

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA-VIOLONCHELO

PRESENTA:

MARÍA DEL CARMEN URIBE MORENO

ASESOR: MTRO. LUIS ANTONIO ROJAS ROLDÁN



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.

ÍNDICE

Introducción	i
<i>Concierto no. 1 en Do Mayor para violonchelo y orquesta</i> Franz Joseph Haydn (1732-1809)	1
<i>Canción en el Puerto para violonchelo y piano</i> Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012)	15
<i>Sonata para violonchelo y piano en Do Mayor, Op.119</i> Sergei Prokofiev (1891-1953)	23
<i>Pampeana no. 2: Rapsodia para violonchelo y piano Op. 21</i> Alberto Ginastera (1916-1983)	46
Conclusiones	68
Bibliografía	70

Introducción

El siguiente trabajo pretende hacer una introducción a las obras que componen el recital público de titulación para la obtención de la licenciatura en violonchelo en la ENM a la manera de las notas encontradas en los programas que acompañan las diferentes expresiones musicales presentadas públicamente. Sin embargo, la extensión, los temas abordados y los enfoques utilizados son mucho más amplios que en los panfletos de mano que se usan para ubicar al asistente a una sala de conciertos.

La información presentada referente a las composiciones y sus autores no pretende ser exhaustiva, ni la estructura de las notas pretende abarcar todos los aspectos desde los cuales se puede abordar la información. Más bien, se intenta dar algunos ejemplos de todos los puntos de vista posibles desde donde se puede intentar entender cada obra, sin agotarlos ni visitarlos todos. La idea es mostrar que las posibilidades de acercamiento a cada pieza son tan variadas como la información que proveen y que ello hace que la audición de las composiciones sea siempre dinámica, brindando continuamente al oyente experiencias nuevas en donde el mayor conocimiento desarrolla y expande la experiencia estética. Si lo anterior es cierto para el escucha, el beneficio que la ampliación de la comprensión de la obra y el derivado abanico de posibilidades interpretativas provenientes de la investigación desde diferentes ángulos, brinda al intérprete es invaluable.

Este tipo de trabajo también ofrece la oportunidad de indagar en las inquietudes que un intérprete tiene con respecto a su repertorio y que, muchas veces por estar atado a su instrumento, va postergando sin resolver. Al mismo tiempo, permite desarrollar y presentar un marco más amplio en el cual contextualizar las obras de su interés.

En el presente texto se utiliza el sistema de referencia *autor-fecha* utilizado ampliamente en los escritos académicos en el área de humanidades. Las referencias se hacen en el texto mismo para no interrumpir la lectura y se brinda: el nombre del autor, la fecha de la obra consultada y la página de referencia. Al final de cada nota se encuentra la bibliografía correspondiente a la misma para una consulta más dinámica y al final del texto una bibliografía

general de todo el contenido. Dentro de la bibliografía se ha incluido un apartado para los recursos electrónicos.

Una vez finalizado el estudio de las materias de la carrera instrumentista con especialidad en violonchelo, me di a la tarea de proponer un material de examen que tuviera cuatro características esenciales:

- Que todas las obras estén acorde a los niveles profesionales requeridos en el actual programa de estudios.
- Que éstas me fueran interesantes artísticamente, no sólo en el terreno técnico musical sino afectivamente.
- Que tengan una importancia productiva para mi presente profesional.
- Que sean obras que no abordé durante la carrera y que me permitan constatar una suficiente solvencia en cuanto su planteamiento interpretativo.

Es por ello que el programa lo he elaborado con obras de la mayor diversidad estilística. El programa propuesto es:

Concierto no.1 en C Mayor para violonchelo y orquesta

Franz Joseph Haydn

Moderato
Adagio
Allegro Molto

(1732-1809)

Canción del puerto para violonchelo y piano

Joaquín Gutiérrez Heras

(1927-2012)

Sonata para violonchelo y piano en C Mayor, Op.119

Sergei Prokofiev

Andante grave
Moderato
Allegro ma non troppo

(1891-1953)

Pampeana no. 2: Rapsodia para violonchelo y piano Op. 21

Alberto Ginastera

(1916-1983)

Este programa, compuesto por una sonata contemporánea, un concierto clásico y dos obras latinoamericanas de muy diferente factura musical, me permitirá mostrar un abanico de

conocimientos prácticos, así como una madurez interpretativa, ante el reto que representa abordarlas en un solo programa de titulación. El objetivo principal es tocar óptimamente cada estilo junto con una interpretación fluida, limpia, correcta e informada.

Es mi parecer que la realización profunda y cabal de las notas al programa, me proporcionará un conocimiento que incidirá directamente de manera positiva en las decisiones que tomaré en cuanto al gusto y la técnica instrumental a ser empleada y me abrirá la oportunidad de expresar ideas mucho más interesantes y profundas en mi interpretación. Todo ello derivado del conocimiento de aspectos formales, históricos y estilísticos. Dicha investigación deberá estar por encima de una somera lectura de signos musicales, articulaciones, golpes de arco y otros símbolos para profundizar en los significados estéticos y creativos.

Concierto no. 1 en C Mayor para violonchelo y orquesta

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Sin duda alguna, uno de los descubrimientos más importantes para los violonchelistas fue el *Concierto en Do Mayor para violonchelo y orquesta* de F. J. Haydn, redescubierto por el musicólogo Oldrich Pulkert en el archivo *Radenin* del Museo Nacional de Praga, en 1961. Pulkert encontró una carpeta polvorienta llena de *particellas* orquestales manuscritas (firmadas por Joseph Weigl) y, a partir de ese momento, la obra en cuestión ha sido un pilar en la formación y desarrollo de la carrera de cualquier chelista. La obra fue *estrenada* nuevamente, después de un intervalo de 2 siglos, en el *Festival de Primavera de Praga* el 19 de Mayo de 1962 por Milos Sádlo, ganador del premio Klement Gottwald y la *Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga* bajo la dirección de Sir Charles Mackerras. (Rostropovich-CD EMI)

No se hubiera podido comprobar la autenticidad de este concierto de no haber sido por el *Kapellmeister* del príncipe Nicolás Esterházy (cuyo nombre era Gregor Joseph Werner), quien escribió una carta al príncipe en donde acusa a Haydn de descuidar los instrumentos y archivos musicales. Así pues, el príncipe manda una carta de reprimenda para Haydn y la respuesta de Haydn fue comenzar un catálogo temático de sus propias composiciones (*Entwurf-Katalog* en 1765) y así refutar la acusación de improductividad hecha por el príncipe. Es así como, en ese catálogo, aparece un tema del primer movimiento escrito por el propio Haydn. (Bedoya 2008: 3.2).

De la obra se sabe que fue escrita en la década de 1760 con una muy específica audiencia en mente: sus empleadores, ya fuera el príncipe Paul Anton Esterházy o su hermano Nikolaus. Haydn había recomendado al príncipe muchos de los músicos que fueron empleados durante la década de 1760 y, de inmediato, se dedicó a escribir conciertos para estas nuevas incorporaciones. Se cree que Haydn dedicó este concierto a Joseph Weigl, uno de los violonchelistas más sobresalientes de la escuela bohemia del siglo XVIII, solista de la orquesta de Esterházy y muy amigo suyo (Bedoya 2008: 3.2). La forma de concierto brindó la oportunidad de mostrar las habilidades de los integrantes de la orquesta de Esterházy y, sin duda alguna, proporcionó a Weigl una excelente oportunidad para mostrar su talento a la corte. (Furse-2009:5)

A Haydn le tocó ser una de las figuras más celebradas en su época. Fue el más respetado y honrado compositor y estuvo siempre ocupado por los gustos del público. Vivió en la edad de oro de la aristocracia (dentro de la *Ilustración*), momento en donde la razón dirigía a la sociedad y donde se buscaba proporción en todas las cosas: simetría, elegancia e imitación. (Bedoya 2008: 3.1).

Haydn tuvo una vida prolongada (1732 a 1809) donde creció con las nuevas ideas musicales. Se

desarrolló lentamente sin grandes fluctuaciones. Durante su infancia fue un niño muy talentoso pero no fue virtuoso. Hijo de un fabricante de carros, creció sin lujos y prácticamente fue autodidacta. Según Harold C. Schonberg Haydn decía:

Nunca tuve verdaderos maestros. Siempre empecé derechamente con el lado práctico, primero en el canto y la ejecución de instrumentos, y más tarde en la composición. Escuchaba más de lo que estudiaba, pero oía la mejor música en todas las formas que podían obtenerse en mi tiempo [...] Así, poco a poco mi saber y mi capacidad se desarrollaron. (Schonberg-2007:96)

A la edad de 8 años fue incorporado al coro de la catedral de San Esteban, donde fue un alumno sobresaliente hasta que la voz le cambió, después fue lanzado a la calle con sus pocas pertenencias, pasando hambre. Para sustentarse, daba clases, tocaba en funciones sociales y arreglaba música. En esa época de lucha por la supervivencia estudió la música de C.P.E Bach, a quien admiró. En el mismo período recibió unas cuantas lecciones de Nicola Porpora. Haydn trabajó como ayudante de Porpora durante 3 meses y en ocasiones lo acompañaba al clave en conciertos para el Príncipe de Sajonia-Hildburghausen, en presencia de Gluck, Wagenseil y otros famosos maestros; seguramente también ahí conoció a Dittersdorf y a Giuseppe Bonno, la aprobación de estos conocedores fue especialmente alentadora para él (<http://www.oxfordmusiconline.com>). Poco a poco, su reputación creció hasta que, finalmente en el año de 1761 al caer en desgracia el conde Morzin, Haydn ingresó en el servicio de la familia Esterhazy con el cargo de *Vicekapellmeister*. (Mayer 1948: 236) Su empleador, el príncipe Paul Esterhazy era un verdadero amante de la música. En ese momento, el *Kapellmeister* era Gregor Joseph Werner quien ya tenía muchos problemas de salud.

Paul Esterhazy murió al año de la contratación de Haydn y lo sucedió como patrono el príncipe Nicolás, llamado el magnífico. Nicolás amaba la música tanto o más que su hermano Paul y mandó a hacer un castillo donde había un teatro de marionetas y una sala de ópera con 400 butacas.

En 1766 Werner murió y Haydn pasó a ser *Kapellmeister*. Haydn era justo con sus músicos e inclusive abogaba por ellos frente a el príncipe. Por esa razón los músicos lo adoraban y le llamaban *papá*.

Nicolás tocaba el barítono, un instrumento parecido a la *viola da gamba*, así que se presume que Haydn escribió mucha música para ese instrumento. Además de componer, dirigía la orquesta de Esterhazy, circunstancia que le permitía experimentar, observando los efectos producían sus innovaciones y así mejorar, agregar y experimentar cuantas veces le pareciera. La orquesta llegó a tener de 20 a 23 músicos, un número considerable para la época. En Europa, la orquesta que tenía más músicos era la de Mannheim, que orgullosamente decía tener 50 músicos y que además tenía una escuela de compositores representada por Johan Stamitz y Christian Cannabich, personajes que

posiblemente influyeron sobre Haydn.

La música de Haydn se eclipsó en el siglo XIX y se ejecutó muy poco en las salas de conciertos, teniendo suerte *La Creación*, *Las Estaciones*, alguna sinfonía, un puñado de cuartetos de cuerda y alguna obra para piano. Es hasta después de la *Segunda Guerra Mundial*, cuando resurgen el Barroco y el Clasicismo, que se restablece la figura de Haydn y se revalora la importancia de su obra en conjunto.

Las aportaciones más importantes de Haydn a la música fueron la consolidación de la forma sonata, la sinfonía y el cuarteto de cuerda. (Schonberg 2007:96-108)

La obra

Este concierto fue escrito específicamente para la orquesta en Esterházy y adaptado a los músicos a disposición de Haydn. A principios de la década de 1760 se piensa que la orquesta de Haydn consistía en ese momento de alrededor de doce músicos: cuatro violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, dos cornos, dos oboes y un fagot. (Furse-2009:9) La orquestación de este trabajo no requiere fagot y por primera vez en un concierto con solista Haydn agrega 2 oboes y 2 cornos, donde los oboes generalmente doblan a los violines (Naxos).

Este concierto cuenta con una excelente escritura para el instrumento solista, que incluye un número de elementos virtuosos sin comprometer la coherencia de la obra. Según Bedoya (2008: 3.3), en el año de 1712 el célebre Antonio Stradivari ya había construido un chelo con medidas y características muy parecidas a las de un instrumento actual. La existencia de dicho instrumento y las demandas técnicas puestas en la obra que nos ocupa, me hacen especular que este concierto fue hecho para un instrumento con características modernas. No puedo sostener esa hipótesis porque no conozco el repertorio barroco suficientemente como para hacer un análisis comparativo, por lo que mi razonamiento sólo se basa en la necesidad de una herramienta apta para resolver los retos instrumentales que escribe Haydn.

La calidad de los músicos de la orquesta de Haydn le permitió presentar una gran cantidad de material virtuoso en las partes de violín en el *ritornello* antes de que dicho material sea tocado solista. La idea musical es ampliada y embellecida por el chelo de una manera muy inteligente, haciendo parecer la escala rápida realizada por los violines aún más virtuosa cuando se repite por el violonchelista solista. La velocidad y la agilidad son elementos muy codiciados cuando toca el solista, ésto se nota más en el tercer movimiento donde el virtuosismo es un rasgo característico. El violonchelista comienza con una escala rápida en el compás 45, antes de pasar a realizar pasajes prolongados de escalas virtuosas en todos los registros del instrumento en especial en la parte aguda.

