



**Universidad de Panamá
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Instrumentos Musicales y Canto**

**Trabajo de grado:
Bach, Beethoven, Saint-Saëns y Golijov: Análisis teórico, musical y estructural
de sus obras estándar para violonchelo**

**Alejandra Ester Ordóñez Vergara
8-937-1581**

**Trabajo de grado basado en el análisis de las obras musicales
correspondientes al recital de graduación para optar por el
Título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en
instrumento orquestal "Violonchelo", que describe aspectos
composicionales e históricos.**

**Panamá, República de Panamá
2021**

*“Primero, deseo agradecer a **Dios** por brindarme vida y salud para poder estudiar esta hermosa carrera y permitirme vivir y crecer rodeada de amor y personas que me han apoyado en todo este largo pero hermoso trayecto del mundo de la música. Gracias a Él tomé la decisión de escoger a la música como mi profesión, pero mi inspiración terrenal para sentirme aún más segura de dicha decisión siempre ha sido mi familia y en especial mi bella madre Elvita, quien inculcó en mí desde muy pequeña el amor por la música a través de su enseñanza, ejemplo, compromiso, pasión y entrega hacia ella. Doy gracias a los profesores Isaac Casal, Ricardo Zúñiga, Sebastián Cohen, Erick Parris y Jorge Jované, quienes me han acompañado y asesorado durante todo este proceso, quienes me han enseñado tanto, que me han visto crecer y ser mejor cada día y quienes han dado lo mejor de sí con el objetivo de formarme para ser una futura profesional exitosa. Deseo dar gracias a mis compañeros por el apoyo, ayuda y palabras de motivación que han compartido hacia mí durante toda la carrera. También deseo agradecer a mi padre Reyito, a mi hermano José David y a mi pareja Adrián por siempre estar dispuestos a ayudarme y sacrificarse con el fin de que cumpla con todos mis estudios y compromisos. Gracias a todos ellos y a mi madre por apoyarme incondicionalmente, creer en mí y motivarme a cumplir mis sueños y metas”.*

¡Infinitas gracias!

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimiento.....	ii
Introducción.....	1
Capítulo I: Biografías: Bach, Beethoven, Saint-Saëns y Golijov.....	2
Biografía de Johann S. Bach.....	3
Biografía de Ludwig Van Beethoven.....	9
Biografía de Camille Saint-Saëns.....	15
Biografía de Osvaldo Golijov.....	21
Capítulo II: Análisis y origen musical.....	27
Contexto histórico de la Suite n°3 de Bach.....	28
Análisis musical de la Suite n°3 de Bach.....	32
Contexto histórico de la Sonata n°3 en La Mayor de Beethoven.....	63
Análisis musical del Adagio Cantabile.....	66
Análisis musical del Allegro vivace.....	68
Contexto histórico del Concierto n°1 de Saint-Saëns.....	78
Análisis musical del Concierto n°1 en La menor de Saint-Saëns.....	80
Contexto histórico de Omaramor de Golijov.....	90
Análisis musical de Omaramor de Golijov.....	92
Capítulo III: Dificultades y recomendaciones.....	100
Suite n°3 de Johann S. Bach.....	103
Sonata n°3 de Beethoven (Adagio Cantabile y Allegro vivace)	112
Concierto n°1 en La menor para violonchelo de Saint-Saëns.....	115
Omaramor para violonchelo solo de Omaramor.....	119
Conclusión.....	121
Bibliografía.....	1

INTRODUCCIÓN

La ejecución de este escrito es prácticamente la culminación de la primera etapa de nuestra carrera, por tal razón deseamos que los tres capítulos que conforman el trabajo presenten información correcta, interesante, atractiva y valiosa ante los ojos de los posibles lectores. El material que se presentará en dichos capítulos tratará específicamente de las obras que interpretaremos en nuestro recital de grado, las cuales son: La Suite n°3 de Bach, El tercer movimiento de la Sonata n°3 para piano y violonchelo de Ludwig Van Beethoven, El concierto n°1 en La menor para violonchelo de Camille Saint-Saëns y la pieza latinoamericana llamada Omaramor de Osvaldo Golijov.

El primer capítulo tiene como nombre “Biografías: Bach, Beethoven, Saint-Saëns y Golijov”. En éste conoceremos a los compositores de dichas obras, desarrollando aspectos relacionados a sus vidas personales, estudios, carreras, fallecimientos y legados.

En el segundo capítulo, titulado “Origen y análisis musical”, se presentará un análisis musical general de las obras mencionadas anteriormente, en donde saldrán a relucir ámbitos históricos, interpretativos, melódicos, armónicos, técnicos y estructurales de las mismas.

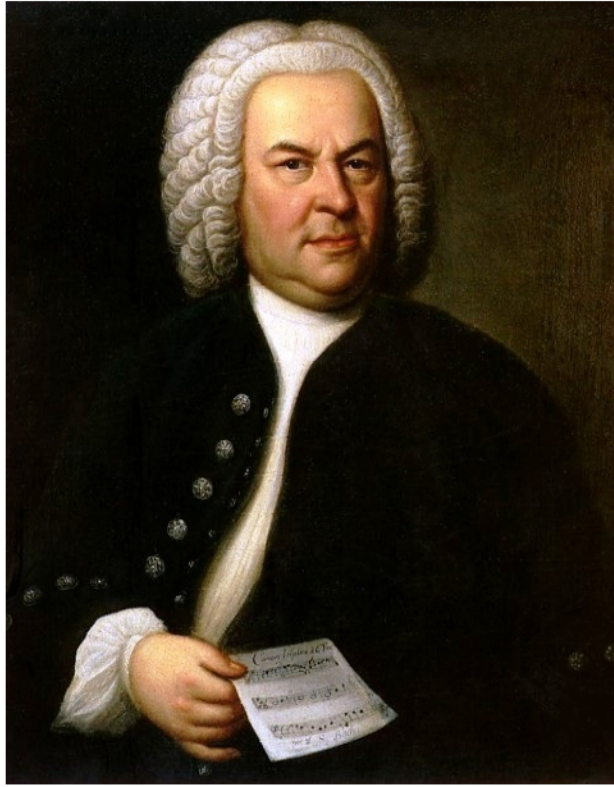
El último capítulo llamado “Dificultades y recomendaciones” trata de los conflictos técnicos e interpretativos que como instrumentistas podríamos confrontar al estudiar y tocar obras correspondientes a nuestros instrumentos (en este caso, para violonchelo), pero también se presentarán ciertas recomendaciones personales para que dichos conflictos hallen una solución confiable y factible.

En todos los capítulos, las obras serán evaluadas por orden de época, es decir que primero nos enfocaremos en la pieza perteneciente al periodo Barroco (La Suite n°3), luego la perteneciente al Clásico (Sonata n°3), después la pieza romántica (Concierto n°1) y por último la pieza contemporánea, la más reciente y cercana a nuestros días (Omaramor).

CAPÍTULO I

Biografías: Bach, Beethoven, Saint-Saëns y Golijov

JOHAN SEBASTIAN BACH



**Figura 1: Retrato de Johann Sebastian Bach en 1746,
por Elias Gottlob Haussmann**

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Alemania (actualmente Turingia) el 21 de marzo de 1685, el mismo año que Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti. Éste perteneció a una de las familias musicales más destacadas e influyentes de la historia. Durante más de doscientos años, los antecesores de Bach ocuparon cargos importantes como violinistas, cantores, organistas y profesores cortesanos o municipales, pero realmente ninguno de ellos alcanzó algún reconocimiento especial. De igual forma, no hay duda de que la familia Bach produjo buenos compositores e intérpretes y que su apellido, por lo menos en su ciudad, era reconocido como un sinónimo de arte musical.¹

¹ Miguel Ruiza, Tomás Fernández y Elena Tamaro, "Johann Sebastian Bach", Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea, <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/>.

Johann Sebastian fue el octavo hijo del matrimonio entre Maria Elisabetha Lämmerhirt y Johann Ambrosius Bach, el cual era director de los músicos de la ciudad.² Probablemente, su padre le enseñó a tocar el violín e inculcó en él una buena base de los principios de la teoría musical, y su tío, Johann Christoph Bach, lo introdujo en la práctica del órgano.³

La madre de Johann Sebastian falleció en 1694 cuando éste apenas tenía nueve años, y ocho meses más tarde, su padre también falleció. Johann Sebastian, huérfano a los diez años, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista en la iglesia de San Miguel de Ohrdruf, la cual era una ciudad cercana de su pueblo natal. Éste aprendió más sobre la teoría musical y también de composición, continuó sus estudios de órgano, y recibió lecciones de su hermano, quien lo familiarizó con la interpretación del clavicordio. Su hermano también le enseñó y le dio a conocer algunas obras de grandes compositores del sur de Alemania de la época, como Johann Pachelbel y Johann Jakob Froberger y algunos otros reconocidos compositores provenientes de otros lugares.

En 1700, Johann Sebastian se mudó a Lüneburg para continuar sus estudios en la Escuela Latina gracias a una beca que se le fue dada, pero aun así Bach cantaba a diario en los servicios eclesiásticos para contribuir a su manutención. Durante ese período, Bach tuvo el privilegio de entrar en contacto con renombrados organistas como Georg Böhm y J.A. Reincken, quienes le influyeron positivamente en su posterior carrera como intérprete del instrumento.⁴

En 1702, éste abandonó la escuela latina y, además, para ese entonces su dominio instrumental del órgano era excelente como para seguir progresando y perfeccionándose en él sin necesidad de maestros. Un año después (1703), Bach ocupó una plaza de violinista de la corte de Weimar al servicio del Duque Johann Ernst

² RICHARD JONES, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Music to Delight the Spirit Volume, 1695-1717* (USA: Oxford University Press, 2007).

³ La web de las biografías, "Bach, Johann Sebastian (1685-1750)", MCN Biografías.com, <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bach-johann-sebastian>.

⁴ La web de las biografías, "Bach, Johann Sebastian (1685-1750)", MCN Biografías.com, <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bach-johann-sebastian>.

de Sajonia-Weimar. También, como prueba de su indiscutible talento en el órgano, ese mismo año consiguió un puesto como organista en la iglesia nueva de Armstadt.⁵

Más tarde, en 1705, realizó un viaje a Lübeck donde tuvo la oportunidad de adentrarse y aprender de la música vocal y organística del compositor alemán Dietrich Buxtehude, al cual admiraba.⁶ Dos años más tarde decidió mudarse a Mülhausen como organista de la Blasiuskirche. También en ese mismo año, en 1707, se casó con su prima segunda María Bárbara Bach.

Durante su periodo en Mülhausen compuso sus primeras obras para órgano como la Toccata y fuga en Re menor BWV 565; Preludio y fuga en Re mayor BWV 532), y también algunas cantatas para iglesia, por ejemplo: Gott ist mein König (BWV 71) y Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit ("Actus Tragicus", BWV 106). Johann Sebastian tenía esperanzas de poder interpretar obras de formación compleja en Mülhausen, sin embargo, debido a problemas económicos, no pudo encontrar medios para poder realizar sus anhelados proyectos. Por tal razón, en 1708, Bach tomó la decisión de aceptar el puesto de organista y músico de cámara en la Capilla de Weimar, ciudad en la que permaneció hasta 1717.⁷

Luego, en diciembre de ese mismo año comenzó a trabajar como Maestro de Capilla en la Ciudad de Köthen, cargo que le había sido ofrecido por el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. En su estadía allí, Bach se centró en componer obras de carácter camerístico, dejando un poco de lado la música religiosa, ya que en la corte no se le exigía ni era obligatoria la escritura de obras de dicho tipo.⁸

Bach llevó a la música instrumental barroca a su máximo esplendor al ser reflejada en las obras que escribió durante su etapa en Köthen. Además, se puede decir que en este periodo también compuso algunas de sus obras más célebres, entre ellas: conciertos para violín (BWV 1041 en La menor; BWV 1042 en Mi mayor); las Sonatas

⁵ Ibid.

⁶ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. (Oxford University Press, 2000), 83.

⁷ La web de las biografías, "Bach, Johann Sebastian (1685-1750)", MCN Biografías.com, <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bach-johann-sebastian>.

⁸ Ibid.

y Partitas para violín solo; las Seis Suites para Violonchelo Solo; las Invenciones a dos voces y las Suites Francesas para clave, los Seis conciertos de Brandeburgo BWV 1046-1051, etc. Más adelante, se dedicó más que todo a la composición de obras para teclado y, en 1722, antes de abandonar la corte de Anhalt-Köthen, terminó el primer volumen de El clave bien temperado.⁹

Ese mismo año, Bach decidió solicitar el puesto de director de música y cantor de la Thomasschule de Leipzig. En 1723, asumió el cargo después de haber tenido que competir con G. P. Telemann y J. C. Graupner. Tras haber ganado el cargo, Bach se convirtió en supervisor de todas las actividades musicales de la ciudad. Durante su nuevo periodo en Leipzig, Bach trabajó en la composición de un nuevo repertorio de cantatas para iglesia, llegando a escribir una obra por semana en algún momento. En 1726, comenzó a publicar sus obras para teclado; también, durante este período, escribió grandes obras como el Magnificat, y las destacadas Pasión según San Juan (1724), Pasión según San Mateo (1729) y Pasión según San Marcos (1731).¹⁰

A sus sesenta años, Bach perfeccionó su obra existente y publicó la segunda colección de El clave bien temperado (1742), 18 corales (de 1742 en adelante), Corales Schubler (1746) y la Misa en sí menor (1747-48). También compuso grandes obras tardías como las Variaciones Goldberg para clave (1742), Variaciones Canónicas (1747), Ofrenda musical (1747) y El arte de la fuga (1748-49), todas ellas dentro de la herencia del barroco.¹¹

Luego, poco después de haber visitado la corte de Prusia debido a la obra La Ofrenda musical escrita para el Rey Federico II, en donde su hijo Carl Philipp Emanuel Bach era clavecinista, Bach enfermó de cataratas. En 1749, ya ciego, éste se vio obligado a retirarse y un año después, el 28 de julio de 1750, lamentablemente falleció a la edad de 65 años. En la época, se creía que la causa de la muerte de Bach había sido un operación muy poco exitosa relacionada a sus cataratas; sin embargo, algunos

⁹ Ibid.

¹⁰ La web de las biografías, "Bach, Johann Sebastian (1685-1750)", MCN Biografías.com, <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bach-johann-sebastian>.

¹¹ Ibid.

historiadores modernos especulan que la causa de su muerte fue una apoplejía, complicada por una neumonía. Pero en la actualidad, los estudiosos creen que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar y ciertos médicos especulan que padecía de blefaritis, la cual es una enfermedad ocular que se notaba en él en los retratos de sus últimos años.

La obra de Bach se puede dividir en tres grandes períodos, todos marcados por las diferentes influencias de los estilos de su época, el desarrollo, búsqueda y progreso evolutivo de su estilo personal, y los puestos profesionales que desempeñó.

El primer período, se puede decir que fue el de aprendizaje y estudio, el cual abarca desde 1700 hasta 1713, parte de su periodo ya en Weimar; en este periodo, Bach escribió más que todo música para teclado y cantatas sacras, formando un estilo que sintetizó toda la tradición de la música clásica europea antecesora, es decir, la polifonía clásica fijada en tiempos de Giovanni Pierluigi da Palestrina, el primer Barroco de Girolamo Frescobaldi, la música francesa del siglo XVII y la de autores alemanes e italianos de su época como Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel y Antonio Vivaldi.¹²

El segundo período, se puede decir que, de plena madurez, comenzó en el 1713 en Weimar, y acabó en 1740, ya en Leipzig. En este periodo se puede observar que Bach logró dominar los dos estilos principales de su época, el francés y el italiano, ya con progresiones armónicas plenamente tonales, melodías claras y ritmos dinámicos, y en sus obras se reflejaron características influenciadas por el concierto italiano y la suite francesa.¹³ Esto quiere decir que Bach sintetizó en sus obras elementos de ambos, ya que también reflejó en ellas rasgos autóctonos alemanes como el complejo contrapunto y textura interna y el coral, del que utilizó numerosas veces en sus obras religiosas. De todo esto, resulta un estilo moderno, fácilmente reconocible, pero de claras raíces del pasado.¹⁴

¹² Malcolm Boyd y Ramón de Andrés, *J.S. Bach Edición 250 aniversario. Volumen I* (RBA Coleccionables, 2001) 181-183.

¹³ Enrique Martínez Miura, *Bach Obra Completa Comentada*, (Peninsular Publishing Company, 1998), 20-22.

¹⁴ Julián Llinas, *La música a través de la historia*, (Enciclopedia Salvat, 1982), 27.

El último período de su música abarca desde la publicación de *Clavier-Übung III*, en 1739, hasta su fallecimiento en 1750. Bach compuso en esta etapa *El arte de la fuga*. Lamentablemente, durante los últimos años de su vida su obra fue considerada anticuada, difícil, árida y saturada de adornos. En este período compuso obras instrumentales singularmente densas, tanto que el 14 de mayo de 1737, Johann Adolph Scheibe, crítico musical de la nueva mentalidad de la ilustración, criticó duramente su música expresando que “sus piezas son extremadamente difíciles de tocar porque exige que los cantantes e instrumentistas hagan con sus gargantas e instrumentos exactamente lo que él puede tocar en el clavecín”, lo cual realmente requiere de mucha virtuosidad.¹⁵

A pesar de su tan criticada última etapa de composición, no se puede dudar de la creatividad del trabajo de Bach ni mucho menos subestimarla, ya que él escribió en casi todos los géneros y formas de su época, en múltiples combinaciones instrumentales y vocales. Finalizó y realizó grandísimas obras en todos ellos e incluso creó géneros nuevos, como la sonata para teclado y un instrumento.

Su fructuosa obra es considerada la cumbre de la música barroca. Sus composiciones reflejaban su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, además de la síntesis y creatividad para lograr unir los diversos estilos nacionales de su época y del pasado. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto y fuente de inspiración e influencia para sucesores compositores y músicos, tales como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Robert Schumann y Frédéric Chopin, entre muchos otros.

¹⁵Johann Adolph Scheibe, *Der Critischer Musikus (en alemán) Volumen 1*, (Leipzig: B. C. Breitkopf, 1745), 46.

LUDWIG VAN BEETHOVEN



Figura 2: Retrato de Ludwig Van Beethoven de 1820 por Joseph Karl Stieler

Ludwig Van Beethoven fue un reconocido compositor, distinguido pianista, profesor y hasta director de orquesta alemán. El legado musical de este compositor abarca desde el clasicismo hasta los inicios del romanticismo. A pesar de que gran parte de su música se enmarca dentro del clasicismo, también debemos saber que con sus atrevidos y diferentes cambios en el estilo de componer que refleja en algunas de sus obras, especialmente en las obras que compuso en sus últimos años de vida y que muchas veces no cumplían las normas o restricciones características de las composiciones del clasicismo, causó el impulso del romanticismo. En vez de procurar el equilibrio y la medida, como solía hacerlo en sus inicios y primeras obras, empezó a crear ideas innovadoras y originales, poniendo estas características al servicio de la necesidad expresiva individual e inaugurando así la sensibilidad romántica; debido a esto, logró llevar la música hacia otras posibilidades y temperamentos, por ejemplo, al explorar los extremos de los matices y las alturas de los instrumentos (graves y agudos), así como ritmos de mayor complejidad, desafiando las características estilísticas y compositivas que se estaban acostumbradas a ver, escuchar y emplear en las obras en aquel entonces.

Beethoven, bautizado como Ludovicus van Beethoven según el acta de bautismo, fue el segundo hijo del tenor de la corte de Bonn, Johann van Beethoven, y de Maria Magdalena Keverich.¹⁶ No existe la certeza absoluta de que el 16 de diciembre de 1770 fue la fecha de su nacimiento ya que no cuenta con alguna documentación histórica que respalde tal acontecimiento, sin embargo, ésta fue la fecha que al pasar de los años fue aceptada como la de su nacimiento.

Desde muy pequeño, Beethoven practicó el arte de la música debido a que su padre estaba muy impresionado por el hecho de que Wolfgang Amadeus Mozart, con tan solo siete años daba conciertos y él deseaba lo mismo para su hijo, quería que su hijo Ludwig siguiera esos mismos pasos y que ganara esa fama. Fue tanta la rigidez e intención del padre de hacer de Ludwig un nuevo niño prodigio que comenzó a enseñarle piano, órgano y clarinete a una muy temprana edad, pero dejando de lado el desarrollo afectivo del niño, el cual apenas se relacionaba con otros niños debido al excesivo estudio musical que su padre le exigía.¹⁷

El 26 de marzo de 1778, cuando apenas tenía siete años, Beethoven realizó por primera vez una actuación en público en Colonia. Siempre se pensó que Ludwig era más joven de lo que realmente era porque su padre, con la intención de que su hijo destacara de una manera más impactante, mentía respecto a la edad de aquel, afirmando a los demás que este era más joven. Debido a que el padre de Beethoven tenía un talento musical un poco limitado, Ludwig empezó a recibir clases de otros profesores causando en él avances significativos, sobre todo en la composición y la interpretación del órgano. Uno de estos profesores fue Christian Gottlob Neefe, el cual fue muy importante e influyente en su instrucción y también valoró de manera inmediata el excepcional nivel de Ludwig.¹⁸

En 1782, a sus once años de edad, Beethoven publicó su primera composición la cual es titulada Nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressle. Un año más tarde, Neefe escribió sobre su alumno en la Revista de Música que, si Beethoven

¹⁶ Canal de Historia, "Ludwig Van Beethoven", The History Channel Iberia, <https://canalhistoria.es/perfiles/ludwig-van-beethoven/>.

¹⁷ Marianna Basile, *La infancia y la educación musical* (Barcelona: Círculo de lectores, 1981), 10.

¹⁸ El sitio Ludwig Van Beethoven, "Biografía de Beethoven", [lvbeethoven.com](http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html), <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html>.

continuaba así, seguramente se convertiría en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart.¹⁹

En 1787, a sus 17 años, Beethoven tuvo la oportunidad de escapar de la presión familiar en la que vivía y decidió marcharse a la capital de Austria apoyado por su mecenas. El conde Ferdinand von Waldstein financió todos los gastos del viaje y lo convenció de sus posibilidades de éxito.

Poco tiempo después, la madre de Beethoven enfermó gravemente de tuberculosis, situación que hizo que su padre le pidiera a través de una carta que regresara a Bonn inmediatamente, pero lamentablemente la madre murió el 17 de julio de 1787. Tras este hecho, el padre de Beethoven fue detenido y luego encarcelado debido a la mala situación alcohólica que presentaba causada por la depresión que dejó en él la muerte de su esposa. Debido a esto, Ludwig sintió el deber de responsabilizarse de sus jóvenes hermanos, viéndose obligado a mantenerlos dando clases de piano y tocando el violín en una orquesta durante cinco años, mientras que su padre seguía preso.²⁰

En 1792, a Beethoven nuevamente se le financió un viaje a Viena, ocasión en la que permaneció en aquella ciudad el resto de su vida componiendo, tratando de lograr alcanzar algún reconocimiento social por medio del arte, pero a la vez sufriendo sordera, un mal particularmente terrible para él que era un músico. También, en esta etapa Beethoven recibió clases de contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger, de composición con Joseph Haydn y de lírica con Antonio Salieri.²¹

A sus 24 años publicó su primera obra importante que fueron los tres tríos para piano, violín y violonchelo (Opus 1) y en 1795, un año después, realizó su primer concierto público como compositor profesional en la ciudad de Viena, interpretando sus propias obras. Luego, realizó una gira por Praga, Dresde, Leipzig, Berlín y Budapest. Beethoven tuvo éxito y la corte, la iglesia y la nobleza vienesas acogieron su música, tanto así que decidieron convertirse en protectores y mecenas del joven compositor.

¹⁹Edmond Buchet, *Beethoven: Leyenda y realidad* (Ediciones Rialp, 1991), 33.

²⁰ El sitio Ludwig Van Beethoven, "Biografía de Beethoven", lvbeethoven.com, <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html>.

²¹ Ibid.

La sordera de Beethoven crecía cada vez más, tanto que con una gran preocupación le confesó su estado a su amigo Wegeler en 1801. Un año después, Beethoven tomó la decisión de escribir su conocido Testamento de Heiligenstadt, el cual expresa la desesperación, disgusto e impotencia que Ludwig sentía ante la injusticia de que un músico pudiera tornarse sordo, esto era algo que no podía soportar ni aceptar. Tan alto fue el grado de desesperación que incluso pensó en suicidarse, pero la música y su firme convicción de que a través de su música podía aportar grandemente al género causaron que siguiera adelante.²²

En cuanto a la forma de composición de componer de Beethoven, ésta empezó a cambiar, su música inicial, caracterizada por ser fresca y ligera, cambió para convertirse en épica, turbulenta y abrupta, acorde con los tiempos revolucionarios que vivía Europa fusionado también a la difícil situación personal de sordera que estaba atravesando.

Un aspecto interesante de la carrera musical y compositiva de Ludwig es que, al observar todas sus obras, se pueden identificar claramente tres facetas de composición que Beethoven abarcó:

- Primer periodo: abarca las composiciones escritas desde 1794 hasta 1800, caracterizadas por seguir de cerca el modelo establecido por Mozart y Haydn y el clasicismo en general, sin excesivas innovaciones o rasgos personales (obras: Septimino o sus dos primeros conciertos para piano).²³
- Segundo periodo: abarca desde 1801 hasta 1814, periodo de madurez, con obras plenamente originales (obras: ópera Fidelio, 8 primeras sinfonías, 3 últimos conciertos para piano, Concierto para violín).²⁴

²² El sitio Ludwig Van Beethoven, "Biografía de Beethoven", lvbeethoven.com, <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html>.

²³ Glenn Stanley, *The Cambridge Companion to Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 105-106.

²⁴ Edmond Buchet, *Beethoven: Leyenda y realidad* (Ediciones Rialp, 1991), 95.

- Tercer periodo: abarca desde 1815 hasta la muerte del músico y está dominada por sus obras más innovadoras y personales (obras: Sinfonía n°9, la Missa solemnis y los últimos cuartetos de cuerda y sonatas para piano).²⁵

En el año 1809, Beethoven no sentía conformidad ni comodidad respecto a su situación económica en Viena, llegando a plantearse la propuesta que Jerónimo Bonaparte le había hecho de trasladarse a Wesfalia: sin embargo, la condesa Anna Marie Erdödy, una vieja amiga suya, logró convencerlo para que se mantuviera en Viena con la ayuda de sus admiradores más ricos, entre los que se encontraban el príncipe Lobkowitz y el príncipe Kinsky, quienes llegaron a ofrecerle a Beethoven una pensión anual de 4000 florines, lo que le permitió continuar viviendo en la ciudad sin preocupaciones económicas. Esta pensión convirtió a Beethoven en el primer músico y compositor independiente de la historia, consiguiendo vivir de los encargos que se le realizaban, sin estar al servicio de un príncipe o un aristócrata, como sí solían estarlo los músicos anteriormente (entre ellos Mozart y Haydn) formando parte del personal doméstico de dichos aristócratas y componiendo e interpretando según sus amos les pedían; en cambio, Beethoven, con las condiciones del arreglo que acordó con sus benefactores, lo libraron de dicha situación permitiendo que éste compusiera lo que quisiera cuando quisiera.²⁶ Esta situación logró el triunfo, el respeto y el reconocimiento de otros compositores contemporáneos hacia Beethoven y también marcó un antes y un después en la historia económica de los músicos sucesores a él.

