



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS:
NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OPTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA –
VIOLONCHELO

PRESENTA:

IRMA SÁNCHEZ CONTRERAS

ASESOR:
MTRO. EDGARDO ESPINOSA HERNÁNDEZ

CIUDAD DE MÉXICO

OCTUBRE DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

DEDICATORIA

Primero agradezco a Dios que todo lo puede y que siempre me acompaña a donde quiera que voy. En seguida, agradezco a mis padres que siempre me han apoyado y me han brindado todo lo mejor, dentro de sus posibilidades. Este trabajo lo he realizado con Dios, ustedes y mi hermano, siempre en mente. Ustedes me inculcaron la música, por ustedes y por su ejemplo, amo esta profesión. Me enseñaron que la música, y el arte en general, sólo debe hacer de mi un mejor ser humano. Gracias familia mía por ser un pilar importante en mi formación humana, musical y profesional.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos mis Maestros de formación académica y musical durante mi trayectoria en la Facultad de Música UNAM.

En orden cronológico:

Quiero agradecer a mis Maestros del CIM de la Escuela Nacional de Música de la UNAM que continuaron la enseñanza musical que mis padres iniciaron conmigo desde temprana edad. Gracias Mtro. Edgardo Espinosa por haberme comenzado a formar en el maravilloso mundo del violonchelo.

A mis profesores en Nivel Propedéutico que me brindaron su conocimiento: Mtra. Rocío Orozco, Mtro. Ignacio Mariscal, Mtra. Luz María Frenk y Mtro. Gustavo Martín. Al Mtro. Roberto Ruíz Guadalajara por siempre enseñarnos de una manera grata y hacernos reflexionar sobre nuestra posición como artistas y artesanos en formación. Gracias a la Mtra. María Diez Canedo, Mtra. Rocío Orozco y Mtra. Luisa Durón con quienes me acerqué al repertorio de música de cámara barroco.

Con mucha admiración, respeto y estima agradezco siempre a la Maestra Irene Carrasco- Curíntzita que apareció como un destello de Luz en mi obscuridad chelística y me brindó herramientas invaluable tanto humanas como formativas y profesionales. Gracias Maestra por su paciencia, sus excelentes herramientas docentes y su entrega en todo momento. Gracias por siempre haberme enseñado, aún cosas que me parecían difíciles, en su momento, con una sonrisa en el rostro y templanza en el corazón.

Gracias de principio a fin al Mtro. Edgardo Espinosa por su ayuda, su guía, su dedicación profesional y docente. Gracias Maestro porque, dentro y fuera de la Facultad, su compromiso con los alumnos es muy humano y profesional. Es admirable su energía y su disposición en siempre brindarnos conocimiento para salir adelante. Gracias Maestro por tener fe en los jóvenes y alentarnos a seguir en lo que queremos. Estoy muy agradecida con usted por su apoyo y su ayuda cuando más lo necesitaba. Agradezco formar parte de la Facultad de Música UNAM. Institución respetable que me permitió comenzar y continuar mis estudios musicales.

Índice

Introducción	iv
Sonata no. 1 en sol mayor BWV 1027, para viola da gamba y clave de J. S. Bach (1685-1750)	
-Contexto Histórico.....	1
-Datos Biográficos.....	2
-Análisis.....	4
Primer Movimiento: <i>Adagio</i>	5
Segundo Movimiento: <i>Allegro ma non tanto</i>	9
Tercer Movimiento: <i>Andante</i>	15
Cuarto Movimiento: <i>Allegro moderato</i>	17
Sonata Op.102. no. 2 para violonchelo y piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827)	
-Contexto Histórico.....	21
-Datos Biográficos.....	22
-Análisis.....	24
Primer Movimiento: <i>Allegro con brio</i>	25
Segundo Movimiento: <i>Adagio con molto sentimentod´affetto</i>	33
Tercer Movimiento: <i>Allegro-Allegro fugato</i>	39
Concierto no. 1 en do mayor Hob. VIIb:1, para violonchelo y orquesta (transcripción para piano) de Franz Joseph Haydn (1732-1809)	
-Contexto Histórico.....	47
-Datos Biográficos.....	48
-Análisis.....	49
Primer Movimiento: <i>Moderato</i>	52
Segundo Movimiento: <i>Adagio</i>	59
Tercer Movimiento: <i>Finale-Allegro molto</i>	63
Le Grand Tango, para violonchelo y piano de Astor Piazzolla (1921-1992)	
-Antecedentes del Tango.....	71
-Contexto Histórico.....	74
-Datos Biográficos.....	76
-Análisis.....	77
Primer Movimiento: <i>Tempo di Tango</i>	78
Segundo Movimiento: <i>Meno mosso</i>	82
Tercer Movimiento: <i>Più Mosso</i>	85
Conclusiones	90
Bibliografía	91
ANEXO I	94

Introducción

Este proyecto de titulación tiene como fin, brindar muestra de aspectos interpretativos, técnicos, musicales y estructurales que se abordan en el estudio y la ejecución de una obra.

Realicé una investigación de contexto histórico, datos biográficos del compositor y un análisis musical de las piezas de repertorio, para poder tener un conocimiento más claro y cercano de cada una.

El programa de titulación abarca periodos musicales del Barroco, del Clásico, de la transición entre los periodos Clásico y Romántico, así como repertorio Latinoamericano del siglo XX.

Es un repertorio variado y contrastante que demanda diversos recursos técnicos para lograr diferentes timbres, colores y texturas en el violonchelo, y así mismo, aproximarse a las ideas, estilo y especificaciones de los compositores. Las piezas elegidas se tocarán con acompañamiento de piano, en su totalidad, y es por eso que se utilizan partituras con reducciones o transcripciones para dicho instrumento.

Sonata no. 1 en Sol mayor BWV 1027, para viola da gamba y clave de J. S. Bach (1685-1750)

Contexto Histórico

El Periodo Barroco giró en torno al S. XVII y XVIII, abarcó desde 1600 a 1750.

Tuvo tres etapas principales:

Barroco Temprano- 1600 a 1650

Barroco Medio o Maduro- 1650 a 1700

Barroco Tardío o Alto Barroco- 1700-1750

En el Barroco Temprano se comenzó a experimentar con nuevas formas musicales, el bajo continuo, la monodia y las primeras óperas que combinaban diferentes áreas como literatura, música, pintura, arquitectura y teatro. Todo esto con el fin de poder lograr la expresión de los ideales del periodo barroco.

En el Barroco Medio se comenzó a establecer con más claridad el estilo y sus formas musicales como la sonata y el concierto. En el Alto Barroco¹ apareció la sinfonía, el estilo galante francés, la ópera bufa y es el periodo al que pertenecen las sonatas para viola da gamba y clave que escribió Johann Sebastian Bach.

En el periodo barroco hubo grandes cambios y muchos contrastes, tanto sociales como en el mundo del arte. Demasiadas dualidades tuvieron confrontaciones como, por ejemplo: el dogma religioso y la experimentación científica, el catolicismo y el protestantismo, la idea de un universo geocéntrico y la idea de un universo heliocéntrico. Hubo una revolución en el pensamiento, ya que ideas nuevas chocaron con ideologías tradicionalistas. Se presentaron discusiones filosóficas, diferencias entre clases sociales, problemáticas políticas y gobiernos absolutistas que colonizaron nuevas tierras.

Mientras se avistaban grandes cambios sociales, idiosincráticos, culturales y económicos, en el arte nunca dejó de plasmarse la grandiosidad y belleza de las ideas de un nuevo pensamiento.

¹ BURKHOLDER, J. Peter., Grout, Donald J., Palisca, Claude V: *History of Western Music*, 7ª Edición. Advisory Board, EUA, 2006. p. 417.

En Italia surgió la primera ópera de la historia: *L' Orfeo* de Monteverdi (1567-1643), la cual dio origen a la exploración de posibilidades del teatro musical. En obras pictóricas hubo juego de luces y sombras como en las pinturas de Caravaggio (1571-1610) y en las esculturas de Bernini (1598-1680), se exploraron las texturas en movimiento.

En Alemania se consolidó la grandeza de un compositor ícono del periodo barroco alemán: Johann Sebastian Bach.

En Francia, música y literatura se unieron para crear la *comédie-ballet* por parte de Lully (1632-1687) y Molière (1622-1673).

Lully unificó la sucesión de danzas que llegó a ser conocida como *suite* francesa. La forma *suite* es una compilación de danzas rápidas y lentas, que tuvo auge en el siglo XVII en países como Italia, Francia, Alemania e Inglaterra. Hay cuatro movimientos fundamentales en la *suite*: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*; y hay movimientos variables que la completan: *Bourré*, *Gavotte* y *Minuet*. En la poesía se utilizaban sonetos, tercetos, cuartetos y redondillas. En todo arte estaba presente la retórica, la manera de decir y expresar las ideas. Se presentaba el lenguaje lleno de adornos, contrastes, luces, sombras, relieves, tensión y relajación. Las ideas no tenían descanso, se tornaron muy dinámicas y adornadas. Los sonidos fueron más libres, muy apegados a la emoción y se convertían en un reflejo de vaivén de los sentimientos humanos. ²

Datos Biográficos

Johann Sebastian Bach fue un compositor y organista nacido en Eisenach, Alemania el 21 de marzo de 1685.

Aprendió música, violín y viola con su padre, Johann Ambrosius. A la muerte de su padre, en 1695, Bach se mudó a Ohrdruf, a la edad de 10 años. Ahí continuó sus estudios con su hermano mayor, Johann Christoph, quien fue organista y alumno de Johann Pachelbel. A la edad de 15 años y tras la muerte de su hermano, se mudó a Lüneburg donde se unió al coro de la iglesia de San Miguel y fungió como soprano. Su participación en este coro fue corta, debido a su cambio de voz.

² FLEMMING, William: *Arte, música e ideas*, Editorial Interamericana, México, 1984, p.269.

En el año de 1703 y con 18 años, Johann Sebastian Bach ya pertenecía a la orquesta de cámara del Duque Johan Ernst. Ahí fungió como violinista, pero al siguiente año abandonó su puesto para ocupar el puesto de organista en la Iglesia de San Bonifacio en Arnstadt. Se perfeccionó tanto en la técnica de órgano que pronto se hizo notar en el ámbito musical. Le ofrecieron la posición de organista en diversas iglesias y finalmente aceptó el puesto en la Iglesia de San Blas en Mühlhausen, en el año de 1707.

Después de un año en Mühlhausen, Bach se trasladó a Weimar para tocar en la corte del Duque Wilhelm Ernst, quien inmediatamente le ofreció el puesto de organista en su corte; Bach aceptó y permaneció ahí hasta 1717. En este periodo, Bach obtuvo un alto grado de perfección en el órgano, también compuso cantatas y obras para clavicembalo.

Desde 1717 a 1723 fue Maestro de Capilla en la corte del Príncipe Leopold de Anhalt en Cöthen. Durante su estancia, Bach escribió música para conjuntos instrumentales, como conciertos para violín y los conciertos de Brandemburgo. Compuso obras para instrumentos solistas, tales como: *El Clave Bien Temperado I* y *El Pequeño Libro de Órgano*.

En 1723 falleció el director musical de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, Johann Kühnau. Bach se trasladó a dicha ciudad, para ocupar el puesto de manera vitalicia. En el año de 1728, compuso una cantata tras el fallecimiento del Príncipe Leopold. En 1735 recibió el título de Maestro Honorario de Capilla del Duque de Weissenfels y al año siguiente se le nombró Compositor de la Corte del Rey de Polonia. Durante su estancia en Leipzig compuso grandes obras sacras: *La Pasión según San Juan*, *San Mateo*, *La Misa en Si menor*, etcétera. Compuso las *Variaciones Goldberg*, *El Clave Bien Temperado II*, la *Ofrenda Musical* y diversos conciertos para clave.³

Durante algún tiempo, la salud de Bach comenzó a decaer, hasta que el 30 de julio de 1750 muere a la edad de 65 años, habiendo practicado todos los géneros, con

³ BURKHOLDER, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude V: *History of Western Music*, 7ª Edición. Advisory Board, EUA, 2006. p. 443.

excepción de la ópera. En cada uno de estos géneros, Bach dejó obras que son fundamentales para el estudio de la música y el repertorio universal. Fue un genio, maestro del contrapunto, organista virtuoso y el más grande compositor del barroco alemán. El periodo barroco finaliza con su muerte en 1750.

Análisis

Antes de Bach, la viola da gamba era un instrumento que se utilizaba con frecuencia en la música de cámara, en donde tomaba el papel de apoyo del bajo continuo. En países como Alemania, y sobre todo en Francia, obtuvo mucha importancia, desarrollo y crecimiento como instrumento solista. El siglo XVII fue un periodo clave para dos instrumentos: la viola da gamba (Francia) y el violonchelo (Italia). El sonido que lograba el chelo, con mucha resonancia y fuerza, poco a poco fue dejando atrás al sonido dulce y suave de la viola da gamba, debido al tipo de requerimientos musicales que buscaban los compositores de la época. El desplazamiento de un instrumento sobre el otro causó mucha controversia. A pesar de este auge y la novedad musical del violonchelo, Bach le otorgó a la viola papeles de gran importancia y gran belleza. Algunos de ellos se encuentran en: el *Concierto de Brandemburgo No. 6*, algunas Arias de cantatas (BWV 76, 152, 199, 205) y entre uno de los muchos otros ejemplos, están las *Tres Sonatas para viola da gamba y clavecín*.

Se cree que estas sonatas se compusieron en el periodo de residencia de Bach en Köthen (1717-1723). Se desconoce la fecha precisa de su composición, ya que ninguna fuente reúne las tres sonatas. También se piensa que estas sonatas fueron dedicadas al príncipe Leopold, quien fue violagambista y amigo de Bach. La *Sonata en Sol mayor* es una sonata que muestra gentileza e intensidad. Tiene forma de *Sonata da Chiesa* (de iglesia), lo cual significa que está compuesta de 4 movimientos: lento, rápido, lento, rápido. La parte del clavecín es un bajo *obbligato*; esto quiere decir que todo su desarrollo ya se encuentra escrito y no cifrado.

Primer Movimiento: *Adagio*

Este movimiento está escrito en un compás de 12/8 en la tonalidad de Sol mayor.

La sonata inicia con movimiento amable y dulce, tiene características de danza y el pulso es de cuarto con puntillo.

La estructura base de este movimiento se presenta en grupos de tres compases. En ellos se encontrarán la exposición del tema, variaciones, desarrollos, reexposición y coda.

El tema principal y el desarrollo se encuentran en la tónica; después, se presentan en la dominante y a continuación, encontramos breves pasajes en las tonalidades de Mi y Si menor. El primer movimiento termina en la dominante y es el segundo movimiento que libera la tensión creada en el movimiento previo.

En los compases 1 a 3, el chelo expone el tema principal y el clavecín responde con una nota tenida de 19 tiempos y lo logra con un ornamento de trino para poder sostener la nota. El acompañamiento de la mano izquierda se encuentra en forma de arpeggio y en ciertos momentos hace una imitación de algunos motivos que tiene el violonchelo. Los primeros 3 motivos rítmicos del tema principal se presentan regularmente en todo el movimiento y son con los que se genera todo el discurso y desarrollo del movimiento (Fig.1).

