich Rostropovich (1927 – 2007) sobre los colores de las *Suites*¹.

¹ Rostropovich, Mstislav. Cuadernillo de notas contenido en el album Cello Suiten. EMI, 1995 pp. 8 - 18

Primera. La *Suite* de colores claros. En la tonalidad de *sol mayor*. No es una suite dramática
Segunda: La *Suite* de la tristeza e intensidad. Al comparar los motivos rítmicos de los preludios y las *allemandes* de las suites 1 y 2, claramente son más variados los de la segunda. De igual manera en varias notas a las grabaciones de estas obras se hace notar el carácter oscuro y melancólico de la segunda.

Tercera: La *Suite* del brillo. Su magnífico prelude comienza con una escala descendente y el arpeggio que la termina con notas que sugieren toscas pinceladas y que contundentemente establecen la tonalidad: *do mayor*. El momento más emocionante del Preludio es el del pedal de dominante que se prolonga por más de ocho compases. Con una muy ingeniosa parada en re menor en la *sarabande*.

Cuarta: La *Suite* de la majestuosidad y de los colores opacos. Su Preludio es también un continuo fluir de corcheas. Es la otra vez la tonalidad, la que según Rostropovich influye en mucho en el carácter de la suite: *mi bemol mayor*.

Quinta: La suite de la obscuridad. Es característica la forma de su prelude: como una obertura francesa.

Sexta: La *Suite* de la luz del Sol. *Re* es una tónica que va bien con los instrumentos de la familia del violín. La segunda suite Bach la escribió en *re menor*, y la sexta, en *re mayor*. Es notable que, de entre los manuscritos de Anna Magdalena Bach de las *Suites*, sólo en ésta aparezcan indicaciones de dinámica, *piano* y *forte*, dando un claro efecto de eco en el prelude. Por la complejidad de su composición, Rostropovich se refiere a la sexta Suite como “la sinfonía para *violoncello* solo”.

La de Rostropovich es una visión romántica del siglo XX de una obra barroca. Conviene tomar en cuenta “la visión barroca”, ver las *Suites* de Bach desde una perspectiva retórica.

Los *afectos* en la música barroca.

La teoría de los *afectos* es un concepto ideado a comienzos del siglo XX por los musicólogos alemanes Hermann Kretzschmar y Arnold Schering para describir una teoría estética del Barroco relacionada con la expresión musical. Los antiguos oradores griegos y latinos pensaban que el uso de ciertos modos de retórica influían en los sentimientos o emociones de los oyentes. Los músicos teóricos del Barroco argumentaban que el *afecto* de un texto debía reflejarse en su musicalización mediante la apropiada elección de la tonalidad y de las cualidades meticulosamente elaboradas de la melodía. La teoría de los *afectos* fue muy importante para los compositores barrocos, porque en ella encontraban las herramientas expresivas para despertar, mover y controlar los *afectos* del público tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua Castellana* (1541) citado en el libro de Rubén López Cano *Música y Retórica en el Barroco*, dice²:

“*Afecto* es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, la misericordia, la crueldad, el amor, el odio, etc. Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas *afecciones* en los oyentes según la cualidad de la causa”.

² López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco* p. 45

Comparemos ahora los estados de ánimo que, según Marc-Antoine Charpentier, Johann Mattheson y Jean-Philippe Rameau provocan en el oyente las tonalidades de las seis *Suites* para *violoncello* solo de Johann Sebastián Bach³.

		Charpentier	Mattheson	Rameau
Primera Suite	Sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría.	Canciones tiernas y alegres.
Segunda suite	Re menor	Solemne, devoto, (religioso)	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada.	Dulzura, tristeza.
Tercera Suite	Do mayor	Alegre, guerrero,	Cólera, enfado, impertinencia.	Avivado, regocijante.
Cuarta Suite	Mi bemol mayor	Cruel, duro.	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso.	Dulzura, tristeza.
Quinta Suite	Do menor	Deprimido, triste.	Dulzura desbordante, intensa tristeza.	
Sexta Suite	Re mayor	Gozo, enfado.	Terquedad, agudeza, escándalo, belligerancia, animación.	Avivado, regocijante.

Entre los *afectos* que relacionan con las tonalidades los teóricos del siglo XVIII y los colores que Rostropovich cree ver, hay ciertas coincidencias. Celebro la posibilidad de que cada oyente vea sus propios colores y sienta sus propias emociones.

³ López Cano, Rubén, *ibid*, p. 67 El autor nos ofrece una tabla con los *afectos* que causa cada una de las tonalidades del círculo de quintas según Charpentier, Mattheson y Rameau. Aparecen aquí sólo las seis tonalidades de las suites para *violoncello* solo BWV 1007 – 1012 de Johann Sebastian Bach

Los movimientos de esta *Suite*

Prélude

Cada suite para violoncello solo se inicia con un preludio. El preludio es un movimiento que procede a otro o a un grupo de ellos a manera de preámbulo o introducción. Es característico de la música instrumental. En un el siglo XVII, el preludio fue un movimiento de improvisación que los organistas aprovechaban para establecer la tonalidad o el modo en que se entonarían los cantos de la liturgia, los intérpretes de instrumentos de teclado para reconocer la respuesta del instrumento y laudistas para asegurarse de la correcta afinación de las cuerdas, acto que Joan Ambrosio Dalza llamó “Tastar de corde” en su *Intabulatura de lauto libro quarto* de 1508. El preludio también servía estos músicos como preparación física o calentamiento de los dedos antes de tocar.

Los preludios breves en estilo improvisatorio siguieron escribiéndose durante el siglo XVII. En el siglo XVII, el preludio unido sobre todo a una fuga llegó a ser una de las formas más importantes en la música barroca alemana para teclado. Entre otros compositores, Dietrich Buxtehude y Georg Böhm escribieron juegos preludio y fuga, combinación en la que Johann Sebastián Bach alcanzó niveles estéticos insuperados.

Los preludios que anteceden suites de danzas son, en general más ligeros que aquéllos que anteceden a una fuga, con excepción de los compuestos por Johann Sebastián Bach, en algunos de los cuales se pierde la impresión de ser música improvisada, como en los preludios con formas con *ritornello* de las Suites Inglesas segunda a la sexta; en cambio, en el preludio de la primera, con sus pasajes floridos, su estructura libre y su brevedad se conserva el sentimiento de improvisación.

El Preludio de la primera *Suite*.

Éste es un preludio de movimiento perpetuo. No hay, como hace notar Rostropovich, una melodía: “Por más que se busque, nadie encontrará una melodía, porque no fue la intención de Bach componer una. En este preludio hay textura estructura y ritmo”. Y los colores claros que se mencionaron en el párrafo anterior. Rostropovich recomienda no buscar una intención, un *pathos* para enfatizar una melodía que no existe, sino la claridad, siempre la claridad¹...

Este Preludio es una sucesión ininterrumpida de semicorcheas que producen arpeggios y escalas. Este “movimiento perpetuo” crece en tensión hasta desembocar en el acorde:



¹ Rostropovich, *ibid*, p. 9

Mi versión.

Ésta es mi versión de la primera suite para violoncello solo BWV 1007 de Johann Sebastian Bach del año 2011. A lo largo de mis estudios, quienes han sido mis maestros me han pedido que toque según la idea que les parece más propia para las *Suites* y la música en general. Por ejemplo. De 2004 a 2009 la meta era hacer siempre frases largas haciendo en lo posible imperceptible el cambio de dirección del arco. Evitando al máximo las cuerdas sueltas para que todas, y especialmente algunas notas, llevaran *vibrato* para demarcar frases escogidas a un gusto. Con grandes contrastes de matices para que, como dicían algunos maestros, no resultara aburrido escuchar mi interpretación. También habría acelerado y frenado el tiempo a mi gusto, tratando de no ser exagerada, o sea, dentro de los límites que a mis maestros parecían razonables. Algunos críticos identificarían esta manera con el estilo “romántico” de tocar el *violoncello*.

Mi versión de 2011 del Preludio, en cambio, se basa en “trazos” con el arco más cortos, no voy a tocar el preludio agrupando los *dieciseisavos* de ocho en ocho, sino en combinaciones como 3 + 1 ; 1 + 1 + 1 + 1 / 3 + 1 ; 1 + 1 + 1 + 1 para el primer compás. Si la palabra “barroco” se refiere al “capricho” e irregularidad de algunas perlas desfiguradas, creo que estas distribuciones del arco sobre la cuerda no vienen mal. Al contrario, vienen mejor que la simetría del 8 X 8 de 2009.



Tomando en cuenta el carácter “bailable” de los movimientos de la *Suite*, entonces, ahora, en 2011, busco mantener la misma velocidad en cada danza. Un énfasis en algunas notas está bien, pero en general busco una mayor disciplina agógica.

Las cuerdas sueltas y la primera posición no son más algo de lo que haya que evitarse. Es una manera de probarme a mí misma que una frase no es más continua porque ocurra todo su discurso sobre una misma cuerda. Las cuerdas sueltas y la primera posición permiten dar la impresión de sencillez y espontaneidad. No se hace un alarde de mayor dominio técnico por subir a las posiciones tercera o cuarta, no es ésta una oportunidad para practicar el libre tránsito de la mano izquierda por el diapasón. Si mi redacción ha sido afortunada y clara hasta este momento, el lector estará de acuerdo conmigo en que la *Suite* no es un ejercicio técnico, sino musical. Sencillez y espontaneidad. Busco un sonido más libre, más fuerte que en 2009. El virtuosismo se lucirá en el Concierto, en la Sonata y en algunos pasajes de la Folía.

Ahora vienen comentarios generales sobre las danzas que integran esta *Suite*.

Allemande.

Según el *Diccionario Grove de la música y los músicos*, la *allemande* era una danza en compás binario, de *tempo* moderado, sin síncopas; una de las danzas instrumentales más populares (y por eso de las más estilizadas) en el período barroco, la *allemande* era una integrante estándar de las *suites*, junto con la *courante*, la *sarabande*, y la *gigue*. Se originó a principios del siglo XVI, cuando aparecía en Alemania bajo los nombres de “Teutschertanz” o “Dantz” y en Italia bajo los de “bal todesco” o “tedesco” primero, y más tarde los de alemana y allemanda. En francés se la nombraba también *allemand*, *almain*, *alman*, *almond*, variantes que significan danza alemana.

