

CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA *SUITE
PARA VIOLONCHELO SOLO NO.5 EN DO MENOR BWV 1011 DE JOHANN
SEBASTIAN BACH* Y DEL *CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA EN SI
MENOR OP. 104 DE ANTONIN DVORAK.*

VIVIANA ANDREA PINZÓN NIÑO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BOGOTÁ

2013

El repertorio escogido para el recital de grado, es el siguiente:

- I. Suite para Violonchelo solo No.5 en Do menor BWV 1011, de Johann Sebastian Bach. Versión sin *scordatura* (1717-1723)

- I. *Prelude*
- II. *Allemande*
- III. *Courante*
- IV. *Sarabande*
- V. *Gavotte 1 y 2*
- VI. *Giga*

Duración aproximada: 30 minutos

- II. Concierto para Violonchelo y orquesta en Si menor Op. 104 de Antonin Dvorak (1895)

- I. *Allegro*
- II. *Adagio ma non troppo*
- III. *Allegro moderato*

Duración aproximada: 45 minutos

Las obras mencionadas anteriormente, gozan de varias características que las hacen apropiadas para ser interpretadas en un recital de grado. En primer lugar, estas obras han tomado reconocimiento y fuerza a lo largo de la historia debido a su dificultad técnica e interpretativa: por un lado, la *Suite* para Violonchelo solo No.5 en Do menor BWV 1011 fue escrita por el compositor Johann Sebastian Bach utilizando *scordatura* (técnica que consiste en afinar la cuerda La un tono más abajo) para facilitar al intérprete la ejecución de las notas. Sin embargo, en esta oportunidad la obra se interpretará sin usar dicha técnica, ya que al estar incluida en un recital donde no es la única obra, no sería muy práctico utilizar la *scordatura*, y la afinación del instrumento sería muy inestable.

El Concierto para Violonchelo y orquesta en Si menor Op. 104 de Antonin Dvorak es tal vez, uno de los conciertos más grandes y monumentales que se haya escrito en la historia de la música; goza de una orquestación nunca antes usada para acompañar un Violonchelo,

y su lenguaje se asemeja al de un poema sinfónico. Dvorak se encargó de usar un lenguaje técnico que fue una innovación para el momento, y sin duda alguna, trazó las pautas para lo que sería la evolución en la escritura de los conciertos modernos para el instrumento.

A lo largo de la carrera de estudios musicales, el intérprete aprende que existen diferentes estilos musicales que van estrechamente ligados a un contexto histórico y un desarrollo evolutivo del cuerpo del instrumento y la técnica empleada para interpretarlo. La imagen sonora se ha ido transformando poco a poco a través del tiempo gracias a la relación época-instrumento, que genera nuevas búsquedas en cuanto al timbre, la potencia sonora, el virtuosismo, el espacio donde se interpreta, etc.

Por este motivo, el objetivo principal de este trabajo es obtener y documentar la mayor cantidad de información posible relacionada con el contexto histórico y estilístico, y la manera como estos dos aspectos afectan la interpretación de las obras estudiadas. Adicionalmente, se utilizará dicha información para complementar los conceptos aprendidos en la cátedra de la maestra Cecilia Palma.

TABLA DE CONTENIDO

I. RESEÑA HISTÓRICA Y CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS SOBRE LA SUITE PARA CHELO SOLO NO.5 DE JOHANN SEBASTIAN BACH	5
1.1 Sobre los manuscritos.....	6
1.2 Sobre Bach y la quinta Suite para Violonchelo	8
1.3 Consideraciones estilísticas	
1.4 Sobre la sonoridad barroca	14
1.5 Consideraciones para la interpretación de la Suite # 5 de Johann Sebastian Bach	15
II. RESEÑA HISTÓRICA Y CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS SOBRE EL CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA EN SI MENOR OP. 104 DE ANTONIN DVORAK	20
2.1 Sobre el Concierto para violonchelo en Si menor Op. 104	20
2.2 Consideraciones estilísticas	
2.3 Sobre el estilo “Americano” y la sonoridad romántica	24
2.4 Consideraciones para la interpretación del Concierto para violonchelo en Si menor, Op. 104 de Antonin Dvorak	26
III. IDENTIFICACIÓN DE DIFERENCIAS ESTILÍSTICAS ENTRE LAS DOS OBRAS ESTUDIADAS.....	28
IV. CONCLUSIONES	31
BIBLIOGRAFÍA	33

“En efecto, ningún violinista del siglo XVII habría podido tocar, por ejemplo, el concierto para violín de Brahms, pero igualmente un violinista que toca Brahms tampoco está en condiciones de ejecutar de manera impecable obras difíciles de la literatura violinística del siglo XVII. Para la uno y para lo otro se requiere una técnica del todo diferente; ambas son en sí igualmente difíciles, pero fundamentalmente diferentes(...) Allí donde es posible un alto grado de verdadera fidelidad a la obra, se ve uno recompensado con riquezas insospechadas... suenan más vivas, porque se las presenta con los medios que les corresponden, y uno percibe las fuerzas espirituales que hicieron fructífero el pasado”
Nikolaus Harnoncourt

I. RESEÑA HISTÓRICA Y CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS SOBRE LA SUITE PARA CHELO SOLO NO.5 DE BACH

Las *suites* para violonchelo de J.S Bach son obras que están en la cima del repertorio de los chelistas. En ellas se evidencia un discurso musical elaborado racionalmente, donde la polifonía se desarrolla de manera magistral en un instrumento que hasta el momento no había sido utilizado en este tipo de composiciones. Existe una gran variedad de interpretaciones y de versiones de distintos chelistas, y al acercarnos a ellas y estudiarlas, podemos darnos cuenta de la existencia de dos problemas principales: En primer lugar, está el hecho que los manuscritos originales de las *suites* de Bach no fueron encontrados nunca. Por este motivo, existen muchas dudas y cuestionamientos acerca de las notas, las arcadas y las articulaciones presentes en las *suites*. Esto hace que la interpretación de estas piezas sea una tarea difícil de realizar, ya que hay ciertos pasajes donde por ejemplo, los arcos que aparecen no son totalmente coherentes en pasajes paralelos. Sin embargo, cuatro manuscritos han sobrevivido a lo largo de los siglos, y son éstos los que sirvieron como fuentes para la publicación de las ediciones que existen actualmente. Estos son: A) Anna Magdalena Bach, B) Johan Peter Kellner C) y D) fueron hechos probablemente por más de un copista y son anónimos.

En segundo lugar, debido a que es música barroca y a que hubo una línea interrumpida de interpretación a lo largo de los años, el estilo de sonoridad adecuado a la hora de interpretarlas no resulta ser completamente claro, y existen dos posiciones muy radicales

que chocan entre sí: quienes tocan Bach con un “sonido romántico” y quienes lo tocan “en el estilo” Más adelante se hará una definición de ambos tipos de sonoridad. Por otro lado, es importante mencionar que las *suites* se convirtieron en lo que son hoy en día gracias a que el chelista catalán Pablo Casals las encontró en una tienda de antigüedades en Barcelona cuando tenía trece años; comenzó a estudiarles y solamente doce años después se atrevió a tocarlas en público y a grabarlas por primera vez en la historia. Pero esto sucedió casi dos siglos después de la composición de las suites. Así que no hubo una tradición interpretativa de estas obras, y fueron conocidas solamente a principios del siglo XX.

