

TESIS-PG
M2001
PG



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO**

**BACH- PIATTI Y HINDEMITH, TRES APORTES FUNDAMENTALES EN EL
DESARROLLO DEL REPERTORIO PARA VIOLONCELLO SOLO**

Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por:

ROSALES PULIDO GERARDO
Como Requisito parcial para optar al Título de:

MAGISTER EN MÚSICA



Realizado con la Asesoría la profesora Diana Arismendi.

Sartenejas, Octubre de 2001

Este trabajo ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar
por el siguiente jurado examinador:

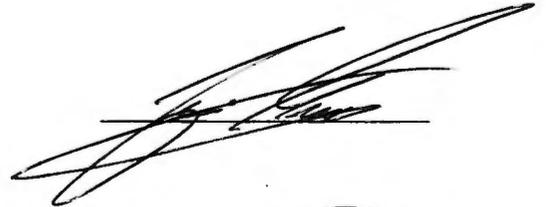
Nombre

Firma

Claudio Gonzalez
Presidente



GERMAN MARCANO
Jurado Principal Externo



Diana Arismendi
Jurado Principal Interno



Fecha: _____

“... El estudio del Violoncello no puede quedar estancado en el punto al que yo lo he llevado. ¿Qué diríamos de un árbol que solo floreciera en una primavera? Para que el árbol sea fecundo, cada año han de brotar nuevos retoños...”

Pablo Casals

A mi esposa Eloísa

... Luz de mi vida, aliento de mi alma...

AGRADECIMIENTOS

A la profesora Diana Arismendi, por su incondicional apoyo en un momento oportuno.

Al profesor Germán Marcano, cuya sabia orientación hizo posible la realización de éste trabajo

A mi amada esposa Eloísa y al estimado amigo Andrés Ulloa (Daleidy) por su gentil colaboración en la traducción de los textos y apreciadas sugerencias en la redacción.

A Ivanna Mesa (Nana) por su valioso y eficiente aporte en este trabajo.

A la señora Milagros Giménez y Luisa Solórzano de quienes estaré eternamente agradecido por su apreciada colaboración durante toda la carrera.

A mi querida perrita "Curqui," por estar fiel al pie de la silla donde escribí este trabajo.

Finalmente quiero agradecer a todos los profesores y compañeros músicos de la Maestría, por ayudar con sus conocimientos y enseñanza a realizar ésta gran meta.

... A todos muchas gracias...

RESUMEN

El período comprendido entre 1723 y 1923, conoció grandes modificaciones que afectaron sustancialmente el rol del violoncello en todas sus funciones. De éstas características que acompañan al instrumento durante este lapso, se prestará especial atención a su actividad como instrumento solo. En el presente trabajo, se expone, en primer término, cómo se originó la música para violoncello solo, su uso, características y los aportes de tres compositores que vivieron en los siglos XVIII, XIX Y XX, cuyas composiciones le dieron un magnífico impulso, significativo para su desarrollo y futura proyección, estos son; Juan Sebastián Bach (1685-1750), Alfredo Piatti (1822-1901) y Paul Hindemith (1895-1963).

Al estudiar el Preludio de la V Suite en do menor BWV de Juan Sebastián Bach, el Capricho N° 7 de Alfredo Piatti y la Sonata N°3 Op. 25 de Paul Hindemith, obras para violoncello solo, se demostrará la manera de ejecutar el instrumento en tres estilos diferentes, atendiendo así a las características esenciales de cada época, y destacando los aportes realizados por los compositores mencionados. Finalmente se presentará un análisis de los aspectos técnicos-musicales que están involucrados en la interpretación de las tres piezas mencionadas, resaltando los aspectos más relevantes en la ejecución de éstas ejemplares piezas del repertorio para violoncello solo.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN1

METODOLOGÍA UTILIZADA4

CAPÍTULO I

LA MÚSICA PARA VIOLONCELLO SOLO EN EL SIGLO XVIII

Primera literatura original para Violoncello Solo.....6

Juan Sebastián Bach y el período de Köten9

Antecedentes de ls Suites para Violoncello10

Las Suites para Violoncello Solo de J. S. Bach12

CAPITULO II

LA MÚSICA PARA VIOLONCELLO SOLO EN EL SIGLO XIX

Características19

Alfredo Piatti y los Caprichos para Violoncello Solo20

Antecedentes de los Caprichos22

Los Caprichos Op.25 para Violoncello Solo de Alfredo Piatti24

CAPITULO III

LA MÚSICA PARA VIOLONCELLO SOLO EN EL SIGLO XX

Características	25
Paul Hindemith	26
Hindemith y su Filosofía Musical	28
La Sonata Op. 25 No 3 para Violoncello Solo de Paul Hindemith	29

CAPÍTULO IV

ASPECTOS TÉCNICOS DE EJECUCIÓN IMPLICADOS EN LA OBRA PARA VIOLONCELLO SOLO DE BACH, PIATTI Y HINDEMITH.

Preludio de la V Suite para Violoncello Solo de J. S. Bach	32
Capricho Op 25 No 7 para Violoncello Solo de Alfredo Piatti	42
Sonata Op 25 No 3 para Violoncello Solo (1er mov) de Paul Hindemith	46
CONCLUSIONES	51
BIBLIOGRAFÍA	55
APÉNDICES	56
Indice de Obras para Violoncello de J. S. Bach, A. Piatti y P. Hindemith	56

APÉNDICE DE PARTITURAS57

No 1.- Preludio de la V Suite en do menor de J. S. Bach. Edición International Music Company, New York. Revisada por Pierre Fournier, 1972.

No 2.- Capricho Op 25 No7 en do mayor[♯] de A. Piatti. Edición Casa Ricordi Milano-BMG, Ricordi SPA. Revisada por Rocco Filippini, Italia 1988.

No 3.- Primer movimiento de la Sonata Op 25 No3 de Paul Hindemith. Edición Renewed Schott & Co. Ltd. Londres, 1951.

INTRODUCCIÓN

“...El estudio del Violoncello no puede quedar estancado en el punto al que yo le he llevado. ¿Qué diríamos de un árbol que solo floreciera en una primavera? Para que el árbol sea fecundo, cada año han de brotar nuevos retoños...”

Pablo Casals

Es destacable la importancia que han tenido en la evolución del violoncello, los aportes realizados por sus grandes exponentes. El desarrollo de la mecánica instrumental viene dada no sólo por el evidente fenómeno que produce el contexto social en donde vivió determinado compositor, sino por la contribución que indiscutiblemente hace el artista y su esmero por mejorar el desempeño del instrumento, en cuanto a técnica musical y a su papel protagónico en sí.

La ejecución instrumental es un problema ciertamente complejo, si se toma en cuenta el enorme proceso de evolución que han tenido los instrumentos en cada período de la historia musical. Sin embargo, no es el objetivo primordial de este trabajo hacer una reseña de la misma, sino dar un enfoque de los aportes realizados por Bach, Piatti y Hindemith a los aspectos técnico-musicales que atañen directamente al ejecutante de violoncello.

Naturalmente, si se quiere evidenciar su desarrollo en cuanto a la mecánica instrumental en dos siglos de música, es conveniente ubicar quiénes fueron los protagonistas y dibujar a grandes rasgos su desempeño como creadores.

Cabe preguntarse entonces, por qué la selección de estos tres compositores si a la par figuran otros de igual importancia y trascendencia cuyos aportes al instrumento son de indudable relevancia, tales como Luigi Boccherini (1743 – 1805), Adrien Servais (1807 – 1866) y Zóltan Kodaly (1882 – 1967). Con ellos también se pueden establecer nexos comunes con los aportes de los anteriormente mencionados. Boccherini, considerado como el fundador de la escuela moderna del violoncello, dejó una extensa producción de más de cuatrocientas obras, entre las que destacan: Treinta sonatas para violoncello solo y bajo continuo, ciento treinta y siete quintetos de cuerda con dos violoncellos que desempeñan la voz superior –característica bastante inusual para la época- y sonatas y conciertos para violoncello. Su aporte es de suma importancia ya que desde entonces presentó una visión muy avanzada del registro del instrumento, sobre todo en el agudo. Con Servais, durante el siglo XIX el violoncello asciende a la categoría de instrumento solista pues su aporte en esta materia es tan importante como el de Romberg y Piatti. Siguiendo las crónicas de la época se le llegó a conocer como el Paganini o el Liszt del violoncello. Sus Seis Caprichos Op. 11 son magníficos ejemplos del desempeño del instrumento solo, incluso sugiere el acompañamiento de un segundo violoncello. Finalmente, suele considerarse la Sonata para Violoncello Solo de Zóltan Kodaly, como el aporte más significativo para este género en el siglo XX. Con esta sonata se exploran recursos insospechados por sus antecesores, utilizando el instrumento como solista y explotando la facultad de acompañarse a sí mismo. También emplea un lenguaje tonal original, lleno de ideas melódicas ricas que presenta en todo su registro.

Al abordar, entonces, la obra de Bach, Piatti y Hindemith, se quiso ilustrar en el análisis del Preludio de la V Suite, el Capricho Op. 25 N°7 de Piatti y el primer movimiento de la Sonata Op. 25 N°3 , todas para violoncello solo, los diferentes estilos de ejecución, el contexto histórico en el cual fueron concebidas y los aportes al desarrollo técnico que realizaron estos autores. Esto resultó altamente enriquecedor para poder hacer un análisis del proceso que se fue desarrollando y trascendiendo a través del ensamblaje y perfeccionamiento de las piezas que maduraron para plasmar lo que sería el resultado final.

Pretende entonces este trabajo, dar un enfoque de la actividad musical concebida para un instrumento solo, en un marco histórico bastante complejo, ya que su dificultad radica en tratar de dar una continuidad coherente a tres compositores que vivieron períodos diferentes, donde el máximo nivel alcanzado por ellos logró dar un interesante efecto, digno de estudiarse en la historia musical de éste instrumento.

METODOLOGÍA EMPLEADA

Para la realización de esta investigación, se trabajó directamente con el estudio y el análisis técnico-interpretativo de tres obras significativas del repertorio violoncellístico universal y de referencia obligada para los estudiantes del instrumento.