Hablando de la forma del concierto, y tomando en cuenta que es un concierto compuesto en la juventud de Haydn, el mismo tiene 3 movimientos en la forma estándar que tienen los conciertos de

Vivaldi (Rápido – Lento – Rápido). El primero y tercer movimientos están en la tonalidad de Do mayor y el segundo, como muchos de los conciertos en el clasicismo, está en la subdominante, o sea en la tonalidad de Fa Mayor (Bedoya 2008: 3.4.1). La estructura de los movimientos primero y tercero es de *forma sonata* ya que presenta claramente un tema principal y un segundo tema, un desarrollo donde toma el primer tema pero en la dominante con unas variantes y finalmente llega a la reexposición con el tema en la tónica. Para concluir el primer movimiento cuenta con una cadencia que termina en la dominante para pasar al último *ritornello* orquestal. (Bedoya 3.5.1.2)

La estructura tonal de los 3 movimientos es similar en longitud y relativamente sencilla. A continuación muestro un cuadro de Furse representando la estructura tonal. Los *ritornelli* son las secciones donde toca la orquesta completa y que contrasta con pasajes donde toca el solista. El acorde dominante entre paréntesis al final de *ritornello* 3 está escrito en esta manera para indicar que la música termina con un acorde de dominante, pero sólo para servir como un enlace a la entrada de *solo* 3 en tónica (Furse 2009: 6):

Estructura tonal del concierto en Do mayor de Haydn			
Movimiento	1-(I)	2-(IV)	3-(I)
Ritornello 1	I	I	I
Solo 1	I-V	I-V	I-V
Ritornello 2	V	V	V
Solo 2	V-vi	V-vi	V-iii
Ritornello 3	vi-(V)	[vi-(V)]	iii-(V)
Solo 3	I	I	I
Ritornello 4	I	I	I

En el segundo movimiento el *ritornello* 3 se sustituye por una sola sección, con la misma función de enlace. Los movimientos primero y segundo incluyen cadencias al final del *solo* 3, que era habitual en los conciertos de este período (Furse 2009: 7).

En el primer movimiento identificamos el primer tema que en la tonalidad principal de Do mayor:



Dicho tema empieza con un acorde, produciendo un gran gesto de apertura para la entrada del

solo con un animado carácter rítmico. En los siguientes 5 compases le seguirán otros 7 acordes más con cuerdas sueltas resonantes. Este tema también aparece en el segundo y tercer *solí*, nada más que con la diferencia que en el segundo aparece en la dominante.

El segundo tema es, a diferencia del primero, más melódico y expresivo:



También tenemos la transición del tema 1 al 2 donde se podría confundir con otro tema:



Esto es tal vez porque hay un cambio de carácter después de los acordes del principio pero, según Charles Rosen, si bien la diferenciación de dos temas no es un elemento decisivo en la forma, el cambio de tonalidad sí lo es (Rosen 1991).

Encontramos así también el tema de cierre en el compás 40 (se repite el ritmo en los violines en el c. 56), así como en los siguientes dos solos (desarrollo y recapitulación):

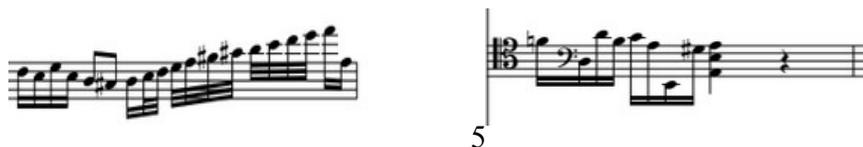


Según Bedoya, en éste pasaje se nota la influencia de la música *zingara*, ya que Esterhazy se encontraba cerca de lo que hoy en día es Hungría, destacando sus ritmos punteados y síncopas (Bedoya 2008,3.5.1.3.)

Seguido de esto, en los compases 41 y 42, tenemos elementos usados también para marcar el cierre de el primer solo:



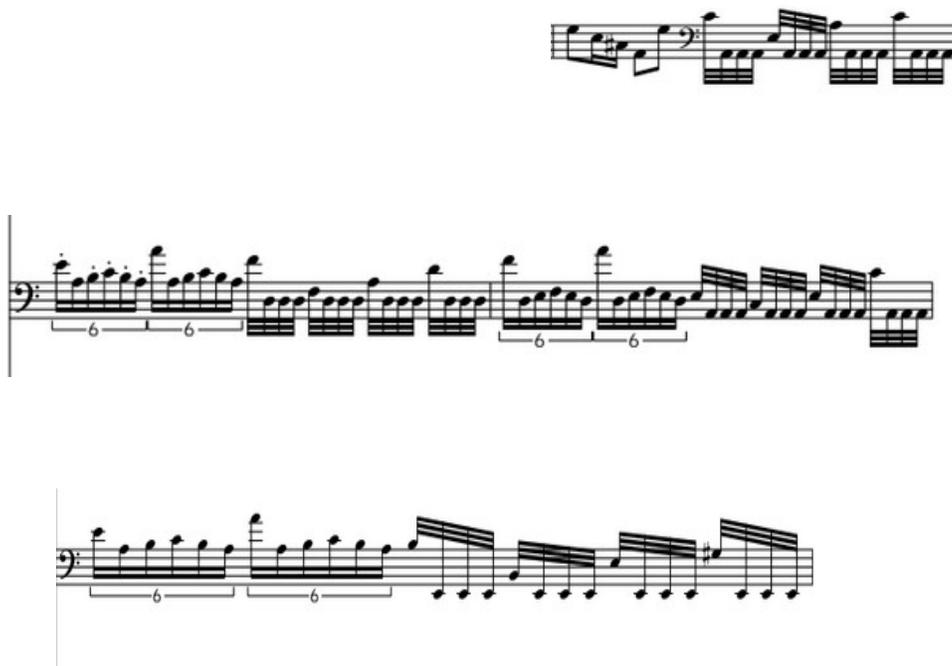
Es el elemento comúnmente usado para cerrar una sección, excepto al final de *solo 2* y *ritornello 3*, donde se sustituye por cc.88 y 89 y 94 y 95 respectivamente:



Hay un tema que sólo está reservado para el violonchelo y que no va a tocar nunca la orquesta. Éste se encuentra en los 3 *solí*: cc. 42 a 45; 84 a 88; y 123 a 126. A continuación, el ejemplo de éste tema tomado del *solo* 1, mismo que inicia a partir del tercer tiempo del compás:

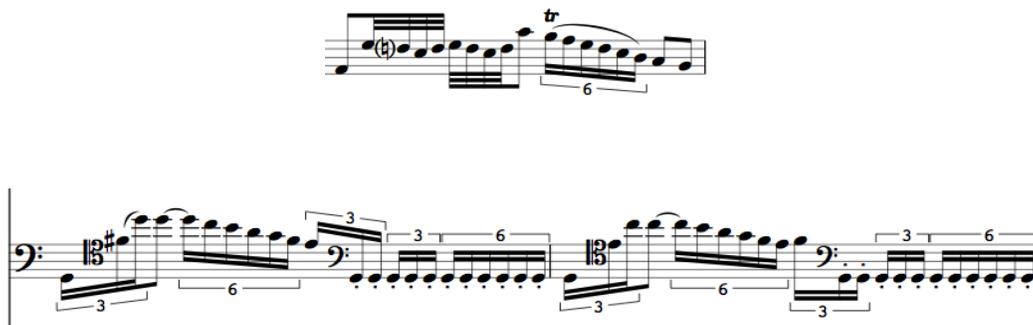


En el *solo* 2, presentado en el desarrollo, encontramos el tema principal en la dominante y vemos un retorno a la tonalidad principal (Do mayor) que prepara la modulación que se va a llevar a cabo a continuación. La nueva tonalidad es la relativa menor de la principal (La menor), donde tenemos una sección típica de los conciertos de mediados del siglo XVIII y que Furse clasifica como “Arpeggios rhapsodic” (Furse 2009,15). Dicha sección está armada con pasajes de desarrollo durante los cuales el solista explora diversas áreas instrumentales de manera virtuosa. A continuación el principio del pasaje para identificarlo:



A este pasaje le sigue el segundo tema que aparece en el primer *solo* pero presentado en modo menor. Para terminar con el segundo *solo* utiliza una cadencia similar a la de la exposición, recurso que siempre será utilizado para cierre de las secciones grandes de *solo*.

La reexposición nos regresa a la tonalidad de Do mayor pero nos presenta un tema nuevo y otro que podría tomarse como otra variación del *solo* 2. Esta variación se usa como transición para retornar al segundo tema que Haydn usa para terminar el *solo* y llegar al *ritornello* 3 (Bedoya 2008, 3.5.1.4.). A continuación parte del material nuevo:



Finalmente, entra el *ritornello* 3 para llegar a la cadencia del chelo la cual termina en dominante para que la orquesta tome el último *ritornello*. En el caso de la edición usada para la presente interpretación, dicha cadencia es de la autoría de Milos Sádlo.

En el segundo movimiento es fantástico el vivo contraste que tiene la entrada del mismo con el material del primer movimiento. Resulta maravilloso cómo Haydn logra la atención del oyente con una introducción de la orquesta que prepara a la audiencia para, en el compás 16, capturar la expectativa del oyente con una larga nota Do casi inaudible en el violonchelo. Este *solo* es acompañado por los violines durante dos compases para responder después con la misma melodía:



La estructura de este movimiento es similar a la del primero, sin embargo, existe una discrepancia importante entre los análisis estructurales expuestos por dos de las fuentes consultadas con respecto al mismo. Mientras Furse encuentra la sustitución del *ritornello* 3 por una sección de *solo*, Bedoya comenta explícitamente que no existe tal. Después de estudiar la partitura, comparto completamente la opinión de Bedoya pues, a mi parecer, al terminar el desarrollo, inmediatamente entra la reexposición en siguiente compás (Furse 2009, 7) (Bedoya 2008, 3.6.1.5).

El tema principal aparece al principio, expuesto por los violines mientras el violonchelo solo los acompaña con un Do largo, para posteriormente ser tomado por el solista en el compás 18, de la siguiente manera:



Y a continuación, el tema tocado por los violines primeros y el chelo acompañando con la nota larga hasta tomar el tema en el tercer compás:



Encontramos la aparición de un segundo tema en el compás 8 del primer *ritornello* distribuido entre los violines primeros y segundos. Cuando el tema es tomado por el violonchelo solo, éste lo hace tocando las dos voces. A continuación el tema en los violines y después el del violonchelo solo:

Tema con los violines



Tema con el Violonchelo solo



Este tema, en ambos casos, esta modulando a la dominante de la tonalidad principal (Fa Mayor) que sería Do Mayor.

De acuerdo con Bedoya, el material utilizado por Haydn para el cierre del primer solo y desembocar en el *ritornello 2*, proviene de temas anteriores (Bedoya 3.6.1.3.). Desde mi perspectiva, esto no es preciso ya que el material es completamente nuevo:



El *ritornello 2* tocado por la orquesta es muy pequeño:

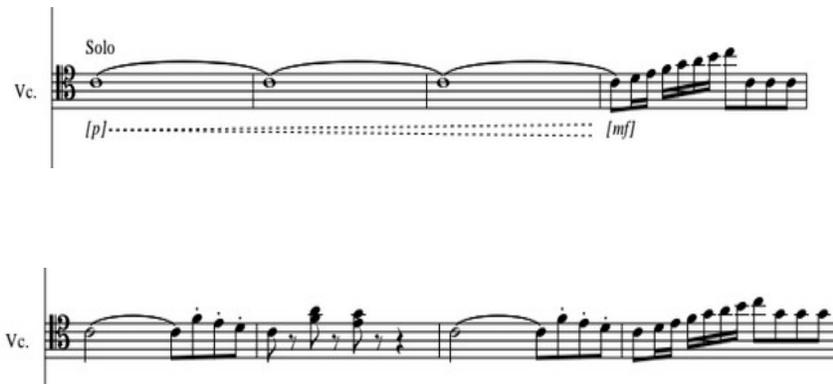


A este *tutti* le sigue el desarrollo con la misma entrada para el chelo que la usada en el primer *solo*, una nota pegada en la dominante de Fa (Do mayor), mientras los violines tocan los dos primeros compases del tema. La reexposición inicia con el tercer solo para violonchelo, ésta entra sin ningún

ritornello como ya lo mencionamos anteriormente, y le sigue la cadencia con el último *ritornello* para terminar el segundo movimiento.

El tercer movimiento está marcado en la partitura *allegro molto* y cuenta con una escritura notable para el violonchelo. El virtuosismo es un rasgo característico de este movimiento final. El violonchelista comienza con una nota larga, igual que en el segundo movimiento pero completamente con otro carácter, de la cual sale con una escala rápida (c. 44) que desemboca en un intrincado episodio que le exige realizar pasajes con escalas, dieciseisavos, brincos y acordes en todos los registros del instrumento pero que en su mayoría son en la tesitura alta.

La estructura de este movimiento es parecida a la de los anteriores pero en éste no existe un cuarto *ritornello*, más bien son sólo 3 compases donde la orquesta tiene una breve participación para terminar el concierto. Su forma es la de *sonata* donde se pueden reconocer los dos temas perfectamente (Bedoya 2008, 3.7.1.2.) Está en la tonalidad de Do Mayor. A continuación identificamos el tema uno:



El segundo tema es:



Este tema puede parecer sólo una variante del primer tema pero lo que le sigue realmente es muy diferente, además está presentado en sol menor:



Como ha sido en los movimientos anteriores, la orquesta cierra esta parte, aunque un poco más brevemente que en los movimientos anteriores, para dejar entrar al violonchelo con el desarrollo. Éste entra con el principio del segundo tema pero continúa con una serie de escalas en la tesitura alta que van modulando y que están llenas de virtuosismo. Para esta secuencia, Haydn toma dos figuras:



y...



Es especialmente interesante cómo, a través de las modulaciones, Haydn va creando atención en la música para llegar a cierre del violonchelo en el desarrollo. En éste, el instrumento solista presenta el segundo tema en mi menor:



La siguiente intervención del *tutti* sirve para regresar a la reexposición en la tonalidad de Do Mayor, la cual no varía mucho de los temas expuestos en la exposición, salvo en algunos adornos como los siguientes:



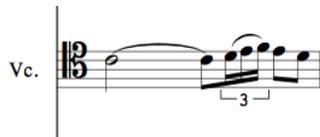
Exposición



Re- exposición



Exposición



Re-exposición

Para terminar, el concierto Haydn hace una *coda* llena de escalas virtuosas por todo el diapasón, haciendo de éste un movimiento brillante e impresionante. La orquesta al final toca los últimos acordes del concierto, algunas veces el solista los toca con el *tutti*.

De acuerdo con Bedoya, “debido a su descubrimiento relativamente tardío, [el *Concierto en Do mayor para violonchelo y orquesta* de F. J. Haydn] es interpretado con bastante regularidad y todavía de muchas maneras diferentes.” (Bedoya 2008, 2.3). No obstante, es mi punto de vista que su constante inclusión en el repertorio de muchos solistas no se debe a su reciente descubrimiento si no a que es un concierto cuya demanda técnica expone el desarrollo de las capacidades del violonchelista y obliga a una profundización en la interpretación debida a la gran fuerza retórica de la obra.