1.1 Sobre los manuscritos

Un primer punto a tener en cuenta, es que no existe evidencia alguna de la partitura original de las *suites*, y además no existe alguna copia de algún violonchelista famoso que contenga anotaciones o digitaciones antes de Pablo Casals. Se podría suponer que los manuscritos “C” y “D” probablemente fueron escritos por algún chelista cuyo manuscrito no sobrevivió, ya que sería natural que los chelistas dejaran plasmadas sus ideas sobre la interpretación de las *suites*.

El manuscrito de Johan Peter Kellner es el más antiguo y fue escrito en 1726. Kellner fue uno de los mejores amigos de Bach, y así como las suites, copió muchas de sus obras. Se supone entonces, que Kellner copió las *suites* del punto original de Bach, y las notas son correctas. Sin embargo, por olvido o descuido de Kellner, las ligaduras y los arcos no son coherentes en muchos lugares; en pasajes idénticos a veces hay que suponer o adivinar cuál es la ligadura o arcada correcta. En el caso concreto de la suite # 5, no aparece indicación de *scordatura*, aparecen los primeros compases de la *Sarabande*, y la *Gigue* se omite por completo. Al ser el único manuscrito que presenta estas particularidades, se abre la interrogante de si la *scordatura* fue una idea posterior, ya que en el resto de los manuscritos sí aparece dicha indicación.

El manuscrito de Anna Magdalena Bach fue escrito entre 1727 y 1731. Gracias a muchos ejemplos de distintas obras en los que sobrevivió el autógrafo del propio Bach y la copia de Anna Magdalena, se puede concluir que su habilidad para copiar de los borradores del compositor era admirable, así que se supone que las notas están correctas. Por otro lado, en cuanto a ligaduras y arcadas se refiere, no existe la misma veracidad, ya que Anna Magdalena era cantante y por este motivo es realmente poco probable que se haya aventurado en el mundo de la composición para un instrumento como el violonchelo, ya que desconocía el manejo del arco y así mismo la fluidez del lenguaje de las cuerdas. Habría sido más probable que hubiera compuesto alguna obra para soprano y clavecín, ya que dada su profesión de cantante, estos serían los instrumentos con los cuáles tendría mayor familiaridad y confianza a la hora de componer.

El tercer manuscrito, conocido como “C”, fue escrito entre 1750 y 1800. Al parecer, fue escrito por uno o varios chelistas, ya que las indicaciones de arcos parecen ser muy lógicas, claras y coherentes. Además, en este aparecen ideas de ornamentos que solo pueden venir de la idea de algún intérprete que haya conocido muy bien las suites. Lo mismo ocurre con el manuscrito “D”, escrito entre 1775 y 1800. El manuscrito “C” fue hecho para una colección, y puede observarse el punto de dos copistas diferentes: El primero va desde el inicio de la suite 1 hasta la *Bourrée* 1 y 2 de la tercera suite. El segundo va desde la línea de lápiz doble ubicada al finalizar estos movimientos, hasta la sexta suite. Sin embargo, el punto del segundo copista es apresurado, poco consistente y con uno que otro error de superposición de notas y armaduras. El último manuscrito, “D”, fue escrito igualmente para un coleccionista de la música de Bach, y tampoco fue utilizado como fundamento de las primeras impresiones de las suites. En cuanto a arcadas, no hay mucha consistencia y tiene los mismos ornamentos que aparecen en “C”.

Las primeras ediciones (impresas aproximadamente entre 1824 y 1826) fueron las de Dotzauer y Cotelle. En la edición de Dotzauer hay muy pocos errores, y hubo una segunda edición donde estos fueron corregidos. Las arcadas y ligaduras eran bastante lógicas y

coherentes. Tanto así, que esta edición tuvo re impresiones por lo menos durante 130 años. Por otro lado, la edición de Cotelle no tuvo una segunda edición. Su fama se debe a que Pablo Casals la encontró en una tienda de antigüedades en Barcelona, y este encuentro fue lo que hizo que las *suites* se convirtieran en unas de las obras más importantes del repertorio chelístico y fueran escuchadas en todo el mundo.

1.2 Sobre Bach y la quinta *suite* para Violonchelo en Do menor:

Con Beethoven o Brahms se considera lícito “dejarse llevar”, pero a Bach se le trata con tal respeto que tendemos a dejar al margen nuestros sentimientos. El resultado es una parálisis emocional que niega al arte bachiano toda sensación de recreación vital en el momento de la interpretación. Nunca trataríamos a Beethoven (o a Shakespeare) de este modo. (Blum, 2000: 145)

El arte del compositor alemán Johann Sebastian Bach (1685- 1750) fue visto como algo que debía ser lanzado al olvido porque se consideraba anticuado. Como consecuencia de esto, se perdió la memoria de cómo interpretaba Bach sus propias obras y muy pocas de sus partituras podían conseguirse en versión impresa. Fue solamente hasta el re descubrimiento de esta música dado por Félix Mendelssohn, que las interpretaciones de las obras de Bach comenzaron a surgir nuevamente.

Las composiciones para violonchelo solo, al igual que las de violín, habían participado del olvido generalizado hacia la música de Bach. Cuando Casals presentó al público una *suite* entera con todas sus repeticiones, tanto su interpretación como el modo de ejecutarlas fueron considerados revolucionarios. Los puristas lo atacaron diciendo que aquello no era Bach y algunos otros decían que era un verdadero descubrimiento. Algo que sucedía en ese entonces, y que sigue sucediendo hoy en día, es que algunos tocan Bach como un ejercicio meramente técnico y sin significado musical trascendental. Siempre existe la tendencia al temor de poner sentimentalismo en esta música, porque se ha aceptado la teoría errónea que plantea que la música de Bach es “objetiva” o meramente racional.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que al construir un movimiento, Bach no recurre al uso de sentimientos, ritmos o temas como sucede con los compositores del siglo XVIII en adelante, sino que se basa en la evolución y desarrollo de una idea temática fundamental expuesta al comienzo. Es tarea entonces del intérprete descubrir y exponer tal idea para reflejar el carácter de la obra. Si bien es cierto que las *suites* están enmarcadas en el género de la música erudita, hay que resaltar que los compositores se nutrieron de la música popular campesina, que aparentemente ofrecía un material musical que gozaba de gran variedad. Cuando los grandes compositores tomaron dicho material, las diversas formas se fueron ampliando cada vez más y se estilizaron para convertirse poco a poco en estructuras más elaboradas en las que apenas podía reconocerse la danza original. Así surgió una serie de *suites* que ya no estaban destinadas a ser bailadas, sino que servían como música instrumental al servicio de oyentes e intérpretes.