1)

The image shows a musical score for the first movement, Adagio, in 12/8 time. It features two staves: Viola da gamba (top) and Cembalo (bottom). The score is divided into three measures. A box labeled '1' highlights the first measure. The Viola da gamba part shows a melodic line with a trill ornament. The Cembalo part shows a sustained note in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand.

Después de la primera exposición del tema, en los compases 4-6, se hace un intercambio de material que presenta el violonchelo y lo retoma el clavecín en la mano derecha, ahora en quinto grado. El clavecín hace una exposición del tema principal con la mano derecha y el violonchelo hace una extensión de la respuesta, en la dominante, también con duración de 19 tiempos, tal como lo había presentado el

clavecín en los compases anteriores 1 a 3. En esta parte, el chelo presenta la nota larga sin adorno de trino porque puede mantener la nota con un solo ataque del arco. Todo esto sucede en las voces superior e intermedia, mientras que en el bajo se mantienen constantes las figuras de arpeggios, presentando algunas variaciones y adornos (Fig. 2).

2)

4



The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the violin, the middle for the viola, and the bottom for the cello/bass. A green box highlights a long note in the violin part. A blue box highlights a complex arpeggiated passage in the viola part. A red box highlights a rhythmic pattern in the cello/bass part.

El siguiente pasaje de 6 compases (del compás 7 al 12) transcurre en la tonalidad de Si menor, violonchelo y mano derecha del clavecín presentan un discurso más ornamentado sin dejar la imitación de lado.

En el compás 12 se encuentra un punto climático y se puede notar que el bajo, en algunas ocasiones, mantiene su rítmica en octavos y en algunas otras presenta un poco más de movimiento. También muestra más participación en el diálogo del contrapunto imitativo, utilizando algunos motivos de la melodía de las voces superiores (Fig.3).

3)

7

9

11

Los siguientes tres compases (13 a 15), muestran que el tema principal es expuesto por la mano derecha del clavecín en el quinto grado. El violonchelo tiene la nota larga de 19 tiempos y el bajo continúa con arpeggios. En esta sección, y al final del compás 15, el violonchelo prepara el retorno a Sol mayor (Fig.4).

4)

13

Ya de vuelta en la tonalidad de Sol mayor, el chelo presenta la reexposición del tema y motivo principal dentro de los siguientes tres compases. El clavecín tiene de nueva cuenta la nota larga que adorna con trino y el acompañamiento del bajo en arpeggios. Como que se trata de la reexposición del tema, el violonchelo podrá realizar nuevos ornamentos y variaciones en su discurso. Esto era un recurso muy común en la época ya que de esta manera se podría demostrar variedad y riqueza musical (Fig.5).

5)

16

Musical score for measures 16-21. The score is in treble and bass clefs. A blue box highlights the upper staff (treble clef) from measure 16 to 21. A green box highlights the middle staff (treble clef) from measure 17 to 21. A red box highlights the lower staff (bass clef) from measure 16 to 21.

Del compás 19 al 21, llegamos a una parte climática a la mitad del compás 20; aquí hay más tensión, movimiento y riqueza armónica. El chelo llega a cantar en una de las partes altas del diapasón. Presenta mayor cantidad de ornamentos de trino, escritos por el compositor, en muy pocos compases. Resolviendo a Mi menor, al final del compás 21, un pequeño motivo melódico que presenta el clavecín, a modo de pregunta, será respondido en seguida por la voz del violonchelo en contrapunto imitativo (Fig.6).

6)

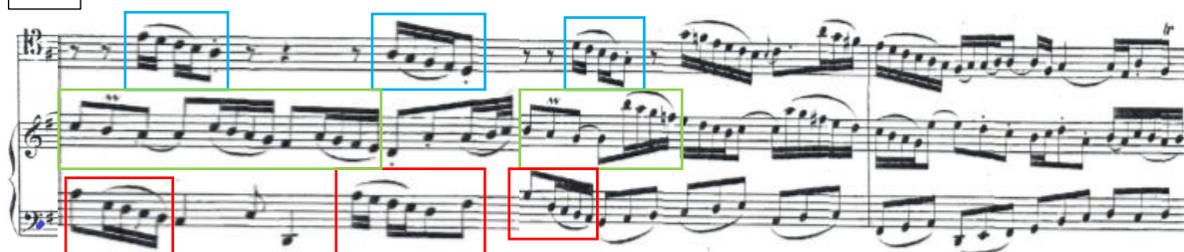
19

Musical score for measures 19-24. The score is in treble and bass clefs. A yellow oval highlights a section in the upper staff (treble clef) from measure 19 to 21. A pink box highlights a section in the lower staff (bass clef) from measure 22 to 24. A green box highlights a section in the middle staff (treble clef) from measure 22 to 24.

Durante los compases 22-24, entre la voz del chelo y la mano derecha del clavecín hay un diálogo en donde se imitan las voces. Los motivos que se presentan son descendentes por grados conjuntos y paulatinamente nos van guiando de regreso a la tonalidad de Sol mayor (Fig.7).

7)

22

Musical score for measures 22-27. The score is in treble and bass clefs. A blue box highlights the upper staff (treble clef) from measure 22 to 24. A green box highlights the middle staff (treble clef) from measure 22 to 24. A red box highlights the lower staff (bass clef) from measure 22 to 24.

Para finalizar el primer movimiento, en los compases 25 a 28 se presenta la *coda*. Aquí se escucha de nueva manera el tema principal en la voz del violonchelo y la mano derecha del clavecín. Seguido de esto, se presenta una *semicadenza* la cual crea una atmósfera de incertidumbre, suspenso y tensión que será resuelta o liberada una vez que dé inicio el segundo movimiento (Fig.8).

8)

25



Segundo Movimiento: *Allegro ma non tanto*

El movimiento está escrito en compás de 3/4. En él se nota una atmósfera dinámica, ya que presenta más riqueza en la melodía y en el contrapunto. En algunos puntos, se llega a percibir el diálogo que existe entre las tres voces; el bajo, a su vez, se vuelve partícipe del discurso melódico. Hay aparición de más temas melódicos, lo cual da pauta a otras posibilidades de interpretación. Existe un diálogo continuo entre las tres voces y un juego en las melodías donde se imitan más de una vez.

El movimiento inicia en la tonalidad de Sol mayor, es más rápido y contrapuntístico que el movimiento anterior. En el primer compás la mano derecha del clavecín comienza en anacrusa con el tema principal, del compás 1 al 5 (Fig.9).

9)

1



En la anacrusa del compás 6, el violonchelo expone el tema principal en el quinto grado, mientras que la mano derecha del clavecín presenta nuevo material en la melodía. Este nuevo material será un tema secundario que, de igual manera, se presenta en anacrusa.

Se comienza a formar un diálogo entrelazado y un poco más complejo melódicamente; el bajo por su parte presenta menos arpeggios y presenta notas de paso (Fig.10).

10)

6

Más adelante, del compás 14 al 17, reaparece el tema principal en la mano derecha del clavecín en el quinto grado que culminará en Sol mayor. Esto será reforzado por un ornamento de trino en la voz del chelo, el trino se realizará en la sensible para resolver en la tónica, y presentará una síntesis del tema secundario. El bajo va tomando parte en el discurso que existe entre las voces superiores. Se forma un diálogo entre las tres partes haciendo uso de escalas que muestran cambios de dirección, presentan variaciones rítmicas y variaciones en la melodía. Todos estos recursos dan a todo el discurso mucho movimiento, dinámica y una gran riqueza en el contrapunto (Fig.11).

11)

13

Durante los compases 21 a 25, en la mano derecha del clavecín aparece un desarrollo progresivo (progresión), en anacrusa y de manera descendente. La voz del bajo canta en notas repetidas que hace descender haciendo uso de un bordado (Fig.12).

12)

21

A continuación, en anacrusa al compás 29, el violonchelo presenta y resuelve el tema secundario con una variación. La mano derecha del clavecín realiza de misma manera la presentación y la resolución del tema principal (Fig.13).

13)

28

En la mano derecha del clavecín aparece un motivo en dieciseisavos, con nota pedal, que amplía el intervalo y lo continúa el violonchelo en Si menor; del compás 43 al 46 (Fig.14).

14)

43

El tema principal reaparece en la voz del chelo en compás 60 y al mismo tiempo aparece el tema secundario con su pequeña variación en la mano derecha del clavecín. Ambos temas terminan en unísono haciendo una resolución en Re mayor (Fig.15).

15)

60

Introducido por una escala ascendente, en el compás 64, la voz del chelo expone parte del tema principal junto con el bajo, pero con distancia de una sexta y en seguida lo presenta la mano derecha del clavecín del compás 65 al 68 (Fig.16).

16)

64

Hay un desarrollo durante los compases 68-76. El bajo se presenta con ritmo anacrúsico y enfatiza el primer tiempo de cada compás. Chelo y clavecín toman elementos motivicos de temas que han sido presentados anteriormente y se unen en la dinámica discursiva de pregunta- respuesta en progresión descendente (Fig.17).

17)

68

73

El tema principal aparece nuevamente en la mano derecha del clavecín en el compás 82, y el tema secundario en la parte del chelo. A continuación, aparece un intercambio del motivo con nota pedal, comienza a intercalarse entre el violonchelo y el clavecín, para después aparecer en la tercera voz del bajo (Fig.18).

18)

82

85

89

En los siguientes compases, del 94 al 100, el bajo tiene mucho movimiento y dinamismo mientras que la mano derecha del clavecín expone una vez más el tema principal y lo imita el violonchelo en el compás 96 (Fig.19).

19)

94

Musical score for measures 94-96. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part has a blue box around measures 94-95 and a green box around measures 95-96. The bass clef part has a green box around measures 94-95.

97

Musical score for measures 97-100. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part has a blue box around measures 97-98 and a green box around measures 98-99. The bass clef part has a green box around measures 97-98.

Para finalizar el movimiento, el violonchelo expone el tema principal en el compás 106 una última vez en la tonalidad de Sol mayor. Dos compases después es imitado por la mano derecha del clavecín. El tema principal que toca el chelo se convierte en tema secundario y termina junto con el tema principal en la voz superior del clavecín (Fig. 20).

20)

106

Musical score for measures 106-108. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part has a blue box around measures 106-107 and a green box around measure 108. The bass clef part has a green box around measures 106-107.

109

Musical score for measures 109-112. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part has a blue box around measures 109-110 and a green box around measures 110-111. The bass clef part has a blue box around measures 109-110 and a yellow oval around measures 111-112.

Tercer Movimiento: *Andante*

Este movimiento está escrito en un compás de 4/4 y es el más breve de toda la sonata. Tiene una gran profundidad emocional e invita a la introspección. La riqueza de este movimiento no se encuentra en el contrapunto, sino en la armonía.

Comienza en Mi menor, tonalidad relativa menor de Sol mayor. El bajo mantiene un acompañamiento de octavos durante todo el movimiento, mano derecha del clavecín muestra un motivo (motivo A) ascendente en los tiempos 1 y 2 del primer compás. El chelo imita el motivo A en tiempo 3 y 4, mientras que la mano derecha del clavecín tiene un motivo de mordente inferior más una tercera (motivo B). En los dos primeros compases, chelo y clavecín exponen motivos A y B intercaladamente (Fig.21).

21)

1



En seguida en el compás 7 hay una modulación y cadencia a Re mayor (en compás 8). El bajo continúa acompañando con corcheas con salto de octava. Continúa el movimiento intercalado, de motivo A y motivo B, entre violonchelo y mano derecha del clavecín (Fig.22).

22)

7



Para continuar, de compás 10-12, el violonchelo toca el motivo A desde la nota más grave que tiene en este movimiento, en compás 10. El clavecín toca un arpeggio en mano derecha, con figura de corcheas; misma que imitará la voz del violonchelo en el tiempo 3 y 4. Se presenta una cadencia en compás 12, la cual nos retornará a Mi menor (Fig.23).

23)

10



En los siguientes 4 compases, el violonchelo mantiene una nota pedal y el clavecín continúa desarrollando el motivo A (Fig.24).

24)

13



Finalmente, el violonchelo prepara la cadencia con una progresión descendente haciendo uso de ornamentos, apoyaturas y trinos, que nos encaminan al final del movimiento; mientras que el clavecín continúa avanzando con el motivo A, excepto por el último tiempo del compás 17. El bajo se mantiene constante y ecuánime, con movimiento rítmico de corcheas. Concluye en Si mayor y el acorde nos mantiene con expectación para que esta tensión pase a distensión en el siguiente movimiento, tal y como sucedió antes entre el primer y segundo movimientos (Fig.25).

25)

A musical score for piano accompaniment in 2/2 time, key of G major. The score consists of three staves: treble, middle, and bass. A box labeled '17' with a pink arrow points to a specific measure in the treble staff. A red oval highlights a section of the middle staff, and a red rectangle highlights a section of the bass staff.

Cuarto Movimiento: *Allegro moderato*

Este movimiento se encuentra en la tonalidad de Sol mayor y está escrito en un compás de 2/2. Se exponen nuevos temas y el bajo se torna más participativo y dinámico. Presenta un poco más de contenido en su línea melódica, tiene cambios de dirección, saltos y grados conjuntos, lo que le da más relieve. El clavecín expone el tema principal con mano derecha en anacrusa, de compás 1 a 6. En conjunto demuestra un carácter alegre y lleno de luz, que también contrasta con el movimiento anterior (Fig.26).

26)

1

A musical score for piano accompaniment in 2/2 time, key of G major. The score consists of two staves: treble and bass. The tempo is marked 'Allegro moderato.'. A green box highlights the first six measures of the treble staff.

Cuando el clavecín termina de exponer el tema en la mano derecha, el chelo continúa imitándolo en la anacrusa del compás 9 y mano derecha del clavecín prosigue con su desarrollo hasta compás 14 (Fig.27).

27)

8

A musical score for piano accompaniment in 2/2 time, key of G major. The score consists of three staves: treble, middle, and bass. A blue box highlights a section of the treble staff, and a green box highlights a section of the middle staff.

En la voz de la mano derecha del clavecín en compás 26 se presenta una frase que posteriormente será imitada por la voz del chelo. La mano izquierda del clavecín se mantiene marcando el pulso y presenta pequeños movimientos. (Fig.28).

28)

26

A continuación, en el compás 34, volvemos a encontrar una nota larga y tenida, la misma que ya se había presentado anteriormente en primer y tercer movimientos. Sobre esta nota se dibuja, intercaladamente, el desarrollo melódico que van presentando las voces del chelo y mano derecha del clavecín (Fig.29).

29)

33

La voz intermedia, en la mano derecha del clavecín, en anacrusa al compás 42, expone el tema una vez más y el chelo retoma lo que parece ser el tema principal, pero variándolo para desarrollar un tema secundario; ambos temas concluyen en compás 49 en la tonalidad de La menor (Fig.30).

30)

42

Del compás 49-57 el chelo y la voz intermedia presentan un juego de síncopas y motivos rítmicos que aparecen intercaladamente entre una voz y otra. El bajo realiza progresiones que duran tres compases cada una (Fig.31).

31)

49

En la tonalidad de Si menor, encontramos el tema principal en la voz del chelo en el compás 59, mientras que la mano derecha del clavecín desarrolla el tema secundario (Fig.32).

32)

59

Se puede apreciar que del compás 66-80 el bajo tiene más presencia en la melodía, haciendo uso de progresiones de intervalos diferentes, grupos de notas que van descendiendo por grados conjuntos, y el clímax que tiene se encuentra en el último compás (80). Por su parte, el chelo mantiene con la voz intermedia un diálogo de preguntas y respuestas (Fig.33).

