

Recital de Violonchelo con Obras de Bach, Haydn, Brahms y Atehortúa

Edna Rocío Rincón Jiménez

Proyecto de Grado

Asesoría

Johanna Calderón Ochoa

Docente de Violonchelo



Universidad Autónoma de Bucaramanga
Facultad de Música
Bucaramanga
2015

Resumen

Este trabajo escrito contiene las ideas más relevantes de un proceso de investigación realizado para conocer a mayor profundidad diversos aspectos de cuatro obras para violonchelo las cuales serán interpretadas en un recital con el fin de obtener el título de pregrado. Las obras son las siguientes: Suite no.2 en re menor para violonchelo solo BWV 1008 de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Concierto No.1 en do mayor Hob. VIIb: 1 de Franz Joseph Haydn (1732-1809), Sonata no.1 en mi menor Op. 38. de Johannes Brahms (1833-1897) y Seis piezas colombianas para violín y violonchelo Op. 78. de Blas Emilio Atehortúa (1943). Los aspectos que se están investigando son: el contexto histórico, aspectos biográficos de los compositores, armonía, forma, diferentes versiones a cargo de otros violonchelistas y los requerimientos técnicos en el instrumento para abordar este programa. Los resultados de esta investigación ayudarán a que la autora pueda hacer una reflexión y conclusión acerca de las obras y también sobre el proceso de la finalización de su pregrado profesional.

Palabras clave: repertorio para violonchelo, Bach, Brahms, Haydn, Atehortúa, análisis, contexto histórico, interpretación.

Tabla de Contenidos

Objetivos	5
Objetivo Principal	
Objetivos Específicos.....	6
Justificación	7
Marco Teórico	8
Programa	9
1. Suite no.2 BWV 1008 - Johann Sebastian Bach	10
1.1 Música instrumental en el barroco. Categorías de composición.....	11
1.2 Música de danza. La suite.....	12
Allemande.....	13
Courante	
Sarabande	
Gigue.....	14
1.3 Johann Sebastian Bach (1685-1750)	
1.4 Seis suites para violonchelo solo BWV 1007-12.....	15
1.5 Relevancia en el repertorio para violonchelo	16
1.6 Problemática de la interpretación de las suites para violonchelo de Bach.....	17
1.7 Análisis. Preludio.....	19
Sarabande.....	23
Gigue.....	25
2. Concierto para violonchelo y orquesta Hob VIIb1 - Franz Joseph Haydn	27

	4
2.1 La forma sonata.....	28
2.2 Franz Joseph Haydn (1732-1809).....	29
2.3 La época de Haydn.....	30
2.4 Conciertos para instrumentos solistas.....	31
2.5 Concierto para violonchelo en do mayor Hob VIIb1	
2.6 Análisis.....	32
3. Sonata no.1 en mi menor Op. 38 para pianoforte y violonchelo - Johannes	
Brahms	54
3.1 La música del siglo XIX: el romanticismo.....	55
3.2 Johannes Brahms (1833-1897).....	57
3.3 Su legado en la música de cámara.....	58
3.4 Sonata no.1 en mi menor Op. 38 para pianoforte y violonchelo.....	59
3.5 Análisis. Allegro ma non troppo.....	60
Allegretto quasi Menuetto.....	82
Trío.....	84
Allegro.....	89
4. Seis piezas colombianas para violín y violonchelo Op. 78 - Blas Emilio	
Atehortúa	94
4.1 Blas Emilio Atehortúa Amaya.....	95
Conclusión.....	97
Conclusiones interpretativas.....	98
Bibliografía.....	102

Objetivos

Objetivo Principal

Dar a conocer cuatro obras pertenecientes al repertorio de violonchelo, cada una de diferente compositor y época.

Objetivos Específicos

- Conocer el contexto histórico de las obras a interpretar en el recital, la vida y obra de los compositores para destacar la relevancia de esta música en el repertorio para violonchelo.
- Realizar una investigación que incluya un análisis de la armonía y forma de tres obras para violonchelo, con el objetivo de tener conocimiento a mayor profundidad de esta música y lograr una interpretación propia.
- Hacer una reflexión personal acerca del proceso de montaje de las obras y el aporte técnico que la realización de este proyecto hace a la autora.
- Elaborar un texto escrito que refleje los resultados de esta investigación.
- Llevar a cabo un recital que permita divulgar las obras al público.

Justificación

Músicos, investigadores y demás estudiosos de la música siempre han discutido sobre la interpretación musical. Este proyecto de investigación busca indagar tan sólo a grandes rasgos, y sin ninguna pretensión - debido a la magnitud y complejidad del tema- algunas ideas que el intérprete debe tomar en consideración antes de abordar una obra.

Este documento pretende ser un material de consulta bibliográfica que ofrezca información sobre estas obras y los aspectos biográficos de los compositores de las mismas. De la misma manera, puede ser de utilidad para futuras generaciones de violonchelistas que deseen obtener información sobre este programa ya que el conocimiento adquirido con la investigación no quedará sólo para la autora sino que también puede transmitirse a otras personas.

Marco Teórico

Cada obra o pieza musical contiene ciertos aspectos propios de cada ser humano, pensamientos, ideas, emociones y esto es el reflejo de la época; es por esto que cada compositor es único y por lo tanto su obra también lo es. La tarea del intérprete es abarcar cada obra como una investigación personal e histórica, con el fin de acercarse a lo que el compositor quería plasmar en la partitura. Es prácticamente imposible decir que existe una interpretación definitiva de la música, pues todos los seres humanos son distintos, perciben y sienten diferente; por lo tanto no se puede hablar de exactitud cuando se habla de interpretación musical, pero si es posible tener un mayor conocimiento de la música que se toca.

Programa

1. Suite No.2 en re menor para violonchelo solo BWV 1008. (Duración 10')

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

- *Preludio*
- *Sarabanda*
- *Giga*

2. Sonata No.1 en mi menor Op. 38. (Duración 27')

Johannes Brahms (1833-1897)

- *Allegro non troppo*
- *Allegretto quasi Menuetto*
- *Trío*
- *Allegro*

Con la participación de Martín Suárez (piano)

Intermedio

3. Seis piezas colombianas para violín y violonchelo Op. 78. (Duración 7')

Blas Emilio Atehortúa (1943)

- *Bambuco*
- *Pasillo/Canción*
- *Currulao*

Con la participación de Pablo Luis López (violín)

4. Concierto No.1 en do mayor Hob. VIIb1. (Duración 9')

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

- *I. Moderato*

Con la participación de la Orquesta de Arcos de la Universidad Autónoma de

Bucaramanga. Directora: Iryna Litvin

(Duración total aproximada: 53')

1. Suite no.2 en re menor para violonchelo solo BWV 1008

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1.1 Música Instrumental en el Barroco. Categorías de Composición

En cuanto a la música instrumental en el periodo barroco, esta no escapó al hechizo de los estilos vocales de recitativo y aria aunque estos tuvieron menos impacto que el bajo continuo. Las sonatas para instrumento solo estaban rendidas a las influencias vocales. El violín saltó a la fama en el siglo XVII emulando la voz cantando como solista e integrando muchas de las técnicas vocales a su vocabulario.

En la primera mitad del siglo XVII la música instrumental gradualmente fue adquiriendo la misma importancia que tenía la música vocal tanto en cantidad como en contenido. Esto dio lugar a estas grandes categorías de composición:

1. Piezas fugadas o piezas con características de fuga, no seccionales, de carácter imitativo y contrapuntístico, las cuales tienen variedad de nombres incluyendo: *ricercare*, *fantasía*, *fancy*, *capriccio*, *fuga* y *verset*.
2. Piezas tipo canzona, seccionales, de carácter también imitativo y contrapuntístico, con una mezcla de otros estilos. Fueron reemplazadas a mitad de siglo por la *sonata da chiesa*.
3. Piezas que varían sobre una melodía o bajo dados. Incluyendo *partita*, *passacaglia*, *chaconne*, *partita coral* y *preludio coral*.
4. Danzas y otras piezas estilizadas en ritmos de baile, pueden ser colocadas vagamente juntas o integradas en la suite.
5. Piezas en estilo improvisatorio para instrumento de teclado solo o laúd, llamadas *toccata*, *fantasía*, o *preludio* (Grout & Palisca, 2001).

1.2 Música de danza. La suite

La música de danza o música de baile era importante pues sus ritmos se impregnaron en la música vocal e instrumental, sagrada y secular. El ritmo característico de la sarabande, por ejemplo, y el movimiento vivo de la gigue aparecen en muchas composiciones que no son llamadas danzas como tal.

La suite como una composición en varios movimientos, más que una mera sucesión de piezas cortas cada una con ritmos y modos diferentes, era un fenómeno alemán.

Uno de los primeros ejemplos de suite son las pertenecientes al *Banchetto Musicale* (Banquete Musical, 1617) de Johann Hermann Schein, el cual contiene veinte suites en cinco partes, cada Suite con la secuencia paduana, gagliarda, courante y allemande con una variación. Música digna, aristocrática, vigorosamente rítmica y melódicamente inventiva son las características de las danzas, añadiéndole una unión de riqueza y decoro, muy característico de la época en Alemania.

En ocasiones era incluida en la suite, y a veces publicada por separado una pieza llamada intrada, usualmente de carácter festivo, de compás ternario y que como el nombre lo sugiere, servía como el movimiento de apertura de la suite.

Las suites componen una gran parte de la música del barroco tardío. Existían dos tipos: las colecciones amorfas producidas por los clavecinistas franceses, y la variedad alemana agrupada en torno a cuatro danzas estándares (Tarling, 2011). Para 1700, las suites o partitas en Alemania asumen un orden definitivo de cuatro danzas: allemande, courante, sarabande y gigue. A esto debía ser añadido un movimiento

introdutorio o una o más danzas opcionales colocadas después de la gigue o antes o después de la sarabande. La suite tiene un carácter llamativo internacional: la allemande es probablemente de origen alemán, la courante de origen francés, la sarabande de origen español (importada de México) y la gigue de origen anglo-irlandés. Los cuatro movimientos de danza estándares tienen diferentes métricas.

Allemande

La allemande generalmente está en compás binario y es moderadamente rápida. Esta comienza con un corto ante-compás y todas las voces participan en un movimiento suave y continuo de corcheas y/o semicorcheas. A nivel coreográfico, la allemande era llamada “danza baja”, de movimientos pausados en la que no se levantaban casi los pies. A continuación de esta danza seguía la “danza alta” como contraste pues esta se caracterizaba por tener ritmo y movimientos vivos (Oropeza, 2003).

Courante

La típica courante es de tempo moderado y está en algunas ocasiones en compás binario o en compás ternario ($6/4$ o $3/2$), a veces se turnan ambas métricas formando una hemiola. De carácter más ligero debido a la sucesión de figuras breves. En algunos casos la courante francesa es reemplazada en las suites por el corrente italiano, una danza más rápida en compás de $3/4$ con una textura más homofónica.