Las piezas que conforman las suites de Bach, provienen también de formas tradicionales. Para este entonces, ya se habían convertido en piezas libres de concierto y manifestaban un pequeño recuerdo del movimiento original compuesto para bailar. De este modo, existe una distinción muy clara entre una danza hecha para tocar y ser escuchada, y una danza hecha para bailar. Sin embargo, lo más importante de las danzas que aparecen en las *suites*, es resaltar su origen y tener en cuenta el *tempo* y el carácter de cada una. Conozcamos un poco sobre la estructura de la Suite # 5:

- 1. Preludio:** Es una pieza que funciona a modo de obertura. Introduce la tonalidad principal de la *suite* y muestra el carácter general de la obra. En ella, aparecen los motivos principales que van a ser desarrollados a lo largo de la *suite*. Se caracteriza por ser una pieza mucho más libre, y el intérprete puede tocar sin regirse estrictamente por un solo tempo. Según Casals:

Lo primero que debemos entender al tocar las Suites para violonchelo es que, como en las partitas para violín y para teclado, el preludio da carácter a toda la obra (...)
El inicio de la quinta obra, la suite en do menor, es oscuro, dramático, amenazador:
Tempestuoso, éste es Bach; Bach es apasionado, apasionado... (Blum, 2000: 148).

En el caso de la quinta suite, el preludio presenta dos secciones claramente diferenciadas entre sí: la primera está escrita a modo de obertura francesa, con una introducción lenta en 4/4 y una estructura polifónica bastante interesante y ritmos con puntos. La segunda parte está escrita en 3/8 a manera de *fughetta*, y en la transcripción hecha para laúd, aparece una nueva indicación de tempo escrita por Bach: "*tres viste*" que significa muy rápido o animado.

2. **Alemanda:** Está escrita en 4/4 y se caracteriza por tener un carácter imponente, con un *tempo* rápido y una melodía sencilla. No era una danza muy movida y se bailaba poco. Existen alemandas francesas y alemanas que se distinguen por tener ritmos punteados muy marcados, y varios grupos de semicorcheas. La Alemanda de la quinta suite se caracteriza por tener ritmos punteados que fueron presentados en el preludio.
3. **Courante:** Significa “corriente” ó “corriendo” y es una antigua danza cortesana. Desde finales del siglo XVII dejó de bailarse y se adoptó únicamente como pieza de concierto. Anteriormente, existía dos tipos de *courante*: la primera era italiana y estaba escrita en 3/4 o 3/8 y se caracterizaba por un movimiento rápido de corcheas o semicorcheas. La segunda era francesa y era un poco más lenta. Normalmente estaba escrita en 3/2 y presentaba desplazamientos de acentos y emiolas que hacían que fuera complicado para el oyente distinguir entre 3/2 o 6/4; éste es el caso de la suite #5. En esta, el diseño polifónico se desarrolla magistralmente, estableciendo claramente tres partes importantes en cada uno de los acordes: melodía, relleno armónico y bajo. Ambos tipos de *courante* aparecen en las *suites* de Bach, y siempre comienzan con ante compás de corchea.
4. **Zarabanda:** Danza proveniente de España. Se caracteriza por estar escrita en compás ternario, con una dirección muy clara hacia el segundo tiempo. En 1600 se conocía en Europa como “canción danzada y erótica”. Fue prohibida durante la primera mitad del siglo XVII porque incitaba al baile sensual en las cortes de Francia y España. Por otro lado,

en Inglaterra se mantuvo durante mucho tiempo como una danza rápida y viva; y esto se mantuvo así hasta que en Francia, Lully empezó a transformarla a mitad de siglo en una danza suave y pomposa. Desde este momento se volvió cada vez más grave y solemne. La zarabanda de la quinta suite goza de un diseño muy especial: no tiene acordes ni dobles cuerdas, y su belleza radica en su simplicidad melódica y rítmica.

5. **Gavotte:** Puede estar escrita en 2/2 ó 4/4, pero su fraseo debe sentirse siempre a dos. Originalmente era una danza francesa campesina que fue refinándose musicalmente poco a poco en el transcurso del siglo XVI. Su carácter es vivo y alegre, pero sin ser desbordante. Las gavotas pueden tocarse de manera divertida, y se caracterizan por comenzar con una anacrusa de dos negras que tiene por finalidad ponerle un poco de freno a la entrada impetuosa. En el caso particular de la quinta suite, ambas gavotas están en do menor y el cambio no se da en el modo de la tonalidad como en las otras suites, sino en el carácter. La primera gavota presenta una melodía que se desarrolla a través de acordes, y se toca en un *tempo* no muy rápido. En esta se hace evidente el diseño polifónico característico de la *suite*. Por otro lado, la segunda gavota es mucho más ágil y rápida, y no tiene acordes, reflejando así un diseño mucho más simple.

6. **Gigue:** Está escrita en 3/4 ó 3/8 y comienza siempre con ante compás de corchea. Proviene de una danza popular inglesa conocida como “*jig*”, y que se bailó muy poco, ya que desde el comienzo empezó a tomar protagonismo como una composición instrumental. Las primeras gigas se encuentran en los virginalistas ingleses de la época isabelina y se caracterizan por ser agitadas y desenfrenadas. Al igual que en la *courante*, se formaron dos modelos: el francés, con un ritmo punteado, y el italiano con corcheas continuas y virtuosas. En ambos casos era común un *tempo allegro*, rápido, apresurado. Esto hace que el fraseo se sienta casi a “uno”. La giga de la quinta suite no presenta acordes ni dobles cuerdas. Su estructura está compuesta por varias escalas ocultas, que se ornamentan con figuras punteadas.

Zarabanda, sin *scordatura*:

Musical notation for Zarabanda, sin *scordatura*. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff starts at measure 11 and ends at measure 14. The second staff starts at measure 16 and ends at measure 19. Handwritten annotations include circled numbers 1, 0, 1, 0, 1, 0 and circled letters B, A, C, H. There are also some other markings like '4', '13', '14', '16', '19', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

Giga, sin *scordatura*:

Musical notation for Giga, sin *scordatura*. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff starts at measure 44 and ends at measure 52. The second staff starts at measure 54 and ends at measure 62. Handwritten annotations include circled numbers 1, 0, 1, 0, 1, 0 and circled letters B, A, C, H. There are also some other markings like '4', '40', '50', '52', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

B A C H

1.3 Consideraciones estilísticas

1.4 Sobre la sonoridad barroca:

La relación compositor-intérprete ha desaparecido con el pasar del tiempo. Los músicos de épocas pasadas vivieron el proceso de concebir la música y de reproducirla. Por otro lado, hoy tenemos una “ventaja” sobre los músicos del pasado, ya que conocemos música de todas las épocas, a diferencia de los barrocos, que sólo conocían y tocaban la de su propio tiempo. Pero, ¿es en realidad una ventaja? Es cierto que hoy tocamos música de muchas épocas, pero omitimos detalles esenciales. La música barroca ha sido mirada generalmente, en términos de lo moderno y lo “romántico”, ya que los conceptos musicales del siglo XIX siguen primando en la enseñanza de casi todas las escuelas de música del mundo. Solo después del histórico reestreno de la “Pasión según San Mateo” dirigido por Félix Mendelssohn, se generó un interés creciente en la música de Bach, y se inicia el fenómeno de la ejecución de obras de épocas pasadas.