33)

66



En la anacrusa al compás 82, de regreso en la tonalidad de Sol mayor, la voz del violonchelo retoma una parte del tema principal y lo finaliza en el compás 87. Por otro lado, la mano derecha del clavecín retoma el tema principal, desde su inicio, en la anacrusa del compás 82 y prepara al violonchelo para que reexponga el tema principal, pero esta vez en la tonalidad de Do mayor (Fig.34).

34)



Para finalizar la sonata, chelo y voz intermedia exponen el tema principal y secundario, y terminan al unísono en Sol mayor (Fig.35).

35)



Sonata Op.102. No. 2 para violoncello y piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Contexto Histórico

La generación nacida alrededor de 1770 fue una generación que vivió muchos cambios. En la segunda mitad del siglo XVIII hubo situaciones de gran impacto social, así como reformas que dieron lugar a grandes movimientos de masas. Una de ellas fue la Revolución Francesa (1789-1815).

La Revolución Francesa estuvo inspirada por los ideales de igualdad, de derechos humanos y una reforma social: la Ilustración. Se acuñó el lema de “Libertad, Igualdad y Fraternidad”, el cual fue llevado a todas las áreas.

En esta época, la antigua Roma se volvió un símbolo de la propuesta revolucionaria. Muchos símbolos de la Revolución Francesa fueron tomados de los antiguos. En el área política significó una forma de gobierno republicana en vez de ser monárquica. Cuando Napoleón Bonaparte tuvo el poder en sus manos, también compartió el entusiasmo popular por todo lo antiguo. Sus modelos preferidos fueron Alejandro El Grande y Julio César.⁴

La Revolución y sus guerras subsecuentes introdujeron un nuevo concepto de Nación concebido como: ciudadanos con una herencia en común y con derechos de igualdad sin sujetos a un monarca.

Como los franceses fijaron una identidad como Nación, de igual manera lo hicieron sus enemigos en Alemania, Italia, España y Austria, llevando a un crecimiento a sus sectores político y cultural.

Hubo un ascenso de la clase social burguesa en diversos sectores como el poder político y económico. Este ascenso de estrato tuvo consecuencias en el mundo de la cultura y la música.

Durante la época de la Ilustración, surgió un movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza, cuya principal manifestación fue la Enciclopedia

⁴ FLEMMING, William: *Arte, música e ideas*, Editorial Interamericana, México, 1984. p. 281.

de Diderot (1713-1784) y D'Alembert (1717-1783). La Enciclopedia sirvió como medio de divulgación de la cultura para la mayor parte de la población.

La música por su parte se fue alejando paulatinamente de los círculos eclesiásticos y palaciegos para desplazarse a ambientes como los de la burguesía y espacios públicos. Los artistas encontraron en la burguesía un nuevo público. Esta nueva audiencia pagaba por apreciar sus obras; se liberaron poco a poco de trabajar al gusto de los mecenas (tanto de la nobleza como de la Iglesia), obteniendo así una libertad creativa acorde al gusto del público.

Datos Biográficos⁵

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 17 de diciembre de 1770 y murió en Viena el 26 de marzo de 1827. Sus logros tempranos como compositor e intérprete lo muestran exponiendo la tradición clásica vienesa que heredó de Mozart y Haydn.

En 1780 comenzó a tomar clases con un músico alemán de gran prestigio como profesor y autor de música religiosa y de cámara, llamado Christoph Gottlob Neefe, quien le enseñó órgano y composición.

De 1792 a 1794 tomó clases con Haydn, pero las cosas entre ellos no terminaron muy bien, ya que el maestro no recibía de buena manera las propuestas musicales de Beethoven. A pesar de esto, Beethoven le dedicó a Haydn sus tres sonatas para piano Op.2, en el año de 1796. Recibió clases de contrapunto entre 1794 y 1795 con Johann Georg Albrechtsberger y de música dramática de 1801 a 1802 con Antonio Salieri.

En aquella época la alta sociedad austriaca era muy aficionada a la música y por lo tanto protectora de los músicos. Beethoven fue bien recibido por la alta sociedad ya que fue pianista y organista de la corte de Colonia, fue protegido del Conde Waldstein y fue alumno privilegiado de Haydn. Dentro de los mecenas más conocidos de la época se encuentran el Príncipe Lichnowsky y el Conde Razumovsky, embajador

⁵ Douglas Johnson, Scott G. Burnham, William Drabkin, Joseph Kerman y Alan Tyson. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Acceso el 25 agosto 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026?rskey=1krhDa&result=1>

de Rusia en la corte de Viena, los cuales recibían en sociedad a los artistas y aficionados para tocar música de cámara.

Precedido de una gran reputación, Beethoven fue invitado por Haydn para participar en uno de sus conciertos, donde se interpretaron tres de las sinfonías londinenses por primera vez en Viena. En esta época también realizó su primera gira como pianista y compositor, presentándose en Praga, Dresde y Berlín. Beethoven mostró que había asimilado todas las ideas importantes de la última década del siglo, las cuales supo integrar en la forma sonata. Desde sus primeras composiciones se reflejaban ya algunos rasgos característicos de su manera de composición: energía, discurso agitado, vehemencia, disonancias, asimetrías, rupturas y *sforzandi* imprevistos. Durante 1803 trabajó en su Tercera sinfonía conocida como *Bonaparte* antes de que su admiración y respeto por el líder militar se esfumara al ver que 12,000 soldados franceses ocupaban Viena y la ciudad era atacada. A pesar de su odio hacia la ocupación francesa y de su fracaso con la ópera *Fidelio*, Beethoven fue muy productivo. Entre 1804 y 1808 compuso la 4ta, 5ta y 6ta sinfonías, el Triple concierto para piano, violín y chelo, tres cuartetos de cuerda Op.59, dos Tríos con piano Op.70, la sonata para chelo y piano Op.69 y tres grandes sonatas para piano, Op.53, 54 y 57.

En tres años, de 1813 a 1815, no añadió casi ninguna obra importante a su catálogo, excepto las dos sonatas para violonchelo Op.102, dedicadas la Condesa húngara Marie Erdödy, una de sus amigas más cercanas.

Su producción ya incluía todas sus sinfonías, excepto la Novena sinfonía que fue tocada por primera vez en 1824 y en donde tuvo lugar el incidente donde al final (no se sabe con exactitud si de la obra o del *scherzo*) uno de los solistas tuvo que tirar de la manga de Beethoven para que se diera vuelta y observara al público que lo ovacionaba.

Como su aflicción personal, la sordera y la incapacidad para tener relaciones personales felices, se volvieron aún más grandes de poder sobrellevar, en su última etapa comenzó a componer de una manera más personal e íntima, sublime y profunda.

Análisis

Existen tres periodos en la vida musical de Beethoven:⁶

- Primer periodo que abarca desde su formación musical hasta el año de 1802.
- Segundo periodo que duró hasta el año de 1812 aproximadamente.
- Tercer periodo que comprende de 1813 a 1827.

Las cinco sonatas para violonchelo y piano fueron compuestas entre 1795 y 1815.

Las primeras dos sonatas fueron compuestas en 1796; la tercera sonata es del año 1807-1808 y fue publicada en Leipzig en abril de 1809, y las dos últimas sonatas fueron escritas entre julio y agosto de 1815, publicadas en marzo de 1817 y dedicadas a Joseph Linke, violonchelista que fue miembro del Schuppanzigh Quartet.

Las 5 sonatas fueron de los primeros trabajos de gran importancia para el violonchelo y el piano, ya que ni Mozart ni Haydn habían compuesto sonatas para estos instrumentos. Las sonatas son consideradas como las primeras obras de piano y chelo más importantes, no sólo por contener una parte de piano completamente escrita, sino por inaugurar la era de la sonata romántica con violonchelo, incluyendo introducciones con *Adagio*.

La quinta sonata presenta un movimiento lento en su segundo movimiento, mientras que, en la segunda y cuarta sonatas, la introducción lenta, más que ser un preámbulo, es un movimiento en sí en su propia tonalidad, que afirma las intenciones dramáticas de cada obra. Es en las sonatas para chelo y piano donde se observa una gran libertad para trabajar la forma Sonata.

Estas libertades se fueron dando junto a la importante evolución que tuvo el piano en la época. El tipo de pianos utilizados en la época de Beethoven era diferente al actual. En los títulos de las sonatas compuestas por Beethoven se puede ver la evolución por la que pasaban los instrumentos de teclado.⁷

Las dos sonatas Op.5 tienen por título *Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec un Violoncelle obligé*. La tercera ya no menciona al clavecín y está

⁶ Douglas Johnson, Scott G. Burnham, William Drabkin, Joseph Kerman y Alan Tyson. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso el 25 agosto 2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026?rkey=1krhDa&result=1>

⁷ DAUFI, Xavier: *La Sonata*, Ediciones Daimon, Manuel Payan, Barcelona, 1987. p. 53-55.

escrita en su portada como: *Grand Sonata pour Pianoforte et Violoncelle* y las dos últimas se llaman *Sonates pour le Piano et le Violoncelle*.

Una de las características de los pianos con los que trabajó el compositor fue su sonoridad pequeña a comparación con los pianos actuales. En esa época representó una dificultad el nivelar la sonoridad de la voz del chelo y su potencia en registro medio, con la relativa suavidad y limitado poder de los pianos de finales del siglo XVIII. Beethoven resolvió ese problema, asignándole al violonchelo pocos pasajes donde pudiera demostrar su capacidad para tocar de una manera más cantada, excluyendo movimientos lentos completos en las primeras sonatas. En la última sonata, escrita en un periodo donde el piano sufría una gran transformación: cuerdas más gruesas y armazón más grande, decidió que el chelo podría explayarse en un movimiento lento sin preocuparse por sobrepasar la sonoridad el piano.

La sonata Op.102 no. 2 para piano y cello tiene tres movimientos: *Allegro con brio*, *Adagio con molto sentimento d'affetto – Attacca* y *Allegro – Allegro fugato*.

Primer Movimiento: *Allegro con brio*

Este movimiento está escrito en compás de 4/4, presenta la exposición del tema en Re mayor. El piano muestra el motivo que se desarrollará a lo largo del movimiento, del compás 1-4. El chelo comienza con mucha decisión y *portato* en *forte* para calmar la inercia con la que comienza el piano, compás 4. El violonchelo canta de una manera muy dulce en dinámica de *piano* en compás 5. Posteriormente, y aunque se siente un movimiento nervioso y contenido por parte del piano junto con los cromatismos que presenta el chelo, se reafirma el carácter casi explosivo de esta primera frase (Fig. 36).

36)

1

Allegro con brio

Allegro con brio

6

12

f *dimin.* *p dolce*

crise.

crise.

The musical score for Figure 36 is divided into three systems. The first system, labeled '1', shows measures 1-5. The piano part has a blue box around measures 1-5, and the violin part has a blue box around measure 5. A pink arrow points from the piano part to the violin part. The second system, labeled '6', shows measures 6-11. The piano part has a blue box around measures 6-11, and the violin part has a blue box around measures 8-11. Pink arrows point from the piano part to the violin part. The third system, labeled '12', shows measures 12-16. The piano part has a blue box around measures 12-16, and the violin part has a blue box around measures 12-16. Yellow arrows labeled 'crise.' point to measures 12 and 13.

La articulación que se presenta en este movimiento, tomando como ejemplo del compás 14 al 16, es para enfatizar el carácter. Utiliza *staccato* para dar dinamismo a las figuras rítmicas; lo pide al chelo y al piano para unificar textura, como por ejemplo en el compás 14. Pide *sforzando* para dar puntos de apoyo de tal manera que las figuras punteadas sean como rebotes o consecuencias del impulso primero, pero siguiendo con la misma energía e intensidad (Fig.37).

37)

14

The musical score for Figure 37 shows measure 14. The piano part has a blue box around measures 14-16. The violin part has a blue box around measures 14-16. Two circles highlight specific notes in the violin part: one around the first note and another around the second note.

Piano y violonchelo se preguntan y se responden durante los compases 18-26, a manera de un diálogo álgido entre los dos instrumentos. Los grados en que se va desplazando el movimiento son primer, cuarto, quinto grados o grados dentro de la misma región de dominante, subdominante y tónica. (Fig.38).

38)

Se presenta una pequeña coda, que va de compás 43 a compás 54 y modula a La mayor que es la dominante de Re mayor. Hay contrastes donde pide cambios abruptos de dinámica y valores rítmicos que demandan mucha reacción y agilidad por parte del intérprete. La parte del chelo presenta un movimiento en dieciseisavos y octavos en los compases 43 y 44, estos mismos motivos rítmicos los presenta el piano en los compases 46 y 47. Seguido de esto, chelo presenta mismos motivos rítmicos y descenderá junto con el piano para dar pauta a la repetición de la primera parte (Fig. 39).

39)

Después de la barra de repetición llegamos a la segunda casilla y comienza la parte del desarrollo. La voz del chelo repite el motivo principal; esta vez lo mantiene en el quinto grado con duración de 9 tiempos. El piano presenta una transición cromática del compás 53 al 56, con dinámica en *piano* que va a *crescendo* y que regresa con el motivo principal, ahora en la tónica (Fig. 40).

40)

53

Conecta con un puente modulante a La menor enfatizando cada nota del chelo con *sforzandi*, el piano da movimiento con octavos, tensión con intervalos menores y disminuidos del compás 56 al 63 y regresa a un súbito *piano* (Fig.41).

41)

56

60

El motivo principal aparece de forma *cantabile* en Do mayor, acompañado por un movimiento descendente del piano el cual da una textura cristalina y delicada, de compás 64-67. (Fig. 42).

42)

64

Seguido de esto, el chelo se vuelve un poco obscuro y explosivo del compás 68 al 83. Con apoyaturas entre intervalos de cuarta en la voz del chelo, enfatiza como si fuera un eco, después se vuelven calmos en apariencia hacia un *pianissimo*. La voz del piano se mantiene en un movimiento descendente que se responde entre mano izquierda y derecha (Fig. 43).

43)

68

73

80



Se reexpone el motivo principal en Sol mayor en *forte* en los compases 84 al 88 a cargo del piano, primeramente. Después responde el chelo con el mismo impulso dado por el piano siguiendo hacia una escala descendente en dieciseisavos que enseguida asciende hacia la reexposición del tema (Fig.44).

44)

84



Legamos a la reexposición del tema en compás 89, pero ahora con variantes rítmicas y una extensión de los primeros tres compases del movimiento. El piano desciende fervientemente y el chelo lo acompaña, después continúa con un canto del segundo tema de la exposición solo que desde el quinto grado. Hace esto para dar un último brillo a la melodía y base del piano (Fig.45).

45)

89



92



96

A continuación, llegamos a La mayor en el compás 98 y comenzamos a ver una reexposición del discurso de pregunta y respuesta entre chelo, la mano derecha del piano y en ocasiones ambas manos haciendo el mismo motivo rítmico que tiene el chelo en la voz cantante en los compases 100-116. Una de las voces termina de presentar un motivo melódico, cuando la siguiente voz lo retoma para continuar cantando. El movimiento armónico de esta parte ocurre en las regiones de tónica-subdominante-dominante (Fig.46).