Es posible que la *allemande* sea una variante alemana de la baja danza (se llamaba *basse danse* en francés y *bassadanza* en italiano). La *basse danse* o *bassadanza* era la principal danza cortesana del siglo XV y comienzos del XVI. Se bailaba por parejas con un movimiento de deslizamiento majestuoso y medido y se hacía seguir de otra danza con saltos y movimientos más ágiles, como el *tordion* o *recoupe* o la tripla (de compás ternario).

De las primeras *allemandes* que aparecen en tratados de danza en Londres en 1521 o en Italia en 1480, a las *Douze allemandes* Op. 4 de Weber pasando por las Danzas alemanas K. 571 para piano de Mozart, estas composiciones pasaron por un proceso evolutivo que las llevó de ser música para una danza popular de pareja hasta música independiente de su carácter acompañante del baile, como las *allemandes* para conjuntos o instrumentos solistas como laúd, guitarra y teclado.

Las contribuciones francesas a la *allemande* fueron la tendencia a la exploración motívica y armónica y, en el caso de la música para laúd y teclado, el uso idiomático de arpeggios en esos instrumentos, como el estilo quebrado o *style brisé* y una más amplia gama de tempi.

Estas aportaciones fueron asimiladas por compositores alemanes del período barroco tardío: Johann Jacob Froberger y Johann Sebastian Bach mostraron un gran interés en la explotación de motivos y en la textura pseudo-polifónica, como la de la *allemande* de la suite BWV 1007, que forma parte de este programa, una sucesión casi continua de dieciseisavos, a veces adornada por acordes quebrados en dobles cuerdas que sugieren un diálogo de dos voces.

Courante

La *Courante* fue una danza popular en Francia e Italia desde principios del siglo XVII, y para finales de ese siglo había dos tipos: la *corrente* italiana y la *courante* francesa. Su nombre en español significa “corriente, que corre o fluye”.

La *corrente* italiana era una danza rápida en compás ternario (3/4 o 3/8) de forma binaria de textura homofónica y clara estructura rítmica y armónica.

La *courante* francesa era una danza majestuosa y grave (así la describieron Jean-Jacques Rousseau y Johann Joachim Quantz) en compás ternario, casi siempre 3/2, tuvo el tempo más lento de las danzas de la corte francesa, con ambigüedades métricas y rítmicas, como la hemiola, y textura contrapuntística. Johann Mattheson agregó que los verdaderos espíritus de esta danza eran la “dulce esperanza y el coraje”. La *courante* fue la danza más importante de los bailes de la corte del rey Luis XIV. Se dice que el mismo rey Sol, un gran bailarín, danzaba la primera *courante* de la noche.

Según el *Diccionario Grove de la música y los músicos*, el gusto francés y el lenguaje idiomático de ciertos instrumentos pudo influir en la preferencia del interés armónico y métrico en un tipo de *courante*, ya que el gusto galo por las coreografías complicadas pudo haber alterado una danza de cortejo con pequeños saltos, en una danza graciosa y complicada, la *courante*. Este gusto pasó a los compositores alemanes cercanos a la corte francesa como Johann Jacob Froberger y Johann Caspar Ferdinand Fischer, mientras que los compositores alemanes influidos por la tradición italiana, como Georg Muffat y George Frideric Handel prefirieron el estilo sencillo y vivaz de la *corrente*.

A juzgar por su estilo y por el *tempo* en las grabaciones de esta suite enumeradas en la discografía y las interpretaciones de mis maestros y la mía propia, la *courante* de la suite BWV 1007, coinciden con el estilo de la *corrente* a la italiana y no con el de la *courante* francesa, a pesar de que el *tempo* sea mas bien moderado y no rápido. Creo oportuno transcribir algunas ideas sobre la *corrente*.

Corrente

La *corrente* italiana de principios del siglo XVII era una danza de cortejo que combinaba pasos establecidos por la tradición e improvisados. Se bailaba con un cierto aire de alegría pompa y ostentación (eso que en inglés se llama *gayety* o *gaiety*). Las *correnti* fueron comunes en todo el período barroco, en algunas fuentes inglesas aparecen con nombres que son variaciones de *corrente*, como *corranto* o *coranto*. Frescobaldi compuso *correnti* complicadas, como aquéllas de las fuentes inglesas, mientras que compositores italianos como Michelangelo Rossi, Corelli, Vivaldi y Pasquini compusieron *correnti* menos complicadas en compases ternarios como 3/4.

Esta *corrente* fue la que adoptaron los compositores alemanes como Scheidt en su *Tabulatura nova*; Schein en su *Banchetto Musicale* y el propio Johann Sebastián Bach en las partitas del *Clavier Übung*, como integrante estándar de la *suite*.

Hay que notar que Bach escribió *correnti* al estilo italiano en las partitas primera, tercera, quinta y sexta, y en las *Suites* Francesas segunda, cuarta, quinta y sexta, en la primera y segunda partitas para violín y en las seis suites para *violoncello* solo (con excepción de la quinta). Son *correnti* en estilo italiano, aunque el título esté escrito *courante*, en francés.

Las *courante* de la *Suite* BWV 1007 es una línea melódica ágil, sin dobles cuerdas con algunos pasajes que requieren un cierto virtuosismo.

Sarabande

La *sarabande* fue también una integrante estándar de las suites del período barroco, junto a la *allemande*, la *courante* y la *gigue*. Según el *Diccionario Grove de la música y los músicos*, las primeras referencias a la zarabanda que se conservan son americanas, una se encontró en Panamá (un manuscrito de 1539) y otra en México, donde aparece el texto de una zarabanda de Pedro de Trejo, y una referencia de Diego de Durán a esta danza en la Historia de las Indias de Nueva-España en 1579. En el siglo XVI, la zarabanda era una danza cantada; llegó a Italia en el siglo XVII como parte del repertorio para guitarra. Fue oficialmente prohibida en España por considerarse una danza extraordinariamente obscena, pero en la práctica se continuó bailando durante todo el siglo XVII, según fuentes literarias de autores tan importantes como Miguel de Cervantes Saavedra y Lope de Vega.

En el siglo XVII la zarabanda en Italia, Inglaterra y España se transformó en una danza para guitarra o para algún instrumento solista y bajo continuo, como piezas de música de cámara.

En Francia, la zarabanda se conservó como una pieza para un instrumento solo o un acompañamiento orquestal para el baile. Ya con esta característica se llaman *sarabandes*. Las *sarabandes* francesas están divididas usualmente en dos secciones con un número variable de compases cada una (la de la primera *Suite* para *violoncello* solo de Bach, estilizada, tiene una estructura regular de dos partes de ocho compases cada una). Algunas *sarabandes* tenían una *petite reprise* al final. La *sarabande* francesa acentúa el segundo tiempo, característica rítmica que, junto con el *modo menor*, la emparenta con la chacona francesa, la *passacaille*, y la folía.

Parece ser que las *sarabandes* en Alemania de la primera mitad del siglo XVII (como las de Hammerschmidt y Rosenmüller) se interpretaban en un *tempo* rápido; en contraste, en la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, las *sarabandes* se tocaban en un *tempo* lento e intención solemne. La *sarabande* alemana estuvo generalmente integrada en un grupo de danzas como la *suite*.

Minuet

El *minuet* es una danza francesa de compás ternario en *tempo* moderado a lento. La más popular de las danzas de la aristocracia francesa desde mediados del siglo XVII hasta el final del XVIII. Los *minuets* fueron integrantes estándar de composiciones con varios movimientos, como las sonatas, los cuartetos de cuerdas, las sinfonías donde casi siempre aparecía en juego con un trío y las *suites*.

El origen del *minuet* es incierto, es seguro que debe su fama a la corte de Luis XIV, donde se consideraba una danza graciosa, relajada y sin afectaciones. Su nombre se deriva del francés *menu*, que significa pequeño, en referencia a los pasos cortos y delicados de esta danza. Se buscaba al bailar hacer parecer fáciles la ejecución de pasos complicados y el desplazamiento sincronizado de la pareja por el salón de baile, describiendo trayectorias que se pueden hoy ver en los tratados de danza de la época en forma de letras como la **Z** o, después la **S** de Luis XIV, el Rey Sol. Estos desplazamientos eran posibles gracias a que bailaba una pareja a la vez, mientras las demás observaban desde el perímetro del salón.

La más antigua colección de *minuets* se debe a Lully, quien compuso muchos de ellos para sus obras teatrales, *ballets*, óperas y oberturas que los incluían como uno de sus movimientos, en este caso ya no como música para acompañar el baile. Los *minuets* dedicados al escenario se bailaban con mayor virtuosismo, que los de salón.

Como otras de las danzas del siglo XVII, por ejemplo el *bourrée* y la *gavotte*, el *minuet*, se incluyó en las *suites* para teclado y conjuntos de cámara de autores franceses.

Chambonnières, Lebègue, Louis Marchand y Johann Sebastian Bach en su *Cuaderno para Anna Magdalena Bach* compusieron *minuets* sueltos, como piezas independientes para teclado.

En Italia, el *minuet* era más rápido que en el resto de Europa, casi siempre se escribía en compases de 3/8 o 6/8. Su movimiento melódico era más amplio, sus frases más largas que en el *minuet* de estilo francés y se usaban más secuencias melódico-armónicas para dar un claro sentido de dirección. Alessandro Scarlatti y George Frideric Handel (en sus *suites* para teclado) escribieron *minuets* a la italiana; algunos compositores franceses, como François Couperin, Jean Philippe Rameau, Joseph Bodin de Boismortier, Jacques Hotteterre y Jean-Marie Leclair compusieron *minuets* en el estilo italiano, a pesar de tratarse de una danza de origen y gusto francés.

Georg Philipp Telemann y Johann Sebastian Bach escribieron *minuets* de ambos tipos. Bach siempre los escribía en 3/4, sin importar el *tempo*. Hay *minuets* en sus partitas y *suites* para teclado, en su música de cámara, en sus cinco *suites* orquestales, en el primero de los conciertos de Brandeburgo y en sus composiciones para violín, flauta y *violoncello* solos.

Los *minuets* de la suite BWV 1007, con motivos que aparecieron en el Preludio, son de construcción italiana, pero su *tempo* moderado coincide con la descripción de los *minuets* franceses.

Gigue

La *gigue* fue una danza muy popular en el período barroco como integrante estándar, junto con la *allemande*, la *courante* y la *sarabande* de la *suite*. Es una danza instrumental originaria de las Islas Británicas donde su nombre se escribía *jig*. Las primeras *gigues* que se conocen datan de finales del siglo XVI. Casi todas las *gigues* son de forma binaria y de compás compuesto (con subdivisión ternaria de cada pulsación). Hacia el final del siglo XVII había dos estilos de *gigue*: el italiano y el francés.