Cabe destacar que las leyes o gustos estéticos propios la música de otros tiempos eran obvias para los intérpretes de esas épocas, pero no para nosotros. Por este motivo es deber del intérprete actual leer y analizar lo que los propios compositores y músicos escribieron sobre cómo tocar su música para poder acercarnos un poco a su real esencia. Según el musicólogo inglés Thurston Dart: “Un compositor del pasado concibió sus obras en los términos de los sonidos musicales de su propio día, tal como un compositor del siglo XX hace y, si queremos hacer justicia a la música del pasado, debemos descubrir cuáles eran esas sonoridades”. (Olhson, 1993: 22) Hay que tener en cuenta que los intérpretes barrocos tenían un sentido muy amplio de la espontaneidad y aplicaban con naturalidad su buen gusto en la articulación, fraseo y ritmo de una obra, además de dominar fluidamente el arte de la improvisación.

La música barroca fue tocada originalmente en muchos ambientes distintos, desde salones aristocráticos, casas de músicos profesionales o aficionados, iglesias e incluso al aire libre. Lo usual era tocar alrededor de una mesa, y los intérpretes no se enfrentaban a un escenario distante como hoy en día, sino que adoptaban una actitud propia de la música de cámara. En algunos libros se hace referencia a un “*music room*” que constaba de doce galerías para el público, una chimenea para crear una atmósfera íntima y una mesa alrededor de la cual se sentarían los intérpretes. El concierto pagado de hoy en día, llevado a cabo en salas alfombradas, con acústicas un poco más secas, comenzó a realizarse desde finales del siglo XVIII. En este modelo, los músicos casi siempre se ubican en un escenario, enfrentando un auditorio lejano, lo cual no era usual en la época barroca. Todo esto modifica el potencial de los instrumentos antiguos. Sin embargo, actualmente se ha desarrollado una tendencia a volver al entorno original, tanto para grabaciones como para conciertos, los que muchas veces se llevaban a cabo en iglesias o en salones de resonantes paredes de madera o mármol.

Otro factor influyente en la sonoridad barroca es la afinación. El tono del período barroco fue más bajo que el utilizado actualmente. Hoy, se afina universalmente con base en el La 440 Hz. Por otro lado, se asume que en los siglos XVII y XVIII la afinación de cámara más común fue el de La= 415 Hz, es decir, casi medio tono por debajo de la afinación actual. Esta práctica en los instrumentos barrocos afinados en 415, nos ha hecho tomar conciencia de que los instrumentos modernos, afinados en 440 producen un efecto más brillante, tenso y a veces estridente. En casos como los del violonchelo moderno, es necesario tener en cuenta que éste proviene de la viola da gamba, y en la época barroca se sujetaba entre las piernas; desde el siglo XVIII aproximadamente, se implementó una pica o *pivote* que eleva el instrumento y hace que tenga un sonido más potente. Simultáneamente, la manera de colocarse el instrumento generó una producción sonora distinta. Así, el intérprete moderno prefiere digitar una línea melódica con el mínimo cambio de cuerdas posible y evitando tanto como pueda las cuerdas al aire. Por otro lado, en la manera barroca se acude

fundamentalmente al efecto sonoro puro y natural que se obtiene al tocar una cuerda al aire. Según Giuseppe Tartinni, el manejo del arco puede explicarse así:

El primer estudio, por lo tanto, debe ser cómo sostener el arco, balanceándolo y apoyándolo liviana pero firmemente, sobre las cuerdas: de tal manera que parezca respirar en el primer sonido que da, el que debe producirse por la fricción sobre la cuerda, y no de percutirla como si se diera un golpe de martillo sobre ella. Esto depende de tender el arco livianamente sobre las cuerdas en el primer contacto, y después presionarlo gentilmente (...) porque si la nota es hecha con delicadeza, hay poco peligro de ejecutarla, luego, burda o ásperamente (Ohlsen, 1993: 30)

I.5 Consideraciones para la interpretación de la Suite # 5 de Johann Sebastian Bach

“Es fantástico pensar que con sólo una nota detrás de otra pueda existir melodía, voces centrales y bajo, todo unido. Una maravillosa polifonía, y esto es una invención de Bach. Debemos dar la expresión adecuada a cada una de las voces.”
Pablo Casals

En cuanto a la interpretación de la *suite*, puede hablarse de varios criterios fundamentales que deben ser tomados en cuenta por el intérprete:

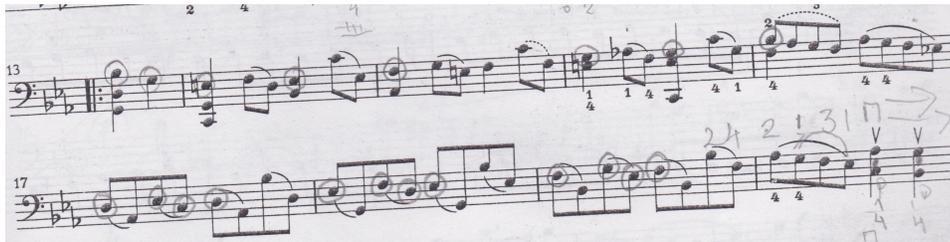
- ❖ Conocimiento de los manuscritos y el contexto histórico: Debido a la ausencia del manuscrito original de Bach, es necesario que quien las vaya a interpretar, se nutra lo mejor posible de la información presente en los cuatro manuscritos existentes; esto servirá como base fundamental para estructurar un criterio de decisión adecuado a la hora de decidir arcadas y digitaciones. Además, es fundamental conocer sobre la sonoridad barroca y tratar de conseguir un sonido que sea dulce, profundo y acampanado, pero que no se sature ni se rompa.
- ❖ Análisis armónico-melódico, seguir la conducción de voces y la resolución de tensiones: Por ejemplo, cuando existe una sucesión de notas en semicorcheas, lo cual es bastante característico en la suite #5, es necesario reconocer hacia dónde se dirige la melodía y dónde están las tensiones a resolver. De esta forma, se puede encontrar el diseño melódico que debe sobresalir. Según Casals: “Siempre se dice que hay que <tocar lo que

está escrito>, ¡pero no hay nada escrito!”. Insistía además, en que las inclinaciones dinámicas debían acompañar las direcciones ascendentes y descendentes del diseño melódico. Se trata entonces, de encontrar la dirección natural de las frases y exagerarlas. Así sucede con el comienzo del preludio:

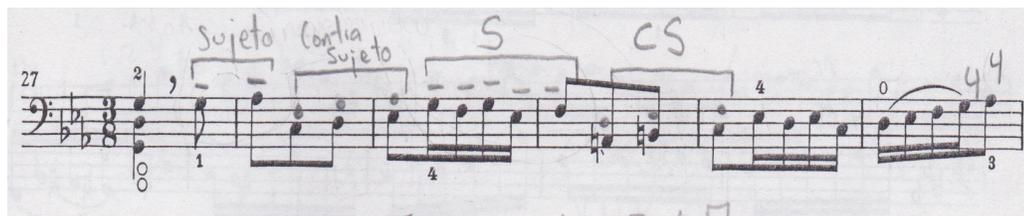


En el caso de los acordes, es necesario identificar y reconocer cuáles son las voces que deben ser destacadas y cuáles son solamente acompañamiento. En este ejemplo, el diseño melódico está encerrado en círculos:

Gavota 1:



- ❖ Diferencia en las articulaciones: Luego de reconocer la voz principal y el acompañamiento, es necesario asignar alguna articulación particular para cada uno. Esto es fundamental para diferenciar las diferentes líneas y diseños, y enriquecer la textura. Así puede apreciarse la estructura polifónica y el carácter de la pieza se ve manifestado en la riqueza de la articulación, tal como se muestra en el siguiente ejemplo extraído del preludio:



El sujeto de la fuga que comienza en el compás 27 del preludio, debe tocarse *legato*. El contrasujeto, en cambio, debe tocarse con una articulación un poco más corta, y con un sonido acampanado. Para efectos de proyección y calidad del sonido, se recomienda tocar en un punto medio entre el diapasón y el puente.