46)

98

107

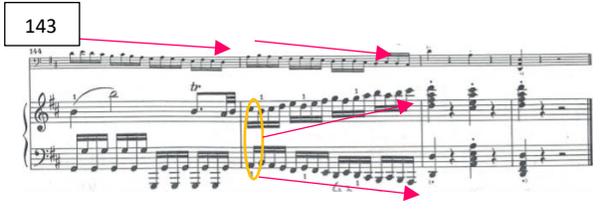
112

Para anunciar el cierre, se presenta una *coda* donde la melodía del cello nos lleva de *piano*, del compás 129 a 132, a *pianissimo* (*pp*) con un acorde disminuido en compás 133; el chelo canta con notas largas, mientras que el piano se mueve sutilmente, pero con carácter expectante y misterioso por debajo. El chelo cambia de color; hay saltos de décima o novena, lo cual busca dar contraste entre luces y sombras; mantiene el *pp* hasta que aparece el acorde de Re mayor en el compás 143, esto da brillo y fuerza al cierre. El piano utiliza una escala, que comienza en el cuarto grado, y se mueve por terceras descendentes. El chelo comienza con más movimiento en figuras de dieciseisavos por terceras descendentes a partir de la tónica (re-si-sol-mi), mientras que el piano pasa por una escala en el quinto grado que también descende y asciende por terceras junto con el chelo, hasta llegar a los últimos acordes brillantes y enérgicos en I-V-I grados (Fig.47).

47)

129

136

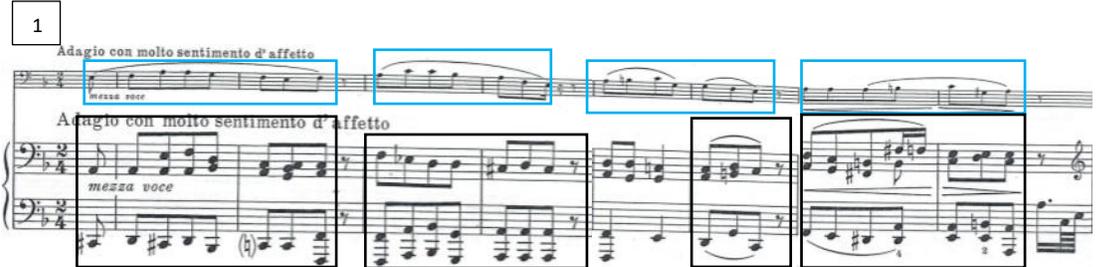


Segundo Movimiento: Adagio con molto sentimento d'affetto

Escrito en compás de 2/4, este movimiento es uno de los más profundos de la música de Beethoven. Indica *Adagio con molto sentimento d'affetto*, lo cual es para el intérprete un dato importante porque lo incita a la introspección y a explotar su expresividad; al oyente le invita, de igual manera, a explorar sus emociones a través del sonido. Una de las complejidades de este movimiento es lograr un color en el sonido, tal que pueda transmitir sutileza emocional. El movimiento tiene tres partes. La primera está en Re menor.

El *mezza voce* que marca al inicio, evoca un canto. Este tema toma el carácter de alguien que tiene mucho que decir pero que no puede ponerlo en palabras. Aquí es aconsejable no se use tanto *vibrato* pues el sonido que se pretende es un sonido distante pero consistente. A pesar de la simplicidad y restricción del tema inicial, la tarea del intérprete es enriquecer cada frase con variedad de colores en el sonido. Chelo y piano avanzan de igual manera en anacrusa y en casi total homorritmia del compás 1 al 8 (Fig. 48).

48)



Luego tenemos que el piano presenta un nuevo motivo dentro de una nueva idea, en anacrusa al compás 9, con indicación de *espressivo* y el chelo emerge con la misma indicación en el compás 10 tocando un Fa y como un eco resuena el mismo motivo que presentó antes el piano (Fig.49).

49)

9



Para continuar, del compás 13 al 16, tenemos una parte más tranquila que va cediendo poco a poco que junto con los reguladores dan una sensación de respiración en la voz del chelo, mismo que parece tener calma con el piano que se mueve con octavos. Los octavos proveen de estabilidad al movimiento de la frase (Fig.50).

50)

13



En compás 21-24, se observa como el motivo que antes estuvo en la voz del chelo ahora pasa a la voz intermedia del piano. El chelo canta con corcheas y mantiene estabilidad junto con la voz de la mano izquierda del piano que permanece igual (Fig.51).

51)

21



A continuación, en los compases 25-28, se presenta la segunda parte (*dolce*) que está en Re Mayor. Finalmente, para dar un poco más de dramatismo a la frase, en el compás 27, el chelo mantiene el *legato* y la mano izquierda del piano da movimiento al canto del chelo. El chelo sigue los reguladores que indican intensidad para conectar hacia la idea del compás 28 que asciende para volver a tranquilizarse (con el tresillo) y llegar a un punto de reposo momentáneo en el primer tiempo del compás 29 que continua el piano en mano derecha (Fig.52).

52)

25

27

En seguida, en el compás 30 y 31, el piano presenta motivos arpegiados que ascienden y descienden; después el chelo responde inmediatamente y así se alterna el motivo una vez más entre la mano derecha del piano y el chelo. (Fig.53).

53)

30

Llegando al compás 38, la mano derecha del piano presenta motivos rítmicos con tresillos descendentes (Fig. 54).

54)

38



En el compás 39 los tresillos llegan a un punto climático, en la voz del chelo, antecedido por el impulso que da el octavo del compás 38 (indicando anacrusa). Los tresillos descienden sutilmente y en *piano* (Fig.55).

55)

39



Para continuar, del compás 43 al 46, el piano vuelve a dar relieve con tresillos y seisillos. El chelo por su parte hace eco con la figura de tresillos ascendentes para descender *a espressivo*. Este mismo motivo del piano y del chelo se repite intercaladamente. La última vez que se presenta el seisillo será por parte de la mano derecha del piano, mientras que la voz del violonchelo reafirma la nota más aguda del compás (Fig.56).

56)

43



45

Regresamos a la tonalidad de Re menor, en la tercera parte. En los compases siguientes, de 51 al 58, en la voz del piano, se presenta el tema inicial del movimiento. Un nuevo motivo rítmico en la voz del chelo es introducido, en el compás 52, con dinámica en *pp*. La nota larga del inicio suspende la atmósfera y el ritmo punteado que la completa va haciendo que la frase se cierre o se abra de acuerdo con la dirección que tome. El motivo que tiene la voz del chelo se repite en cuatro ocasiones, tres de las cuales son descendentes y la cuarta es ascendente; este último nos guía hacia la reexposición del motivo que aparece en los compases iniciales, en los compases 10 y 11 (Fig. 57). Del compás 59 al 66 el violonchelo tiene el mismo movimiento melódico pero el piano, en la voz del bajo, presenta una figura que da profundidad, constancia y dinamismo con figuras de tresillo, mientras que la mano derecha utiliza el motivo que el chelo presentó en el compás 52 (Fig.58).

57)

51

57

58)

59

Musical score for measures 59-61. The score is in 3/4 time and features a cello line and a piano accompaniment. The cello line is marked *espressivo* and includes a *cresc.* marking. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment with some triplet figures.

62

Musical score for measures 62-63. The score is in 3/4 time and features a cello line and a piano accompaniment. The cello line is marked *dimin.* and includes a *p* marking. The piano accompaniment includes a *dimin.* marking and a *p* marking. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment with some triplet figures.

64

Musical score for measures 64-65. The score is in 3/4 time and features a cello line and a piano accompaniment. The cello line is marked *dimin.* and includes a *p* marking. The piano accompaniment includes a *dimin.* marking and a *p* marking. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment with some triplet figures.

66

Musical score for measures 66-67. The score is in 3/4 time and features a cello line and a piano accompaniment. The cello line is marked *dimin.* and includes a *p* marking. The piano accompaniment includes a *p* marking and a *dimin.* marking. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment with some triplet figures.

La transición al tercer movimiento comprende del compás 67 al 85.

Se presenta la indicación de *sempre pp*. Es un pasaje muy sutil, en algunas partes el chelo tiene los mismos motivos rítmicos que tiene el piano en alguna de sus voces. Esta parte evoca esperanza, con un movimiento tranquilo y profundo, en la voz del chelo; mientras que el piano va alumbrando con su voz intermedia la meditación del

chelo. El movimiento finaliza con un acorde de La mayor con séptima y la indicación *attaca l'Allegro* (Fig.59).

59

The image displays three systems of musical notation for a piano and cello. The first system starts at measure 67, the second at 71, and the third at 78. The piano part is in the upper staves, and the cello part is in the lower staves. The music is in a minor key, indicated by the key signature. The first system shows a cello line with a blue box around a phrase and a red arrow pointing to the right. The piano part has a blue box around a chord and a black box around a phrase. The second system continues the cello line with blue boxes around several phrases and a red arrow pointing to the right. The piano part has a black box around a phrase. The third system shows the cello line with blue boxes around phrases and a yellow oval around a final chord. The piano part has a black box around a phrase. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sempre pp*, and *p*. The tempo marking *Allegro* is at the bottom left, and *attaca l'Allegro:* is at the bottom right.

Tercer Movimiento: *Allegro- Allegro fugato*

Este movimiento está escrito en compás de 3/4 en la tonalidad de Re Mayor. Con la indicación de carácter *Allegro* y la indicación de dinámica en *p* y *leggieramente*. El chelo entra en anacrusa haciendo una figura ascendente a modo de pregunta sobre el V grado. Le sigue el piano, preguntando de igual manera y con las mismas indicaciones. Hay un suspenso que se provoca por los calderones que tienen un instrumento entre otro (Fig.60).

60)

1

Musical score for Figure 60. The top staff is for the violin, marked *Allegro* and *leggermente*. The bottom staff is for the piano, marked *Allegro* and *p* (*leggermente*). Red arrows indicate the entry of the violin and piano parts.

Seguido de este pequeño preámbulo, llega el *Allegro Fugato*. La pregunta inicial del chelo continúa abriendo un discurso. En este movimiento no se debe perder el tiempo 1 (tiempo fuerte) del tiempo 3 (tiempo débil). El sonido del violonchelo debe estar siempre presente, aunque tenga indicación de *p*, porque el piano lleva tres veces más. Después del chelo van entrando las voces del piano intercaladamente (Fig.61).

61)

1

Musical score for Figure 61, starting the *Allegro fugato* section. The top staff is for the violin, marked *Allegro fugato* and *sempre piano*. The bottom staff is for the piano, also marked *Allegro fugato* and *sempre piano*. A red box highlights the piano's entry.

12

Musical score for Figure 61, measure 12. The top staff is for the violin, marked *sempre piano*. The bottom staff is for the piano, marked *sempre piano*. A green box highlights the piano's entry.

18

Musical score for Figure 61, measure 18. The top staff is for the violin, marked *sempre piano*. The bottom staff is for the piano, marked *sempre piano*. A red box highlights the piano's entry, and a purple box highlights the piano's accompaniment.

Una de las dificultades de este movimiento es el diseño de dinámicas en frases largas. Primeramente, habría que observar las indicaciones de dinámica que puso el compositor, especialmente su *subito piano*. Para pasajes sin indicaciones, habría que identificar los puntos de llegada e ir designando los relieves de volumen. Este movimiento debe tocarse con mucha energía, vigor, presencia y pasión casi explosiva.

Durante los compases 34-47 el chelo presenta el sujeto otra vez, mientras que las voces intermedias avanzan por movimientos contrarios y hacen motivos rítmicos iguales (Fig. 62).

62)

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled '34', shows a violin staff with dynamics 'dolce', 'sf', 'sf', and 'sempre piano', and a piano staff with 'dolce' and 'sempre piano'. The second system, labeled '40', shows a piano staff with 'cresc.' and various articulations. The third system, labeled '46', shows a piano staff with 'p'. Red arrows point from the piano staff in measure 40 to the piano staff in measure 46, indicating a rhythmic motif. Blue boxes highlight specific parts of the violin and piano staves in measures 34 and 40.

En la anacrusa al compás 47-57, entra el sujeto en voz intermedia del piano. En la voz del bajo aparecen motivos rítmicos que anteriormente aparecían en las voces intermedias, la voz del chelo y el bajo se mueven por movimiento contrario (Fig.63).

63)

47

La voz del bajo ahora tiene el sujeto, en la anacrusa al compás 57-71 y encontramos una inversión del motivo de octavos con negra que se presentó anteriormente, en la figura 63 en la voz del bajo (Fig.64).

64)

57

64

El sujeto aparece en la voz del bajo en la anacrusa al compás 113 a 136 así continúa intercalándose entre las demás voces (Fig. 65).

65)

116

123

129

135

136

En el compás 143-146, el episodio que se presenta es el contrasujeto, en la voz del chelo. En el compás 147, esa parte pasa a una de las voces intermedias del piano. La voz del chelo y el bajo llevan el mismo motivo rítmico hasta que, del compás 150-153, el contrasujeto pasa a la voz del bajo y ahora la voz intermedia del piano es la que va junto con el chelo (Fig. 66).

66)

143

Una vez más en el compás 154-157, el chelo presenta el contrasujeto (canto con notas ligadas), mientras que en la anacrusa al compás 155, una de las voces intermedias del piano retoma el sujeto. La voz del bajo se mantiene en notas de 3 tiempos en el compás 155-158. Posteriormente, en el compás 159-161 se hace un eco de la voz cantante del chelo y sobre la voz superior presenta el tema sujeto (Fig. 67). 67)

154

A partir del compás 163 en el piano, las voces intermedias tienen la misma figura rítmica de blanca y negra (figura invertida del sujeto), mientras que el chelo lleva impulsos de corcheas y dos negras. Cuando llegan las voces de chelo y mano izquierda del piano al compás 165-167, se intercambian los motivos rítmicos. La mano izquierda del piano lleva las corcheas y las dos negras que tenía el chelo, y el chelo hace eco del ascenso que tenía la mano derecha del piano con figuras de blanca con negra (Fig. 68).

163

En los compases 207 a 226, las voces intermedias presentan motivos rítmicos ascendentes y descendentes, reminiscencias del sujeto, paralelamente o con movimiento contrario. El bajo se mantiene con nota pedal y solo asciende en algunos puntos (Fig. 69).

69)

207

Del compás 227 en adelante, comienza la parte final del movimiento. El chelo presenta el sujeto en dirección ascendente y descendente, la voz del bajo lo acompaña y las voces intermedias contestan con movimiento descendente en compás 228. En el compás 230 la voz de chelo y del bajo continúan moviéndose en la misma dirección descendente y las voces intermedias en dirección ascendente. Ya en el compás 235-240, todas las voces llevan la misma articulación y ritmo, pero el tiempo da la sensación de ser binario. En los últimos cuatro compases, cambia la articulación a ser separada y el tiempo fuerte regresa a ser cada 3 tiempos. Ambos instrumentos terminan contundentemente reforzando la tonalidad de Re mayor (Fig70).

70)

227

237

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into two measures. The first measure is enclosed in a black rectangular box, and the second measure is enclosed in a blue rectangular box. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Concierto No. 1 en Do mayor Hob. VIIIb:1, para violonchelo y orquesta (transcripción para piano) de Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Contexto Histórico⁸

En el siglo XVIII Europa fue dominada políticamente por grandes poderes centralizados con grandes bases militares. Monarquías absolutistas en Prusia, el Imperio Austrohúngaro y Rusia competían por ser influyentes y expandir sus territorios. Estados más pequeños, en Italia y Alemania mantuvieron su independencia lo más que les fue posible. Para finales de siglo, revoluciones en América y Francia llevaron a cambios que transformarían la vida política y social de Europa y América.