Los últimos años de vida de Beethoven no fueron muy gratos, pasándolos totalmente aislado debido a su sordera. Solo se relacionaba con ciertos amigos a través de los “cuadernos de conversación”, que le sirvieron para comunicarse con ellos. La novena sinfonía, la cual terminó en 1823 fue su último gran éxito y en sus últimos tres años se dedicó a componer la Missa Solemnis y algunos cuartetos de cuerda.

²⁵ Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin, “Beethoven, Ludwig Van”, Oxford Music Online, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>.

²⁶ El sitio Ludwig Van Beethoven, “Biografía de Beethoven”, [lvbeethoven.com](http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html), <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html>.

Por otro lado, la salud de Beethoven empeoró cada vez más a pesar de los cuidados de su médico y el cariño de sus amigos. Ludwig sufrió de problemas hepáticos durante toda su vida, convirtiéndose en parte de su vida cotidiana las diarreas y vómitos, situación que también era conocida por todos los que le rodeaban. Lamentablemente, este gran compositor falleció el 26 de marzo de 1827, a los 56 años de edad, en su apartamento en Viena como consecuencia de dicho problema.

Ludwig Van Beethoven es considerado uno de los compositores más importantes de la historia de la música, dejando un legado que ha sido de gran influencia y determinación en la evolución de este hermoso arte en su posterioridad.

Beethoven siempre fue un hombre persistente respecto a cumplir sus sueños, ambiciones y metas, no dejándose caer por el trauma que pudo haber causado en él la sordera que padecía y también la soledad que pudo haber sentido al no casarse nunca; aun así, Ludwig siguió componiendo y creando obras conmovedoras, expresivas, experimentales e innovadores que marcaron su carrera y la musicalidad de muchos compositores posteriores y hasta de la actualidad.

El artículo escrito por William Marquez de BBC News Mundo cita una hermosa expresión refiriéndose a Beethoven, ésta dice: "De muchas maneras revolucionó el alcance de la música en términos de sonido y volumen, su ambición y la idea de que esta puede expresar ideas y sentimientos; (demostró que la música) no es sólo un espectáculo, puro entretenimiento, sino algo mucho más profundo".²⁷

²⁷ William Marquez, "Beethoven: cómo se quedó sordo (y aun así pudo crear algunas de las mejores obras de la historia de la música)", BBC News Mundo, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-55208393>.

CAMILLE SAINT- SAENS



Figura 3: Retrato de Camille Saint-Saëns extraído de “Ilustraciones libro de Memorias Saint-Saëns, 1919.

Charles Camille Saint-Saëns, nacido el 9 de octubre de 1835 en un pueblo de París llamado Rue du Jardinet.²⁸ Éste fue un reconocido compositor, virtuoso organista, director de orquesta, pianista y militar francés. Fue un músico muy dotado, siempre destacó entre los músicos de aquella época. Tenía un espíritu curioso y multifacético, llegó a aprender diferentes artes como la escritura y la caricatura y, también estudió sobre diversas ciencias como la geología, botánica, arqueología, entre otras.²⁹ Además de la composición, su fuerte siempre fue la interpretación del piano, considerado virtuoso y excelente al improvisar en el órgano.

²⁸ M. Albert Legrand. “Conservador del Musée Saint-Saëns” (Conferencia presentada el 9 de abril de 1935 en la Alliance Française).

²⁹ Sabina Teller Ratner, *Saint-Saëns, Camille: Life* (Grove Music Online, Oxford University Press, 2012).

Saint-Saëns logró desempeñar un excepcional papel en la renovación de la música francesa, ya sea por su enseñanza como también por su aportación y defensa hacia la música innovadora. Se le puede considerar como un elemento esencial de la renovación que influenció la música de Claude Debussy y Maurice Ravel.

Su padre, Victor Saint-Saëns, falleció de tuberculosis tan solo tres meses después de que Camille naciera, el cual fue su primer y único hijo. Saint-Saëns fue enviado a Corbeil durante dos años debido a que su madre, Clémence Collin recibió consejos de los médicos respecto al riesgo de contagio de la enfermedad que el padre padecía si permanecía allí. A pesar de este esfuerzo, de igual forma Camille padeció toda su vida de problemas pulmonares. Además, su madre no contaba con los suficientes recursos para poder criarlo; por tal razón, ella decidió que lo mejor para su hijo era aceptar la oportunidad de continuar viviendo con su tía abuela llamada Charlotte Masson. Charlotte lo dejaba tocar el piano a muy corta edad, desde pequeño se veía el potencial de su talento, era un niño prodigio.³⁰ Finalmente, en 1837, Camille regresó a París y tuvo la dicha de vivir rodeado del amor de su tía abuela y su madre.

También empezó a componer muy pronto, realizando a los 4 años su primera pequeña pieza para piano, la cual actualmente es conservada en la Biblioteca Nacional de Francia. A los cinco años ya podía ejecutar sonatas sencillas al piano y también escribió su primera canción llamada *Le Soir*.

A sus 7 años, Saint-Saëns comenzó a recibir lecciones de piano con Camille-Marie Stamaty y con sus estudios logró ejecutar el Clave bien temperado de Johann Sebastian Bach. Camille dejaba impresionado a su maestro debido a la soltura y fluidez con la que éste tocaba algunas de las sonatas de Mozart.

El 6 de mayo de 1846, su maestro Stamaty le consiguió la realización de un recital en la Sala Pleyel, el cual fue su debut público. En él, Camille fue acompañado por Théophile Tilmant, director de orquesta y violinista francés. Saint-Saëns interpretó un variado repertorio, en el que ejecutó obras como: el Concierto en do menor de Beethoven y el Concierto de piano nº 15, KV 450 de Mozart, varias piezas de George Friderich Händel, Johann Hummel y Johann Sebastian Bach, y para

³⁰Camille Saint-Saëns, *Musical Memories* (Small, Maynard & Company, 1919).

rematar, ofreció tocar como bis cualquiera de las 32 Sonatas para piano de Beethoven. Dicho recital causó un gran impacto, tanto que casi todos los periódicos de Europa y en algunos de los Estados Unidos, se escribieron reseñas de este magnífico concierto. A pesar de que su maestro Stamaty ofreció a Camille la propuesta de iniciar una vida de concertista prodigio, su madre decidió no aceptar dicha propuesta debido a la preocupación que le causaba la mala salud de su hijo y, además deseaba que Camille pudiese realizar sus estudios generales.³¹

En 1848, Camille tuvo la oportunidad de ingresar al Conservatorio de París en donde inicialmente asistía a las clases de órgano de Jacques Halévy únicamente como oyente, pero más tarde se convirtió en un alumno oficial de las mismas y también, con el mismo profesor, recibió clases de composición.³² A parte de esto, también tomó lecciones de acompañamiento y de canto.

Camille logró componer su primera Sinfonía en Mi bemol mayor a sus 18 años, en 1853. Esta obra fue estrenada el 11 de diciembre de 1853 y tuvo un gran éxito. La obra cautivó y causó el asombro de varios compositores como Rossini, Gounod, Schuman y Hector Berlioz.

Ese mismo año empezó a trabajar como organista en la iglesia de Saint-Merry hasta 1857, año en el que decidió sustituir a Louis James Alfred Lefébure-Wely como organista de la Iglesia de la Madeleine, uno de los puestos mejores pagados de todo París en el cual se mantuvo hasta 1877.³³

Las improvisaciones que Camille podía ejecutar en el órgano fueron motivos de elogios por parte del público parisino y también de Liszt, expresando en 1866 que Saint-Saëns era el más grande organista del mundo. Anteriormente a dicho elogio por parte de Liszt hacia el talento de Camille, Richard Wagner ya lo había elogiado al expresar que el joven pianista podía tocar a primera vista sus complicadas obras con tanta comprensión

³¹ Donald Brook, *Five Great French Composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel; Their Lives* (Barrie & Jentkins, 1947).

³² Hugh Macdonald, "Halévy, Fromental", Grove Music Online, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902106>.

³³ Donald Brook, *Five Great French Composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel; Their Lives* (Barrie & Jentkins, 1947).

y facilidad. Algunos años después, al ya haber escuchado algunas obras de Camille, dijo que Saint-Saëns era el más grande compositor francés vivo.³⁴

De 1861 a 1865, por primera y única vez, este se dedicó a la enseñanza, llegando a impartir clases a algunos futuros grandes compositores como Cécile Chaminade, André Messager, Jacques Albert Perilhou, Eugène Gigout y Henri Duparc, y su preferido, destinado a la fama, Gabriel Fauré, al que también distinguió con su amistad. En aquellos años también entabló amistad con algunos compositores como Bizet, Rossini y Berlioz a pesar de sus diferencias de edades.

En 1867, su cantata *Las bodas de Prometeo* ganó el primer premio del concurso organizado en conmemoración de la Gran Feria Internacional del Trabajo y de la Industria. En aquella ocasión, los miembros del jurado eran Rossini, Daniel Auber, Giuseppe Verdi, Berlioz y Gounod, jurado considerado como uno de los más destacados de la historia.³⁵ Un año después, Saint-Saëns dirigió una serie de conciertos en el que conoció al famoso Antón Rubinstein, con quien también entabló una amistad inmediatamente. Tres semanas más tarde, Camille le consiguió a Rubinstein la dirección de un concierto, en el cual se interpretó el Segundo Concierto para piano, convirtiéndose en una de sus obras más famosas.³⁶ Dicho concierto fue escrito por Camille en solo 17 días específicamente para estrenarlo ese día. Todo esto ocurrió por el simple comentario de Rubinstein hacia Camille en el que le expresó que nunca había dirigido en Francia. El concierto tuvo un éxito rotundo y fue muy bien acogido por el público, generando agradables comentarios entre los círculos musicales y causando impactantes publicaciones en varios periódicos, poco a poco bautizándose como uno de los conciertos más conocidos en todo el mundo. Camille fue nombrado como Caballero de la Legión de Honor ese mismo año en reconocimiento especial a su indudable fama.

Camille fue el primer compositor de origen francés en escribir poemas sinfónicos y estrenarlos en Francia. Su primer poema sinfónico fue *La Rueda de Onfalia* y luego

³⁴ Ibid.

³⁵ Sabina Teller Ratner, *Saint-Saëns, Camille: Life* (Grove Music Online, Oxford University Press, 2012).

³⁶ Daniel Fallon, *Camille Saint-Saëns: Lista de obras* (Grove Music Online, Oxford University Press, 2001).

escribió otros más como Phaéton (1873), La danza macabra (1874) y La juventud de Hércules (1877).

Otro género musical en el que Camille se interesó en componer fue la ópera. Después de varios años de haber escrito su primera ópera llamada *Le timbre d'argent*, finalmente se estrenó en el Teatro Lírico Dramático de París en 1877.

Ese mismo año terminó de componer la ópera *Sansón y Dalila*, basada en una historia bíblica del libro de Jueces. En su estreno, que fue en Weimar, la obra fue dirigida por Liszt y tuvo un gran éxito. Luego, ésta se presentó nuevamente en otras ciudades como Colonia, Hamburgo, Praga y Dresde. La ópera no se presentó en Francia sino hasta 12 años después, y no en su capital, sino en Ruan. Más tarde, después de haberse presentado en muchas otras ciudades más, al fin se presentó en el Teatro Eden de París en 1890. *Sansón y Dalila* llegó a ser una de las obras más conocidas de Camille Saint-Saëns.

En 1886, año que pudo ser uno de los peores de Camille debido a su expulsión de la Sociedad Nacional de Música, realmente fue uno de sus mejores años ya que pudo terminar su Sinfonía nº 3, para la Royal Philharmonic Society.³⁷ Dirigida por el propio Camille, la obra se estrenó el 19 de mayo de 1886 en Londres y más tarde, fue dedicada a la memoria de Franz Liszt, que lamentablemente había fallecido. Después de tanto trabajo, Camille decidió irse de vacaciones a un pequeño pueblo de Austria, donde en pocos días compuso su obra más famosa y elogiada: *El Carnaval de los animales*. Mientras tuvo vida, Camille solo accedió a publicar la extremadamente popular *Le Cygne* para violonchelo y piano, pieza perteneciente a *El Carnaval de los animales*. Dicha obra no se publicó enteramente hasta la muerte del compositor.

Más tarde, Camille cayó en una profunda depresión pensando inclusive en suicidarse tras la muerte de su madre el 18 de diciembre de 1888. Fue tanto el dolor que sintió que decidió alejarse de todo, incluyendo Francia, que desapareció por completo por un largo tiempo. Las personas cercanas a su residencia solo explicaban a los demás que Camille realizó un viaje repentino a un lugar desconocido y que no sabían cuando

³⁷ Sociedad Filarmónica, *The Times*, (1886), 5.

volvería. Muchos especularon que Camille había sido secuestrado o que se había vuelto loco.

A este viaje del que nadie tenía información, Camille visitó Argelia, Egipto y luego pasó una temporada en las Islas Canarias, lugar donde acogió el seudónimo de Charles Sannois. Su estadía allí lo llevó a componer el “Valse de Canariote” inspirado por su devoción hacia las Islas Canarias.

Camille viajó por primera a los Estados Unidos en el año 1906, en donde dio conciertos en algunas ciudades como Chicago, Filadelfia y Washington. Lamentablemente la gira no fue tan agradable debido a que Saint-Saëns enfermó. Como forma de agradecimiento, al estar mejor de salud, Camille compuso una obra escrita para orquesta, órgano y doble coro llamada Praise ye the Lord.

Saint-Saëns fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford en 1907, y además, Camille asistió a un evento en donde fue honrado con una estatua realizado en la ciudad de Dieppe. Un año más tarde, Camille se convirtió en el primer compositor famoso en escribir para el cine, al componer la música para la película El asesinato del duque de Guisa, primera cinta cinematográfica que tuvo un éxito popular.

Víctima de sus problemas pulmonares, Camille Saint-Saëns falleció el 16 de diciembre de 1921, a la edad de 86 años, en el Hôtel de l’Oasis, de Argel. Su muerte fue repentina e inesperada, se dice que aquel día trabajó y hasta cantó algunas arias de Verdi.

En la actualidad, Camille Saint-Saëns se considera un compositor de características musicales elegantes y técnicamente sin defectos, inclusive muchas veces considerada que no había sido compuesta con mucha inspiración debido a su perfección. También es considerado como “el compositor francés más alemán” gracias a su fascinante capacidad de elaborar numerosos temas. Se cree que su música continúa la tradición clásica francesa, calificando sus obras como impecables, limpias, lógicas, profesionales y mesuradas, es decir, no exageradas o excesivas; por otro lado, ésta combina el estilo lírico de la música francesa del siglo 19 con una gran calidad formal, siendo considerado el precursor del neoclasicismo musical.

OSVALDO GOLIJOV



Figura 4: Foto de Osvaldo Golijov tomada por Sebastien Chambert en el Festival de Saint-Denis (2007)

Osvaldo Golijov, nacido el 5 de diciembre de 1960 en La Plata, Argentina, es un compositor argentino que es conocido por su moderado enfoque en la música de concierto. Osvaldo se convirtió en uno de los más exitosos artistas de dicho género musical a principios del siglo 21 en los Estados Unidos.³⁸ La familia de su padre era de origen judía rusa y, la de su madre, procedía de una familia judía rumana. Ambas partes emigraron en 1920 a La Plata,³⁹ en donde Osvaldo fue criado.⁴⁰ Su padre era médico y su madre se dedicaba a la enseñanza del piano.⁴¹

³⁸ Britannica, The Editors of Encyclopaedia, "Osvaldo Golijov, Argentine composer", Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov>.

³⁹ LA Phil, "La Pasión según San Marcos", Gustavo Dudamel, Music and Artistic director, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2187/la-pasion-segun-san-marcos>.

⁴⁰ College of the Holy Cross, "Osvaldo N. Golijov", Music Department, <https://www.holycross.edu/academics/programs/music/osvaldo-n-golijov>.

⁴¹ Ibid.

El estilo de composición de Golijov refleja características influenciadas por sus orígenes multiculturales. Debido a dicha multiculturalidad causada por los orígenes de sus padres, Osvaldo creció en contacto con diversos géneros musicales, los cuales son plasmados de manera combinada en sus obras. Dichos géneros son: Música clásica de cámara, la cual inculcó su madre en él ya que ésta era profesora de piano; música litúrgica de origen judío; el klezmer⁴², el cual es un género musical que se desarrolló en las comunidades judías de Europa del Este antes de que ocurrieran las dos guerras mundiales; y por supuesto, vernáculos estilos musicales de Latinoamérica, incluyendo baladas populares hasta el nuevo tango en ese entonces del maestro Astor Piazzolla.⁴³ Regularmente, su música es interpretada en América y Europa por distinguidos grupos musicales.⁴⁴

Golijov nunca ha sido un compositor con aspiraciones musicales comunes, sino que deseaba innovar algunos aspectos musicales a través de ella. Un ejemplo de ello es que Osvaldo realizaba composiciones para instrumentos no convencionales, utilizando en ellas instrumentos como tambores cubanos, el acordeón, cimbalom o kamāncheh que es un raro violín con púas persas y, a veces utiliza efectos sonoros de amplificación en los mismos.⁴⁵

The New York Times definió a Golijov como "un alquimista musical que evoca nuevos mundos", refiriéndose a que, en sus composiciones, Osvaldo toma como punto de partida a imágenes sonoras de su propia experiencia⁴⁶ o de emociones reales que ha vivido en su cotidianeidad creando así magia en ellas. Desde sus inicios, su música reflejó características descaradamente melódicas, directas y coloridas.

⁴² LA Phil, "La Pasión según San Marcos", Gustavo Dudamel, Music and Artistic director, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2187/la-pasion-segun-san-marcos>.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ College of the Holy Cross, "Osvaldo N. Golijov", Music Department, <https://www.holycross.edu/academics/programs/music/osvaldo-n-golijov>.

⁴⁵ Britannica, The Editors of Encyclopaedia, "Osvaldo Golijov, Argentine composer", Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov>.

⁴⁶ College of the Holy Cross, "Osvaldo N. Golijov", Music Department, <https://www.holycross.edu/academics/programs/music/osvaldo-n-golijov>.

Además de esto, Osvaldo aprendió yiddish desde pequeño, el cual es un idioma perteneciente a las comunidades judías, es decir que su multiculturalidad no solo se relacionaba con aspectos musicales sino también con aquellos pertenecientes a su vida cotidiana. A pesar de ser inusuales en la música clásica occidental, el yiddish y el árabe son idiomas que Osvaldo ha empleado en sus composiciones vocales. Estas composiciones podían ser exageradamente líricas como también podían ser fuertemente rítmicas.⁴⁷

Continuando la disciplina de su madre, Osvaldo decidió dedicarse al estudio del piano en el conservatorio de La Plata, en donde allí también estudió composición con Gerardo Gandini, quien era alumno de Alberto Ginastera.

En 1983, Osvaldo se mudó a Israel⁴⁸ para estudiar en la Academia Rubin de Jerusalén con el maestro Mark Kopytman. Estando allí, Golijov pudo profundizar su conocimiento respecto a las mezcladas tradiciones musicales características de Jerusalén.

Tres años después, Golijov se mudó a los Estados Unidos y logró obtener un título de doctorado en la Universidad de Pensilvania en donde había estudiado con el compositor estadounidense George Crumb. Mientras estudiaba con Lukas Foss y Oliver Knussen, trabajaba como ayudante en la cátedra de Tanglewood.⁴⁹

A pesar de sus migraciones a Israel y luego a los Estados Unidos, las influencias culturales de su juventud siguen reflejándose en la creatividad e imaginación musical que plasma en sus obras.⁵⁰

Golijov realizó algunas colaboraciones musicales con varios artistas o grupos destacados, entre ellos se puede mencionar al Kronos Quartet, el St. Lawrence String Quartet y la soprano Dawn Upshaw. La obra Yiddishbuk escrita para St. Lawrence y

⁴⁷ Britannica, The Editors of Encyclopaedia, "Osvaldo Golijov, Argentine composer", Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov>.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ LA Phil, "La Pasión según San Marcos", Gustavo Dudamel, Music and Artistic director, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2187/la-pasion-segun-san-marcos>.

el clarinetista Todd Palmer fue uno de sus primeros éxitos, y el Kronos Quartet interpretó y realizó grabaciones de varias de sus obras.⁵¹

En el año 2000, Golijov recibió elogios y aseguró su éxito con “La Pasión según San Marcos”, obra que se le fue encargada para conmemorar el 250 aniversario de la muerte del gran Johann Sebastian Bach, en donde plasmó desenfrenadamente la música folclórica de Latinoamérica, fusionada con el ritmo de tambores caribeños y el canto gregoriano. Según el crítico Mark Swed, el estreno de la obra realizada en Stuttgart, Alemania, obtuvo como resultado una ovación de 25 minutos por parte de los oyentes y generó en algunos de ellos la sensación de que “la historia de la música moderna acababa de hacerse”.⁵²

En el 2004, la distinguida cantante Upshaw interpretó y grabó la obra Ayre compuesta por Osvaldo, la cual es un ciclo de canciones de orígenes árabes, hebreos y españoles, y también participó de la grabación de la obra Ainadamar, la cual fue ganadora de un Grammy.⁵³

Además de lo mencionado anteriormente, Golijov compuso bandas sonoras originales para películas, entre ellas: “The Man Who Cried” de Sally Potter en el 2000 y “Juventud sin Juventud” de Francis Ford Coppola en el 2007.⁵⁴

Actualmente, Osvaldo vive con su familia en Newton, Massachusetts, en donde trabaja como profesor de música en College of the Holy Cross desde 1991. Además, éste también enseña en el Conservatorio de Boston.

Como compositor, Osvaldo ha trabajado de manera permanente en numerosas universidades estadounidenses y también ha sido invitado para enseñar en festivales, por ejemplo, el festival de Ravinia en Chicago, Spoleto Festival USA, los festivales

⁵¹ Britannica, The Editors of Encyclopaedia, “Osvaldo Golijov, Argentine composer”, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov>.

⁵² Corinna da Fonseca-Wollheim, “After a Decade of Silence, a Composer Reappears”, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2020/11/05/arts/music/osvaldo-golijov-music.html>.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

anuales celebrados en Marlboro, el Festival Most Mozart en el Lincoln Center, entre otros.⁵⁵

El 2006 fue un año de éxito para Osvaldo ya que el Lincoln Center de la ciudad de Nueva York y el Barbican Center de Londres organizaron importantes festivales celebrando su música. Tuvo la fortuna de que la Orquesta Sinfónica de Atlanta, dirigida por Robert Spano, fue la intérprete de su música durante la temporada 2006-07. Ese mismo año tuvo la oportunidad de ocupar un cargo como compositor residente de la Orquesta Sinfónica de Chicago, el cual mantuvo por cuatro años. Además de todo esto, también fue nombrado Compositor del Año por la respetada revista de artes escénicas Musical América.⁵⁶

En los últimos años, Osvaldo ha recibido distinguidos premios como el de la Fundación MacArthur "Genius Grant", el Premio Vilcek, dos premios GRAMMY del 2006 debido a su exitosa obra *Ainadamar*, uno como "Mejor grabación de ópera" y el otro como "Mejor composición contemporánea".⁵⁷ En el 2009, éste recibió en Argentina el Diploma al Mérito de los Premios Konex debido a su trayectoria como compositor en la última década.

Las obras de Osvaldo Golijov han sido publicadas en varios sellos discográficas, incluidos EMI, Deutsche Grammophone, BBC, Hansler, In a Circle y Warner Records. También han sido publicadas por importantes editoriales de música clásica como Ytalianna, Boosey and Hawkes y Narrow Bridge Songs.⁵⁸

Lamentablemente, para Osvaldo, no todo en su carrera musical fue color de rosa ya que, en una ocasión en el 2012, su autenticidad musical fue puesta en duda tras descubrir en el encargo de la obertura "Sidereus", solicitada por un consorcio de orquestas que le ofrecieron una suma considerable, que la misma contenía material

⁵⁵ Britannica, The Editors of Encyclopaedia, "Osvaldo Golijov, Argentine composer", Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov>.

⁵⁶ Britannica, The Editors of Encyclopaedia, "Osvaldo Golijov, Argentine composer", Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov>.

⁵⁷ Boosey & Hawkes, "Osvaldo Golijov", <https://www.boosey.com/composer/Osvaldo+Golijov>.

⁵⁸ College of the Holy Cross, "Osvaldo N. Golijov", Music Department, <https://www.holycross.edu/academics/programs/music/osvaldo-n-golijov>.

considerado como “plagio” extraída de una obra de otro compositor compañero. Aunque muchos lo defendieron, algunos críticos, incluido Alex Ross de The New Yorker, culparon a Osvaldo acusándolo de no poseer con una suficiente transparencia o sinceridad respecto a sus fuentes. Realmente el episodio fue vergonzoso y Osvaldo no lo tomó muy bien para sus siguientes años.⁵⁹

Durante los últimos 10 años, Golijov ha estado prácticamente en silencio en el ámbito musical; sin embargo, su obra “Falling Out of Time” se convirtió en la semilla de su regreso creativo.⁶⁰

En una llamada telefónica que realizaron recientemente con Golijov a sus 59 años, éste dijo: "Estaba realmente deprimido", refiriéndose a su sequía creativa. Seguidamente agregó: “Fue doloroso, y luego fue pacífico, y ahora es liberador”, tal vez refiriéndose a su glorioso regreso con la obra mencionada anteriormente.⁶¹

Se dice que, si no hubiera sido por el coronavirus, dicho trabajo se habría presentado en Tanglewood y Carnegie Hall, adentrando nuevamente el regreso de Golijov al centro del establecimiento clásico.⁶²

Golijov ha confirmado que desde que la pandemia se produjo no ha parado de escribir nuevo material. Hizo las paces consigo mismo por su parálisis musical, la especulación pública sobre los rumores que se crearon con la situación desagradable que tuvo que atravesar y la sensación de que su música ha perdido la atención en el mundo.⁶³

Sabiamente Osvaldo Golijov dijo: “Venimos al mundo para hacer algo. Escribí menos música de la que desearía haber escrito, pero escribí cosas que se quedan ”.⁶⁴

⁵⁹ Corinna da Fonseca-Wollheim, “After a Decade of Silence, a Composer Reappears”, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2020/11/05/arts/music/osvaldo-golijov-music.html>.