Este trabajo incluye una serie de técnicas de composición que se mezclan a la perfección en la pieza como un conjunto. El equilibrio entre los movimientos es eficaz, con un rango satisfactorio de estados de ánimo y colores. El diseño de cada movimiento es simple pero finamente forjado, con ingeniosos enfoques para el concierto de forma en general. Los temas y elementos musicales se organizan con cuidado. El virtuosismo abunda en toda la obra y se integra de manera efectiva en el conjunto.

Bibliografía

Bedoya Basto, Ana María. 2008

“Recomendaciones Interpretativas sobre el Concierto en C de J. Haydn respaldadas en la teoría musical.”, Tesis sin publicar, Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá, Colombia.

Furse, Edward Niel. 2009

“Perspectives on the reception of Haydn’s cello concierto in C With particular reference to musicological writings in English on Haydn’s Concertos and the classical concerto”, Tesis sin publicar, Department of Music, College of Arts and Law, Master of Music, The University of Birmingham: Inglaterra.

Green, Douglas. 1993.

Form in tonal music, segunda edición, Harcourt Brace Janovich College: Philadelphia, Pennsylvania.

Schonberg Harold C. 2007

Los grandes compositores, Ma Non Troppo: Barcelona, España.

Mayer Serra, O. 1948

Enciclopedia de la Música (Traducción y adaptación españolas), Tomo: I, W. M. Jackson, INC. - Editores: D.F, México.

Recursos electrónicos

Webster, James. 2. Vienna, c1750–61. Grove Music Online (25/12/2014)

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg2#S44593.2>

Webster, James. 3. Esterházy court, 1761–90. Grove Music Online (29/12/2014)

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg3#S44593.3>

Otros Recursos

Rostropovich Mstislav, Academy of Martin in the Fields, Haydn Cello Concertos N°s 1 y 2
CD EMI Classics 7243 5 67263 2 1

Canción en el Puerto para violonchelo y piano

Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012)

Esta obra, primeramente llamada *Balada*, fue compuesta originalmente para viola y piano. Posteriormente, el compositor mismo la transcribió para violonchelo y piano, y fechando la obra en el año de 1994.¹ Ésta última, con las variantes introducidas, quedó como la versión definitiva de la pieza y generó una segunda transcripción para viola. La obra fue dedicada a los maestros Carlos Prieto y Edison Quintana y a la memoria de la maestra Yolanda Moreno. Ésta, es una composición nostálgica sin complicaciones técnicas que sin embargo plantea retos interpretativos muy interesantes.

Joaquín Gutiérrez Heras fue un gran compositor de formación autodidacta inicialmente. Sus primeros estudios profesionales los hizo en la carrera de arquitectura en la UNAM, misma que abandonó para dedicarse a la música. Ingresó al Conservatorio Nacional, donde estudió violonchelo y composición. Más tarde, se iría a París y a Nueva York para continuar con sus estudios musicales. Fue director de Radio UNAM (Gutiérrez 1998, 449.) Sus intereses como compositor fueron muy variados pues compuso música para diversos géneros y medios, interactuando con otras expresiones artísticas como: el cine, donde ganó varios premios; teatro; poesía, participando en proyectos como *Poesía en vos alta*; compuso música incidental para las primeras presentaciones con Juan José Arreola y Octavio Paz en la casa del Lago (Carredano 1999, 191), música sinfónica y de cámara (Pareyón 2007, T.I 471). Su labor lo llevó a ser uno de los compositores más reconocidos en México. Según el pianista Raúl Herrera:

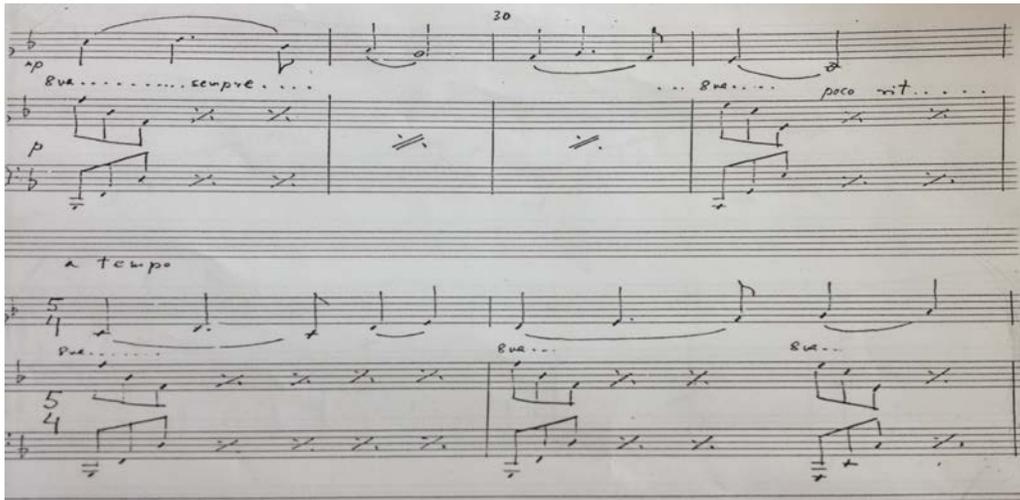
El músico poblano se caracterizó siempre por su independencia de pensamiento artístico: nunca formó parte de un grupo estético. Escribía música tonal y completamente atonal, según lo que considerara adecuado para el momento (Vargas y Jiménez 2012)

La *Canción en el puerto* sufrió algunas modificaciones de la primera versión a la definitiva, sobre todo en la parte central. El primer cambio introducido es muy sencillo pues sólo aumenta un compás a la introducción del piano. La parte central es la que presenta más cambios con la inclusión de

¹ En la edición de la partitura hecha por *Ediciones Mexicanas de Música, A.C.*, esta obra aparece fechada en 1994, sin embargo, el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* la reporta como perteneciente al año 1995 (Pareyón 2007, 471).

una parte completamente nueva y diferente en relación a la primera versión para viola.

A continuación las dos versiones:



Ésta es la primera versión en los compases 28 a 33 (versión viola)



Ésta es la versión definitiva de los compases 28 a 33. (versión violoncello)

Análisis estructural y Armónico

A simple vista, la *Canción en el Puerto* parece una obra muy sencilla, pero se trata de una pieza llena de sorpresas armónicas. De marcado estilo post-impresionista, utiliza ampliamente acordes por cuartas que son acompañados por un *ostinato* en quintas y que se combinan con acordes de séptima y novena, dándole un color y atmósfera que recuerdan a Debussy.

Estructuralmente, también observamos su bella simplicidad. Se trata de un tema A seguido por un tema B y que, después de una pequeña *cadenza* de 10 compases, regresa al tema A.



(M.D. sotto voce)

mp

(con pedal)

La pieza comienza con una pequeña introducción de dos compases (en la primera versión era de sólo un compás) en donde se nos presenta la principal característica del acompañamiento del tema A: un acompañamiento *ostinato* por quintas que excepcionalmente cambia esa relación interválica. En la mano derecha, se presenta el acompañamiento por acordes de cuarta, ya antes mencionado. Es decir, guardando una relación de cuartas entre Do-Fa y Re-Sol, de la manera siguiente:

En este ejemplo, vemos como el pianista con la mano derecha tiene acordes por cuartas, mientras la mano izquierda toca quintas. También, vale la pena notar que en el violoncello aparece un



Andante (♩. = ♩ = C. 63)

Violoncello

(M.D. sotto voce)

Piano

mp

(con pedal)

compás de 4/4 a diferencia del de 12/8 que lleva el piano. Esta diferencia en la notación hace más que evidente el contraste binario-ternario entre el tema y el acompañamiento.

En el compás 3, aparece el motivo temático principal en la voz del violoncello (binario) que como ya habíamos dicho, es contrastante con el ritmo ternario del piano.



En los subsecuentes compases, vemos claramente cómo el autor transita de acordes por cuartas a acordes de 7ma y 9as y de regreso.

Analizando los compases 5 al 8, vemos cómo el compositor pasa de armonizar por cuartas a un acorde de Do menor con séptima para regresar nuevamente al color de 4tas. y resolver en el compás 8 a Sol mayor con 9m.

Del compás 15 al 21 comienza lo que podríamos calificar como tema A¹. En el compás 22, una progresión armónica nos conduce al tema B:



Dicha progresión se arma con los acordes de Si bemol mayor, La menor, Si bemol mayor y Do mayor.

El tema B es presentado por el piano, sin olvidar el contraste Binario-Ternario entre la melodía (mano derecha) y el acompañamiento que lleva tresillos (mano izquierda). La variación de contenedor métrico que presenta el autor es muy interesante, cuando expone el tema B cambiando de 4/4 a 3/4.



Armónicamente, esta sección es mucho menos compleja ya que se intercalan regularmente los acordes de Sib mayor y Do mayor hasta la entrada del violonchelo que retoma la melodía que inició el piano en el compás 29. El acompañamiento del piano se enriquece al hacer tresillos en ambas manos, agregando a los acordes antes mencionados los de La menor y Fa mayor.



A partir del compás 35, el acompañamiento cambia súbitamente de tresillos a 16avos. En esta parte, el compositor hace un énfasis en la división ternaria del acompañamiento en contraste con la parte melódica al indicar el compás de 9/8. De esta manera, le da a la melodía un aire mucho más fluido y dinámico.



Llegamos al compás 39 en donde hay una pequeña preparación que nos lleva a la *cadenza* de forma tempestuosa:



Gutiérrez Heras tenía muy claro lo que quería que hiciera el violonchelista en su *cadenza* pues especifica muy detalladamente la interpretación de la misma.



Curioso es que el *Tempo I* este marcado en el compás 49, justo en el compás final de la *cadenza*, y no en el 50, donde empieza la reexposición del Tema A. Esto parecería quitarle libertad al intérprete pero responde a la idea que tenía de la pieza su creador. Lo anterior es posible afirmarlo por la información obtenida, mediante comunicación personal, del Maestro David Espinosa Ricalde, quien trabajó esta obra bajo la supervisión del compositor.

Hablar de la reexposición del Tema A es repetir la misma estructura armónica con la única

diferencia del equilibrio en la dinámica. Justo en la reexposición, el Maestro Gutiérrez Heras le solicitó al Maestro Espinosa Ricalde que la ejecutara de una manera obscura sobre la segunda cuerda (versión de viola).

La *Canción en el Puerto* es sin duda una hermosa pieza, sencilla, nostálgica con una estructura simple pero con sorpresas armónicas que le dan un color especial. Gutiérrez Heras fue para mí un gran compositor a quien tuve la fortuna de conocer, charlar un poco con él y trabajar uno de sus cuartetos bajo su supervisión. Una persona sencilla, amable pero que sabía perfectamente lo que quería de su música y cómo lograrlo.

Bibliografía

Vargas, Ángel y Arturo Jiménez 2012

“Murió Joaquín Gutiérrez Heras, su obra nunca buscó aplausos” *La Jornada* Publicado en edición impresa en la sección de Cultura, Domingo 4 de marzo de 2012

<http://www.jornada.unam.mx/2012/03/04/cultura/a02n1cul> (14/02/2015)

Carredano, Consuelo 1999

Joaquín Gutierrez Heras: la poética de la libertad, México. INBA-CONACULTA

Gutierrez Heras, Joaquín 1998

Notas sobre Notas, México D.F. Sello Bermejo, CONACULTA

Pareyón, Gabriel 2007

Diccionario Enciclopédico de Música en México, México. Impre-Jal

Sonata para violonchelo y piano en Do mayor, Op.119

Sergei Prokofiev (1891-1953)

En el caso de la obra de Prokofiev, al igual que en la de Haydn, por ser estos trabajos de gran importancia en el repertorio del instrumento, y sus autores figuras clave de la composición musical, encontramos que existe una gran cantidad de estudios relacionados, lo que dificulta presentar un trabajo de investigación novedoso y crítico en cuanto al análisis teórico-formal e interpretativo. La *Sonata para violonchelo y piano Op. 119* es uno de los pilares del repertorio de cualquier violonchelista en la actualidad; y fue interpretada y grabada desde el primer momento por dos grandes músicos del siglo XX: Mstislav Rostropovich y Sviatoslav Richter. Ellos no sólo sentaron la pauta de una magnífica interpretación sino que, como rusos de nacimiento y formación, compartieron una sólida escuela instrumental, estilos y contextos que permitieron al público en general comprender y participar del estilo compositivo de Prokofiev, llevando la interpretación de esta pieza al máximo esplendor del arte musical al comunicar el carácter y la esencia del folclor ruso y la universalidad de la forma sonata clásica, aspectos ambos pretendidos por Prokofiev.

Es la intención de este trabajo centrarse en la identificación de aquellos aspectos de la vida y obra de Serguei Prokofiev que permitieron al compositor llegar a crear esta sonata, así como las características generales de la misma, sus principales intérpretes y todos los aspectos que puedan ser identificados y que nos permitan, a la hora de tocar la obra, aprovechar una experiencia investigativa que pueda ser recreada en la propia interpretación del recital.

El compositor, pianista y director de orquesta Serguei Prokofiev (1891-1953) nació en Sónstovka, Ucrania. Su formación musical estuvo liderada inicialmente por su madre, la pianista Mariya Grigorievna Zhitkova Prokofiev, quien no sólo se preocupaba por la enseñanza musical de su hijo sino por su cultura general y el conocimiento de otras artes, fundamentalmente la literatura. De los momentos iniciales de la educación musical del pequeño Seriozha, como le decían de cariño, su madre recordaba:

A los nueve años repetía cada estudio en distintas tonalidades. Se consideraba que cuando uno de estos era tocado en cinco tonos distintos, había finalizado su aprendizaje; se exigía

también determinar en qué tono sonaba mejor. En la mayoría de los casos prefería la tonalidad original. (Martinu 1983, 9)

Esta práctica definitivamente preparó al joven Prokofiev para acometer sus futuras obras más allá del piano, particularmente en la composición operística en la que su éxito fue rotundo y en la que incursionó desde niño, cuando compuso *Velikan (El Gigante)*, “obra que refleja la inocencia y fantasía de un niño de ocho años” (Stuve 2003, 14).