- ❖ **Afinación y expresión melódica:** Una de las tareas más importantes y difíciles de lograr para el instrumentista de cuerda, es lograr llegar a una afinación que sea precisa, consciente y expresiva. La afinación debe ajustarse siempre para cada obra particular, y esto encuentra sus fundamentos en la colocación de los semitonos. En el caso de la Zarabanda de la quinta Suite de Bach. Según Casals:

Es una pieza para violonchelo sin acompañamiento, cada una de las notas debe estar en conformidad con el fondo armónico presente de modo implícito. El violonchelista es tanto más responsable de dar a entender estas implicaciones –por medio de la entonación- al no existir una armonía acompañante. Ninguna altura debe enunciarse con independencia de las demás, y ningún intervalo puede ser considerado al margen de su tendencia gravitatoria. Así, los intervalos mayores y aumentados serán necesariamente ampliados, y los intervalos menores y disminuidos se reducirán(...) Cuando la entonación expresiva es empleada continuamente a lo largo de una composición, se convierte en un factor de primer orden en la comunicación del contenido emocional (Blum, 2000: 117)

Es fundamental entonces, establecer una relación melódico-armónica en este caso particular, ya que la expresividad de la Zarabanda se ve determinada por la conducción de las voces. Y esto es algo que ocurre con gran frecuencia a lo largo de la Suite. En cuanto a los acordes, se debe trabajar bajo este mismo principio: la conducción de la melodía basada en la armonía. Esto quiere decir, que al tratarse de música polifónica, es un deber fundamental del intérprete reconocer y conducir las voces importantes, distinguiendo cuál es la voz principal y la voz acompañante. Según Casals:

<Debemos oír el bajo como la raíz de la armonía (...) Si tocamos el bajo y su quinta a la vez; la sonoridad de la nota acompañante eclipsa al bajo. Es una tradición bárbara>. Además, <puesto que el cambio de arco no permite la continuidad de la sonoridad, tenemos que hacer que el bajo suene lo más posible; si no, quedará olvidado>(Blum, 2000: 130)

Para acordes de tres o cuatro notas, se recomienda entonces tocarlos de manera agrupada, con un movimiento veloz del arco, resaltando así el bajo y la voz superior.

II. RESEÑA HISTÓRICA Y CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS SOBRE EL CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA EN SI MENOR OP. 104 DE ANTONIN DVORAK.

2.1 Sobre el concierto para Violonchelo en Si menor Op. 104

Es sabido que el Concierto para Violonchelo en Si menor Op. 104 del compositor Antonin Dvorak es tal vez una de las obras más monumentales en la historia de la música. Sin embargo, es un poco desconcertante el hecho que Dvorak tenía varias objeciones frente al papel del chelo como solista. Lo apreciaba inmensamente en su rol en la música de cámara, pero creía que su timbre no era el más apropiado para estar acompañado por una orquesta sinfónica. Sin embargo, en 1865 Dvorak escribió un concierto para chelo en La mayor. Fue compuesto para el chelista Ludevít Peer, quien era un amigo bastante cercano del compositor. Esta pieza nunca fue orquestada porque el chelista se llevó el score original a otro país, así que la única manera de interpretarlo en el momento, fue con piano acompañante. Esta obra nunca fue interpretada por Peer, porque no le gustó, y el concierto quedó olvidado. Es una obra que se caracteriza por mantener un discurso lírico casi en toda la pieza, pero aún así no manifiesta plenamente las cualidades que el instrumento puede ofrecer en un rol solista, ya que no ofrece mucha variedad en la articulación. Este concierto vino a ser revisado y estrenado sólo hasta 1929, dentro de un ciclo de conciertos en homenaje a la obra de Dvorak en Praga.

En 1892 Dvorak se hizo amigo del chelista Hanus Wihan. Fueron colegas, tocaron música de cámara juntos e hicieron giras en el territorio de Bohemia. Al conocerlo, Dvorak se animó a orquestar para Wihan los “Bosques silenciosos Op. 68” y el “Rondó en sol menor Op. 64”. Luego de esto, Wihan le propuso insistentemente a Dvorak la composición de un nuevo concierto para chelo, y esta idea inicial fue puesta en marcha luego de que Dvorak asistiera al estreno del segundo Concierto para violonchelo del compositor americano Victor Herbert. Este suceso ocurrió en 1894 en Nueva York, con el propio Herbert como

solista, quién en ese entonces era profesor de chelo del conservatorio de Nueva York. Sin duda alguna, este acontecimiento causó un gran impacto en Dvorak, y al igual que Herbert, se animó para incluir tres trombones en la orquestación del concierto; algo único y revolucionario para la época. Tras el regreso del compositor a Praga, el concierto sufrió una radical revisión para quedar definitivamente terminado en 1895. Estas revisiones en la partitura del solista fueron hechas por Wihan quién además de ser su amigo, era un chelista bastante virtuoso. Dvorak aceptó algunas de sus sugerencias, como por ejemplo estos pasajes extraídos del primer movimiento:

CC. 158-159



CC 327-328



Todas estas sugerencias aparecen como opcionales en la partitura, pero se ha adoptado la tradición de tocar los pasajes sugeridos por Wihan. Sin embargo, a pesar de la aceptación de la mayoría de las ideas propuestas por su amigo chelista, Dvorak se opuso firmemente a la idea de introducir una cadencia en el tercer movimiento.

Se cree que una de sus influencias para la composición del concierto, fue el amor de su adolescencia Josefina Cermakova, quien actualmente era su cuñada. Al parecer, por este

motivo introduce el tema del Lied “Déjame solo” perteneciente al ciclo de canciones Op. 82 en el segundo movimiento, ya que se supone que esta canción era la favorita de Josefina: Canción “Déjame solo” CC 11-14



Segundo movimiento CC. 42-46



Ornamentación
del tema del Lied
CC. 69-72.
Reducción para
piano



10540

Se supone igualmente, que Josefina y Dvorak mantuvieron comunicación constante a través de cartas, y en estas, el compositor se entera del delicado estado de salud de su querida cuñada. Al volver a Bohemia, recibe la noticia de la muerte de Josefina y este suceso hace que decida modificar el final del tercer movimiento, eliminando los cuatro compases siguientes al C. 448 y añadiendo setenta compases más, para finalizar con los últimos ocho compases de la versión inicial. En los compases insertados incluye un tierno episodio en el solo del violín, en el que hace una última alusión a la canción “Déjame solo”. Se cree que este lied estaba relacionado directamente con el amor que en algún momento sintió por Josefina.