Mejoras en la agricultura aumentaron la producción de alimento e hicieron posible un rápido crecimiento en la población de Europa y Norte América. Capitales y otras grandes ciudades se expandieron rápidamente, una creciente manufactura y comercio impulsaron la economía. La clase media mejoró económica y socialmente, mientras que la aristocracia perdía importancia. La clase baja a menudo sufría despojos y sobrepoblación en las ciudades; eran víctimas del progreso que favorecía a personas nacidas en familias privilegiadas y con fortuna.

La Ilustración fue un movimiento intelectual que se dio en el siglo XVIII. Los avances científicos propiciaron el uso de la razón por medio de la experimentación y la observación cuidadosa para poder resolver diferentes tipos de dificultades. Este acercamiento se aplicaba al estudio de las emociones, relaciones sociales y la política. Aquellos partidarios de la Ilustración valoraban la fe individual y la moral práctica por encima de la Iglesia, preferían lo natural a lo artificial, promovían la educación universal y la igualdad social. Los líderes de este movimiento fueron los pensadores Voltaire, Montesquieu y Rousseau, que más que filósofos eran reformadores sociales.

En el mundo de la música lo que sucedió fue que mientras las cortes, los gobiernos de las ciudades y las iglesias continuaban patrocinando la producción

⁸ BURKHOLDER, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude V: *History of Western Music*, 7ª Edición. Advisory Board, EUA, 2006. pp. 472-475.

musical, como se venía haciendo desde siglos atrás, los músicos dependían del apoyo público cada vez más. Esto fue porque había conciertos públicos en muchas ciudades que daban oportunidad a intérpretes y compositores de complementar sus ingresos, así como de poder llegar a ser conocidos por una mayor audiencia. Muchos músicos ganaban dinero como maestros o como intérpretes amateurs. Con una economía en ascenso y expansión, una creciente clase media y la disponibilidad de más tiempo libre, propició que el número de amateurs continuara aumentando.

Desde mediados del siglo XVIII en adelante, fueron estos grupos los que proveyeron de un rico mercado a los editores.

Datos Biográficos⁹

Franz Joseph Haydn nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau región fronteriza entre Austria y Hungría.

Desde muy temprana edad Haydn demostró facilidad y gusto por la música. En 1740 fue reclutado por Carl Georg Rutter (1656-1738), compositor de música religiosa y Maestro de Capilla de la Catedral de Esteban en Viena, para formar parte de un coro de niños donde también tomó sus únicas clases académicas formales. Ahí Haydn recibió clases de canto, teclado, violín, latín, religión y aritmética.

Con aproximadamente 18 años Haydn salió del coro al que pertenecía y comenzó a ganarse la vida dando clases y tocando en servicios religiosos. En uno de sus domicilios conoció a la viuda Princesa Esterházy.

Su trabajo para la familia Estherházy se puede dividir en tres etapas:

La primera que va de 1761-1766, años en los que vivió principalmente en Eisenstadt; el segundo periodo que va de 1767- 1768 cuando pasaba la mayor parte del tiempo en Esterháza, quedándose solo dos o tres meses en Einstadt; y de 1779-1790, periodo en que seguía en Esterháza pero podía ir a su casa en Einstadt o a Viena en los meses de descanso de la temporada de ópera.

⁹ Georg Feder y James Webster. "Haydn (Franz) Joseph." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso el 12 octubre 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593?rskey=Gc890d&result=1>

La familia Esterházy era una de las más ricas, poderosas y cultivadas de la nobleza húngara, distinguida por sus servicios prestados a los Habsburgo. Haydn trabajó para tres príncipes de esta familia, el segundo de ellos fue el Príncipe Nikolaus Esterházy quien sucedió el título el mismo año de 1762. El Príncipe Nikolaus era un gran amante de la música. Además de las sinfonías, óperas, operetas de títeres, misas, obras de cámara y música de danza que el príncipe encargaba al compositor, también hizo que ensayara y dirigiera sus propias obras, así como las de otros compositores. En 1790 murió el príncipe Nikolaus y su hijo el príncipe Antal redujo la orquesta. Haydn se trasladó a su propia casa en Viena, aunque conservó el puesto de Maestro de Capilla. El nuevo príncipe estaba menos interesado en la música, así que Haydn estuvo en condiciones de consagrarse como compositor entre los años 1790 y 1795. Comenzó a componer grandes misas y oratorios como *La Creación* y *Las Estaciones*, dio conciertos y enseñaba en Londres. Haydn regresó a Viena y en 1802 dejó de componer. Murió el 31 de mayo de 1809.

Análisis¹⁰

El concierto en Do Mayor de Haydn tiene elementos del *Empfindsamer Stil*, el cual es una corriente caracterizada por la expresividad y matización sutil de la música. Cronológicamente este estilo se desarrolló entre las décadas de 1760-1780. Las características del *Empfindsamer Stil* son: melodías periódicas, adornos, cromatismos, figuras rítmicas nerviosas y cambios bruscos en la armonía para expresar melancolía apasionada. Dos de los hijos de Bach son representantes de este estilo: Wilhelm Friedman Bach y Carl Philipp Emmanuel Bach.

La fuente principal del idioma de Haydn fue el estilo Galante, mismo estilo utilizado por C.P.E. Bach, el cual era un lenguaje musical que predominó a mediados del siglo XVIII. El estilo Galante es música “más simple”, con menos ornamentación que su antecesora barroca. Hace un menor uso de texturas polifónicas, le da más

¹⁰ BURKHOLDER, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude V: *History of Western Music*, 7ª Edición. Advisory Board, EUA, 2006. pp.472-485, 506-512.

importancia a la melodía, se emplean frases de longitud regular, armónicamente se enfatiza la tónica, la dominante y hay menor fuerza para la línea del bajo.

La obra de C.P.E. Bach (1714-1788) puede considerarse como la más característica del *Empfindsamer Stil*, Comprende sonatas para tecla de tres movimientos (1° y 3° movimiento rápido y el 2° movimiento lento), hay presencia de diferentes temas en tonalidades contrastantes que se reexponen en la tonalidad principal, explora posibilidades expresivas del *pianoforte* y el *clavicordio* mediante el uso de matices dinámicos y agógicos, realiza cambios en las texturas, hace uso expresivo del silencio y busca innovadoras combinaciones armónicas. En su música predomina un carácter inquieto y efervescente, el cual logró ilustrar a través del uso de múltiples esquemas rítmicos y agitada ornamentación, pero sin exceso. Haydn adoptó la elevada expresividad del estilo *Empfindsamkeit* (estilo sentimental) y logró llevar una idea musical a su máxima expresión a través de su variación y su desarrollo.

El estilo clásico se caracteriza por la intención de naturalidad y de universalidad, esto es: la idea de crear un estilo comprensible en cualquier parte, gobernado por las leyes de la razón y la claridad.

Los aspectos formales del estilo clásico pueden ser resumidos a continuación:

Melodía

Las melodías tenían periodicidad, es decir, había frecuentes descansos que segmentaban el flujo melódico y dichos segmentos melódicos estaban relacionados entre sí para formar un todo. Las frases eran de dos o cuatro compases, aunque también podían ser de tres, cinco o seis compases. Dos o más frases se necesitaban para formar un periodo. Un periodo es una idea musical completa que concluye con una cadencia.

Armonía

La división de la melodía en frases y periodos era apoyada por la armonía. Había jerarquía de movimientos armónicos, por ejemplo: modulación de tónica a dominante y regreso a tónica (I-V-I).

Forma

La coherencia de la música de finales del siglo XVIII fue posible por la diferenciación del material musical de acuerdo con su función. Cada segmento de música era inmediatamente reconocible como un gesto inicial, intermedio o final. Estas distinciones permitieron a los compositores dejar en claro en qué parte se sitúa el escucha dentro de la forma musical.

Forma Sonata

Nació en el Barroco, pero presentaba un esquema formal que después sería considerado como un modelo. En el clasicismo se hizo referencia a la forma del primer movimiento de las sinfonías, sonatas o conciertos. Este modelo tiene tres secciones y dos temas. La contraposición de las áreas de tónica y dominante será la norma a la hora de crear tensión. Sus secciones son:

Exposición

Presenta el primer tema en la tonalidad principal (tónica). Generalmente con viveza rítmica y dotada de naturaleza dramática, textura determinada; modula (mediante un puente modulante) hacia la dominante, generalmente; se expone el segundo tema en la tonalidad de la dominante o relativo. Normalmente ese tema contrasta en expresión, textura, ritmo y naturaleza lírica con respecto al primer tema.

Desarrollo

Puede comenzar con el primer tema, ahora en la dominante. Hay modulaciones audaces y expresivas con referencia al tema conclusivo o en algunos casos un tema nuevo. En esta parte se encuentran las modulaciones más rápidas y lejanas. La técnica del desarrollo consiste en la fragmentación y combinación de los temas de la exposición. El final del desarrollo prepara el regreso a la tónica con un pasaje de retransición.

Reexposición

Se inicia con el primer tema en la tónica y el resto de la sección recapitula la exposición, solo que ahora el segunda tema y el tema conclusivo aparecen en la tónica. Las obras de mayor extensión concluyen con una *coda*.

Concierto

El concierto para violonchelo y orquesta en Do mayor fue compuesto entre 1761 y 1765 para Franz Joseph Weigl, chelista y compositor empleado del príncipe Estherházy entre 1761 y 1769.

El estilo de Haydn fue reconocido en su tiempo como único. Buscaba temas que fueran familiares en una primera escucha, siguiendo convenciones de fraseo, forma y armonía. Combinaba economía de material con novedad constante.

Primer Movimiento: *Moderato*

Este movimiento está escrito en compás de 4/4 en la tonalidad de Do Mayor. Comienza con una introducción (en este caso del piano como el *tutti* de la orquesta) del compás y es donde se presentan los temas que el chelo tendrá más adelante (Fig. 71).

71)

1

Moderato Hob. VIIb:1

Violoncello

Klavier

8

14

19

Musical score for measures 19-21. The piano part is highlighted with a purple box.

Del compás 22 al 36 se presenta el tema A (doble periodo) en la tónica en la voz del chelo (Fig. 72).

72)

Primer periodo

22

25

Musical score for measures 22-26. The first period (measures 22-24) and the second period (measures 25-26) are highlighted with blue boxes.

Segundo periodo

27

32

Musical score for measures 27-35. The first period (measures 27-31) and the second period (measures 32-35) are highlighted with green boxes.

En los compases 36-47 se presenta tema B (doble periodo) en la dominante (Fig. 73).

73)

Primer periodo

36

40

Musical score for measures 36-47. The first period (measures 36-39) and the second period (measures 40-47) are highlighted with red boxes.

Segundo periodo

Two staves of musical notation. The top staff is labeled with a box containing the number 42. The bottom staff is labeled with a box containing the number 46. A large pink arrow-shaped bracket spans across both staves, pointing from left to right.

Se presenta un desarrollo orquestral en la dominante con motivos del primer periodo de tema A y motivos del primer periodo de tema B del compás 48-58 (Fig.74).

74)

A series of four staves of musical notation. The first staff is labeled with a box containing the number 48. The second staff is labeled with a box containing the number 52. The third staff is labeled with a box containing the number 55. The fourth staff is labeled with a box containing the number 58. A blue rectangular box highlights a section of the first staff. A red rectangular box highlights a section of the fourth staff.

A continuación, aparece el tema A (primer periodo) en la dominante, compás 59-63. En seguida el segundo periodo del tema A se presenta (en compás 64) que dará paso a una sección dentro del segundo periodo (del compás 67-71) donde hay figuras rítmicas rápidas en dieciseisavos con saltos y reiteración de notas en registro grave lo cual provee densidad a la melodía (Fig. 75).

75) 59

En seguida, a mitad de compás 71-77, hay un pasaje modulante con arpeggios que van aminorando la densidad que se creó previamente. Finaliza con una reiteración de la nota más aguda del pasaje y crea una suspensión atmosférica (Fig. 76).

76)

En compás 79- 89 se encuentra el tema B (doble periodo) en La menor (Fig.77).

77)

Primer periodo

Segundo periodo

85



89



Una vez más se presenta un desarrollo orquestal que retoma motivos del primer y segundo periodos del tema B, haciendo un retorno a la tónica (Sol mayor) del compás 90-96 (Fig. 78).

78) 90

[Tutti]



En los compases 97 a 101 es la reexposición del tema A (primer periodo) en la tonalidad inicial de Do mayor. También aparece una parte del segundo periodo del tema A en el compás 102-103. Seguido de esto, del compás 104 a 116 hay dos pasajes que tienen variaciones rítmicas. Una de ellas va del compás 104-108, aquí el chelo tiene tresillos, seisillos, saltos de octava y escalas ascendentes que dan movimiento a

la melodía; anteceden a una parte que se vuelve profunda y con relieve que se presenta del compás 109-117 (Fig. 79).

79)

Reexposición tema A Primer periodo

97 Solo

100

102

Variantes rítmicas

107

110

113

Del compás 117- 123 se presenta el primer periodo del tema B y en la anacrusa del compás 124 se presenta una parte del segundo periodo del tema B (Fig. 80).

80)

117

120

123

126

A continuación, se presenta la *cadenza* en compás 128. La *cadenza* se convirtió en una tradición en el tiempo de Bach. En esta parte el solista improvisaba, retomaba algunos motivos dentro del movimiento y los desarrollaba o adornaba. Cuando el solista terminaba de exponer su *cadenza*, marcaba la entrada de regreso a la orquesta para el cierre del movimiento.¹¹

Para finalizar el movimiento se presenta la *coda* del compás 129-136 utilizando material del tema B (Fig. 81).

81)

129

The image displays a musical score for measures 129 through 136. Measure 129 is marked with a box containing the number '129' and the instruction '[Tutti]'. The score is written for a solo instrument (likely violin) and a piano accompaniment. Red annotations highlight specific musical motifs: a red box encloses the first measure of the cadenza (measure 129), a red oval encloses the second measure (measure 130), another red oval encloses the first measure of the coda (measure 132), and a red box encloses the second measure of the coda (measure 133). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand.

¹¹ BURKHOLDER, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude V: *History of Western Music*, 7ª Edición. Advisory Board, EUA, 2006. p. 522.

Segundo Movimiento: *Adagio*

Es un movimiento *Adagio* escrito en compás de 2/4 en la tonalidad de Fa mayor. La tonalidad de Fa mayor en referencia al primer y tercer movimiento del concierto queda en la región de subdominante y en conjunto realizan una cadencia plagal (I-IV-I; 1º, 2º y 3er movimientos) que era comúnmente utilizada en la música eclesiástica. Nos da una pauta a un carácter tranquilo, apacible, tierno y agradable.

El tema tiene como base un motivo tonal tético y se desarrolla en un enlace armónico de tónica-dominante-tónica similar al del tema B, sugiriéndonos que éste es una variante del tema A.

La estructura de este movimiento es ternaria simple A-B-A, unida por una pequeña *coda* (en la parte de chelo) y un puente orquestal. En seguida, da un desarrollo y puente para modular a la tónica (a cargo del violonchelo) y concluye uniendo partes de los temas A y B, *cadenza* y *coda* final.