⁶⁰ Corinna da Fonseca-Wollheim, “After a Decade of Silence, a Composer Reappears”, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2020/11/05/arts/music/osvaldo-golijov-music.html>.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

CAPÍTULO II

Origen y análisis musical

SUITE N°3 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Para conocer las famosas Suites para Violonchelo Solo de Johann Sebastian Bach, primeramente, debemos conocer el concepto teórico, académico e histórico de la forma musical “suite”. La Suite es un término de origen francés y es la primera forma musical compuesta por varios movimientos, en su caso, por diversos tipos de danzas. Esta forma musical nació en la época Barroca y las primeras composiciones de este tipo fueron conformadas por cuatro piezas correspondientes a las cuatro “danzas obligatorias”: la Allemande, relativamente lenta y de origen alemán; la Courante, notablemente rápida y de origen francés; la Sarabande, la cual es la danza más lenta, de origen español; y la Gigue, originaria de Inglaterra, es probablemente la danza más rápida y es el movimiento final.⁶⁵

Los movimientos de la suite barroca están escritos en una sola tonalidad y van en orden contrastante según su tiempo y carácter. Posteriormente, a estas suites se les empezó a agregar otros tipos de danzas, consideradas como “danzas libres”, entre ellas se puede mencionar a los Bourrées, Minuetos, Gavottes, Loures, etc.; todos estos son de origen francés y casi siempre se escribían en grupos de dos, por ejemplo, Minueto I y Minueto II. Referente a dichas danzas agrupadas en dos, éstas suelen tener un carácter diferente entre el primer y segundo movimiento, y a veces presentan cambios en la armadura; por ejemplo, el primer movimiento está escrito en mayor y el segundo pasaría a menor.⁶⁶

Además de todas estas danzas que conforman las suites, el progreso más importante en el sentido del desarrollo de la música académica, fue componer y colocar antes de dichas danzas una pieza de introducción, éstas podían ser un Preludio, una Fuga, una Toccata, una Chacona o una Fantasía. Como una obertura de la suite, esta pieza marca el carácter de la misma incluyendo el tiempo como parte de esto.⁶⁷

⁶⁵ Ludmil Nikolaev Vassilev, “Las seis suites de J. S. Bach para Violonchelo solo. Una aproximación”, Ude@ - Educación Virtual, Universidad de Antioquía, <https://udearoba.udea.edu.co/internos/course/view?id=2575§ion=0>

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

Luego de haber aprendido un concepto más claro sobre la suite como forma musical, ahora sí es momento de enfocar la atención en las suites para violonchelo solo. Éstas, las cuales son seis, son un conjunto de danzas originarias de distintos países como Alemania, Francia, Inglaterra y España. La estructura formal de las mismas es prácticamente idéntica a la explicada anteriormente referente a las suites. Todas las suites empiezan con un Preludio y luego le siguen las diferentes danzas “obligatorias” en un orden específico: Allemande, Courante, Sarabande; y luego, dependiendo del número de la suite, le siguen algunas danzas libres, como Minuetos, Bourrées o Gavottes y siempre, como danza final, se interpreta una Gigue. Del tempo que el instrumentista decida interpretar los Preludios deriva el tiempo de los movimientos restantes; por lo tanto, es importante que el ejecutante elija sabiamente el tempo con el que será llevado el Preludio porque la definición de éste influirá en el tempo de los demás movimientos y si elije erróneamente, éste probablemente no se sentirá tan cómodo al ejecutar los siguientes movimientos, lo cual podría afectar negativamente cualquier presentación ante un público. Gracias a lo recién explicado, se puede concretar o tener una idea más clara de cómo llevar los tempos de las distintas piezas de las suites y así poder seleccionar posteriormente las articulaciones, ligaduras, arcadas y digitaciones que funcionen más cómodamente y adecuadamente en cada pasaje según la preferencia del ejecutante, claro está, sin dañar las frases e influencias estilísticas que requiere la ejecución de las mismas.

En cuanto al marco histórico, posiblemente éstas fueron compuestas cuando Bach era maestro de capilla en Cöthen, es decir, en el período 1717-1723. Debido a la coherencia de estas obras entre sí, se puede llegar a la conclusión de que éstas pudieron haber sido escritas en conjunto o de forma secuencial, y probablemente para uno de los violonchelistas de Cöthen como Christian Bernhard Linigke⁶⁸. No existe una forma de establecer una cronología exacta y precisa de la composición de las suites, es decir que se carece de información fidedigna sobre el orden de la confección de las mismas y tampoco se conoce con exactitud si éstas fueron escritas antes o después de las Sonatas y partitas para violín solo.

⁶⁸Malcolm Boyd, *Bach* (USA: Oxford University Press, 2001), 90-95.

En la época barroca era costumbre que el violonchelo interpretase partes con función de acompañamiento, y que en cambio los instrumentos de la familia de la viola da gamba interpretasen partes melódicas en el mismo registro; sin embargo, Bach a través de sus suites impulsó el uso del violonchelo como instrumento solista, al igual que también lo demostró en ciertas partes de los Conciertos de Brandeburgo.⁶⁹

Recientemente, se ha desarrollado una tendencia que plantea que las suites para violonchelo no fueron creadas originalmente para este instrumento sino para otros instrumentos familiares como la Viola pomposa. Inclusive, el título del manuscrito del peridoista Peter Kellner tiene escrito “Pour le Viola de Basso”, mientras otros piensan que el instrumento idóneo para la ejecución de las suites es el Violoncello da Spalla. Todas estas especulaciones y dudas complican grandemente la búsqueda de una veracidad en la interpretación de estas obras. Un ejemplo de esto se puede observar en la escritura de la sexta suite, ya que se cree que ésta fue compuesta para un violochello piccolo de cinco cuerdas, el cual cuenta con una cuerda más que un violonchelo tradicional, que es la primera cuerda aguda de Mi. Sin olvidar que la quinta suite solicita un violonchelo con scordatura en el que se tiene que afinar la primera cuerda que es la cuerda La a un tono más grave.⁷⁰

Otro punto no muy favorecedor referente a la interpretación de las suites es que al no contar con mucha información clara y con un grado de veracidad confiable sobre el tipo de arco con el que se tocaban estas obras, se dificulta grandemente el estudio interpretativo, investigativo y teórico de las mismas. Se tienen algunas ideas, pero realmente tampoco se sabe con exactitud la forma de toma de arco en aquella época.

Lamentablemente no podemos contar con un manuscrito original de J.S. Bach, pero sí se cuenta con el conocimiento de la existencia de otros cuatro, los cuales son: el manuscrito de Ana Magdalena Bach (escrito entre 1727 y 1731), el del alumno y discípulo de Bach, Johann Peter Kellner (1726), y otras dos copias de autores

⁶⁹ Eric Soblin, *The Cello Suites* (Grove Press, 2011), 61-64.

⁷⁰ Ludmil Nikolaev Vassilev, “Las seis suites de J. S. Bach para Violonchelo solo. Una aproximación”, Ude@ - Educación Virtual, Universidad de Antioquía, <https://udearoba.udea.edu.co/internos/course/view.php?id=2575§ion=0>

anónimos de la segunda mitad y del final del siglo XVIII. También se cuenta con la primera edición de Janet et Cotelle, la cual fue impresa en París en el año 1824. En total, son cinco las fuentes fiables que sirven de base para desarrollar una investigación y estructuración de los ligados más concurridos.⁷¹

Por todos los motivos escritos anteriormente, para interpretar las suites entonces los violonchelistas se ven obligados a tomar de forma independiente muchas decisiones interpretativas e inclusive a veces técnicas, empezando por los arcos y las dinámicas. Debido a esto, los resultados interpretativos de las presentaciones de las mismas pueden diferir significativamente unas de otras. Las decisiones individuales que los violonchelistas toman para la interpretación de las suites demuestran las intenciones interpretativas y los conceptos estético musicales del ejecutante, además de su idea de cómo pretendía Bach que fueran tocadas estas piezas.⁷² Por tal razón muchos violonchelistas se acercan a esta obra con gran respeto y a veces con temor. A pesar del rotundo éxito que las grabaciones de Casals y luego de Rostropovich obtuvieron, los dos confesaron que se arrepintieron de haberlas grabado. Rostropovich inclusive llegó a decir en numerosas ocasiones que para él había sido un error grabarlas. Aun así, algunos instrumentistas de la segunda mitad del siglo XX en adelante como Janos Starker, Mischa Maisky, Yo-Yo Ma o Mario Brunello han deseado continuar con la grabación de las mismas en varias ocasiones.

Después de su muerte, la obra de J. S. Bach fue injustamente olvidada, pero gracias al compositor y director alemán Felix Mendelssohn, la tradición de interpretar composiciones de su gran compatriota revivió.

Respecto a las suites, éstas se redescubrieron mundialmente gracias a las famosas interpretaciones realizadas por el maestro español Pablo Casals después del comienzo del siglo XX. La belleza de estas obras impactó de manera significativa a

⁷¹ Ludmil Nikolaev Vassilev, "Las seis suites de J. S. Bach para Violonchelo solo. Una aproximación", Ude@ - Educación Virtual, Universidad de Antioquía, <https://udearoba.udea.edu.co/internos/course/view.php?id=2575§ion=0>

⁷² Eric Soblin, *The Cello Suites* (Grove Press, 2011), 117.

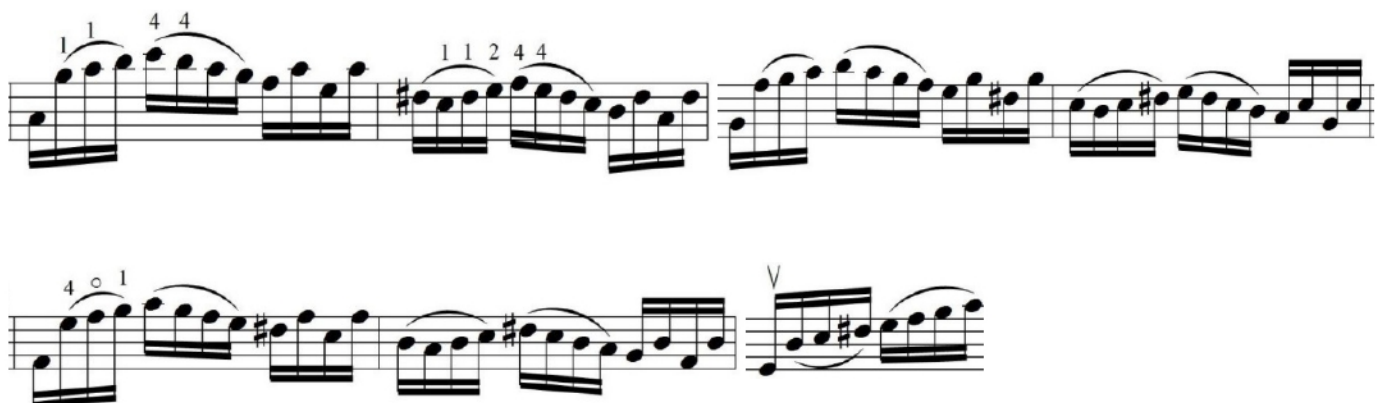
La **primera sección** está compuesta por dos frases. La primera, que abarca del compás 1 al 6, presenta un movimiento constante de escalas ligadas ascendentes y descendentes explorando el registro intermedio del instrumento y dibujando un contorno de ola.

Figura 71: Compás 1 al 6 – Preludio de la Suite nº3



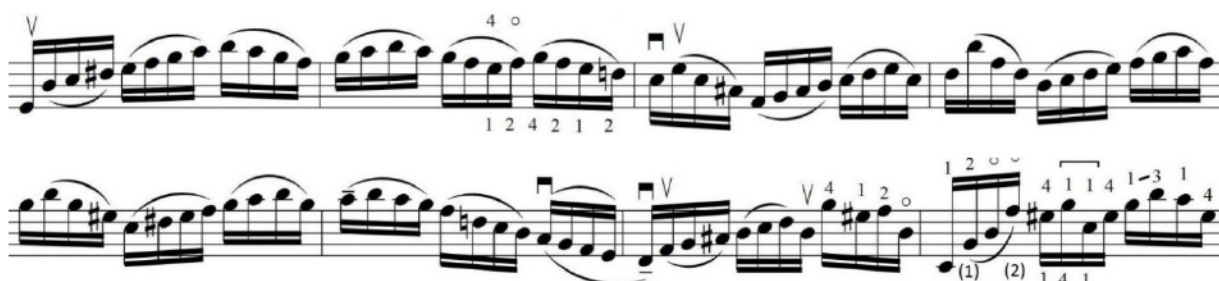
El compás 7 da inicio a la segunda frase en la cual se puede observar una alternancia de terceras dentro del movimiento gradual de la melodía hasta terminar en una cadencia de Sol mayor terminada en la primera nota del compás 13.

Figura 72: Compás 7 al inicio del 13 – Preludio de la Suite nº3



La segunda sección está conformada por una frase de ocho compases, en donde se presenta nuevamente un material escalístico continuo. El movimiento de dichas escalas ascendentes y descendentes, que también dibujan un contorno de ola, se puede diferenciar de la frase inicial de la primera sección debido a su distinta articulación. En la primera sección todas éstas se encuentran ligadas, en cambio en esta sección se pueden observar algunos grupos de escalas de semicorcheas sueltas. Además de esto, el final de la frase presenta saltos más amplios, terminando en una cadencia de La menor, iniciando de esta forma la tercera sección.

Figura 73: Compás 13 al 20 – Preludio de la Suite n°3



La tercera sección inicia en La menor y está conformada por tres frases partiendo del compás 21 hasta llegar al compás 34. La primera frase muestra por primera vez el uso de pedales armónicos en donde se mantienen las notas del bajo, las cuales gradualmente se mueven en secuencia con la voz superior. La frase continúa con un cromatismo en descenso que conduce hacia la tonalidad principal del preludio que es Do mayor.

Figura 74: Compás 21 al 26 - Preludio de la Suite n°3



La segunda frase de la sección inicia en el compás 27 con grupos de arpeggios melódicos escritos en semicorcheas que varían su dirección ascendente y descendente.

Figura 75: Compás 26 al 32 – Preludio de la Suite n°3



La tercera frase es la más corta debido a que solo abarca dos compases (33-34). En ésta se combina el material escalístico ascendente que ya había sido visto antes con arpeggios melódicos tomados de la frase anterior. Esta frase conduce hacia el puente que será analizado posteriormente.

Figura 76: Compás 33 y 34 – Preludio de la Suite n°3



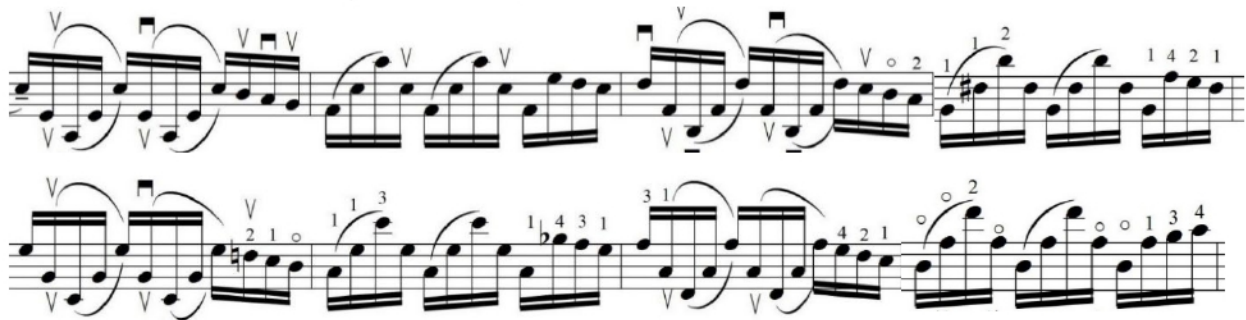
Después de todo el material expuesto anteriormente, se puede observar un pequeño **punteo** que abarca apenas dos compases. Este pasaje consta de características similares en cuanto a articulación, figuras y ligaduras de la primera frase de la sección analizada anteriormente (c.21), solo que, en este caso, en vez de moverse de manera ascendente, éste lo hace de forma descendente en donde las notas del bajo lo hacen gradualmente por grado conjunto hasta llegar al compás 37 que es el inicio de la siguiente sección considerada como el desarrollo de la obra al presentar en él material nuevo y el clímax de la pieza.

Figura 77: Compás 35 y 36 – Preludio de la Suite n°3



La **cuarta sección** está conformada por una frase larga de ocho compases (37-44) en donde se observa un movimiento constante de arpeggios tanto ascendentes como descendentes, resolviendo los mismos con un fragmento de escala descendente a excepción del compás 44, el cual sí presenta un fragmento de escala ascendente que conduce a la siguiente sección. Dichos arpeggios exploran el registro del violonchelo en su tesitura intermedia y grave, y mostrando los diferentes colores que estos cambios de tesitura emiten. En este caso la edición estudiada, en relación a la parte técnica, la ejecución de esta sección es un poco conflictiva debido al constante uso de barra sumado a las ligaduras escritas que se debe emplear.

Figura 78: Compás 37 al 44 – Preludio de la suite n°3



La quinta sección presenta un largo pedal armónico dirigido por la nota sol. A pesar de que el *sol* nunca varía, esta sección es la que más contraste demuestra gracias a la progresión armónica que delimita cada frase. La misma también presenta dificultades técnicas debido al nuevo elemento del uso del pulgar y la arcada que implica.

Figura 79: Compás 45 al 60 – Preludio de la Suite n°3

(Clímax y final de la sección para dar inicio a la siguiente)

Según los conceptos que hemos aprendido y nuestros instintos interpretativos, se pudiera ubicar el *Clímax* de la obra en el compás 60. Muchos nos equivocamos pensando que el punto máximo de una pieza u obra está únicamente asociado a los matices y especialmente al *Forte*, sin embargo, esto no es así. El clímax se refiere al punto de máxima intensidad expresiva de la obra, no necesariamente a la intensidad sonora. Éste no ocurre simplemente gracias a una dinámica, sino que es provocado por una combinación de diversos factores armónicos, melódicos, texturales e interpretativos. Se considera que el compás mencionado es el clímax debido a que, en esta parte, la idea de desarrollo y progresión armónica que la sección presenta, por fin alcanzó una culminación emocional y expresiva.

La **sexta sección** está conformada por una larga frase de 10 compases partiendo desde el 61 hasta llegar al 70. Ésta es una combinación de diversas características presentadas anteriormente durante la obra. Por ejemplo, los compases 61, 63 y 65 se asocian directamente a la idea presentada en la *segunda frase* de la primera sección (c.7) debido a sus similitudes melódicas y de articulación, solo que esta vez se manifiesta con escalas descendentes; los compases 62, 64, 66 y 68 además de compartir similitudes relacionadas a la articulación con la idea presentada en la *primera frase* de la tercera sección, también presentan pedales armónicos en la voz del bajo; y respecto a los compases 67, 69 y 70, éstos son una variación extraída de la *segunda frase* de la tercera sección que cuenta con movimientos de arpeggios como característica principal, pero ésta vez la dirección de los mismos se presenta únicamente de forma descendente.

Figura 80: Compás 61 al 70 – Preludio de la Suite n°3

The musical score for measures 61-70 is presented on three staves. The top staff (treble clef) contains measures 61-65, featuring descending scales with various articulation marks (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). The middle staff (bass clef) contains measures 66-68, showing harmonic pedals in the bass line and descending scales with fingerings (1, 2, 3, 4). The bottom staff (bass clef) contains measures 69-70, featuring descending arpeggios with fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks.

La última sección abarca del compás 71 hasta el 88 que es el último compás del preludio. Ésta presenta elementos que ya fueron citados a lo largo de la obra, pero también añade nuevo material que será explicado posteriormente.

En cuanto a los elementos ya citados, se puede mencionar que la sección inicia con una variación de la idea expuesta en la primera frase del preludio (a partir del compás 2 hasta el 6), pero esta vez manifestada con diferentes articulaciones; sin embargo, cuenta con similitudes referentes a la direccionalidad de las alturas de las notas presentadas en dicha idea. Además de tales semejanzas, también se puede notar que la idea expuesta en los compases 72 – 75 se identifica con la articulación presentada en los compases 33 y 34. En ésta frase inicial, Bach deseaba que se recordara nuevamente el inicio del preludio como indicador anticipativo del final del mismo, pero antes de esto decidió incluir nuevos elementos como el bloque de acordes presentados numerosas veces (en ocasiones indicando cadencias rotas) , los silencios no vistos anteriormente, doble cuerdas y trinos cadenciales, todos estos presentados en una especie de coda para entonces finalmente concluir la obra con una cita del motivo principal inicial finiquitado con un amplio, resonante y brillante acorde de la tonalidad principal de la misma: Do mayor.

Figura 81: Compás 71 al 88 – Preludio de la Suite n°3

✓ ALLEMANDE

Esta allemande, de carácter elegante y escrito en 4/4, consta de una estructura formal binaria (AB), en donde las secciones pueden distinguirse claramente por doble barras y sus respectivas repeticiones cada una. La primera sección abarca desde el compás 1 hasta el 12; la segunda, del compás 13 hasta el 24.

Una característica composicional que Bach utiliza en las allemandes es la presentación de una compleja figuración, sin embargo, a pesar de que ésta también la posee, consta de un carácter ligero, sutil y hasta jocoso.

La misma se basa en el desarrollo de dos motivos principales a lo largo de toda la obra, lo que hace que parezca tener un carácter responsorial entre éstos.

Antes de explicar cuáles son estos dos motivos y ejemplificarlos, primero se hará énfasis brevemente de la idea inicial de la danza.

Si le damos un vistazo a las allemandes de las demás suites, podemos notar que particularmente la allemande de la suite n°3 es la única que inicia con una anacrusa de tres semicorcheas, diferenciándola automáticamente de todas las demás debido a que éstas únicamente inician con una anacrusa de una semicorchea.

Figura 82: Anacrusa (inicio de la danza) – Preludio de la Suite n°3

ALLEMANDE

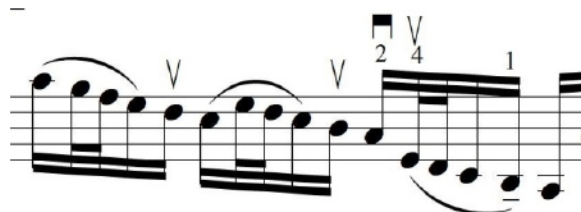


Seguidamente, se presenta el motivo inicial de la danza, el cual puede compararse directamente con el motivo inicial del preludio de esta misma suite, ya que las dos exploran la misma extensión en cuanto a tesitura y registro, partiendo los dos desde el Do central o Do5 hasta el Do3 manifestado por medio de una escala descendente de Do mayor. Lo que diferencia a estos dos es simplemente la figuración y la rítmica, ya que el preludio presenta una sólida escala descendente, mientras que la allemande presenta variaciones melódicas y rítmicas en el descenso de la misma tratando de adoptar un “carácter de danza”.

Figura 83: Compás 1 – Preludio



Figura 84: Compás 1 - Allemande



En cuanto a los dos motivos mencionados anteriormente, el primero de ellos aparece repetidamente en los compases 1, 2, 6, 10, 11, 13, 14, 18, 19, 23 y 24. Estos se caracterizan por respetar siempre su figura rítmica original, pero en ciertas ocasiones el contorno melódico varía en su movimiento alternándose ascendente y descendente, y también se puede observar en algunos saltos amplios que se presentan ciertas veces. A continuación, mostraré algunos ejemplos:

Figura rítmica original

Figura 85: Compás 1 – Allemande Suite nº3

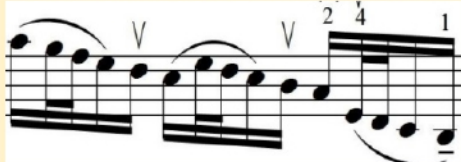
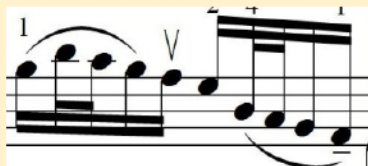


Figura 86: Compás 13 – Allemande Suite nº3



Contorno melódico variado



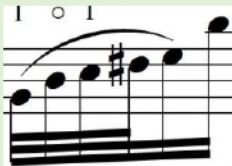
Figura 87: Compás 2 – Allemande Suite nº3



Figura 88: Compás 11 – Allemande Suite nº3



El segundo motivo desempeña un rol responsorial, es decir, éste logra una sensación auditiva de respuesta del motivo anterior. Este contrasta con el primer motivo debido a su cambio tanto en la rítmica como en el contorno melódico. Aquel aparece en los compases 2 - 5, 7, 8, 10, 11, 14 – 20 y 23. Al igual que el motivo anterior, éste también presenta variaciones melódicas ascendentes y descendentes. He aquí algunos ejemplos:

Figura rítmica original	Contorno melódico variado
<p data-bbox="217 653 764 684">Figura 88: Compás 2 – Allemande Suite nº3</p> 	<p data-bbox="893 653 1440 684">Figura 90: Compás 7 – Allemande Suite nº3</p> 
<p data-bbox="211 898 773 930">Figura 89: Compás 15 – Allemande Suite nº3</p> 	<p data-bbox="883 898 1450 930">Figura 91: Compás 10 – Allemande Suite nº3</p> 

Referente al movimiento armónico, en la primera sección la danza se encuentra en Do mayor, pero posteriormente ésta va a Sol mayor impulsado por el pasaje secuencial y ascendente de las dobles cuerdas presentado en el compás 6. Por medio de la progresión de terceras presentadas en dicho pasaje, finalmente el Sol mayor se establece fijamente a partir de la segunda sección.



Además de esto, también podemos notar que después de la progresión explicada anteriormente, la sensible (Fa#) de la tonalidad próxima (Sol Mayor) sale a relucir numerosas veces hasta que en el compás 12 se demuestra la conclusión de la primera sección a través de un Sol octavado reforzando la tonalidad.

Figura 93: Compases 7 a 12 – Allemande de la Suite n°3

En cuanto a la segunda sección, ésta consta con una construcción similar a la primera sección, es decir, presenta los motivos explicados con sus respectivas alternancias y variaciones. Lo que hace que éstas difieran es simplemente que la segunda sección pasa por más tonalidades. Por ejemplo, el compás 17 pasa por La menor y un Re menor aparece en el compás 19. He aquí la demostración:

Figura 94: Compás 17 a 19 – Allemande de la Suite n°3

Por último, no está de más mencionar un pequeño motivo que en realidad puede considerarse como una especie de codetta, apareciendo al final de cada sección. Se localiza en los compases 9, 10, 12, 17, 19 y 21-24. Éste consta de un movimiento melódico y de una rítmica diferente a los otros dos motivos. El mismo cumple un rol indicador hacia la terminación de todas las secciones, incluyendo el final de la danza. Al acabar la primera sección, éste nos prepara auditivamente indicando la conclusión de la misma sobre un Sol mayor, en cambio, el Do mayor vuelve a dominar al finalizar la danza. A continuación, las demostraciones:

Figura 95: Compás 9 y 10 – Allemande de la Suite n°3

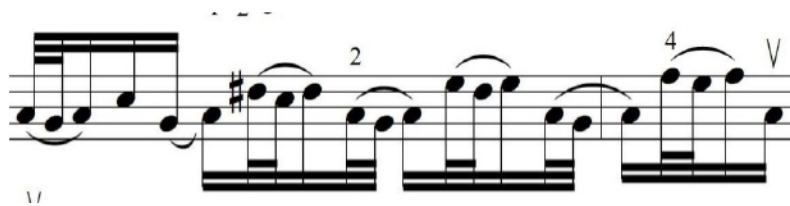


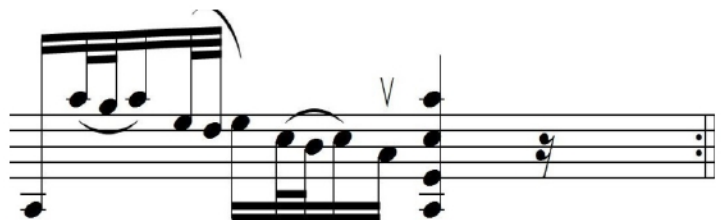
Figura 96: Compás 12 – Allemande de la Suite n°3



Ejemplo de la culminación de la primera sección en Sol Mayor.

Figura 97: Compás 24 – Allemande de la Suite n°3

Compás final, culminado en Do mayor.