La *gigue* a la italiana era más rápida que la francesa, la indicación de *tempo* que llevaba era *presto* en 12/8, y sus frases eran regulares de cuatro compases cada una y textura homofónica.

La *gigue* a la francesa era de *tempo* moderado o rápido, con compases de 6/4, 3/8 o 6/8 con frases irregulares y textura imitativa en la que el primer motivo de la segunda parte era una inversión del primer motivo de la *gigue*. A veces las *gigues* pueden tener cierta ambigüedad rítmica, al no articular la primera nota del segundo tiempo y conseguir una síncopa como hacen algunos intérpretes de *violoncello* (no yo) en la animada *gigue* de la *Suite* BWV 1007, que coincide con el estilo francés de la *gigue*.

Conclusión.

Todas las *Suites* para *violoncello* solo de Bach tienen más o menos características francesas, comenzando por los títulos en francés de sus integrantes. La mayoría tiene más características de la impronta italiana que de la francesa. La más francesa de estas *Suites* es la quinta, con su *courante* a la francesa, sobre todo su Preludio con la forma de una *obertura francesa* en dos partes: una introducción solemne y una parte más rápida con elementos polifónicos que parece una fuga, pero que, en sentido estricto, no lo es.

CAMILLE SAINT-SAËNS

Nacido en París el 9 de octubre de 1835, Camille Saint-Saëns fue un niño prodigio. Ingresó en el Conservatorio de París en 1848 donde estudió órgano con Benoist, ganando en 1851 el primer premio de ejecución de este instrumento. En ese mismo año se inició en el estudio de la composición bajo la guía de los maestros Reber y Jacques Fromental Halévy. Dos veces (en 1852 y 54) participó en el Concurso de Composición *Prix de Rome* y en ninguna resultó ganador. Fue un notabilísimo improvisador, en varias iglesias se escucharon sus creaciones espontáneas, hasta que ocupó definitivamente la plaza de organista del templo de la Madeleine de 1857 a 1876.

Camille Saint Saëns, a quien en 1864 Hector Berlioz se refiriera como a “un gran artista”, escribió 5 sinfonías, tres conciertos para violín y cinco conciertos para piano, convirtiéndose así, en 1858, en el primer compositor francés en dedicar una obra a este instrumento; canciones y mucha música de cámara, entre la que sobresale su exquisito trío en fa, compuesto en 1863.

Se considera que Saint-Saëns alcanzó la cúspide de su expresión artística en las décadas de 1860 y 70 con obras como la Primera Sonata para *violoncello* y el Primer Concierto para *violoncello* y orquesta Op. 33, del año 1872, el Cuarto Concierto para Piano y orquesta, de 1875; el Tercer concierto para violín y orquesta de 1880 y, sobre todo, con los primeros poemas sinfónicos compuestos por un francés a la manera de Liszt: *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaëton* (1873), *Danse Macabre* (1874) y *La Jeunesse d'Hercule* (1877). En opinión de Roger Nichols en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* “las melodías memorables, la sólida construcción formal y la brillante orquestación de todas estas obras orquestales sentaron un nuevo modelo de música francesa y sirvieron de inspiración a muchos compositores jóvenes como Maurice Ravel”.

Saint-Saëns se convirtió en un viajero incansable que buscaba siempre lugares nuevos y exóticos, que se reflejaron en obras suyas como la *Suite algérienne* y la *Jota aragonesa*, obras de 1880; la *Havanaise* para violín y orquesta de 1887, una obra para piano y orquesta: *África*, de 1891.

Camille Saint-Saëns murió en Argel el 16 de diciembre de 1921.



Camille Saint-Saëns, escritor y astrónomo.

Saint-Saëns fue un escritor prolífico. Escribió libros, obras de teatro, artículos, prefacios, cartas y, en 1890, una colección de poemas. Su pluma era lúcida y rigurosa. Saint-Saëns abordó varios temas: el teatro romano y su decoración, los instrumentos que se representan en los murales de Pompeya y Nápoles, y problemas filosóficos, sobre los que discutía con algunos de los pensadores más reconocidos de su época. Era característica suya la polémica al escribir sobre música. Saint-Saëns defendió enérgicamente sus opiniones musicales ante quienes no estaban de acuerdo con él, en particular Vincent d'Indy.

Su curiosidad científica lo llevó a observar el cielo y el comportamiento del sonido. Saint-Saëns publicó algunos artículos sobre astronomía y acústica. Fue miembro de la Sociedad Astronómica Francesa. Se dice que era capaz de cancelar ensayos o posponer conciertos por no perder la oportunidad de contemplar eventos de la naturaleza como la erupción del volcán Etna o un eclipse de Sol.

Saint-Saëns y el Cisne.

El Cisne fue el único animal de la fantasía “El Carnaval de los Animales” que Saint-Saëns permitió que se tocara durante su vida. Él cuidaba mucho su reputación y temía que una obra que él había compuesto como una broma durante unos días de asueto la echara a perder. Saint-Saëns no tenía motivos para temer. Ahora “El Carnaval de los Animales” es su obra más famosa y admirada por el público conocedor de todas las edades, sin importar su nacionalidad. Quizá esto hubiera enfadado –o por lo menos sorprendido- a nuestro enojón amigo el maestro Camille Saint-Saëns.

El Cisne se hizo particularmente famoso por el solo de la gran bailarina Anna Pávlova. Esta obra, además, nos revela una faceta muy poco conocida de Charles Camille Saint-Saëns como defensor de los derechos de los animales.

Admiradores y detractores.

Sus admiradores se referían a él como a un segundo Mozart, quizá por el dominio del piano y su habilidad para componer e improvisar desde una muy temprana edad. Desde ese punto de vista, es válida la comparación, pero algunos musicólogos y críticos piensan que, desde el punto de vista de la composición, esta comparación es exagerada; es muy posible, imaginan ellos, que el mismo Saint-Saëns pensara en este cumplido como en una adulación. En cambio sus detractores lo llamaban “el compositor de la maldita música bien escrita”, “el músico de la tradición”, por su lenguaje más bien conservador.

Su obra.

Saint-Saëns escribió en todos los géneros usuales en el siglo XIX, sus composiciones más famosas son las que están basadas en modelos de la escuela vienesa, como sinfonías, conciertos y, dentro de la música de cámara, sonatas.

Bien educado dentro de la tradición de Bach y Beethoven, Saint-Saëns fue influido en su juventud por Mendelssohn y Schumann. Su formación en la tradición vienesa tomó los colores de las tendencias francesas de su tiempo, en su catálogo encontramos música de salón, óperas y música para la escena y piezas de influencia española y numerosas canciones.

Saint-Saëns fue el primer compositor reconocido en escribir música para el cine. Su música para la película *L'assassinat du Duc* tuvo mejor éxito en la sala de conciertos que en la de proyecciones.

Además, su gran interés por lo antiguo lo animó a revivir formas de danza del siglo XVIII francés como *bourrées*, *gavottes*, *menuets*. Ha sido por esto bueno incluir una composición suya en un programa de obras francesas de diferentes siglos y porque Saint-Saëns dejó constancia de su sentimiento patriótico en varias marchas y coros que hablan de la fidelidad a la nación.

Su estilo

Se considera que, en general, el lenguaje musical de Saint-Saëns es conservador; aunque algunas de sus líneas melódicas sean flexibles, otras muchas son rígidas y formales, con lo que se quiere decir que están construidas sobre modelos definidos de tres o cuatro compases y a su vez, un esquema de frases A-A - B-B. Según el *Diccionario Grove de la música y los músicos*, el aspecto más distintivo de su música es la armonía, materia en la que fue influido por Gottfried Weber. En su música son comunes las modulaciones por terceras. Saint Saëns tendía a repetir patrones rítmicos, era un buen orquestador, pero el sentido de color en sus obras viene más que de los efectos tímbricos y orquestales de la armonía.

Saint-Saëns fue siempre un maestro del contrapunto, materia que aprendió del manual de Luigi Cherubini en sus años de estudiante del Conservatorio. Hay muestras de su dominio del contrapunto en sus fugas, obviamente, pero también en la mayoría de sus obras y en el concierto para *violoncello* Op. 33 (que es una obra en general homofónica) en el segundo movimiento.

Saint-Saëns: ¿un compositor del Romanticismo?

En las notas que acompañan al disco compacto donde él toca la parte solista de este Concierto, el violoncellista neerlandés Pieter Wieselwey escribe: “Todavía encuentro asombroso el hecho de que, al preguntarnos por un concierto para *violoncello* que sea típicamente romántico mucha gente piense inmediatamente en los conciertos de Dvorák o aun en el de Elgar, obras compuestas en 1895 y 1919 respectivamente, cuando los conciertos para *violoncello* auténticamente románticos son los de Schumann (1850), Saint-Saëns (1870)¹ y las Variaciones sobre un tema rococó de Chaikovski (1876). Parece, entonces, que haya ciertos malos entendidos sobre la naturaleza del Romanticismo del siglo XIX. En cualquier caso, las tres últimas obras no nos presentan al *violoncello* como un instrumento nostálgico, “otoñal”, sino como un instrumento que canta, expresivo, pero además ágil y flexible”. Dejemos un poco esta observación, para, después de leer las ideas expuestas en el libro de Donald J. Grout y Claude V. Palisca *A History of Western Music*, dar una nueva clasificación de Camille Saint-Saëns y su Concierto para *violoncello* y orquesta en *la menor opus 33* dentro de la Historia de la Música.

¹ En las notas al programa de este disco se dice que el concierto data de 1870, en cambio en The New Grove Dictionary of Music and musicians se dice que data de 1872.

Si el concierto para *violoncello* y orquesta en la menor opus 33 de Saint Saëns data de 1870, entonces coincide con el período que se inicia al final de la guerra entre Francia y Prusia que algunos estudiosos llaman el Renacimiento de la música francesa. Es la época de la Sociedad Nacional para la Música Francesa.