La madre del pequeño Serguei (1855-1924) nació en San Petersburgo en una familia de clase media, que anteriormente había estado bajo la posesión de la familia Sheremetev en calidad de siervos. Contrario a lo que podría imaginarse, bajo la tutela de los Sheremetev, los hijos de los siervos eran formados en el teatro y las artes desde temprana edad, esta educación alcanzó a Mariya (Nestev 1946, 3-4; “Wikipedia”).

El carácter mimado y la inmunidad a la crítica, particularidades que formaban parte de la personalidad del joven Prokofiev, se gestaron gracias al ambiente social y económico privilegiado en el que el futuro compositor se desarrolló como hijo único. Si bien es cierto que Seriozha fue el menor de los tres hijos procreados por el matrimonio de Serguei Alekseyevich Prokofiev y Mariya Grigoryevna Zitkova, sus dos hermanas mayores murieron en la infancia, por lo que el *benjamín* de la familia recibió toda la atención y devoción de sus padres (Redepenning). Por dicha razón, el esmero puesto en su educación se dio bajo la modalidad de tutela personalizada en casa, misma que incluyó la dedicación de su madre para darle su primera formación musical (Martinov 1983, 9). Si bien su instrucción en ciencias naturales fue supervisada por el padre, su formación en lenguas extranjeras estuvo a cargo de una institutriz francesa y dos alemanas, en diferentes períodos (Redepenning).

Desde pequeño, Prokofiev mostró su afición, creatividad y entusiasmo no sólo en la interpretación instrumental sino también por el complejo arte de la composición clásica. Al respecto, Martinu expresó:

Todas las piececitas [que compuso Prokofiev de niño] fueron copiadas en limpio en un álbum que reflejaba tres etapas de su desarrollo: cuando era pequeño y le escribían lo que componía; cuando ya escribía sus composiciones y la etapa de la música para cuatro manos. Esta última no era posible componerla buscando sonidos en el piano, sino necesitaba concebirla «en la cabeza». (Martinu 1983, 9)

Prokofiev tuvo en general una infancia feliz, sus padres se ocuparon de darle no sólo amor sino también educación; apoyaron el desarrollo de su talento y disciplina natos. A su vez, recibió el entrenamiento directo de su tutor, Reinhold Glière, con quien estudió en privado durante 1902 y 1903 (Redepenning).

Posteriormente, comenzó la preparación para los exámenes de ingreso al prestigiado conservatorio de San Petersburgo y se trasladó a dicha ciudad en donde tuvo el apoyo de Glazunov. En el verano de 1904 ingresó en la institución; para entonces ya contaba con cuatro óperas, dos sonatas, una sinfonía y varias piezas para piano.

Sus maestros más importantes fueron Essipova (piano), Liadov (armonía), Vitol (composición), Rimski-Korsakov (orquestración) y Tcherepnin (dirección de orquesta) (Tranchefort 2005, 1079). Nikolai Tcherepnin fue un importante adepto de la música de vanguardia, lo que influyó notablemente en Prokofiev. También, en esta época conoció a Nikolai Miaskovsky, quien se convirtió en un importante amigo y colaborador. Prokofiev se graduó de la clase de composición en 1909, pero se mantuvo en el conservatorio para estudiar piano y dirección hasta 1914.

La reacción de Prokofiev ante el academicismo presente en el conservatorio y los acontecimientos políticos de principios del siglo XX en Rusia lo involucraron en situaciones en donde puso en riesgo su estancia en la institución académica: “Los años de estudio no fueron tranquilos, sino tormentosos debido a su carácter valiente y decidido en sus juicios, y a algunas circunstancias de la vida en el conservatorio.” (Martinu 1983, 25). Sin embargo, no sólo permaneció para terminar su educación sino que fue privilegiado, por su talento y carisma, y realizó viajes al extranjero que ampliaron su perspectiva creativa.

En 1913, visitó París donde bebió la cultura de sus museos y la vida musical. Vio el ballet Diaguilev, asistió a la presentación de *Petrushka* de Stravinski y del ballet *Dafnis y Cloe* de Ravel. De ahí viajó a Londres, donde presencié la inauguración de la casa de ópera rusa.

No obstante una amplia actividad creadora, en Prokofiev se han identificado varias etapas claramente definidas: La primera fue aquella impulsada por su curiosidad por las formas clásicas, mismas que le acompañaron en los primeros años de su vida y composiciones; hay posteriormente una innovadora segunda línea que, como él mismo decía, “fue en si una búsqueda de mi propio lenguaje armónico, después se convirtió en la

indagación de una forma para la expresión de emociones fuertes” (Martinu 1983, 68); la tercera etapa fue de *carácter motriz* o constante evolución y búsqueda que desembocó en una cuarta etapa marcada por una clara tendencia lírica.

Al terminar el conservatorio, Prokofiev ya gozaba de un estilo propio y suficientes ideas para el desarrollo de su personalidad creativa. A partir de entonces, tuvo un largo y destacado camino por recorrer entre su Rusia natal y el extranjero.

Los ideales revolucionarios en la Rusia de principios del siglo XX se expresaron también en el ámbito artístico, donde destacados escritores, poetas y músicos comenzaron a gozar de fama mundial: Blok, Gorki, Maiakovski; así como Rimski-Korsakov, Glazunov, Liádov, Rachmaninov, Scriabin, Stravinski y otros compositores más jóvenes. Este ambiente cultural nutría a Prokofiev quien, además del ambiente ruso, conocía la música de la Europa occidental: Reger, Strauss, Debussy, Ravel y Schönberg, entre otros. La definición eminentemente rusa en su obra, particularmente en sus melodías y en la poética de su contexto, lo convierte en uno de los representantes más destacados de la cultura musical rusa.

Prokofiev fue un revolucionario de su época en el arte musical; innovando en la armonía mediante efectos sonoros disonantes que mucho lo satisfacían. No obstante, en su evolución comenzó a emplear de forma creadora los métodos tradicionales y encontró la manera de ser simple en lo complicado:

[...] frecuentemente se inclinaba hacia la línea de las complicaciones armónicas, creando acordes agudamente disonantes, estratificaciones politonaes, pero sin usar nunca combinaciones atonales. En todas sus búsquedas armónicas Prokófiev se quedaba sobre el suelo del pensamiento tonal, que determinaban las rigurosas normas de la conducción de voces. (Martinu 1983, 119)

La vida de Prokofiev fue bastante convulsa en actividades y períodos creativos. Aunque muchas divisiones pueden hacerse de acuerdo a diferentes puntos de vista sobre su obra y su vida personal, Martinu las divide en tres períodos:

El primer período cubre desde 1918 hasta 1923 cuando el compositor peregrinaba exitosamente con su obra por diferentes países y por último se instaló en Ettal (Alemania). Este cambio, luego de las críticas recibidas en Estados Unidos, le dio espacio y tranquilidad al compositor, pero la carencia de una vida artística importante lo hizo

continuar su camino. Realizó numerosos viajes por Europa y, en febrero de 1923, organizó su primera gira europea obteniendo fama y dinero. En París “convenció a Koussevitsky para que dirigiera el estreno mundial de su Concierto para violín No. 1, con Marcel Darrieux al violín. En esa memorable ocasión, asistieron importantes personalidades como Pablo Picasso, Anna Pavlova, Karol Szymanowsky y Arthur Rubinstein” (Stuve 2003, 27). Las reacciones en la prensa fueron mixtas, el círculo de *Les Six* criticaron la obra calificándola de *anticuada* (Redepenning).

En este período se manifiestan -pese a las corrientes y direcciones de la música nueva del siglo XX- sus temáticas rusas. Fue un precursor del neoclasicismo con un estilo propio:

[...] no fue el neoclasicismo lo principal en las nuevas búsquedas creativas de Prokofiev, sino la valiente realización de las tradiciones rusas de que habla, por ejemplo la música del Concierto No. 3 para piano. Prokofiev seguía siendo en el extranjero un artista profundamente ruso, y precisamente así lo sentían todos los oyentes sensibles. (Martinu 1983, 159-160).

El segundo período empieza con el traslado de él y su familia a París, donde estableció su residencia, y de donde viajó a la Unión Soviética, en 1927. Se trató de su primer viaje de conciertos por la Unión Soviética. En Moscú ofreció su primer concierto en la *Gran Sala del Conservatorio* donde fue ampliamente acogido. También, en Leningrado tuvo una cálida recepción. Regresa a París, pero continúa realizando giras a Rusia, a donde cada vez se siente más atraído, a pesar de su fama mundial y su cómoda residencia parisina.

Durante su estancia en París, trabajó en colaboración con artistas en la creación de ballets. Aquí se fue definiendo como un compositor neoclásico pero, a la vez, se impresionó de sus propias *limitaciones creativas* en relación con el trabajo de Stravinsky o Schönberg. Es así como decide realizar un cambio en su arte, en donde resalta un predominio de la melodía: “Todo mi trabajo se basa en melodías. Cuando empiezo una obra de grandes proporciones, por lo general he acumulado suficientes temas para hacer media docena de sinfonías. Entonces el trabajo de selección y disposición comienza” (Rietz 1972, 5-6).

El éxito de Prokofiev no fue sólo como compositor sino que, como excelente pianista, pudo abordar sus propios conciertos y entregarlos al público en sus constantes giras.

El tercer período abarca los últimos años de vida en el extranjero, hasta su regreso definitivo a Rusia en 1936. Fue una etapa de mucha creación y viajes entre la URSS y el extranjero, principalmente Estados Unidos y Europa, pero a la vez un tránsito hacia su destino:

Según testimonio de Moreau todo era completamente claro para Prokofiev ya en 1933. Él citaba las palabras del compositor expresadas después del estreno parisiense del Canto sinfónico: [...] el aire del extranjero no es beneficioso para mi inspiración, porque soy ruso, y lo más inconveniente para un hombre como yo es vivir en el exilio y quedarse en un clima espiritual que no corresponde al de mi nación [...] Debo regresar. Debo habituarme de nuevo a la atmósfera de la tierra natal. Debo ver otra vez los verdaderos inviernos y primaveras que se inflaman instantáneamente. Escuchar en mis oídos el idioma ruso; debo hablar con gente de mi carne y de mi sangre, para que me devuelvan aquello que me falta aquí: sus canciones, mis canciones. En este lugar pierdo las fuerzas. Me amenaza el peligro de morir de academicismo. Si, amigo mío, yo regreso. (Martinu 1983, 243)

Su regreso definitivo a Rusia se dio en 1936, como un compositor e intérprete de fama mundial. Pese a las contradicciones y problemas artísticos o políticos que Prokofiev pudo encontrar en su camino (y que más adelante serán expuestos en el contexto de análisis de su *Sonata para violonchelo y piano Op. 119*), el artista gozó de privilegios que otros compositores no podían siquiera considerar. Inicialmente fue reconocido y tuvo un período muy productivo en su creación. Además, tuvo la oportunidad de viajar por el mundo representado a la URSS.

Durante la *Segunda Guerra Mundial*, y antes de ser trasladado junto a otros intelectuales y artistas para su protección, Prokofiev apoyó a los soldados. En 1943 regresa a Moscú definitivamente y, aunque enferma de gravedad, intenta continuar su labor de creación. En marzo de 1945 se ofreció un concierto con sus obras que incluyó: la *Sonata para flauta y piano* (Karkovski y Richter), la *Sonata No. 6 para piano* (Richter) y transcripciones de canciones populares rusas (Melnikova), además de la *Balada para violonchelo* (Tsomik), entre otras (Martinu 1983, 328).

Prokofiev trabajó hasta el último momento de sus días, desarrollando varias obras a la vez, pues tenía muchas ideas y proyectos más allá de lo que su precaria salud le permitía. Algunas de las partituras finales o inconclusas estaban dedicadas al violonchelo. Sus obras, en general, suelen ser muy rítmicas, de sonidos ásperos y bastante difíciles de interpretar, lo que contrasta con lo clásico de la forma. Por ello se dice que su música fusiona de manera excepcional lo tradicional y lo moderno (Biografías y vidas 2014).

Prokofiev y los instrumentos de cuerda frotada

Prokofiev fue un compositor prolífico, la gama de su catálogo abarca numerosas obras de diferentes géneros: óperas, ballets, música para cine y teatro, suites orquestales, obras orquestales, música de cámara, conciertos para diversos instrumentos, música con voz y orquesta, música coral, canciones, música para banda y transcripciones para piano.

En el caso de los instrumentos de cuerdas, Prokofiev escribió fundamentalmente para el violín y el violonchelo. Estos dos instrumentos, junto al piano, se han encontrado arraigados fuertemente al contexto expresivo humanístico de la música en Rusia y en momentos de la revolución socialista tomaron mayor auge y desarrollo. La tradición de la música rusa ha dado intérpretes únicos en la historia musical de los grandes representantes del violín y del violonchelo.

Entre las obras más destacadas para cuerdas de Prokofiev debemos mencionar: el *Concierto para violín N° 1 en Re Op. 19* (1916–17); las *Cinco melodías para violín y piano Op. 35bis* (1925); la *Sonata para dos violines en Do Op. 56* (1932); el *Concierto para violín N° 2 en Sol menor Op. 63* (1935); la *Sonata para violín N° 2 en Re Op. 94a* (1943; basada en la *Sonata para flauta en Re Op. 94*); la *Sonata para violín solo en Re Op. 115* y la *Sonata para violín N° 1 en Fa menor Op. 80* (1946). También, es importante destacar sus cuartetos de cuerdas: el *N° 1 en Si menor Op. 50* (1930), y el *N° 2 en Fa Op. 92* (1941).