Sarabande

La sarabande es un movimiento lento en compás de $3/2$ o $6/4$ y tiene énfasis en el segundo tiempo. Es generalmente más homofónica que la allemande y courante. La sarabanda es a veces seguida por un doble (double) que es una variación ornamentada

de la danza original. Durante la mayor parte del siglo XVII fue una danza rápida acompañada por castañuelas y guitarras. Tenía reputación de ser lasciva y por esa razón fue prohibida en España durante el reinado de Felipe II (Tarling, 2011).

Gigue

La gigue, usualmente la pieza final de la Suite, puede estar en 12/8, 6/8, o 6/4 (a veces, 3/8, 3/4, e inclusive 4/4) con amplios saltos melódicos. Muy a menudo tiene estilo de fuga o casi fuga. En la segunda sección puede invertir el sujeto de la primera.

1.3 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

«El único propósito y razón final de toda la música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu».

J.S Bach

La posteridad ha puesto a Johann Sebastian Bach en la cima de los grandes compositores de todos los tiempos. Esto contrasta con su reputación durante su época, en la cual fue conocido principalmente como un virtuoso del órgano y escritor de obras contrapuntísticas. Bach se consideraba a sí mismo como un consciente artesano haciendo su trabajo a la medida de sus posibilidades. Sus pasiones, cantatas y música instrumental fueron conocidas, interpretadas, publicadas y realmente admiradas sólo hasta el siglo XIX.

Bach compuso en todos los géneros que se utilizaban en su época excepto ópera. El escribió primeramente para satisfacer las necesidades de los cargos que ocupó y sus obras pueden ser agrupadas de acuerdo a esto. Así, en Arnstadt, Mühlhausen, y Weimar, donde él fue empleado para tocar el órgano, la mayoría de sus composiciones

fueron para este instrumento. En Cöthen, Bach compuso en su mayoría obras para clavicémbalo, clavicordio y también para ensambles de instrumentos así como música para enseñar, para uso doméstico y para el entretenimiento de la corte.

1.4 Seis suites para violonchelo solo BWV 1007-12

En sus Seis Suites para violonchelo solo BWV 1007-12 (ca. 1720), Bach creó la ilusión de una textura armónica y contrapuntística. Al exigirle al intérprete la habilidad de tocar varias cuerdas a la vez, logró una interacción de voces independientes.

En cuanto a Bach, la suite viene de la improvisación en los instrumentos de teclado o en los instrumentos de cuerda como el laúd, instrumentos en los que usualmente se interpretaban piezas de textura polifónica. Las primeras suites estaban conformadas por las cuatro danzas obligatorias y posteriormente se añadieron otros movimientos denominados “danzas libres” las cuales son: bourrée, menuet y gavotte, danzas de origen francés.

Un suceso significativo fue el anteponer a las danzas una pieza de apertura, el prelude como movimiento introductorio de la suite, de carácter improvisatorio y libre. En los preludios, Bach presenta el carácter y la tonalidad de la suite.

Teniendo en cuenta lo anterior, la estructura de las suites para violonchelo solo de Bach es la siguiente:

Suites 1 y 2 (BWV 1007 y BWV 1008)

- Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet 1-2 y Gigue.

Suites 3 y 4 (BWV 1009 y BWV 1010)

- Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée 1-2 y gigue.

Suites 5 y 6 (BWV 1011 y BWV 1012)

- Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte 1-2 y Gigue.

Las Suites fueron escritas durante el periodo en el que Bach se desempeñaba como maestro de capilla en la corte de Cöthen (1717-1723) en la cual muchos historiadores afirman que escribió la mayoría de su música de cámara y música instrumental. En estos años estuvo en compañía de su amigo y aliado el príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, quien se caracterizaba por ser una persona enérgica, entusiasta y que además patrocinaba las artes. Fue gran admirador de la música de Bach.

El compositor aprovechó la oportunidad de tener muy buenos intérpretes a su disposición, así que comenzó a escribir piezas instrumentales exigentes técnicamente. No se sabe con exactitud para quién fueron escritas las Suites para violonchelo solo. Algunas teorías apuntan que fueron compuestas para el chelista Christian Bernhard Linigke o para el gambista Christian Ferdinand Abel.

1.5 Relevancia en el repertorio para violonchelo

Durante el siglo XVI el violonchelo se desempeñó principalmente como acompañante, primeramente de la voz y posteriormente de otros instrumentos, convirtiéndose así en parte de la base acompañante de la orquesta. En muchas ocasiones también cumplía la función de bajo continuo. El repertorio para violonchelo fue aumentando con obras como los ricercare de Domenico Gabrieli (1659-1690), las sonatas de Giuseppe Jacchini (1670-1727) –violonchelistas italianos de la época, las

sonatas de Antonio Caldara (1670-1736), las sonatas y conciertos de Antonio Vivaldi (1678-1741), los conciertos de Leonardo Leo (1694-1744) y las sonatas y conciertos de Luigi Boccherini (1743-1805). Bach no sólo era conocido por su alta genialidad como intérprete, además era considerado un gran pedagogo. Su valioso aporte en cuanto a cuestiones técnicas, armónico-teóricas y acústicas fue y continúa siendo legado para la música occidental.

Las Suites requieren habilidad, destreza y virtuosismo por parte del intérprete debido a las dificultades técnicas que estas presentan. Además exigen un análisis que permita la comprensión de la complejidad y profundidad de la obra. Bach investigó y amplió las cualidades del violonchelo, ya que anteriormente no se le consideraba como un instrumento solista.

Estas Suites representan una gran importancia en el marco del aprendizaje, enseñanza y desarrollo de los violonchelistas, estudiantes y profesionales actuales, pues estas son pertenecientes al conjunto de obras más sobresalientes en el repertorio para violonchelo, por lo tanto el estudio constante de la obra de Bach se ha convertido en algo fundamental e indispensable. Lo que se puede aprender a través de las Suites, además de desarrollar virtuosismo y habilidades técnicas, es cómo poder darle a esta música un sentido más profundo en la interpretación artística y en una humilde opinión este debería ser el objetivo del músico en formación.

1.6 Problemática de la interpretación de las Suites para violonchelo solo de Bach

Debido a que no existe el manuscrito original propio de Bach, y a que se encontraron varios manuscritos de copistas que discrepaban mucho sobre todo en

cuanto a las ligaduras; músicos en general, violonchelistas, investigadores, autores y demás estudiosos de las Suites de Bach, después de varios años de estudio, búsqueda y de intentar lograr un acercamiento a una edición e interpretación adecuadas, han discutido sobre varios aspectos frecuentes: arcadas, ligados, fraseo, tempo, digitación entre otros. A raíz de todas las investigaciones, ensayos y demás textos sobre las Suites, hoy podemos encontrar gran cantidad de interpretaciones muy distintas y a su vez, muchas ediciones publicadas también con grandes diferencias.

La edición tomada como referencia por parte de la autora, es el manuscrito de Ana Magdalena Bach, pues es uno de los manuscritos contemporáneos al compositor y que además se dice fue probablemente copiado del original.

1.7 Análisis. Preludio

Todos los preludios de las Suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach cuentan con una estructura específica que las define (a excepción de la Suite 5 en do menor, la cual comienza con un Preludio y Fuga). Se ha escrito sobre las diversas formas en las que la estructura tonal puede relacionarse con la forma. Sin embargo, los análisis de este tipo tienden a examinar el comportamiento de la estructura tonal en formas ya establecidas como la forma sonata o la forma binaria. En estos casos, la forma existe independientemente de la pieza u obra. Contrario a esto, no existe un acuerdo o consenso entre los teóricos y estudiosos acerca de lo que constituye la forma de un preludio; ya que este ha sido entendido como herencia de tradición improvisatoria y no como algo suscrito a las formas tradicionales (Prindle, 2011).

El material melódico en el comienzo del Preludio de la segunda Suite es mucho más lírico en comparación con los Preludios de las otras suites. En los cuatro primeros compases, Bach logra un crecimiento progresivo a través de las variantes rítmicas y melódicas. Esta primera frase o idea del comienzo es claramente ascendente, tiene su máxima altura y mayor punto de tensión en el tercer compás y tiene su finalización en el cuarto compás con las corcheas en movimiento descendente.

Fig. 1. c. 1-4



El primer compás consiste en una triada de re menor ascendente, que además nos indica la tonalidad predominante en esta primera sección. Se tomó en cuenta este

motivo estructural del Preludio pues aparece constantemente en otras tonalidades o con variaciones rítmicas, pero de una u otra forma siempre inmerso a lo largo de la pieza.

En el segundo compás empieza a aumentar la tensión con un acorde VII^o7 introduciendo así las disonancias que además son frecuentes en el resto del Preludio. Hacia el tercer compás, con la inversión del acorde anterior aumenta considerablemente la tensión y luego disminuye en el siguiente compás regresando a re menor. En los próximos compases se puede observar un bajo con línea descendente y el comienzo de una secuencia que da paso a una modulación a la relativa mayor en el compás 13. Teniendo en cuenta lo anterior, la primera sección del Preludio es como se muestra a continuación:



Fig. 2. c 1-12

La segunda sección (ver fig. 2), en fa mayor, propone un carácter más cálido que de manera inmediata empieza a transformarse en el transcurso de los siguientes compases mostrando un carácter más angustioso. En el compás 21, todo lo anterior empieza a decrecer, se alivia la tensión y es mucho más fácil observar el juego de voces propio de la polifonía de Bach, a su vez se puede diferenciar la voz del bajo de una voz superior y progresivamente nos presenta otra modulación, esta vez hacia la dominante.



Fig. 2. c. 13-24

La tercera sección (fig. 3) ya ubicada en la dominante, sugiere una línea de bajo ascendente aún más clara, y en el compás 36, hacia el final de la sección, en forma de una pequeña cadencia regresa nuevamente la tónica de re menor.



Fig. 3. c. 25-36

En la cuarta sección (fig. 4), punto de máxima tensión y clímax del Preludio, se pueden encontrar varios aspectos interesantes: el compás 37 es un acorde de sexta napolitana que conduce a variaciones muy disonantes del motivo principal que da comienzo a la pieza en los compases 40 y 42. En el compás 43 la escala ascendente acompañada por el pedal en la nota “la” y el registro nos indican el comienzo del lugar más álgido de esta sección.



Fig. 4. c. 37-48

La última sección (fig. 5), la cual tiene un carácter más improvisatorio que las secciones anteriores, tiene una secuencia particular que va del compás 55 al compás 59. En estos cuatro compases (que pueden ser divididos en dos frases: la primera está en los compases 55-56 y la segunda en los compases 57-58) podemos observar una progresión de décimas paralelas entre el bajo y la voz superior. Esta progresión finaliza en el compás 59 con la llegada del pedal en dominante que prepara la cadencia final del Preludio, en la cual se puede hacer una improvisación libre por parte del intérprete.



Fig. 5. c. 49-63

Sarabande

Este movimiento es tal vez de los más solemnes de toda la suite, sin embargo no se debe tocar demasiado lento ya que perdería el carácter de danza. Esta cualidad se puede conservar con un tempo moderado.