Esta sociedad impulsaba a los compositores franceses organizando conciertos con sus obras. Así se logró aumentar la cantidad y mejorar la calidad de la música de cámara. El Renacimiento tuvo una clara motivación patriótica a través de la recuperación de la excelencia de la música francesa. Se buscó inspiración en las canciones folclóricas, sí, pero sobre todo, en la música del pasado. Se tocaban y se editaban obras de Rameau, Gluck y los compositores del siglo XVI. A Saint-Saëns se le considera un pionero en la cuidadísima preparación de ediciones de música antigua. Fue la época de los profundos estudios musicológicos de la *Schola Cantorum*, fundada en 1894. Este ambiente propició el que Francia volviera a ser una potencia musical en el continente europeo. Así que, como otros movimientos nacionalistas en música, el francés influyó en el desarrollo de la música en todo el mundo.

En este movimiento hubo tres vertientes:

- a) la Cosmopolita, representada por César Franck y sus discípulos, principalmente d'Indy.
- b) la de la Tradición francesa, representada por Saint-Saëns y sus discípulos principalmente Gabriel Fauré.
- c) la de Debussy.

La vertiente cosmopolita.

César Franck compuso sinfonías, poemas sinfónicos, sonatas, temas con variaciones, música de cámara; en sus obras, Franck desarrollaba los temas y las formas en la manera tradicional, usaba la textura homofónica y la enriquecía con elementos contrapuntísticos. Los musicólogos ven en su obra un cierto idealismo religioso y un compromiso con la misión social del artista formal. Es importante notar que la música de Franck muestra una cierta lógica contraria al Romanticismo: se evitan los extremos en la expresión, en el terreno armónico hay innovaciones en el uso del cromatismo y en el de la forma se usan los ciclos.

La tradición francesa

Según el libro *A History of Western Music*, “la vertiente de la tradición esencialmente clasicista, se basa en la idea de la música como forma, en contraste con el Romanticismo, donde la música se entiende como expresión. Para la tradición francesa el orden y la disciplina son fundamentales. La emoción se expresa en la música de una manera lírica o bailable, siempre sin complicaciones ni carácter épico ni dramático. La música es más bien económica y no profusa, simple y no compleja, reservada y no grandilocuente; sobre todo no busca reflejar las ideas ni el estado de ánimo del compositor. El oyente debe estar más bien atento al detalle, a la declaración en música, a los matices. Así componían dos compositores tan lejanos en el tiempo como Couperin y Gounod. En cambio, Berlioz no escribió así. Quizá por eso Berlioz no obtuvo buen éxito en Francia”.

El Concierto para *violoncello* y orquesta, número 1, opus 33

Saint-Saëns terminó de escribir este concierto en 1872, cuando tenía 37 años de edad, y se lo dedicó a Auguste Tolbecque. Está escrito en tres secciones que forman o dan la impresión de ser un solo movimiento, según la apreciación de algunos maestros, o consta de tres movimientos que se suceden, se imbrican sin que haya un silencio entre ellos, según la opinión de otros. La orquesta que acompaña al solista no es muy grande, otra característica que acerca a esta obra más al Clasicismo que al Romanticismo. Un equilibrio entre el solista y la orquesta se conserva a lo largo de la obra, hay momentos de lucimiento para ambos. Algunos compositores de esa época compusieron conciertos para *violoncello* relativamente breves y con movimientos unidos, que dan la idea de ser obras compactas. Entre éstos encontramos el opus 129 (también en *la menor*) de Robert Schumann (1850).

Una particularidad del Concierto para *violoncello* y orquesta No. 1 de Saint-Saëns es que no se inicia con una exposición temática de la orquesta a manera de preludio o introducción: un acorde de tónica en la tesis del compás hace explotar el discurso sin cabeza sonora en la tesis del *violoncello* solista. Una figura rítmica de gran fuerza. Con otra figura rítmica, sin bravura, pero también sin exposición orquestal se inicia el Concierto para violín en *mi menor*, opus 64, de Félix Mendelssohn-Bartholdy (1864), un maestro de las formas del clasicismo.

La forma del Concierto para *violoncello* en *la menor* de Saint-Saëns se parece a la del *Allegro appassionato* en *si menor* opus 43 (1875) del propio Saint-Saëns: un movimiento con tres secciones: dos rápidas, las extremas y una menos rápida, la central. He aquí una característica propia del Concierto opus 33: La segunda parte no es de *tempo* lento, no es un *adagio*, es más bien un *allegretto* menos rápido que los movimientos primero y tercero, tiene las características rítmicas de un *minuet* con anacrusa. Su tonalidad de *si bemol mayor*, la tonalidad “*napolitana*” en cuanto a su relación con la tonalidad original de *la menor*, es poco común; no fue Saint-Saëns el único en usar esta relación de tonalidades entre movimientos: la usaron Haydn y Beethoven y el mismo Saint-Saëns en su Sinfonía con órgano. Otra característica común entre la música clásica y la de Saint-Saëns.

La orquesta que acompaña al solista en el Concierto de Saint-Saëns no es muy grande, otra característica que acerca a esta obra más al Clasicismo que al Romanticismo. Un equilibrio entre el solista y la orquesta se conserva a lo largo de la obra, hay momentos de lucimiento para ambos. El *violoncello* solista no hace alarde de virtuosismo, más bien explota acertadamente las posibilidades expresivas y técnicas del instrumento.

Una característica del Romanticismo de este Concierto es el final de recapitulación de los motivos a la manera de Liszt.

Volviendo a su forma, he notado con cierta admiración la simetría entre las partes primera y tercera de este concierto. La primera en 2/2 consta de 205 compases; la tercera (también de 2/2) consta de 206 al terminar la intervención del solista. Después, la recapitulación de la orquesta en 35 compases y una *coda* en *la mayor* de 43 compases. La segunda es, en comparación con las partes primera y tercera, breve, consta de 164 compases.

Conclusión

“En Camille Saint-Saëns se juntan la herencia de la tradición francesa y su propio oficio de compositor, ese dominio que tenía de las formas clásicas y la habilidad que tenía para usar en su música ciertos efectos del Romanticismo”².

Después de leer las susodichas ideas sobre Saint-Saëns creo que es más sensato entender el Concierto para *violoncello* y orquesta número 1, como una obra neo-clásica atendiendo a las características de la obra y al estilo de Saint-Saëns y no al estilo vigente quizá en otros países en el año de composición de este concierto (1872), como se puede entender en el comentario de Pieter Wieselwey.

² Grout, D. Palisca, *Claude. A History of Western Music* p. 790

Anexo

Digitaciones para la progresión del primer movimiento. Compases 92 - 102

Hay varias digitaciones para tocar esta progresión. Aquí escribo dos. Una hace uso del pulgar y la otra no. Cada intérprete puede decidirse por la que le parezca más cómoda y le de mayor sensación de seguridad al tocar.

Simbología de esta tabla: El pulgar se representa con la letra P.

El guión corto sencillo (-) significa una extensión corta del cuarto dedo.

El guión doble (--) significa una extensión larga.

La progresión se inicia en el segundo renglón de esta tabla: los dos primeros renglones corresponden a los acordes alrededor del de cuarta y sexta (segunda inversión) de sol mayor.

Animato

fa #	3	sol	4	la b	-4	sol	4
si	3	si	3	si	3	si	3
re	1	re	1	re	1	re	1

fa #	3	sol	4	la	--4	sol	4
si	3	si	3	si	3	si	3
re	1	re	1	re	1	re	1

sol	4	la	1	la	2	si b	1
do	4	do	P	re	1	re	P(0)
mi	3	fa	P	fa #	P	sol	P(0)

si	2	do	1	do	2	re	1
mi	1	mi	P	fa	1	fa	P
sol #	P	la	P	la	P	si b	P

		re	3	do #	3		
fa	P	fa	1	mi	1		
si b	P						

Y así sucesivamente...

Esta tabla aparece en este trabajo por cortesía del maestro Serguei Pávlovich Goloschápov, quien generosamente la ha compartido conmigo y con mis lectores.

Aprovechando la tabla propuesta por el maestro Goloschápov, transcribo ahora la digitación que propone la violoncellista de origen polaco Elzbieta Krengiel, que prescinde del uso del pulgar.

Animato

fa #	3	sol	4	la b	-4	sol	4
si	3	si	3	si	3	si	3
re	1	re	1	re	1	re	1

fa #	3	sol	4	la	--4	sol	4
si	3	si	3	si	3	si	3
re	1	re	1	re	1	re	1

sol	3	la	3	la	3	si b	3
do	2	do	2	re	2	re	2(0)
mi	1	fa	1	fa #	1	sol	1(0)

si	3	do	3	do	3	re	3
mi	2	mi	2	fa	2	fa	2
sol #	1	la	1	la	1	si b	1

		re	3	do #	3		
fa	2	fa	2	mi	2		
si b	1						

Ambas digitaciones son válidas y en lo personal, me parece que ambas son cómodas. Sólo hay que decidirse por una de ellas y tocar siempre con la misma.

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY

Nació en Saint Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862. A los once años de edad, Debussy ingresó en el Conservatorio de París, donde estudió piano con Marmontel y armonía con Durand. En 1880 Debussy decidió que su futuro sería la composición, materia que estudió con Ernest Giraud.

Ya en sus años de estudiante, Debussy fue un innovador, un joven rebelde que no tomaba en serio las reglas, sobre todo aquéllas de la armonía tradicional; se preguntaba: ¿Por qué debo seguir escribiendo como lo hacían otros compositores que ya han muerto? ¿Por qué han de resolverse siempre las disonancias?

Por su cantata “*L’Enfant Prodigue*” Debussy recibió en 1884 el Premio de Roma, ciudad a donde se trasladó y donde vivió durante tres años. Debussy no mostró interés en la música italiana, es más, consideraba a la *Villa Medici* de la Ciudad Eterna como una prisión. La *Académie de Beaux-Arts* correspondía quizá este sentimiento con una escasa aprobación de las composiciones de Debussy de aquellos años: una obra perdida que compuso entre 1885 y 86 que se llamaba “*Zuleima*”; “*Printemps*” de 1887 y la “*Damoiselle élue*” escrita entre 1887 y 88.

Se considera *Pelléas et Mélisande* una ópera en la que trabajó de agosto de 1883 a agosto de 1885, su obra escénica mejor lograda, parece que la obra del simbolista Maeterlinck concordaba en genio con las ideas musicales de Debussy.

En 1889 se inaugura en París la “Exposición Universal”, en ella participaron varios países que enviaron muestras de sus culturas. La isla de Java fue representada por la reproducción a escala de una aldea javanesa, con sus vestidos, música y bailes típicos. A Debussy le impresionó el sentido del ritmo de los músicos y los movimientos sutiles de los bailarines isleños. De la música javanesa adopta la escala de *tonos enteros*, que da un toque de exotismo a los oyentes europeos. De hecho se considera que Debussy es uno de los compositores que mejor han aprovechado los recursos expresivos de esta escala.