La importancia del violonchelo dentro de la labor creadora de Prokofiev no es menos trascendente que la del violín, en particular en sus últimos años, donde compuso la mayoría de las obras que rápidamente pasaron a conformar parte del repertorio universal del instrumento. Luego del llamado *fracaso inicial* de su *Concierto para Violonchelo en Mi menor, Op. 58* (1933–38), Prokofiev abandonó este instrumento, retomando la composición para el mismo hacia el final de su vida. En 1947, escuchó a Rostropovich

interpretar su concierto y quedó muy agradecido, aunque manifestó su deseo de recomponer algunos pasajes que no le satisfacían. De esa experiencia surge la *Sinfonía Conciertante para Violonchelo solo y Orquesta en Mi menor, Op. 125* (1950–52), una de las más importantes obras pertenecientes al catálogo del instrumento y que es considerada como una inclusión obligatoria dentro del repertorio de los grandes intérpretes. Fue estrenada en 1952 por Richter y Rostropovich. Se trata de la reelaboración del mismo *Concierto N° 1 en Mi menor Op. 58*, donde se desarrollaron ideas totalmente nuevas y se ampliaron las posibilidades virtuosísticas del instrumento. En relación a la experiencia de reelaboración, Rostropovich comenta:

Recuerdo cuando tocaba su Concierto Opus 58 en un recital con piano. Prokofiev estaba entre el público y él se me acercó después y dijo: Creo que hay un buen material en la pieza, pero no me gusta su forma. ¿Le gustaría trabajar conmigo en su revisión? Estaba tan eufórico por su oferta que prácticamente ¡flotaba fuera de la sala! (Janof, 1995)

Dentro de las piezas compuestas para violonchelo por Prokofiev destacan también:

La *Balada para Violonchelo y Piano en Do menor Op. 15*, misma que fue un encargo del violonchelista amateur Ruzki y donde reelabora ideas del *Allegro* de una sonata escrita en su juventud. Esta balada fue estrenada en la *Sala Pequeña del Conservatorio de Moscú* por Evzei Beluzov al violonchelo y el compositor al piano.

Por su parte, el *Adagio para Violonchelo y Piano Op. 97 bis* (1944) es extraído de la décima de las *Diez Piezas para Piano Op. 97*, misma que tiene su origen en el material del número 36 de la partitura original del *Ballet Cendrillon Op 87*, del mismo compositor. De acuerdo con Tranchefort, la pieza es un “adagio lánguido sobre el cual el Príncipe y la Cenicienta danzan su primer dúo, un vals lento, maravillado, en el que el violonchelo es el que canta, mientras que el piano intenta conservar la amplitud del paso original” (Tranchefort 2005, 1080 y 1090-1091).

En el catálogo de Prokofiev para violonchelo, se encuentra también el *Concertino para violonchelo en Sol menor, Op. 132* (1953). La obra no fue terminada por Prokofiev pero existen dos versiones completadas por otros compositores: una por Kabalevsky; y otra por Vladimir Blok.

Otras dos obras aparecen en sus apuntes pero, al parecer, quedaron sólo en proyectos: la *Sonata para cello solo en Do sostenido menor, Op. 134* (de la cual

Rostropovich reporta no haber encontrado más que dos anotaciones de temas); y una *Sonata para violonchelo solo* en cuatro movimientos (Tranchefort 2005, 1093).

Con el contacto ya establecido entre Rostropovich y Prokofiev, y luego de algunos encuentros, el compositor emprende la *Sonata para violonchelo y piano Op. 119* en 1947, misma que termina en pocos meses. Fue estrenada por Mstislav Rostropovich y Sviatoslav Richter en privado, el 18 de diciembre de 1949,¹ y en público, en la *Sala Pequeña* del conservatorio de Moscú, el 1 de marzo de 1950. La obra está dedicada al compositor Levon Atovmian (Tranchefort, 2005, pág. 1092).

Acerca del doble estreno, y a propósito de los conflictos políticos, se ha escrito mucho, sobre todo en el mundo occidental. Durante el período conocido como *Realismo Socialista*, I. Stalin decretó la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas, afectando con la política oficial del estado a todas las actividades artísticas a partir de 1932.

Los cambios políticos influyeron en la actividad musical y motivaron la expresión de dos tendencias principales: la primera, fomentada en la escuela de Leningrado, se interesaba por las vanguardias representadas por compositores como: Stravinsky, Hindemith y el mismo Prokofiev; la segunda se centraba en las ideas nacionalistas. En 1932 se forma la *Unión de Compositores Soviéticos* con la intención de censurar las nuevas obras musicales mediante reuniones evaluadoras. Algunos compositores, al parecer, se vieron obligados a reformular su lenguaje musical. Stuve describe la situación de la siguiente manera: “Clasicismo, nacionalismo, propagandismo y social-realismo se convirtieron en elementos claves para que compositores como Shostakovich, Prokofiev, Kabalevsky y Krennikov no fueran atacados por las autoridades del Estado” (Stuve 2003, 12).

En 1948, se dictó el llamado decreto Zhdánov que marcó el comienzo de una campaña de críticas y descalificaciones contra muchos compositores soviéticos, entre ellos Prokofiev. Posteriormente, el gobierno de Stalin pasaría a apoyar a alguno de dichos artistas, llegando Shostakovich y Prokofiev a recibir el Premio Stalin.

En sus memorias, Richter habló del proceso de aprobación de la sonata: narra cómo, primeramente, tocaron la obra en privado para la *Unión de Compositores*; tres meses después, fue interpretada en una sesión plenaria de la misma; hasta que,

¹ Según Martinu, la obra se estrena en privado el 6 de diciembre de 1949 (Martinu 1983, 387).

finalmente, la pudieron interpretar públicamente en el conservatorio de Moscú. Por su parte, Miaskovsky expresó: "Ayer Rostropovich y Richter tocaron públicamente la Sonata de Prokofiev en concierto -¡una pieza milagrosa de la música. Un exitoso estreno y una pequeña victoria sobre la burocracia soviética musical!" (Budmen, 2005).

Al declarar públicamente que un nuevo tipo de música, *sencilla o seria* o *seria-sencilla*, se requería para el público nuevo que el compositor soviético debía atraer, Prokofiev crea una ambigüedad manifiesta tanto en el aspecto político como en el fenómeno musical. Para él, ésta nueva música debería ser melodiosa, clara y simple. En concordancia, las composiciones de su última etapa son, precisamente, obras de un gran lirismo y claridad.

Pero en lo más profundo de su corazón siempre fue un compositor con una fuerte orientación tradicional, por lo que la orientación más conservadora de sus últimas partituras no representó una negación de su estado anterior sino más bien un reajuste dentro de sus propios términos (Morgan 1999, 262-263).

Prokofiev acometió la sonata con un entusiasmo como si fuera una de las primeras obras de su producción para el violonchelo. En ella se muestra la gran devoción por la melodía, propia del compositor ruso. No hay grandes contrastes pero sí "grandes reservas de desarrollo melódico, usadas por el compositor con su originalidad típica." (Martinu 1983, 387).

La factura sonora se desarrolla sobre acordes fundamentalmente tonales, aunque el uso de los intervalos que entrelazan y dan continuidad a la yuxtaposición de temas no resuelven de la manera tradicional. Quizás lo más atrayente en la sonata es justamente la cantidad y variedad de melodías líricas, algunas de ellas populares, extraídas de la tradición rusa, con un rango estrecho de longitud que permite su fácil identificación. Por ello, puede decirse que el estilo general de la obra renueva todo lo asimilado de otros estilos aprendidos anteriormente por Prokofiev hasta crear esta idea completamente novedosa para su tiempo.

Serguei Prokofiev experimentó con estilos que conmocionaron al público porque sus ideas eran muy por delante de su tiempo. En la década de 1930, el compositor soviético volvió a un estilo neoclásico. Su Sonata, opus 119, para violonchelo y piano, es un producto de este período final de la composición. (Rietz 1972, I).

La amplitud de diapasón o gama sonora del registro del violonchelo es tradicional y abarca tres octavas y una tercera, mientras que el uso de los registros extremos del piano muestra la influencia de Beethoven: “es relativamente conservador cuando se compara, con un rango de cuatro octavas y una sexta utilizada por Boccherini y Tchaikovsky, y una gama de cinco octavas y cuarta, utilizada por Saint-Saens” (Rietz 1972, 92-93). Prokofiev nos plantea sorpresas en esta sonata como son: el tratamiento de los instrumentos, algunos episodios tonales no resueltos, la forma en que usa los intervalos, las dobles cuerdas y ciertas tensiones disonantes en la armonía que añaden asombro y cambios de humor en el contexto general. Puede decirse que los efectos de politonalismo no son logrados a través de un plan estructural disonante sino que son el resultado de la superposición de varias voces que muestran su independencia.

La interpretación de la obra dura alrededor de 23 minutos. En general, puede afirmarse que la relación de ambos instrumentos se encuentra bien equilibrada y que el contexto sonoro y los tratamientos melódico y armónico de las voces logran un balance equitativo en la importancia de los instrumentos, construyendo un verdadero dúo camarístico.

No hay un gran virtuosismo explícito en el primer y segundo movimientos pero es evidente el nivel de dificultad técnico e interpretativo a vencer para mantener la unidad temática en la estructura completa de la obra.

La métrica y la rítmica de la obra son bastante clásicas y estables, incorporando solamente algunas síncopas y cambios de *tempo*.

Un acercamiento más detallado se describe a continuación para cada movimiento.

Primer Movimiento

El primer movimiento, *Andante grave*, está en Do mayor. Es tranquilo, expresivo y marcadamente melódico y meditativo; contenido en una forma de *Allegro sonata*: “suena como una inspirada aria para violonchelo que acompaña la parte de piano también rica por su contenido” (Martinu 1983, 387). Comienza con un tema misterioso, tonal y lírico, que se ramifica a una variación de *pizzicatos*. En él se desarrollan varias ideas melódicas que conducen al *Poco meno mosso* en dobles cuerdas, mismo que da paso a una recapitulación muy dramática “que el piano puntúa con arabescos en semifusas que

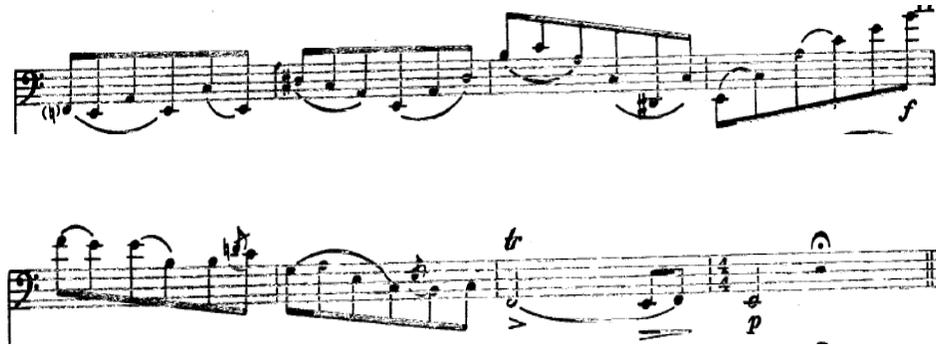
se extienden sobre cuatro octavas, como una gigantesca arpa funeraria” (Tranchefort 2005,1092). Gran parte de este movimiento está escrito para el registro grave del violonchelo. El espacio sonoro de los acordes en el piano permite, no obstante su textura, que el violonchelo pueda ser escuchado; en este sentido hay un diálogo permanente entre ambos instrumentos.

La coda es bastante larga en cuanto a proporciones. De acuerdo con Rietz: “La longitud de la coda también muestra la influencia de Beethoven. La coda representa el 24 por ciento del movimiento mientras que la coda del primer movimiento de la Tercera Sinfonía de Beethoven representa el 20.5 por ciento del movimiento.” (Rietz 1972, 89).

Algunos problemas técnicos deben ser considerados por el violonchelista con el fin de lograr la mayor libertad expresiva en la interpretación. Estos son, por ejemplo, en la mano derecha el *legato*, imprescindible para cantar y crear la atmósfera sombría de algunos pasajes:

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. At the top right, it is dated (1891-1953). The Violoncello part is written in a single staff with a bass clef. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante grave' with a metronome marking of quarter note = 54. The first system includes the instruction 'piena voce' above the cello staff. The second system includes 'poco cresc.' above the piano staff. The third system includes 'p' (piano) above the piano staff. The score shows long, flowing lines in the cello, characteristic of the *legato* technique mentioned in the text.

(1^{er} movimiento, c. 1 a 12): Aquí el *legato* nos permite hacer frases largas y profundas.

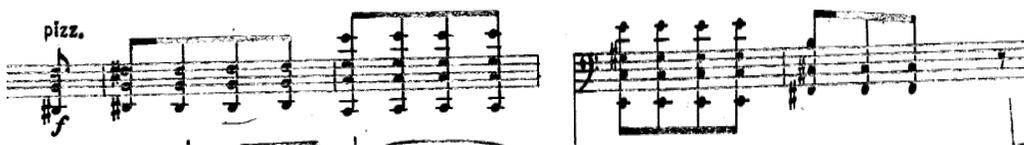


Esta es una frase de 8 compases (c. 128 a c.135) donde el *legato* es indispensable para unir toda la idea.

El uso del *pizzicato* en este movimiento enfatiza un sentido percutido, repetitivo y obstinado que está presente en toda la obra.



Compases 21 al 27



Y al final del movimiento en los compases 207 al 211

En contraste, el *detaché* es usado para cambiar el carácter del movimiento mediante la articulación:

Ejemplo del *sautillé* en los c. 27 a 29. Esta articulación se repite en 2 ocasiones y le da al movimiento un carácter alegre.



El reto técnico en este pasaje es la transición entre el *spiccato* acompañado inmediatamente después del *legato*. (c. 41 a 44)



y las partes completamente *legato* de la sección *cantabile* (c. 49 a 57)

El *pizzicato* (c. 5 a 12) como medio expresivo se utiliza de manera diferente al primer movimiento, es decir, con una función más bien temática, lo que ayuda al flujo de la danza y la expresión del movimiento continuo en el sentido agógico.

Igualmente se presentan dificultades técnicas en la mano izquierda que se corresponden con el carácter del movimiento, como las dobles cuerdas presentes en los compases 37 y 38 y en el final (c. 94 a 97)

el uso de armónicos.

Estos armónicos de los compases 107 y 108 parecieran escritos a manera de burla.

Tercer movimiento

Por su parte el último movimiento, en Do mayor y en forma ternaria, despliega una colección de cambios de *tempo* con sus marcas: *Allegro ma non troppo*, *Andantino - Meno mosso*, y *Allegro ma non troppo* en 2/2. Dichas partes forman un conjunto equilibrado de integralidad compositiva de la obra en su totalidad. Cuenta con melodías y estructuras de acordes basados, en gran medida, en la música popular rusa. Aquí, el material temático del primer movimiento se transforma en un brillante pasaje virtuoso, encarnado en el uso de una sola cuerda en un fragmento determinado (sugerencia de Rostropovich): “Más allá de la pirotecnia instrumental, diabólicamente difícil del final, la inspirada escritura melódica de Prokofiev se convierte en una celebración del triunfo del espíritu humano.” (Budmen, 2005)

Este movimiento es el de factura y armonía más densa, con énfasis en los *marcati* percutidos que se intercalan en ambos instrumentos. A su vez, hay una gran transparencia en los temas líricos que se desvanecen hasta desaparecer. Hay gran equilibrio del sentido camerístico en el tratamiento del violonchelo y el manejo de la sonoridad del piano, pues todo el tiempo puede disfrutarse de todos los episodios sin que la saturación se produzca. El desenlace armónico tonal en Do mayor contrasta en carácter con el sombrío y enigmático tema inicial del primer movimiento.