Este movimiento tiene gran lirismo y el diálogo que existe entre la voz del chelo con la orquesta es muy constante desde el inicio. Brevemente la orquesta propone el tema A de compás 1 a 7 y tema B de compás 8 a 11. En el compás 12 a 15 hay una cadencia por parte de la orquesta que dará introducción a la voz del chelo, a continuación (Fig.82).

82)

1

Adagio

5

9



13



En el primer periodo del tema A, la voz solista sobresale en una nota larga como si fuera un destello de luz que poco a poco se acerca y comienza a avanzar, esto sucede del compás 16-24. Continúa el segundo periodo del tema A de compás 25-34 que estará modulando a la dominante (Fig. 83).

83)

Primer periodo

16



Segundo periodo

22



25



27



32



Del compás 35-46 está el tema B se encuentra en la dominante y la cadencia es prolongada un poco más con presencia de escalas descendentes y ascendentes (Fig. 84).

84)

Musical score for Figure 84, measures 35-45. The score is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 35 is circled in red. A bracket labeled "Prolonga cadencia" spans measures 35 to 41. A yellow bracket on the right side of the score spans measures 35 to 45.

En el compás 47 a 51 hay una coda que realiza el chelo en el quinto grado con una tesitura aguda, la cual brinda luz y movimiento antes de cerrar la frase (Fig. 85).

85)

Musical score for Figure 85, measures 47-49. The score is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 47 is circled in red. Measure 49 is circled in red.

En seguida hay un puente orquestral del 52 a 56 (Fig. 86).

86)

Musical score for Figure 86, measures 52-56. The score is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 52 is circled in red. The word "Tutti" is written above the first staff. The score includes multiple staves with complex rhythmic patterns.

Del compás 57- 65 se presenta el tema A en la dominante. En compás 65 comienza un desarrollo modulante en Re menor que continúa hasta el compás 80 (Fig.87).

87)

Musical score for Figure 87, measures 57-67. The score is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 57 is circled in red and labeled "[Solo]". Measure 62 is circled in red. Measure 65 is circled in red and labeled "Modulación a Re menor". The score includes multiple staves with complex rhythmic patterns.

72

77

En el compás 81-88, el chelo modula a la tónica. De compás 89-97 se regresa a Fa mayor y se presenta la reexposición del tema A del compás 89-97. A continuación se presenta el tema B en la tónica del compás 98-101 y del compás 102 al 110 el chelo presenta una cadencia (Fig. 88).

88)

81

Modulación a la tónica

88

94

99

104

Prolonga Cadencia

108

En el compás 111 comienza la *cadenza* de la voz solista y seguido de ello retoma la orquesta la *coda* de este movimiento del compás 112-116 (Fig. 89).

89)

112

[Tutti]
[f]

Tercer Movimiento: *Finale-Allegro molto*

Está escrito en compás de 4/4; Haydn aprovecha al máximo la escala diatónica, como elemento melódico, y en combinación con los elementos armónicos y rítmicos hace que este movimiento sea de un carácter muy brillante. La estructura de la forma ternaria es llevada a su máxima expresión logrando un extenso desarrollo de los dos temas.

Inicia la orquesta exponiendo el tema A del compás 1-10 y se presenta el tema B del compás 21 a 29 (Fig. 90).

90)

tema A

Finale
Allegro molto

1

6

tema B 21

25

En el compás 41 entra el chelo con una nota larga en la tónica (Do mayor) presentando elementos del tema A como por ejemplo del compás 41 al 46 y se presenta el segundo periodo del tema A modulando a la dominante del compás 56-65 (Fig. 91).

91)

elementos del tema A

41

Segundo periodo tema A

56

60

63

Aparece el primer periodo del tema B en Sol mayor (del compás 66-69), su segundo periodo comienza del compás 70-80 y modula a sol menor en compás 78 (Fig. 92).

92)

primer periodo de tema B

66



Segundo periodo de tema B

70



76



En el compás 81 se presenta parte del tema B en la dominante permitiendo cantar al chelo con una nueva frase de compás 85 a 89. A continuación se da paso a una modulación a Sol mayor de compás 90-98. Aquí hay presencia de motivos rítmicos ascendentes y descendentes en figura de dieciseisavo (Fig. 93).

93)

81



86



Modulación a Sol mayor

91



94



98



En anacrusa al compás 99-106 da inicio un puente orquestal en la tonalidad de Sol mayor (Fig. 94).

94)

99

101

104

Se desarrolla el tema B por ejemplo del compás 107- 110 para continuar con una sección modulante a Mi menor del compás 136 a 140 con figuras de dieciseisavos (Fig. 95).

95)

Desarrollo de tema B

107

Solo

Sección modulante a Mi menor

136

137

A continuación, de compás 147- 157, se presenta nuevamente parte del tema B como anteriormente en la figura 93 (Fig.96).

96)

147



152



155

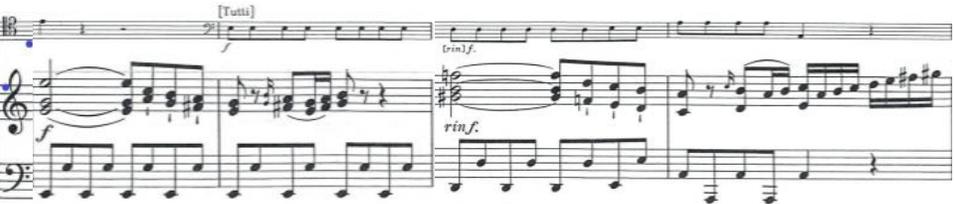


Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff, labeled '147', shows a single melodic line with a red rectangular box highlighting a specific phrase. The second staff, labeled '152', continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The third staff, labeled '155', shows the end of the phrase with a final chord and a fermata.

Aparece un desarrollo del tema B por parte de la orquesta que modulará a la tónica de (Mi menor a Do mayor) del compás 157-172 (Fig. 97).

97)

157



161



165



Detailed description: This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled '157', is marked '[Tutti]' and shows a full orchestral arrangement with dynamics like 'f' and 'rin.f.'. The second system, labeled '161', continues the orchestral development with 'forz.' markings. The third system, labeled '165', shows further orchestral texture and dynamics.



Se presenta una reexposición del tema A en Do mayor, como ejemplo está el compás 173- 178, del compás 190-200 se presenta el segundo periodo del tema A y del compás 201 a 205 se presenta una extensión de ese segundo periodo (Fig. 98). 98)

Reexposición de tema A

173



Segundo periodo tema A

190



195



198



Extensión de segundo periodo tema A

201



204



Del compás 206-209 se presentan elementos del primer periodo del tema B y elementos del segundo periodo se presentan del compás 210- 223, haciendo una modulación a Do menor en el compás 217. En el compás 224-233 aparece el tema B en Do menor (Fig. 99).

99)

Primer periodo tema B

206



Segundo periodo tema B

210



215

Modulación a Do menor



219



223

Tema B en Do menor



226



230



En la voz del chelo se presenta la *coda* que va del compás 234-251. Los motivos rítmicos ascendentes y descendentes en figuras de dieciseisavos dan relieve y dinamismo al final del movimiento (Fig. 100).

100)

Musical score for measures 234-250. The score is written for a single melodic line in 2/4 time. Measures 234-237 are marked with a box containing '234'. Measures 238-241 are marked with a box containing '238'. Measures 242-245 are marked with a box containing '242'. Measures 246-249 are marked with a box containing '246'. Measure 250 is marked with a box containing '250'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *tr* (trill).

En seguida la orquesta presenta la candencia final del concierto en compás 251-253 (Fig. 101)

101)

Musical score for measures 251-253. The score is written for a single melodic line in 2/4 time. Measure 251 is marked with a box containing '251'. The score includes the instruction *[Tutti]* and various musical notations such as slurs and accents.

Le Grand Tango, para violoncello y piano de Astor Piazzolla (1921-1992)

Antecedentes del Tango

Existió un mestizaje de lo negro, lo andaluz y lo gitano gracias a los viajeros, marineros y soldados que llegaban de largos viajes de Europa a América; hubo una mezcla de instrumentos, cantos, sones y pasos de baile. Las fiestas que los hombres de raza blanca permitían celebrar a la población negra en Latinoamérica se llamaron *fandangos* en el siglo XVIII, *tangos* en el siglo XIX y *rumbas* en el siglo XX.¹²

Se ha hecho alusión al tango como reunión, no como género musical. Esto tiene un antecedente (*fandango*) y un consecuente (*rumba*) que después se transformarían en géneros musicales.

Respecto a la palabra *tango*, puede decirse que se aplicaba para referirse a todo aquello que sonara a “negro”, es decir, a todo lo que en su estructura recordara a los bailes festivos o mágicos de los africanos, negros y mulatos criollos. Es por eso que siempre que se encontrara un documento del siglo XIX con el vocablo *tango*, implicaba un sentido peyorativo.

En las primeras décadas del siglo XIX el significado del término *tango*, se extendió a las comparsas negras, que son las festividades de carnaval en Montevideo, a las cuales también se les denominaba *candombe*. A finales de 1900, las comparsas cubanas también se llegaron a considerar *tangos*.

Desde mediados del siglo XIX hay referencias del *tango gitano* (flamenco) proveniente de España y Andalucía. Sin embargo, desde un punto musical (especialmente refiriéndose al *ritmo*), hay probabilidades de que el tango argentino y uruguayo estén relacionados con la *contradanza cubana*, *la habanera* y *el tango cubano*.¹³

¹² ORTÍZ NUEVO, José Luis., Núñez, Faustino: *La Rabia del Placer. El Nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, (s/f). p. 13

¹³ Gerard Béhague. “Tango.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 20 de febrero 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027473>

La *contradanza francesa* se adoptó en España en el siglo XVIII. Este tipo de danza llegó a España ya que tratados de danza francesa se difundieron por todas las cortes de Europa y tratadistas españoles adaptaron y reinterpretaron esa danza francesa. Este se fue poniendo de moda y poco a poco comenzó a formar parte de los bailes públicos.

Es posible que la *contradanza* haya llegado a Cuba en 1790, tras la revolución de Haití; la única revuelta de esclavos exitosa de la historia, la primera colonia indígena independiente y la primera república negra del mundo. Hubo un desplazamiento de familias francesas que huyeron tras los levantamientos de los esclavos insurrectos. Realmente la *contradanza* original, los cubanos la transforman en danza y poco más tarde en danza *habanera*.

El *tango* y la *habanera* tuvieron un nacimiento paralelo, con influencia de la raza negra que dominaba la práctica musical en Cuba.

El *tumbao* (ritmo básico que se toca en el bajo de la música afro-cubana) del *tango* pasa a la danza burguesa para introducir su rítmica, métrica y acentos dando como resultado lo que hoy conocemos como patrón de *habanera* o ritmo de *tango*; que es la figura rítmica que servirá de sostén a diversos discursos ya sea en España o Latinoamérica.

El ritmo de *tango* o patrón de *habanera*, que musicalmente es lo mismo (Fig.102), era para los españoles algo distinto de interpretar: la danza *habanera* era romántica, era “sensualidad pura” y el *tango* era irreverente.

102)



A pesar de sus distintos significados, el término *tango* se le atribuye más que nada a la danza argentina más popular del siglo XX, ya que es uno de los símbolos más expresivos y nacionalistas del carácter argentino.

Esta danza se desarrolló en el arrabal o las también llamadas orillas (áreas pobres) de las afueras de Buenos Aires. El arrabal o cultura de los suburbios consistía en elementos introducidos después de 1870 por millones de frustrados inmigrantes europeos y de tradiciones de los *gauchos*. Se denominaba *gaucho* a una persona proveniente de las pampas (llanuras), que probablemente no tenía un lugar dónde vivir y viajaba a caballo sin un rumbo fijo.

Las tradiciones musicales del *gaucho* eran representadas especialmente por la *payada* y la *milonga*. Los textos improvisados de las canciones de la *payada* a menudo se referían a una protesta social contra los inmigrantes italianos y a las personas de áreas urbanas. La *milonga*, danza de origen africano de métrica doble y ritmo sincopado, contribuyó a la estructura rítmica del *tango* y la *habanera*. Hasta 1915 el *tango* mantuvo un compás de 2/4 de la habanera y la milonga, y posteriormente el 4/4 o 4/8 se volvió más frecuente.

Hay tres tipos de tango: *tango-milonga*, *tango-romanza* y *tango-canción*. El *tango-milonga* es estrictamente instrumental (para orquestas populares) y tiene un fuerte carácter rítmico. El *tango-romanza* puede ser instrumental o vocal y es más lírico y melódico y tiene un texto fuertemente romántico. El *tango-canción* siempre es vocal con acompañamiento instrumental y tiene un fuerte carácter sentimental. Este tipo de *tango* se representaba particularmente en 1930 y tuvo una transformación a un género popular urbano que ya no se asociaba al mundo del arrabal. Las letras del *tango-canción*, sin embargo, continúan expresando visiones de amor y vida en un modo pesimista, fatalista y a veces patológicamente dramático como en el caso de las canciones crudas, introvertidas y malhumoradas del arrabal. Durante ese periodo las canciones contenían así mismo protestas sociales.

Contexto Histórico ¹⁴

La historia del *tango* ha pasado por varias etapas:

¹⁴ CORIÚN, Aharonián, coord.: *El Tango ayer y hoy*, Centro Nacional de Documentación Musical Laura Ayestarán, Montevideo, 2014. pp. 20,87-123,189- 201,431-472.

La primera que data aproximadamente de 1890 y 1920, llamada Guardia Vieja. Durante este periodo el *tango* se desarrolló de una danza de arrabal asociada con los burdeles, cuyo lenguaje era el *lunfardo* (de los barrios de inmigrantes).

El *lunfardo* es la jerga propia de Buenos Aires que utilizaban personas que, en la mayoría de los casos, provenían de la calle y tenían la costumbre de tomar palabras de las lenguas diversas de inmigrantes que llegaban a Río de la Plata. Hoy en día hay términos de esta jerga que siguen formando parte de la lengua coloquial rioplatense.

El *tango* gradualmente ganó aceptación entre las clases medias y las clases altas, y gracias a su fama internacional tuvo un gran impacto en París y Europa (1910). A partir de este periodo de tiempo es posible distinguir a los primeros creadores, donde la composición instrumental ocupó un lugar importante, definiendo un lenguaje particular. Algunos de los compositores de la Guardia Vieja (por mencionar algunos) son: Agustín Bardi, Eduardo Arolas, Roberto Firpo y Vicente Greco.

La segunda etapa, entre 1920 y 1958 es llamada Guardia Nueva. Esta importante etapa tuvo un periodo de consolidación entre 1920 y 1930. El músico autodidacta depura su ejecución con estudios formales académicos y por ende permite que la interpretación de la música mejore. Podría mejorar como piezas bailables, y/o escuchables, o como acompañamiento propicio para el tango cantado. A través de la instrumentación u orquestación de los tangos los músicos ya no serán solamente compositores e instrumentistas, sino también arreglistas de las composiciones, realizando una modificación del tango original para adecuarlos un grupo de instrumentos musicales.