Esta Sarabande permite detallar las diferentes herramientas empleadas por Bach para dar vida a su polifonía.

Por ejemplo en la figura 6 se puede observar la distinción de las voces mediante el uso de varias cuerdas simultáneamente.



Fig. 6. c. 8, 9 y 10

El cambio de registro también es un recurso muy utilizado por Bach para la diferenciación de las voces.



Fig. 7. c. 17 y 18

En esta Sarabande se pueden distinguir dos secciones, dándonos así una forma más simple. El esquema de la pieza es el siguiente: ||: a :|| : b :||. La primera sección (a) nos presenta el motivo principal de la Sarabande (compás 1), empieza en la tónica de re menor y finaliza en el compás 12 en fa mayor.



Fig. 8. c. 1-12

La segunda sección que parece comenzar en fa mayor empieza a tornarse de otro color a partir de la aparición de un acorde de sol menor en el compás 16 que seguidamente prepara el regreso a la tónica hacia el compás 24.

The image shows the second section of the Sarabande, measures 13 through 27. The music continues in the same bass clef, key signature, and time signature. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. The melody starts with a trill on measure 13 and ends with a double bar line and repeat sign at measure 27. There are trill markings (tr) and measure numbers 16 and 24 indicated above the staff. Red brackets highlight the beginning of measure 16 and the end of measure 27.

Fig. 9. c. 13-27

Gigue

La dificultad de esta Gigue radica en el manejo virtuoso que el intérprete debe tener en la técnica del arco. Es una danza rápida, bastante enérgica y como consecuencia la articulación del trazo del arco debe ser ligera para cumplir con el carácter de esta pieza. El uso recurrente de dos o más cuerdas de manera simultánea hace que el instrumento aumente su capacidad de resonancia.

Al igual que la Sarabande, la Gigue conserva la forma ||: a :|| ||: b :|| y el intérprete puede hacer alguna variación al repetir cada una de las secciones a través de adornos o cambios en la dinámica.

La primera sección está en re menor y nos introduce el motivo principal (compás 1) que aparece constantemente a lo largo de la Gigue. La dominante aparece hacia el final de esta sección.



Fig. 10. c. 1-32

La segunda sección la cual empieza en fa mayor, es muy similar a la primera sección pero ubicada en otra tonalidad. Termina en re menor, concluyendo así la suite.

The image shows a musical score for five staves, likely a piano accompaniment. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and contains a melodic line. The second staff contains a bass line. The third, fourth, and fifth staves contain a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. A red bracket highlights the first measure of the first staff, which is marked with the number 33. Another red bracket highlights the final measure of the fifth staff, which ends with a double bar line and repeat dots. The music is in a minor key, as indicated by the key signature and the final cadence.

Fig. 11. c. 33-7

2. Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta Hob VIIIb: 1

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

2.1 La forma sonata

La mayor parte de la música instrumental de Haydn, Mozart, Beethoven y sus contemporáneos, está escrita en tres o cuatro movimientos contrastantes en tonalidad y tempo. La estructura del primer movimiento, hoy conocida como forma sonata, consiste en tres grandes divisiones: exposición, desarrollo y re-exposición.

En la exposición las ideas principales son presentadas en la tonalidad principal del movimiento la cual prevalece hasta una modulación a la dominante (o relativa mayor en una tonalidad menor) conduciéndonos así a un punto de relajación en la tónica de la nueva tonalidad. El resto de la exposición está en la nueva tonalidad.

El desarrollo a menudo se trata de la fragmentación y desarrollo de los materiales temáticos. La exploración de nuevas tonalidades y la inestabilidad tonal son características del desarrollo. A veces es introducido nuevo material (Duckworth & Brown, 1978).

En la re-exposición las ideas melódicas de la exposición aparecen nuevamente, y regresan a la tónica. Teniendo en cuenta lo anterior, un esquema que puede ejemplificar con mayor claridad la forma sonata, puede ser el siguiente:

	Exposición		Desarrollo	Re-exposición	
Tema	A	B	A	A	B
Función armónica	I	V	I	I	

2.2 Franz Joseph Haydn (1732-1809)

«Cuando pienso en Dios mi corazón se llena de tanta alegría que las notas de mis composiciones forman torrentes que arrastran las penas».

Joseph Haydn

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau, un pueblito cerca de la frontera húngara, hoy Austria. Fue uno de los músicos más ilustres del imperio austrohúngaro, protagonista y testigo del nacimiento y culminación de la época del clasicismo.

Tomó lecciones de composición con Nicola Porpora, un famoso compositor italiano y profesor de canto. En 1758 o 1759 fue director musical para el conde Morzin en donde Haydn probablemente escribió sus primeras sinfonías para la orquesta del conde. El año 1761 fue trascendental en la vida de Haydn pues entró al servicio de los príncipes Nicholas “el magnífico” y su hermano Paul Anton Esterházy, apasionados por la música, patrocinadores de las artes y jefes de una de las familias húngaras más y ricas y poderosas. Haydn pasó cerca de treinta años en la corte de los Esterházy, en donde tuvo condiciones adecuadas para su desarrollo como compositor.

Con un vasto catálogo que incluye más de cien sinfonías, conciertos para instrumentos solistas, música de cámara, más de setenta cuartetos de cuerda, música para instrumentos de teclado, música sacra y ópera. Este compositor es uno de los más destacados en la historia de la música occidental y además es considerado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerda, y su legado fue de gran importancia para el desarrollo de otros grandes compositores.

2.3 La época de Haydn

La vida de Joseph Haydn estuvo dentro del marco de una etapa histórica de grandes cambios en la sociedad y cultura europeas. Las ideas emergentes de la Revolución Francesa, la Ilustración, el racionalismo, el nuevo humanismo empezaron a desplazar el sistema del absolutismo monárquico y el poder de la iglesia, asomándose así una nueva concepción del estado y de la sociedad.

La época de la Ilustración, con su fe en el progreso y en la ciencia, propició el nacimiento de un nuevo tipo de artista, relacionado a una forma distinta de entender la función de la creación de la creación y su disfrute.

De acuerdo a lo anterior, en la música también se inició un cambio de estilo, como evolución al anterior y adaptado a las nuevas estéticas para estimular el gusto de la época.

La música de la primera mitad del siglo XVIII estaba aún llena de ciencia contrapuntística y estaba basada en la teoría de los afectos, características propias de la música del barroco. La llegada de los nuevos ideales estéticos, aunque aún derivados del estilo barroco, pusieron en la música un mayor énfasis en la simplicidad, en la ligereza de las partes acompañantes y en la belleza de la melodía.

Es así como la melodía empezó a adueñarse de la creación musical, primeramente con los operistas y a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se adaptó a la música instrumental. Haydn afirmó: *“Encontrad una bella melodía y todo lo demás saldrá por sí mismo”*.

2.4 Conciertos para instrumentos solistas

La orquesta que dirigía Haydn comprendía un número entre diez y quince músicos, entre ellos el violinista Luigi Tomasi, el trompa Karl Franz para los cuales se dice fueron escritas sus primeras obras concertantes para solista, entre las cuales están el Concierto para violín en do mayor HobVIIa1 y el Concierto para trompa en re mayor Hob VIIId3. Dos de los músicos miembros de la corte Esterházy para los que Haydn también escribió conciertos para instrumento solista, eran los violonchelistas Joseph Franz Weigl y Anton Kraft, a este último en un principio se le había atribuido la autoría del Concierto para violonchelo en re mayor Hob VIIb2 pero el redescubrimiento del autógrafo firmado por Haydn poco después de la segunda guerra mundial, parece desmentir esto.

2.5 Concierto para violonchelo en do mayor Hob VIIb1

Este Concierto es parte del repertorio estándar para violonchelo. La parte del solo es brillante, a menudo hace utilización del registro agudo y exige al intérprete buen dominio técnico del instrumento. El Concierto en do mayor fue escrito hacia 1765 y probablemente dedicado a Franz Weigl quien servía como primer violonchelista en la orquesta de la corte Esterházy en esa época. En ese entonces el violonchelo solista también debía tocar las partes del *tutti* con la orquesta, en una práctica interpretativa heredada de los conciertos barrocos.

El Concierto en do mayor había estado perdido hasta que fue encontrado en el Museo Nacional en Praga en 1961, se volvió rápidamente muy popular entre los músicos y también en las salas de conciertos.

2.6 Análisis

El primer movimiento de este concierto es un ejemplo de la forma sonata, tiene tres periodos principales: la exposición, el desarrollo y la re-exposición. Desde la época de Corelli, los conciertos para instrumento solista usualmente tenían una alternancia entre las intervenciones en las cuales la orquesta era protagonista y en las que el solista sobresalía con sus pasajes líricos y virtuosos. A los *tutti* orquestales se les llaman *ritornellos*.

Exposición (A): compases 1 al 58

El gran primer periodo: la exposición, denominada con la letra **A**, tiene varias secciones las cuales van a ser presentadas a continuación:

Ritornello 1: primer *tutti* de la orquesta

Este primer *ritornello*, está principalmente en do mayor, aunque siempre se está trasladando hacia la dominante. Aquí la orquesta presenta la gran mayoría de los temas principales y motivos que el solista desarrollará a lo largo de este primer movimiento. La primera sección de la exposición **a**, comprende los cinco primeros compases en donde está el tema principal, el cual tiene un carácter enérgico y marcial.

Fig. 13. c. 6-11

La tercera sección *c* al principio posee un carácter más lírico. Hacia los compases que anteceden la entrada del solista aparecen pasajes virtuosos. La sub-dominante aparece en el compás 18 preparando la cadencia de este primer *tutti* de la orquesta.

The image shows a musical score for piano and violin, measures 12-21. The score is in two systems. The first system shows the violin entering with a melodic line and the piano accompaniment. The second system continues the piece with dynamic markings like 'f', 'p', and 'marc.'.

Fig. 14. c. 12-21

Primera intervención del solista

En esta segunda parte de la exposición, el solista hace su entrada y la orquesta ahora cumple el papel de acompañante. El violonchelo comienza retomando el motivo principal presentado por la orquesta al comienzo de la obra, con unas pequeñas variaciones rítmicas en el acompañamiento y también en la parte del solista. Esta primera sección es denominada **al** y se encuentra en do mayor principalmente, aunque a menudo también alterna con la dominante.

The image shows a musical score for piano and violin, measures 12-21, with a red bracket highlighting the first measure of the violin's entry.



Fig. 15. c. 22-26

La segunda sección **b1** presenta el segundo motivo importante de este primer movimiento, el cual es mucho más lírico como contraste al motivo principal que acaba de mostrar el solista.

Fig. 16. c. 27-34

La tercera sección *c1* aunque conserva el mismo carácter lírico de la sección anterior, presenta un nuevo material y también muestra un registro más agudo del violonchelo. A partir del compás 40 aparecen pasajes virtuosos del solista.