Obras importantes de Debussy son: *Preludio a la siesta de un Fauno*, *Pan* y *Syrinx*, *Nocturnos*, *El Rincón de los Niños*, *El Mar...*



Debussy: ¿Músico Impresionista?

Siempre pensé que a Debussy se le consideraba un compositor impresionista. Eso es lo que entendí de mis lecciones de Historia de la música. Como si sus obras fueran el equivalente sonoro de aquel famoso amanecer sobre un río que se considera el "arranque" del Impresionismo en pintura. (fig. 1)



No estaba yo tan equivocada. En algunos manuales aparece Debussy como "**el** músico impresionista". Leo ahora un artículo del catedrático de la universidad de Liverpool Robert Orledge sobre Debussy a este compositor, donde se dice que el estilo musical de Debussy correspondía más a la pincelada de J. M. W. Turner (fig. 2) que a la de Claude Monet (1840 - 1926) y, basándose en que *Pelleas et Mélisande* pareció ser un argumento ideal para componer sobre él una ópera, entonces, al haber trabajado sobre un tema de Maetrelink... Debussy podría considerarse más que impresionista, simbolista¹. Para comprender mejor la obra de Debussy, vale la pena detenerse a reflexionar un poco sobre esta controversia.



¹ En Latham, Alison, coordinadora. *Diccionario enciclopédico de la música*. pp. 446 - 448

Desde los 9 años de edad, Debussy recibió una esmerada educación musical, pero nunca fue a la escuela. Para Debussy infante, su profesora de piano, Mme. Mauté Fleurville, quien se proclamaba alumna de Chopin, auguraba una brillante carrera como pianista virtuoso. Seguir el camino de la composición o de la interpretación fue una decisión personal que el joven Debussy tomó bien temprano, ya en sus años del Conservatorio.

La ambigüedad simbolista.

El movimiento simbolista francés duró apenas un poco más de doce años, de 1885 a 1897 aproximadamente, e influyó sobre todo en la poesía y en menor medida, el teatro. El simbolismo se caracterizó por el rechazo al naturalismo, al realismo y a las formas con contornos claramente definidos y al énfasis; por la indiferencia hacia el público y el gusto por lo indefinido, lo misterioso y aún lo esotérico. Las novelas de Joris Kart Huysmans ejercieron sobre los simbolistas un impacto definitivo.

Dime con quién andas...

Es imposible transitar solo por el recorrido de la vida en general, de igual manera es imposible atravesar solo por los caminos del arte, Claude Debussy tuvo un grupo de amigos poetas y novelistas muy selecto: Paul Bourget, Henri de Régnier, André Gide y Paul Valéry. Con quien tuvo una relación más estrecha fue con Pierre Louÿs.

Claude Debussy frecuentaba las veladas literarias de Mallarmé, consideradas uno de los centros de la vida cultural parisina y el salón donde se llevaban a cabo el “Templo del simbolismo”.

En la librería de de Edmond Bailley *L'Art Indépendant*, Claude Debussy conoció a los ocultistas.

Wagner y el “Arte Total”

Nunca habían asistido tantos escritores y pintores a los conciertos Lamoureux. Los artículos que describían el arte total en la *Revue wagnerienne* editada por Edouard Dujardin, interesaban a los simbolistas. Al principio, Debussy se sumergió en esta corriente. De esos años datan composiciones como *La damoiselle élue* y *Cinq poèmes de Baudelaire*.

No sólo con simbolistas... no sólo con poetas

Claude Debussy compartió gustos con los simbolistas. Pero se permitía tener sus tendencias personales y leer poemas de otros autores, como Jules Laforgue, quien fue una gran influencia cuando el mismo Debussy escribió los poemas de *Proses lyriques*.

La idea de musicalizar la poesía era característica de Rene Gil, Paul Verlaine y, sobre todo de Stephan Mallarmé y del pintor Odilon Redon, quien se llamaba *musiciste* y llevó su arte a “El ambiguo mundo de lo indeterminado”. Su obra “Flores” nos da una idea de la pincelada de Odilon Redon. (fig. 3)



Debussy y la pintura

Las relaciones con las artes visuales fueron decisivas en el arte de Debussy. Durante su estancia en Roma, él escribió: “Ya he tenido suficiente de música, de este mismo paisaje. Quiero ver un cuadro de Manet o escuchar algo de Offenbach”. Su primer biógrafo francés, Louis Laloy, declara que Debussy obtuvo las lecciones más provechosas de poetas y pintores, no de músicos.

El mismo Debussy dijo a Varèse en 1911: “Amo los paisajes casi tanto como la música”.

Entre los amigos pintores de Debussy estaban Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Maurice Denis, quien diseñó la escenografía para *La damoiselle élue* y James Whistler, de quien tomó el nombre de *Nocturnos*. Es posible que también haya conocido a Gauguin, quien tenía “una manía de relacionar la pintura con la música” y asociar, comparar los colores con timbres orquestales².

Debussy vio en Londres en 1903 las pinturas de Turner. Lo maravillaron tanto, le confesó a Ricardo Viñes que *Masques* y *La isle joyeuse* deben algo a su influencia y se refería a este pintor inglés como “el creador de misterio en el arte”.

Otros amigos pintores de Debussy fueron: Henri Lerolle, Alfred Stevens Henry de Groux, y la escultora, alumna de Rodin, Camille Claudel, con quien compartía una grande admiración por Degas, por los artistas japoneses, especialmente por Hokusai (una de cuyas obras sirve de portada para *El Mar*) y una indiferencia o escepticismo acerca de la obra de algunos impresionistas.

² SADIE, Stanley editor. *The New GROVE Dictionary of music and musicians*.
Versión virtual en www.grovemusic.com

“¿Por qué me dediqué a la música y no a la pintura?” Dice Mademoiselle Worms que Debussy se hacía esta pregunta a veces. Si es así, la pregunta nos da una idea de qué tan importantes eran las artes visuales para él.

Debussy decidió dedicar tres de sus obras a artistas plásticos: una de las *Imágenes* para piano a Alexandre Charpentier, una de las *Proses lyriques* a Henri Lerolle y *Estampas* a Jacques-Emile Blanche.

Debussy se suscribió a la revista *Pan*, donde veía reproducciones de pinturas de Khnopff, Vallotton, Crane, y Munch, sentía que tenía más que aprender de los artistas visuales que de músicos “más comprometidos con el espectáculo que con el arte sincero”. “Ustedes no van a ninguna parte, les diré *Mr. Croche*, porque no saben más que de música y obedecen leyes bárbaras”.

Mr. Croche, el señor Corchea, era un personaje a través del cual Debussy exponía sus ideas sobre música y arte en general.

Debussy hablaba sobre música usando palabras de pintura. Usaba mucho la palabra *arabesque* sin un significado claro. Ya los títulos de varias de sus obras muestran la cercanía de Debussy con las artes visuales: *Arabesques*, *Nocturnes*, *Images*, *Estampes*.

Verso libre y estilización.

La época de la que hablo es la época de la desaparición del modelo en la pintura, de la valoración de la estilización como en las impresiones japonesas y de los bosquejos rápidos, como los que trazaba Camille Claudel, y del desarrollo del verso libre en poesía. Es quizá esta libertad la que haya llevado a Debussy a reflexionar sobre la forma musical. De la era simbolista, Debussy conservó la tendencia a crear en música un mundo de sueños que a veces se acercaba a la angustia, como las obras de Munch y los relatos de Edgar Alan Poe y otros literatos simbolistas.

“Impresionista: un término inadecuado”: Debussy

La primera vez que se llamó impresionista a la música de Debussy fue en 1887, cuando los miembros del Instituto de Francia se refirieron a *Printemps* como una obra impresionista. *Printemps* fue el segundo envío de Debussy desde Roma. Ha sido un malentendido que se ha ido arraigando en el tiempo hasta hincarse en las páginas de algunos manuales de Historia de la Música. El mismo Debussy permitió que se usara ese término en las notas al programa de *El Mar*, que sobre los Bosquejos sinfónicos decían: “Se trata, en una palabra, de un Impresionismo musical que sigue modelos estéticos refinados y exóticos, una fórmula exclusiva del compositor”.

Así que escribió en una carta a su editor en 1908: “Estoy buscando algo “diferente”, algo de verdad, eso que los ineptos llaman *impresionismo*, justamente el término menos apropiado para mis obras”.

Alumno de Monet y la vuelta al clasicismo.

Pelléas puede ser considerada como la obra maestra del simbolismo francés. Debussy no debe ser clasificado sólo como un representante musical del simbolismo. Sus obras de juventud tuvieron características simbolistas y saberlo nos ayuda a comprender cómo se formó su lenguaje musical. Es importante es retirarle la etiqueta de impresionista, que se le sigue pegando todavía. Las características que ayudan a justificar esta clasificación son: el dominio del color en la orquestación y líneas melódicas que parece que están detrás de un velo y la declaración que hiciera el mismo Debussy a Emile Vuillermoz en 1916: “Es para mí un honor que usted me llame “alumno de Claude Monet””.

Una vez famoso, Debussy, como algunos escritores, volvió al camino de los clásicos, lo que lo llevó a rescatar los valores de la tradición nacional francesa representados por Rameau, escogiendo para sus nuevas obras poemas de Charles d’Orleans y Tristan Lhermite.

Fue entre *Pelléas* y *La Mer*, que Debussy decidió no referirse más a los poetas o los artistas visuales en su música. Aún se negó a dejarse influir por las composiciones de otros músicos. En 1914 escribió: “Hay momentos en la vida en los que uno quiere concentrarse, y ahora he tomado la decisión de escuchar la menor cantidad posible de música”.

La influencia de Wagner

Las características francesas que encontraremos en la música de Debussy (sobre todo a partir de 1914) contradicen las características alemanas de la música de Wagner. Así pues, creo necesario hacer un comentario, aunque sea breve, sobre las ideas del genio nacido en Leipzig. Las ideas de Wagner influyeron en poetas y escritores franceses antes que en los músicos. Los compositores que se inclinaban por escribir a la manera de Wagner agrandaban su sección de alientos de metal y usaban el motivo conductor (*leitmotiv*) durante la obra. No sólo estas dos características definen el estilo de Wagner. De hecho, un grupo de intelectuales franceses, entre quienes se encontraba Mallarmé, estudiaba a Wagner como poeta, pensador y creador de una nueva forma de arte. En música, el objetivo de los franceses seguidores de Wagner (entre ellos Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, d’Indy, Duparc y César Franck) era “elevar el concepto de la música en Francia de un entretenimiento a un arte formal, reemplazar por la formalidad y sólido oficio alemanes la frivolidad y trivialidad de la artesanía musical que se había hecho tradicional en los círculos franceses.