Partiendo de la experiencia que significó la aplicación de estudios universitarios de Maestría en Ejecución Instrumental, nos hemos limitado a hacer un estudio del rol del violoncello en las composiciones para el instrumento solo, en la obra de los tres compositores anteriormente mencionados.

El trabajo consta de cuatro capítulos, los tres primeros enmarcados dentro de un contexto histórico, donde se exponen los datos biográficos de los autores, la ubicación de los antecedentes de las piezas del repertorio para violoncello solo, estudiadas en esta materia y las características de los períodos en que vivieron estos tres personajes. El cuarto capítulo está referido al análisis técnico-interpretativo de las obras ya mencionadas, prestando especial interés a los problemas técnicos que se presentan en la ejecución instrumental.

Otro de los aspectos básicos relacionados con la ejecución instrumental es el conocimiento pleno de los estilos de composición existentes y de los recursos técnicos que necesita el ejecutante para lograr la meta de su trabajo, que es interpretar.

Cuando se desea conocer con profundidad los aspectos característicos de la evolución de un instrumento y el rol que ha desempeñado en la historia, nos encontramos con dos factores básicos que obstaculizan el estudio del mismo, los cuales serían básicamente los siguientes:

1.- Los textos.- La mayoría de las fuentes documentales acerca del estudio de la historia del violoncello son por lo general traducciones mal hechas, o transferidas a una terminología inadecuada al español, lo que genera por supuesto, más confusión e incertidumbre.

2.- Los errores de información.- La fuente de información más genuina conocida en toda la humanidad es la tradición oral; a través de ella se han transmitido los conocimientos de generación en generación, lo que constituye un elemento de alto riesgo al elaborar una teoría basándose solo en los comentarios. Sin embargo, es uno de los recursos más empleados por los historiadores, quienes tienen que utilizar todos los medios posibles para llegar a exponer la verdad de los hechos.

Al tratar de verificar los datos concernientes a la actividad del violoncello solo en los períodos anteriormente expuestos, no escapamos a éstos inconvenientes metodológicos al realizar la investigación, ya que algunos de los textos consultados, presentan errores de información como fechas alteradas, terminología confusa y datos históricos o anécdotas difíciles de comprobar, además de la poca literatura especializada que existe sobre el tema.

CAPITULO I

LA MUSICA PARA VIOLONCELLO SOLO EN EL SIGLO XVIII.

Primera literatura original para Violoncello Solo.

Durante el siglo XVII, el creciente virtuosismo que caracterizaba a los ejecutantes de violín, contrastaba con la relativa simplicidad de las líneas melódicas que realizaba el bajo; este evidente desempeño, trajo como consecuencia el surgimiento de las primeras obras escritas para el violoncello solo, éstas no presentaban el grado de virtuosismo alcanzado por el violín hasta entonces, sino que estaban compuestas para el ejecutante de nivel medio, que era lo más común de conseguir; así ya entrado el siglo XVII, los compositores comenzaron a reconocer las posibilidades del violoncello como instrumento solista sin acompañamiento.

Se tiene conocimiento de que Giovanni Battista Vitali (1692-1794), compuso alrededor del año 1650, la primera pieza conocida para el violoncello solo, o para el violone más específicamente, la cual tituló “ *Partita sopra diverse sonata,*” ésta nunca fue publicada, por lo que su ejecución como pieza o estudio no se ha podido establecer aún. Se suman a éste, los trabajos de compositores como Giuseppe Columbi (1633-1694) y Antonio Giannotti (1660-1694) cuyas obras, algunas muy simples, constituyen un basamento para las que fueron compuestas posteriormente.

Los *Ricercari*¹ de Doménico Gabrielli (1650-1690), Giovanni Battista Degl'Antonii (1650-?) y Doménico Galli (1650-?), se conocen en la historia como las primeras obras escritas y documentadas para el violoncello solo. Los primeros, los siete *Ricercari* del compositor boloñés² Domenico Gabrielli, datan de 1689 y marcan una notable diferencia con relación a los anteriores, aunque son también vigorosos, serios, alegres -como suelen ser por lo general estas obras- se les debe reconocer el mérito estético y musical que tienen, tanto es así, que muchos intérpretes actuales las están incorporando a su repertorio.

Gabrielli estudió con Vitali y entró a la Academia Filarmónica a los diecisiete años, al morir Petronio Franceschini (1650-1681), (quien fue el primer violoncellista en la catedral de San Petronio). Le sucede en el puesto de primer violoncello y a los veinticuatro años se convirtió en el presidente de la Academia.

En cuanto a Giovanni Batista Degl'Antonii. Su única composición para violoncello es un *Ricercare Supra il Violoncello o Clavicembalo Op 1* y fue

¹ El término *Ricercare* significa en el sentido usado por estos compositores: Pieza instructiva o Estudio. Por lo general aparece en el título: "Ricerca o Clavicembalo", sugiere que ésta partitura podría ser usada como un bajo sobre el cual el ejecutante de clavecín hacía improvisaciones. Pero a finales del siglo XV, en Italia, los *Ricercari* eran composiciones libres, basadas en un motete vocal, que los laudistas improvisaban sobre una melodía determinada, podían ser monotemáticas y también politemáticas. En contraste con "la Canzona per suonare," que era más vivaz y ligera, el *Ricercari* podía resultar algo austero. Cabe destacar que, el compositor Girolamo Frescobaldi elevó el rango del *Ricercari* a su máximo nivel.

² En Boloña surge el primer centro del violoncello, en cuanto a construcción, ejecución y evolución del instrumento; específicamente en la catedral de San Petronio (comenzada a construir en 1390). En 1666 se funda la Academia Filarmónica donde convergían varias academias de poesía, teatro, literatura, música, entre otras artes. Allí estudiaron grandes artistas como Arcangelo Corelli, Wolfgang Mozart, y Gioacchino Rossini. Entre la Academia Filarmónica y la catedral de San Petronio se establece un nexo bastante fructífero para el futuro desarrollo del arte en general.

publicado en 1687. Es una colección de doce *ricercari* sin acompañamiento. Degl'Antonii era organista, por lo que pueden verse en siete de éstos, símbolos o notaciones de bajo cifrado, que podían ser usados para las improvisaciones.

Doménico Galli compuso una obra para el violoncello solo que llamó: *Trattenimento Musicale Sopre Il Violoncello A'Sol*,³ con fecha en la dedicatoria de 1691. Es una colección de doce sonatas sin acompañamiento. Se debe señalar que el término sonata es usado aquí en su acepción más primitiva, no haciendo referencia a la forma sonata tal como se conoce hoy en día. El instrumento exige en esta obra la afinación de Si b- Fa- Do- Sol, es decir, un tono más abajo de la afinación actual del violoncello. Estas obras presentan una falta de coherencia en su estructura, lo que hace que su valor sea meramente histórico.

Giuseppe Columbi era violinista. Existen tres obras suyas que probablemente fueron escritas para violoncello: *Chiacona a basso solo*, *Tocata per violone solo*, (inconclusa) y *Balli diversi a basso solo*. La *Chiacona* es una pieza escrita con un bajo que se repite constantemente y la melodía varía. Fue concebida para un instrumento afinado en Sib- Fa- Do -Sol. La *Tocata* es un trabajo interesante, que consiste en una serie de más de cien secuencias con muchas repeticiones de figuras a través de la pieza; se trata de un libro de estudio con patrones apropiados para el instrumento. En relación al término *Tocata*, es necesario decir que está usado como

³ No se debe confundir aquí el sentido de la palabra *trattenimento* con *tratamiento*, pues en realidad se refiere a una especie de entretenimiento para el violoncello, estando muy lejos del elaborado concepto de un tratamiento musical para el instrumento.

un seudónimo de *Ricercari*. *El Balli Diversi. a Basso* solo es una colección de ochenta y un piezas breves muy primitivas, más que nada, danzas.

Antonio Giannotti dejó un manuscrito titulado *Ballie Sonate a dos Violini e basso ed a Basso solo*. El manuscrito consiste en treinta piezas para dos violines y bajo continuo, dos piezas para un violín y bajo continuo y un solo para bajo y bajo continuo. Infortunadamente, la parte para bajo solo está perdida, el *basso solo con bajo continuo* está identificado como "*Sonata con violín solo*." Aquí Giannotti emplea el término *basso y violón* como sinónimos. El trabajo consta de cuatro movimientos, ninguno de los cuales tiene el tempo designado.

Juan Sebastián Bach y el período de Köten.

Juan Sebastián Bach (1685-1750) comienza sus años de residencia en Köten, proveniente de Weimar desde 1717 hasta 1723. Durante este período se desempeña como maestro de capilla en la corte calvinista del príncipe Leopold von Anhalt Köten (1694-1728), gran entusiasta de la música, ejecutaba el violín, la viola da gamba y el clave. Invertía casi un cuarto de los ingresos de su corte en la orquesta, la cual había sido escogida por él mismo entre los virtuosos de Berlín. Para el año de su ingreso a la corte de Köten, J.S. Bach ya era un músico de fama reconocida.

Durante este período en Köten, Bach fue eximido de la obligación de escribir música sacra, así pudo dedicarse a componer música para la orquesta del príncipe y sobre todo, a la composición de música de cámara. Si bien es cierto que Bach fue altamente productivo en el campo de la música de cámara en Weimar y en Leipzig,

no cabe duda de que es durante el período de su estadía en Köten que produce sus más representativas obras de este género: Los seis conciertos de Brandeburgo, escritos para Christian Ludwig de Brandeburgo, las seis sonatas y partitas para violín solo, las seis suites para violoncello solo, las tres sonatas para viola da gamba y clave, los dos conciertos para violín y el doble concierto en re menor para dos violines, entre otras obras.

Bach concluye su período en Köten en 1723 cuando en búsqueda de una mejor posición se muda a Leipzig para asumir el puesto de Johann Kuhnau como Maestro de Capilla de la Iglesia de Santo Tomás de esa ciudad. Sin embargo, permanece al servicio del príncipe Leopold de Köten en calidad de Maestro de Capilla Honorario, cargo que ocupa hasta el deceso del príncipe en 1728, cuando éste muere a la edad de treinta y tres años.