Desde el punto de vista técnico, el instrumentista afronta aquí todas las dificultades presentes en los movimientos anteriores, planteadas por los golpes de arco variados, como: el *legato*, el *spiccato*, el *detaché*, el *sautille* y el *staccato*. Esta variedad de golpes de arco da la sensación de un rondó o un tema con variaciones, gracias a la diversidad en articulación.

III

The image shows a page of musical notation for the third movement of Prokofiev's Violin Concerto No. 2, Op. 26. The score is in 2/2 time and D major. It features a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro, ma non troppo'. The violin part starts with 'arco' and 'mp cantabile' markings. The piano part has a 'p' dynamic marking. The score includes various articulations and dynamics, with 'cresc.' markings in the piano part.



El mismo uso del *legato* es requerido en el pasaje de los c.1 al 16 (el ejemplo es sólo del c.1 al 8)

Además, hay recursos expresivos como el *pizzicato*, el *marcato*, los acentos y el *tremolo*. Los acentos escritos provocan cambios métricos que agregan interés al discurso pero que plantean el trabajo de un gran control rítmico por parte de los ejecutantes.



Los *marcati* alternándose con los acentos el piano y en el chelo ya sea en *pizzicato* o con arco (c 44 a 46)

Los *pizzicati* en acorde

En estos compases, el piano toca la melodía que anteriormente sonó el violonchelo, mientras este último hace un pasaje con tremolo. De esta manera se logra un efecto contrastante con el material del piano, que lleva finalmente al primer tema de este movimiento.(c. 126 a 133)

En cuanto a la mano izquierda, además del uso de acordes y el trabajo de escalas, se introduce el *glissando*:

The image shows a musical score for piano and violin. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The piano staff has a treble clef and a bass clef. The violin staff has a treble clef. The second system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The piano staff has a treble clef and a bass clef. The violin staff has a treble clef. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *f*. There are also markings for *sul C* and *gliss.* in the violin part. A circled number '2' is present in the first system of the piano staff.

Este nuevo recurso, el *glissando*, aparece en los compases 18 a 21, lo que añade más fuerza y carácter al tema que toca el piano.

El trabajo técnico de la mano izquierda en los 3 movimientos es demandado para la resolución de ciertas dificultades que plantea la ejecución de algunos pasajes clave, como son: acordes, dobles cuerdas y armónicos. La utilización de la extensión completa del diapasón y el sentido escalístico de algunos pasajes, demandan un trabajo concienzudo desde el punto de vista técnico así como del interpretativo.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a section marked 'Ossia' with a dashed box. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) indicated by a double flat symbol (bb) on the piano part.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. It features dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo) on the piano part. The piano part includes a section with a double flat symbol (bb) and a section with a double sharp symbol (##).

Un ejemplo de los pasajes escalísticos es la gran coda a partir de el compás 200, lleno de escalas y acordes para los dos instrumentos. Al final nos espera una gran sorpresa porque, en vez de retomar el tema del tercer movimiento, da un giro y regresa al tema del primer movimiento, llegando a un gran clímax que finaliza con una nota Do épica y monumental.

A pesar de las demandas hechas por el compositor, toda la obra conserva un carácter sorprendentemente idiomático para el instrumento.

En resumen, se puede decir que esta obra es de una magnitud incalculable por sus valores estético-musicales. Desde el punto de vista social, la obra se enmarca en un período de recrudescimiento histórico e impositivo del socialismo y el comunismo, donde Prokofiev transita y define por sobre todo su amor al arte y a la vida. Es un triunfo en el sentido humanístico. A la vez, desde el punto de vista conceptual, la obra encierra los *humores* y *estados* por los que transitó el compositor: en un marco clásico (neoclásico), con una escritura sencilla, se muestra la grandeza del poder de síntesis y la capacidad expresiva de Prokofiev. El compositor acomete un sinfín de propuestas sugeridas y

maravillosamente rescatadas por otros dos grandes genios de la música: Richter y Rostropovich. Dentro de una cierta *simplicidad* hay implícita una gran dificultad interpretativa que requiere de los ejecutantes toda la maestría, haciendo de esta obra uno de los grandes retos de los violonchelistas, e intérpretes de la música de cámara, en la actualidad.

Bibliografía

- Martín, I. (1983). *Serguei Prokofiev*. La Habana: Arte y Literatura.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal música.
- Nestev, Israel V. (1946). *Serguei Prokofiev: His musical life*. New York: Alfred A. Knopf.
- Rietz, M. J. (1972). "An analytical study of Prokofiev's Sonata, Opus 119, for violonchelo and piano.", unpublished dissertation, USA: North Texas State University.
- Tranchefort, F.R. (2005). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.

Recursos electrónicos

- Biografías y vidas* . (20 de 09 de 2014). Obtenido de La enciclopedia biográfica en línea: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/prokofiev.htm>
- Budmen, L. (01 de 09 de 2005). *Lawrence Budmen Writer & Music Consultant*. Obtenido de **Program notes Recital**: http://www.lawrencebudmen.com/program_notes_recital_derosa_polera.html
- Goldstein, A. (2013). *Arts Center*. Obtenido de "Russian Reflections" Advance Program Notes. (27/09/2014)
<https://www.artscenter.vt.edu/ArticleMedia/Files/Program%20Notes/Finckel%20and%20Han%20advance%20program%20notes.pdf>
- Janof, T. (1995). *ICS EXCLUSIVE INTERVIEW!!!* Recuperado el 27 de 09 de 2014, de CONVERSATION WITH MSTISLAV ROSTROPOVICH: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/rostopovich/rostopovich.htm>
- Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Serguey". Grove Music Online (21/01/2015).
- Stuve, E. F. (abril de 2003). *musicaenclave.com*. Obtenido de Influencia del régimen soviético sobre las "Sonatas de Guerra" de Sergei Prokofiev: <http://www.musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesiseduardoplaza.pdf>

Pampeana no. 2: Rapsodia para violonchelo y piano Op. 21

Alberto Ginastera (1916-1983)

Datos biográficos del compositor¹

El compositor Alberto Evaristo Ginastera es considerado el compositor argentino más renombrado en el mundo de la música de concierto y uno de los más distinguidos de nuestro continente. Su estatus como uno de los grandes pilares de la música de concierto del siglo XX en Latinoamérica está basado en la elevada síntesis que realizó entre la música académica y los elementos de la música folclórica nacional de su país, sin descuidar su gran originalidad. Incursionó en la pedagogía y también exitosamente en la música para cine. Todo ello le valió varios reconocimientos, entre ellos su inclusión como miembro de: la Academia Nacional de las Bellas Artes, en 1957 en su tierra natal; la Academia Brasileira de Música, en 1958; la Academia Americana de las Artes y las Ciencias, en 1965; la Facultad de Ciencias Artes Musicales de la Universidad de Chile; y de la Academia de Artes y Ciencias de Boston. Así mismo, fue nombrado: Académico Honorario de la American Academy of Arts and Letters, en 1968; Profesor Emérito de la Pontificia Universidad Católica Argentina; Doctor en Música por la Universidad de Yale; y recibió diversas distinciones por parte de la Unesco.

Ginastera, nacido en el seno de una familia de origen italiano un 11 de abril de 1916, inició su carrera musical a temprana edad de manera particular. A los doce años, ingresa al Conservatorio Williams de Buenos Aires, posteriormente en 1936 Ginastera estudia en el Conservatorio Nacional de Música y Arte de Buenos Aires, graduándose en 1938. Para el año de 1939, cuando había ya culminado sus estudios, el compositor dio a conocer la obra que sería su primer trabajo destacado en el ambiente musical de la época: el ballet *Panambí*, composición inspirada en una leyenda guaraní. Sin embargo, la obra no fue ejecutada en su totalidad, y es hasta 1940 que el maestro Juan José Castro la estrenó en el Teatro Colón con un éxito rotundo.

Entre los años 1945 y 1947, Ginastera fue becado por la Fundación Guggenheim para estudiar música contemporánea en Tanglewood, Estados Unidos. Ahí tuvo entre sus maestros al famoso compositor Aarón Copland, quien sin duda alguna ejercería sobre

¹Datos tomados en el “Muzykalny encyclopedichesky slovar” (diccionario enciclopédico musical), p 600 traducción S. Uribe; y Wikipedia La enciclopedia libre, 2014
Dora de Marinis. Los Andes

Ginastera un influjo de enorme valor para su obra futura.

Una vez y habiendo ya regresado a Argentina, fundó el Conservatorio de la Plata en 1949 el cual dirigió con algunos intervalos hasta 1958; en 1951 funda su Filial N°1 posteriormente llamado Conservatorio Julián Aguirre, en la localidad de Banfield. Finalmente organiza junto con un grupo de intelectuales el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto “Torcuato Di Tella” que también dirige. Aunado a esto, fundó junto con otros colegas la Liga de Compositores de la Argentina y la Facultad de Música de la Universidad Católica. En 1968 regresó a Estados Unidos y se mudó dos años más tarde a Ginebra, donde vivirá con su segunda esposa, la chelista Aurora Natola, hasta el final de sus días acaecido un 25 de junio de 1983.

Datos generales de su obra

Ginastera reconocía que dos de las obras musicales que, en sus años conservatorianos, habían calado hondo en su pensamiento musical fueron: *La Mer* de Debussy y *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky. Sin embargo, muy pronto volvió la vista a los nacionalismos que habían dado ya nuevos aires a la música de concierto en otras latitudes. Así, trabajando estas nuevas estéticas y desechando una gran cantidad de música compuesta en su juventud, dejó atrás al joven tradicionalista y se encaminó hacia una ecléctica síntesis de varios lenguajes musicales. Como lo expresa Nicolás Sosa Baccarelli: “en Ginastera había una profunda convicción de que el amplio abanico de “*música popular*” y la “*música académica*”, no eran antitéticas” (Sosa 2013).

Su obra ha sido dividida en 3 períodos: Nacionalismo Objetivo; Nacionalismo Subjetivo; y Neo-Expresionismo. Esta división fue expresada por el propio Ginastera. El inconformismo con su propia obra fue para Ginastera casi una obsesión.

-**Nacionalismo objetivo**, en el que compone siguiendo los patrones de la música popular argentina, citando incluso ciertos pasajes ya existentes.

-**Nacionalismo subjetivo**, en el que la influencia de la música popular está presente pero se integra en esquemas mucho más libres, sin citas literales.

-**Neo-expresionismo**, en el que no se olvida el elemento popular, pero se combina con técnicas de vanguardia como la politonalidad o el uso de micro-intervalos.

Desde finales de la década de 1940, incorpora a su estilo las técnicas más contemporáneas de la música del momento, sin traicionar sus convicciones y el sentimiento nacionalista. Ginastera está consciente de las nuevas formas de expresión luego de la guerra y en su obra se refleja la mixtura de estas tendencias.

En el año de 1943 Ginastera da a conocer la suite orquestal de su ballet *Estancia*, que es quizá una de sus obras más difundidas. El ballet, que consta de un solo acto y cinco cuadros y que está inspirado en escenas de la vida rural de la obra gauchesca *Martín Fierro*, tuvo que esperar hasta 1952 para ser estrenado.

Dentro de sus obras más conocidas, destacan sus *Variaciones Concertantes* para orquesta de cámara, dos conciertos para piano y la *Cantata para América Mágica*. Menos difundidas, pero no menos importantes para los estudiosos de su obra, son sus conciertos para violonchelo, arpa, y violín o sus obras para piano (*Tres Danzas Argentinas*, *Danza del Viejo Boyero*, *Danza de la Moza Donosa* y *Danza del Gaucho Matrero*). Además, compuso malambos, milongas, oberturas, piezas infantiles, obras para órgano, para voz y piano, entre muchas otras creaciones.

Señala el historiador de la música y ensayista Sergio Pujol, en una obra reciente: "Ginastera fue un titán de la música académica argentina, una especie de institución en sí mismo, protagonista, principalísimo de la vida cultural del país a lo largo de prácticamente cuatro décadas" (Sosa 2013).

Su vida no pasó sin censuras, una de ellas la protagonizó un hecho escandaloso que puede encontrarse desmenuzado en el libro *The Bomarzo Affaire* de Esteban Buch. En dicho texto, el autor narra como la trama de la ópera tenía una "referencia obsesiva al sexo, la violencia, y la alucinación", razones por las que la censura resolvió su prohibición, ya que estaba en contra de los elementales principios morales en materia de *pudor sexual*. La obra estuvo prohibida durante varios años y la censura le otorgó, como suele ocurrir, la mejor propaganda (Buch 2003, 46).

En su última etapa en Ginebra, Ginastera experimentó un momento de síntesis de logros alcanzados pero de franco regreso a algunas de sus primeras tendencias compositivas. Para muchos, este momento significa una auténtica *cuarta etapa* en su trayectoria.

Dice al respecto su principal exégeta y biógrafa, Pola Suárez Urtubey:

[...] configuraba una parábola en la que las certezas de la juventud retornaban en malambos, chacareras y carnavalitos vestidos con lenguaje sesentesco, al tiempo que acentuaban un sentido de continuidad y de coherencia estilística. En tal sentido ha dado una lección de firmeza, de independencia creativa, pero también de fidelidad a sus más profundos sentimientos (Suárez Urtubey 2003).

El género *Pampeana*

El término pampa proveniente del quechua y significa *llanura*, en especial llanura entre montañas. La Región Pampeana o Pampa es un área geográfica situada en el centro-este de la Argentina, Uruguay y el sur del estado brasileño de Río Grande del Sur. Es, en su mayor extensión, una gran estepa —con sectores septentrionales de sabana—. La parte más oriental, por su clima templado y relativamente alta humedad, suele alternar sequías derivadas de El Niño y La Niña con inundaciones llamadas *avenidas* por lo que gran parte de la Pampa es zona de praderas. Fueron los españoles, que bajaron en el siglo XVI desde la región andina, quienes refirieron como *pampas* a esas grandes llanuras sin bosques importantes que existen en el centro del Cono Sur. La Pampa es una de las regiones más fértiles del mundo.