La sonata de Debussy: El elemento francés

Al llegar la Primera Guerra Mundial a Francia, Debussy tenía cincuenta y dos años de edad. Estaba enfermo y profundamente turbado por este conflicto bélico. Debussy, un músico que parecía distante, reservado y ocupado siempre en sus ideas musicales, había dado ya muchas muestras de su visión de Francia, de su gusto por lo propio y su desagrado por el arte alemán, cargado de exuberancia y sobrado de énfasis. Como testimonio de su rechazo a la estética alemana, Debussy dejó varios artículos publicados en la revista *Revue S. I. M.*

En varias fuentes se cita que Debussy, en sus últimas obras, hacia el final de su vida, quiso recordar y reivindicar a los grandes compositores franceses de la época barroca. En sus obras, él encontraba la esencia de la estética musical de su país, lo que define el carácter nacional de la música francesa.

Dejemos que sea el propio Debussy quien con sus preguntas y sus pensamientos nos guíe en la búsqueda de El estilo francés en música.

“¿Dónde se encuentra la Música Francesa? ¿Qué ha sido de nuestros viejos clavecinistas, quienes generosamente nos dejaron su música genuina? Ellos sabían el secreto del encanto de la emoción sin epilepsia, que, como hijos malagradecidos hemos olvidado... con amable negligencia hemos sucumbido al poderoso dominio de nuestros pensamientos y nuestras formas. Éste es un error grave e imperdonable. Y difícil de corregir porque está en nuestro sistema, como sangre insana”.

Y emplazaba a los músicos que padecían de esa enfermedad “a volver a la libertad y a nuestras formas; ya que nosotros hemos establecido esas formas, es correcto y nuestro legítimo derecho preservarlas”, “a estar en guardia en contra de aquéllos que nos acusan de frivolidad”.

Debussy había expresado éstas y otras ideas en la primavera de 1915 en un artículo intitulado “*Enfin seuls*”.

Debussy lamentaba que los músicos hubieran “dejado de cultivar el propio jardín”, pero mantenía la esperanza de que fuera entendida “la elocuente voz de las armas” en ese momento en que “todas las virtudes de nuestra raza se afirman a sí mismas y la victoria haría comprender a nuestros artistas la nobleza de la sangre francesa”.

Al comenzar la Guerra, Debussy dejó de tocar el piano; componer le parecía una actividad contraria a los tiempos de angustia. No quiso que sus obras se escucharan dentro ni fuera de su país, como él mismo escribió en una carta a un editor de música “mientras la suerte de Francia no estuviera decidida, mientras sus soldados enfrentaban heroicamente la muerte”.

En una carta fechada el 9 de octubre de 1914, Debussy confesó: “Si tuviera el coraje o, mejor, si no temiera el natural e inevitable quejido de ese tipo de composición, me gustaría escribir una “*Marche Héroïque*”, mas debo decir que me parece impropio consentir el heroísmo con tan poca prudencia, estando yo a salvo, fuera del alcance de las balas”.

En noviembre de 1914, Debussy escribió su “*Berceuse Héroïque*” como un homenaje al rey Alberto I de Bélgica y sus soldados, primero en su versión para piano y luego en su versión para orquesta. Este arrullo incluye una cita de la *Brabançonne*, el Himno Nacional belga. Con excepción de esta obra, Debussy se abstuvo de componer durante todo ese año de 1914.

Música de cámara.

Debussy escribió, en comparación con su obra orquestal y para piano, poca música de cámara. Su cuarteto de cuerdas de 1893 fue una prometedora entrada en el mundo de la música de cámara. Durante varios años de silencio en este terreno, apareció solamente su *Première rapsodie* para clarinete y piano para después, hacia el final de su vida, escribir tres excelentes sonatas: la primera, para *violoncello* y piano; la segunda, para violín y piano; y la tercera, para la poco común combinación de flauta, viola y arpa).

En el verano de 1915, Debussy decidió componer música de cámara en formas tradicionales. Algunos de sus biógrafos, como Léon Vallas, ven en esta intención un neo-clasicismo que se explica por dos razones: una tendencia nacionalista y la “necesidad instintiva” que le había venido antes de que estallara la guerra de volver a los procesos de composición que antes había condenado.

En el manuscrito de la tercera sonata, Debussy anunció la dotación de la que sería su cuarta sonata: para oboe, corno y *clave*. Esta dotación tan poco común (como la de la segunda sonata) habría dificultado un poco la reunión de los tres instrumentistas, pero en cambio, hubiera dado al repertorio una nueva obra para el *clave*, un instrumento poco favorecido por los compositores del siglo XIX y comienzos del XX. Poco después se compondrían para este instrumento las obras de Manuel de Falla “Retablo de Maese Pedro” y Concierto para *clave* y orquesta; y el *Concert Champêtre* de Francis Poulenc.

Impulsado por un sentimiento nacionalista y por el deseo de conectarse con los viejos compositores franceses, de quienes se proclamaba descendiente y heredero, Debussy buscó inspiración en las viejas formas francesas que habían caído en desuso y no en las formas que, a partir de modelos alemanes, varios de sus colegas habían adoptado y puesto de moda en Francia. Debussy decidió imitar la sobriedad de sus compatriotas del pasado, esa discreción que a él siempre le había parecido una virtud. Decidió no “sobrecargar” las composiciones de diseño clásico con la redundancia del Romanticismo, esa que se escucha, según su ejemplo, en las Sonatas de Beethoven.

Para dar énfasis a esta idea, firmó la obra solamente con su nombre de la tradición cristiana y su apellido, y a continuación dos palabras que él usó como si fueran un título nobiliario: Claude Debussy, *musicien français*.

Este título, que él hubiera querido enmarcar con hermosos ornamentos a la manera antigua francesa, le pertenecía legítimamente. En su juventud, Debussy sintió un vivo interés por las culturas de otros países, este interés acompañó a Debussy siempre.

Sin embargo, Debussy luchó todo el tiempo contra las “profundamente arraigadas influencias extranjeras” que según él, estorbaban o aplastaban el arte y el auténtico genio franceses.

En sus canciones y en las partes cantadas de su ópera, Debussy busca una conjunción entre la melodía y las palabras; en los recitativos busca adaptar la música a las “curvas” de la lengua francesa. Aún su música instrumental parece imitar las sinuosidades y gentilezas de su lengua natal.

Las composiciones de Debussy se distinguieron en todo momento por su claridad y concisión, por esa discreción que, junto con el recato y la circunspección, se considera, según Léo Vallas, una característica del arte francés.

Debussy se mantuvo siempre cerca de las tradiciones de su país y hay muchos artículos y críticas de su pluma que dan testimonio de su firme y constante lealtad a Francia.

Todas las composiciones que Debussy escribió durante estos trágicos años son su secreto pero sincero tributo a la juventud de Francia, segada por la guadaña de la Guerra.

Si después de un año de silencio Debussy decidió volver a la disciplina de la composición, asumiéndola con renovado entusiasmo, lo hizo “no por su propia fama, sino para demostrar, en la medida de sus posibilidades, que no bastaban treinta millones de “cabezas cuadradas” para destruir el pensamiento francés, aunque hubieran intentado degradarlo antes de aniquilarlo”. Este instintivo y legítimo patriotismo y su conciencia nacionalista se expresan con ardiente elocuencia en su correspondencia personal y en las páginas para publicación.

LA SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO.

En la primera página de esta Sonata se lee la siguiente dedicatoria:

*Les Six Sonates pour divers instruments
sont offertes en hommage à
Emma - Claude Debussy (p. m.)*

*Son mari
Claude Debussy*

Data de 1915, o sea que es contemporánea de los 12 Estudios a la memoria de Chopin y de *En blanc et noir*, esa obra a la que se refería Camille Saint-Saëns en su agrio comentario a Gabriel Fauré: “Es vital cerrarle las puertas del *Institut* a un individuo capaz de escribir atrocidades como ésta”.

Parece ser, que la sonata para violoncello y piano fue escrita sin esfuerzo. La alegría que la llena la sienten los que la escuchan y los que la tocan. Fue escrita en los últimos días de julio y los primeros de agosto. Al mismo Debussy le gustaron su forma y sus proporciones. Su forma era casi clásica en el estricto sentido de la palabra. Su constante deseo de transformar y mejorar su arte llevó a Debussy a una inspiración afortunada, aunque su lenguaje musical fue pensado para molestar a los músicos conservadores, quienes pensaban que la sonata debía desarrollarse en una atmósfera de solemnidad. Aún más desconcertante que su estilo, fue el carácter irónico y aún sarcástico de esta sonata. Se dice que Debussy pensó en titularla “*Pierrot fâché avec la lune*”, para evocar los personajes de la *commedia dell’arte* italiana.

En la noche del estreno de la sonata, el propio Debussy tocó el piano con el violoncellista del cuarteto Hayot, Joseph Salmon (1863 – 1943). En esta composición, Debussy de hecho recupera las formas francesas de antaño y reestablece la unión con la tradición nacional. Contradice las formas que hubiera usado Beethoven en una composición similar. Se parece a las sonatas de los siglos XVII y XVIII. Es su continuación, después de una larga interrupción, de la manera, del uso de las formas de Jean-Marie Leclair y sus predecesores. El *musicien français* del siglo XX logra, además, dar a su obra un gracioso encanto, un entusiasmo irresistible. Esto se nota en el *Prologue*, con su vivo tema, que recuerda algunas bellas melodías de Couperin; en los otros movimientos recurre al estilo cíclico, como en su cuarteto de cuerdas, pero con la delicadeza de sus más recientes obras: esto se oye en las sucesiones mezcladas con acordes paralelos y la indicación *sur la touche*, y en la burlona y patética serenata, con sus insistentes *pizzicati*, durante la cual el *violoncello* parece golpear una pandereta con cascabeles o que sus cuerdas son las de una guitarra, o imitar el sonido de una flauta. El *Finale*, con su ritmo jovial y alegre da idea de un movimiento que fluye con una afectuosa *morbidezza* (indicación de Debussy en la *particella*).