Antecedentes de las Suites.

Los *Ricercari*, anteriormente mencionados, vienen a ser los antecedentes más remotos de las seis suites para violoncello solo de Juan Sebastián Bach. Transcurre entonces un lapso aproximado de treinta años antes de la aparición de las mismas, escritas entre 1719 y 1725. Las obras de los italianos anteriormente descritos (Vitali, Gabrielli, Degl'Antonii, Galli, Giannotti y Columbi), presentan un estilo tan diferente al utilizado en las suites, que es fácil intuir que éstas no proporcionaron modelo alguno para Bach, sin dejar de considerar que probablemente nunca llegó a conocerlas.

Entre la tercera y cuarta década del siglo XVIII, el violoncello va ganando terreno en Alemania. Existían para entonces numerosas capillas musicales en los ducados y condados germanos. A tal respecto menciona Wasielewski⁴:

“ Durante la segunda mitad del siglo pasado el arte de la ejecución del Violoncello ya se había extendido por toda Alemania, tenía mayor cantidad de representantes de renombre que en Italia y Francia. En éste último país la búsqueda de la actividad musical fue confinada esencialmente a París e Italia... La ópera estaba a la vanguardia, por lo que no había gran demanda por la música instrumental. Alemania por el contrario exigía mas vigor instrumental para poder satisfacer la necesidad de buenos músicos para las innumerables cortes...La existencia de unas doscientas cortes de príncipes alemanes las cuales mantenían cada una su propia orquesta o agrupaciones de cámara...Todas estas personas consideraban de mayor importancia tener alrededor de ellas buenos violinistas e instrumentistas de viento,... pero también violoncellistas capaces...”

En consecuencia, una mayor cantidad de jóvenes talentosos se dedicaron en Alemania a la música instrumental, especialmente a la ejecución del violoncello. Agrega el mismo autor, una lista con más de cuarenta y cinco violoncellistas alemanes, que comparados con los italianos, eran solo veintiuno.

Considerando este afán de ejecución por el violoncello que se daba en Alemania, se entiende que el nivel era bastante alto, a tal respecto, comenta Wasielewski⁵:

...“El Violoncello ya había encontrado su lugar como instrumento orquestal en Viena alrededor de 1680 y en 1709 en la orquesta real de Dresden... Hacia 1720 había penetrado también en el norte de Alemania... en el mismo período éste instrumento de cuerda debe haber sido usado extensamente en otras partes de Alemania... De otra manera Juan Sebastián Bach difícilmente hubiese concebido la idea de componer sus suites para Violoncello Solo.”

⁴ *El Violoncello y su historia Editorial Da Capo Press New York (1984) p 74 y 75.*

⁵ *El Violoncello y su historia Editorial Da Capo Press New York (1984) p 67 y 68.*

Las Suites para Violoncello solo de J.S. Bach.

Tradicionalmente se sospecha que las seis suites (escritas entre 1719 y 1725) hayan sido escritas para Christian Ferdinand Abel, gambista, cellista de Köten y amigo de Bach. Se sugiere así mismo el nombre de Christian Bernhard Linigke, quien fuera miembro de la Orquesta del príncipe Leopold de Anhalt-Köten. Se sabe hoy en día que son sólo especulaciones.

Se conocen cuatro manuscritos de las suites, pero se supone que ninguno es original del autor. Hoy en día el más conocido y accesible es el que hizo su segunda esposa, Ana Magdalena, y resulta difícil establecer si el manuscrito original es de la mano de Bach o de ella, debido a que en ese período sus respectivas caligrafías se asemejaban extraordinariamente. Tiempo después, este valioso documento perteneció al clavecinista Palschau, de San Petersburgo, después de su muerte en 1814 fue vendido con un lote de papeles viejos, a un pequeño comerciante. Posteriormente, George Pölchau, un gran coleccionista de manuscritos de Bach, se enteró y lo compró, salvando así estas ejemplares obras que, de otra manera, hubiesen sufrido el prosaico destino de servir para envolver manteca. Ana Magdalena hizo una nueva copia en Leipzig de las Sonatas y partitas para violin y las reunió con las de violoncello en un solo cuaderno cuya presentación lleva la siguiente inscripción: *“Violino solo: senza Basso. Composée par Sr. Jean Seb. Bach, Maître de la Chapelle et Directeur de la music à Leipzig. Ecrite par Madame Bachen, son Epouse”*.

Otra copia del manuscrito es la de Johan Peter Kellner - un estudioso de la obra de Bach- en el cual se refiere al instrumento solista como *Le viola da Basso*, este detalle ha generado grandes polémicas con relación a cuál fue el instrumento que originalmente Bach concibió para tal fin. La tercera copia es la conocida como la Westphal. La cuarta y más reciente es la de Carl Phillip Emanuel Bach. Ninguno de estos manuscritos contienen indicaciones de interpretación, de hecho, éstas varían entre sí en cantidad de detalles. El manuscrito de Ana Magdalena, de acuerdo a Dimitry Markevitch (1999) presenta errores en notas y compases⁶, e igualmente falta claridad de indicaciones en referencia a las arcadas, tempos y dinámicas. Es esta razón la que justifica la existencia de casi cien ediciones de las suites, entre ellas:

H.A. Prost	1825
Friederich.Dotzauer	1826
Friederich Grützmacher	1866
Alwin Schroeder	1888
Robert Hausmann	1898
Julius Klengel	1900
Hugo Becker	1911
Paul Bazelaire	1920 y 1933
Diran Alexanian	1929 (contiene manuscrito de Ana Magdalena)
Enrico Mainardi	1941

⁶ En entrevista de Tim Tinholt para la Internet Cello Society, Markevitch afirma: "El manuscrito (de Ana Magdalena) está lleno de errores obvios, conté 117, incluyendo compases con tiempos incompletos o en exceso. Observé que las ligaduras están insertadas al azar"... (Conversación con D. Markevitch en boletín de la ICS de Mayo/Junio 1999).

Paul Grümmer	1944
Dimitry Markevitch	1964
Janos Starker	1971
Pierre Fournier	1972. Entre otras más recientes.

Como puede observarse, la primera edición impresa de éstas no apareció hasta 1825, un poco más de cien años de su creación. Para entonces, no existía una tradición de que éstas pudieran servir de guía al editor, H.A. Probst, quien siguió el manuscrito de Westpal. Desde entonces se realizan ediciones de las suites, por distintos violoncellistas, quienes además de alterar las ligaduras de fraseo, bien sean del manuscrito o del copista, agregan indicaciones de dinámicas, matices, marcas metronómicas, etc. atendiendo así, al interés de promocionar su propia versión.

Los violoncellistas Friederich Grutzmacher, Julius Klengel, Carl Schröder, Carl Gradener, Alfredo Piatti y el compositor Robert Schumann, escribieron un acompañamiento de piano para algunas de las suites, pero éstas no alcanzaron mucha popularidad, de hecho Schumann, nunca llegó a publicar la suya. Obviamente éstos no entendieron el concepto original que Bach quiso expresar a través de ellas.

Durante el siglo XIX se les consideraba piezas de estudio, pero gracias al gran violoncellista catalán Pablo Casals, que las rescató, convirtiéndose así en el primero en ejecutar una suite completa en público, tomaron gran popularidad, acto que seguidamente fue emulado por los violinistas, al tocar las partitas para violín solo.

Los años de estadía de Bach en Köthen fueron de suma importancia para experimentar con la música instrumental, oportunidad que no había tenido

anteriormente. Tornando su atención hacia las formas más antiguas, como la suite que tiene sus ancestros en el siglo XVI en Francia y Alemania, donde la que fue escrita para teclado había establecido un cierto orden en los movimientos, que por lo general consistían en: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*, con un movimiento introductorio, posteriormente agregado al comienzo, cuya función era la de dar una especie de exploración del registro, a su vez que ejercitaba al ejecutante para lo que vendría luego, así como también una o dos danzas conocidas en el siglo XVIII como *Galanterien* que eran insertadas entre la *Sarabande* y la *Gigue*.

La suite barroca nace de la práctica del siglo XVI de combinar dos danzas, una en tiempo binario y otra en ternario. Posteriormente, en el mismo siglo, el número de danzas aumenta, y por consiguiente, las suites para violoncello adoptan el siguiente esquema:

- *Prelude*: libre.
- *Allemande*: binario
- *Courante*: ternario y rápido
- *Sarabande*: ternario y lento
- Danza opcional: (*Galanteries*)
 - 2 *Menuets* en la 1ª y 2ª Suites. (en tiempo ternario)
 - 2 *Bourres* en la 3ª y 4ª Suites. (en tiempo binario)
 - 2 *Gavottes* en la 5ª y 6ª Suites (en tiempo de 4/4) moderado y con anacruza de dos tiempos.
- *Gigue*: (en tiempo ternario).

Como podrá observarse, la estructura de la suite para violoncello se diferencia de la característica común del género, por interpolar las dos danzas opcionales o *Galanteries*. Todos los movimientos de las suites para violoncello están en la misma tonalidad, exceptuando las tres primeras, en las cuales la segunda danza interpolada está en la tonalidad paralela menor, (como en la primera y tercera) o en la paralela mayor (en el caso de la segunda suite) que está en tono menor; cada movimiento está escrito en forma binaria, con la excepción de los preludios.

Los preludios se presentan como el punto más importante de la suite, por lo general éstos poseen un carácter rapsódico y si se quiere improvisado; su duración varía de acuerdo a la inspiración del autor, ya que en ellos explora el registro y las posibilidades sonoras del instrumento. A pesar de poseer centros tonales, éstos no rigen la estructura formal, como es el caso de las otras danzas. Las *Allemandes* son del tipo binario y sus ritmos evitan en todo momento ser fuertes u obvios. Las *Courantes* proveen un contraste necesario y pueden ser de dos tipos: de estilo italiano, que es rápida, de largos pasajes de corcheas iguales (I- II y IV suite) y de estilo francés, que alterna la sensación de 6/4 y 3/2. (V- suite). Ambos tipos están escritos en tiempo ternario. Las *Sarabandes*, probablemente de origen español o moro, son lentas e íntimas, con un énfasis en el segundo de los tres tiempos de cada compás. Las danzas *Galanteries* continúan el plan estructural de la suite. Se consideró que eran como una concesión para el gusto popular y vienen a cumplir la misma función del *Minuet* y el *Trio* en la sinfonía clásica y su objetivo es proporcionar al oyente un descanso mental entre los movimientos más densos.