Ginastera, en sus búsquedas nacionalistas, trató de hacer convivir sus técnicas compositivas con los géneros populares de corte rural, ello como una genuina necesidad interior, distante del exotismo banal. En esta búsqueda sintetiza la música de estas regiones evitando un *experimentalismo*, en oposición a algunas vanguardias a las que duramente criticó. Su exploración tiene el fin de una saludable obsesión por el perfeccionamiento técnico estético. Su apego a la tierra aunado a la búsqueda permanente de sonoridades autóctonas, tratados con la alta formación clásica del maestro, dieron a luz una obra que, a treinta años de la desaparición física de Ginastera, se redescubre continuamente entre los músicos del mundo entero y se encuentra como universal sin negar la argentinidad de su genética.²

Las dificultades interpretativas de la 2ª *Pampeana* de A. Ginastera

La pieza es relativamente breve, con una duración aproximada de 8'30". En ella son claramente definibles tres partes o episodios.

En la primera parte podemos destacar una introducción que, como reto técnico interpretativo, plantea el problema de la entonación en los registros medio y agudo del violonchelo por el uso de acordes. Esta dificultad técnico-expresiva obliga al solista a una interpretación limpia, cuidando la calidad de la emisión.. El segundo episodio demanda del violonchelo un virtuosismo al estilo de las cadencias tradicionales de los conciertos

²Para mayor detalle acerca del sentimiento argentino de Ginastera, consultar: Cura, Juanjo. "La Argentinidad de Alberto Ginastera" 2010.

románticos. Mientras tanto, el piano es responsable de un efecto rítmico, muy representativo de la música latinoamericana. Aquí, ambos instrumentos dialogan brevemente. Sigue una parte muy reflexiva y expresiva, cuyo núcleo se sustenta en el desarrollo tímbrico del violonchelo, lo que permite al intérprete una variedad y riqueza que debe hábilmente mostrar su capacidad en el cambio de colores instrumentales. Entre los recursos que se emplean, están el trino y las variaciones rápidas de matices, mientras el piano se expresa con un continuo oscuro y estático.

Nuevamente retorna el episodio más virtuoso que nos conduce al final de la pieza. Ambos instrumentos interactúan en un primer plano lo que unido a la factura armónico-melódico nos recuerda que aunque escrita en un lenguaje tradicional de notación y sistema tonal, es una obra representativa del siglo XX.

Dedicatoria de la obra y su contorno estilístico.

Alberto Ginastera compuso esta obra en 1950. En la partitura aparece una dedicatoria al famoso violonchelista Edmund Kurtz pero la obra fue estrenada en Buenos Aires en mayo 8 de 1950 por Aurora Natola-Ginastera, segunda esposa del compositor.

De acuerdo con la fecha de composición, esta obra está encuadrada dentro del estilo *Nacionalismo Subjetivo*, clasificación hecha por el propio Ginastera. Con ello se refería a que, sin utilizar material folclórico, nos recuerda los ritmos y rasgos melódicos de las pampas argentinas. Algunos críticos consideran que este estilo tiene cierto parentesco con el estilo tardío de Béla Bartók, en el cual los elementos del folclore sólo sirven para generar los mecanismos de la composición, pero ya no como arreglos modernizados de canciones folclóricas sino como obras de concierto de gran envergadura.

Análisis Musical

La *Pampeana No2* es una obra modal en tres grandes secciones: la primera en modo dórico sobre Re; la segunda utiliza un modo de trasposición limitada (escala octáfona); y la tercera sección, *Finale*, está en modo eólico sobre La (Drabkin/r 2001 , 366-367).

La *estructura* es la siguiente:

- [1ª sección: compases 1-96
- [2ª sección: compases 97-158
- [3ª sección: compases 159-260

Primera sección

La estructura particular es la siguiente:

[Cadenza¹ cc.1-14

The image displays a musical score for Violoncello and Piano. The top section is marked "Lento e rubato" and features a cello line with a melodic line and a piano accompaniment with sustained chords. Below this, there are several systems of music. The first system includes a vocal line with "Sa..." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts, with a "1" in a box. The third system shows a piano accompaniment with "accelerando" and "Allegro" markings. The fourth system includes a piano accompaniment with "Allegro" and "f marcato" markings. The bottom section shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern.

A cc15-37 (7+8+2+2+3)

f energico

8

4

8a...

This musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A box with the number '8' is placed at the beginning of the piano part. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a box containing the number '4' appearing in the piano part. The third system shows the vocal line with a fermata and a '8a...' marking, and the piano part with a similar rhythmic pattern.

A' cc38-53 (8+8)

f cantando

5

sempre f

This musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in the upper staff with the instruction *f cantando*. The second system shows the piano accompaniment in the lower two staves, starting with a box containing the number '5' and the instruction *sempre f*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

ff molto espressivo

6

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *ff* and the instruction *molto espressivo*. The bottom two staves are a piano accompaniment consisting of chords and rhythmic patterns. A circled number '6' is placed above the right-hand piano staff.

This system contains the next two staves of the musical score, continuing the melodic and piano accompaniment from the previous system.

This system contains the final two staves of the musical score, showing the concluding melodic and piano accompaniment.

A'' cc54-74 (2+8+3+3+5)

p

p

p

7

This system contains the final two staves of a musical score. The top staff is a single melodic line with dynamic markings of *p*. The bottom two staves are a piano accompaniment with dynamic markings of *p*. A circled number '7' is placed above the right-hand piano staff.

dolce
piu p *pp*
poco rit. (corta) *a Tempo* *(aria)*
poco rit. *sf* *lasciar vibrare* *pp* *sf L.u.*
 8a. bappa

Cadenza2 cc75-80

ritard. e poco a poco accel.
cresc.
Molto
molto *mf* *ff*
Meno mosso *Mosso*
pizz. *arco* *poco rit.* *pizz.*
 10 11 12

Conclusión cc81-95 (4+4+2+5)

a Tempo
p *piu p* *pp*
 10 8a

Cadenza3 c96

La obra comienza con la Cadenza¹ en el violonchelo acompañado por el piano (cc. 1-6), la nota Re, de la cual se van desprendiendo dos notas, luego cuatro, luego seis y al final todo un rosario cubriendo casi todo el registro del instrumento. El acompañamiento del piano se forma primero por la segunda armónica Sol-La (cc. 1 y 2) a la que se añade también la segunda Re-Mi (cc. 3 y 4). Hay un segundo inicio (cc. 7-9), ahora con el violonchelo solo, distribuido nuevamente sobre todo el instrumento a partir de un arpeggio formado por el intervalo de 4^a justa: La-Re-Sol-Do, cuya estructura agrupada en una octava nos da: Re-Sol-La-Do. En el c. 9 se desarrolla una pequeña frase con cuerdas dobles a intervalo de 5^a justa y se añaden el de 6^a, 3^a y 8^a. Sobre esto, aparecen las primeras notas ajenas, como notas de paso cromáticas (Lab y Sib). La frase final en el c. 14 (compás abierto), recorre nuevamente todo el instrumento con el modo dórico y termina la *cadenza* lentamente con las notas del acorde D7sus4.

La sección A es iniciada por el piano solo, el compás con la igualdad entre $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ denota claramente lo que va ser una de los elementos rítmicos principales de la obra: la influencia de ritmos africanos en América. Aquí, la sesquialtera forma el patrón rítmico de los dos compases (cc. 15 y 16) que utilizan las dos posibilidades de agrupación en dos negras con puntillo (c. 15) y tres negras (c.16). Los acordes Dm6/9 y Em/A se alternan a manera de tónica y dominante menor. La construcción de estos acordes es importante, en ella se ve claramente cómo serán manejados para la formación de progresiones posteriormente, así que detengámonos un momento en el análisis de estas estructuras. Dm6/9, está formado por la 5ª Re-La en la parte inferior y la tríada de cuartas Fa-Si-Mi en la parte superior. El otro acorde, Em/A, está formado por la 5ª La-Mi en la parte inferior y la tríada de Mi menor en la parte superior. De aquí se desprenden los acordes utilizados en los cc. 7-9, primero la tríada de Ebm/C y el último acorde que está formado por la 5ª Reb-Lab y la tríada de cuartas Solb-Do-Fa. Ambas estructuras están a medio tono de distancia de Dm6/9 pero en sentido opuesto.

En el c. 22 comienza el tema principal, una melodía simple de 8 compases y fraseo regular, escrita en Mi frigio, mientras el piano retoma su *ostinato* en Re dórico, lo que nos da una hermosa sonoridad modal pero moderna. A partir del c. 30, viene una pequeña elaboración de 7 compases que sirven de puente para regresar al tema principal A' (cc. 38-45), ahora en modo de Si locrio en el antecedente, y en el consecuente (cc. 42-45) Si mayor contra Do menor. Aparece entonces una nueva elaboración, donde el piano y el violonchelo regresan a Re, pero cada uno por camino separado, aprovechando el uso de la politonalidad marcado en el consecuente.

Comienza la A'', nuevamente en Re dórico-Mi frigio, pero esta vez solo utilizará el antecedente de A para concluir con dos acordes híbridos en el piano C/Ab (c. 66). A continuación, el violonchelo realiza un comentario adornando la tríada de Do, mientras el piano repite como un último suspiro el *ostinato* inicial (cc. 70-73) y toca ahora el acorde de Eb/B. .

La Cadenza² se elabora haciendo notas pedal al estilo *bachiano*. Continúa alternando 6ªs menores paralelas (ahora el pedal es una 5ª Do-Sol) y desde lo más agudo comienza a descender con tritonos paralelos. Suena nuevamente la 5ª Do-Sol y comienza un nuevo descenso de 3ªs mayores paralelas, hasta terminar con la sonoridad de las cuerdas sueltas del violonchelo (c. 80).

La Conclusión utiliza material empleado en la A (cc. 30 y 31) y en el piano aparecen, en la voz inferior, la segunda armónica empleada en la Cadenza¹; en la voz central, aparece una reminiscencia del *ostinato* principal de A; y en la voz superior, sobre un figura arpegiada, está también la otra segunda armónica de la Cadenza¹. A partir del c. 85, el material se va reduciendo (técnica *beethoveniana* de liquidación) hasta llegar al acorde La-Si-Mi-La en el c. 95. La Cadenza³ (c. 96) comienza en el La para descender cromáticamente usando 4ªs justas paralelas hasta llegar a

Do, que va ser el centro tonal de la sección central. La Cadenza3 en el c96, comienza ahí en el La, para descender cromáticamente usando 4^{as} j paralelas hasta llega a do, que va ser el centro tonal de la sección central.

Segunda sección

La estructura particular es la siguiente:

[B cc. 97-118 (4+8+4+5)

The image shows a musical score for a section of a piece. The tempo is marked "Lento ed esaltato (♩ = 46)". The score is in 4/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part begins with a long note on G4, marked "arco" and "mf vibrato e con molta espressione". The piano accompaniment starts with a series of chords, marked "sempre pp (sino al fine del movimento)". The score is divided into two systems. The first system contains measures 12 and 13. The second system contains measures 14 and 15. The piano part features a complex rhythmic pattern of chords, with some triplets in the right hand. The violin part has a melodic line that moves chromatically downwards from G4 to E3.

C cc118-131 (8+6)

Musical score for C cc118-131 (8+6). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system, starting at measure 14, features a piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The instruction *sempre f e molto espressivo* is written above the first staff. The second system, starting at measure 15, continues the piece with a *ff* dynamic marking. The piano part is characterized by a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Cadenza c132

Musical score for Cadenza c132. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system, starting at measure 13, features a piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The instruction *diminuendo* is written above the first staff. The second system, starting at measure 18, continues the piece with a *gliss.* marking. The piano part is characterized by a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

B' cc133-157 (8+4+2+2+9)

Poco piú lento (♩ = 40)
 con sord. (ad. lib.) II. a. c.
 P dolcemente espressivo

16

17

pp

(senza sord.)

ppp

attacca

Esta sección comienza con el piano solo durante 4 compases con una figura de *ostinato*, mismo que será el principal de la segunda sección. El ritmo en 2/4 está formado por octavo con puntillo, octavo con puntillo y octavo. Esta figura rítmica también proveniente de la influencia africana en el continente americano y ha sido parte de la muy discutida *binarización* de los ritmos ternarios de origen africano. (Ortiz 1950, 273-275). La armonía está formada de nuevo en dos estratos, una estructura superior 4ª aum.-4ª justa (Sol-Reb-Solb) sobre una inferior de 5ª justa (Eb-Sib). El acorde vertical que se forma es Eb7, 9+ pero sería poco correcto denominarlo así, ya que no se trata de un acorde funcional.

La melodía inicial del violonchelo versa sobre solo dos notas Reb y Do, lo que le confiere un cierto carácter frigio. A partir del c. 109, la melodía se abre a otras notas para concluir en la nota

Do (cc. 111-112 y cc. 117-118).

Comienza lo que sería la sección C; ésta continúa la idea de *ostinato*, el ritmo es el mismo pero no su figuración que ahora es de 2 compases y una variación simple pero que genera contraste. Es decir, en el c. 97 hay 3 pulsos: en el primero y segundo suenan 5 notas simultáneas y en el tercero una sola. Además, en los tres pulsos está sonando la fundamental del acorde. Ahora, en los cc. 119-120 hay seis pulsos, en el primero suenan 5 notas y en los 5 pulsos restantes solo suena una nota.

Armónicamente nos hallamos frente a un acorde de A7, que está a un tritono de distancia del acorde de la sección anterior, lo cual, tratándose de acordes dominantes, sólo es una variante uno del otro. En la sección B, el compositor usa la 2ª m Do-Reb y la 7ª M Sol-Solb. En la sección C los semitonos aparecen por doquier, Do-Do# (vc.-pno. C. 119); Si-Do (voz melódica intermedia del piano); Mi-Fa en la voz superior del piano.

La melodía, en La menor, hace primero una frase de 8 compases (cc. 119-126) para luego desvanecerse y, durante la *cadenza* (c. 133), llevarnos de vuelta a Do. Vuelve la sección B' con una variante de disminución en los primeros compases (cc. 134-137) y termina, nuevamente, en la nota Do.