Entre el sonido más grave y el más agudo que tocan ambos instrumentos en esta sonata hay una extensión considerable. Esta distancia tan amplia que va, en el *violoncello*, del *do índice 3*, al *la índice 7*; y en el piano del *do índice 2* al *re índice 8* y los experimentos con nuevas sonoridades en las regiones extremas, dan una importancia especial a esta obra. La Sonata para *violoncello* y piano y muy especialmente su primer movimiento, *prologue*, nos recuerda como ninguna otra de Debussy, a *Pelléas*, la *Cathédrale Engloutie* y los Caprichos “*En blanc et noir*”; el tercer movimiento nos recuerda en cambio a “*Fantoches*”, escrita treinta y cinco años atrás. Estructura del primer movimiento. *Prologue*.

Análisis de la forma del primer movimiento, *Prologue*

Como ejemplo de las formas de esta Sonata incluyo el análisis del primer movimiento:

El primer movimiento de esta sonata se inicia con una introducción del piano solo que dura siete compases.

De los compases 8 al 15 encontramos el tema A, escrito en *modo dórico*, el *modo menor* con el sexto grado ascendido y subtónica en lugar de *sensible*, o sea que su patrón interválico coincide con las teclas blancas del piano empezando en *re*.

De los compases 16 al 20 hay un pasaje de transición.

Se considera un *episodio* el fragmento que va de los compases 21 al 29. Este *episodio* se caracteriza por el pedal figurado del *violoncello*, un motivo que se repite mientras el piano toca varios motivos que podemos agrupar según sus características en 4 + 2 + 2 + 2.

De los compases 39 al 46 encontramos el tema y la introducción en un *ritornello* al espejo.

De los compases 47 al 51 hay una *coda* con material de la introducción.

Comentario sobre la armonía

Una de las dificultades del estudiante al querer clasificar los acordes de Debussy, es que él no los ordena por terceras. Una característica de la música de Debussy es que las disonancias no se resuelven en consonancias; era la intención de este compositor derrumbar el principio de “la existencia de la disonancia en función de la consonancia” para erigir otro principio: “la disonancia vale por sí misma”. La disonancia se libera, gana su independencia ahora su importancia radica en el “color” que ella imprime al trozo musical donde se encuentra.

Según Léon Vallas en su libro *Claude Debussy: life and works*, esta *Sonata* muestra la versatilidad de la imaginación del artista, cuya evolución fue continua. El proceso de maduración del artista se nota en el ritmo, en la armonía y en la melodía. La melodía es un elemento por el que Debussy estuvo siempre preocupado; como modelo y fuente de inspiración se fijaba en las melodías de las canciones folclóricas francesas, que utilizaba con delicada discreción; imitaba el movimiento del canto de las *Vocalises* gregorianas y de algunas canciones de los troveros. Todo el material melódico de esta sonata se escapa del sistema de tonalidades mayor y menor: se inspira en los modos de la música medieval³.

“Debussy: el menos francés de los músicos”. Gray

El musicólogo inglés Cecil Gray escribió sobre Debussy lo siguiente:

“Debussy es el menos francés de los músicos... Su mejor obra es aquella que es más exótica y menos francesa; su más grande cualidad, su única cualidad, reside en la totalmente personal y enteramente original naturaleza de su arte, debiendo muy poco y dando nada a nadie... [Diversas] genealogías han sido elaboradamente construidas con el objeto de mostrar que [Debussy] descende de Rameau y Couperin. Estos son obvios inventos. En tanto que es francés, su ascendencia es muy diferente, y de ninguna manera tan distinguida. *L'Enfant Prodigue* y *La Damoiselle Élue* son el fruto de las relaciones pecaminosas con *Manon Lescaut* y *Marie Magdalène* de Jules Massenet. La influencia de Jules Massenet es el único elemento francés en la música de Debussy... Es aparente aún en *Le Martyre de Saint-Sébastien*. ”⁴

Conclusión

Francés o no francés. Después de leer un extracto de la opinión de Cecil Gray y las palabras de Debussy, yo me quedo con las de este último. La Sonata para *violoncello* y piano es un reflejo de su personal manera de sentir y de sufrir la historia de la Francia de su tiempo. No sólo es válida, sino verdadera. Si Debussy “debía muy poco”, eso es una virtud y no un defecto. Y creo que a cambio, a quienes tenemos el gusto de escuchar y tocar sus obras, nos ha dejado su rica imaginación musical, sus ideas y el recuerdo en música de su genialidad. Son sus palabras y su música lo que me hace considerarlo un compositor francés, así como a su Sonata una obra señera en el repertorio del siglo XX para este instrumento. Con esta única Sonata Debussy contribuye, de manera concisa y elegante, a integrar eso que –con mis lectores y mi público- he encontrado hacia el final de este recorrido: la impronta francesa en la música para *violoncello*.

⁴ Vallas, Léon, *Claude Debussy: Life and Works*, p. 261

CONCLUSIÓN

Este programa ha sido enriquecedor de mi experiencia como violoncellista por su variedad de estilos: cada obra me exige una situación en un contexto histórico-musical diferente, con diversas maneras de tocar el violoncello.

La música francesa, según he aprendido de las lecturas en las que se basa mi opción de tesis, ha sabido aprovechar las influencias de otros países, mostrando un claro gusto por lo exótico, lo venido de otras tierras y originado en tiempos pasados, como en el caso de la *Folia* de Marais, el neoclasicismo de Saint-Saëns y el uso de *modos antiguos* de Debussy.

Además he disfrutado mucho del ejercicio de organización de ideas en los procesos de redacción de la opción de tesis y, en el caso de las notas al programa, el de selección y síntesis de la información que habrá de llegar al público en el día del examen profesional.

BIBLIOGRAFÍA

BROM, Juan: *Esbozo de Historia Universal*, Editorial Grijalbo, S. A. de C. V. México, 1973, tercera reimpresión de la vigésima edición, 2002

CRUZ, Eloy: *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Escuela Nacional de Música, 1993

GROUT, Donald J. y Claude Palisca: *A History of Western Music*. Fourth edition, W. W. Norton & Company, Inc. Estados Unidos 1988.

ХОЛОПОВ Юрий Николаевич: *Очерки современной гармонии*,
Jolópov Yuri Nikoláevich. *Ensayo sobre la armonía contemporánea*,
Издательство «Музыка» Москва 1973 / Editorial Música, Moscú, 1973.

LATHAM, Alison, coordinadora: *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

LÓPEZ, Rubén: *Música y retórica en el barroco*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

SADIE, Stanley, editor: *The New GROVE Dictionary of Music and musicians*, Inglaterra, Macmillan Publishers Limited, 1980.

Schulze, Hans-Joachim, editor: *JOHANN SEBASTIAN BACH. Documentos sobre su vida y obra*. Prólogo, traducción y revisión de Juan José Carreras. Alianza Editorial, S. A. España, 2001.

VALLAS, Léon: *Claude Debussy: Life and Works*. Dover Publishers, Estados Unidos, 1973.

Revista *HISTORIA Y VIDA*. LUIS XIV Y EL LUJO. CÓMO SE CREÓ EL ESTILO FRANCÉS
Luis XIV y la grandeur. Artículo de la historiadora Gloria DAGANZO.
La Era de la sofisticación. Artículo de la periodista Ana ECHEVERRÍA.
Prisma Publicaciones 2002, Barcelona, 2008.No. 496 / Año XLI

Notas al programa de discos compactos:

J. S. BACH
Cello-Suiten
Mstislav Rostropovich
EMI CLASSICS. Estados Unidos, 1995

Andante cantabile
Saint-Saëns Cello Concerto No. 1
Bruch Kol Nidrei
Pieter Wispelwey, cello
Die Deutsche Kammerphilharmonie
Daniel Sepec
Channel Classics, Bremen, Alemania, 2000

Música impresa

JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach
SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO
SIX SUITES FOR VIOLONCELLO
BWV 1007 – 1012
Herausgegeben / Edited by
AUGUST WENZINGER
BÄRENREITER BASEL
Alemania, 1950

J. S. BACH
SIX SUITES
pour violoncelle seul
DIRIAN ALEXANIAN
Editions Salabert
Francia, 1929

J. S. BACH
Suiten für Violoncello solo
(BWV 1007 – 1012)
Wiener Urtext Edition
Schott / Universal Edition
Alemania 2000

BACH, J. S.
SIX SUITES
FOR CELLO SOLO
Edited by Pierre Fournier
International Music Company
Estados Unidos 1972

И. С. Бах J. S. Bach
СЮИТЫ для виолончели соло
Редакция А. Власова
Москва, 2005
Suites para violoncello solo
Edición de A. Vlášov
Editorial *Música*, Moscú, Rusia 2005

Johann Sebastian Bach
Complete Suites for Unaccompanied Cello
and Sonatas for Viola da Gamba
Dover Publications, Inc.
Estados Unidos, 1988

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY

SIX SONATES
POUR DIVERS INSTRUMENTS
Composeés par
CLAUDE DEBUSSY
Musicien Français
La Première pour Violoncelle et Piano
Edition Originale
Durand S. A. Editions Musicales
Paris, Francia 1915

SONATE
pour Violoncelle et Piano
Claude Debussy (1862 – 1915)
bezeichnet von Josef Schwab
Leipzig, 1969

MARIN MARAIS

МАРЭ М. Marais M.
ФОЛИЯ Folía
Обработка для виолончели и фортепьяно
П. Базелера
Arreglo para violoncello y piano
Paul Bazelaire
Государственное музыкальное издательство
Editorial Estatal de Música
Москва / Moscú, URSS 1961

MARAIS, Marin
PIÈCES DE VIOLE
Deuxième livre 1701
Fac-simile Jean-Marc Fuzeau
Editions J. M. Fuzeau
Francia copyright 1994
Impreso en 2001

CAMILLE SAINT-SAËNS

KONZERT Nr. 1
Camille Saint-Saëns, op. 33
Bezeichnet von Wolfgang Weber
Edition Peters
Leipzig, 1974

К. СЕН-САНС
КОНЦЕРТ No. 1 для виолончели с оркестром
Редактор партии виолончели А. Власов
Edición de A. Vlášov
Издательство «Музыка» Москва 1973
Editorial *Música*, Moscú, URSS 1973

1er. CONCERTO POUR VIOLONCELLE
C. SAINT SAËNS
Op. 33
DURAND S. A.
París, Francia.
Sin año de publicación

DISCOGRAFIA

BACH Johann Sebastian

JOHANN SEBASTIAN BACH
6 Suiten für Violoncello solo
BWV 1007-1012
Pierre Fournier
Archiv. Alemania. 1961.