Lied “Déjame solo” CC. 2-4:



Solo de violín CC 467- 472



Aunque el concierto fue dedicado a Hanus Wihan, el estreno fue llevado a cabo por el chelista inglés Leo Stern con la Filarmónica de Londres bajo la batuta del propio compositor en 1896. Se cree que Wihan tenía una agenda muy apretada que no le permitió participar en el estreno. Sin embargo, interpretó el concierto por primera vez tres años después en Holanda y Budapest.

2.2 Consideraciones estilísticas

2.3 Sobre el estilo “Americano” y la sonoridad romántica:

El compositor checo Antonin Dvorak (1841-1904) vivió en Estados Unidos desde 1892 hasta 1895. Durante 1894 y 1895 fue director del conservatorio de Nueva York. A lo largo de este período, compuso célebres obras como el “Cuarteto Americano” y “Sinfonía nuevo mundo”, ambos escritos en 1893, y el Concierto para violonchelo y orquesta compuesto en 1895. En estas composiciones predomina un estilo bastante particular usado por el compositor, el cual hace referencia a melodías propias extraídas del folclor de los nativos norteamericanos. Según Edwin Emerson Jr., amigo y colaborador de Dvorak:

los dos rasgos americanos que más impresionan al observador extranjero, me parece, son el patriotismo y la capacidad de entusiasmo de la mayoría de los estadounidenses sin límites. A diferencia de los habitantes más tímidos de otros países, que no "usan sus corazones en sus mangas", los ciudadanos de los Estados Unidos son siempre patrióticos, y ninguna ocasión parece ser demasiado seria o demasiado ligera para que puedan expresar este sentimiento. (Traducido de Smaczny, 1999: 23)

Dvorak, al ser un compositor con tendencias nacionalistas, probablemente se identificó con este modelo de pensamiento y lo usó como base para complementar su estilo. En ciertas ocasiones, él mismo aceptó que en este nuevo estilo, la influencia checa quedaba un poco de lado, pero nunca olvidada: “Yo, soy y sigo siendo un compositor checo. Yo sólo les he mostrado el camino que podría llevar a la forma en que deben trabajar. Pero estoy a través con eso! A partir de hoy voy a escribir de la manera que escribí antes.” (Traducido de Smaczny, 1999: 25). En el caso particular del concierto podemos ver muchos aspectos de su estilo americano que aparecen en las obras compuestas cuando volvió a instalarse en Bohemia. Por ejemplo, el motivo principal de su penúltima ópera *Rusalka*, que pertenece a la heroína famosa, es tomado casi sin modificar de un boceto hecho en Norteamérica, y el ya mencionado ciclo de canciones Op. 82. Algunos críticos afirman que el Concierto para

violonchelo es una obra de transición posterior al estilo europeo de Dvorak. En el concierto es bastante evidente la aparición de elementos norteamericanos y checos, tales como el uso de escalas pentatónicas, acentos, etc. Por ejemplo, con el uso de las maderas el compositor logra crear un ambiente pastoral en el segundo movimiento, y en el primer movimiento con el famoso segundo tema interpretado por el corno. Según algunos críticos, esta sonoridad campestre es característica de la música americana. Todo esto puede entenderse como una interesante fusión entre estilos, que dan cuenta del sentimiento del compositor relacionado con la nostalgia de su tierra natal.

El concierto para Violonchelo en Si menor es una obra magistral que no solo se caracteriza por su gran virtuosismo, sino también por un acompañamiento orquestal que alcanza niveles que no habían sido contemplados antes: el *tutti* se desarrolla de manera grandiosa, y los colores de las diferentes familias de instrumentos alcanzan un punto muy alto de riqueza sonora. Este es un fenómeno típico del periodo romántico en la música, y dicha sonoridad romántica va estrictamente ligada a la búsqueda de nuevas maneras de interpretación que se fueron dando a finales del siglo XIX. Con la llegada de eventos históricos importantes y el cambio en la forma de pensamiento de los individuos, aparecieron consigo nuevas ideas que estaban directamente relacionadas con el sentir de los seres humanos y la expresión de dichos sentimientos. Entonces, se hicieron modificaciones en la construcción de los instrumentos de cuerda y la manera de interpretarlos para lograr dichos cometidos. Al pasar al siglo XVII se reforzó el encordado más allá de los límites técnicamente posibles para el instrumento, y al aumentar el grosor de la cuerda se incrementó la tensión y así también la presión ejercida por el puente sobre la tapa del instrumento. Así, al aumentar la fuerza de las cuerdas, mayor es la tensión y la presión, y el intérprete necesita ejercer más fuerza y presión con el arco para estimular la vibración de las cuerdas. De igual manera, el arco sufrió importantes modificaciones en cuanto a la curva de la vara y la tensión de las cerdas. Estas nociones son las que permiten hablar de una “sonoridad romántica”, la cual busca un sonido potente, apasionado, y heroico en el caso de Dvorak:

<¡Anuncie al héroe!>, exclamó cuando un alumno iba a iniciar el Concierto de Dvorak. No era simple retórica. Para Casals, la obra de Dvorak era un drama heroico que atravesaba todo tipo de vicisitudes expresivas. La historia que dice que Casals no quería tocar este concierto con un director que menospreciaba la obra no es un mito sino un verdadero ejemplo de su profunda relación con ella. Hacia el final del último movimiento, cuando el violonchelo cae en un largo disminuyendo, Casals concibe el momento de expiración final como <la muerte del héroe> (Blum, 2000: 22)

2.4 Consideraciones para la interpretación del concierto de Dvorak:

- ❖ Buscar un sonido potente: Para obtener un sonido que sea grande en términos de proyección y limpieza, es necesario que el arco parta desde la cuerda, anticipando el movimiento y evitando que el arco golpee la cuerda de manera percutida. En otras palabras, el fin debe ser la estimulación de la cuerda con el arco para que ésta produzca ondas amplias de sonido. Sin embargo, es importante aclarar, que partir de la cuerda no implica que el gesto sea pasivo. Debe haber dominio sobre el mecanismo de anticipación del arco sobre la cuerda, de manera tal que pueda hacerse rápida y enérgicamente.

En consonancia con la especial importancia que atribuía a la articulación de la primera nota, Casals utilizaba con frecuencia una técnica de cuerda contra la que se suele prevenir con insistencia a los jóvenes intérpretes: dejar caer el arco en la cuerda. Al anunciar el tema inicial del concierto para violonchelo de Dvorak su arco se cernía inmóvil en el aire como un águila que observa a su presa y caía a continuación con contundencia en la cuerda. El movimiento del brazo, ejecutado en una sola ráfaga, se iniciaba con un descenso vertical, que se curvaba repentinamente en el momento del contacto, de forma que la cuerda no chocaba contra el diapasón y podía vibrar libremente. El sonido así obtenido era explosivo sin resultar áspero. Calculaba el peso natural de la caída del arco con tal precisión que, como decía en ocasiones, obtenía el mayor efecto a cambio del menor esfuerzo posible (Blum, 2000: 119)

- ❖ Conocimiento de variables sonoras: Además de partir desde la cuerda, existen varios factores que se pueden combinar para obtener mayor variedad sonora. El primero de ellos consiste en el manejo del punto de contacto. Este factor es determinante a la hora de buscar limpieza y proyección, ya que si se mantiene de manera constante, las ondas

producidas con la vibración de la cuerda serán anchas y no chocarán entre sí. Si el punto de contacto varía, habrá choque de ondas, lo cual puede traducirse en suciedad sonora. Luego de dominar el punto de contacto, es importante tocar cerca al puente para buscar un sonido concreto y lleno, ya que en esta región existe mayor claridad y proyección. Un tercer factor, es el que tiene que ver con la presión y la velocidad aplicada al ejecutar el movimiento con el arco. Estas dos variables se relacionan directamente entre sí, y son inversamente proporcionales: a mayor presión, debe haber menor velocidad, y a mayor velocidad, la presión debe ser menor. Si se respeta esta relación, el sonido obtenido será limpio y preciso.