The image displays three systems of musical notation for a violin and piano. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom).
 - The first system shows a violin part with a red bracket highlighting a specific passage. The piano part features chords and a bass line. Dynamics include *p* and *pp*.
 - The second system includes markings for *cresc.*, *espres.*, and *tr*. The violin part has a trill marking. The piano part has a *tr* marking.
 - The third system includes markings for *cresc.*, *tr*, and *espres.*. The piano part has a *cresc.* marking and a *tr* marking.

Fig. 17. c. 34-42

La cuarta sección *d* es el cierre de la primera intervención del solista y aparece un nuevo motivo lírico. En el compás 46 está uno de los pasajes más virtuosos de este movimiento. A pesar de que se trata de una escala de sol mayor ascendente, llega a un registro mucho más agudo del violonchelo, por lo tanto el dominio de los cambios de posición es muy importante para abarcar este pasaje. Toda esta sección es una preparación para la dominante.

The image shows a musical score for violin and piano, measures 42-47. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the violin and dense chordal accompaniment in the piano. A red bracket highlights a specific passage in measure 46, which is a virtuosic ascending scale in the violin. Performance markings include 'cresc.', '(p)', '(pp)', and '(cresc.)'.

Fig. 18. c. 42-47

Desarrollo (B): compases 47 al 96

Ritornello 2: segundo *tutti* de la orquesta

La primera sección del desarrollo *a2* está en sol mayor. Aquí la orquesta presenta nuevamente el motivo principal en la nueva tonalidad.

The image displays a musical score for Ritornello 2, measures 47-58. The score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system (measures 47-50) features a red bracket on the left side of the grand staff, indicating the beginning of the main motif. The second system (measures 51-54) continues the development with various textures and dynamics. The third system (measures 55-58) shows a change in dynamics, marked with a *p* (piano) dynamic. The fourth system (measures 59-62) concludes the section with a *f* (forte) dynamic and a red bracket on the right side of the grand staff, indicating the end of the section. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Fig. 19. c. 47-58

Segunda intervención del solista

Esta sección **a3** está en sol mayor y aquí el solista vuelve a tocar el motivo principal que se muestra en a1 pero esta vez en sol mayor.

The image displays a musical score for a soloist's second intervention, consisting of two systems of staves. The top system features a soloist line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The soloist line begins with a dynamic marking of *f* and includes a *pp* marking. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes a *[f] marc.* marking. A red bracket highlights the first measure of the soloist's line. The bottom system continues the soloist's line, which includes a *p* dynamic marking, and the piano accompaniment. A red bracket highlights a specific measure in the soloist's line.

Fig. 20. c. 59- 63

La siguiente sección comienza en do mayor y es muy parecida a *bl*. Fue presentada por el solista en la exposición, sin embargo, varía rítmica y melódicamente. Hacia el final de esta sección en el compás 66 hay una modulación a la menor.

The image displays two systems of musical notation, measures 64-67. Each system consists of a single melodic line in the upper voice and piano accompaniment in the lower voice. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A red bracket highlights the final measure of the system, indicating a modulation to the minor key. The second system continues the piece with similar notation and a red bracket highlighting the final measure.

Fig. 21. c. 64-67

El material de esta sección es diferente a todo lo anterior. Este pasaje está en la menor (relativa menor de do mayor) y tiene la siguiente progresión armónica: I-IV-I-V7-I en fusas y seisillos y se caracteriza por ser muy rítmico y virtuoso para el solista.

The image displays a musical score for piano and soloist, covering measures 67 to 71. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a complex harmonic progression: I-IV-I-V7-I, with chords in half notes and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The soloist part is highly rhythmic and virtuosic, featuring a series of sixteenth-note runs and trills. A red bracket highlights the final measure of the soloist part, which ends with a trill. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 70.

Fig. 22. c. 67-71

El pasaje de la siguiente sección *f* se mueve en varias tonalidades: re mayor, sol mayor, do mayor, fa mayor y finalmente termina nuevamente en la menor dando paso al tema que se muestra en *c1* esta vez presentado en modo menor.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system begins at measure 70. The score is written in a 2/4 time signature. The key signature starts with two sharps (F# and C#), indicating D major. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the bass and chords in the treble. A red bracket highlights a specific passage in the first system, spanning measures 71 and 72. The second system continues the piece, showing a key signature change to one sharp (F#), indicating E major. The third system shows a key signature change to no sharps or flats, indicating C major. The fourth system shows a key signature change to two flats (Bb and Eb), indicating A minor. The piece concludes with a *mf marc.* marking and a *pp* dynamic marking. A red bracket highlights a passage in the fourth system, spanning measures 77 and 78.

Fig. 23. c. 71- 78

La sección **c2** comprende parte del material expuesto en **c1**. Mientras el solista desarrolla su tema lírico, la armonía del acompañamiento de la orquesta va extendiendo la tensión de la dominante y además está cargada con acordes de sextas aumentadas concluyendo así con una cadencia perfecta (i-iv-i) en el compás 83 y seguidamente, vuelve a aparecer el pasaje de dobles cuerdas con ritmo punteado esta vez en la menor.

Fig. 24. c. 78-84

El cierre de la segunda intervención del solista **d1** también es similar al material de **d**, finaliza con una fórmula cadencial parecida a la de la exposición y también termina con un pasaje virtuoso del solista.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also features a single treble clef staff and a grand staff. The third system includes a single bass clef staff and a grand staff. The score is marked with dynamics such as *p*, *mp*, *f marc.*, and *f*. A red bracket highlights a specific section of the music in the second system, spanning from the beginning of the second measure to the end of the third measure. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Fig. 25. c. 85-89

Ritornello 3: tercer *tutti* de la orquesta

Esta última sección del desarrollo es denominada puente **P** y es una transición a la re-capitulación o re-exposición en la tonalidad original. Tiene varias modulaciones transitorias haciendo un recorrido por varias tonalidades como: re menor, fa mayor y do mayor; esto con el objetivo de llegar de nuevo a sol mayor en el compás 96.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and trills. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and slurs. The third system concludes the passage with trills and a final cadence. Dynamics include *f marc.*, *f*, and *sf*. A 'so' marking is present above the first staff.

Fig. 26. c. 89-96

Re-exposición (A1): compases 97 al 136

Tercera intervención del solista

Esta sección ***al*** es la re-capitulación de la exposición. El tema principal es presentado por el solista nuevamente en do mayor con una variación en el compás 101.

The image displays a musical score for the re-exposition (A1) section, measures 97-101. The score is written for a soloist and piano accompaniment. The soloist part is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The tempo is marked *marc.* (marcato). The score begins with a forte (*f*) dynamic for the soloist and a piano (*p*) dynamic for the piano. The soloist part features a melodic line with a prominent eighth-note pattern. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score is divided into two systems, with measure 100 marked at the beginning of the second system.

Fig.27. c. 97-101

A continuación se puede observar un material que antes no había sido presentado. La sección **g**, comprende siete compases y se caracteriza porque los tres primeros compases tienen un carácter más melódico y los cuatro últimos son más rítmicos.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes a bass staff with a melodic line starting at measure 100 and a grand staff (treble and bass) with a rhythmic accompaniment. A red bracket highlights measures 102 through 108. The second system continues the grand staff accompaniment. The third system features a bass staff with a melodic line and a grand staff accompaniment, with a red bracket highlighting measures 102 through 108. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (tr), and phrasing slurs.

Fig. 28. c. 102-108

La sección *h* comienza con un unísono entre el solista y la orquesta, dando paso al nuevo material que aparece en el compás 110. Este pasaje de seisillos siempre está alternando entre la dominante con séptima y la tónica.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 109-110) shows a soloist and orchestra in unison. The second system (measures 110-111) features a soloist part with sixteenth-note runs and a piano accompaniment of chords. The third system (measures 111-113) continues the soloist's sixteenth-note runs and the piano accompaniment. Red brackets highlight specific passages in the soloist's line in measures 109-110 and 111-112.

Fig. 29. c. 109-113

El solista en la sección **c3** presenta por tercera vez el motivo lírico que a partir del compás 117 aparece en el *tutti* de la orquesta mientras el solista acompaña a la orquesta con un pedal en sol. En el compás 119 este mismo motivo es nuevamente tomado por el solista.

The image displays a musical score for piano and soloist, spanning measures 113 to 123. The score is arranged in four systems, each containing a soloist line and a piano accompaniment. The piano part is written in treble and bass clefs, while the soloist part is in a single clef. A red bracket highlights a specific melodic motif in the soloist's line, which is repeated in measures 117 and 119. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the bass and chords in the treble. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are present throughout the score. The tempo is marked *Andante* at the beginning of the section.

Fig. 30. c. 113-123

El segundo motivo lírico es re-expuesto en la sección *d2*, en los dos primeros compases es propio del solista, luego en el compás 126 este motivo es presentado por la orquesta. Esta sección antecede la cadencia del solista con la secuencia: T-II-D7-T y es adornada con trinos en los compases 127 y 128.

Fig. 31. c. 123-128

Cadenza

En su *Traité des agrément de la musique* (Tratado de los encantos de la música, 1771), Giuseppe Tartini argumenta que la cadencia debe ser una improvisación libre. En el Concierto para violonchelo y orquesta en do mayor están incluidas las cadencias del primer y segundo movimiento, cadencias que se le atribuyen a Haydn pero realmente no se sabe con exactitud si son de su autoría. Sin embargo muchos violonchelistas entre ellos David Popper (1843-1913), János Starker (1924-2013) y

compositores como Benjamin Britten (1913-1976) (cadencia dedicada a Rostropovich), escribieron sus propias cadencias (Bonev, 2009).

La cadencia a interpretar por la autora de este trabajo será la cadencia estándar, la cual fue probablemente escrita por Haydn. Esta presenta el motivo que aparece en la sección *h*:

Fig. 32. Cadencia

Ritornello 4: cuarto *tutti* de la orquesta

La última sección de este primer movimiento es *a4*, la cual puede considerarse como una conclusión debido a que tiene los motivos principales integrados en 8 compases. La orquesta comienza con el tema principal en la tónica, con el mismo carácter enérgico y marcial del comienzo del concierto.

The image displays a musical score for a piano accompaniment, consisting of three systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system begins with a measure number '130' above the treble staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The overall character is energetic and martial, as described in the text.

Fig. 33. c. 129-136

3. Sonata no. 1 en mi menor Op. 38 para pianoforte y violonchelo

Johannes Brahms (1833-1897)

3.1 La música del siglo XIX: el Romanticismo

El término “*romántico*” proviene de la novela, género que descende del *romance* medieval, conjunto de cuentos o poemas que hablaban sobre héroes o acontecimientos escritos en alguna lengua romance vernácula del latín.

La continuidad histórica entre la música del clasicismo y la música del romanticismo es más importante que cualquier contraste que exista entre estos dos movimientos culturales. La música del romanticismo seguía teniendo varios aspectos en común respecto a la época que dejaba atrás: la consolidación de las formas sinfónicas y el aumento de la complejidad del lenguaje armónico. La forma sonata siguió vigente en la época de la música del siglo XIX.