Tercera sección

La estructura particular es la siguiente:

[Primer grupo cc159-204

Allegro vivace (♩ = 144)

Ba.....

D cc168-177 (4+6)

Musical score for D cc168-177 (4+6). The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with a fermata and the syllable "Ba...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic marking *sf* is present.

Musical score for D cc168-177 (4+6). The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with a fermata and the syllable "Ba...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic marking *sf* is present.

Musical score for D cc168-177 (4+6). This system shows the piano accompaniment. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a steady bass line. The dynamic marking *sf* is present.

E cc178-191

Musical score for E cc178-191. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with the dynamic *f cantando*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

Musical score for E cc178-191. This system shows the piano accompaniment. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a steady bass line. The dynamic marking *f c* is present.

Musical score for E cc178-191. This system shows the piano accompaniment. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a steady bass line. The dynamic marking *mf* is present. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Conclusión cc192-203

Musical score for 'Conclusión cc192-203'. The score is arranged in three systems. The first system consists of three staves: a single treble clef staff at the top with dynamics *sf* and *ff*, and two grand staff staves (treble and bass clefs) below it with a dynamic of *mf*. The second system is a grand staff with treble and bass clefs. The third system is also a grand staff with treble and bass clefs, featuring a **rit.** marking in the bass staff.

Segundo grupo cc204-228

F cc204-215 (4+8)

Musical score for 'Segundo grupo cc204-228'. The score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: a single treble clef staff at the top with a dynamic of *f*, and two grand staff staves (treble and bass clefs) below it with dynamics of *f* and *mf*. The second system is a grand staff with treble and bass clefs, featuring a *pizz.* marking in the bass staff, a *p* dynamic, and a *scerzando* marking in the treble staff.

G cc 216-227 (8+4)

arco
ff ruvido

23
f ruvido

mf

8a.....
ff cresc.

Detailed description: This musical score consists of three systems. The first system shows a single staff with a treble clef, marked 'arco' and '*ff* ruvido'. The second system shows a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef, marked '*f* ruvido' and a measure number '23'. The third system shows a grand staff with a treble clef, marked '*mf*' and '8a.....', followed by '*ff cresc.*'.

Cadenza c228

accelerando

sempre f

Detailed description: This musical score is a cadenza for c228. It features a grand staff with a treble clef. The top staff contains a melodic line with a '4' in a box and the instruction '*sempre f*'. The bottom two staves contain a rhythmic accompaniment. The instruction '*accelerando*' is written above the top staff.

Primer grupo (exposición invertida y abreviada) cc229-259

E' cc229-243 (2+8+5)

First system of musical notation for E' cc229-243 (2+8+5). It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *a tempo*. The dynamics are *ff* (fortissimo) and *f* (forte). A box containing the number 25 is located at the beginning of the staff.

Second system of musical notation for E' cc229-243 (2+8+5). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The dynamics are *mf* (mezzo-forte) and *sempre f e* (sempre forte e).

Third system of musical notation for E' cc229-243 (2+8+5). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked *marcato* and the dynamics are *ff* (fortissimo).

Fourth system of musical notation for E' cc229-243 (2+8+5). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The dynamics are *ff* (fortissimo).

D' cc244-259 (3+2+2+9)

Musical score for D' cc244-259 (3+2+2+9). It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The dynamics are *ff* (fortissimo) and *l.v.* (lento vivace). The word *trinitaria* is written at the bottom right.

Hay un elemento temático que es muy importante mencionar, ya que sirve para unificar toda la coda, se trata del tema La-Si-La-Re-La, éste aparece variado y trasportado a lo largo de toda la tercera sección (La-Sib-La-Re-La: cc. 159-161). La segunda menor inicial ahora aparece en forma melódica en la repetición del tema en la sección E (cc. 181-182) y fragmentado y trasportado: Re-Mi Sib, cuando debería ser Mi-Re-Mi-Sib (cc. 185-186). En la sección F aparece como Fa#-Sol-Fa#-Si-Fa# en el piano (cc. 208-219).

El primer grupo de la tercera sección comienza sobre un La frigio en la subsección D, aunque termina con la escala Re dórica (pero que melódicamente conduce de vuelta a La). En la E es importante mencionar que el violonchelo siempre presenta Sib, el piano utiliza Si y no toca la tercera (Do). La conclusión del primer grupo, a partir del c. 193, se desarrolla en Mi frigio y termina con una escala ejecutada en sentido opuesto, entre el piano y el violonchelo (cc. 200-204).

El segundo grupo, ahora en Si menor, permite al piano llevar la melodía, al menos por una frase. Luego, se unen los dos instrumentos rítmicamente (cc. 217-224) haciendo armonía paralela y bitonal (dos tríadas mayores superpuestas). La *cadenza* asciende por medio de 6^{as} y recorre todo el

registro del violonchelo para terminar en un Mi. Se reexpone el primer grupo en forma invertida y abreviada.

Consideraciones sobre la armonía de la obra

En primer lugar, hay que decir que el planteamiento modal de la obra le permite desplazarse de tónica. Esta peculiaridad, para nuestros oídos modernos, fue ampliamente desarrollada en el renacimiento en la música sacro-polifónica, en donde la imitación a distintos intervalos hacía que se perdiera la tónica y sólo al final del fragmento se hacía una cláusula conclusiva para cerrar en determinado modo, que muchas veces no era el inicial. Esta peculiaridad fue retomada durante el romanticismo donde, en muchas obras, en la introducción se propiciaba la ambigüedad tonal (Kühn 2009,154-156) (Schoenberg 1969, 57-58)

En la *Pampeana N° 2* parece no quedar claro en toda la primera sección si el centro tonal principal es Re dórico o La eólico y, además, parece no importarle al compositor aclarar esta ambigüedad.

La estructura armónica de la obra entonces podríamos decir que es de La y que el intercambio modal es el material musical que sirve de hilo conductor a lo largo de toda la obra

Bibliografía

Compositores & Intérpretes , 2004.

Drabkin/r 2012

“Scale” *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. Stanley Sadie, Tomo 22

Kühn, Clemens 2009.

Tratado de la Forma Musical. Mundimúsica Ediciones, S. L. Madrid

Ortiz, Fernando 1950.

La Africanía de la Música Folklórica de Cuba. Publicaciones del ministerio de educación, Dirección de Cultura. La Habana

Pujol, Sergio 2013.

Cien años de música argentina, Buenos Aires: Editorial Biblos.

Schoenberg, Arnold 1969

Structural functions of Harmony. W.W. Norton & Company. New York. London.

Sosa Baccarelli, Nicolás 2013

“Alberto Ginastera, a treinta años de su muerte”, *Los Andes* - Especial para Cultura, 29 de junio. <http://www.losandes.com.ar/article/alberto-ginastera-treinta-anos-muerte-723282> (10/01/2015)

Suárez Urtubey, [Pola](#). 2003

“Alberto Ginastera, creador y maestro”, *La Nación* - Publicado en edición impresa Domingo 15 de junio. <http://www.lanacion.com.ar/perfilAutor/74> (15/02/2015)

Conclusiones

El trabajo de investigación es fundamental para el refinamiento y profundización de la labor de interpretación de cada instrumentista. Conocer el contexto histórico y sociocultural sobre cualquier obra musical nos ayuda a tener una comprensión más profunda, no sólo de las condiciones en las que se creó la obra sino de las audiencias a las que iba dirigida. Este saber nos proporciona otra manera de madurar las obras, pues podemos tomar mejores decisiones interpretativas basadas en argumentos sólidos y comprobables que, finalmente, nos harán llegar a ser mejores intérpretes y profesionales.

Mi experiencia personal, al cursar la travesía que implicó la elaboración de este texto, fue una grata sorpresa pues me descubrió mundos alejados del salón de práctica instrumental y me hizo llegar a la comprensión de las obras que tanto amo desde otra perspectiva, complementando de manera integral la maravillosa experiencia que es para mí tocar mi instrumento.

Como menciono en la introducción, las obras que escogí para formar parte de este recital de titulación debían cumplir ciertos requisitos, entre los que puedo destacar: la importancia productiva para mi presente profesional; por ésta razón, escogí el concierto de Haydn en Do Mayor, ya que es una obra que siempre forma parte del repertorio solicitado en las audiciones profesionales. Confieso que hice la inclusión de esta composición más por disciplina que por gusto. Sin embargo, al indagar sobre el concierto y realizar su análisis estructural, la obra logró atraer mi interés más allá del estudio obligado, convirtiéndose en un trabajo que ahora quiero que integre mi repertorio, por el placer de interpretar la gran música que contiene.

Aprender la estructura de cada obra me ayudó a ejercitar la memorización de las mismas, lo que me brindó la posibilidad de creación de imágenes artísticas que facilitan la interpretación. Profundizar en el alma de las composiciones me permitió entender, con más claridad, el carácter y la expresión idiomática, dándome así más libertad. Esta independencia facilita el trabajo interpretativo y por consiguiente permite un mayor gozo en la ejecución de las obras.

La experiencia en la investigación del contexto y el análisis de las obras, sin duda

alguna, representa una valiosa herramienta metodológica que ahora integra mi formación y que me permitirá abordar nuevas composiciones en el futuro, desde una renovada y enriquecida perspectiva.

Espero que las nuevas generaciones de egresados valoren la utilidad y riqueza que les brinda el conocimiento de las obras desde diversos enfoques, con una mayor profundidad, pues el ejercicio de tal práctica los llevará a ser músicos más completos y no sólo ejecutantes.

Bibliografía

- Bedoya Basto, Ana María 2008.
“Recomendaciones Interpretativas sobre el Concierto en C de J. Haydn respaldadas en la teoría musical” tesis sin publicar, Pontificia Universidad Javeriana: Bogota, Colombia
- Carredano, Consuelo 1999
Joaquín Gutierrez Heras: la poética de la libertad, INBA-CONACULTA: México.
- Compositores & Intérpretes , 2004
- Drabkin/r 2012
“Scale” *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. Stanley Sadie, Tomo 22
- Furse, Edward Niel 2009
“Perspectives on the reception of Haydn’s cello concierto in C With particular reference to musicological writings in English on Haydn’s Concertos and the classical concerto”, Tesis sin publicar, Department of Music, College of Arts and Law, Master of Music, The University of Birmingham: Inglaterra
- Green, Douglas. 1993.
Form in tonal music. Segunda edición, Harcourt Brace Janovich College: Philadelphia, Pennsylvania.
- Gutierrez Heras, Joaquín 1998
Notas sobre Notas, Sello Bermejo, CONACULTA: México D.F.
- Kühn, Clemens 2009.
Tratado de la Forma Musical. Mundimúsica Ediciones, S. L. Madrid
- Martinu, I. (1983), *Serguei Prokofiev*, Arte y Literatura: La Habana.
- Mayer Serra, O. 1948
Enciclopedia de la Música (Traducción y adaptación españolas), Tomo: I, W. M. Jackson, INC. - Editores: México D.F.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Akal música: Madrid.
- Nestev, Israel V.(1946). *Serguei Prokofiev: His musical life*. Alfred A. Knopf: New York
- Ortiz, Fernando 1950.
La Africanía de la Música Folklórica de Cuba. Publicaciones del ministerio de educación, Dirección de Cultura. La Habana
- Pareyón, Gabriel 2007
Diccionario Enciclopédico de Música en México: México.

- Pujol, Sergio 2013.
Cien años de música argentina, Editorial Biblos: Buenos Aires.
- Rietz, M. J. (1972). "An analytical study of Prokofiev's Sonata, Opus 119, for violoncello and piano.", unpublished dissertation, USA: North Texas State University.
- Rosen, Charles. 1998
The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven. W.W.Norton & Company: New York·London
- Schonberg Harold C. 2007
Los grandes compositores, Ma Non Troppo: Barcelona España
- Tranchefort, F.R. (2005). *Guía de la música de cámara*. Alianza Editorial: Madrid

Recursos electrónicos

- Biografías y vidas*. (20 de 09 de 2014). Obtenido de La enciclopedia biográfica en línea:
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/prokofiev.htm>
- Budmen, L. (01 de 09 de 2005). *Lawrence Budmen Writer & Music Consultant*. Obtenido de Program notes Recital: http://www.lawrencebudmen.com/program_notes_recital_derosa_polera.html
- Goldstein, A. (2013). *Arts Center*. Obtenido de "Russian Reflections" Advance Program Notes. (27/09/2014)
<https://www.artscenter.vt.edu/ArticleMedia/Files/Program%20Notes/Finckel%20and%20Han%20advance%20program%20notes.pdf>
- Janof, T. (1995). *ICS EXCLUSIVE INTERVIEW!!!* Recuperado el 27 de 09 de 2014, de CONVERSATION WITH MSTISLAV ROSTROPOVICH:
<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/rostopovich/rostopovich.htm>
- Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Sergey". Grove Music Online (21/01/2015).
- Sosa Baccarelli, Nicolás 2013
 "Alberto Ginastera, a treinta años de su muerte", *Los Andes* - Especial para Cultura, 29 de junio.
<http://www.losandes.com.ar/article/alberto-ginastera-treinta-anos-muerte-723282> (10/01/2015)
- Stuve, E. F. (abril de 2003). *musicaenclave.com*. Obtenido de Influencia del régimen soviético sobre las "Sonatas de Guerra" de Sergei Prokofiev:
<http://www.musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesiseduardoplaza.pdf>
- Suárez Urtubey, Polá. 2003

“Alberto Ginastera, creador y maestro”, *La Nación* - Publicado en edición impresa Domingo 15 de junio. <http://www.lanacion.com.ar/perfilAutor/74> (15/02/2015)

Webster, James. 2. Vienna, c1750–61. Grove Music Online (25/12/2014)
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg2#S44593.2>

Webster, James. 3. Esterházy court, 1761–90. Grove Music Online (29/12/2014)
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg3#S44593.3>

Otros Recursos

Ángel Vargas y Arturo Jiménez 2012

“Murió Joaquín Gutiérrez Heras, su obra nunca buscó aplausos” *La Jornada* Publicado en edición impresa en la sección de Cultura, Domingo 4 de marzo de 2012
<http://www.jornada.unam.mx/2012/03/04/cultura/a02n1cul> (14/02/2015)

Rostropovich Mstislav, Academy of Martin in the Fields, Haydn Cello Concertos N°s 1 y 2
CD EMI Classics 7243 5 67263 2 1