- ❖ Diferencia en las articulaciones y las dinámicas: Al igual que en Bach, en Dvorak debemos buscar la riqueza en términos de articulación. Dvorak hace un uso detallado de una gran variedad de articulaciones, tales como: *fortepiano*, *sforzandos*, acentos (de inflexión melódica y rítmica), que dan cuenta de un lenguaje propio y una época específica. Además, el rango dinámico es mucho más amplio y presenta varios niveles (*forte*, *fortísimo*, *piano*, *pianísimo*). Cada una de las articulaciones mencionadas tiene su procedimiento especial. Por ejemplo, el *sforzando* (“esfuerzo”) se aplica sin generar cambio dinámico en la nota, sino haciendo una especie de énfasis en la misma; el acento rítmico se ejecuta aplicando un poco de presión en el dedo índice de la mano derecha, mientras que el acento expresivo se hace con un poco de *vibrato* sobre la nota.

III. IDENTIFICACIÓN DE DIFERENCIAS ESTILÍSTICAS ENTRE LAS DOS PIEZAS ESTUDIADAS

Luego de haber logrado un leve acercamiento al estilo de cada obra particular, es necesario encontrar cuáles son las diferencias fundamentales entre cada uno. Para comenzar, recordemos que las texturas de los acordes vienen determinadas según el carácter de cada pieza, y es deber del intérprete reconocer el tratamiento de cada uno:

Casals enseñaba que, en las suites de Bach, los acordes de las zarabandas se deben tocar de manera sencilla, como si se cantasen: una resonancia similar a la de un laúd rasgueado. Sin embargo, nunca deben entorpecer la continuidad rítmica. Sin embargo, los acordes consecutivos arco abajo del tema inicial del Concierto de Dvorak no debían interrumpirse; debían acentuarse con incisión y estar llenos de vitalidad rítmica. (<Aquí no es necesario usar todo el arco>) (Blum, 2000: 131)

En cualquiera de los dos estilos, es necesario aplicar el mismo principio de conducción de voces entre acordes y dobles cuerdas. Si bien es cierto que el tratamiento de los acordes cambia, dependiendo si se toca Bach o Dvorak, la idea musical debe respetarse aunque se toquen usando técnicas distintas.

El segundo punto a tener en cuenta en la diferencia de estilos, es la variedad de cambios que sufrió la estructura del violonchelo como tal. Existe una notable diferencia entre un chelo barroco y uno moderno, en cuanto a las cuerdas, la tensión ejercida por el puente, el diseño del arco, etc. Ahora bien, al comparar la sonoridad del chelo barroco frente a la de un violonchelo moderno, podemos notar que el sonido del chelo barroco no es potente, pero tiene un carácter dulce e intenso. La variedad se obtiene sobre todo mediante una articulación ricamente diferenciada y no tanto por la dinámica, como en la sonoridad romántica. Por otro lado, el chelo moderno presenta un sonido redondo y liso con un rango

dinámico muy potente, haciendo que la dinámica se convierta en el factor protagonista. Este cambio comenzó a darse en el transcurso del siglo XIX, y consiste en el de la preferencia por un ataque masivo y lleno con el arco: al primer contacto con la cuerda, el sonido producido es fuerte y enérgico, ideal para la música de compositores románticos como Dvorak.

En un tercer momento, debemos hablar sobre el uso del *vibrato*. Aunque existe cierta tendencia a creer que el uso del *vibrato* fue realmente aceptado solamente para tocar repertorio de finales del siglo XVIII en adelante, lo cierto es que tiene sus orígenes hace unos siglos atrás. Su función inicial era imitar al canto y existen ciertos documentos del siglo XVI en el que está documentado. En todo caso, siempre ha sido considerado como una ornamentación que debía emplearse en determinados lugares y nunca de modo permanente. Según Leopold Mozart: “hay ejecutantes que vibran cada nota sin excepción como si sufrieran temblores”. Por otro lado, Según Casals: “<El *vibrato* en sí mismo no puede ser expresivo, porque depende de cómo sea aplicado. El *vibrato* es un modo de expresar sensibilidad, pero no una prueba de ella> (Blum, 2000: 141). Este recurso debe entenderse como una ornamentación que complementa la musicalidad del intérprete, la cual es resultado del manejo del arco como base fundamental de la producción sonora. En el siglo XX se convirtió en un hábito normal entre instrumentistas y cantantes. De todas maneras, no es usual hacer un uso muy regular del *vibrato* en Bach, ya que lo que se busca es una sonoridad cristalina y transparente. Nuevamente se trata de intentar imitar la sonoridad de épocas pasadas. Por otro lado, en Dvorak es totalmente válido usar un *vibrato* constante, buscando que sea variado en cuanto a su amplitud y frecuencia, y se ajuste al carácter romántico de la obra.

El cuarto elemento tiene que ver directamente con los golpes de arco. En Bach no encontramos mayor desarrollo de la técnica del arco en términos de efectos e inflexiones dinámicas como los *esforzandos* o el *fortepiano*. Mientras tanto, en Dvorak aparece un golpe de arco que no había sido utilizado hasta el momento por ningún otro compositor en

alguna obra para chelo: el *ricochet*. Este golpe es innovador y singular, y para lograrlo se necesita un alto nivel técnico. En ambos estilos, el manejo del arco debe ser totalmente limpio y consistente. Para lograr limpieza, en cualquier caso, el sonido debe partir desde la cuerda, y el movimiento del arco debe tener una pequeña anticipación antes de accionar la cuerda como tal. El punto de contacto en Dvorak, en la mayoría de ocasiones, debe estar lo más cerca posible al puente, mientras que en Bach, bastará con que sea un punto ubicado aproximadamente en la mitad del diapasón y el puente para lograr una buena proyección.

Finalmente, el último punto a tener en cuenta es la complejidad en las articulaciones. En Dvorak aparecen articulaciones novedosas como *esforzandos* (Fz), *forte piano* (Fp), entre otras. Todo el tiempo encontramos acentos, *staccatos*, fortísimos, pianísimos, reguladores, *crescendo*, *diminuendo*, etc, que dan cuenta de la influencia de la música popular checa y norteamericana utilizada por el compositor, además del crecimiento del lenguaje dinámico y expresivo en la escritura de obras para el instrumento. Todas las dinámicas y direcciones (o al menos la gran mayoría) están escritas en la partitura, y adicionalmente existe una gran variedad de indicaciones de tiempo y carácter. En este sentido, el intérprete debe leer cuidadosamente cada indicación escrita, y reproducirla lo más fielmente posible. Con base en esto, puede proponer e inventar colores y matices. En Bach, debido a la ausencia en la partitura de articulaciones concretas y específicas, la tarea a realizar debe estar basada en la investigación para asignar las articulaciones deseadas, y así generar riqueza y variedad sonora.