En cuanto a literatura, hay diferencias que señalan contrastes entre el clasicismo y el romanticismo. De acuerdo con Schlegel “la poesía clásica, puramente bella, limitada en temáticas y reconocida universalmente, difería de la poesía romántica la cual rompió las reglas, traspasó los límites y manifestó en su máxima expresión la riqueza de la naturaleza y los anhelos insaciables del ser humano”. Una de las características fundamentales del romanticismo fue la búsqueda de la máxima expresión de las artes para provocar emociones. Durante este periodo hay una fuerte relación entre la música y todas las demás manifestaciones artísticas. El ideal perfecto de obra de arte era aquel que reuniera el drama, la poesía, la música, la danza y la pintura. De esta forma las artes se complementaban entre sí, dando lugar a un nivel de expresividad mucho mayor (Grout & Palisca, 2001).

Las artes se entrelazaron en gran medida, la pintura y la música particularmente se unieron con la literatura para hacer alusión a la poesía y a las interpretaciones

programáticas. El color, en cuanto a la pintura, al igual que el color sonoro hablando musicalmente, se convirtieron en elementos importantes en el vocabulario del romanticismo. La ideología romántica se desarrolló a partir de la alianza de las artes, el individualismo y el nacionalismo, siempre con los objetivos de revivir el pasado, exaltar la naturaleza y el exotismo.

Francia fue uno de los escenarios más importantes en el nacimiento del estilo romántico. Los ideales de la revolución francesa dejaron en la mente y en la imaginación de intelectuales y artistas nuevas ideas que impulsaron un nuevo movimiento artístico. Los salones de París eran frecuentados por poetas, escritores, arquitectos, escultores, críticos, músicos, filósofos, pintores, periodistas y políticos que discutían sobre sus visiones utópicas de una nueva sociedad emergente. Los debates sobre estética eran llevados a cabo por artistas y pensadores como: Victor Hugo, Frédéric Chopin, Teófilo Gautier, Augusto Comte, Franz Liszt, Hector Berlioz, entre otros.

Las revoluciones de la época con sus múltiples transformaciones sociales, políticas e industriales, confrontó a los artistas a un mundo de rápidos y constantes cambios. La riqueza ya no era totalmente propia de la aristocracia pues esta pasó a las manos de la clase media, así que la figura de los mecenas para quienes eran construidos edificios, talladas las estatuas, pintados los cuadros y compuesta la música, era cada vez menos común. Las artes dejaron de ser dirigidas sólo para las minorías aristócratas, en vez de ello se empezaban a producir para una audiencia cada vez más grande, especialmente para la clase burguesa. Antes, cuando los artistas creaban arte sólo para la aristocracia, este debía tener finura,

delicadeza y clase; el nuevo tipo de público al que se enfrentaban los artistas en el romanticismo era aquel que debía ser hechizado y asombrado (Flemming, 1989).

El romanticismo fue la época de la exaltación del individuo y también del concepto del súper hombre. Los artistas competían entre sí por el máximo posicionamiento en cada una de sus áreas. El aumento de compositores excepcionales y grandes virtuosos fue notable.

No bastaba para el artista ser extraordinario en su arte, además siempre estaba en la búsqueda de convertirse en un gran hombre, pensador y líder. El artista no podía ser indiferente al entorno social o político es por esto que Beethoven integraba en su arte además de su genio, un pensamiento revolucionario con sentido de compromiso social. El nacionalismo también fue uno de los aspectos más importantes de la música del romanticismo pues el artista también estaba influenciado por su medio geográfico, el cual le daba a la música ciertas características propias y autóctonas de su lugar de origen.

3.2 Johannes Brahms (1833-1897)

Nació en Gängeviertel, Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Es hijo de Johann Jakobe Brahms (contrabajista) y Cristiana Nissen. Inició sus estudios de piano con Otto Cossel y con Eduard Marxsen con quien además tuvo lecciones de teoría musical y de composición. En 1853 Brahms realizó una gira de conciertos con el violinista húngaro Eduard Reményi, en la cual conoció a Franz Liszt en Weimar y luego a Robert y Clara Schumann en Düsseldorf. El joven y talentoso compositor fue acogido en la familia Schumann debido a la gran afinidad musical que tuvieron entre sí. Los Schumann admiraban la música de

Brahms, tanto que Robert lo consideró su heredero musical. A partir de su extraordinario talento y la estrecha amistad con los Schumann, su carrera pronto empezó a despegar.

Después del fallecimiento de Robert Schumann el 29 de julio de 1856, nació entre Brahms y Clara Schumann una estrecha relación –respecto a esto existen muchos rumores que afirman que Brahms estaba enamorado de la virtuosa pianista-.

Brahms y varios conservadores entre ellos los Schumann y el violinista Joseph Joachim (también amigo cercano de Brahms) se opusieron a las nuevas estéticas radicales de la “música del futuro”, propuestas por los románticos Franz Liszt y Richard Wagner; por esta razón Brahms fue criticado durante el resto de su vida.

Durante los últimos años de su vida, Brahms permaneció en Viena, ciudad en la que gozó de prestigio y de buena reputación al igual que Beethoven. En esta etapa realizó varios viajes, siguió dando conciertos y componiendo. El 3 de marzo de 1897 Brahms murió de cáncer.

3.3 Su legado en la música de cámara

El término *música de cámara* nació en el barroco, era utilizado para referirse a los formatos pequeños de instrumentos y por ende la música estaba escrita para tocarse en recintos pequeños o en el hogar. Debido a esto, la música de cámara debía tener un carácter íntimo y era interpretada para públicos reducidos en salas privadas. Aunque la música de cámara tuvo sus orígenes en el siglo XVII, esta se consolidó como género instrumental sólo hasta la llegada del clasicismo.

El legado que este compositor dejó en la música de cámara fue de gran importancia para el desarrollo de la música instrumental. Brahms tiene un catálogo extenso de piezas

de música de cámara, entre las cuales se hallan: tres sonatas para violín y piano, dos sonatas para pianoforte y violonchelo, dos sonatas para clarinete/viola y piano, un trío y un quinteto para clarinete. Sumado a lo anterior se destacan sus tríos, cuartetos y quintetos para piano, un trío para trompa, y sus cuartetos, quintetos y sextetos de cuerda.

3.4 Sonata no. 1 en mi menor Op. 38

En el verano de 1862, a la edad de 29 años, Brahms empezó a escribir la Sonata no. 1 en mi menor op. 38. Fue publicada en 1866 y dedicada a Josef Gänsbacher, pianista, profesor de canto y violonchelista aficionado. Esta sonata fue el primer trabajo de Brahms publicado para el instrumento en el cual destacó las cualidades del violonchelo como una voz melódica.

Esta sonata es un ejemplo claro de la relación que Brahms tenía con la música del pasado y su capacidad para transformarla en música de su época. La razón de esto es que los movimientos *Allegro non troppo* (primer movimiento) y *Allegro* (último movimiento), están muy ligados al *Arte de la Fuga* de Bach. Con lo anterior, se puede afirmar que esta sonata tiene un carácter contrapuntístico y retrospectivo.

3.5 Análisis. Allegro non troppo

Exposición. Compases del 1 al 90

La primera sección a la cual llamaremos *a*, corresponde al primer tema o motivo principal (tema 1) y comprende los 8 primeros compases. El violonchelo comienza en un registro grave y presenta una melodía expresiva y melancólica. El piano va acompañando con acordes simples en los tiempos débiles. Hacia el quinto compás, cuando comienza el clímax de este primer tema, aparece la dominante. Este primer motivo concluye con una modulación transitoria a si mayor en los compases 7 y 8.

The image shows a musical score for Violoncell and Pianoforte. The title is "Allegro non troppo" and it was published in 1866. The Violoncell part begins with a melodic line in a low register, marked "p espress. legato". The Pianoforte part provides harmonic accompaniment with chords on weak beats, marked "p". A red bracket highlights the first five measures of both parts. A second red bracket highlights measures 7 and 8, where the Violoncell part is marked "p dolce" and the Pianoforte part is marked "p dolce" and "cresc.".

Fig. 34. c. 1-8

La sección *b* continúa con la línea melódica en el violonchelo esta vez en un registro más agudo. El piano continúa haciendo acordes en los tiempos débiles definiendo la armonía. Al principio de esta sección pareciera que la tonalidad se tornara a la relativa mayor (sol mayor). Después del tresillo que aparece en la línea del violonchelo que cada

vez va a un registro más agudo, la armonía vuelve a mi menor. Cuando la melodía alcanza su máxima altura, el piano interrumpe con un acorde disonante de séptima disminuida. En el compás 18 con ante-compás, el violonchelo tiene una melodía que funciona como puente para dar paso al tema principal que ahora es interpretado por el piano.

The image shows a musical score for piano and cello. The piano part is in the upper system, and the cello part is in the lower system. The piano part starts at measure 7 and ends at measure 14. The cello part starts at measure 14 and ends at measure 20. The piano part features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both marked 'p dolce' and 'cresc.'. The cello part features a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked 'p dolce' and 'cresc.'. A red bracket highlights the transition from measure 14 to measure 18, where the piano takes over the melody.

Fig. 35. c. 9-20

El piano toma la melodía de apertura doblándola en octavas superiores entre ambas manos con algunas variaciones armónicas. Mientras tanto, el violonchelo continúa con una línea descendente utilizando ritmos de tresillos y regresando al registro grave. Hacia el compás 26 se puede observar en la línea ascendente del piano como la armonía pasa momentáneamente a do mayor. El violonchelo responde de la misma manera con su propia línea y además cambia la armonía esta vez a fa mayor. Seguidamente, el piano comienza una secuencia de arpeggios que llevan la armonía nuevamente a mi menor. El violonchelo regresa a su registro más grave y concluye esta sección en mi menor. Esta

sección es denominada *c*.

The image shows a musical score for section *c*, measures 21-32. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line and piano accompaniment. A red bracket highlights measures 21-22. A second red bracket highlights measures 29-32. The piano part includes markings for *p espress.* and *s*.

Fig. 36. c. 21-32

La siguiente sección, *d*, puede ser considerada como una transición. Durante el primer compás de esta sección el piano sigue manteniendo su acorde cadencial, mientras el violonchelo tiene una redonda en la nota sol, la cual sirve como pivote para do mayor en el compás 34. En los siguientes compases el violonchelo dibuja nuevamente la melodía y el piano va coloreándola con acordes en tresillos en un

registro agudo en ambas manos. La melodía y armonía son muy cromáticas y las inflexiones hacia la tonalidad menor son tan marcadas que podría decirse que este pasaje es una mezcla entre do mayor y do menor. A partir del compás 38 con antecompás el violonchelo tiene unos saltos de octava y como conclusión de esta sección, aparece una cadencia en los compases 40 y 41.

The image shows a musical score for piano and cello. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex, chromatic melody in the right hand and a bass line in the left hand. Red brackets highlight specific sections: one from measure 29 to 41, and another from measure 38 to 41. The tempo/mood is marked 'p dolce'. The score is labeled with measure numbers 29, 34, and 38. A page number '(97) 8' is visible in the top right corner.