Finalmente la *Gigue*, del frances *Jig*, que significa juego, tiene la finalidad de culminar la suite con un carácter brillante, el tempo es relativamente rápido y el pulso, siempre ternario.

La concepción de los tempos de cada una de las danzas de la suite ofrece por lo general un problema de interpretación,⁴ lo que origina que cada ejecutante lo varíe adaptándolo a su propia versión.

Siendo las suites de Bach semejantes en su género, cada una de ellas es variada, diferenciándose en su estilo y lenguaje. La primera, tercera y sexta están en tonalidades mayores y la segunda y quinta en tonalidades menores. La primera en sol mayor, posee un carácter alegre y optimista. La segunda, en re menor, es sobria y dramática, con un pequeño rasgo de alegría en el segundo *minuet*. La tercera, en do mayor, es la más popular y sonora, por estar en un registro bastante cómodo para el instrumento. La cuarta, en Mi bemol mayor, tonalidad bastante incómoda para el instrumento, lo que hace difícil su ejecución, destaca por su lirismo. La quinta en Do menor, posee un evidente carácter dramático, se diferencia del resto por su afinación distinta, conocida como *scordatura*, la cual exige que la primera cuerda (la) sea bajada un tono, esto proporciona al ejecutante la fluidez de algunas melodías y una mayor facilidad para la producción de ciertos acordes. La sexta suite, originalmente escrita para un instrumento de cinco cuerdas o violoncello *piccolo*, cuya afinación era: DO-SOL-RE-LA-MI, facilita así la utilización de un registro más agudo con respecto a las otras. Esta suite se interpreta en la actualidad con un violoncello moderno, lo que implica un difícil reto técnico-musical para cualquier ejecutante.

Las suites de violoncello son composiciones únicas, no sólo por ser un género sin progenitor ni descendiente inmediato, sino también por su singular cualidad de implicar varias líneas contrapuntísticas en una sola línea musical, dobles notas, acordes y cantidad de recursos propios de la versatilidad del violoncello.

Hoy en día su interpretación ha generado grandes polémicas, unas bastantes convincentes, pero ninguna definitiva, lo que ocasiona una búsqueda infinita de la interpretación ideal.

CAPITULO II

LA MUSICA PARA VIOLONCELLO SOLO EN EL SIGLO XIX

Características

Suele considerarse que el repertorio para el violoncello durante el siglo XIX, esta caracterizado por tener dos vertientes:

- 1.- El generado por los violoncellistas compositores.
- 2.- El creado por los grandes compositores universales.

En ambas encontramos tanto aspectos comunes como contrarios. Podemos afirmar que los dos grupos se enfrentan al agotamiento de la forma sonata, la cual van abandonando gradualmente, para dar paso a lo que sería el florecimiento de las llamadas piezas de carácter, tales como: *Polonesas, Nocturnos, Impromptus, Serenatas, Caprichos, etc.*

En cuanto a las diferencias, los compositores violoncellistas sentían, en general, la necesidad de llenar un vacío existente, llevando el violoncello al nivel de preferencia que ya poseían el piano y el violín; ésta necesidad se tradujo en el tratamiento del concierto solista, resaltando así el exceso de virtuosismo en pasajes muy prolongados⁷. La visión de los grandes compositores a tal respecto es muy diferente, pues ellos piensan más en explotar la parte lírica del instrumento.

⁷ Eso explica porqué la mayoría de estos conciertos, tan importantes para el desarrollo mecánico del instrumento no gocen de tanta popularidad, tal es el caso de Romberg, Servais, Piatti y Davidov entre otros, que presentan en sus conciertos un buen desarrollo e ideas musicales plenas de colorido y musicalidad, que se ven opacados por emplear pasajes extremadamente virtuosos. Sin embargo, hoy en día, los violoncellistas están buscando alternativas entre estos maravillosos y difíciles conciertos, que no dejan de presentar un gran interés a nuestra literatura.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, encontramos que el desarrollo del violoncello solo, en éste período, es prácticamente nulo, debido a la creciente necesidad de los violoncellistas- compositores, de elevar el rango del instrumento en el rol solista con orquesta, y de los grandes compositores, por incorporar los aspectos motores y de desempeño técnico a las nuevas formas musicales, con lo que desarrollaron los elementos esenciales de su música.

Alfredo Piatti y los Caprichos para Violoncello Solo.

Así como en el siglo XVIII la figura máxima del violoncello fue Luigi Boccherini, aparece el italo-inglés Alfredo Piatti, quien se convirtió en uno de los más destacados violoncellistas durante el siglo XIX, continuando con el éxodo de violoncellistas italianos que llenaban paulatinamente toda Europa.

Alfredo Piatti, nació en *Bergamo* el 8 de enero de 1822. Fue violoncellista y compositor, hijo de Antonio Piatti quien era el director de la orquesta de *Bergamo*. Estudió violín con su padre y violoncello con su tío abuelo, Gaetano Zanetti, a quien sucedió en la orquesta de *Bergamo*. Estuvo cinco años en el Conservatorio de Milán como pupilo del célebre cellista italiano, Vincenzo Merighi (1795-1849), e hizo su debut el 21 de septiembre de 1837, tocando su propio concierto, cuando tenía sólo dieciséis años. En 1838 realizó su primera gira por Europa. Sus conciertos fueron artísticamente exitosos aunque financieramente desastrosos. En 1843, cae enfermo en *Pest*, viéndose forzado a vender el violoncello. Posteriormente en Munich, fue invitado por Franz Liszt a compartir un concierto en el que demostró gran éxito, Liszt

impresionado por su talento le invitó a París y en 1844 hace su debut en la citada ciudad con otro instrumento facilitado por Liszt; un cello de Amati. En mayo de 1844 tocó en Londres y fue reconocido inmediatamente como un artista excepcional. Volvió a Milán en 1845 y posteriormente fue a Rusia. Al año siguiente se radicó definitivamente en Londres y se unió como primer violoncello a la Opera Italiana en la cual ya había trabajado en 1844. También fue profesor en la Academia Real y en Inglaterra tuvo una magnífica carrera como ejecutante y maestro. El año de 1859 apareció con Ernst, Joachim y Wieniawski en el cuarteto de la Sociedad Beethoven, ese año se inauguraron los "Conciertos Populares," Piatti se les unió como violoncellista solista y tocó allí con regularidad hasta su retiro en 1898. Entre sus discípulos distinguidos se encuentran Robert Hausmann, Leo Stern, Hugo Becker, Willian Whitehouse. Murió en el año de 1901 en su mansión cercana a *Bergamo*.

Su actividad creativa destaca por sus composiciones de conciertos y sonatas, aunque no fue un gran compositor, su mérito radica en tratar de enriquecer el repertorio para violoncello con trabajos artísticos que reemplazaron la música de salón del simple virtuosismo que caracterizaba esa época. Fue pionero en publicar los trabajos del siglo XVIII incluyendo sonatas de Locatelli, Porpora, Valentini, Veracini, Ariosti, Marcello y Boccherini. Adicionalmente compiló una edición para violoncello y piano de la Primera Suite para Violoncello Solo de Bach, transcripciones para violoncello de las variaciones da Gamba de Simpson y la Tercera Sonata para Violín de Haydn. También arregló trabajos para violoncello y piano de compositores románticos, tales como Mendelsohn y Brahms.

Las ediciones de Piatti reflejan su aspiración de preservar el texto original, destacando su sentido del estilo y de corrección.

Piatti rindió tributo a su época, escribiendo algunas fantasías (variaciones) sobre temas operáticos de Bellini, (Sonambula de Puritani), Donizetti, Piccini y temas folklóricos rusos, suecos, etc. Escribió un concertino (1863), dos conciertos (1872 y 1877) y otras piezas entre ellas la Serenata Italiana, Siciliana y Tarantela.

Ninguno de sus trabajos ha recibido el mérito correspondiente, sin embargo se usaron aún a comienzos del siglo XX, a excepción de los caprichos que constituyen un magnífico aporte a la técnica virtuosa del violoncello, donde la maestría alcanzada por el genial violoncellista, revela su interés por elevar el rango el instrumento en su evolución.

Por veinticinco años tocó en un violoncello de *Pietro Rogeri*, pero en 1867 Liszt le regaló uno de los mejores violoncellos *Stradivarius*, hecho en 1720, que desde entonces se conoce como "El Piatti". Después de su muerte, este famoso instrumento fue comprado por un sobrino de Mendelssohn, y en la actualidad pertenece al violoncellista mexicano, Carlos Prieto.

Antecedentes de los Caprichos.

En el siglo XVII se conocía por Capricho o *Capriccio* -en italiano- a una importante forma musical que fue precursora de la fuga, menos estricta que otras, como el *Ricercare*, *la Canzona* o *la Fantasia*, que frecuentemente implicaba el uso

de temas especiales. En el siglo XIX se designó con este nombre a las piezas de carácter humorístico o caprichoso. También se utilizó como título de popurrís, práctica muy común en la época.

La figura del gran violinista italiano Nicolo Paganini (1782-1836), marcó un precedente único en la historia y evolución del violín, revolucionando la técnica de ejecución de sus predecesores y contemporáneos. No cabe duda de su enorme impacto e influencia que se extendió a compositores como Liszt, Chopin y Brahms, sobre todo por sus célebres 24 Caprichos, donde expresó su rica y elaborada técnica.