Diferentes generaciones de compositores formaron parte de la Guardia Nueva. En un comienzo estaban aquellos compositores que venían trabajando desde la década de 1910 (Agustín Bardi, Enrique Delfino, Osvaldo Fresedo). Les seguían los compositores que iniciaron su carrera desde finales de la Guardia Vieja (Juan Carlos Cobián, Juan de Dios Filiberto, Francisco De Caro). Después los que se instalaron en la escena en los años 20 (Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Sebastian Piana). Finalmente, nos encontramos con aquellos que compusieron a finales de la década de 1920 (Carlos Gardel, Enrique Santos Discépolo y Osvaldo Pugliese). En general, los arreglos de la corriente tradicionalista no variaron los *tempi*, melodías, armonías y

ritmos de las composiciones primeras, lo que permitió que los tangos fueran dedicados para bailar.

Los evolucionistas, por su parte, fueron los que experimentaron con nuevos lenguajes, generando una fusión de influencias entre los diferentes estilos de cada orquesta renovadora, llevando a cabo una producción de tangos instrumentales “para escuchar”. Los cuatro grandes pilares de la corriente renovadora son: Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán y Astor Piazzolla.

La trascendencia de la Época de Oro (1935-1955) consiste en la culminación de un ciclo prolongado de la historia del tango; es un resumen estilístico de lo que se considera como *tango clásico* (tango instrumental de corte sinfónico), ya que concentra el poder creativo de la mayor parte de las orquestas típicas (conformadas generalmente por 4 violines, viola, violonchelo, 4 bandoneones, contrabajo y piano) y reúne las corrientes tradicionales y renovadoras. El lenguaje musical exige a los músicos tomar un papel no sólo de compositor o intérprete, sino también de arreglista. La escritura del *arreglo* se volvió una práctica muy sofisticada en el tango, ya que logró desarrollarse a través de la vinculación que tuvieron los músicos con importantes maestros del mundo “académico” y su forma de enseñar diferentes maneras de expresión dentro del lenguaje musical con el estudio de armonía, contrapunto y orquestación.

En una tercera etapa del tango (1955-1990) son pocas las orquestas típicas que logran perdurar. Se reduce el número de integrantes y algunas orquestas incluso desaparecen; se crean algunos conjuntos más pequeños que siguen desarrollando o manteniendo el lenguaje musical.

Al mismo tiempo, la propuesta de Astor Piazzolla, posterior a la Época de Oro, simbolizó la definición de nuevas direcciones que darían como resultado nuevas corrientes independientes de tipo vanguardista. Inicia lenguajes diferentes que exponen al género a la experimentación en campos musicales más híbridos, abriendo camino entre el jazz, la música culta contemporánea, el sinfonismo y la música *lounge*.

Finalmente, hay una cuarta etapa que se puede apreciar desde aproximadamente finales del siglo XX hasta la actualidad. Surgen varias agrupaciones que reconstruyen estilos orquestales definidos en la época de oro. Conviven antiguas

generaciones de músicos de tango y jóvenes compositores e intérpretes que aportan posibilidades de un lenguaje musical innovador y único.

Datos Biográficos

Astor Piazzolla nació en Mar del Plata en 1921. Fue compositor y bandoneísta. Su familia emigró a Nueva York en 1924. En su adolescencia conoció al famoso cantante Carlos Gardel, con quien trabajó como guía de turismo, traductor y colaboró como intérprete ocasionalmente. Piazzolla regresó a Buenos Aires en 1937 donde dio conciertos y realizó arreglos de tangos para Aníbal Troilo, director de una orquesta de tango y también estudió música clásica con Alberto Ginastera. En 1944 Piazzolla dejó la orquesta de Aníbal Troilo (donde participó como bandoneísta) para formar “La Orquesta del 46” como medio para difundir sus propias composiciones. Más adelante, en 1954, ganó una beca al componer una sinfonía para un concurso en Buenos Aires. Esta beca le permitió estudiar en París con Nadia Boulanger, quien lo alentó a la composición de tangos, ya que ahí radicaba su verdadera esencia creativa y compositiva. Al año siguiente se reestableció en Argentina y formó “El Quinteto Nuevo Tango”.

Piazzolla creó el “nuevo tango” encontrando en un principio resistencia por parte de la audiencia. El definía este tipo de tango como un tango que no era para bailarse ni cantarse, sino para escucharse.

Fue en 1974 que salió de Argentina para establecerse en París, donde compuso un concierto para bandoneón y una obra de cello dedicada a Rostropovich (*Le Grand Tango*), con su primera ejecución en 1990 y grabado en 1996.

Análisis

Le Grand Tango es una pieza que expresa el espíritu del “nuevo tango”, que es una mezcla de ritmos del tango tradicional y el uso de síncopas. Fue escrito en 1982 y publicado en París, por eso lleva su nombre en francés. Rostropovich, quien, al no conocer al compositor, la rechazó. Años después, al haber descubierto la genialidad del compositor, el famoso chelista buscó la obra para interpretarla, pero hizo algunos ajustes, ya que consideró que no era una obra que hiciera lucir al violonchelo.

La primera grabación que se hizo de esta obra fue en 1996 por el violonchelista Carlos Prieto y el pianista Edison Quintana. Gracias al éxito y el asombro que causó el estilo de Piazzolla en Europa, Rostropovich le encargó un concierto para violonchelo y bandoneón con el propósito de estrenarlo con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Desafortunadamente, el fallecimiento del compositor lo impidió.

Melodías expresivas y ritmos vigorosos se unen con armonías, contrapunto y fragmentos semejantes a improvisaciones, convirtiéndose en una muestra fiel del estilo compositivo de Astor Piazzolla.

Aunque el tango suele escribirse en compases de 2/4 o 4/4, Piazzolla escribe el *Grand Tango* en un compás de 8/8, posiblemente con la intención de manipular las acentuaciones del compás. También encontramos algunas indicaciones que nos ayudan a identificar cada movimiento: *Tempo di tango* y *marcato* (en el primer movimiento) para indicar un carácter muy rítmico, *Meno mosso* y *libero e cantabile* (para el segundo movimiento) que indica que será un movimiento muy melódico y finalmente *Più Mosso* (para el tercer movimiento) que indica que tendrá un poco más de velocidad que el movimiento anterior.

Primer Movimiento: *Tempo di Tango*

La obra inicia en modo eólico porque no hay alteración y su 5º grado es menor; se caracteriza por la polirritmia que se crea entre el bajo de habanera del piano y un motivo melódico en la mano derecha que acentúa dos negras con punto y una negra, creando una agrupación de corcheas 3+3+2 por compás y el violonchelo presenta una agrupación de 3+3+3+3+2+2 cada dos compases (Fig. 103).

103)

The image shows a musical score for the first movement of 'Grand Tango' by Astor Piazzolla. It features two staves: Violoncello (Cello) and Pianoforte (Piano). The time signature is 8/8. The tempo is marked 'Tempo di Tango (♩ = 110)' and the performance style is 'marcato'. The Violoncello part has a melodic line with accents, and the Pianoforte part has a complex rhythmic pattern. A box labeled '1' is placed above the first measure of the Violoncello part. There are also blue and black boxes highlighting specific rhythmic patterns in the Violoncello and Pianoforte parts respectively.

Del compás 9-12 la voz del chelo canta en un salto de octava (de Sol), con notas ligadas y marcadas. El piano mantiene una nota pedal en la nota Do y tiene un efecto percusivo en el ritmo de grupo de corcheas y semicorcheas en ambas manos (Fig.104).
104)

9



En el compás 13-16, el chelo tiene un motivo en dobles cuerdas y *glissando* que dan efecto de “embarradito” o “suciedad” que nos remonta a los orígenes de arrabal del tango.¹⁵ El piano mantiene su efecto percusivo y mano derecha desciende compás por compás en una progresión. En compás 15 y 16 retoma el bajo de habanera (Fig. 105).

105)

13



El chelo llega a una sección de dobles cuerdas, de compás 23-30, donde acentúa cada figura sin dejar de llevar un canto melódico. La mano izquierda del piano va dejando a un lado el bajo de habanera y presenta más soltura. La Mano derecha acompaña con acordes en posición cerrada (Fig.106).

¹⁵ CORIÚN, Aharonián, coord.: *El Tango ayer y hoy*, Centro Nacional de Documentación Musical Laura Ayestarán, Montevideo, 2014. p. 102.

106)

23

Del compás 47-53, el chelo comienza con una nota larga en la tonalidad de Si menor, con dinámica en *forte* y *crescendo*. Presenta una escala ascendente por terceras y desciende rápidamente mientras que el piano se mantiene con bajo de habanera. En el compás 50 chelo y mano derecha de piano tocan un motivo muy rítmico que tiene apoyaturas para enfatizar los acentos y dar gravedad (Fig. 107).

107)

47

En el compás 62 comienza una parte que es muy expresiva para el chelo. Esta parte va del compás 62- 84 pero está dividida en tres secciones. La primera abarca del compás 62-69, donde el chelo comienza apaciblemente cantando hasta el compás 65 y en ese mismo compás, en tiempos 3 y 4, comienza a mostrar agitación. Presenta un ascenso en dieciseisavos que nos conducirá a una parte aguda donde se usa *glissando*, para dar dramatismo al canto y juego de textura en figuras de dieciseisavos.

Se mantiene la voz y desciende para después ascender rápidamente en una escala que crea tensión. El piano, por su parte mantiene el bajo de habanera y proporciona estabilidad, mientras que mano derecha da movimiento constante con corcheas y dieciseisavos (Fig.108).

108)

62

La segunda sección abarca del compás 70-76. En los compases 70-72, aminora un poco la tensión que se creó por la escala ascendente del compás anterior, pero no por mucho. En el compás 71, el piano realiza un ascenso en dieciseisavos y es como un eco de lo que hizo el chelo anteriormente. Estos compases sirven de preámbulo para que se realice otro ascenso en la voz del chelo en el compás 73 y en el compás 75, donde el piano vuelve a tocar un eco de la escala anterior. En el compás 76, el chelo se mantiene en un breve reposo (Fig.109).

109)

70

76



La última sección va desde el compás 77-84. El chelo presenta su última aparición con escala ascendente en compás 77 y poco a poco va cediendo en el movimiento, en compás 79-81. El piano se mantiene con el bajo de habanera y mano derecha va dando movimiento (Fig.110).

110)

77



83



El movimiento finaliza con dobles cuerdas en la voz del chelo y en la voz del bajo del piano, la mano derecha solo da un poco de movimiento pausado en *rallentando*, en el compás 100-102 (Fig. 111).

111)

100



Segundo Movimiento: *Meno mosso*

Indica *Meno mosso libero e cantabile*; da sensación apacible y un tanto dramática; está en la tonalidad de do menor. En algunos puntos indica *a tempo*; hay una sección que indica *Pesante tristemente* y retoma el carácter *libero e cantabile*. Aquí ya no predominan los motivos rítmicos, sino que notamos una presencia lírica por parte de ambos instrumentos. La atmósfera que se crea es un poco melancólica, en algunos puntos del movimiento encontramos agitación, en otros hay calma, hay juegos de luz y color y es lo que permite explorar diferentes texturas en el sonido de ambas partes.

La entrada la da el piano con la voz del bajo, en ascenso para entrar con la mano derecha apoyando el canto del chelo, del compás 103 hasta el primer tiempo del compás 110. La parte del bajo del piano tiene movimiento para dar apoyo y dirección a la voz del chelo, la mano derecha da estabilidad a la frase (Fig.112).

112)

103



109

A musical score for measures 109-126. The top staff is the cello part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The cello part is marked 'rall.' and features a melodic line with some slurs. The piano accompaniment has a steady rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

En el compás 119-126, en tonalidad de sol menor, el chelo presenta un canto con más movimiento. En los compases 120-122 y 124, la voz del chelo tiene figuras que propician más movimiento ascendente y descendente. La mano derecha del piano mantiene notas largas y repite un motivo de octavos y dieciseisavos, mientras que la mano izquierda se mantiene con bajo de habanera (Fig. 113).

113)

119

A musical score for measures 119-135. The top staff is the cello part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The cello part is marked 'A Tempo' and features a melodic line with some slurs. The piano accompaniment has a steady rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

Cuando la voz del chelo llega al compás 127-135, su canto se vuelve muy ligero y la voz del piano trata de unirse a su ligereza. En el compás 130-134, encontramos un cambio de textura, más sutil y delicada. En estos compases ese color y textura se logra con armónicos artificiales (Fig. 114).

114)

127

A musical score for measures 127-135. The top staff is the cello part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The cello part is marked 'A Tempo' and features a melodic line with some slurs. The piano accompaniment has a steady rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

130



La voz del chelo pasa a una parte donde su canto es dramático, en los compases 163-176. Va descendiendo cada dos compases de manera cromática, y en el compás 173, se queda cantando en registro alto, disminuyendo su dinámica y su velocidad. La voz de la mano derecha en el acompañamiento se mantiene constante de 163-170 y luego cambia su motivo rítmico y lo sigue manteniendo de 171-176 (Fig.115).

115)

163



169



173



Para finalizar el movimiento, en el compás 191 y 192, la voz del chelo hace un pequeño *glissando* para llegar a las notas de mayor duración dentro del compás. Esto logra un efecto expectante y melancólico en el canto del chelo porque van de manera descendente a modo de reposo (Fig.116).

116)

191

The image shows a musical score for measures 191 and 192. The top staff is the cello part, and the bottom staff is the piano part. The piano part is marked 'rall.'. The cello part has two measures circled in yellow, showing a descending glissando effect.

Tercer Movimiento: *Più Mosso*

Está en la tonalidad de Sol menor, en compás de 4/8, este movimiento nos anuncia que habrá un retorno al carácter con ímpetu, fuerza y picardía sin dejar a un lado la gracia de la voz cantante. Ambos instrumentos mantienen una conjunción juguetona y dinámica; tienen partes donde pueden lucir su carácter rítmico y melódico. Este movimiento es vibrante y brillante. La voz del piano vuelve a ser percutiva y con movimientos rápidos trata de lograr una imitación de lo que podría hacer un bandoneón. El violonchelo es muy rítmico en los primeros 4 compases y a partir del compás 199 se vuelve más *cantabile* (Fig.117).

117)

194

The image shows a musical score for measures 194 and 195. The top staff is the cello part, and the bottom staff is the piano part. The tempo is marked 'Più Mosso'. The piano part is boxed in black, and the cello part is boxed in blue.

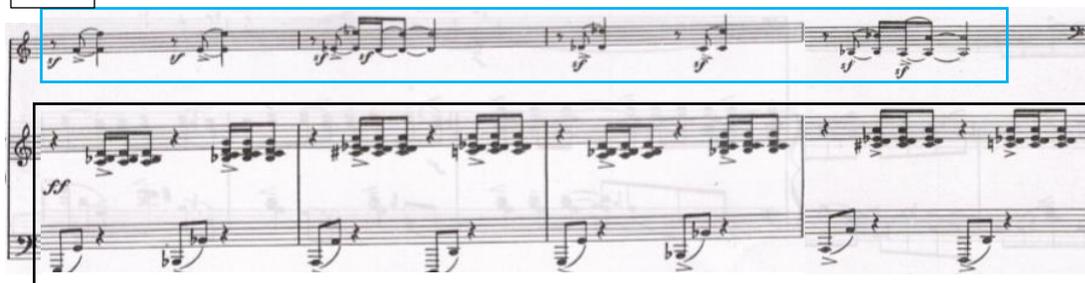
198



El chelo presenta un pasaje en octavas, en compás 202-205, mientras que la voz del piano se mantiene estable con motivos rítmicos de corcheas en el bajo y dieciseisavos con octavos en la mano derecha (Fig. 118).