IV. CONCLUSIONES

Cada estilo particular obedece a reglas distintas. Para tocar Bach, no es necesario buscar un sonido que sea potente, en términos de dinámica. Es más efectivo concentrarse en lograr la diferencia entre las articulaciones, y un sonido “acampanado” que se asemeje de alguna forma al obtenido en las iglesias y pequeños salones de la época barroca. Además, no es necesario utilizar todo el arco ni ejercer un alto nivel de presión sobre las cuerdas, a diferencia del concierto de Dvorak:

<Dar variedad con el arco>, decía Casals, <eso es lo natural>. Decía que la costumbre de utilizar sistemáticamente toda la longitud del arco iba <contra las exigencias el lenguaje de la música> y era <contraria a la economía de fuerzas que requiere una interpretación>. Rotundamente: “Es una idea estúpida”. La música tampoco se divide sistemáticamente en unas pocas categorías del golpe de arco: *spiccato*, *détaché*, *martelé*, etc. Las divisiones son tan sutiles como múltiples, y pueden combinarse dentro de una misma frase (...) el arco debe ser siempre receptivo a la diversidad expresiva de la música. (Blum, 2000: 119)

Al tener dos obras tan distantes entre sí, como la *Suite #5 de J.S Bach* y el Concierto para violonchelo de Antonin Dvorak, es necesario tener plena conciencia sobre la diferencia de estilos y épocas. Es llegar a ser lo más fiel posible a la obra, teniendo en cuenta las características particulares de cada una:

“La música, como cualquier arte, está directamente ligada a su tiempo, es únicamente la expresión viva de su tiempo, y sólo es entendida íntegramente por sus contemporáneos. Nuestra <comprensión> de la música antigua sólo nos permite intuir el espíritu a partir del cual surgió. Como vemos, la música se corresponde siempre con la situación espiritual de su tiempo. Su contenido no puede ir nunca más allá de la capacidad expresiva del hombre, y todo lo que se gana por un lado se pierde por el otro”. (Harnoncourt, 2006: 17).

Partiendo de esta noción, es necesario reconocer la intención del compositor, ya que ésta es la mejor manera de reproducir viva y honestamente cualquier obra. Debemos servirnos del conocimiento adecuado de esta (contexto histórico, estilo y sonoridad específica) para obtener herramientas que nos guíen a una interpretación mejor. Una vez partamos de ahí, es necesario reproducir con belleza, expresividad y claridad lo que queremos comunicar, y hacer que el resultado sea transmitido con la mayor sensibilidad posible.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

- Beckerman, Michael. 1993. *Dvorak and his world*. Princeton University Press: United Kingdom. Chichester.
- Blum, David. 2000. *Casals y el arte de la interpretación*. Idea books. Barcelona.
- Estapé, Victor. 2005. “*Obras para Violonchelo y orquesta, guía para la audición.*” Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona. Barcelona España.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2006 *La música como discurso sonoro, hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona: Acantilado.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1997. *The musical dialogue: thoughts of Monteverdi, Bach and Mozart*. Portland: Amadeus Press.
- Ohlsen, Oscar. 1993. *La música barroca, un nuevo enfoque*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Sibling, Eric. 2001 *The Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque*. Grove Press; Reprint edition. New York.
- Smaczny, Jan. 1999. *Cambridge University Press. Dvorak: Cello Concerto*. United Kingdom.

ARTÍCULOS:

- Mertens, Georg. 2013. *The Six Cello Suites by Johann Sebastian Bach: The most comprehensive site on the Bach Cello Suites.* <http://www.georgcello.com/bachcellosuites.htm#manus> [fecha de consulta: 29 de agosto de 2013]
- Smaczny, Jan. 1999. *Dvořák, Antonín from The New Grove Dictionary of Opera.* <[https://bases.javeriana.edu.co/f5-w-687474703a2f2f7777772e6a73746f722e6f7267\\$\\$/stable/pdfplus/1004523.pdf?acceptTC=true](https://bases.javeriana.edu.co/f5-w-687474703a2f2f7777772e6a73746f722e6f7267$$/stable/pdfplus/1004523.pdf?acceptTC=true)> [fecha de consulta: 17 de junio de 2013]

GRABACIONES:

- Bach, Johann Sebastian. *Bach Cello Suites.* 1991. Mstislav Rostropovich, Cello. Productor: Guy Chesnais. 2 DVD. Basilique Sinte Madeleine, Vézelay, Yonne, Francia. EMI Classics.
- Bylsma, Anner. *J.S. Bach: Suite for Solo Cello, Nr.5 in c minor, BWV 1011.* 2000, Berlín. <<http://www.youtube.com/watch?v=GKloR7tK394>>
- Casals, Pau. *Bach Suite No. 5 in C minor, BWV 1011.* 1939, París, Francia. 2012 Mangora Classical <http://www.youtube.com/watch?v=P8Frtj_hDFQ>
- Casals, Pau. Antonín Dvořák: *Cello Concerto in B minor, Op.104.* George Szell, *Czech Philharmonic Orchestra.* 1937. Victor 78rpm Album DM 458 <<http://www.youtube.com/watch?v=FXE6Ft52h8I>>
- Du Pré, Jacqueline. *The Concerto Collection. Dvorak Cello Concerto in B minor.* Daniel Barenboim. *Chicago Symphony Orchestra. Abbey Road Studios.* 1971/2000 Emi Classics.
- Dvorak, Antonin. *Cello Concerto in B minor Op. 104.* 1982. Mstislav Rostropovich, Cello. London Philharmonic Orchestra, Dirigida por: Carlo María Giulini. Productor: Suvi Raj Grubb. 1 DVD. Henry Wood Hall, Londres. EMI Classics.
- Ma, Yo-Yo. *Bach: Cello Suites Nos. 1, 5 & 6.* 1983 Sony BMG Entertainment. <<http://www.youtube.com/watch?v=KHzfD6XLK7Q>>

- Ma, Yo-Yo. Antonín Dvorak (1841-1905) Yo Yo Ma, Lorin Maazel, Berliner Philharmoniker. Cello Concerto in B minor, Op. 104 <<http://www.youtube.com/watch?v=ftNQzZ8NkRY>>
- Merker, Yan y Keiko Tamura. Antonin Dvorak: "Kéž duch můj sám" (Lass mich allein). Op 82. Berlín, Alemania . <http://www.youtube.com/watch?v=3f56arsTMTA>

PARTITURAS:

- Bach, Johann Sebastian. 1950 [1726-1731]. *Suite # 5 para Violoncello solo en Do menor BWV 1011*. Nueva York: Bärenreiter Kassel.
- Dvorak, Antonin. 2011 [1895]. *Concierto para Violoncello en Si menor Op. 104*. Nueva York: Bärenreiter Kassel.
- Dvorak, Antonin. [1888]. Ciclo de canciones Op. 82. [http://imslp.org/wiki/4_Lieder,_Op.82_\(Dvo%C5%99%C3%A1k,_Anton%C3%ADn](http://imslp.org/wiki/4_Lieder,_Op.82_(Dvo%C5%99%C3%A1k,_Anton%C3%ADn)