Johann Sebastian Bach
Suites I, II y III
Jimena Giménez Cacho
Violoncello barroco
Quindecim Recordings
México, 2010

J.S. BACH
Cello Suites
BWV 1007-1012
Nikolaus Harnoncourt
Apex. Alemania. 1965.

BACH
Cello Suites
Jaap ter Linden
Brilliant Classics
Holanda, 2006

BACH CELLO SUITES
TRULS MORK
EMI RECORDS/VIRGIN CLASSICS
Comunidad Europea, 2005

JOHANN SEBASTIAN BACH
INTÈGRALE DES SUITES POUR VIOLONCELLE
Andre NAVARRA
Arpege 1987. Calliope 2005

J. S. BACH
Cello-Suiten
Mstislav Rostropovich
EMI CLASSICS. Estados Unidos. 1995.

J. S. BACH
Cello Suites
Heinrich Schiff
EMI CLASSICS. Comunidad Europea, 1985

J. S. Bach
The Well – Tempered Clavier
Bob Van Asperen, cembalo
EMI Records Ltd. / Virgin Classics
Comunidad Europea, 1999

DEBUSSY Claude Achille

JANOS STARKER plays
Chopin, Bartók, Mendelssohn,
Martinu, Debussy, Weiner
JANOS STARKER, violoncello
GYORGY SEBOK, piano
MERCURY LIVING PRESENCE
Philips Classics Productions,
Alemania, 1995
Grabaciones originales de:
julio de 1962 en la Gran Bretaña y
octubre de 1963 en los Estados Unidos de Norteamérica

Alexandr Zagorinsky, cello
Alexei Shmitov, piano
Cesar Franck, Ottorino Respighi,
Max Reger, Claude Debussy
Александр Загоринский, виолончель
Алексей Шмитов, фортепиано
Grabaciones de 1993 y 1994
Vista Vera, Moscú, Rusia 2004

MARAIS Marin

LA FOLIA
1490 – 1701
Corelli, Marais, Martín y Coll,
Ortíz & Anónimos
JORDI SAVALL
Rolf Lislevand, Michael Behringer,
Arianna Savall, Bruno Cocset,
Pedro Estevan, Adela González-Campa
ALIA VOX / SONY DADC. Austria, 1998.

AIRS POPULAIRES ANGLAIS du XVIIe. siècle
POPULAR TUNES in 17th Century England
THE BROADSIDE BAND – JEREMY BARLOW
Harmonia Mundi, Alemania 1980 / 1983;
Año de re-grabación en disco compacto 1992

Diferencias e invenciones
Nuestro Son Barroco
TEMBEMBE Ensemble Continuo
Tembembe Ensemble Continuo, Fonca/
CONACULTA, m-sonido FILM&TV
México, 2009.

IDA Y VUELTA
Ensamble Tierra Mestiza
Gerardo Tamez, Mercedes Gómez, Ernesto Anaya
Carlos García, Óscar Aburto
Difusora del Folklore, S. A.
México 2008

DE BACH, LOS BEATLES y otros más
Horacio Franco. Víctor Flores.
Quindecim Recordings. México 2005.

ESPAÑA ANTIGUA
HESPÈRION XX – JORDI SAVALL
Virgen Classics. Comunidad Europea, 2001

SAINT-SAËNS Camille

SAINT-SAËNS
Cello Concerto No.1
Sonata No. 1
Romances
STEVEN ISSERLIS
Pascal Devoyon, piano
London Symphony Orchestra
Michael Tyson Thomas, director.
BMG Classics. Estados Unidos, 1993.

SAINT-SAËNS
Cello Concertos Nos. 1 & 2
Suite op. 16
Allegro appassionato
The Swan
Maria Kliegel, Cello
Bournemouth Sinfonietta
Jean François Monnard
NAXOS, Alemania 1996

Lalo
Saint-Saëns
Cello Concertos
André Navarra
Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux
Charles Münch
Erato Disques 1965.
Warner Classics, Warner Music. Reino Unido 2003.

Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme
Andante cantabile
Saint-Saëns Cello Concerto No. 1
Bruch Kol Nidrei
Pieter Wispelwey, cello
Die Deutsche Kammerphilharmonie
Daniel Sepec
Channel Classics, Bremen, Alemania, 2000

NOTAS AL PROGRAMA

LA IMPRONTA FRANCESA EN LA MÚSICA PARA VIOLONCELLO

Marin Marais (París 1655 – París 1728)

FOLÍA

La folía es una danza española o portuguesa antigua, posiblemente de finales del siglo XV, que consiste en un patrón rítmico-armónico sobre el cual se establecen *diferencias*, es decir, que se suceden varias melodías sobre una secuencia armónica que permanece sin ningún cambio a través de la obra. Cada melodía parece “salir” de la otra con nuevo encanto y características propias, permaneciendo todas ellas siempre fieles al patrón armónico que les sirvió como punto de partida.

Marin Marais escribió esta Folía para *viola da gamba* y *bajo continuo*. La viola da gamba fue conocida por el gran público de nuestros días a partir de la aparición de la película *Todas las mañanas del mundo*, dirigida por Alain Corneau (Francia 1991) con guión de Pascal Quignard, música interpretada por Jordi Savall y otros reconocidos músicos y la actuación de Gérard Depardieu como Marin Marais.

¿Cuántas diferencias pueden venir a la mente de un compositor virtuoso de su propio instrumento, como era este *violagambista* francés, sobre la folía? En su *Deuxième livre Pièces de Viole* de 1701, Marin Marais escribió 32 *couplets* (*diferencias*). De ellos, el ejecutante y maestro del *violoncello* francés Paul Bazelaire transcribió 11 para su instrumento con acompañamiento de piano, una combinación de típica del Romanticismo, como el carácter del propio arreglo.

Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750)

SUITE PARA VIOLONCELLO SOLO EN SOL MAYOR BWV 1007

Las *suites* para *violoncello* solo datan del período en que el compositor vivió en Cöthen, entre 1717 y 1723, una época en la que Bach escribió poca música religiosa y, en cambio, mucha instrumental y *de cámara*, como la primera parte de *El clave bien temperado*, las Sonatas y Partitas para violín solo, los Conciertos de Brandeburgo.

En comparación con el tesoro de piezas para violín solo en las primeras décadas del siglo XVIII, el repertorio para *violoncello* solo era más bien escaso, una novedad.

Los *movimientos* de la *suite* para *violoncello* solo llevan los nombres de las danzas en las que se inspiran en francés, como la misma palabra francesa “*suite*” que las agrupa, que significa serie, sucesión, secuencia.

Las danzas se nos presentan “estilizadas”, en una versión “de concierto”. Ellas son de procedencias diversas: la *Allemande* de Alemania; la *Courante* de Italia y el *Minuet* de Francia; la *Sarabande* de España; la *Gigue* de Inglaterra. Ello nos permitirá hacer un viaje musical por la Europa del siglo XVIII. ¿Me acompañan?

Camille Saint-Saëns (París 1835 – Argel 1921)

CONCIERTO PARA *VIOLONCELLO* Y ORQUESTA EN *LA MENOR* OP. 33

Camille Saint-Saëns, pianista virtuoso y compositor, se interesaba también por otros campos del saber como la Astronomía, el teatro romano y su decoración, la Acústica y los instrumentos musicales representados en los murales de Pompeya y Nápoles. Leía en latín y lamentaba no hablar griego.

Su concierto para *violoncello* y orquesta no. 1 en *la menor* Op. 33 data de 1872, una época en que, después de la derrota de Francia por los prusianos en 1870, nació una nueva conciencia nacional, que se manifestó en un renacimiento de la música instrumental francesa con compositores como Franck, d'Indy, Chausson y el propio Saint-Saëns.

Este concierto está escrito en tres secciones que forman o dan la impresión de ser un solo movimiento, según la apreciación de algunos maestros, o consta de tres movimientos que se suceden, se imbrican sin que haya un silencio entre ellos según la opinión de otros.

Una particularidad del concierto para *violoncello* y orquesta 1 de Saint-Saëns es que no se inicia con una exposición temática de la orquesta a manera de preludio o introducción: un acorde de tónica al principio del primer compás hace explotar el discurso sin cabeza melódica en la presentación del *violoncello* solista.

Otra particularidad de este Concierto es su segundo movimiento, que no es de *tempo* lento como un *adagio*, sino un *allegretto* menos rápido que los movimientos primero y tercero y tiene las características rítmicas de un *minuet* con anacrusa.

Se ha dicho que uno de los rasgos de la música de Camille Saint-Saëns es la repetición de temas. Es asombrosa la manera en que en este Concierto él da hasta tres finales diferentes a una misma frase. Saint-Saëns dibuja imágenes sonoras que no se diluyen en la mente del oyente por las veces que se le han presentado y por la gracia con que siguen por trayectorias diferentes, como en un la bifurcación de un camino.

Claude-Achille Debussy (Saint Germain-en-Laye 1862 – París 1918)

SONATA PARA *VIOLONCELLO* Y PIANO

Esta Sonata es la primera de tres que Debussy escribió para diversos instrumentos: la segunda es para violín y piano y la tercera para la inusual combinación de flauta, viola y arpa.

Data de 1915, una época en la que hubo un gran interés por la sonata a dúo. Consta de tres movimientos, sin pausa entre los dos últimos, que están unidos entre sí por la indicación *attacca*.

Esta Sonata es breve, con un lenguaje musical nuevo, que explota recursos modernos del *violoncello* como el *pizzicato* con la mano izquierda, los armónicos artificiales, los *portamenti* y el sonido *flautato*; y de la composición como escalas *modales*, pentáfonas y de tonos enteros. En su forma Debussy quiso rendir un homenaje a los maestros franceses de los teclados, como Jean-Philippe Rameau y François Couperin. Enfermo, en los años en que corría la Primera Guerra Mundial, Debussy se opuso a las formas de los compositores alemanes y firmó esta obra solamente con su nombre de la tradición cristiana y su apellido, y a continuación dos palabras que él uso como si fueran un título nobiliario: Claude Debussy, *musicien français*.

He revivido en mi mente estas obras, que formaban parte de mi repertorio y que llegaron a él en diversos momentos de mi trayectoria de estudiante. Ahora las agrupo para integrar mi examen profesional para el disfrute de mis maestros, amigos y del público general.