Los violoncellistas de este período no escaparon a tan inusitada manera de tocar, y queriendo ganar terreno en ese campo, exploraron todo el instrumento, sobre todo en el registro agudo, aproximándose cada vez a un lenguaje más ligero y ágil, propio del violín. La música para violoncello era efectista, con excesivo uso de rubatos, terceras, octavas y arpeggios, muy del gusto de la época. Era notoria la afectación en las interpretaciones, que las convertían en francos alardes de amaneramiento. Hay que tomar en cuenta que el virtuosismo era predominante y Piatti no fue la excepción de ello, lo cual en realidad fue muy valioso para la técnica violoncellística. Las obras del período romántico han sido la base para el estudio de la técnica del instrumento, por lo que se conservan como de gran valor los estudios con sus patrones de digitación, inteligentemente diseñados. Estas obras románticas descansan, por supuesto, en la tonalidad tradicional, es decir, basada en las escalas mayores y menores. Es sabido que Piatti mantuvo una sobriedad poco convencional

para lo que se estilaba, lo cual le confirió firmeza y serenidad a su virtuosismo.

Los violoncellistas románticos al componer tuvieron una sólida formación armónica, y una visión que consistía en solventar todos los problemas técnicos de la música tonal con énfasis en las terceras, octavas, arpeggios, etc.

Los Caprichos Op 25 para Violoncello Solo de Alfredo Piatti.

Los doce Caprichos Op 25 de A. Piatti fueron dedicados a su amigo el violoncellista Bernhard Cossmann (1822-1910), datan de 1875. Son considerados como excepcionales, indispensables para el conocimiento y desarrollo pleno de la técnica del instrumento, la cual es de especial interés histórico y provee evidencia de su gran maestría en la ejecución, comparándose con la del violoncellista belga (1807-1866) Adrien Servais. Al igual que él, sus pasajes técnicos en *legato* y *staccato* son variados, emplea el uso de dobles cuerdas incluyendo décimas, acordes, arpeggios escalas rápidas, desarrollo de la técnica del golpe de arco, posee gracia en el uso del *spiccato* y el *staccato* volante, uso de armónicos naturales y artificiales, cadenas de trinos, pasajes cromáticos brillantes, desarrollo de dobles notas y el empleo de una técnica de auto acompañamiento.

CAPITULO III

LA MUSICA PARA VIOLONCELLO SOLO EN EL SIGLO XX

Características.

La propagación del interés en la composición para el violoncello solo se acentúa aún más a comienzos de éste siglo, cuando la búsqueda de la perfección técnica generó un despertar por la exploración de obras para instrumentos solos, ya que en el siglo anterior, no se registró prácticamente nada con respecto a la literatura para este género.

En esta época se trató de ejecutar con autenticidad en lo referente a la forma como se tocaba en cada período, buscando la mayor fidelidad posible a través de una exhaustiva investigación de estilos y de las verdaderas intenciones de los compositores, cuyos intérpretes observaron con mayor atención la partitura.

La línea melódica cambió considerablemente. En lugar de melodías bellas y fluidas, se han vuelto más disjuntas. En realidad, el violoncello ha tenido que ajustarse al hecho de que muchas composiciones tienen pocas melodías y también la revolución rítmica la ha influenciado, con sus rápidos cambios de metro y agrupaciones rítmicas difíciles e irregulares, que desafían la línea divisoria del compás. La alternativa sonora que ofrece el instrumento, sus posibilidades acústicas distribuidas en un registro amplio, hacen posible que los compositores se interesen en escribir para él. Uno de los más sorprendentes atributos del violoncello, es la plenitud con la cual un ejecutante puede combinar todos los diversos rangos de voz, en un solo

instrumento. La Sonata para Violoncello Solo de Kodály es uno de los más destacados ejemplos de este tipo de obra. Kodály usó un solo violoncello todo el tiempo, para tocar tanto el bajo como los agudos; de esta manera se acompaña a sí mismo, empleando el sentido de una orquestación completa dentro de un solo instrumento. Los temas utilizados en esta obra son un reflejo de su apasionada búsqueda por integrar el folklore de su país.

Otros compositores del siglo XX como Franz Reizenstein, Benjamin Britten, Hans-Werner Henze, Gaspar Cassadó, Luigi Dallapiccola, Ernest Bloch, y Paul Hindemith entre otros, han escrito hermosas e interesantes composiciones que revelan una extraordinaria fantasía y profunda comprensión de las capacidades del violoncello solo. También podemos encontrar características similares en la Suite para Violoncello Solo de Max Reger, aunque de una manera menos exótica que en Kodály y con una vena menos orquestal.

Paul Hindemith.

Paul Hindemith Nació en Hanau, cerca de Frankfurt el 16 de Noviembre de 1895. Violinista, violista y compositor. Realizó estudios en el Conservatorio Hoch en Frankfurt desde 1908 hasta 1917. Sus primeros éxitos los obtiene por la práctica de la música de cámara, la cual cultivó durante toda su vida, y sus óperas expresionistas. Parte de este modo expresivo, hacia un neoclasicismo que se manifiesta en la mayoría de sus obras, como las siete piezas de "*Kammermusik*", o música de cámara, para ensambles de diferentes tamaños. Estas obras imitan el concierto barroco, usando un

lenguaje armónico expandido, e incorporando elementos modernos como el jazz, y el uso de un contrapunto lineal que es una de sus características.

En el primer período de su vida profesional, Hindemith desarrolla una intensa labor como ejecutante y director de la orquesta de la Ópera de Francfurt (1915- 23) y como violista del cuarteto Amar-Hindemith (1921- 29). Durante este período, de 1917 a 1924, escribe la mayoría de su música de cámara, incluyendo cuatro de sus seis cuartetos y numerosas sonatas. A pesar de su actividad, encontró el tiempo para escribir otros géneros musicales como ópera y música infantil. Igualmente durante este período enseña en la *Musikhochschule* de Berlín (1927- 37)⁹ En el año de 1930, Hindemith abandona las formas de cámara favoreciendo el medio sinfónico con un idioma más suave y de mayor intensidad contrapuntística. En 1938 se muda a Suiza y posteriormente a los Estados Unidos, donde enseñó en la Universidad de Yale entre 1940 y 1953. En los últimos diez años de su vida regresó a Suiza, donde enseñó en la Universidad de Zurich.

En la música de su último período regresa a formas de cámara como en el Octeto para clarinete, fagot, corno, violín, dos violas y violoncello; Madrigales; una ópera en un acto (Larga Cena de Navidad) y una Misa para Coro a *capella*. Hindemith muere en Francfurt el 28 de Diciembre de 1963¹⁰

Su amplia producción incluye conciertos para todos los instrumentos y destacan entre ellos el de violín (1939), violoncello (concierto N°2- 1940), piano

⁹ *Fechas de Grout: Historia de la Música Occidental, 3era edición, W.W. Norton & Company, 1980, Toronto, Canadá p. 704*

¹⁰ *Grout: Historia de la Música Occidental; p. 704-710*

(1945), clarinete (1947) y corno (1949); sonatas, óperas y un concierto para órgano (1962), entre otra música sinfónica.

Hindemith y su filosofía musical.

Hindemith establece el valor de la música como una forma de comunicación entre el compositor y el público, ya que para él, a pesar de la moda hacia lo abstracto reinante en su época, ambos deben llegar a un acuerdo entre los deseos de la audiencia y la capacidad del compositor para complacerlos de manera honesta. Su búsqueda se centra en un estilo de mayor simpleza y claridad, explorando con satisfacción la música de los periodos Barroco y Clásico. Esto se ve reflejado, no sólo en la obra escrita, sino en su actitud frente a la composición, el compositor y el ejecutante, siendo quizá uno de los primeros músicos del siglo XX en ocuparse de esta área.

Hindemith fue primeramente un músico práctico, experimentado como solista de violín y viola, además de ser músico orquestal y de cámara. Aprendió a tocar muchos otros instrumentos.¹¹ Más joven que Bartok, Stravinsky y Schönberg, no llegó a simpatizar con el romanticismo ni con el impresionismo, sino que entró de una vez en la confusa escena de la música en Alemania que caracterizaba los años veinte. Criticaba severamente la atonalidad y el serialismo¹², su música escrita hasta 1927, se caracteriza por la agresividad contrapuntística y el uso libre de la disonancia. Su ideal artístico se sitúa en la tradición de Johannes Brahms y Max Reger.

¹¹ *Clarinete y piano según la información de Emory University Internet site.*

¹² *Salzman. Eric; Introducción a la música del siglo XX, Prentice Hall, New Jersey, 1974 p .60-64*

Hindemith era un "contrapuntista," quien al igual que Reger extendió el uso del cromatismo dentro del contrapunto. El empleo extenso del idioma cromático llevó su música a ser considerada atonal esencialmente, a través de consonantes cadencias, un frecuente contrapunto disonante con elementos fugados e imitativos, y elementos formales neoclásicos tales como el ^tcanón, la variación, la suite, la fuga y la forma sonata.

Debido a su preocupación por la separación entre el compositor y un público pasivo, se dedica a escribir obras enmarcadas en el "*Gebrauchsmusik*," o música de carácter utilitario, es decir, se las arreglaba para componer música de acuerdo a los ejecutantes que se le presentaban. Así mismo, dedica su tiempo a componer música para los amateurs, de fácil ejecución pero interesante, que se conoció como "*Sing- und Spielmusik*", o Música para Tocar y Cantar.

La Sonata Op 25 No 3 para Violoncello Solo de Paul Hindemith.

En una ocasión Hindemith escribió: "...En *Donaueschingen* tuvimos una carrera competitiva en cuanto a componer una sonata para cello... Escribí cuatro movimientos esa noche..." Los movimientos a los que se refiere eran cuatro de los cinco que conforman la sonata para Violoncello Solo Op 25 N° 3.

El testimonio sirve para resaltar la velocidad que tenía para componer, producto de una mente que representa las tendencias cerebrales estrictas de los compositores alemanes modernos.

La sonata Op. 25 No 3 fue escrita en Julio de 1922 y estrenada en 1923, dedicada a Mauritz Frank, violoncellista, quien reemplazó a su hermano en el

cuarteto Amar. La escribió cuando tenía 27 o 28 años y pertenecen a un pequeño grupo de composiciones del Op. 25 -nueve piezas para instrumentos de cuerda, algunas de las cuales no han sido aún publicadas- donde emplea distintos recursos expresivos para instrumentos solos o sin acompañamiento.