118)

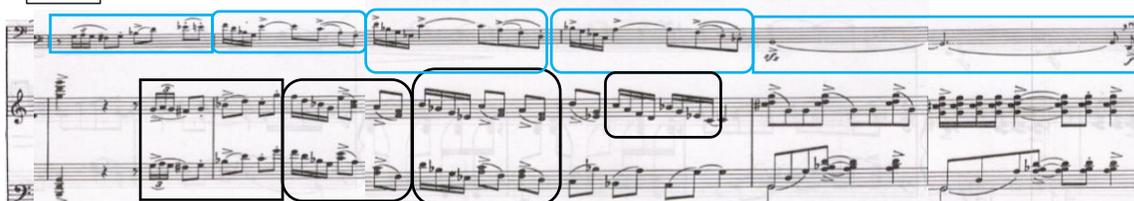
202



Del compás 206-211 chelo y piano se imitan en algunos motivos, presentan tresillos y dieciseisavos, lo cual vuelve al chelo más ligero, moviéndose descendentemente hasta llegar a una parte de reposo en la voz cantante (Fig.119).

119)

206



Posteriormente, se presenta una parte con carácter *Giocoso* en el compás 217-228, aquí se combinan dobles cuerdas en dieciseisavos y tresillos. Estos motivos le dan ligereza a la textura del sonido del chelo. El piano, por su parte, mantiene el mismo motivo rítmico en ambas manos (Fig. 120).

120)

217

223

En los compases 247-256, se presenta la indicación *enérgico*, para el chelo. Es un pasaje que es casi improvisatorio pues va sobre la parte del piano y va moviéndose por diferentes motivos rítmicos que dan movimiento e intensidad al carácter del pasaje (Fig.121).

121)

247

Del compás 257-262, se introduce un pasaje de dobles cuerdas en la voz del chelo, donde presenta la misma rítmica, la voz del acompañamiento mantiene los mismos motivos rítmicos hasta el compás 262, donde la mano derecha del piano cambia un poco porque ahora se mueve con movimiento de dieciseisavos (Fig.122).

122)

257

The image shows a musical score for measures 257 to 294. It consists of three systems of staves. The top system is a single staff with a blue highlight box around the entire line of music. The middle system has two staves, with the top staff highlighted by a blue box. The bottom system also has two staves, with the top staff highlighted by a blue box. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

En el compás 263 -294, se presenta un pasaje en octavas en la voz del chelo; este pasaje se repite en cuatro ocasiones. El piano va aumentando la densidad en cada una de las repeticiones de la frase del chelo (Fig. 123).

123)

263

The image shows a musical score for measures 263 to 298. It consists of two systems of staves. The top system has two staves, with the top staff highlighted by a blue box. The bottom system also has two staves, with the top staff highlighted by a blue box. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The number '263' is written above the first measure of the top staff in the first system.

Para finalizar la obra, del compás 291-298, chelo y piano tienen el mismo motivo de dos dieciseisavos con octavo. El chelo se mueve descendientemente junto con el piano y crean gran densidad juntos (Fig. 124).

124)

291

A musical score for three staves (bass, treble, and bass) showing measures 291 to 293. The top staff (bass clef) is highlighted with a blue box. The middle staff (treble clef) has several measures grouped with black boxes. The bottom staff (bass clef) shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Del compás 294 al final piano y chelo se mueven con los mismos motivos rítmicos en la tonalidad de Mi mayor; siguen creando densidad, pero con brillo. Al final ambos terminan con *glissando* y en *sforzandi* con distancia de octava (Fig. 125).

125)

294

A musical score for three staves (bass, treble, and bass) showing measures 294 to 297. The score is marked with *ff* (fortissimo) and includes a *glissando* instruction. The bottom staff (bass clef) shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The top staff (bass clef) and middle staff (treble clef) show melodic lines with slurs and dynamic markings.

Conclusiones

Las obras que se abordaron en este proyecto son de gran importancia dentro del repertorio para chelo como solista y dentro de la música de cámara.

Cada obra musical ejecutada me permitió enriquecer mis conocimientos sobre el instrumento. El programa abarca repertorio de distintas épocas y, por lo tanto, cada una contiene diferentes aspectos a considerar y tratar al momento de interpretarse.

Gracias a la investigación que realicé de cada una de las obras, pude tener un panorama más claro de lo que se requiere perfeccionar para apegarse a la idea del compositor. Fue de importancia haber tomado en cuenta el periodo de vida de cada uno, lo que ocurría a su alrededor y lo que pasaba en sus vidas para poder entender, poco más, su música. Cada obra contiene una gran riqueza de ideas musicales que fueron plasmadas por sus creadores, y pude apreciar la vastedad de conocimientos que está implícita en ellas, lo cual me incentiva a continuar por el camino de la investigación en función de la interpretación musical.

Bibliografía:

BENNET, Roy: *Investigando los estilos musicales*, Ediciones Akal, S. A., España, 1992.

BURKHOLDER, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude V: *History of Western Music*, 7° Edición. Advisory Board, EUA, 2006.

CAMINO, Francisco: *Barroco, historia, compositores, obras, formas musicales discografía e intérpretes de la música barroca*, Ollera y Ramos Editores, Madrid, 2002.

CORIÚN, Aharonián, coord.: *El Tango ayer y hoy*, Centro Nacional de Documentación Musical Laura Ayestarán, Montevideo, 2014.

DAUFI, Xavier: *La Sonata*, Ediciones Daimon, Manuel Payan, Barcelona, 1987.

DAUS, Roberto: *El Tango medio siglo en imágenes*, Almendra Music SL, Barcelona, 1998.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*, Norton & Company, Nueva York, 1992.

DOWNS, Philip G: *La Música Clásica*, Ediciones Akal, España, 1998.

FLEMMING, William: *Arte, música e ideas*, Editorial Interamericana, México, 1984.

HILL, John Walter: *La Música Barroca. Música en Europa Occidental., 1580-1750*, España: Ediciones Akal, S. A., Madrid, 2005.

SCHMIDT, J. y H.: *Ludwig van Beethoven*, Praeger Publisher, Nueva York, 1969.

LARDEN, J. Peters: *Haydn*, The New Grove Series, Reino Unido, 1980, 1982.

LOOKWOOD, Lewis: *Beethoven the Music and the Life*, W.W. Norton & Company. Inc., Nueva York, 2003.

LOOKWOOD, Lewis: *Beethoven the Music and the Life*, W. W. Norton, Nueva York, 2003.

MANDARINO, Eugenio: *Los poetas del tango*, Colihue S.R.L., Buenos Aires, (s/f).

MASSIN, Jean y Brigitte: *Ludwig van Beethoven*, trad. Isabel Asumed. Turner. S. A., Madrid, (s/f).

ORTÍZ NUEVO, José Luis., Núñez, Faustino: *La Rabia del Placer. El Nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, (s/f).

ROSEN, Charles: *El Estilo Clásico Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza, Madrid, 1972.

SOLOMON, Maynard: *Beethoven*, Schirmer Trade Books, Nueva York, 1977.

SISMAN, Elaine: *Haydn and his World*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1997.

STRUNK, Oliver: *Source Readings in Music. The Late Eighteenth Century*, W.W. Norton & Company, EUA, 1998.

Fuentes electrónicas:

Canal de Todos. "Breve Historia del Tango: Argentina Uruguay arrabales Rioplatense." *YouTube*. Acceso 20 febrero 2018. https://youtu.be/o0_gVRgoNKQ.

Cliff Eisen. "Piazzolla, Astor." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 8 diciembre 2018. <http://www.oxformusiconline.com/groove/music/viene/10.1093/gimo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045192>.

Douglas Johnson, Scott G. Burnham, William Drabkin, Joseph Kerman y Alan Tyson. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso el 25 agosto 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026?rskey=1krhDa&result=1>

Eduardo Giorlandini. "Las Raíces del tango Cronología." *EdUTecNe*. Acceso 1 noviembre 2017. <https://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.edutecne.utn.edu.ar/tango/>.

Equipo Editorial. "Origen del tango Rioplatense: Características y evolución." *Surdelsur*. Acceso 14 enero 2018. <https://surdelsur.com/es/origen-del-tango/>.

Georg Feder y James Webster. "Haydn (Franz) Joseph." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso el 12 octubre 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593?rskey=Gc890d&result=1>

Gerard Béhague. "Tango." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 20 de febrero 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027473>

Gerardo Gallo. "La Historia del Tango." *YouTube*. Acceso 25 febrero 2018.
<https://youtu.be/ulzMmX2EWUE>.

Partituras:

Bach, J.S. *Drei Sonaten für Kalvier und Viola da Gamba. G dur. D dur. G moll.* Rust, Wilhelm (ed.). Leipzig: Bach-Gesellschaft Ausgabe, Breitkopf und Härtel, 1860. Junio2017

[http://imslp.org/wiki/3_Sonatas_for_Viola_da_Gamba_and_Harpsichord,_BWV_1027-1029_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/3_Sonatas_for_Viola_da_Gamba_and_Harpsichord,_BWV_1027-1029_(Bach,_Johann_Sebastian))

Beethoven van, Ludwig. *Sonate Der Gräfin Marie v. Erdödy gewindmet Komponiert 1815 op.102. No. 2.* Friedrich, Hermann (ed.). Leipzig: C.F. Peters.

Mayo 2017 [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP03794-Beethoven - Cello Sonata No5.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP03794-Beethoven_-_Cello_Sonata_No5.pdf)

Haydn, Joseph. *Violoncello Concerto in C major. Hob.VIIb:1.Piano Reduction.* Gerlach, Sonja (ed.). Held, Cristoph (piano reduction). Ginzel, Reiner (fingering and bowing). G. Henle Verlag. München, 1989.

Piazzolla, Astor. A Mislav Rostropovich *Le Grand Tango per violoncello (o viola) e pianoforte*, Partitura. Bèrben, Ancona, Italia 1982.

ANEXO 1

Síntesis para el programa de mano

Sonata no. 1 en Sol mayor BWV 1027, para viola da gamba y clave de J. S. Bach (1685-1750)

Johann Sebastian Bach fue un compositor y organista nacido en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685.

Antes de Bach, la viola da gamba era un instrumento que se utilizaba con frecuencia en la música de cámara, el cual tomaba el papel de apoyo del bajo continuo. En países como Alemania obtuvo mucha importancia, desarrollo y crecimiento como instrumento solista. El siglo XVII fue un periodo clave para dos instrumentos: la viola da gamba (Francia) y el violonchelo (Italia). El sonido que lograba el chelo, de mucha resonancia y fuerza, poco a poco fue dejando atrás al sonido dulce y suave de la viola da gamba, debido al tipo de requerimientos musicales que buscaban los compositores de la época. El desplazamiento (de un instrumento sobre otro) causó mucha controversia. A pesar del auge y novedad musical del violonchelo, Bach le otorgó a la viola papeles de gran importancia y belleza. Se cree que estas sonatas se compusieron en el periodo de residencia de Bach en Köthen (1717-1723). Se desconoce la fecha precisa de su composición, ya que ninguna fuente reúne las tres sonatas. Se considera que estas sonatas fueron dedicadas al príncipe Leopold, quien fue violagambista y amigo de Bach. La sonata en Sol Mayor muestra gentileza e intensidad. Escrita en forma de *Sonata da Chiesa* (de iglesia), está compuesta de 4 movimientos: lento, rápido, lento, rápido. El acompañamiento del clavecín es un bajo *obbligato*, lo cual significa que todo su desarrollo ya se encuentra escrito y no solamente cifrado.

Sonata Op.102. No. 2 para violoncello y piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 17 de diciembre de 1770 y murió en Viena el 26 de marzo de 1827.

Las cinco sonatas para violonchelo y piano fueron compuestas entre 1795 y 1815. Las primeras dos sonatas fueron compuestas en 1796; la tercera sonata es del año 1807-1808 y fue publicada en Leipzig, en abril de 1809 y las dos últimas sonatas fueron escritas entre julio y agosto de 1815, publicadas en marzo de 1817.

Estas sonatas fueron de los primeros trabajos de gran importancia para el violonchelo y el piano, ya que ni Mozart ni Haydn habían compuesto sonatas para estos instrumentos en su tiempo. Fue hasta finales del S. XVIII que el violonchelo hizo a un lado su participación como instrumento dentro del bajo continuo, para posicionarse como instrumento solista. Las sonatas de Beethoven son consideradas como las primeras obras de piano y chelo más importantes. Los tipos de piano utilizados en la época de Beethoven eran diferentes al actual. En los títulos de las sonatas compuestas por Beethoven se puede ver la evolución por la que pasaban los instrumentos de teclado.

Las dos sonatas Op.5 tienen por título *Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec un Violoncelle obligé*. La tercera ya no hace mención del Clavecin y está escrita en su portada como: *Grand Sonata pour Pianoforte et Violoncelle* y las dos últimas se llaman *Sonates pour le Piano et le Violoncelle*. Las dos sonatas para violonchelo Op.102, tienen dedicatoria para la Condesa húngara Marie Erdödy, quien fue una de sus amigas más cercanas.

Concierto No. 1 en Do mayor Hob. VIIb:1, para violoncello y orquesta (transcripción para piano) de Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Franz Joseph Haydn nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau región fronteriza entre Austria y Hungría.

Se considera que el Periodo Clásico abarca del año 1750 a 1827. Hay estilos que conforman el Periodo Clásico o Clásico Temprano que florecieron desde las primeras décadas del S. XVIII y la segunda mitad de este (1720- 1770): estilo Rococó en Francia, estilo Galante y *Empfindsamer Stil* (estilo sensible-emocional-sentimentalismo) en Alemania. La fuente principal del idioma de Haydn fue el estilo Galante, mismo estilo característico de C.P.E. Bach, el cual era un lenguaje musical que predominó a mediados del siglo XVIII. El estilo Galante es música más “simple”, con menos ornamentación que su antecesora barroca.

El concierto en Do Mayor de Haydn tiene elementos del *Empfindsamer Stil*, el cual es una corriente caracterizada por la expresividad y matización sutil de la música: cronológicamente se desarrolla entre las décadas de los 1760-1780. Las características de este estilo son: melodías periódicas, adornos, cromatismos, figuras rítmicas nerviosas y cambios bruscos en la armonía para expresar melancolía apasionada.

Le Grand Tango, para violoncello y piano de Astor Piazzolla (1921-1992)

Astor Piazzolla nació en Mar del Plata en 1921. Fue compositor y bandoneísta.

Piazzolla creó el “nuevo tango” que en un principio encontró resistencia por parte de la audiencia. El definía este tipo de música como un tango que no era para bailarse ni cantarse, sino para escucharse. Fue escrito en 1982 y publicado en París, por eso lleva su nombre en francés. En 1982 Piazzolla recibe el encargo de componer una pieza dedicada a Rostropovich quien, al no conocer al compositor, la rechazó. Años después, al haber descubierto la genialidad del compositor, el famoso chelista buscó la obra para interpretarla.

La primera grabación que se realizó de esta pieza corrió a cargo del violonchelista Carlos Prieto y el pianista Edison Quintana en el año de 1990. Gracias al éxito y el asombro que causó el estilo de Piazzolla en Europa, Rostropovich le encargó al compositor un concierto para violonchelo y bandoneón con el propósito de estrenarlo con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Desgraciadamente, el fallecimiento del compositor lo impidió.