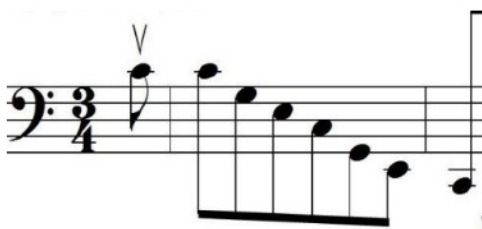
✓ COURANTE

De carácter vivo, fluido, elegante y virtuoso, esta veloz danza escrita en $\frac{3}{4}$ también consta de una estructura formal binaria (AB), aspecto característico de todas las demás danzas. En este caso, la primera sección abarca del compás 1 al 40, y la segunda, del 41 al 84.

A continuación, enlistaré y ejemplificaré a través de figuras las características que considero más relevantes y significativas de la danza:

- Como primer punto, nuevamente nos encontramos con una similitud melódica ya citada en la danza anterior (Allemande) y primeramente vista en el Preludio. Esta se refiere a que el motivo inicial de la danza también abarca el mismo rango melódico en cuanto a el registro y tesitura del violonchelo, es decir que otra vez podemos observar un contorno melódico descendente que inicia en el Do central y termina en el Do 5, pero esta vez en forma de arpeggio.

Figura 98: Compás 1 – Courante de la Suite n°3



- Aquel motivo es el principal de la obra, es por esto que, como de costumbre, reaparece al inicio de la segunda sección (c.41), solo que, en esta ocasión, en vez de constar con un contorno melódico idéntico al motivo principal original (c.1), se presenta con una pequeña variación específicamente refiriéndose a las dos últimas notas del mismo. Dicha variante se provocó debido a que en vez de iniciar la sección con su fundamental que es Sol mayor, como sería usualmente, ésta más bien parece determinar una modulación fuerte hacia el grado dominante de aquella, es decir, a Re. Precisamente por tal razón es que el

motivo no termina en un Re grave, ya que la sección no inicia con la tónica de la modulación que sería Sol.

Figura 99: Compás 41- Courante de la Suite n°3



- Para comprender los puntos posteriores de una manera más clara, procederé a explicar brevemente el movimiento armónico que ocurre en la danza. Se puede decir que, aunque se encuentren en diferentes tonalidades, la Suite n°1 y ésta constan con el mismo movimiento armónico y mismas modulaciones internas; en resumen, esto quiere decir que la primera sección se mueve de la tónica (I grado) a la dominante (V grado), modulación que se establece para iniciar la segunda sección, y luego, para culminar la danza, ésta regresará a la tónica, pero antes de esto, pasa brevemente por el grado subdominante (vi grado) de la misma.

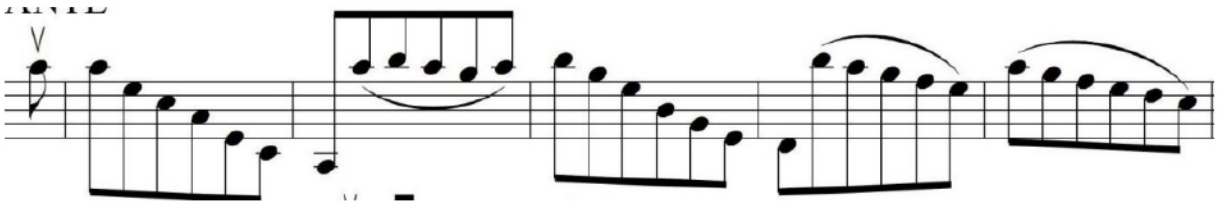
Colocando los nombres correspondientes de las tonalidades, modulaciones y grados de la danza que estamos analizando, el movimiento armónico de ésta es el siguiente:

Sección	Compases	Movimiento armónico
Primera sección (A)	1 – 40	Do Mayor ----- Sol Mayor
Segunda sección (B)	41 - 84	Sol Mayor ----- La menor ----- Do Mayor

- A pesar de que las dos secciones de la obra difieran un poco en cuanto a su movimiento armónico, éstas prácticamente constan de una construcción semejante, ya que se desarrollan basándose en los mismos aspectos melódicos, tales como:

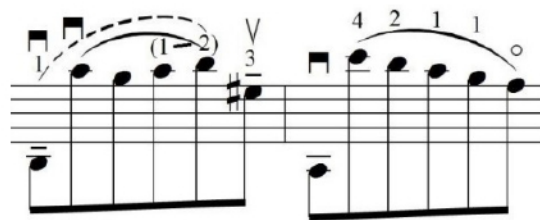
- ✓ El uso constante de arpeggios ascendentes y descendentes y además alternándose escalas o fragmentos de las mismas entre ellos.

Figura 100: Compases 1 al 5 – Courante de la Suite n°3



- ✓ Se presentan amplios saltos de cuerda.

Figura 101: Compases 52 y 53 – Courante de la Suite n°3



- ✓ Se observa material secuencial y de progresión.

Figura 102: Compases 65 a 71 – Courante de la Suite n°3



y en otras ocasiones se pueden observar ejemplos más perceptibles al tratarse del uso de una secuencia en movimiento contrario entre las dos voces. He aquí el ejemplo:

Figura 105: Compases 26 a 29 – Courante de la Suite n°3



- Otro punto interesante es la presentación de un motivo que cuenta con características similares al acompañamiento llamado “bajo Alberti”. Este se trata de un acompañamiento que consiste en una serie de acordes arpegiados o quebrados, donde las notas del acorde se presentan en un orden determinado: grave-agudo-medio-agudo y seguidamente se repite el mismo patrón.

En la primera sección este aparece en los compases del 29 al 34, y en la segunda, aparece en los compases del 73 al 78. A continuación, los ejemplos:

Primera sección (compases 31 – 34)



Figura 106: Compases 29 al 34 – Courante de la Suite n°3

Segunda sección (compases 73 – 78)

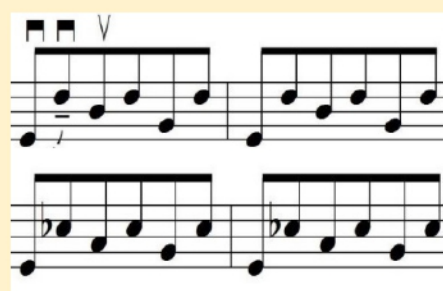


Figura 107: Compases 73 al 78 – Courante de la Suite n°3

- Ahora explicaré dos aspectos relacionados a la estructura motivica de la obra:

En dos ocasiones, específicamente en los compases 8 y 56 se presenta un motivo diferente a los demás. Éste puede considerarse como un pequeño puente, pero más bien pienso que es un simple motivo que funciona como enlace entre una frase y otra. Lo que lo hace diferente de todo lo demás simplemente es la rítmica y parece tener un carácter de reposo para dar terminación las frases. Además, también otorga descanso al constante movimiento melódico que presenta la danza y también para el ejecutante.

Este aparece primeramente en el compás 8, dando inicio a la modulación a Sol mayor, y reaparece con una leve variación en el compás 56 para pasar por La menor. A continuación, se ejemplificará con figuras:

Sección	Compás	Figuras
Primera sección (A)	8	<p>Figura 104: Compás 8 – Courante de la Suite n°3</p>
Segunda sección (B)	56	<p>Figura 105: Compás 56 – Courante de la Suite n°3</p>

- Por último, se ejemplificará con imágenes el motivo que considero una *codetta*, es decir, que parece ser una idea anticipativa que nos conduce hacia el final de las secciones. En la primera sección aparece desde el compás la anacrusa del 37 al 40, y en la segunda sección, desde la anacrusa del 80 al 84.

Primera
sección



Figura 106: Compases 36 al 40- Courante de la Suite n°3



Segunda
sección



Figura 107: Compases 80 al 84- Courante de la Suite n°3



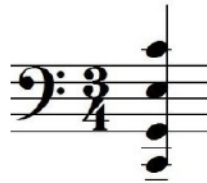
✓ SARABANDE

Esta danza, de carácter sumamente lírico y muy contrastante con las danzas anteriores, está escrita en $\frac{3}{4}$ y, al igual que las demás, posee una estructura formal binaria. Su estilo es puramente instrumental, lleno de ornamentación, aspectos técnicos complejos y textura polifónica.

Ésta es el punto de equilibrio de la suite, ya que, debido a su carácter reflexivo, lento y calmado, cumple un rol de balance, descanso y preparación hacia el final de la suite.

Al igual que en el preludio y las danzas analizadas anteriormente, se puede observar nuevamente que el motivo principal de la danza inicia abarcando un idéntico rango de registro del instrumento, sólo que esta vez se presenta a través de un acorde en bloque.

Figura 108: Primer tiempo del compás 1 – Sarabande la Suite n°3



En la primera sección, se pueden identificar claramente dos motivos:

- ✓ El primero se presenta en los compases 1, 2, 5 y 6 y se caracteriza por el uso de acordes en bloques, continuada por un pasaje melódico mientras se ejecuta una nota sostenida.

Figura 109: Compás 1 y 2 – Sarabande de la Suite n°3

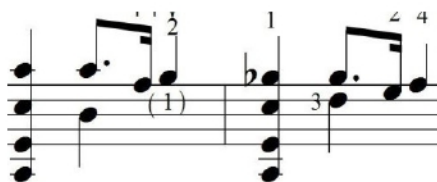


Figura 110: Compás 5 - Sarabande de la Suite n°3



Figura 111: Compás 6- Sarabande de la Suite n°3

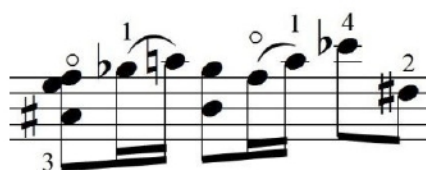


- El segundo se presenta en los compases 3 y 7, y éste es un motivo concluyente, que cierra frases. El mismo consta de una rítmica distinta y está formado por pasajes melódicos, apoyados levemente por pasajes armónicos.

**Figura 112: Compás 3 –
Sarabande de la Suite n°3**



**Figura 113: Compás 7 -
Sarabande de la Suite n°3**



En cuanto a la segunda sección, ésta inicia con un motivo melódico semejante a la primera sección; sin embargo, esta vez aparece con variantes rítmicas que generan un mayor constaste y movimiento.

Figura 114: Compases 9 y 10 – Sarabande de la Suite n°3



Según nuestra percepción interpretativa, el clímax de la danza se encuentra en la segunda sección específicamente en el compás 13, presentando el mayor grado de intensidad expresiva de la danza. Una característica melódica que nos lleva a pensar que, si no lo hemos notado, este pasaje muestra el registro más agudo del violonchelo en toda la danza, alcanzando su tesitura media-aguda, generando así un color bello y distinto en el pasaje y diferenciándolo de las demás frases.

Figura 115: Compás 13 – Sarabande de la Suite n°3






A continuación, se enlistarán algunos aspectos interesantes de la danza:

- Un aspecto que diferencia a esta danza de las demás es que, gracias a su tempo lento y carácter marcado por acordes en bloques, las melodías reciben un constante apoyo armónico en donde se pueden evidenciar mucho más las disonancias y las tendencias resolutivas de las mismas que en otras danzas. Algunos ejemplos de esto son:

Figura 116: Compás 5 – Sarabande de la Suite nº3

Figura 117: Compás 7 – Sarabande de la Suite nº3

- Un pequeño detalle relacionado a la estructura de la danza que diferencia la primera sección (A) con la segunda (B) es la extensión de compases que se genera a partir de la segunda sección. La sección A cuenta con 8 compases (1 – 8), y la segunda, con 16 (9 – 24), en los cuales se puede observar un desarrollo motivico y armónico más movido, cuestión que en las demás danzas no ocurre.
- Un aspecto que caracteriza y diferencia a las sarabandes de las suites es la constante acentuación del segundo tiempo. Un ejemplo claro de esto se puede observar al final de cada sección y en una ocasión, como finalización de una frase de la sección 2. Éstos son reforzados por el uso de acordes en bloques.

Sección y compases	Ejemplos	
Sección 1 – Compás 8	<p>Figura 118: C. 8 – Sarabande de la Suite nº3</p>  <div data-bbox="1105 1503 1398 1619" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>En esta ocasión solo se refuerza por una octava de la nota sol.</p> </div>	
Sección 2 – Compás 16 y 24	<p>Figura 119: C.16</p> 	<p>Figura 120: C.24</p> 

Como sabemos, el movimiento armónico que usualmente se observa en las danzas es el siguiente: La primera sección va de la tónica a la dominante; y la segunda, de la dominante a la tónica, solo que en medio de éstas dos ocurren modulaciones o breves pasos a otras tonalidades alternas. Lo mismo que se acaba de explicar ocurre en esta danza. Basándose en esto, a través de una pequeña tabla, se mencionará cuál es el movimiento armónico que se presenta en la danza.

Sección	Compases	Movimiento armónico
Primera sección (A)	1 – 8	Do Mayor ----- Sol Mayor
Segunda sección (B)	9 - 24	Sol M----- La m ----- Re m ----- Do Mayor

He aquí la danza completa, en donde se podrán observar todos los aspectos mencionados y explicados anteriormente:

Figura 121: Danza completa – Sarabande la Suite n°3

The image displays a musical score for a Sarabande, consisting of five staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. There are also markings for breath or phrasing (V) and accents (^). The score is written in a single system, with measure numbers 6, 11, 15, and 20 clearly visible at the beginning of their respective staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Con un carácter más ligero y con una métrica de 2/2 (a la breve), el bourrée está escrito en dos partes: Bourrée I y Bourrée II. Éstos dos forman un solo movimiento completo, en donde la primera parte es contrastante a la segunda. Explicado de otra manera, esta danza consta de dos movimientos que se ejecutan como uno solo, contando con el mismo procedimiento y orden de ejecución que las otras danzas de la suite, o sea, la primera y segunda sección con sus respectivas repeticiones; pero la diferencia esta vez es que, como éste está formado por dos movimientos, al terminarse la segunda sección del segundo movimiento, se regresa a un "da capo" hacia el primer movimiento, pero sin repeticiones. Si pensamos un poco, esta forma de orden de ejecución se puede asociar a la forma clásica de un Minuetto y Trío del Clasicismo.

Si observamos el inicio de cada movimiento, éstos constan con una rítmica sumamente similar, solo que en éstas deben emplearse diferentes articulaciones y están escritas sobre distintas tonalidades. Lo mismo ocurre en los inicios de las segundas secciones de los dos movimientos. Por medio de unas imágenes, veamos el ejemplo de la similitud de éstas tomando en cuenta también las diferencias mencionadas:

PRIMERAS SECCIONES

Figura 122: C. 1 - Bourrée I de la Suite n°3



Figura 123: C. 1 – Bourrée II de la Suite n°3



SEGUNDAS SECCIONES

Figura 124: C. 9 – Bourrée I de la Suite n°3

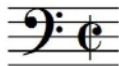


Figura 125: C. 9 – Bourrée II de la Suite n°3



Con estas comparaciones, podemos notar que el motivo principal de la danza no varía en cuanto a rítmica y en general los dos movimientos constan del uso de las mismas figuras musicales. Realmente lo que hace que éstos difieran entre sí es el contraste intencional, de carácter y de color que se da entre ellos, impulsado por el cambio de armadura existente entre los dos, en donde el primer movimiento está en modo mayor y el segundo, en modo menor.

**Figura 126: Tonalidad – Bourrée I
de la Suite n°3**

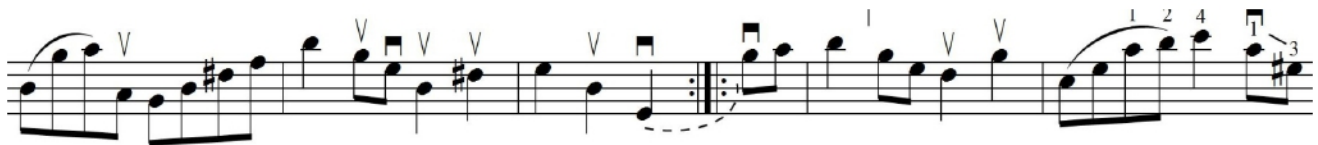


**Figura 127: Tonalidad – Bourrée II
de la Suite n°3**



Otro aspecto que hace de éstos diferentes en gran manera es el uso de distintas articulaciones. El primer movimiento consta con muchas notas sueltas, saltos y cambios de cuerda, en el cual deben emplearse articulaciones y puntos de contacto que sirvan adecuadamente para ejecutar los pasajes del mismo con la mayor claridad posible. Para éstos suelen usarse articulaciones o golpes de arco como el *detaché*, *staccato* y para algunos compases específicos, el *legato*. Refiriéndonos a este mismo movimiento, aunque en algunas ocasiones se recurra a tocar los pasajes a la corda, la mayoría de las veces se tiende a tocar un poco fuera de la cuerda a causa del empleo de las articulaciones mencionadas anteriormente.

Figura 128: Compases 6 al 10 – Bourrée I de la Suite n°3



En cambio, para el segundo movimiento, únicamente se tiende a utilizar el legato debido a la gran cantidad de ligaduras escritas. En este movimiento casi no se observan amplios cambios de registro ni saltos de cuerda, por lo cual el contorno melódico del mismo a comparación del movimiento anterior, es sencillamente más calmado, sin tantos cambios y exageraciones y, además, debido a tal contorno que es marcado por continuas escalísticas, se dibuja un contorno de ola. Gracias al constante legato que debe emplearse para estos pasajes, nunca se toca fuera de la corda, siempre se procura tener un buen contacto con ella.

Figura 129: Compases 19 al 24 – Bourrée de la Suite n°3



En cuanto al movimiento armónico de las dos partes, a través de una tabla mostraré lo que ocurre en los mismos:

PRIMERA PARTE		
Sección	Compases	Movimiento armónico
Sección 1	1 – 8	Do Mayor-----Sol Mayor
Sección 2	9 – 28	Sol Mayor----La menor---- Do Mayor
SEGUNDA PARTE		
Sección 1	1 – 8	Do menor
Sección 2	9 – 24	Do menor---Sol menor--- Do Mayor

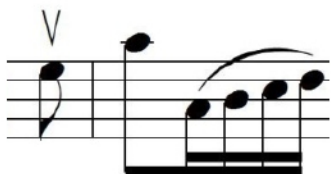
✓ GIGUE

De un espíritu libre y ligero, virtuoso y veloz, pero también elegante, se caracteriza esta danza. Su métrica es de 3/8 y es la danza que vuelve a mostrar el virtuosismo que ya habíamos visto en la courante, solo que esta vez en su fase más arrebatadora y acelerada. Usualmente es la que se interpreta a una velocidad más rápida en comparación a las demás, inclusive más que la misma courante. Además de esto, también muestra nuevamente un recurso anteriormente presentado que es el uso de pedales armónicos con el fin de intensificar el material sonoro expuesto allí.

La gigue inicia con un motivo principal que en ocasiones aparece con su rítmica original, y en otras lo hace con su variante, que consta con una estructura invertida del motivo rítmico original. A continuación, se ejemplificará a través de figuras, el motivo con su rítmica original y con su variante invertida:

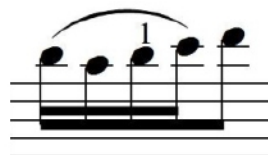
Motivo rítmico original

Figura 130: C. 1 – Gigue de la Suite n°3



Motivo rítmico invertido

Figura 131: C. 5 – Gigue de la Suite n°3



Al igual que las demás danzas, sabemos que ésta consta de una estructura formal binaria, en donde cada sección (A y B) se puede distinguir sonoramente gracias al movimiento melódico y armónico que se presenta, y visualmente por medio de barras de repetición y algunos otros aspectos. Cada una de estas secciones está construida por diferentes ideas, frases y grupos temáticos. Basándonos en los instintos interpretativos y conocimientos teóricos que conocemos, se puede dividir cada sección en tres partes, en donde podemos observar un primer grupo temático, un puente y el

segundo grupo temático. De esta manera se pueden dividir las dos secciones por igual, a pesar de que la segunda sección, que inicia en el compás 49, presenta un desarrollo melódico y armónico más movido y complejo, siendo ésta más extensa.

Ya explicado esto, he aquí cada parte mencionada y sus características principales:

Primera sección o sección A:

- Primer grupo temático (GT1)

El primer grupo temático de ésta se encuentra desde el compás 1 hasta el 20.

Figura 132: Compases 1 al 20 – Gigue de la Suite nº3

The musical score for the first 20 measures of the Gigue from Suite No. 3 is presented in three staves. The first staff shows measures 1 through 9, the second staff shows measures 10 through 18, and the third staff shows measure 19. The music is in a 3/8 time signature and features a repeating melodic motif in the first measure, which is then varied and inverted throughout the piece. Fingerings and articulation marks are indicated throughout the score.

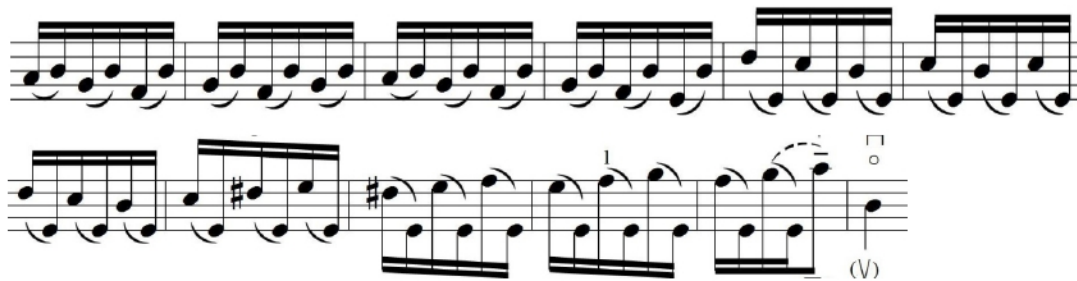
Se caracteriza por presentar el motivo principal de la danza y su variante invertida, ya explicado anteriormente. También se puede interpretar como una sección que consta de un carácter responsorial, es decir, de pregunta y respuesta debido al diálogo que se forma al repetirse dicho motivo uno tras otro, pero en registros un poco alejados.

- Puente

Este se localiza desde el compás 21 hasta el 32 y se caracteriza por nuevamente presentar un material que implica el uso de pedales armónicos; en el caso de esta primera sección, el pedal está formado por la nota sol, es decir, por la tónica de la tonalidad próxima (Sol Mayor), iniciando la modulación hacia la misma.

Su principal objetivo es conectar el primer grupo temático con el segundo. El segundo grupo inicia con el clímax de la danza, lo que quiere decir que aquel puente también funciona como el pasaje conector y anticipador hacia dicho clímax.

Figura 133: Compases 21 al 32 – Gigue de la Suite n°3



- Segundo grupo temático (GT2)

Esta sección puede subdividirse en dos partes, la que podemos denominar como la idea “a” se localiza al inicio del GT2 desde el compás 33 hasta el 40; y la “b” desde el 41 al 48.

Como se mencionó recientemente, el segundo grupo temático inicia presentando el clímax de la obra (**a**), el cual es el pasaje que muestra la mayor tensión de la danza. Éste está reforzado por doble cuerdas y un pedal armónico formado por la nota Re, la cual es la dominante de la tonalidad nueva (Sol mayor). Este pedal de la nota Re, soportado por las doble cuerdas mencionadas anteriormente causan que resalten las consonancias y disonancias existentes entre la línea melódica contra el bajo.

Figura 134: Compases del 33 al 40 – Gigue de la Suite n°3



La idea **b** de esta sección puede considerarse un contramotivo de la idea anterior, ya que sirve como complemento rítmico y armónico del mismo, y éste es el que cierra la sección pasando por los pilares armónicos de la nueva tonalidad (Sol Mayor), estableciéndola a través del uso de triadas (sol-si-re y la-do-mi) de aquellos pilares reflejados en los dos primeros compases.

Figura 135: Compases 41 al 48 – Gigue de la Suite n°3



Segunda sección o sección B

- Primer grupo temático (GT1)

Es interesante mencionar que la sección B no inicia como normalmente suelen hacerlo el resto de las segundas secciones de cada danza, es decir, no inicia con una cita casi textual del motivo original de la sección A en su respectiva variante armónica, sino que, en esta danza, ésta empieza con un material nuevo, no visto antes en la danza. Más bien, este puede considerarse como un material de carácter introductorio para entonces, desde el compás 57, retomar la idea ya presentada en la primera sección (compás 9). Esta vez, la idea es presentada más desarrollada, con mucho más movimiento melódico y armónico, más saltos y un contorno melódico más movido.

Figura 136: Compases 49 a 80 – Gigue de la Suite n°3

- Puente

Como podemos notar, el puente de esta sección es similar en cuanto a figuración, rítmica y el uso de recursos como pedales armónicos; inclusive, el pedal armónico está formado nuevamente por la nota Sol, pero en esta ocasión con el objetivo de regresar a la tonalidad original, cumpliendo una función de dominante de la misma, o sea, de Do mayor, tonalidad original de la danza y de la suite.

Figura 137: Compases 81 a 92 – Gigue de la Suite n°3

- Segundo grupo temático (GT2)

Ya establecida la tonalidad de Do mayor, nuevamente observamos esta idea apoyada por dobles cuerdas y su respectivo pedal armónico formado por la nota sol, o sea, la dominante de la tónica. Ésta nos conduce a la idea “b” (contramotivo), la cual concluye de la sección.

Figura 138: Compases 93 a 100 – Gigue de la Suite n°3

Y finalmente la obra concluye con la idea b del GT2, la cual presenta nuevamente en sus dos primeros compases las triadas de los pilares armónicos de la tonalidad original, terminando con un gran resonante, elegante y cuádruple acorde de Do mayor.

Figura 139: Compases 101 a 108 – Gigue de la Suite n°3

SONATA N°3 EN LA MAYOR OP. 69 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

(Análisis enfocado en el Adagio Cantabile y Allegro Vivace)

A lo largo de su vida y carrera musical, Beethoven compuso cinco sonatas para violonchelo, dos de ellas al principio de su Op. 5. Ludwig compuso aquellas dos sonatas cuando era un joven de tan solo 25 años, y se caracterizaron por ser piezas de concierto con un alto nivel de virtuosismo en cuanto a la parte del pianista, pero con una parte de violonchelo de menor peso. Éstas llegaron a ser interpretadas por el mismo Beethoven junto al violonchelista Jean-Pierre Duport en Berlín en 1796; y además, fueron dedicadas a Friedrich Wilhelm II de Prusia, quien también era violonchelista aficionado.⁷³

Su tercera sonata para violonchelo en La mayor op. 69 y titulada "Inter Lacrimas et Luctum" ("Entre lágrimas y tristeza")⁷⁴, fue compuesta en Viena aproximadamente en los años 1807 – 08 durante su período medio, época de gran productividad para Beethoven en la que también compuso obras como los tríos para piano op. 70, la Fantasía Coral y sus sinfonías n°5 y 6.⁷⁵ Sin embargo, también fue una época en la que Beethoven se enfrentó a una sordera cada vez mayor y peor. Debido a esto, Ludwig tuvo que terminar su carrera como pianista en un concierto realizado el 22 de diciembre de 1808 en el que también estrenó las dos sinfonías ya mencionadas, la Fantasía Coral, otra música vocal y coral, y su Cuarto Concierto para Piano.⁷⁶

Los primeros bocetos para la sonata n°3 aparecieron junto a los de la Quinta Sinfonía y el Concierto para violín en un cuaderno de dibujo perteneciente al compositor, fechado en septiembre de 1807 a principios de 1808. Aquellos bocetos demostraron que Beethoven revisaba sus pasajes de una manera constante y continua y que, además, el primer manuscrito autógrafo referente a la sonata se mostró modificado

⁷³ Steven Isserlis, "How I fell in love with Ludwig", The Guardian, <https://www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera>.