Fig. 37. c. 33-41

En la sección *e*, la línea de la mano izquierda del piano empieza a cumplir ahora la función del bajo, estableciendo un pedal en do mayor con saltos de octava. Nuevamente en

la mano derecha del piano vuelven a aparecer los tresillos, esta vez en sentido descendente.

La tonalidad se mueve entre do mayor y fa mayor.

Al mismo tiempo el violoncelo tiene una secuencia melódica que conserva el siguiente patrón: intervalo descendente - nota repetida - intervalo ascendente, esto conduce a una blanca y a otro intervalo descendente. Este motivo también está inmerso en los tresillos del piano. Hacia el compás 46 se invierten los papeles de ambas manos en el piano, la mano derecha ahora tiene el pedal en la nota do y la mano izquierda va haciendo los tresillos.

The image displays a musical score for piano and cello, spanning measures 42 to 49. The score is organized into two systems. The first system (measures 42-45) features the piano part with a descending triplet in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 46-49) shows the piano part with a pedal point in the right hand and a triplet in the left hand. The cello part is shown in the upper staves of each system.

Fig. 38. c. 42-49

Sección *f*. Hacía el final de la sección anterior ambos instrumentos introducen cromatismos sugiriendo un cambio hacía do o fa menor. Sin embargo en el compás 49 en el piano aparece un fa sostenido dando paso a un nuevo pedal en el compás 50. Este pedal regresa nuevamente a la mano izquierda y los tresillos vuelven a aparecer en la mano derecha. En los últimos compases de esta sección el piano y el violonchelo tienen arpeggios ascendentes de fa sostenido, dominante de si menor, nueva tonalidad a partir del compás 58.

The image shows a musical score for piano and violin/cello, measures 49-57. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part is in the bass clef, and the violin/cello part is in the treble clef. The score is divided into three systems. The first system (measures 49-51) shows the piano part with a red bracket under measures 49 and 50, and the violin/cello part with a red bracket under measure 50. The second system (measures 52-54) shows the piano part with a red bracket under measure 52, and the violin/cello part with a red bracket under measure 54. The third system (measures 55-57) shows the piano part with a red bracket under measure 55, and the violin/cello part with a red bracket under measure 57. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fig. 39. c. 50-57

Sección **g**. Comienza con un canon entre ambos instrumentos. El violonchelo conduce el segundo tema principal (tema 2) con un enérgico ante-compás delineando la triada de la nueva tonalidad (si menor). El piano también responde al motivo presentado por el violonchelo de manera imitativa. Este patrón de pregunta-respuesta continúa hasta que el violonchelo empieza libremente a desarrollar una melodía intensa y apasionada. Al principio de esta sección, el acompañamiento de piano mantiene el ritmo y las síncopas, luego empieza a apoyar la melodía del violonchelo. El compás 64 sugiere una cadencia en fa sostenido (dominante de si menor).

The image displays a musical score for piano and cello, spanning measures 57 to 65. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a canon between the two instruments. A red bracket highlights the first measure (measure 57) where the cello plays a triad (F#-C#-G) and the piano responds with a similar triad. Another red bracket highlights the final measure (measure 65) which is a cadence in F# (dominant of G minor).

Fig. 40. c. 58-65

La línea de la mano derecha del piano comienza a mostrar un regreso a si menor. Lo anterior estaba en un dinámica *forte* y a partir del compás 66 esta va disminuyendo y el piano comienza con el mismo motivo de la sección anterior, esta vez con un carácter similar al de un murmullo. Después de tres compases, el violonchelo se une a este murmullo haciendo una contra-melodía al motivo del piano. En el compás 72, el piano retoma la melodía intensa y apasionada expuesta por el violonchelo en la sección anterior, sin embargo, ahora está en una dinámica de pianísimo y mientras esto ocurre, el violonchelo va haciendo un contrapunto a la melodía.

Fig. 41. c. 66-78

The image displays a musical score for piano and cello, spanning measures 66 to 78. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 66-69) shows the piano's right hand (RH) and left hand (LH) with a *fp* dynamic. The RH has a melodic line with slurs, and the LH has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 70-73) shows the piano's RH and LH with a *dim.* dynamic. The RH has a melodic line with slurs, and the LH has a rhythmic accompaniment. The third system (measures 74-78) shows the piano's RH and LH with a *pp* dynamic. The RH has a melodic line with slurs, and the LH has a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tema de conclusión. Con un cambio en la armonía hacía si mayor, el piano en su mano derecha comienza una cálida melodía que puede asemejarse a una canción de cuna. Mientras tanto, el violonchelo y la mano izquierda del piano hacen quintas descendentes como bajo acompañante.



Fig. 42. c. 79-82

En esta sección, el violonchelo se apropia de la melodía de canción de cuna antes presentada por el piano. Durante estos dos primeros compases el piano continúa el movimiento de quintas descendentes. En el compás 85, la línea de la mano derecha del piano comienza a apoyar la melodía del violonchelo.

Fig.

43. c. 83-87

Transición: (segunda casilla). El piano hace cambios sutiles en la armonía los cuales ayudan a hacer la modulación a sol (mayor y menor).

The image shows a musical score for piano and cello, measures 84-90. The piano part is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamics like 'dolce' and 'dim.'. The cello part has two first and second endings. A red bracket highlights the transition from measure 88 to 89.

Fig. 44. c. 88-90

Desarrollo. Compases del 91 al 161

El violonchelo nuevamente presenta el tema de apertura en una combinación de sol mayor y menor. En el compás 93, el piano en su mano derecha hace eco del motivo con acordes. Seguidamente, el compás 94 hace una modulación a si bemol mayor. A su vez, el violonchelo va haciendo la línea del bajo con variaciones en sus intervalos. Los acordes del piano que aparecen después de la modulación dan un carácter brillante y cálido.

The image displays a musical score for piano and cello, spanning measures 91 to 98. The score is presented in two systems. The first system (measures 91-98) features the piano part with dynamics *p espr.* and *p dolce*, and the cello part with dynamics *p* and *p dolce*. The second system (measures 95-98) shows the piano part with *espr. legato* and the cello part. Red brackets highlight the melodic lines in both systems.

Fig. 45. c. 91-98

El piano comienza a hacer variaciones sobre el motivo añadiéndole elementos de una tonalidad menor. El violonchelo empieza a imitarlo y a partir del compás 100, aparece una modulación a re bemol mayor. Seguidamente, el violonchelo se apropia de la melodía principal con algunos elementos decorativos. El piano comienza a hacer variaciones sobre el motivo añadiéndole elementos que pertenecen a alguna tonalidad menor, el violonchelo comienza a imitar al piano y a partir del compás 100 hay una

modulación a re bemol mayor. En el compás 103, el violonchelo se apropia de la melodía.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 95, includes a cello line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part is marked 'espr. legato'. The second system, starting at measure 102, continues the piece. The piano part is marked 'legato' and 'espress.'. A red bracket highlights a specific melodic line in the cello part that begins in measure 103 and continues through measure 106. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4.

Fig. 46. c. 99-106

El violonchelo establece un pedal en re bemol, con saltos de octava ascendentes y descendentes. Sobre esto, el piano toma el motivo en su mano izquierda combinando re bemol mayor y menor. En el compás 111, el violonchelo retoma el motivo. La indicación *crescendo molto*, el registro agudo de ambos instrumentos y la densidad en la armonía de los acordes del piano, anuncian la llegada del clímax de este movimiento.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 102, includes a cello part (top staff) and a piano part (bottom staff). The cello part is marked 'espress.' and features a melodic line with slurs. The piano part is marked 'legato' and consists of a complex chordal accompaniment. A red bracket highlights the final measure of this system. The second system, starting at measure 108, continues the piano part with a 'cresc. molto' marking. A red bracket highlights the final measure of this system as well.

Fig. 47. c. 107-112

A partir de los compases 112 y 113 empieza a haber una modulación que conduce a fa mayor. El piano establece un nuevo pedal en fa mientras el violonchelo va haciendo una variación del motivo principal.

This image shows a continuation of the musical score from the previous figure, specifically measures 108 to 112. It features the same piano and cello parts. The piano part is marked 'cresc. molto' and shows a clear modulation to F major, indicated by the change in the key signature (removal of the B-flat). A red bracket highlights the final measure of this system.

Fig. 48. c. 113-117

Clímax (compás 118). El piano retoma lo que había sido expuesto por el violonchelo en los compases del 113 al 117. La armonía da la sensación de cambios de mayor a menor. El violonchelo ahora comienza un nuevo y poderoso patrón de saltos amplios descendentes entre el fa agudo y el fa dos octavas más grave. Estos saltos están decorados con apoyaturas creando así arpeggios que reafirman la combinación entre fa mayor y fa menor.



Fig. 49. c. 118-125

Punto de llegada. (Compás 126). El piano lidera un canon entre ambas manos y el violonchelo, el cual se encuentra ahora en un registro grave. El tema de esta sección es el segundo tema principal (tema 2) presentado anteriormente en la exposición (ver compás 58 con ante-compás); la diferencia es que en esa sección está en fa menor. El piano continúa con su melodía apasionada y en su cadencia en el compás 132 aparece do mayor como dominante para fa mayor.

Fig. 50. c. 126-133

De repente, tranquila y misteriosamente aparece una nueva versión del tema 2 liderado por el piano, este parece regresar a fa mientras el violonchelo esboza su línea en do menor. El canon entre ambos instrumentos ahora es muy rítmico y además las notas y los intervalos tienen una relación distinta.

The image displays a musical score for piano and cello, spanning measures 132 to 140. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The piano part is in the upper system, and the cello part is in the lower system. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line with various intervals and a fermata over the final measure. The cello part also begins with a dynamic marking of *p* and features a rhythmic, eighth-note pattern. A red bracket highlights the first measure of the piano part, and another red bracket highlights the first measure of the cello part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 51. c. 134-140

Re-transición. El piano comienza una serie de arpeggios descendentes en ritmo de tresillos y con armonías de séptima disminuida. La mano derecha también toca las notas del bajo y luego salta a tocar los acordes disminuidos; la combinación entre estos acordes y la nota del bajo da una sensación un poco más estable y da como resultado acordes de dominante con séptima. El violonchelo va haciendo un amplio descenso durante los siguientes compases.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '137', contains three staves: a top staff with a 'pizz.' marking and an 'ARCO' marking above it, a middle staff, and a bottom staff. The second system, labeled '8 (102)', contains three staves: a top staff, a middle staff, and a bottom staff. A red bracket is drawn around the final measure of the piano part in both systems, indicating the end of the re-transition section.

Fig. 52. c. 141-144

El piano establece un pedal grave en si mayor que a su vez es la dominante para regresar a la tonalidad original (mi menor). El violonchelo acompaña haciendo su propia versión sobre el pedal propuesto por el piano: octavas descendentes en pizzicato en el segundo y tercer tiempo del compás.