En éste trabajo destaca la línea melódica, el carácter improvisatorio y sobre todo, la agudeza rítmica y métrica, aunque no existe forma de danza propiamente.

Consta de cinco movimientos contrastantes: (Lebhaft, sehr markiert,(vivo, muy maracado), Mässig schnell, Gemächlich (moderado rápido, cómodo), Langsam, Lebafte Viertel (lento, vivaz la negra), Mässig schnell (moderado, rápido). Todos escritos en aspectos métricos alternos con una sólida construcción. El primero y quinto movimientos, son extremadamente enérgicos y enfáticos. El segundo se distingue por su gracia y aires de danza. El tercer movimiento es suave, excepcionalmente expresivo y como el primero, contiene elementos del *pathos* e improvisación. El cuarto movimiento es tocado completamente *pianissimo* y *spicato* y su lenguaje está asociado con los sonidos del bosque e imágenes de duendes que van borrando la introducción contrastante del dinámico y acentuado final. Esta forma de composición es conocida como forma de arco, a tal respecto explica el violoncellista Dimitri Markevich¹³.

“...Escrita de una manera muy concisa, consta de cinco movimientos contrastantes típico del compositor en ese período. Los movimientos están arreglados en forma de arco, siendo el tercero el más importante, flanqueado de cada lado por el segundo y el cuarto, los cuales se unen a los movimientos primero y quinto para formar los pilares fundamentales en que se basa esta ejemplar pieza...”

¹³ *Historia del Cello. Editorial Summy Birchard Music Princeton, New Jersey, USA. (1984) p 163*

La selección del género es un indicativo de su gusto por la música de Bach y contiene elementos del barroco mezclados con recursos expresivos románticos, que revelan la gran maestría del compositor al escribir para instrumentos solos.

CAPITULO IV

ASPECTOS TECNICOS DE EJECUCION IMPLICADOS EN LA OBRA PARA VIOLONCELLO SOLO DE BACH, PIATTI Y HINDEMITH.

Preludio de la V Suite para Violoncello Solo de J.S. Bach.

Como es bien sabido, Bach fue un compositor que abordó de manera abundante el estilo contrapuntístico en todas sus obras, explorando con profundidad los recursos de los instrumentos que le tocó conocer, sobre todo el del violín, cuyas posibilidades de velocidad y respuesta para producir acordes, eran mayores a las del violoncello, por ser, evidentemente, más pequeño. Sin embargo, encuentra Bach en el violoncello un medio sumamente versátil para plasmar magistralmente el conocimiento de este estilo de composición, cuyo lenguaje es el que impera en toda la obra.

El prelude está escrito de una manera distinta del resto de las suites, en forma de obertura francesa, muy característica del tratamiento del órgano, el clavecín y también de las obras para orquesta. Expone una lenta y pomposa sección de carácter grave, seguida por una forma más ligera que sugiere un tema fugado. A pesar de su aparente simplicidad, la estructura es muy compleja debido a que el compositor utiliza magistralmente varias voces, que van entrando oportunamente.

Como se mencionó con anterioridad, esta suite fue concebida originalmente para un instrumento con una afinación específica conocida como *scordatura* (do-sol-re-sol) Ejemplo:



Para lograr ésta afinación, hay que bajar un tono a la primera cuerda (la). Esto por supuesto, genera un problema práctico, ya que al bajar la primera cuerda del instrumento, las otras tres tienden a bajarse, debido a que es la primera cuerda la que recibe la mayor tensión y por ende, mantiene rigurosamente al resto. Sin embargo, existen ejecuciones ejemplares con la *scordatura*, que presentan una afinación más baja. Cabe destacar aquí, que el concepto de la afinación en el período barroco difería del que conocemos actualmente. En el mismo, las cuerdas se fabricaban con tripa de animal, por lo cual no se podían tensar demasiado, entonces se tenía como referencia un (la) 415 ó 420 aproximadamente, comparado con el 440 de hoy; la afinación de los instrumentos era mucho más baja, lo cual generaba un timbre más oscuro.

El empleo de la *scordatura* presenta mayor facilidad para el uso de ciertos acordes y de digitaciones que en la afinación normal resultan de difícil ejecución. Veamos los siguientes ejemplos con *scordatura* y afinación normal:

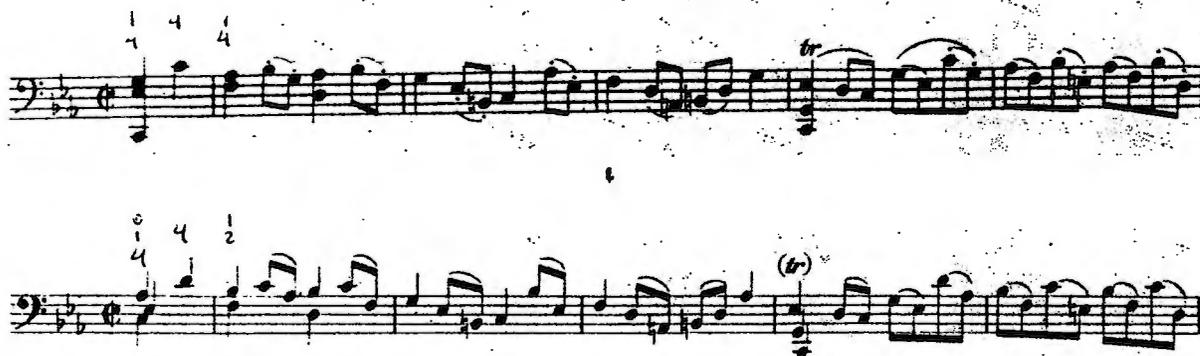


Inicio del preludio en afinación de *scordatura* y afinación normal



Inicio de la fuga en afinación de *scordatura* y afinación normal

Consciente Bach de las posibilidades sonoras de las cuerdas al aire, utiliza la *scordatura* para crear secuencias melódicas más lógicas, ya que con la afinación normal, se dificulta la aplicación de mayor número de notas pisadas.



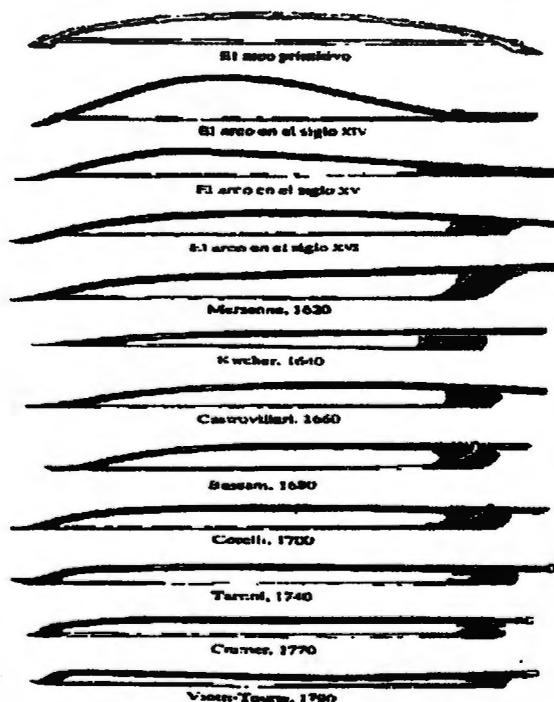
Ejemplo de *la Gavotte* N° 1 de la V suite, normal y en *scordatura*

Un problema básico que se presenta al ejecutar este tipo de pieza, es el concepto de anticipación de la afinación. Al pisar con el dedo las siguientes notas que siguen una cuerda al aire, éstas deben orientarse hacia el sentido armónico de la tonalidad que se esté empleando en ese momento, este recurso resulta de suma complejidad, ya que la correcta afinación depende de que éste concepto sea bien asimilado y comprendido antes de ejecutar la nota en el espacio físico, es decir, debe existir la estructura tonal en la concepción del ejecutante, de manera que el resultado final de la audición sea el deseado. Cuando se ejecuta por ejemplo, una quinta justa, existe el criterio del ejecutante de ajustar el dedo en forma de cejilla, bien sea haciendo presión con uno u otro lado de la falange. Así se asegura la afinación.



Ejemplo de utilización de la quinta justa en afinación normal (Preludio).

Otro factor importante en la ejecución de esta obra es el uso de la articulación y distribución del arco. Se sabe que en el período barroco, la forma de construcción del arco y su empleo, era diferente a la que conocemos hoy en día. Obsérvese la evolución de los tipos de arco hasta llegar al construido por Tourte en 1790, el cual estableció el modelo que se usa actualmente.



Hay que recordar que a finales del siglo XVII, sobre todo en Italia, era muy común tomar el arco por debajo de la baqueta, como lo hacían los gambistas, de

manera que la mano derecha quedaba con la palma hacia arriba. Los primeros violoncellistas seguían esa tradición, quizás debido a que muchos tocaban ambos instrumentos.



Los gráficos muestran tres maneras de tomar el arco. Gráfico I, un gambista. Obsérvese la palma de la mano hacia arriba, en la que utiliza casi la mitad del arco. En el gráfico II, aparece ya un violoncellista del siglo XVIII (Jean. B. Breval, 1796-1802) empleando la palma de la mano hacia abajo, pero aún usa casi la mitad del arco. Finalmente en el gráfico III, puede observarse la forma actual de ejecución del violoncello, con el arco tomado en la nuez.

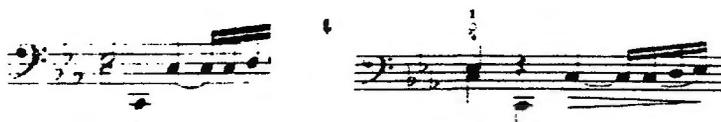
La práctica de sostener el arco por encima de la baqueta se desarrolló por influencia de los violinistas. Hubo diferentes métodos de colocación de los dedos para sostener el arco por encima. Se sabe que los violoncellistas franceses usaban los dedos en la parte superior de la baqueta y el pulgar debajo de las cerdas.