⁷⁴ James Reel, "Ludwig Van Beethoven, Sonata for cello & piano No. 3 in A major, Op. 69", All Music, <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-cello-piano-no-3-in-a-major-op-69-mc0002382015>.

⁷⁵ John Mangum, "Sonata for Cello and Piano No. 3 in A, Op. 69", Los Angeles Philharmonic (LAPhil), <https://www.laphil.com/philpedia/music/sonata-for-cello-and-piano-no-3-op-69-ludwig-van-beethoven>.

⁷⁶ Jeff Lunden, "A Beethoven Extravaganza Recreated", National Public Radio (NPR), <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=12424757>.

por él mismo. Se puede decir que la composición terminada suena como el resultado de una inspiración espontánea.⁷⁷

Beethoven logró completar la sonata en 1808⁷⁸ y la dedicó a Freiherr Ignaz von Gleichenstein,⁷⁹ quien era violonchelista aficionado y su amigo personal, que también lo ayudó económicamente.

Como parte de un concierto benéfico, ésta se interpretó por primera vez el 5 de marzo de 1809 para el violonchelista Nikolaus Kraft , quien interpretó la sonata junto a la pianista Dorothea von Ertmann⁸⁰, estudiante de Beethoven.⁸¹

Posteriormente, en 1816, la sonata fue interpretada por Joseph Linke, violonchelista del Cuarteto Razumovsky, y Carl Czerny . El pianista acompañante de aquella ocasión señaló que una ligera ejecución de rubato aumentaría el interés y la expresividad.⁸²

La sonata para violonchelo fue publicada por primera vez en Leipzig por Breitkopf & Härtel.⁸³ La primera edición tenía muchos errores, incluido el número de opus mal impreso como 59 en vez de 69. Esta situación causó molestia en Beethoven, pero los errores sólo pudieron corregirse en una edición posterior.

Más tarde, en 1971, nuevamente fue publicada pero por Henle Verlag y editado por Bernard van der Linde, quien se basó en la edición de las obras completas de Beethoven (Sämtliche Werke) por el Archivo de Beethoven el mismo año.

En conclusión, como era lo habitual en ese entonces, las dos primeras sonatas de Beethoven eran piezas virtuosas de concierto para piano, en donde el instrumento de cuerda juega un papel secundario y de acompañamiento. Sin embargo, lo que logró que la sonata n°3 tuviera aún más éxito y reconocimiento por parte del público y otros músicos de la época fue que Beethoven escribió ésta como la primera sonata para violonchelo en dar a los dos instrumentos la misma importancia. La tercera sonata es formalmente la más expansiva de las sonatas para violonchelo de Beethoven, pero

⁷⁷ Angus Watson, *Cello Sonata in A major, Op. 69. Beethoven's Chamber Music in Context* (Boydell Press, 2012), 161–166.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Matthew Rye (1996). "Cello Sonata in A major, Op 69". Hyperion Records.

⁸⁰ John Mangum, "Sonata for Cello and Piano No. 3 in A, Op. 69", Los Angeles Philharmonic (LAPhil), <https://www.laphil.com/philpedia/music/sonata-for-cello-and-piano-no-3-op-69-ludwig-van-beethoven>.

⁸¹ Angus Watson, *Cello Sonata in A major, Op. 69. Beethoven's Chamber Music in Context* (Boydell Press, 2012), 161–166.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

también la más melódica, y tuvo éxito con el público desde el principio. Una actuación de ésta en su totalidad puede durar aproximadamente unos 25 minutos. El violinista Mark Kaplan señaló: "En general, la escritura en la op. 69 es más fina que en las primeras sonatas para violonchelo ... una mayor técnica de composición permitió a Beethoven la posibilidad de usar menos notas con confianza".⁸⁴ La obra también fue descrita por el violonchelista Steven Isserlis como la primera sonata para violonchelo de la historia en dar a los dos instrumentos la misma importancia y prioridad.⁸⁵

Ésta se ha mantenido como modelo para composiciones posteriores del género, influenciando obras de Mendelssohn, Brahms, Debussy y Shostakovich.⁸⁶ Además, también ha sido interpretada y grabada por grandes violonchelistas y pianistas como Yo-Yo Ma y Emanuel Max, Antonio Meneses y Maria J. Pires, Jacqueline Dupré y Daniel Barenboim, Thomas Mesa y Dina Vainshtein, Laurence Lesser y Russell Sherman, Paul Tortelier y Erick Heidsieck, Mischa Maisky y Martha Argerich, M. Rostropóvich y S. Richter, Pablo Casals y Otto Schulhof, entre otros.

Antes de adentrarnos en el análisis que se llevará a cabo posteriormente, debemos conocer cierta información general en cuanto a la estructura de la sonata n°3. Ésta se divide en tres movimientos , con una introducción lenta de 18 compases hacia el tercer movimiento, los cuales son: Allegro ma non tanto (movt. 1); Scherzo - Allegro molto (en La menor – movt. 2) y Adagio cantabile - Allegro vivace (movt. 3).

A pesar de que Beethoven anotó en el manuscrito autógrafo "Inter lacrymas et luctus" que significa "En medio de lágrimas y dolores", el carácter de la obra ha sido descrito como "positivo en actitud", e "irradia serenidad, humor y alegría". La característica principal de esta sonata en específico es que lo largo de toda ésta, los dos instrumentos se tratan como compañeros iguales, no como solos y acompañamiento como en las primeras sonatas para violonchelo.

⁸⁴ Glenn Stanley, *The Cambridge Companion to Beethoven* (Cambridge University Press, 2000),140.

⁸⁵ Steven Isserlis, "How I fell in love with Ludwig", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera>.

⁸⁶ Angus Watson, *Cello Sonata in A major, Op. 69. Beethoven's Chamber Music in Context* (Boydell Press, 2012), 161–166.

Ahora sí, después de haber adquirido una breve pero esencial información sobre el contexto histórico y originario de algunas sonatas para piano y violonchelo de Beethoven, incluyendo la tercera, en este escrito, se hará énfasis únicamente en el análisis interpretativo, armónico, formal y estructural del Adagio Cantabile y seguidamente del Allegro Vivace.

✓ Adagio Cantabile

El Adagio Cantabile técnicamente solo es la introducción al último movimiento, pero además de cumplir esta función anticipadora, puede reconocerse que éste también podría estar solo debido a su riqueza melódica, suave, reflexiva y llamativa que esta sección refleja y aporta a la obra. Ésta ha sido descrita como una sección corta con una atmósfera totalmente individual ampliamente lírica, sublime y cargada de emociones.

Escrito en la tonalidad dominante de la obra que es Mi Mayor y con una métrica de 2/4, tiene un carácter calmado, lento, cantado y reflexivo que es demostrado en 18 compases por la bella melodía de registro medio para el violonchelo y que incluye cromatismos, saltos amplios, trinos, variedad de articulaciones y figuración compleja.

Figura 146: Adagio Cantabile completo – Sonata n°3 en La Mayor de Beethoven

The musical score for the Adagio Cantabile of Beethoven's Sonata No. 3 in D Major, Op. 2, No. 3, is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'Adagio cantabile.' and a piano (p) dynamic. The second system includes a trill (tr) and a piano dolce (p dolce) marking. The third system features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The fourth system ends with a piano (p) dynamic and a 'ad libitum' marking. The score is written for violin and piano.

Al principio, específicamente desde el compás 2 al 6, el piano y el violonchelo llevan juntos un dúo, en donde el violonchelo toca algunas notas largas sosteniendo la melodía que es realizada inicialmente por el piano para después pasársela oficialmente al violonchelo en el compás 8. Ésta, con la que el piano abre el Adagio puede ser considerada más bien como una pequeña introducción y presentación del material melódico para que después el violonchelo la desarrolle libremente hasta el final de la sección.

Figura 147: Compases 1 al 8 – Adagio Cantabile de la Sonata n°3 de Beethoven

Tenemos que también.

VIOLONCELLO

PIANOFORTE

Adagio cantabile.

p

cresc.

p

p dolce

El Adagio concluye con un compás *ad libitum*, el cual realmente es el que enlaza y nos conduce al siguiente y último movimiento de la obra: Allegro Vivace. En éste, el violonchelista es libre de interpretar el pasaje como desee, en donde puede jugar con el tempo y fermatas escritas.

Figura 148: Compás 18 – Adagio Cantabile de la Sonata n°3 de Beethoven

ad libit.

Además de aquel compás, la melodía misma, a través de las alteraciones escritas también nos conduce hacia el siguiente movimiento. Ésta muestra alteraciones que empiezan a verse desde el compás 12, en donde, por medio de un breve cromatismo descendente partiendo de la nota *si* y culminando en *la* (c.12), el compositor deseó

resaltar aquella nota (*la*) en su estado natural, la cual es la tónica del siguiente movimiento y de la obra en general. Desde ese compás en adelante, también podemos notar que la nota *re* se presenta con un becuadro o en su estado natural hasta concluir la sección y a la vez anticipando y preparándonos para la tonalidad próxima.

Figura 149: Compases 12, 14 al 18 – Adagio Cantabile de la Sonata n°3 de Beethoven



✓ ALLEGRO VIVACE

Este último movimiento, en tempo a la breve y de carácter rápido y animado, vuelve a su estructura original que es en forma sonata. El mismo también está cargado de emociones y juega con las nuestras al presentar episodios muy distintos y contrastantes entre sí, algunos considerados con un carácter de “bravura y vigor” y otros, de “reposo, calma y suavidad” terminados con una “feliz conclusión”.

Además de todas las emociones que las características mencionadas anteriormente pueden causar en nosotros, los instrumentistas también juegan un papel sumamente importante en la transmisión de las mismas ya que este último movimiento demanda un alto nivel de virtuosismo para ambas partes, especialmente para el piano, en donde deben mostrar su capacidad de poder ejecutar con destreza, éxito, energía y sentimiento las diferentes ideas contrastantes escritas en sus respectivas partes y que seguramente Beethoven deseaba expresar. Es decir, en esta obra, los intérpretes deben poder transmitir y efectuar emociones en ellos mismos y en el público con la difícil tarea de diferenciar claramente los distintos colores e intenciones de cada tema para entonces así causar que el público pueda identificarlos y de paso causar en ellos dichas emociones mencionadas.

Como se mencionó anteriormente, el movimiento consta de una estructura en forma sonata, lo que quiere decir que posee una exposición, un desarrollo y una recapitulación. Cada una de estas secciones cuentan con sus respectivos grupos temáticos y motivos principales. Además, el movimiento también cuenta con transiciones, puentes y una coda final. A continuación, presentaré una tabla que nos permitirá identificar los números de compases en donde están ubicadas las secciones generales:

Sección	Compases
Exposición	1 – 53
Desarrollo	62 – 88
Recapitulación o reexposición	97 – 191

Este movimiento básicamente se basa en dos grupos temáticos principales que aparecen a lo largo de todo éste. Éstos son desarrollados de distintas maneras, con distintas alturas de notas e inclusive, en ocasiones específicas, con diferentes articulaciones e intenciones.

Como pudimos leer antes de iniciar este análisis, una de las características más importantes de esta sonata es que el violonchelo y el piano juegan un papel de igual importancia, lo que hace que los dos instrumentos tengan la oportunidad de presentar el tema melódico cuando les corresponda. Más que acompañar al otro, más bien existe una sonoridad conjunta como dúo o equipo, en donde constantemente éstos se pasan la melodía entre sí. Esto ocurre a lo largo de todo el movimiento y posteriormente serán mencionados algunos ejemplos de esto.

Ahora, únicamente refiriéndome al **primer grupo temático (GT1)**, se mencionará en qué compases aparecen en la *exposición* y *recapitulación* y se explicarán sus diferencias y características principales:

En la *exposición*, el grupo temático 1 (**GT1**) se presenta desde el compás 1 al 25 y puede dividirse en dos ideas o motivos (**a** y **b**). Inicialmente, la idea **a** (c.1-16) es tocada

por el violonchelo hasta el compás 8, y luego, en el compás 9 pasa al piano hasta concluir la misma en el 16. Mientras el piano toca dicho material melódico, el chelo sostiene un pedal de la tonalidad (La Mayor). Aquel motivo tiene un carácter vivo y animado, en donde se combinan distintas articulaciones lo que lo hace aún más atractivo. Éste inicia con un grupo de cuatro negras ligadas, seguidas por una dulce blanca con puntillo y luego varios grupos de corcheas que mezclan el legato con el staccato. A pesar de que posee un carácter como ya se mencionó, a la vez también es un pasaje delicado, ligero y elegante, que empieza pianísimo y va creciendo gradualmente hasta llegar a un resonante fuerte.

Figura 150: Compases 1 al 8 – GT1 (a) exposición del Allegro Vivace (parte de violonchelo)



A partir del c. 16, empieza la idea **b** del GT1, inicialmente tocada por el piano y seguida por el violonchelo a partir del compás 20 hasta el 25 y terminada por el piano hasta el 27. Éste consta del mismo carácter que el motivo anterior, pero reflejado por múltiples grupos de repetidas semicorcheas tanto ligadas como separadas, lo cual requiere un poco más de agilidad que el motivo anterior. Para finalizar el mismo se presenta una escala ascendente reforzando el segundo grado (si) y concluye con arpeggios descendentes tanto del cello como del piano.

Figura 151: Compases 16 al 27 – GT1 (b) del Allegro Vivace (partes de piano y chelo)

En la *recapitulación*, el **GT1** aparece en el compás 97 iniciando con la idea **a** sin ningún cambio alguno tanto para el piano como para el violonchelo. También continúa el juego de pasarse la melodía entre los dos instrumentos. Mientras que el piano realiza el material melódico a partir del compás 105, el violonchelo, después de realizar el colchón armónico de tésitura grave que sostiene la melodía (c. 105 – 108), presenta una leve variación en comparación de la exposición al aumentar la figuración de negras a corcheas desde el compás 109 al 111.

Figura 152: Compás 9 al 15 – Exposición

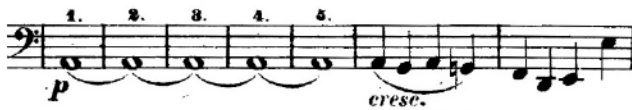


Figura 153: Compás 105 a 111 – Recapitulación



Seguidamente, se presenta nuevamente la idea **b** a partir del compás 112 iniciada por el piano, pero casi inmediatamente continuada por el violonchelo tan solo un par de compases después. En esta ocasión, la parte del violonchelo requiere un poco más de agilidad y virtuosidad a comparación de la exposición, ya que ésta cuenta con más notas y grupos de semicorcheas de veloz tempo y muchos cambios de posición y digitación. Tanto en la parte del piano como para la del chelo, el pasaje dibuja un contorno de ola al tener que ejecutarse seguidas escalas ascendentes y descendentes. Los dos instrumentos se pasan constante y rápidamente el material melódico el uno al otro. Diferente a la exposición, ésta finaliza con una escala ascendente y arpeggios descendentes, pero de la dominante (mi).

Figura 154: Compases 112 a 125 – Recapitulación de Allegro Vivace (parte de violonchelo)



Ahora, el análisis se enfocará en aspectos relacionados al **segundo grupo temático (GT2)**, nuevamente en base a la *exposición y recapitulación*:

En la *exposición*, éste aparece a partir del compás 28 al 53. También puede dividirse en dos ideas, más bien, en un motivo inicial y un motivo complementario del mismo, el cual podríamos llamarlo contramotivo. El material melódico del motivo principal de este GT2 (**a**) es únicamente tocado por el violonchelo. Consta con una línea melódica más cantabile, dulce y suave. De hecho, su figuración también acompaña a su carácter ya que son blancas, negras y corcheas, es decir, figuras que cuentan más duración que las demás escritas en el movimiento en las cuales es más fácil expresar tal carácter. La melodía se basa en la tonalidad dominante del movimiento que es Mi mayor, reforzado frecuentemente por la sensible de la misma (*re#*) como parte del material melódico.

Figura 155: Compases 28 al 39 – GT2 (a) Exposición del Allegro Vivace (parte del violonchelo)



En el caso del contramotivo (**b**), éste puede ser dividido en dos (**b1** y **b2**) ya que se pueden observar dos motivos melódicos diferentes:

- El **b1** se encuentra desde el compás 43 al 46, y está plasmado por grupos ligados de semicorcheas que dibujan un contorno de ola debido a la ejecución continua de escalas ascendentes y descendentes escritas. Dichas escalas continúan basándose en la tonalidad dominante y además constan de una textura imitativa, en donde el chelo inicia la idea y el piano, una octava arriba, la sigue de una manera totalmente igual y así sucesivamente.

Figura 156: Compases 43 al 46 – Contramotivo (b1) Exposición del Allegro Vivace



El **b2** se encuentra desde el compás 47 al 53 y consta de una textura homofónica entre las dos partes. El pasaje está liderizado por corcheas, silencios de corcheas y síncopas. Entre las dos partes se pueden observar movimientos armónicos directos, oblicuos y contrarios. En ciertas ocasiones la línea del piano está a una distancia de tercera respecto a la del chelo.

Figura 157: Compases 47 al 53 – Contramotivo (b2) Exposición del Allegro Vivace

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'CHELO' and the bottom staff is labeled 'PIANO'. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin part starts with a 'cresc.' marking and features a melodic line with eighth notes and rests. The Piano part starts with a 'ff' marking and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are orange arrows pointing from the labels to the respective staves.

En la *recapitulación*, el motivo principal del GT2 (**a**) aparece desde el compás 127 al 141. Sin presentar variaciones rítmicas, consta del mismo carácter y mismas articulaciones que en la exposición, solo que esta vez reforzando la tonalidad original que es La Mayor.

Figura 158: Compases 127 a 141 – GT2 (a) Recapitulación del Allegro Vivace

The image shows a musical score for a single staff labeled 'VIOLONCELLO.' in bass clef with a key signature of two sharps. The score includes markings for 'dolce', 'cresc.', 'p', and 'f'. The music features a melodic line with slurs and dynamic markings.

Al igual que en la exposición, el contramotivo (**b**) se divide en las dos partes ya explicadas, pero en esta ocasión:

- El **b1** se encuentra desde el compás 142 al 145 y consta con todas las características texturales, de figuración, rítmicas y melódicas que ya fueron explicadas, pero esta vez refuerza la tonalidad original al ejecutarse escalas de la misma.

Figura 159: Compases 142 y 143 – Contramotivo (b1) Recapitulación del Allegro Vivace

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'CHELO' and the bottom staff is labeled 'PIANO'. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps. The Violin part is marked 'p' and features a melodic line with slurs. The Piano part is marked 'p' and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are yellow arrows pointing from the labels to the respective staves.

- El **b2** inicia de manera similar en comparación a la exposición; sin embargo, éste sí presenta una idea diferente en su final. En vez de síncopas, presenta grupos de escalísticas ascendentes de semicorcheas. Este pasaje consta con textura imitativa, pero también, en su final, homofónica. El chelo inicia la idea y el piano la imita, y luego, para finalizar, de manera homofónica unen sus voces al unísono con diferencia de una octava abajo por parte del piano.

Figura 160: Compases 146 al 152 – Contramotivo (b2) Recapitulación del Allegro Vivace

The image shows a musical score for Violin and Piano. It consists of two systems. The first system has two staves: Violin (CHELO) and Piano (PIANO). The second system also has two staves: Violin (CHELO) and Piano (PIANO). Blue arrows point from the labels 'CHELO' and 'PIANO' to their respective staves in both systems. The music is in G major and 2/4 time. The first system shows a melodic line in the violin and a supporting line in the piano. The second system shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in both instruments.

A continuación, se explicarán algunos aspectos del **desarrollo**:

El motivo que aparece inicialmente y que domina el *desarrollo* es el GT1, basándose en la idea **a** del mismo solo que, en esta sección, cuando la idea aparece, pasa por tonalidades vecinas o auxiliares.

Figura 161: Compases 62 a 65 – Desarrollo del Allegro Vivace

The image shows a musical score for measures 62-65. It is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The melody is characterized by its rhythmic pattern and the use of auxiliary tones.

La sección del desarrollo empieza a partir del compás 75. Antes de ésta hubo una transición que nos llevó a la tonalidad de esta sección que es Do mayor. Con bravura y de carácter vivo e iniciado con un acorde cuádruple de Do mayor, ésta puede considerarse el clímax del movimiento ya que las dos partes en conjunto llegan a su máximo punto de intensidad. Cuenta con acordes, escalas, trinos, articulaciones

variadas, dobles cuerdas para el violonchelo, juego imitativo, intensidad sonora y otros elementos melódicos que hacen de éste un pasaje sumamente llamativo e intenso.

Figura 162: Compases 75 al 88 – Desarrollo del Allegro Vivace (parte de violonchelo)



A continuación, he aquí algunos ejemplos de transiciones que se presentan en el movimiento:

Antes de iniciar el desarrollo, específicamente desde el compás 66 al 74, se encuentra la primera transición del movimiento. Mientras que el piano ejecuta un colchón armónico con una figuración de corcheas, el violonchelo, con negras, realiza la transición a través de múltiples cromatismos ascendentes y descendentes; luego, desde el compás 72 al 74, podemos notar que el material melódico de la transición implica el uso de intervalos de terceras, pasaje que nos lleva a solucionar en Do Mayor.

Figura 163: Compases 66 al 74 – Transición hacia el desarrollo (parte del violonchelo)



La próxima transición que podemos identificar es la que, al terminar el desarrollo, nos conduce a la recapitulación. Ésta se ubica desde el compás 89 al 96. Tiene un carácter misterioso y más calmado que la transición explicada anteriormente. La construcción del pasaje y el contorno melódico y armónico es similar a la de la transición anterior, solo que en esta ocasión los papeles se invierten, o sea, el piano ejecuta lo que antes presentaba la parte del chelo y viceversa. Otra diferencia entre éstas es que en vez de

conducirnos a Do Mayor (como la anterior), ésta nos conduce nuevamente a la tonalidad original que es La Mayor. El violonchelo presenta un material cromático, pero esta vez se ve interrumpido por silencios y es únicamente ascendente.

Figura 164: Compases 89 al 96 – Transición hacia la recapitulación

Chelo  

Piano  

Ahora, algunos ejemplos de puentes identificados en el movimiento:

Desde el compás 56 al 58 y desde el compás 59 al 61, se encuentran unos pasajes considerados puentes, es decir, que cumplen con la función de enlazar una idea con otra, un grupo temático con otro o una sección con otra. En el primer caso, éste conecta el final del segundo grupo temático con la repetición del primer grupo temático; y, en la segunda ocasión, conecta el final de segundo grupo temático con el desarrollo.

Compases	Ejemplos
56 – 58	<p data-bbox="841 1360 1422 1392">Figura 165: Puente hacia el GT1</p> 
59 – 61	<p data-bbox="841 1583 1422 1614">Figura 166: Puente hacia el desarrollo</p> 

Con un carácter alegre y apacible, a partir del compás 192 inicia la coda final. En sus primeros compases, ésta presenta repetidamente el motivo principal del movimiento que es la idea **a** del GT1. La idea la inicia el chelo y el piano imitativamente le responde una octava abajo. Luego, de manera progresiva, secuencial y con una tesitura homofónica entre la parte del chelo y la línea inferior del piano, se presentan grupos de negras que descienden en registro, pero ascienden en dinámica hasta llegar a la conclusión de la obra que es manifestado por intencionados silencios y resonantes acordes de La Mayor.

Figura 167: Compases 192 al 205 – Coda del Allegro Vivace (final de la obra)

The musical score for measures 192-205 consists of two systems. The first system contains measures 192-195, and the second system contains measures 196-205. The double bass part begins with a forte (*f*) dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and plays a similar rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *pp*, and *cresc.*, and concludes with a final chord in G major.

CONCIERTO N°1 OP. 33 PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA EN LA MENOR DE CAMILLE SAINT-SAENS

A sus 37 años, Saint-Saëns escribió su primer concierto para violonchelo en 1872, tiempos en los cuales aún generaba controversia dentro del círculo de conservadores musicales en Francia debido a su apego a la música “ya pasada de moda” y que era llamado el joven modernista y radical, “profeta de Wagner”. El concierto fue dedicado al violonchelista, lutier belga y violagambista Auguste Tolbecque, quien era parte de una distinguida familia de músicos cercanos a la sociedad líder de conciertos de Francia llamada la Société des Concerts du Conservatoire. En dicha sociedad, el violín y el piano eran los instrumentos solistas por excelencia, pero Auguste, a través de su reputación como profesor que contaba con un entendimiento y conocimiento profundo de las propiedades del instrumento y su historia, luchaba por acrecentar el estatus del violonchelo en la sociedad musical.

Con Tolbecque como solista, el concierto fue estrenado el 19 de enero de 1873 en el Conservatorio de París. Gracias a este estreno, la reputación de Saint-Saëns como compositor se vio beneficiada y establecida, sobre todo tomando en cuenta que el Conservatorio de París solo interpretaba obras de compositores reconocidos, es decir, ancianos o muertos según ese entonces. Desde el inicio, sobre todo en Francia, el concierto fue bien recibido por parte del público y otros músicos. Gustó tanto a todos, ya que fue percibido libre de las desafortunadas tendencias modernistas de Saint-Saëns; de parte del Conservatorio, éste fue como un gesto de aceptación y consideración hacia la música de Saint-Saëns. El impacto de éste logró generar que críticos comentaran sobre este, por ejemplo, un crítico de París escribió que “más trabajos de este tipo restaurarían a Saint-Saëns el prestigio que había perdido con su divergencia demasiado obvia de la música clásica”. Después de dicha crítica, Donald Francis Tovey escribió: “Aquí, por una vez, encontramos un concierto para violonchelo en que el instrumento solista demuestra todo su registro sin la menor dificultad en

Por otro lado, Saint-Saëns trascendió con el cliché romántico al optar por integrar cuidadosamente al violonchelo en la textura orquestal, aunque esto haya generado bastante drama al mantener al instrumento como el centro de atención durante gran parte de la obra.

Saint-Saëns usó el violonchelo como instrumento declamatorio de una manera constante y reluciente. En el concierto, mientras la orquesta representa un fondo brillante, se mantiene al violonchelo solista en un primer plano tanto musical como dramático. La música escrita es sumamente exigente para el solista y miembros de la orquesta, especialmente en la tercera sección debido a su tempo rápido; Sin embargo, esto no ha impedido ni ha sido causa de que el mismo se haya convertido en uno de los conciertos favoritos de los violonchelistas más virtuosos, para otros instrumentistas e inclusive para el público en general.

Este concierto ha sido grabado y presentado públicamente por muchos grandes violonchelistas acompañados de la mano por reconocidas orquestas, pero también ha sido interpretado por muchos estudiantes violonchelistas a través de todo el mundo ya que es un concierto de nivel estándar y muy solicitado por la escuelas, conservatorios y universidades; en el lado profesional, es solicitado de manera casi segura en las audiciones para posiciones y puestos de alguna fila orquestal, para festivales, para concursos, entre otras actividades de ámbito profesional. Éste concierto ha llegado a ser tan famoso y solicitado no solo debido a sus hermosas melodías, temas y virtuosidad, sino que también gracias a los beneficios y a la riqueza que aporta a los estudiantes e inclusive a instrumentistas profesionales al momento del estudio del mismo en cuanto a las dificultades técnicas y de interpretación, cuyas problemáticas son perfectas para la mejora, avance y progreso de todos los que se afronten a su estudio.