The image displays a musical score for piano and cello, covering measures 145 to 148. The piano part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a prominent bass pedal point on the note B (Si) in the right hand, marked with a red bracket and the word "pizz." above it. The left hand plays a series of descending octaves in pizzicato, also marked with a red bracket. The cello part is written in bass clef and begins with a rest, then enters in measure 146 with a descending eighth-note pattern, marked with a red bracket and the word "arco" above it. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) in measure 145. The cello part includes a dynamic marking of *p* (piano) in measure 146. The score is divided into two systems, with measure numbers 115 and 145 indicated on the left side of the staves.

Fig. 53. c. 145-148

El violonchelo empieza una misteriosa versión en tonalidad menor de la melodía de canción de cuna. La tonalidad parece comenzar en si menor luego cambia a mi menor (v-i). La mano derecha del piano toma la melodía en octavas en el compás 153.

The image shows a musical score for piano and cello, spanning measures 149 to 161. The score is in 3/4 time and features a key signature change from C major to D minor. A red bracket highlights the melodic line in the piano's right hand from measure 153 to 161. The cello part begins in measure 149 with a 'arco' marking. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'dim.'.

Fig. 54. c. 149-161

Re-exposición. Compases del 162-252

La re-exposición es rigurosamente exacta a la exposición, excepto porque cuando aparece el tema 1 en el compás 162, la mano derecha del piano tiene acordes rotos en lugar de los acordes en bloque que tenía en los primeros compases al inicio del movimiento.

Johannes Brahms, Op. 38
(Veröffentlicht 1866)

Allegro non troppo

Violoncell *p espress. legato*

Pianoforte *p*

Fig. 55. c. 1-6. Exposición. Tema 1

p espress.

162 *p*

Fig. 56. c. 162-165. Re-exposición. Tema 1

Aunque la re-exposición es un retorno a las melodías líricas presentadas en la exposición y la sensación general vuelve a estar en un aparente reposo, Brahms aún tiene interesantes cambios en la armonía para mostrar en los siguientes compases. En el compás 194 se puede observar una transición a do mayor que a su vez funciona como pivote para fa (mayor y menor).

A partir de este punto, Brahms presenta la misma información de la exposición pero en diferentes tonalidades. En el compás 203, el piano vuelve a tener el mismo

pedal en fa, sin embargo, en el compás 211 este pedal está en si (dominante parar mi mayor o menor).

En el compás 219 el canon del tema 2 es análogo al que aparece en el compás 58 de la exposición, la diferencia es que ahora está en mi menor. Luego vuelve a presentarse el pasaje con carácter de murmullo. En esta ocasión, el violonchelo tiene dobles cuerdas para asemejarse más a la textura del piano.

Fig. 57. c. 219-228

El material de conclusión en el compás 240 está en mi mayor y esta tonalidad se mantiene hasta el final del movimiento. El tema de la canción de cuna, –antes visto en la exposición (ver compases 79-90)- aparece hacia el compás 240 ahora en si mayor.

Coda

La coda está a partir del compás 253 y tiene un carácter dulce y tranquilo. Mientras el violonchelo tiene un pedal de quintas descendentes, el piano presenta una variación del tema principal utilizando acordes con sextas aumentadas.



Fig. 58. c. 253-255

En el compás 271, aparece un salto amplio en la línea de violonchelo en sentido ascendente hacia el registro agudo para luego hacer un gran descenso en los siguientes compases hasta el final del movimiento. Los compases 277 y 278 hacen alusión a los dos compases que precedieron la coda (compases 251 y 252). La cadencia final está en el compás 279 con una dinámica de pianísimo, dando un carácter tenue y sutil.



Fig. 59. c. 251 y 252



Fig. 60. c. 277 y 278

Allegretto quasi Menuetto

En la sonata tradicional, el primer movimiento estaba seguido por un movimiento lento, la mayoría de las veces un adagio. Brahms rompe con el modelo clásico al excluir de la sonata el movimiento de adagio y al introducir la fórmula menuetto-trío.

Este movimiento es un ejemplo del carácter retrospectivo de esta sonata, pues como ya fue mencionado anteriormente, el menuetto es una danza perteneciente a la época del barroco.

Este movimiento está principalmente en la menor. El piano lidera el comienzo con una introducción en octavas triples y con un ante-compás. El violonchelo hace su entrada en el segundo compás con la melodía del menuetto (tema principal).



Fig. 61. c. 1-5

Aunque la tonalidad general del movimiento es la menor, este también incluye elementos modales en la armonía. Con esto hace alusión nuevamente a la música de épocas pasadas como el renacimiento o el barroco. Algunas características del modo frigio aparecen constantemente a lo largo del menuetto.

En el compás 10 aparece la dominante (mi menor). A partir del compás 15 los instrumentos intercambian roles: el violonchelo tiene ahora la introducción del piano y este toma la melodía del tema principal del movimiento.

Fig. 62. c. 15-22

En el compás 29, el piano vuelve a retomar la introducción con octavas triples y con una pequeña variación melódica que momentáneamente conduce a la mayor. El violonchelo repite la melodía del tema principal del menuetto, esta vez en do menor. Con do menor como tonalidad temporal, el piano comienza la melodía del grazioso con ornamentos. El violonchelo se uno con una línea cromática descendente, liderando su propia versión imitativa de la melodía ornamentada del piano. Con la imitación de

ambos instrumentos, el contrapunto se torna más complejo y do menor empieza a mezclarse con elementos de do mayor.

The image shows a musical score for J. B. 39, measures 38-45. The score is in 3/4 time and features a piano and a violin. The piano part is marked 'p grazioso' and the violin part is marked 'p grazioso'. Red brackets highlight specific passages in both parts. The score is numbered 36 and 42.

Fig. 63. c. 38-45

El tema principal regresa en el compás 60 casi igual a cuando aparece por primera vez al principio del movimiento. Las figuras del piano son más adornadas y en el sexto y séptimo compás de la melodía, la línea del violonchelo varía para llegar a la menor en lugar de llegar a la dominante.

La última cadencia de este movimiento está en el compás 74. El piano presenta una última figura de introducción esta vez con la adición de acordes en la mano izquierda y con acordes en pizzicato en el violonchelo.

Trío

Primera sección (*a*). Este movimiento está en tonalidad de fa sostenido menor, la relativa menor de la mayor; es decir que la relación de la tonalidad del trío con la del

menuetto es indirecta. Comenzando en el último tiempo del compás 76, el piano tiene una breve introducción que prevalece durante toda la sección del trío. Esta introducción puede ser relacionada con las primeras cuatro notas del gesto introductorio del menuetto.

16 (110)

Trio

arco
espress.

76 *p* *espress.*

Fig. 64. c. 76-78

La introducción es utilizada para iniciar la siguiente línea melódica. El violonchelo va doblando la línea superior del piano. La mano izquierda del piano tiene amplios arpeggios ascendentes siguiendo el ritmo de la melodía. A partir del compás 82 hay un ritmo cruzado entre el violonchelo y ambas manos del piano. Cuando la música empieza a subir su dinámica, la tonalidad se vuelve mayor. En el compás 86, el ritmo se ordena de nuevo y ahora ambos instrumentos vuelven a estar juntos en acople rítmico. Lo anterior conduce suavemente al regreso de la tonalidad menor y a la reaparición de la introducción del trío.

16 (110)

Trio

arco
espress.

76
p
espress. legato
col Ped.

82
cresc.
cresc.

87
p
p
p

Fig. 65. Sección a. c. 76-89

Segunda sección (*b*). El primer fragmento de la segunda sección tiene una estructura similar al de la primera sección (*a*), a excepción de que esta vez modula a la mayor (relativa de fa sostenido menor). El ritmo cruzado es presentado nuevamente y en el mismo sitio que en la sección *a*.

En el compás 97 la armonía regresa nuevamente a fa sostenido menor. Cuando el piano retoma nuevamente su motivo introductorio, el violonchelo comienza un amplio arpeggio ascendente que conlleva a otro episodio de ritmos cruzados. La tensión crece a través de todo este pasaje y luego el violonchelo restablece el orden rítmico con una figura de tresillo y una cadencia.

Transición al menuetto. En la segunda terminación del trío, el piano continúa después de la cadencia, introduciendo un ritmo ondulante de tresillos. La mano izquierda del piano continúa con su patrón de arpeggios amplios y el violonchelo repite el ritmo de tresillos alargando la cadencia. Después de la segunda secuencia de tresillos, una síncopa leve conduce a una cadencia perfecta en fa sostenido, que se mantiene hasta que desciende a mí, dominante preparatoria para el regreso a la menor y al menuetto.

The image shows a musical score for measures 97 to 100. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top (likely for violin), a grand staff (treble and bass clefs) in the middle (for piano), and a single bass clef staff at the bottom (for cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a wavy triplet rhythm in the right hand and wide arpeggios in the left hand. The cello part begins with a wide ascending arpeggio and then settles into a triplet rhythm. Dynamics include piano (*p*) and a crescendo leading to a cadence. Measure 100 ends with a perfect cadence in F# minor.

This musical score is for section b. c. 90-115. It consists of five systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 92-96):** Both staves feature a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part has a melodic line with slurs, while the bass part provides a rhythmic accompaniment.
- System 2 (Measures 97-101):** The piano part is marked *espress. cresc.* (expressive crescendo) and the bass part is marked *p espress.* (piano, expressive). The piano part includes a fermata over measure 100.
- System 3 (Measures 102-106):** The piano part continues with a melodic line, and the bass part provides a steady accompaniment.
- System 4 (Measures 107-110):** The piano part features a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano part is marked *p* (piano) and *dimin.* (diminuendo). The bass part is also marked *p* and *dimin.*. There are triplets in the piano part.
- System 5 (Measures 111-115):** The piano part is marked *mf* (mezzo-forte). The section concludes with the tempo marking *Allegretto D. C. sin' al Fine*.

Fig. 66. Sección b. c. 90- 115

Allegro. Exposición (A) compases del 1 al 75

Al igual que en el primer movimiento de la sonata, Brahms utiliza la forma sonata clásica pero hace una mención importante de Bach en algunas de sus melodías.

Este movimiento regresa a mi menor. El tema principal (sujeto) muestra muchas similitudes al Contrapunctus 13 del Arte de la Fuga de Bach.



Segundo tema (sol mayor). Este material es contrastante con lo anterior, es más gentil, cálido y con un tempo más tranquilo; además está en una tonalidad mayor. Aquí el violonchelo adquiere un carácter más lírico.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 50-53) shows the cello and piano parts. The piano part has a complex texture with many triplets and sixteenth notes. The cello part is more melodic and lyrical. The second system (measures 54-57) continues the development. The third system (measures 58-62) concludes the section. Dynamics include *fp* and *p*. The tempo is marked *tranquillo*. A rehearsal mark '(115) 21' is at the end of the second system.

Fig. 69. Segundo tema. c. 53-62

Desarrollo (B) c. 76-122. Junto con el *animato* llega el desarrollo, con un tempo más movido y tresillos ascendentes en el violonchelo. La misma secuencia de tresillos está en la mano derecha del piano dándole así un carácter muy contrapuntístico. Mientras tanto, la mano izquierda del piano está encargada de hacer la línea del bajo.