La distribución del arco en la ejecución de la suite de Bach, presenta dos problemas básicos: articulación y sonido, por lo que debe someterse a la consideración de un amplio sentido de la dirección musical para saber cómo canalizar tal número de frases y encontrarles un sentido jerárquico dentro de toda la armonía. Obsérvese en esta frase con dos voces evidentes. Ejemplo:



Como puede observarse, una voz se mantiene y la otra se mueve en semicorcheas, aquí la distribución del arco se mueve en menor velocidad y con mayor peso en la voz inferior, de manera que puedan destacarse las dos voces.

Cabe señalar que en la ejecución de los acordes en este tipo de instrumento, difiere de lo que está escrito en la partitura, esto se debe al efecto sonoro que se quiere lograr. Ejemplo:



El preludio tiene una duración aproximada de siete minutos, lo que exige del ejecutante resistencia y entrenamiento. El compositor aprovecha sabiamente el amplio registro del instrumento, introduciendo todos los elementos o principios que se utilizan en la fuga, creando la ilusión de la misma.

La estructura del preludio presenta dos partes evidentes; la primera, escrita en forma libre, propia del preludio y la segunda sugiere en su forma un estilo fugado, ésta no llega a adquirir las características de la fuga, pues para que ello suceda deben existir al menos dos voces, en las cuales la respuesta a la primera exposición del tema presente el mismo desarrollo, o las dimensiones del primer tema.

Cuando se analiza este preludio en la transcripción que el mismo Bach hizo para laúd, se utilizan dos voces, recurso factible en este instrumento polifónico; sin embargo, no llega a desarrollar la segunda voz tan ampliamente como lo hace con la primera, sólo se limita a reforzar la melodía, en este caso, la voz superior, es decir, no sucede un diálogo equitativo en ambas voces, puede llegar a sugerir el canto propio del bajo con elementos interesantes de respuesta, pero no llega a desarrollarse como

lo hubiese hecho en una obra para teclado. Compárese este ejemplo de la Partita No II en do menor para clavecín, donde Bach utiliza el mismo esquema del Preludio de la V suite.

SUITE No. 5

PRELUDE *And.*

Partita II

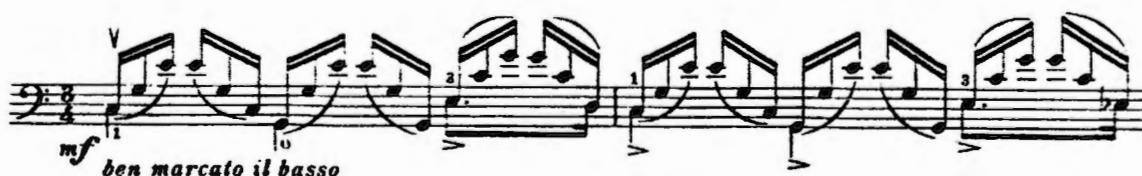
Sinfonia
Grave Adagio

Andante

Ambas obras se asemejan en su estructura, al introducir un Grave lento y dramático que posteriormente desembocan en un estilo fugado. Sin embargo, cuando se ejecuta la V Suite de violoncello, se puede experimentar una sensación tan completa, al igual que si se ejecutara un instrumento polifónico, como un órgano o clavecín.

Capricho Op 25 No 7 para Violoncello Solo de Alfredo Piatti.

En el Capricho No 7 Op. 25 vemos como la melodía emerge espontáneamente de la base armónica, la línea melódica o el tema lo lleva el bajo, por ello se emplea un recurso en la mano izquierda, que atiende a un orden específico de posiciones fijas en dobles cuerdas, que van recorriendo toda la *tastiera* del instrumento, creando el efecto armónico. Obsérvese en este fragmento del Capricho, el bajo melódico que destaca:



Para lograr la claridad melódica en este Capricho, se requiere de una mayor presión en el arco cuando se ejecuta la melodía, esto se debe a que la región donde sobresale, está en el registro mas grave del instrumento por lo que el concepto de velocidad y peso es indispensable para lograr el efecto deseado por el autor.

Como puede observarse en el ejemplo del capricho, hay un uso recurrente de dobles cuerdas, donde fluyen intervalos de cuartas, quintas, sextas y séptimas, entre otros. Aquí se aplica el mismo concepto explicado en el preludio de la V suite de Bach. Para ejecutar las quintas, se coloca la falange del dedo de la mano izquierda en forma de cejilla, de modo que pueda ajustarse la afinación con mayor o menor

presión, con el fin de obtener el intervalo deseado. Lo mismo se aplica para los demás intervalos.

Otro aspecto digno de destacar es el empleo del dedo pulgar de la mano izquierda. En algunas composiciones para violoncello, el pulgar se emplea a manera de *capotasto*, es decir, como una barra: por lo general se toman como base los armónicos naturales y de allí se trabaja la posición, agregando los demás dedos. Cabe destacar, que el empleo del dedo pulgar de la mano izquierda ofrece un recurso indispensable para la realización de intervalos superiores a la octava, cuya extensión sería imposible sin su uso. Como ejemplo, obsérvese este fragmento final del capricho:

The image displays two systems of musical notation for a cello capriccio. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a series of arched notes, marked with the tempo instruction *allarg.* above the staff. The second system also consists of two staves, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *ff* (fortissimo) at the beginning and *f* (forte) at the end of the system.

Puede observarse que el pulgar se estira de una manera inusual y en una región muy aguda del instrumento. Para satisfacer la secuencia armónica que viene utilizando, se ve en la necesidad de emplear un sistema de escritura de dos pentagramas, lo cual es posible por el amplio registro del violoncello.

Sin embargo, Piatti le da también otro uso al pulgar de la mano izquierda, en este caso atendiendo al impulso melódico que lleva el capricho. Lo aplica como un dedo más, que ejecuta una sola nota y no como *capotasto*, por ejemplo:



Fragmento del Capricho.

Observemos ahora el empleo del arco en este capricho de Piatti. La mano derecha se encarga de hacer un efecto, que en este caso, sería un solo tipo de golpe; se usa desde la punta hacia el talón en forma de media luna, de manera que el sonido fluya parejo y estable usando tres y cuatro cuerdas. Ejemplo del movimiento del arco:



Fragmento del Capricho.

Puede notarse que el movimiento del arco se hace más ágil en el cambio de tres a cuatro notas -en el pasaje de fusas- para ello debe emplearse mayor velocidad en el arco.

La dificultad de este capricho radica en coordinar ambas manos de modo que la melodía sea expuesta claramente, destacando el canto del bajo, en un registro grave y sin dejar de sonar el relleno armónico.

El gran aporte de Piatti con sus caprichos, consistió en proporcionar una técnica sólida y representativa de las grandes destrezas en la ejecución, como el que aportaron cada uno de los compositores-instrumentistas románticos, al instrumento de su predilección.

Sonata Op 25 No 3 para Violoncello Solo (1er mov) de Paul Hindemith.

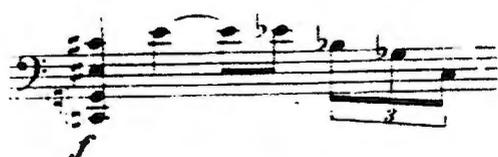
La ruptura conceptual, relacionada con el estilo de composición, en comparación a las obras expuestas anteriormente de Bach y Piatti, se hace evidente en la Sonata para Violoncello Solo de Hindemith. Se trata de una obra experimental, en la que se exploran indudablemente otros recursos sonoros del violoncello; éstos se enmarcan dentro de un lenguaje atonal debido a que este tipo de composición no se rige por los patrones armónicos conocidos por los compositores anteriores.

Evidentemente, existe una secuencia armónica, sin embargo, no se especifica o define tonalidad alguna; por consiguiente, ésta sonata se mueve en eventos específicos, donde el elemento clave es la exploración de la tesitura del violoncello, a través de un patrón rítmico definido y enérgico.

En la estructura del primer movimiento, Hindemith utiliza el esquema de la forma sonata del estilo clásico, es decir, hace una evidente exposición con un tema A, un tema B y un pequeño puente que modula cromáticamente, donde usa elementos del tema A, hasta llegar al climax. Luego, tras un breve reposo, inicia el segundo tema en el que emplea los mismos elementos rítmicos anteriores, para ir desembocando en lo que sería la re-exposición del tema A, con el que culmina el primer movimiento.

Es digno de observar que el mismo posee una estructura muy corta, pues los temas no llegan a ser desarrollados, tal como lo exige la forma sonata. Sin embargo, el autor logra en un movimiento de cuarenta y dos compases, el efecto de la misma.

El tema A comienza con un acorde de cuatro notas en el registro central, a la usanza del estilo barroco, es decir, este tipo de acordes en un instrumento monódico se producen dividiendo primero las dos notas de abajo (do y sol natural del violoncello) y luego las dos superiores (mi sostenido y fa sostenido).



Ej de Hindemith



Ej de Bach.

En el caso del comienzo del preludio de la V suite de Bach, el acorde inicial genera una melodía que desemboca en una resolución armónica, mientras que en Hindemith el acorde inicial establece un impulso sonoro que generará aspectos rítmicos bien definidos. Introduce también un efecto de bitonalidad, creando una sensación confusa tanto al oyente como al ejecutante, al mismo tiempo que llama la atención, por la fuerza que transmite.

El tema B es enérgico y rítmico, en figuras de tresillos, pero ahora escritas en el registro grave.



Es interesante hacer notar que el primer tresillo tiene una subdivisión notoria: emplea en lugar de la última corchea, dos semicorcheas, lo que produce un efecto de velocidad sin necesidad de alterar el tempo. Para lograrlo, se usa la región del talón en el arco en forma muy marcada, tal como se indica al comienzo (*Markiert*). Puede observarse también el empleo de cuerdas al aire y de dobles cuerdas, que en este caso están relacionadas con el color y no con una tonalidad específica. Este patrón rítmico lo va desarrollando hasta llegar al compás quince, donde inicia una especie de camino cromático ascendente, para llegar al climax del movimiento en el registro más agudo del instrumento.