Ahora pues, después de haber conocido el contexto histórico de este tan famoso concierto, pasaremos a analizar características principales del mismo, incluyendo aspectos armónicos, melódicos, estructurales e interpretativos. Como ya se explicó anteriormente, el concierto está dividido en tres secciones o movimientos que cuentan cada uno con sus motivos principales y temas, los cuales serán identificados y

explicados a medida que va avanzando el análisis. A continuación, se hará mención de estas tres secciones o movimientos y en qué compases se encuentran:

Sección	Compases/ letras
Allegro non troppo	1 – 207
Allegretto con moto	208 – 411 (F)
Tempo I / Un peu moins vite	372 – 654 (H y K)

En la tonalidad original de la obra que es La menor, **la primera sección**, o sea, el **Allegro non troppo** inicia de una manera inusual ya que en vez de empezar con un tradicional tutti protagonizado por la orquesta, ésta inicia únicamente tocando un rápido acorde y luego de manera inmediata el violonchelo solista apasionadamente empieza la melodía principal de la obra, cuyo carácter es un tanto agresivo y está compuesto sobre una base de tresillos. En el transcurso de este pasaje, la orquesta y el violonchelo solista interactúan entre sí al iniciar un juego de pregunta y respuesta entre las dos partes. La orquesta toca un acorde e inmediatamente el violonchelo le responde, esto pasa por lo menos unas cuatro veces en esta parte, pero este “juego” posteriormente se podrá observar muchas veces más a lo largo de toda la primera sección.

Figura 168: Compases 1 al 4 – Tema principal del Allegro non troppo (parte de violonchelo)



Seguidamente, podemos observar un *poco animato*, en donde el tempo puede acelerarse un poco dependiendo de la interpretación del solista. El material que se expone en esta parte es un tipo de variación de la idea principal ya presentado en el comienzo y está construido nuevamente a base de tresillos solo que con una articulación distinta; ya los tresillos no están todos ligados como sí lo están en el inicio,

y, además, el contorno de la melodía tiene una dirección ascendente a diferencia del inicio de la obra.

Figura 169: Compases 16 al 17 – poco animato (parte de violonchelo)



Luego, se muestra un *Tempo I* en donde nuevamente se expone el tema del inicio, pero liderizado esta vez por la orquesta. La idea melódica es retomada específicamente por la flauta y el oboe y el carácter cambia un poco al ser más calmado en intención y sonoridad, pero que gradualmente va in crescendo. Todo esto ocurre mientras el violonchelo interpreta expresivas y acentuadas notas largas que soportan bellamente el material melódico.

Figura 170: Compases 24 al 27 – Tempo I del Allegro non troppo (parte de violonchelo)



Posterior a la orquesta, a partir del compás 43, el violonchelo solista retoma entonces nuevamente la melodía y la desarrolla de una manera más amplia implicando un contorno melódico más movido en donde se aplica notoriamente el uso del cromatismo.

Figura 171: Compases 43 al 54 – Allegro non troppo (parte de violonchelo)



Después de aquella apasionada parte, entonces pasamos al segundo tema de la sección dominado por un carácter lírico, de reposo y sumamente expresivo. Éste empieza con una quinta descendente plasmada por dos blancas ligadas y seguidas por una variación de carácter cromático que procede por grados conjuntos. Un interesante aspecto interpretativo que muestra la melodía es el uso inusual de las dinámicas respecto a la misma, ya que a medida que ésta va subiendo en altura y registro, la dinámica escrita nos indica que la intensidad sonora baje.

Figura 172: Compases 59 al 74 – Segundo tema del Allegro non troppo (parte de violonchelo)



Después de dicho tema, nuevamente se ejecuta una parte idéntica al *poco animato* solo que con algunas variaciones armónicas y melódicas para entonces posteriormente iniciar una idea de lucimiento para el violonchelo solista. Con un tempo aún más rápido que el anterior, y con requerimiento de destreza y virtuosidad, este pasaje es marcado por el uso de dobles cuerdas en intervalos de quinta y sexta, presentadas por primera vez en el violonchelo. En esta parte nuevamente se establece el juego de pregunta y respuesta entre la orquesta y el solista. También, el pasaje nos conduce a la tonalidad de Fa mayor y finaliza con una sección de carácter noble nombrada *Allegro molto* en donde se puede observar una de las escasas veces en la que el solista calla y deja que la orquesta sea la protagonista.

Figura 173: Compases 91 al 98 – Animato (parte de violonchelo)



Para no colocar una imagen muy extensa, se ejemplificará la parte de la orquesta con una reducción de piano, pero que de igual manera muestra un poco lo explicado anteriormente en cuanto a la sección concluyente en Fa Mayor, es decir, el Allegro molto. He aquí el ejemplo:

Figura 174: Compases 111 al 122 – Allegro molto (parte de orquesta/ reducción de piano)

The image shows a musical score for measures 111 to 122, marked 'Allegro molto'. It consists of two systems of piano reduction. The first system (measures 111-117) features a complex texture with many chords and moving lines in both hands. The second system (measures 118-122) shows a more rhythmic and melodic development, with the right hand playing a series of eighth-note patterns and the left hand providing harmonic support with chords and single notes.

Terminada aquella parte, se observa una nueva aparición del tema principal por parte del solista desde el compás 139 al 145 que parece estar inclinada hacia la tonalidad de Re Mayor y que también parece anunciar próximos cambios dentro de la sección. Cuando menciono estos cambios, me refiero a nuevo material melódico en donde se muestran dos ideas nuevas no expuestas con anterioridad. Estas nuevas líneas melódicas se desarrollan de una manera muy amplia que implica la demostración del extenso rango del violonchelo utilizando desde sus notas más graves hasta las más agudas. A continuación, procederé a explicarlas y ejemplificarlas con figuras:

- La primera idea, ubicada desde el compás 146 al 161 está liderizada por grupos de corcheas, algunas con dobles cuerdas, que deben ser ejecutadas con una articulación y un golpe de arco determinado: el staccato. El pasaje es contrastante al resto de la sección debido a su carácter ya que, en vez de reflejar agresividad, bravura y pesadez, éste es delicado, curioso y puede decirse que hasta juguetón.

Figura 175: Compases 146 a 149 – Tempo I (parte de violonchelo)

The image shows a musical score for measures 146 to 149, marked 'Tempo I'. It is a single-line score for the cello. The music consists of a series of eighth notes and chords, with some measures featuring double bass clefs, indicating lower register notes. The overall character is delicate and rhythmic.

- La segunda idea son tresillos ligados de tres en tres en donde la nota del bajo se mantiene y luego desciende en grado conjunto y que finaliza con un acorde de Fa Mayor en primera inversión.

Figura 176: Compases 163 al 166 – Tempo I (parte del violonchelo)



Después del desarrollo de aquellas ideas, para ya finalizar la primera sección o movimiento, reaparece el segundo tema del mismo y de manera calmada y expresiva da paso a la segunda sección.

En la tonalidad de Sib Mayor y con una métrica de $\frac{3}{4}$ inicia la **segunda sección** o movimiento: **Allegretto con moto**. A diferencia de la primera sección, ésta sí empieza con una especie de introducción orquestal que abarca 33 compases, pero que solo es liderizada por la sección de cuerdas de la orquesta. Además de que la sección en general tiene la forma de minueto, el carácter de aquella introducción es sublime, lírico, reposado, delicado, calmado y cantabile. Ésta última que se mencionó (cantabile), es la que caracteriza en gran manera a este movimiento ya que los pasajes y temas escritos se prestan para ser “cantados” con nuestros respectivos instrumentos, en especial para las líneas melódicas que debe interpretar el violonchelo solista.

Figura 177: Compases 208 al 236 - Inicio del Allegretto con moto (sección de cuerdas)



Luego de aquella introducción, la orquesta calla y el violonchelo entra sin acompañamiento alguno quedando totalmente solo unos 5 compases. En ésta el solista inicia su línea melódica con un intervalo ascendente de cuarta y uno descendente de quinta manifestados a través de unas cuatro blancas con puntillo de manera dulce y con una dinámica de pianísimo marcando desde su comienzo el

carácter del material melódico del movimiento. En cuanto a características de articulación, interpretación y movimiento del contorno melódico, la sección cuenta con muchas ligaduras de expresión para tener una total conexión entre las notas y causar un efecto de fluidez y suavidad. Además de esto, el movimiento de la línea consta de un contorno melódico un poco movido, demostrado por numerosos saltos de cuerda y de registro.

Figura 178: Compases 208 al 268 – Tema de la sección (línea melódica del violonchelo solista)

Después de un inicio cantabile y melodioso, en el compás 297 llegamos a una cadencia del solista liderizado por tresillos de arpeggios ascendentes y descendentes y que gradualmente su descenso procede por semitonos.

Figura 179: Compás 297 – Cadencia del solista (Allegretto con moto)

Al terminarse la cadencia, inmediatamente el solista, nuevamente sin acompañamiento alguno, ejecuta unas cuatro blancas trinadas que ascienden por grado conjunto y semitonos. Aquel pequeño pasaje es el que nos conduce hacia la retoma del material melódico de la introducción que había ejecutado la orquesta de cuerdas en el inicio, solo que en esta ocasión es protagonizada por la sección de vientos madera. Mientras ocurre esto, el violonchelo solista sostiene dicho material sobre una base de prolongados trinos.

Figura 180: Compases 297 al 312 – Retoma del tema (Allegretto con moto)



Después de que los vientos terminaran su protagonismo, el solista vuelve a liderizar la línea melódica con un segundo tema, pero con un mismo carácter que el primero.

Figura 181: Compases 314 al 317 – Segundo tema (Allegretto con moto)



Con éste, de manera cantabile y calmada se termina la segunda sección con una cita de los 5 primeros compases con los que el solista había entrado al movimiento, solo que en esta ocasión con una diferencia de dos octavas abajo, o sea, con un color y tesitura más grave. Este pasaje enlaza la terminación de la segunda sección con el *Tempo I*, comienzo de la tercera y última sección de la obra.

Figura 182: Compases 363 al 372 – Cita de la entrada del solista como enlace al *Tempo I*



Al llegar al *Tempo I*, que es el que abre la **tercera sección**, nos encontramos nuevamente con el tema principal de la obra, cuya primera parte de su presentación es totalmente igual, pero la segunda cuenta con una variación con dirección ascendente en su material melódico. Éste finaliza con una idea que forma parte del motivo principal de la obra, la cual se presenta seguida y repetidamente en tres octavas.

Figura 183: Compases 379 al 411 – Tempo I



Ya terminado el *Tempo I*, pasamos a **Un peu moins vite**, en donde el solista introduce un nuevo tema con un carácter más sereno y poético y que retoma la tonalidad de La menor. Este es el tema principal de la sección y cuenta también con la célula rítmica principal de la obra que son los tresillos; además, también presenta líneas melódicas que deben interpretarse con mucha expresividad y que deben ser “cantadas”.

Figura 184: Compases 412 al 416 – Un peu moins vite (Tercera sección)



Luego, con un carácter muy agitado pasamos a la parte de la obra de mayor virtuosidad para el violonchelo solista, plasmada por una ráfaga de numerosas semicorcheas y alteraciones que deben ser ejecutadas a un tempo rápido. Éstas requieren de mucha destreza y agilidad implicando el uso de diversas digitaciones, técnicas y golpes de arco, empleo del pulgar, uso del registro agudo, ejecución de octavas, entre otros aspectos.

Figura 185: Compases 448 al 455 – Idea de semicorcheas (tercera sección)

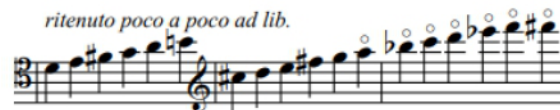


Dejando atrás aquella turbulencia y agitación, pasamos a una parte sublime y serena en la tonalidad de Fa Mayor con una línea melódica liderizada por el hermoso registro grave del violonchelo hasta que éste se encuentra con un pasaje lleno de armónicos artificiales demostrando notas sobreagudas a través de ellos.

Figura 186: C. 496 al 499 – tema de registro grave



Figura 187: C. 522 al 524-armónicos artificiales



Después de esta calma, Camille vuelve a retomar la idea de las agitadas semicorcheas con algunas variaciones para luego citar la línea melódica con la que el violonchelo inició la parte de *Un peu moins vite*, y por último presentar nuevamente algunas ideas de la primera sección, incluyendo la idea principal de la obra, las cuales nos conducirán a la coda final que será explicada posteriormente.

Iniciada por la orquesta (**Molto Allegro**), Camille decide concluir la obra con una **coda final** introduciendo un nuevo tema en la tonalidad de La Mayor. Éste incluye una bella línea melódica un poco acelerada reforzada con algunos cromatismos, síncopas, tresillos y veloces corcheas que entonan una escala ascendente de La mayor por parte del solista y que cuando ésta termina, seguidamente la orquesta concluye la obra de manera viva y acelerada resaltando la tonalidad paralela de la obra que es La Mayor.

Figura 188: Compases 588 al 654 (final de la obra) – Molto Allegro y Coda final



OMARARMOR PARA VIOLONCHELO SOLO DE OSVALDO GOLIJOV

Omaramor fue escrita para violonchelo solo en 1991 por Osvaldo Golijov. La obra fue encargada por la beca Omar del Carlo Tanglewood Fellowship y fue interpretada por primera vez por el violonchelista Michal Schmidt en el Painted Bride Arts Festival de Filadelfia. Llena de lirismo y percusividad, la pieza lleva al oyente a un viaje por las calles de Buenos Aires. De aproximadamente unos ocho minutos de duración, la obra está escrita sin compases y el tempo y el pulso son libres.⁸⁹

Omaramor consta de ocho secciones diferentes definidas por cambios armónicos, cambios rítmicos y marcas de tempo. En lugar de compases y marcas de tiempo definidos, se utilizan extensas marcas de tempo y marcas de metrónomo (éstas serán mencionadas posteriormente en una tabla). Puede decirse que la obra tiene una forma más amplia de ABA. Las secciones "A" están en si menor y son líricas, como Mi Buenos Aires Querido. Las secciones intermedias más pequeñas actúan como versos, emulando la forma estrófica de Mi Buenos Aires Querido.⁹⁰

Reflexionando sobre Omaramor, Golijov comentó que la pieza es un homenaje al famoso cantante de tango Carlos Gardel, en donde describe que esta obra es una fantasía sobre "Mi Buenos Aires Querido", y escribió: el violonchelo camina, melancólico a veces y áspero otras, sobre la progresión armónica de la canción, como si los acordes fueran las calles de la ciudad. En medio de este deambular se desvela la melodía de la canción inmortal". En esta descripción, Golijov señala explícitamente la letra de "Mi querida Argentina" de Gardel que le inspiró para esta pieza: "The day I'll see you again/ My beloved Buenos Aires/ Oblivion will end/ There will be no more pain".⁹¹

Entre las muchas grabaciones de Omaramor, destaca una que es la de Alisa Weilerstein, una chelista estadounidense contemporánea que grabó Omaramor para

⁸⁹ Roxanne Kieme, "Understanding "Omaramor": An analysis of Golijov's tribute to Carlos Gardel" (Informe del proyecto final, California State University, Long Beach, 2017).

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

Decca records en 2014. El álbum, simplemente titulado “Solo”, incluye obras de Kodály, Sheng y Cassado. Weilerstein crea una grabación fascinante, interesante y cohesionada. Su interpretación alude al estilo del tango sin adornarlo en exceso, mientras arrastra al oyente a una historia que habla de la experiencia humana de echar de menos el hogar.⁹² Alisa fue una influencia enorme para que la pieza Omaramor llamara la atención de estudiantes, profesores e intérpretes profesionales. Gracias a esto, poco a poco la obra se ha ido popularizando y cada vez más es recomendada para ser incluida en los repertorios de estudios y recitales, como lo ha sido en mi caso.

Como fue mencionado anteriormente en este informe, Golijov escribió esta pieza como una fantasía basada en la canción de Carlos Gardel, Mi Buenos Aires Querido. Sin embargo, esta pieza no fue escrita exclusivamente como un tango para violonchelo, sino como una fantasía sobre la canción de Gardel para expresar un anhelo de hogar. Como Golijov describió en sus comentarios sobre esta pieza, quería que el oyente se sintiera como si estuviera paseando por las calles de Buenos Aires. Por lo tanto, los elementos y estilos del tango son importantes, pero la responsabilidad más desafiante del chelista es conectar cada sección de la pieza para crear esta ilusión para el oyente.

En la partitura, Golijov da al artista instrucciones detalladas para la interpretación, utilizando frecuentemente marcas expresivas como agitato, calmando poco a poco, oscilando, perezoso, entre otras. También podemos notar que el compositor no pide necesariamente características típicas del tango como la síncopa acentuada o los glissandos dramáticos entre cada medio paso. Sin embargo, la pieza está abierta a tocarse con libertad interpretativa, por ejemplo, en una grabación de Antonio Lysy, éste añadió ligaduras y glissandos entre los cambios y también trinos o notas de gracia en lugares que no están marcados, creando una interpretación que enfatiza el estilo del tango.⁹³

Esto quiere decir que en Omaramor, Golijov ha escrito una fantasía sobre un tango de Gardel, pero no ha escrito una pieza para ser interpretada estrictamente como un tango. Por ejemplo, utiliza los ritmos del tango, pero añade ritmos o tiempos irregulares

⁹²Ibid.

⁹³Ibid.

para que el oyente se esfuerce en encontrar el pulso. Hace referencia a Mi Buenos Aires Querido de Gardel en su propia melodía. Golijov da al violonchelista instrucciones sobre el estilo, pero no le pide un swing o una influencia estricta del tango. Al interpretar esta pieza, el violonchelista debe ser consciente de estas diferencias e intenciones para poder representar lo que Golijov escribió.⁹⁴

Mientras preparábamos Omaramor para ser interpretada en nuestro recital de graduación, nos encontramos con obstáculos técnicos y musicales. Debido a la falta de métrica y estructura, pero a unos patrones rítmicos muy detallados, nos resultó difícil perfilar los elementos distorsionados del tango. Una de las partes más difíciles de la preparación de esta pieza fue conectar cada sección para crear una historia musical cohesiva. Como ya se ha comentado, Golijov segmenta la pieza en diferentes secciones, pasando de una sección lírica directamente a una sección rápida y rítmica. Para entender mejor el flujo de la pieza, nos basamos en las grabaciones para guiar nuestra interpretación.

Para el intérprete, esta pieza ofrece una fantasía ecléctica que pone a prueba la técnica del violonchelista. Al crear un marco histórico y compositivo, los futuros violonchelistas podrán acercarse a la pieza con su creatividad mirando hacia adelante, y su sentimentalismo mirando la historia del estilo del tango. Golijov ha creado una obra cosmopolita que, aunque se inspira en el tango de Gardel, debería existir como una amalgama de estilo propia.

Para iniciar el análisis de la pieza, se mostrará a través de una tabla las secciones armónicas, cambios rítmicos y ornamentos o estilos identificados:

Tempo/Ornamentos	Área tonal	Características texturales	Forma
<i>Fluente e Cantabile</i>	Si menor	Cantabile y suave	A
<i>Tempo I, rubato</i>	Si menor	Improvisado con ritmo ameno	
<i>Esitante, sotto voce, fluttuando in torno al tempo</i>	Sol menor	Los patrones de notas punteadas de negras y semicorcheas introducen el ritmo del tango	B

⁹⁴ Ibid.

<i>Tempo di tango, risoluto</i>	Si menor	Se utiliza la síncopa del tango	(B)
<i>Tempo di tango, ma piumosso e cantabile</i>	Do menor	Se presentan pasajes rápidos de semicorcheas y ritmos asincopados	
<i>Lento</i>	Sol menor	Parte más parecida a la canción de Gardel, en donde es citada su melodía	
<i>Vivo en movimiento</i>	Si menor	Ritmos rápidos y asincopados que para avanzar utilizan octavas	A
<i>Lento ben sentito</i>	Si menor	Final lírico y lento con una rica sonoridad que implica dobles cuerdas	

Utilizaremos la tabla anterior como marco para examinar la relación con la canción Mi Buenos Aires Querido. Antes de hablar de Omaramor, se requiere una breve discusión sobre la forma y el texto de "Mi Buenos Aires Querido":

Esta canción tiene forma estrófica y consta de seis versos, siendo el primero y el último iguales. El primer y el último verso comparten la misma letra: "Mi Buenos Aires querido/ el día que te vuelva a ver, no habrá más pena ni olvido". Los cuatro versos centrales son diferentes y describen las calles de Buenos Aires mientras lamentan el hogar del cantante.

Con relación a lo anterior, desde el punto de vista armónico, la primera y la última estrofas están escritas en si menor y el tempo es lento. La línea cromática descendente crea un ambiente de tristeza. La sección central está marcada como tango moderato en Re Mayor, y está impulsada por una línea de bajo optimista que avanza con el ritmo rápido del tango, caracterizado por semicorcheas y corcheas. La letra de las cuatro estrofas centrales lamenta el hogar y el anhelo de volver a sus comodidades: "Mi Buenos Aires/ tierra de flores donde pasaré mis últimos días/ Bajo tu protección no hay ilusiones/ los años pasan volando, el dolor se olvida... ". Después de esta sección de tango optimista, vuelve el primer verso en si menor.

Golijov hace referencia a la melodía principal de Mi Buenos Aires Querido en la sección lenta de Omaramor. La melodía desciende por pasos, con un salto de tercera menor desde las sílabas "-nos" a "Ai-". A continuación, se colocará una imagen adquirida de la pieza Omaramor que demuestre las características texturales y armónicas que se acaban de mencionar, pero también se colocará una figura refiriéndose a la melodía de Mi Buenos Aires Querido en donde las notas marcadas con círculo representan la melodía prestada o las notas prestadas que Golijov extrajo de la melodía de la misma para después aplicarlas en su composición.

Figura 189: Compases 1 y 2 de Mis Buenos Aires Querido (melodía inicial)



Figura 190: Lento de Omaramor

Aunque en la tonalidad de sol menor en lugar de si menor, la melodía del violonchelo se desplaza paso a paso hacia abajo pasando de un *si* a un *la* y luego a un *sol*, seguido de un salto hacia abajo en una tercera menor. En las dos figuras, las notas marcadas con cuadrados representan la última nota de la frase, pero Golijov no sigue el patrón melódico. En la figura referente a la canción de Gardel podemos notar que el intervalo entre las sílabas "ri-" y "-do" desciende una tercera menor, mientras que, en la figura referente a Omaramor, el intervalo entre las dos últimas notas de la melodía (Sib y Re) desciende una sexta menor.

A lo largo de Omaramor, Golijov utiliza elementos de los ritmos clásicos del tango: Ritmos punteados y la sensación métrica 3+3+2, características que son identificadas con una *milonga*, género musical proveniente del tango que Golijov incluyó en la obra, pero lo acomodó a su manera). Para entender estos ritmos, explicaré brevemente qué es una milonga, sus orígenes e influencias musicales y luego, ejemplificaré con figuras:

El tango comenzó entre la clase trabajadora, compuesta por muchos grupos de inmigrantes. Esta diversidad trajo consigo influencias musicales de canciones italianas, bailes cubanos, influencias españolas continentales, bailes europeos e incluso la milonga argentina. La milonga es un tipo de música que se originó en las zonas rurales de Argentina y Uruguay. Hay diferentes tipos de milongas: una forma es sólo para el cantante y la guitarra; otra, implica que el cantante actúe como narrador y otra se utiliza para bailar. Las características fundamentales de ritmo y melodía de la milonga fueron adoptadas por el tango.

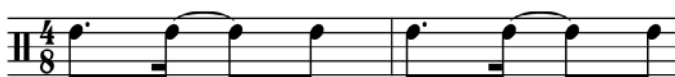
El ritmo de la milonga se originó en las culturas de la costa oriental de Sudamérica. En muchos de estos bailes se utilizaba un ritmo punteado constante (normalmente en 4/8 o 2/4), incluida la milonga. A continuación, se muestra un ejemplo de esta característica:

Figura 191: Ritmo básico del tango



Normalmente, los ritmos punteados de la milonga se utilizan en el tango. Una variación de este ritmo crea una sensación de 3+3+2, que crea síncopas.

Figura 192: Milonga, 3+3+2 - síncopa



Golijov utiliza mucho estos ritmos punteados tal cual como se muestran en las imágenes, pero luego se desvía de esta idea típica invirtiendo los valores rítmicos para crear una sensación de inestabilidad. Se puede decir que dicha inestabilidad se refleja en el **esitante, sotto voce, flutuando in torno al tempo** al comenzar con el ritmo punteado y una sensación métrica de tres contra dos (3+2) e invierte el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea para convertirlo en semicorchea y corchea (2+3). A lo largo de este pasaje, crea un cambio métrico más rápido mediante el uso de semicorcheas con puntillo hasta que la célula métrica original es superada, y la sensación de tango es indistinguible y sustituida por el caos.

Figura 193: **Esitante, sotto voce, flutuando in torno al tempo**

The image shows a musical score for two staves in bass clef. The top staff begins with a dynamic marking of *mp* and a fermata over a dotted quarter note. It then transitions to *p* and *pp sub.* with a tempo marking above: **esitante, sotto voce, flutuando in torno al tempo**. The bottom staff starts with *pp* and *pp* dynamics, followed by *segue p | pp*. It includes a section marked **accel.** and ends with *sub. p sffz*. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes fingerings (0, 1, 2, 3) and breath marks (V).

Pero más adelante, Golijov aumenta el ritmo punteado y lo sustituye por una sensación métrica de tres contra dos (3+2) en la sección **Tempo di tango, risoluto**. El compositor utiliza el ritmo de tango en esta melodía creando una variación del ritmo de tango de una milonga (3+3+2). Después de repetir la figura de tres corcheas cuatro veces, en lugar de 3+3, intercala dos semicorcheas ligadas a una corchea para crear un sentimiento dúplice, por tanto 3+3/3+3+2. Aunque no hay líneas de compás, Golijov crea una sensación métrica utilizando la línea de notas de bajo ascendente con la primera de las tres corcheas. A lo largo de este pasaje, interrumpe la sensación métrica original de tres contra dos intercalando más figuras dúplicas (dos semicorcheas ligadas a una corchea). Esto refuerza el uso del ritmo del tango. Aunque el uso de dúplicas añadidas interrumpe el patrón 3+3+2, actúa como un desarrollo del ritmo típico del tango.

Figura 194: Tempo di tango, risoluto



En Omaramor, Golijov utiliza técnicas especiales propias de los instrumentos de cuerda, como la *scordatura*, el *pizzicato* de la mano izquierda y los dobles registros y cuerdas.

La *scordatura* es la práctica de la afinación alterada. En Omaramor, Golijov utiliza la afinación alterada haciendo que el intérprete baje medio tono a la cuerda de do, quedando ésta en si natural. Esto proporciona al intérprete un rango más amplio del instrumento. Actuando como tónica de la cuerda abierta, el *si* bajo proporciona a la pieza una sonoridad más oscura, especialmente cuando la pieza está en un centro tonal de *si*.