En el compás 80 se intercambian los papeles y ahora el violonchelo tiene la línea de bajo y el piano, el juego polifónico de tresillos en ambas manos.

Fig. 70. Animato. c. 76-82

Re-exposición (A1) c. 132-174. En la re-exposición el piano tiene el sujeto y el violonchelo va tocando el contra-sujeto. Brahms comienza el movimiento en m menor, modulando cuatro compases después a si mayor, es decir, es el mismo material presentado en la exposición pero esta vez en si mayor y regresa de nuevo a mi menor en el compás 135.

132 *poco f*

Fig. 71. c. 132-135

Coda. En lugar de volver a mostrar el segundo tema (tranquillo), Brahms procede directamente a la coda, la cual está basada en el tema principal y casi siempre va en ritmos de tresillos.

Più Presto

175 *p*

179 *cresc.*

182 *cresc.*

The image displays a musical score for a Coda section, spanning measures 175 to 198. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 186, marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system begins at measure 190. The third system begins at measure 194 and concludes with a double bar line. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is placed over a note in the first system. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Fig. 72. Coda. c. 175-198

4. Seis piezas colombianas para violín y violonchelo Op. 78.

Blas Emilio Atehortúa (1943)

Blas Emilio Atehortua Amaya

Nació en Santa Helena (Antioquia), 22 de octubre de 1943. Blas Emilio Atehortúa es considerado uno de los compositores más importantes de su generación. Desde sus inicios en Medellín y años después en el conservatorio Nacional, siempre demostró con sus obras una gran calidad artística y compositiva en cada una de sus piezas. En el año 1963 es ganador de una beca para estudiar en el famoso Centro de altos estudios musicales del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, donde se le brindaron todas las herramientas para que desarrollara su propio lenguaje, dado que se manejaban las tendencias más recientes europeas de la época.

Sus obras no están exclusivamente ligadas a una sola escuela o movimiento de vanguardia, es por eso que en sus piezas podemos encontrar grandes contrastes armónicos, melódicos y rítmicos. Encontramos contrapuntos elaborados, música dodecafónica, gran libertad tonal y en algunas de sus composiciones adaptaciones de modelos barrocos todo esto se debe al entorno en el cual estuvo rodeado gran parte de su juventud con compositores como Alberto Ginastera, Oliver Messiaen, Iannis Xenakis, entre otros.

IncurSIONa también como compositor en el mundo del cine el teatro y la ópera y el ballet, componiendo El sueño de Liliana (ópera infantil en tres actos) Op. 39, cuatro fantasías sinfónicas para ballet Op. 63, La Otro Guillotina (opera humorística), entre otras grandes obras en estos formatos.

Actualmente Blas Emilio Atehortua es considerado uno de los compositores más importantes tanto en Colombia como en Sur América. Sus obras también son

interpretadas en Estados Unidos y Europa captando la atención del público gracias a los diversos recursos compositivos que maneja en cada una de sus obras.

Conclusión

Este trabajo de investigación aportó gran conocimiento a la autora que ahora cuenta con información fundamental para abarcar su repertorio de grado. La finalización del pregrado profesional como violonchelista se resume en estas páginas, y le permite al estudiante aclarar sus saberes, plasmarlos en el papel y re-afirmarlos al tocar; esto con el fin de cultivar lo aprendido durante los años de estudio. La autora considera que hacer estos trabajos aporta en gran medida al desarrollo del intérprete y lo que se aprende es que el estudiante de música o el músico profesional debe estar en constante aprendizaje, no sólo en cuanto a la interpretación de su instrumento, sino que también debe conocer sobre los diversos aspectos que rodean la música: las otras artes, la historia, la sociedad y la cultura.

Conclusiones interpretativas

Algunos aspectos interpretativos sobre la Suite en re menor BWV 1008 de Johann Sebastian Bach son los siguientes:

1. El conocer sobre el contexto histórico en el que fue escrita esta Suite permite entender a la autora que esta música era escrita para Dios, que debe asemejarse a oraciones y plegarias. La tonalidad, los intervalos y el movimiento melódico ascendente o descendente tenían un significado especial en la época del barroco y por consiguiente el conocimiento de esto puede ayudar a entender el carácter de la música. Para la autora, el carácter general de esta Suite es solemne, meditativo y sobrio, por lo tanto la expresividad de estos caracteres es el hilo conductor interpretativo.
2. Se utilizaron varios recursos técnicos que permitieron dar resonancia al instrumento como la utilización de cuerdas al aire, poco vibrato, mayor velocidad de arco y menor presión del mismo sobre las cuerdas.
3. Se observa que las versiones grabadas de esta obra y pertenecientes a intérpretes como Mischa Maisky, Mstislav Rostropovich, Pablo Casals, entre otros, (sin desvirtuar estas interpretaciones) se alejan del ideal sonoro de la música del barroco.
4. Las ligaduras fueron tomadas del manuscrito de Anna Magdalena Bach. Las versiones de los citados intérpretes utilizan ligaduras muy distintas a las planteadas por este manuscrito.

5. La investigación ayudó a que la autora tuviera más claridad sobre la escogencia de los tempos de cada movimiento de la Suite, debido a la falta de indicaciones de tempo por parte del compositor.

Sobre el primer movimiento del Concierto en do mayor para violonchelo y orquesta Hob VIIIb:1 de Franz Joseph Haydn, los aspectos interpretativos tomados en cuenta por la autora son los siguientes:

1. Haydn ha sido un músico admirado desde su época hasta la actualidad. Conocer el contexto de su vida, de su empleo en la corte de los Esterházy, permitió a la autora entender que su música era refinada, ligera y cortesana.
2. El análisis de la forma fue útil para comprender que hay aspectos heredados de la tradición anterior a la época de Haydn.
3. El uso y dominio de la técnica de pulgar es importante para la interpretación de esta pieza.
4. La limpieza en la emisión de sonido, fue considerado por la autora como un ideal sonoro. Para lograr este efecto se utilizó un vibrato ligero.
5. Fue de vital importancia el aprender a frasear adecuadamente las melodías, pues la melodía fue el eje principal de la época clásica.
6. Se intentó lograr la mayor claridad posible en los pasajes virtuosos.

Sobre la Sonata No.1 en mi menor op.38 para pianoforte y violonchelo de Johannes Brahms:

1. Conocer el contexto de la vida de Brahms permitió comprender la relación entre los ideales estéticos del romanticismo y como estos se ven reflejados en su música.
2. El análisis de la forma permitió lograr claridad en el manejo de colores del instrumento durante la interpretación de la Sonata.
3. Se consiguió entender y diferenciar los momentos de tensión y exigencia y los momentos de relajación para así lograr un buen balance entre los intérpretes.
4. Esta Sonata permite hacer un trabajo profundo de música de cámara, hay cambios de tempo, y agógicas acordadas por ambos intérpretes para poder lograr una versión propia.
5. La investigación sirvió para entender que Brahms toma elementos de la tradición musical barroca.
6. La utilización de un vibrato muy intenso, de un sonido más terrenal y sólido, muy agarrado a la cuerda, fueron aspectos importantes para la interpretación de esta obra.
7. Es notable la exigencia física que esta Sonata demanda a los intérpretes debido a la intensidad de la música.
8. Un aspecto técnico a estudiar fueron los saltos de octava (cambios de posición).

Sobre tres de las Seis Piezas Colombianas para violín y violonchelo op.78 de Blas Emilio Atehortúa:

1. La música incluye ritmos tradicionales colombianos transformados por medio de un lenguaje académico y contemporáneo.
2. Esta obra impresiona e impacta al público por su originalidad ya que presenta efectos, disonancias y vitalidad rítmica.
3. El bambuco, pasillo-canción y currulao son piezas de carácter contrastante.
4. La relación de ambos instrumentos es de mutuo protagonismo, ambas líneas se complementan entre sí.
5. Se trabajó insistentemente en la afinación, debido a la gran cantidad de disonancias que hay en las piezas.

Bibliografía

- Fleming, W. B. P., & Rafael, J. (1989). *Arte, música e ideas*.
- Grout, D. J., & Palisca, C. (2001). *A History of Western Music*. 6th ed.
- R.B.A., Realizaciones Editoriales, S.L. (1995) *Clásicos Inolvidables*. Editorial Planeta-De-Agostini, S.A., Barcelona.
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Hal Leonard Corporation.
- Rosen, C. (1987). *Formas de Sonata*.
- Tarling, J. (2000). *Baroque string playing for ingenious learners*. Corda Music.
- Siblin, E. (2012). *Suites para violonchelo*. Turner.
- Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites, Volumes 1 and 2: Analyses and Explorations*. Indiana University Press.

Sitios web

Martínez, J. La recepción de las suites para violonchelo solo: utilización en el siglo XX. [Documento electrónico]. Recuperado desde

http://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/235/1/Julia_Maria_Martinez.pdf

Moncada, I. Duque, Ellie Anne. (2008). Blas Emilio Atehortúa Amaya. [Documento electrónico]. Recuperado desde

http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003_1.html

Naxos. Johannes Brahms. [Documento electrónico]. Recuperado desde

http://www.naxos.com/person/Johannes_Brahms/27097.htm

Universidad de Murcia. La Música de Cámara. [Documento electrónico]. Recuperado

desde http://www.um.es/aulademayores/docscmsweb/tema_3._la_musica_de_camara.pdf

Vassilev, L. (2013). Las Seis Suites para Violonchelo Solo de J.S. Bach, una aproximación. [Documento electrónico]. Recuperado desde

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/course/view.php?id=894>

Tesis

- Bedoya, A. (2008). Recomendaciones interpretativas sobre el concierto en c de J. Haydn respaldadas en la teoría musical. Universidad Pontificia Javeriana. Colombia.
- Bonev, B. (2009). The Cadenza in Cello Concertos - History, Analysis, and Principles of Improvisation. Florida State University. EE.UU.
- Furse, E. (2009). Perspectives on the reception of Haydn's cello concerto in c, with particular reference to musicological writings in English on Haydn's concertos and the classical concerto. The University of Birmingham. Inglaterra.
- Goble, J. (2010). A Historical and Structural Analysis of Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38, by Johannes Brahms. Ball State University. EE.UU.
- Oropeza, B. (2003). Aspectos pedagógicos e interpretativos del repertorio para violonchelo. Universidad de las Américas Puebla. México.
- Prindle, D. E. (2011). THE FORM OF THE PRELUDES TO BACH'S UNACCOMPANIED CELLO SUITES (Doctoral dissertation, University of Massachusetts Amherst).

Partituras

Atehortúa, B. (2015). Seis Piezas Colombianas Op. 78. Dúo para violín y cello. (Pablo López, editor). Bucaramanga.

Bach, J.S. (1879). Cello Suite no.2 in d minor, BWV 1008. (Alfred Dörffel, editor). Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Brahms, J. (1926-27). Sonate Nr.1 für pianoforte und violoncello. (Hans Gál, editor). Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Haydn, J. (1963). Konzert C Dur für Violoncello und Orchestr. Praga: Editio Supraphon.