Figura 195: Ejemplo de *scordatura* (antes del *a tempo, intenso*)



El *pizzicato de la mano izquierda* se utiliza en la sección lenta de la pieza. Para ejecutarlo, el violonchelista tocará utilizando los dedos de la mano izquierda que no se están utilizando para alcanzar y agarrar la cuerda, seguido de una liberación rápida. La línea superior está tocando la melodía, mientras que la mano izquierda está punteando un ritmo consistente en los tiempos muertos. Golijov utiliza esta técnica mientras la línea superior comienza a acelerar y la melodía avanza. El *pizzicato* de la mano izquierda crea una línea de bajo. Para observar un preciso ejemplo de esto véase la *figura 184*, pero he aquí otro:

Figura 196: Swinging, lazy



Golijov utiliza la técnica de la doble parada a lo largo de toda la pieza. El primer acorde de la pieza comienza con una quinta abierta que crea una introducción abierta y asentada. En la primera línea, esta quinta perfecta se convierte en una quinta disminuida, lo que crea una tensión armónica en el enunciado inicial. La quinta disminuida aparece en la línea inicial de la obra, marcada por el ornamento **fluente e cantabile**. A continuación, la figura correspondiente a la explicación:

Figura 197: Fluente e cantabile – idea inicial de Omaramor



En la sección **più mosso, agitato**, las dobles cuerdas se utilizan como suspensiones. Aunque las dos notas se tocan juntas, cambian en momentos diferentes y suenan como dos voces.

Figura 198: Più mosso, agitato



En resumen, se puede decir que, mediante el uso de la scordatura, las dobles paradas y el pizzicato de la mano izquierda, Golijov hace uso de las técnicas especiales del violonchelo. El pizzicato de la mano izquierda se utiliza para una línea rítmica de acompañamiento; las dobles paradas, para crear otra voz y para añadir textura, y la scordatura, se utiliza para añadir una sonoridad más profunda. En general, se trata de una pieza compleja para el violonchelista ya que, para interpretarla con éxito, se debe diferenciar y resaltar cada uno de los recursos que usualmente como violonchelistas estudiamos, pero también algunos otros nuevos o poco estudiados que inusualmente son colocados en piezas u obras para chelo. Lo que hace que Omaramor sea un reto para los violonchelistas es poder transmitir una historia a través del abordaje, presentación y desarrollo del conjunto de todos esos recursos, y que éstos puedan ser entendidos y logren captar la atención del público.

“El chelo camina sobre la progresión armónica de la canción, a ratos melancólico y a ratos con dureza, como si los acordes fueran las calles de la ciudad. En medio de este divagar, se revela la melodía de esta canción inmortal”.

- **Oswaldo Golijov**

CAPÍTULO III

Dificultades y recomendaciones

DIFICULTADES Y RECOMENDACIONES

A lo largo de nuestra carrera, cada vez que nos preparamos para presentar alguna obra, ya sea públicamente o para clases privadas, los instrumentistas nos encontramos con dificultades para poder ejecutar dichas obras de la mejor manera. No tiene importancia si la obra ya ha sido ejecutada por nosotros o es material nuevo, siempre confrontaremos pasajes específicos que complicarán nuestra ejecución, pero el lado positivo de esto es que al poder identificarlos podemos buscar soluciones para ellos, causando la mejora de nuestra técnica y musicalidad, y así lograr interpretar con éxito dichas obras.

Hasta los más grandes instrumentistas confrontan estos problemas, la diferencia que hace de ellos grandes músicos es la manera con la que solucionan tales situaciones. Debemos aprovechar las dificultades musicales que se nos presentan para retornos a nosotros mismos a ser mejores intérpretes en nuestros instrumentos. Al existir dificultades de este tipo, sin darnos cuenta estamos avanzando un escalón. El poder identificar tales dificultades quiere decir que nuestra percepción y conocimiento musical y nuestro propio estilo interpretativo como instrumentistas ha ido mejorando cada día.

Los siguientes puntos mostrarán de manera escrita las dificultades que como violonchelistas podríamos confrontar al momento de estudiar las obras presentadas y analizadas en este escrito, pero también se brindarán algunas recomendaciones para la solución de las mismas.

Estos problemas podrían ser de ámbito técnico o interpretativo, los cuales están relacionados entre sí, pero que muchas veces necesitan corregirse y solucionarse con diferentes alternativas.

Las obras serán evaluadas por orden de época, es decir, primero se evaluarán las dificultades identificadas en la Suite n°3 de Bach; luego, en la Sonata n°3 para piano y violonchelo de Beethoven; después, en el Concierto n°1 en la menor para violonchelo de Camille Saint-Saëns; y, por último, en la pieza Omaramor para cello solo de Osvaldo Golijov.

Dichos conflictos serán evaluados bajo cuatro parámetros:

- ✓ Las dificultades serán ubicadas en la partitura según su número de compás.
- ✓ Se identificará qué tipo de dificultad es.
- ✓ Se describirá la dificultad.
- ✓ Se recomendarán posibles soluciones para las mismas.

Todos estos puntos serán organizados en cuadros que en ocasiones contendrán imágenes para determinadas explicaciones y también se colocarán algunos enlaces que nos mostrarán los ejemplos de manera visual para algunas de las recomendaciones escritas.








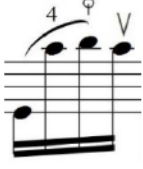
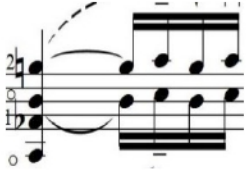
**Figura 5: Imagen de un violonchelista estudiando
extraída de la página web “Vector stock”**

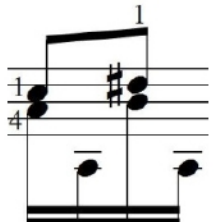

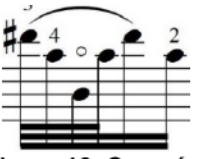



**Figura 6: Imagen de un extracto de la composición “El Cisne (Carnaval de los animales) de
Camille Saint-Saëns**

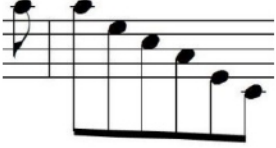

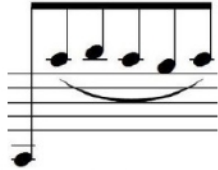

SUITE N°3 DE JOHANN SEBASTIAN BACH PARA VIOLONCHELO SOLO



PRELUDIO			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
7-12 21-26	Cambios de cuerdas y articulaciones	Estos pasajes implican repentinos cambios de cuerda y articulaciones que muchas veces se encuentran en el mismo compás, lo cual dificulta la limpieza con la que deben tocarse y también afecta a la construcción de las frases al causar que se acentúen erróneamente ciertas notas y también complica la fluidez de las mismas al tomarse un poco de tiempo antes del cambio de cuerda o articulación que se presente.	Se recomienda que se practique lentamente el cambio de cuerda o articulación que se presente en diferentes puntos de contacto y en las diferentes partes del arco hasta hallar el indicado o el que mejor funcione para poder ejecutar con limpieza cada pasaje. Quizás, al tocar en la mitad del arco sintamos que nuestros movimientos son más ágiles y ligeros, lo cual es considerado adecuado para la interpretación de dichos pasajes.
	 <p>Figura 7: Compás 7 - Preludio de la Suite n°3</p>		 <p>Figura 8: Compás 21 – Preludio de la Suite n°3</p>
33-34 72-75	Arcada	En el caso de estos pasajes, éstos constan de grupos de semicorcheas ligadas, pero que únicamente la primera nota de éstas no está ligada a ellas; esto podría causar que acentuemos esa primera nota y que tomemos un poco de tiempo en llegar a las siguientes.	Se recomienda que para estos pasajes se procure ahorrar el arco especialmente en las semicorcheas ligadas. Optemos por utilizar poco arco tanto en la primera semicorchea suelta como en las siguientes siete semicorcheas ligadas. También podríamos distribuir en el arco cada parte del pasaje, abarcando desde la punta hasta el talón si ha de ser necesario y obteniendo como resultado una frase sin cortes y fluida.
	 <p>Figura 9: Compás 33 - Preludio de la Suite n°3</p>		
37-44	Cambios de cuerda con ligadura y barras	Estos pasajes requieren que nuestros dedos realicen una especie de barra para poder tocar simultáneamente dos notas que necesitan el	Para las barras se recomienda el estudio individual de la posición y afinación de las dos notas por separado. Después de haber resuelto lo dicho anteriormente, se puede practicar lentamente, si es


	 <p>Figura 10: Compás 38 – Preludio de la Suite n°3</p>  <p>Figura 11: Compás 39 – Preludio de la Suite n°3</p>	<p>uso del mismo dedo (en estos pasajes se trata de quintas). El uso de la barra podría afectar de manera notable nuestra afinación al tocar las quintas. Además de esto, dichos pasajes también requieren de cambios de cuerda, pero esta vez de manera ligada, lo que dificulta un poco más su ejecución. Estos cambios de cuerda con ligadura podrían causar que nuestro brazo se des controle y que no coordine bien lo que debemos tocar e inclusive, llevarnos a salirnos del tempo.</p>	<p>posible con metrónomo, la colocación o el ángulo del dedo sobre las dos cuerdas requeridas, tomando también en cuenta el peso necesario que esta acción conlleve para que las dos notas suenen con claridad. Es muy importante que inicialmente dicho ángulo, el cual debe presentar una afinación precisa, se practique lentamente ya que esto ayudará a que nuestra memoria muscular lo asimile cada vez más. Para los cambios de cuerda con ligadura, podríamos practicar lentamente los movimientos necesarios del brazo, enfocándonos más en el hombro y también practicar los ángulos adecuados que necesitan emplearse en el arco para dichos cambios.</p>
<p>47- 51 56 58</p>	<p>Uso del pulgar</p>  <p>Figura 12: Compás 47- Preludio de la Suite n°3</p>	<p>El uso del pulgar es difícil, podríamos no pisar la cuerda con la fuerza suficiente que ésta requiere, causando así que no se ejecuten con claridad las notas correspondientes y a la vez, como consecuencia, podría afectar nuestra afinación.</p>	<p>Se recomienda realizar ejercicios de escalas únicamente con el pulgar para trabajar la afinación y los cambios de posición con el mismo. Tomar en cuenta el peso que éste necesite sobre la cuerda. También practicar las posiciones y extensiones que los otros dedos deben realizar para alcanzar las notas escritas mientras el dedo pulgar se encuentre en la posición que le corresponde.</p>
<p>85</p>	<p>Uso de doble cuerda</p>  <p>Figura 13: Compás 85 – Preludio de la Suite n°3</p>	<p>Este pasaje implica la ejecución de un trino a doble cuerda. Es difícil afinar las mismas y mucho más el tratar de ejecutarlas a tempo y repetitivamente como lo requiere el pasaje.</p>	<p>Se recomienda practicar lentamente cada línea por separado. Luego comenzar a practicarlas simultáneamente, pero con metrónomo para que los dedos se acostumbren al patrón y la digitación que deben realizar y así trabajar la independencia de los dedos y la memoria muscular.</p>

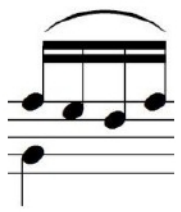
ALLEMANDE			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
6-7	Ejecución de terceras  Figura 14: Compás 6 – Allemande de la Suite n°3	Este pasaje implica el uso de doble cuerdas ejecutando terceras en figuras de semicorcheas. La dificultad al ejecutar las mismas es mantener la afinación entre ellas. Esto podría causarnos inseguridad y poca fluidez al momento de interpretar este pasaje.	Se recomienda practicar primeramente cada línea de manera individual y los cambios de posición que conlleve cada una por su parte. Luego, de manera lenta practicar simultáneamente la posición y distancia existente entre los dedos que requieren las voces. Practicar glisandos entre las primeras terceras y las siguientes hasta llegar a las mismas con la correcta afinación podría ayudar a la memoria muscular.
7-8	Digitación / Cambios de posición  Figura 15: Compás 7 – Allemande de la Suite n°3	La afinación podría verse afectada debido a los constantes y rápidos cambios de posición que estos pasajes de semicorcheas y fusas demandan.	Para que las notas tengan una afinación precisa, se recomienda practicar muy lentamente estos cambios de posición con glisandos entre una y la otra. También es importante encontrar una digitación cómoda para la ejecución de estos pasajes.
7 19 21-22	Salto de cuerda (ligado y suelto)  Figura 16: Compás 7 – Allemande de la Suite n°3  Figura 17: Compás 21 – Allemande de la Suite n°3	En el caso de los compases 7 y 19, podría ser difícil ejecutar con claridad y a tempo los saltos de cuerda escritos allí debido a la amplitud de los mismos y la ligadura presente. En cuanto a los compases 21 y 22, podríamos hallar dificultad al cambiar abruptamente de cuerda, pero como estos cambios no están ligados, tal vez tendamos a acentuar las primeras notas e inclusive lleguemos a hacer que el sonido de las mismas se escuche un poco forzado.	Para los amplios saltos de cuerda practique lentamente los movimientos necesarios que el brazo debe ejecutar, utilizando especialmente el hombro y la espalda. Si el salto es muy grande, es recomendable inclinarse o rotar un poco la espalda, lo que nos brinda una mayor flexibilidad para poder realizarlo. También procure no despegar el arco de las cuerdas, esto nos ayudaría a evitar la suciedad, a acentuar inconscientemente y la falta de continuidad de la frase. En el caso de que la primera nota esté suelta, usar poco arco para evitar acentuación.

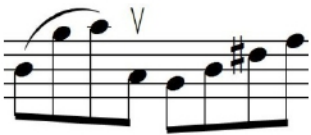



COURANTE

Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
1, 9-16, 41, etc.	<p style="text-align: center;">Golpe de arco/ articulación</p>  <p style="text-align: center;">Figura 18: Compás 1- Courante de la Suite n°3</p>  <p style="text-align: center;">Figura 19: Compás 9- Courante de la Suite n°3</p>	<p>El golpe de arco que se debe emplear dificulta tener una clara articulación al ejecutar muchos compases de esta danza. Además, debemos tener en cuenta que la Courante es una de las danzas que se lleva a un tempo más rápido, lo que dificulta aún más la claridad en la articulación.</p>	<p>Para este caso, se recomienda probar distintos puntos de contacto hasta hallar el que mejor funcione. Es recomendable utilizar poco arco y poco peso con una velocidad rápida. Procure tocar un poco fuera de la cuerda, pero aun así manteniendo el contacto de las cerdas con las cuerdas para generar un sonido limpio y redondo, pero a la vez airoso y elegante. Optemos por tocar la mayoría de la danza en la mitad del arco, así sentiremos que nuestros movimientos son más ágiles y ligeros, lo que es apropiado para las suites en general y aún más en esta danza de mayor rapidez.</p>
2,4,17,19, 43, 52-54, etc.	<p style="text-align: center;">Saltos de cuerda</p>  <p style="text-align: center;">Figura 20: Compás 2- Courante de la Suite n°3</p>	<p>Es difícil ejecutar los amplios saltos de cuerda que se presentan en muchos compases de la danza. La velocidad de la misma también hace que esto se torne más complicado, no permitiéndonos tocar la frase con la fluidez que desearíamos.</p>	<p>Practicar lentamente los saltos de cuerda probando varios ángulos de arco hasta encontrar el adecuado para ejecutar estos pasajes con más agilidad y limpieza.</p> <p>Utilizar el hombro y la espalda, inclusive realizar algunos leves movimientos de la espalda nos brindaría más flexibilidad para poder alcanzar a ejecutar con más facilidad tales cambios.</p>
26-28, 65, 67, 69, 71, etc.	<p style="text-align: center;">Arcada</p>  <p style="text-align: center;">Figura 21: Compás 26- Courante de la Suite n°3</p>	<p>En este caso nos encontramos con grupos de seis corcheas ligadas cuya primera nota únicamente no está ligada a las demás, causando que acentuemos indebidamente aquellas primeras notas y así la secuencia de la frase se corta.</p>	<p>Utilice poco arco para evitar acentuar aquellas primeras notas, pero en el caso de que se encuentre ubicado en alguna parte del arco en la que necesite llegar al punto adecuado para empezar dicha frase y poder tocar con continuidad las siguientes corcheas ligadas, utilice mucho más arco, pero con poco peso y a una velocidad rápida para poder llegar a la parte del arco estipulada sin que se acentúe la primera nota.</p>






48	<p style="text-align: center;">Digitación</p>  <p style="text-align: center;">Figura 22: Compás 48- Courante de la Suite n°3</p>	<p>Podría generarse dificultad y confusión al ejecutar la digitación y cambios de posición que se presentan específicamente en este compás. Inclusive, existe versiones que no recomiendan ninguna opción o guía.</p>	<p>Probar distintas digitaciones hasta encontrar la más cómoda y la que no aumente las posibilidades de desafinarnos. Al hallar dicha digitación, practicarla lentamente y talvez también realizar con ella algunos ritmos diferentes. Así poco a poco nuestro cerebro podrá grabar y asimilar dicha digitación.</p>
29-34, 73-78	<p style="text-align: center;">Articulación/ saltos de cuerda</p>  <p style="text-align: center;">Figura 23: Compás 29- Courante de la Suite n°3</p>	<p>En estos pasajes específicos podríamos tener dificultad en controlar nuestro brazo con la rapidez que se necesita para el mismo. Esto causa que suene sucio, confuso y fuera de tiempo.</p>	<p>En este caso, los saltos de cuerda que se presentan no son muy amplios, por lo tanto, los movimientos tampoco lo deben ser. Utilizar poco arco, que éste esté un poco fuera de la cuerda y realizar movimientos más pequeños utilizando por supuesto el hombro, pero más el codo y el antebrazo.</p>





SARABANDE			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
1-3, 5-7, 9-10, 16- 18	<p style="text-align: center;">Acordes</p>  <p style="text-align: center;">Figura 24: Compás 1 – Sarabande de la Suite n°3</p>	<p>Es difícil ejecutar de manera afinada los acordes escritos.</p>	<p>En el caso de estos acordes, la mayoría de ellos constan de cuatro notas. Se recomienda primeramente practicar individualmente la afinación de cada nota. Luego, contemplando la afinación, intentar probar tocar simultáneamente dos de ellas, luego tres y finalmente las cuatro juntas. Es decir, añadiendo una por una al acorde y poder escuchar con claridad la afinación de cada una y la afinación cuando todas están siendo ejecutadas en conjunto. Practicar dicho proceso lentamente para la memoria muscular.</p>
5	<p style="text-align: center;">Barra</p> 	<p>Específicamente en este compás, es difícil ejecutar limpiamente y</p>	<p>Practicar la colocación del dedo que se utilizará como barra sobre las cuerdas correspondientes. Evaluar la cantidad de peso que este dedo debe ejercer sobre tales cuerdas. Encontrar el</p>

	<p>Figura 25: Compás 5- Sarabande de la Suite nº3</p>	<p>de manera afinada el acorde inicial presentado, el cual además implica el uso de barra.</p>	<p>ángulo ideal al que el dedo debe recurrir para lograr tener una afinación satisfactoria. Muchas veces ese ángulo del dedo se tiende a inclinar para poder obtener tal resultado deseado. Practicar lentamente todo esto para que nuestro cuerpo lo puede asimilar más fácil y rápido.</p>
<p>21-22</p>	<p>Doble cuerda</p>  <p>Figura 26: Compás 22- Sarabande de la Suite nº3</p>	<p>Quizás podamos hallar dificultad para ejecutar de manera limpia y afinada las doble cuerdas que se presentan en este pasaje.</p>	<p>Para este pasaje, estudiar las dos voces o líneas por separado. También realizar ejercicios que ayuden a la independencia de los dedos y a la relajación de los mismos. Si tocamos este tipo de pasajes con tensión sobre ellos, de la misma forma sonará y nuestra agilidad en ellos se verá afectada.</p> <p>Específicamente, este pasaje consta de una nota que hace función de pedal (voz inferior) y otras cuatro semicorcheas con función melódica (voz superior). En este caso, podría practicar cada una de las notas de la voz superior una por una con la nota pedal de la voz inferior. Así podemos aclarar mucho más la afinación entre las mismas.</p>
<p>Toda la danza</p>	<p>Tempo</p>	<p>Es difícil llevar un tempo constante a lo largo de toda la danza. En múltiples ocasiones que no deberíamos, tomamos nuestro propio tempo para terminar algunas frases, pero claramente exageramos en algunas de ellas, perdiendo así el sentido de la danza.</p>	<p>Practicar con metrónomo la danza completa. Luego, identificar en dónde comienzan y terminan las frases para entonces poder aclarar en nuestra mente cuáles necesitan de alguna especie de terminación o cierre. Tomarse libertad moderadamente para cerrar tales frases o ideas, siempre y cuando esté dentro del tempo estipulado.</p> <p>Este concepto daría un sentido o una direccionalidad a la ejecución de la danza, ya que también se considera que la misma no debe interpretarse en su totalidad sin este tipo afecciones. Sin ellas se generaría una interpretación con una impresión fría y sin expresividad.</p>




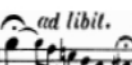
BOURREÉ I			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
5-6, 21-23, 25-26	Arcada y saltos de cuerda  Figura 27: Compás 6 – Boureé I de la Suite n°3  Figura 28: Compás 26 y 27- Boureé de la Suite n°3	Quizás podríamos hallar dificultad para ejecutar la arcada escrita. Estos pasajes constan de un grupo de cuatro corcheas de las cuales las tres primeras se encuentran ligadas y únicamente la última está suelta.	En estos pasajes podría aplicarse la estrategia del ahorro de arco. Utilizar poco arco en las tres primeras corcheas ligadas. Respecto a la corchea suelta, utilizar un poco más de arco con una velocidad rápida para así poder retomar y continuar con las tres corcheas ligadas siguientes escritas en el próximo compás. También, es recomendable practicar lentamente el salto de una cuerda a otra para que nuestro cuerpo memorice los movimientos que necesita para poder ejecutar este pasaje de la manera más limpia posible. Para dicha limpieza entre los saltos de cuerda, se debe escoger la zona del arco en la que tengas más agilidad para hacer los movimientos dichos anteriormente. Estos pasajes podrían ser ejecutados en la mitad del arco.
13-15, 18-19	Amplios intervalos dentro de ligaduras  Figura 29: Compás 14 y 15-Boureé I de la Suite n°3  Figura 30: Compás 19- Boureé I de la Suite n°3	Es difícil ejecutar los amplios intervalos que estos compases presentan dentro de una ligadura. Tocar estos intervalos también implica realizar amplios saltos de cuerda.	Primeramente, estudiar la afinación de cada nota individualmente sin la ligadura escrita. Al ya tener una buena afinación, practicar con las ligaduras. Como estos amplios intervalos también implican que realicemos saltos de cuerda, practique el ángulo y la zona del arco en la que se sienta más cómodo y flexible para poder realizarlos. Utilizar poco arco y tratar de mantenerlo con el mayor contacto en la cuerda. Debido a las ligaduras escritas (grupo de corcheas ligadas de dos en dos), recomiendo utilizar el hombro, pero aún más el antebrazo.

BOURRÉE II




Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
<p>A lo largo de toda la danza</p>	<p>Cambios de posición</p>  <p>Figura 31: Compás 6- Bourrée II de la Suite n°3</p>  <p>Figura 32: Compás 7- Bourrée II de Suite n°3</p>	<p>Es un poco complicado ejecutar los numerosos cambios de posición que se presentan en múltiples compases de esta danza.</p>	<p>Practicar lentamente estos cambios con el dedo correspondiente a la digitación. Un buen ejercicio para esto es realizar un glisando partiendo desde la nota inicial hasta llegar a la nota del cambio. Esto nos permite escuchar todas las notas existentes entre los cambios ayudando a la percepción de nuestro oído. También nos permite estudiar las distancias existentes entre los cambios y ayuda a que nuestro cuerpo lo capte.</p>
	<p>Uso de ligaduras</p>  <p>Figura 33: Compás 2- Bourrée II de la Suite n°3</p>	<p>Uno de los problemas técnicos que podríamos toparnos es el uso excesivo e inconsciente del portato. Es difícil ejecutar dichas ligaduras sin hacer el golpe de arco mencionado anteriormente.</p>	<p>Estudiar la distribución del arco para cada nota, con esto quiero decir que debemos enfocarnos en que todas las notas sean tocadas con la misma velocidad, peso y cantidad de arco. Practicar escalas con diferentes cantidades de notas dentro de ligaduras, o sea, de dos en dos, de a cuatro, etc. También, practicar notas largas con metrónomo, enfocándose en que éstas tengan una sonoridad uniforme.</p>
	<p>Color y carácter interpretativo</p>  <p>Figura 34: Armadura- Bourrée II de la Suite n°3</p>  <p>Figura 35: Compás 1- Bourrée II de la Suite n°3</p>	<p>Es complejo el cambiar de color y carácter repentinamente, ya que el Bourrée I consta de otros totalmente diferentes. Estos dos deben interpretarse con distintas intenciones y muchas veces se dificulta lograr expresar esta diferencia entre ellos.</p>	<p>Analizar lo que se va a interpretar, pensar en qué debemos resaltar, qué es lo que puede hacer de este bourrée diferente al anterior. Para que se escuche un cambio de color, recomiendo que se haga énfasis en el cambio de tonalidad escrita, tal vez recalcando las alteraciones propias de la tonalidad o las inflexiones melódicas que nos acercan a la misma. Saber con antelación qué es lo que queremos transmitir con este bourrée, preparar nuestra mente para interpretar la nueva intención que queremos demostrar en el mismo.</p>




GIGUE			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
Durante toda la danza	Articulación clara, golpe de arco  Figura 36: Compás 1 – Gigue de la Suite n°3	Es difícil mantener una buena articulación, sin ella no existe limpieza ni claridad en la ejecución.	Primeramente, practicar toda la danza de manera lenta con metrónomo. Al practicarla de esta forma, podríamos prestar atención a los movimientos que nuestro brazo y cuerpo en general debe realizar; también, a los ángulos del arco adecuados para ejecutar todos estos pasajes, a la cantidad de peso que debemos ejercer en él, a los diferentes golpes de arco que necesitamos emplear, etc.; en pocas palabras, a todos los aspectos que nos ayudaría a lograr interpretar esta danza con una articulación clara y limpia.
21-31, 81-91	Rápidos saltos de cuerda con ligadura  Figura 37: Compás 25- Gigue de la Suite n°3	Lo que más dificulta la realización de los saltos de cuerda de estos pasajes es la velocidad con la que se deben ejecutar.	Primeramente, practique únicamente los saltos de cuerdas y sus respectivas ligaduras con los ángulos del arco adecuados que mejor funcionen para los mismos. Cuando se expresa que solamente se practiquen estos saltos, se refiere a que por el momento no se practiquen las notas escritas sino solamente el salto de las cuerdas involucradas en la ejecución. Luego, en dicha práctica, añadir las notas escritas. Verificar que el punto de contacto y el peso que se ejerce en el arco sean los apropiados para la ejecución nítida del pasaje. Es recomendable practicar todo este proceso con metrónomo y aumentar la velocidad poco a poco hasta lograr un buen resultado.
33-40, 93-40	Doble cuerda  Figura 38: C. 33- Gigue de la Suite n°3	Podríamos hallar dificultad al afinar las mismas entre sí.	Particularmente en estos pasajes podemos observar dos líneas que cumplen diferentes funciones. La superior es la que consta de movimientos, pero la inferior cumple una función de pedal. Afinar individualmente cada nota de la voz superior con la nota de la voz inferior. Tomemos esa única nota de la voz inferior como referencia y guía en la afinación. Las notas de la voz superior deben acomodarse a ella, no al revés.
65-67	Digitación  Figura 39: C. 67	Dificultad al emplear la digitación que se requiere.	Practicar dicha digitación con diferentes ritmos y arcadas. Este dinamismo causa que nuestra memoria muscular asimile inconscientemente tal digitación.

SONATA N°3 PARA PIANO Y VIOLONCHELLO DE LUDWIG VAN BEETHOVEN





ADAGIO CANTABILE			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
Todo el adagio	Afinación  Fig.40: Armadura- Adagio C.	La tonalidad en la que está escrito el adagio quizás sea incómoda para la afinación, causando que ésta no sea tan estable y precisa.	Practicar la escala de dicha tonalidad (Mi mayor) constantemente para que nuestro cuerpo y oído se acostumbren poco a poco a la misma. Para hacerlo más dinámico, se podría practicar la escala en diferentes ritmos y tempos.
	Tempo Adagio <i>ad libit.</i>  Fig.41: Métrica- Adagio C.	Un aspecto que podría ser un poco complicado al tocar un adagio es llevar un tempo estable o simplemente contar correctamente el valor de las notas escritas.	Practicar con metrónomo todo el adagio, es decir, sin ningún tipo de ritardando o acelerando. Al principio se recomienda no estudiarlo con matices para escuchar con claridad los valores de las notas y no estar concentrándonos en otros aspectos como éstos.
	Golpe de arco  Figura 42: Compás 5- Adagio C.	Uno de los tantos déficits técnicos que podríamos tener al tocar es el uso innecesario del portato al tocar ligaduras extensas. Muchos de los pasajes del adagio constan de ligaduras.	Todos los días realizar ejercicios de notas largas enfocándose en que éstas siempre tengan una sonoridad uniforme, es decir, que cuando se ejecuten no suene ningún tipo de crescendo, disminuyendo, acentos, etc. Esto nos ayudará a que nuestro cuerpo aprenda a controlar el arco. Luego, se recomienda practicar cada pasaje verificando que cada una de las notas que esté dentro de la ligadura escrita sean ejecutadas con la misma cantidad de arco y el mismo peso.
	Notas largas  Figura 43: Compás 18- Adagio C.	Muchos pasajes constan de notas largas expresivas, pero no con una sonoridad plana como tendemos a practicarlas. A veces no controlamos el arco de la mejor manera y así no interpretamos la expresividad deseada debido a la “sucia” o mala ejecución de nuestras notas largas.	Luego de practicar las notas largas con las recomendaciones escritas en el cuadro anterior y que esto ya esté dominado, practicar algunos efectos que también puede realizar el arco al tocar notas largas, como disminuyendos, crescendos, acentos, sforzandos, vibrar después de haber iniciado la nota, entre otros. Prestar atención a cada uno de éstos ya que requieren de diferentes movimientos y no requieren que se ejerza el mismo peso sobre arco.


ALLEGRO VIVACE



Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
3-4, 7, 25, 75, 77, 81-86, 103, 173-178	Golpe de arco	<p>Es difícil ejecutar con claridad y buena articulación estos pasajes. La velocidad del movimiento hace que lo sea aún más.</p>  <p style="text-align: center;">Figura 44: Compás 3 - Allegro Vivace de la Sonata n°3</p>	<p>En estos pasajes se requiere que se emplee el staccato. Para esto recomiendo practicar escalas, arpeggios, etc., con este golpe de arco. Primero practicarlo lentamente para observar el punto de contacto de las cerdas del arco con la cuerda y así conocer qué nos funciona mejor. Cuando el pasaje se deba ejecutar rápido, procurar que el arco se mantenga sobre las cuerdas, no tocar fuera de ella. Esto permitirá que el pasaje suene más limpio.</p>
22-24, 43,45,114-117, 120, 123, 142, 144, 149-151	Dicción	<p>Todos los compases mencionados constan de pasajes muy rápidos. Algunos están escritos con ligadura y otros sueltos. En ambas ocasiones es difícil que éstos suenen con una clara dicción, es decir, que cada nota del pasaje suene con claridad.</p> <p style="text-align: center;">Figura 45: Compás 22 - Allegro</p>  <p style="text-align: center;">Vivace de la Sonata n°3</p>	<p>Practicar el punto de contacto que el arco necesita sobre las cuerdas para causar una buena articulación. Para los pasajes sueltos, procurar tocar a la corda, no legato, pero sí tener mucho contacto con las cuerdas. Esto generará claridad y limpieza, evitando sonidos alternos que podrían ser provocados al tocar fuera del arco. Para que todas las notas suenen claras cuando los pasajes constan con ligaduras, tener muy clara la digitación que usaremos y anticipar levemente los movimientos de los dedos, verificando que nuestros dedos estén relajados y fluidos.</p>
28-39, 127-137, 149-150	Afinación en pasajes agudos	<p>Podríamos hallar difícil el lograr afinar estos pasajes y también obtener un sonido limpio, resonante y bello.</p>  <p style="text-align: center;">Figura 46: Compás 28 - Allegro Vivace de la Sonata n°3</p>	<p>Cuando vamos a tocar pasajes de registro agudo, es muy importante que tomemos en cuenta la posición en la que se encuentre el pulgar ya sea si necesitamos usarlo o no. Esto nos puede ayudar grandemente a la afinación, ya que colocar el pulgar en la posición equidistante correcta nos brinda seguridad y fuerza para pisar en dicho registro.</p>


		 <p data-bbox="526 478 885 531">Figura 47: Compás 38 – Allegro Vivace de la Sonata n°3</p>	<p data-bbox="946 195 1487 663">Recomiendo siempre la práctica de la escala y arpeggio de la tonalidad en la que el pasaje se encuentre, y en el caso del registro agudo, practicar las mismas en las cuatro octavas; éstas pueden ser practicadas con digitación de pulgar y con digitación usual. En cuanto a obtener una sonoridad limpia y bella, recomiendo tocar más al puente buscando una sonoridad más clara y audible, siempre y cuando no suene forzado y cuidar que no emitamos un sonido brusco.</p>
<p data-bbox="147 699 293 842">22-25, 43-46, 120-125, 142-145</p>	<p data-bbox="342 699 448 772">Uso del pulgar</p>	<p data-bbox="492 699 902 989">Todos estos pasajes requieren el uso del pulgar. Es difícil emplearlo y más cuando los pasajes son muy rápidos y agudos, causando inseguridad en la afinación y afectando mucho la limpieza con la que se debe tocar.</p>  <p data-bbox="526 1186 885 1239">Figura 48: Compás 43 – Allegro Vivace de la Sonata n°3</p>	<p data-bbox="946 699 1487 1356">Practicar escalas solo utilizando el dedo pulgar nota por nota y muy lentamente. Esto nos puede ayudar a que nuestro dedo gane la fuerza necesaria para pisar y emitir un sonido limpio y también que se vaya acostumbrado a el peso que se debe ejercer en él a medida que vamos cambiando de cuerda y registro. También sería útil practicar octavas ya que nos puede ayudar a identificar y observar las distancias existentes entre los dedos al realizar digitaciones que requieran el uso del pulgar. En el caso de que debamos ejecutar pasajes agudos con pulgar, tratemos de acercar nuestro arco al puente para tocar.</p>
<p data-bbox="164 1392 277 1465">56-74, 172-179</p>	<p data-bbox="326 1392 464 1423">Digitación</p>	<p data-bbox="492 1392 919 1650">Es complicado ejecutar la digitación de estos pasajes; a veces nuestros dedos pueden congelarse o no logran alcanzar la afinación precisa debido a la velocidad de los pasajes.</p>  <p data-bbox="532 1755 878 1808">Figura 49: Compás 66- Allegro Vivace de la Sonata n°3</p>	<p data-bbox="946 1392 1487 1682">Primeramente, se recomienda probar distintas digitaciones hasta escoger la que mejor nos funcione tomando en cuenta la velocidad con la que debemos ejecutarlas. Entre más sencillas y menos cambios de posición requieran, tenemos mejores posibilidades de ejecutarlas con éxito.</p>


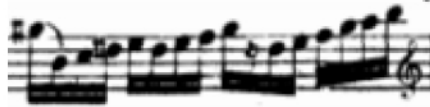

CONCIERTO N°1 EN LA MENOR DE CAMILLE SAINT-SAENS


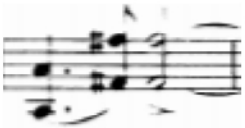


ALLEGRO NON TROPPO / ALLEGRO MOLTO			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
12, 43, 47, 51	Salto extenso de posición	<p>Es difícil llegar a la nota escrita de manera afinada y segura.</p> <p style="text-align: center;">Figura 50: C.10 –</p>  <p style="text-align: center;">Allegro non troppo</p>  <p style="text-align: center;">Figura 51: C.47 – Allegro non troppo</p>	<p>En cuanto al compás 12, se recomienda practicar únicamente este salto, no continuar con las siguientes notas sin poder afinar el salto correctamente, sino el resto del pasaje quedará desafinado. Respecto a los demás compases, éstos constan de una ventaja para poder afinarlos mejor, la cual es que la nota anterior es su octava abajo, es decir que ya tenemos una pista auditiva para saber hasta qué punto llegar. Practicarlos muy lentamente con glisandos. Para el compás 12, partir desde la nota inicial (si) hasta la nota del cambio (do4) y aplicar el mismo procedimiento para los otros compases mencionados, tratando de observar y grabar las distancias que se deben cumplir entre éstas. Luego, practicar con metrónomo poco a poco hasta alcanzar el tempo deseado o demandado.</p>
43- 51	Digitación y afinación	 <p style="text-align: center;">Fig. 52: C.43 - Allegro non troppo</p> <p>Es difícil ejecutar esta sección de manera afinada debido a los múltiples cambios de posición y la digitación.</p>	<p>Primeramente, se recomienda encontrar la digitación adecuada para el pasaje, con ésta nos debemos sentir cómodos tomando en cuenta la velocidad con la que ésta debe ser ejecutada. Practicar muy lentamente los numerosos cambios de posición que se encuentran en el pasaje y verificar cuidadosamente todas las alteraciones escritas en el pasaje al momento de estudiar la digitación.</p>
92-107	Uso de Doble cuerda	 <p style="text-align: center;">Figura 53: C.100 – Allegro non troppo</p> <p>Posiblemente, este es uno de los pasajes más complicados del concierto debido a que en el mismo se combinan varias dificultades, como el uso de doble cuerda, el uso del pulgar, velocidad rápida y dificultad al afinar.</p>	<p>Este pasaje debe ser practicado muy lentamente y cuidadosamente, prestando atención en los distintos aspectos que mencioné en la descripción de la dificultad. Escoger la digitación que haga que el pasaje se torne más sencillo y que pueda ser ejecutada con rapidez cómodamente. Tomar el tiempo de estudiar y afinar correctamente todos los intervalos escritos. Al practicar todo paso a paso, la memoria muscular asimilará de manera más efectiva las distancias que nuestros dedos deben realizar para cada doble cuerda o acorde.</p>

146-161	<p>Golpe de arco e intención</p>  <p>Figura 54: C. 148 – Allegro molto</p>	<p>Esta sección consta de numerosas escalas, algunas con acordes o alteraciones. Es difícil tocar las mismas con limpieza y con la intención que se espera.</p>	<p>Respecto a la intención, me refiero a que este pasaje usualmente se toca más ligero, no pesado como a veces solemos tocarlo. En este caso, un aspecto muy importante que nos podría ayudar a que se note el cambio que deseamos es utilizar el golpe de arco adecuado. Es recomendable no ejercer mucho peso en el arco y que toquemos un poco fuera de la cuerda. De igual forma mantener un buen contacto del arco con las cuerdas y usar el antebrazo y tal vez la muñeca, pero no excesivamente para evitar el descontrol del arco y sonido.</p>
---------	---	---	---

ALLEGRETTO CON MOTO			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
241-296 312-354	Ligaduras (Conexión)	<p>Este pasaje está lleno de ligaduras. Es difícil ejecutar todo de una manera conectada. Inclusive, a veces se podría agotar el arco y las frases podrían sonar cortadas.</p>  <p>Figura 55: Compases 241 a 264 – Allegretto con moto del Concerto n°1</p>	<p>Practicar diferentes ejercicios que ayuden a trabajar con ligaduras. Un ejercicio básico sería ejecutar escalas con ligaduras cortas y extensas. Para estas secciones, optaría por practicar un poco más la segunda opción, es decir, escalas con ligaduras extensas en donde dentro de ella deban ejecutarse varias notas. Esto nos obligará a ahorrar arco, lo cual es necesario para tocar exitosamente estas frases largas. También es recomendable que para la conexión entre las notas y por consecuente, entre las frases, analizar y practicar cuáles son los ángulos adecuados que nuestro brazo y el arco deben realizar para evitar algún tipo de separación o desconexión entre las mismas.</p>
297	Semicadencia (afinación y uso del pulgar)	<p>Quizás sea difícil afinar correctamente los semitonos escritos.</p>  <p>Figura 56: C. 297 – Allegretto con moto del Concerto n°1</p>	<p>Practicar lentamente, si es posible con metrónomo para llevar una constancia rítmica, cada primera nota que indique el cambio de semitono, es decir la primera nota de cada 6 corcheas. Practicarlas únicamente con el pulgar, al principio omitir las demás notas. Esto es simplemente para escuchar y</p>

			estudiar cuáles son las distancias que el pulgar debe cumplir entre éstas y así tener más probabilidades de tocar el resto de las notas con una afinación correcta.
298-311	Trinos	Es difícil ejecutar trinos por un tiempo prolongado. Muchas veces tendemos a salirnos del tiempo.  Fig. 56: C.306 a 309	Practicar el trino con metrónomo, esto nos ayudará a mantener un tempo estable, ya que muchas veces tendemos a acelerar o a atrasar el trino. Practicarlo primero de forma lenta y gradualmente aumentar la velocidad.

UN PEU MOINS VITE			
Compás	Tipo	Descripción	Recomendaciones
440-476 535-551	Virtuosismo, rapidez en los dedos	Todos estos pasajes requieren de mucha agilidad en los dedos, rapidez, afinación y virtuosismo.  Figura 57: Compás 440 – Un peu moins vite del Concierto n°1  Figura 58: Compás 452 – Un peu moins vite del Concierto n°1  Figura 59: Compás 454 – Un peu moins vite del Concierto n°1	Como son muchos pasajes que requieren de esto, recomiendo no estudiar todos el mismo día, es mejor estudiarlos organizadamente, quizás hacer algún cronograma o agendar qué día se estudiará cada pasaje ya que cada uno de ellos demanda una completa concentración y paciencia debido a su grado de complejidad. Recomiendo practicar cada uno de ellos de manera muy lenta. Ayudaría practicar escalas en fusas de manera rápida para calentar y agilizar los dedos y a la vez asimilar los cambios de posiciones. Otro aspecto que nos facilitarán estos pasajes rápidos es el poco uso del arco, tratar de no utilizar mucho arco para que nuestros movimientos sean más pequeños y tener tiempo para retomar cuando sea necesario.

476-480	Octavas	<p>Podría ser difícil ejecutar las octavas de una manera afinada y a la vez de manera rápida, que es lo que demanda el pasaje.</p>  <p>Figura 60: C.477 – Un peu moins vite</p>  <p>Figura 61: C. 476 – Un peu moins vite</p>  <p>Figura 62: C.479 – Un peu moins vite</p>	<p>Practicar los siguientes ejercicios con metrónomo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Colocar el pulgar y el dedo de la octava en sus lugares correspondientes, pero primeramente tocar solo la octava del pulgar sin quitar el dedo de la octava arriba de su posición. -Colocar nuevamente los dedos en sus posiciones correspondientes, pero, esta vez sí tocar las dos notas, pero no simultáneamente, sino que alternándolas entre ellas; es decir, tocar primero la octava del dedo pulgar, luego la octava arriba, después pasar a la siguiente octava, y así sucesivamente. -Finalmente, practicar las octavas simultáneamente y practicar el cambio de posición de una octava a la otra.
524-526	Armónicos	<p>Es realmente difícil ejecutar esta sección con un buen nivel de claridad, afinación y sonido.</p>  <p>Figura 63: C. 524 – Un peu moins vite</p>	<p>Para la claridad y sonido, se recomienda ejecutar esta sección de “armónicos falsos” más cerca del puente. Para la afinación, es recomendable practicar asegurándonos en que el dedo pulgar pise la nota escrita con la fuerza necesaria y que ésta esté afinada.</p>

Podríamos optar por ver estas clases maestras online dictadas por la violonchelista israelí- americana Inbal Segev que nos brinda más información e ideas sobre cómo abordar y solucionar estas dificultades:


Allegro non troppo: https://www.youtube.com/watch?v=t1z0TcVND_s

Allegretto con moto: <https://www.youtube.com/watch?v=cbMcyjMZzo>

Un peu moins vite: <https://www.youtube.com/watch?v=cHGPqpo6dqA&t=448s>

OMARAMOR

(la pieza no consta con números de compás)

Ubicación en la partitura	Tipo	Descripción	Recomendaciones
Piu mosso, agitato	Doble cuerda	<p>Muchos de estos pasajes necesitan el empleo de doble cuerda. Es difícil ejecutar las mismas de manera afinada.</p>  <p>Figura 64: Piu mosso, agitato</p>	<p>Antes de empezar a estudiar las voces, se recomienda analizar cuál de las dos debe resaltar más al momento de éstas ser interpretadas. En cuanto a su estudio, primero practicar las voces individualmente. Al ya dominarlas individualmente, entonces empezar a estudiarlas simultáneamente, pero a una velocidad muy lenta. Practicar las mismas lentamente causando que nuestros dedos y cerebro puedan captar los movimientos varios que los mismos deben realizar.</p>
A tempo, intenso	Saltos amplios	<p>La dificultad es alcanzar la nota del salto de manera afinada, precisa y segura.</p>  <p>Figura 65: A tempo intenso</p>  <p>Figura 66: A tempo intenso</p>	<p>Para estos saltos se recomienda mucho utilizar el ejercicio de glisando partiendo desde la nota inicial hasta alcanzar la nota correspondiente. Practicar esto de manera muy lenta y con metrónomo de ser posible. Al practicarlos de esta manera, podremos escuchar todas las notas existentes entre la nota inicial hasta la final y así acostumbrar a nuestro sentido auditivo a la afinación correcta del salto que se deba realizar. Esto también causa que nuestra memoria muscular capte la distancia entre las dos notas y posteriormente logre ejecutar de manera exitosa el salto escrito.</p>
Esitante, sotto voce, fluttuando in torno al tempo; gradually lifting	Acordes	<p>Estos pasajes constan de múltiples acordes que deben ser ejecutados con rapidez según las indicaciones de la partitura. Es difícil</p>	<p>Practicar las notas simultáneamente tomando en cuenta de que algunas veces debemos ajustar la afinación de una de las notas que conforma el acorde a la otras, aunque eso implique que individualmente ésta no suene</p>

CONCLUSIÓN

Este escrito no solo es un trabajo que debemos realizar para completar algún examen final o simplemente poder graduarnos de la universidad, sino que también seguramente será de beneficio para nosotros en el que, a medida en que lo desarrollemos, aprenderemos enormemente muchos conceptos y diferentes perspectivas que nos ayudarán a desempeñarnos mejor como músicos en un futuro y en una próxima carrera dentro del mundo musical.

En teoría, el escrito fue dividido en tres capítulos, sin embargo, los tres se relacionan entre sí y buscan un mismo objetivo. De los cuatro compositores que estudiamos, tres de ellos (Bach, Beethoven y Saint-Saëns) están físicamente muertos, pero nosotros como músicos tenemos la responsabilidad de mantenerlos vivos a través de su música, y respecto a Golijov, quien aún vive, tenemos el privilegio y la oportunidad de homenajear en vida y dar mérito a su arte a través de nuestra interpretación de alguna de sus obras. Ahora bien, ¿Qué mejor manera de hacerlo que estudiando con cautela las razones impulsoras que los llevaron a componer cada una de sus obras y lo que deseaban expresar a través de ellas? Mediante este trabajo aprendimos que todas las obras tienen su propia historia, están hechas dentro de diferentes contextos y desean expresar distintos sentimientos y emociones. Lo mismo nos ayudó a encontrar y comprender las respuestas de las incógnitas que se mencionaron anteriormente, las cuales son nuestra base para poder interpretar las obras y darles un sentido. Esto nos lleva a preguntarnos lo siguiente: Si no tiene sentido para nosotros mismos que somos los que estamos tocando y que somos los emisores o la vía de comunicación de su música, ¿Cómo podría tener sentido para los demás?

Sin estudiar esto, no podríamos transmitir una aproximación de lo que el compositor deseaba expresar ni mucho menos podríamos transmitir nuestras propias perspectivas musicales de aquello, claro está, primeramente, basándonos en lo que ellos escribieron. ¿Cómo podemos transmitir algo a los demás si no conocemos realmente el trasfondo de lo que estamos presentándoles?

Como músicos, nuestro principal objetivo y la mayor meta que debemos cumplir es transmitir y causar distintos efectos y emociones en el alma, pensamientos y corazones de lo demás a través de lo que más amamos que es la música. Relacionando esto con el párrafo anterior, yéndonos a un ámbito de presentación o exposición como músicos, es decir, cuando participamos de conciertos, clases, recitales, etc., dejamos esta pregunta: Cuando estamos tocando, ¿Cómo podemos aflorar sentimientos o emociones en otras personas si primeramente no han florecido en nosotros? La única manera de lograrlo es entendiendo cada uno de los aspectos que se han presentado en este escrito, los cuales deben ser estudiados a cabalidad y detenidamente. Hacer este trabajo ha sido un ejemplo personal de todo esto, en el que ahora sabemos y conocemos lo que debemos estudiar en cuanto a ámbitos históricos, contextuales y emocionales para entonces lograr transmitir a los demás lo deseado.

En pocas palabras, este trabajo nos ha hecho reaccionar, reflexionar y entender que, como músicos somos agentes promotores de amor y cultivo de la música y cultura, y para eso debemos traspasar el simple concepto escrito en las partituras y convertirlas en música y notas esperanzadoras cargadas de emociones que puedan afectar de una manera positiva al mundo y a nuestra actualidad.

Invirtamos tiempo en estudiar y entender lo que debemos transmitir a los demás a través de la música que les presentamos. Seamos agentes de cambio tratando de la mejor manera y con nuestro mayor esfuerzo influenciar positivamente a otros a través de la música y seguir reforzando y apoyando a los que ya la conocen y aprecian por medio de nuestro estudio y compromiso con ella.

BIBLIOGRAFÍA

Miguel Ruiza, Tomás Fernández, Elena Tamaro. "Johann Sebastian Bach". En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/> (Consultada el 8 de mayo de 2021).

JONES, RICHARD. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Music to Delight the Spirit Volume, 1695-1717*. USA: Oxford University Press, 2007.

La web de las biografías. "Bach, Johann Sebastian (1685-1750)". MCN Biografías.com. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bach-johann-sebastian> (Consultada el 9 de mayo de 2021).

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. USA: Oxford University Press, 2000.

Boyd, Malcolm y Ramón de Andrés. *J.S. Bach Edición 250 aniversario. Volumen I*. RBA Coleccionables, 2001.

Martínez Miura, Enrique. *Bach Obra Completa Comentada*. Peninsular Publishing Company, 1998.

Llinas, Julián. *La música a través de la historia*. Enciclopedia Salvat, 1982.

Scheibe, Johann Adolph. 1738. *Der Critischer Musikus* (en alemán). Leipzig: B. C. Breitkopf, 1745.

Canal de Historia. "Ludwig Van Beethoven". The History Channel Iberia. <https://canalhistoria.es/perfiles/ludwig-van-beethoven/> (Consultada el 11 de mayo del 2021).

Basile, Mariana. *La infancia y la educación musical*. Barcelona: Círculo de lectores, 1981.

El sitio Ludwig Van Beethoven. "Biografía de Beethoven". [lvbeethoven.com](http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html). <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html> (Consultada el 11 de mayo de 2021).

Buchet, Edmond. *Beethoven: Leyenda y realidad*. Ediciones Rialp, 1991.

Stanley, Glenn. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

William Marquez. Beethoven: cómo se quedó sordo (y aun así pudo crear algunas de las mejores obras de la historia de la música". BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-55208393> (Consultada el 11 de mayo de 2021).

Legrand, M. Albert. 1935. Conservador del Musée Saint-Saëns. Conferencia presentada el 9 de abril en la Alliance Française.

Saint-Saëns, Camille. *Musical Memories*. Small, Maynard & Company, 1919.

Brook, Donald. *Five Great French Composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel; Their Lives*. Barrie & Jenkins, 1947.

Hugh Macdonald. "Halévy, Fromental". Grove Music Online, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902106> (Consultada el 15 de mayo del 2021).

Fallon, Daniel. *Camille Saint-Saëns: Lista de obras*. Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Osvaldo Golijov, Argentine composer". Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Osvaldo-Golijov> (Consultado el 17 de mayo de 2021).

LA Phil. "La Pasión según San Marcos". Gustavo Dudamel, Music and Artistic director. <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2187/la-pasion-segun-san-marcos> (Consultada el 17 de mayo del 2021).

College of the Holy Cross. "Osvaldo N. Golijov". Music Department. <https://www.holycross.edu/academics/programs/music/osvaldo-n-golijov> (Consultada el 17 de mayo del 2021).

Corinna da Fonseca-Wollheim. "After a Decade of Silence, a Composer Reappears". The New York Times. <https://www.nytimes.com/2020/11/05/arts/music/osvaldo-golijov-music.html> (Consultada el 17 de mayo del 2021).

Boosey & Hawkes. "Osvaldo Golijov". <https://www.boosey.com/composer/Osvaldo+Golijov> (Consultada el 17 de mayo del 2021).

Ludmil Nikolaev Vassilev. "Las seis suites de J. S. Bach para Violonchelo solo. Una aproximación", Ude@ - Educación Virtual, Universidad de Antioquía, <https://udearoba.udea.edu.co/internos/course/view.php?id=2575§ion=0> (Consultada el 29 de mayo de 2021)

Boyd, Malcolm. *Bach*. Oxford University Press, 2001.

Siblin, Eric. *The Cello Suites*. Grove Press, 2011.

Steven Isserlis. "How I fell in love with Ludwig". The Guardian. <https://www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera> (Consultada el 15 de junio de 2021).

James Reel. "Ludwig Van Beethoven, Sonata for cello & piano No. 3 in A major", Op. 69". All Music. <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-cello-piano-no-3-in-a-major-op-69-mc0002382015> (Consultada el 15 de junio de 2021).

John Mangum. "Sonata for Cello and Piano No. 3 in A, Op. 69", Los Angeles Philharmonic (LAPhil). <https://www.laphil.com/philpedia/music/sonata-for-cello-and-piano-no-3-op-69-ludwig-van-beethoven> (Consultada el 15 de junio de 2021).

Jeff Lunden. "A Beethoven Extravaganza Recreated". National Public Radio (NPR). <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=12424757> (Consultada el 15 de junio del 2021).

Watson, Angus. *Cello Sonata in A major, Op. 69, Beethoven's Chamber Music in Context*. Boydell Press, 2012.

Matthew Rye (1996). "Cello Sonata in A major, Op 69". Hyperion Records.

Tovey, Donald. *Essays in Musical Analysis, Vol. III, Concertos*. Oxford University Press, 1935.

MUSOPEN. "Cello Concerto No. 1 in A Minor, Op. 33". [musopen.org.](https://musopen.org/musopen.org/), <https://musopen.org/music/1456-cello-concerto-no-1-in-a-minor-op-33/> (Consultada el 24 de junio del 2021).

Kieme, Roxanne. "Understanding "Omaramor": An analysis of Golijov's tribute to Carlos Gardel". Informe del proyecto final, California State University, Long Beach, 2017.