Al igual que Piatti en el capricho, Hindemith explota en la sonata la línea melódica que surge de un efecto armónico, mientras que en el preludio de Bach la melodía es consecuencia del desarrollo contrapuntístico. Ejemplo:



Finalmente, tras un breve reposo de un compás después del climax, inicia con el segundo tema B, nuevamente en el registro grave con los tresillos, éstos van explorando todo el registro medio y grave hasta llegar a la re-exposición del tema A, con el que culmina el movimiento empleando una especie de coda final muy breve, pero efectiva.

Puede observarse en este primer movimiento, como el compositor juega prácticamente con los mismos elementos rítmicos, recorriendo todo el registro del instrumento. Su dificultad radica en mantener la precisión rítmica dentro de un lenguaje que explora indiscutiblemente el color del sonido.

A tal respecto, Hindemith especificaba que, toda teoría musical debe estar supeditada a la práctica, resultando esencial para el compositor, la familiaridad con los instrumentos a través de la misma. Desde este punto de vista, el autor se involucra con las necesidades del ejecutante, razón que permite explorar con profundidad los rangos del instrumento, lo cual le da a la Sonata para Violoncello Solo, indudablemente, un color especial.

CONCLUSIONES

Como es sabido, a lo largo del estudio de la música, la discusión y argumentación de los aspectos técnicos implicados en la ejecución instrumental, son un tema ciertamente complejo, que acarrea más discusiones que conclusiones.

Es difícil entender, y esto es ampliamente discutido por teóricos musicales universales, quién tiene la razón a la hora de definir: “esa es la interpretación correcta”. Definitivamente nadie lo sabe, lo que sí es cierto, es que como músicos intérpretes y ejecutantes, se está en la obligación de atender a una difícil sentencia de obediencia y fidelidad al compositor, imprimiendo un rasgo de originalidad al interpretar una obra que fue concebida en un tiempo y contexto determinado.

Es interesante reflexionar entonces, por qué después de la aparición de las seis suites para violoncello solo, que datan de 1720, muy poco o prácticamente nada fue escrito para éste género durante los siguientes doscientos años. Quizás las complejidades armónicas y texturales que caracterizaron la música del siglo XVIII, hicieron que los compositores posteriores encontraran inadecuada la composición para el instrumento solo, debido a la supuesta limitación, en cuanto a posibilidades, como el empleo de una rica y elaborada polifonía y también una mayor necesidad de volumen.

A pesar del gran desarrollo alcanzado en el estilo contrapuntístico que presentan las suites de Bach, éstas no tuvieron un impacto decisivo en el posterior desarrollo de los nuevos estilos musicales, lo que ocasionó una desaparición o

desconocimiento total de los innumerables recursos para la composición que tiene el instrumento solo hasta comienzos del siglo XX. Aún con los esfuerzos de Mendelssohn para rescatar la música de Bach durante el siglo XIX, el resto de las composiciones de los maestros del barroco permanecían casi desconocidas para la mayoría de los músicos. Por lo general eran presentadas en versiones bastante distorsionadas, algunas con acompañamiento de piano, como es el caso de Robert Schumann y Julius Klengel, quienes no entendieron la complejidad y magnitud de las suites de Bach, hasta la aparición de Pablo Casals quien reveló el secreto de su interpretación original ejecutándolas en su totalidad en público por primera vez.

A raíz de esto, se estableció el parámetro de las obras, con nuevas versiones que aparecen constantemente. Desde entonces, el desarrollo para la literatura del violoncello solo ha crecido enormemente, presentando un sinfín de posibilidades a los compositores modernos.

Los trabajos de Julius Klengel, (Capricho en la forma de *Chacona* Op 43 y la Suite Op 56); Offenbach, (Trece fantasías operáticas); Sibelius, (Tema y Variaciones) (1887); Max Reger, (Tres Suites Op 131) (1915) y Zoltan Kodaly, (Sonata Op 8) (1915), se pueden considerar como el siguiente trabajo significativo para el violoncello solo, después de doscientos años de ausencia.

En la obra para violoncello solo de Reger, llamado "el segundo Bach," se encuentran elementos que emulan la proeza de las suites de Bach, uniendo su rigor técnico con el lenguaje armónico de Wagner pero con un tratamiento más clásico.

Deben ser justamente consideradas como el vínculo existente entre las suites de Bach y la explosión de obras para violoncello solo en el siglo XX.

En la época romántica, es la concepción de la individualidad lo que domina, por lo que los compositores trabajan en función del desarrollo personal, relegando la superficialidad reinante en los salones musicales y promoviendo la lenta liberación del músico como compositor e instrumentista, creador libre e independiente. Se encontró entonces el músico instrumentista y compositor de ésta época, en una situación comprometedora, pues debía producir para su instrumento teniendo unos antepasados de la talla de Bach, Telemann, Haendel y contemporáneos como Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Brahms, por lo que evolucionar instrumentalmente, era difícil. Sin embargo, instrumentistas-compositores como Alfredo Piatti, y sus contemporáneos, desafiaron éstas circunstancias, logrando así aportar con su trabajo, un eslabón más en la evolución técnica del instrumento. Sus 12 Caprichos Op. 25, son una muestra fehaciente de ese proceso de exploración de recursos técnicos que tanto caracterizaron el siglo XIX.

No es éste el caso de Hindemith, quien en su lenguaje, no se sintiera identificado con sus contemporáneos. Se declaró a sí mismo como enemigo del Romanticismo, del Expresionismo, y del Impresionismo, oponiéndose a los cánones tradicionales de la armonía, usando un lenguaje algo torturado, más bien violento, pero con un evidente gusto por la música de Bach. Su obra, libre de todo mensaje sensible, se dirige más a la inteligencia que al corazón. En la Sonata para violoncello solo Op. 25 N° 3 observamos un ejemplo de la profunda conciencia de Hindemith,

donde expresa con abundantes ideas, el color de su música, a través de la exploración del instrumento solo.

El estudio del repertorio para violoncello solo es un tema de reflexión obligada no solo para estudiantes e intérpretes, sino también para los investigadores de las características de la evolución instrumental en general, debido al proceso por el cual atravesó el violoncello para llegar a ser en el día de hoy, un magnífico y versátil instrumento capaz de emplearse en diferentes campos de la música, pero sobre todo con su enorme ventaja de ser solista y acompañarse a sí mismo.

BIBLIOGRAFIA

- Arizcuren , Elías. (1992). El Violoncello. Editorial Labor S.A. Barcelona.
- Corredor, Josep. (1985). Casals. Editorial Salvat Editores S.A. Barcelona
- Cowling, Elizabeth (1975) The Cello. Editorial Charles Scribner's Sons. New York.
- Ginsburg, Lev. (1983). History of the Violoncello. Editorial Herbert R. elrod. T.F.H.
New jersey, USA X
- Markevitch, Dimitry (1984) Cello History. Editorial Summy Birchard Music
Princeton, New jersey, USA.
- Markevith, Dimitry (1989) The Solo Cello. Editorial Fallen Leaf Press.
- Stowell, Robin (1999) The Cambridge Companion to the Cello. Editorial Cambridge
University Press.
- Pietro, Carlos (1983) Las Aventuras de un Violoncello, Historias y Memorias.
Editorial Fondo de Cultura Económica, Mexico.
- Van der Straten, E (1914 y 1971). History of the Violoncello. Editorial London.
- Walden Valerie, (1740-1840) One Hundred Years of Violoncello: A History of
Technique and Performance. Cambridge University Press U.K.
- Wasielewski Wilhem, (1968) The Violoncello and its History. Editorial Da Capo
Press New York.

APENDICES

Indice de obras para violoncello de J.S. Bach, Alfredo Piatti y Paul Hindemith.

Obras para violoncello de Juan Sebastian Bach.

- Tres Sonatas para Viola da Gamba y Clavecin. (Sol Mayor BWV 1027, Re Mayor BWV1028 y Sol menor BWV 1029).
- Seis Suites para Violoncello Solo. (BWV 1007-1012)

Obras para violoncello de A. Piatti:

- Seis Sonatas para Violoncello y Piano
- Dos conciertos Op. 24 y Op. 26
- Concertino Op 18
- Piezas de Salón para violoncello
- Doce Caprichos para Violoncello Solo
- Arreglos para violoncello de las obras de Ariosto, Boccherini, Brahms, Porpora, Simpson, Valentini y Veracini.

Obras para violoncello de Paul Hindemith:

- Concierto N°1 para violoncello
- *Kammermusik* N°3 (Op. 36 N°2) para violoncello y diez instrumentos.
- Concierto N°2 para violoncello.
- Sonata N°3 Op. 11 para violoncello y piano.
- Sonata N°3 Op. 25 para violoncello solo.

Apéndice de Partituras

- No1. Preludio de la V Suite en do menor de J.S.Bach. Edición, International Music Company, New York. Revisada por Pierre Fournier, 1972.**
- No 2. Capricho Op 25 No 7 en do mayor de A. Piatti. Edición Casa Ricordi Milano-BMG Ricordi SPA. Revisada por Rocco Filippini, Italia 1988.**
- No 3. Primer Movimiento de la Sonata Op 25 No 3 de P. Hindemith. Edición Renewed Schott & Co. Ltd, Londres, 1951.**

SUITE No. 5

J.S. Bach.

PRELUDE (*Grave*) - $\text{♩} = \text{ca. } 44$

1 $\text{♩} = \text{ca. } 44$

f

tr. *f*

p *mp* *cresc.* *f* (rall.)

$\text{♩} = \text{ca. } 48-50$

p *mf* *f* *p*

f *p*

This page of musical notation contains ten staves of music, likely for guitar, with various annotations and dynamic markings. The staves are numbered 63, 71, 80, 89, 97, 106, 115, 123, 131, 140, 149, 158, and 166. The notation includes complex rhythmic patterns, fingerings, and dynamic markings such as *meno*, *cresc.*, *p*, *piu*, and *f*. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notation is dense with notes, rests, and articulation marks, including slurs, accents, and breath marks. The piece concludes with a final chord and a fermata.

174

183

191

200

208

216

This page of musical notation is for a bass line, consisting of ten staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics, articulations, and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a forte (*sf*) dynamic. It features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings are indicated by the number '1'. A *dim.* (diminuendo) marking is present.
- Staff 2:** Continues the eighth-note patterns. It includes a triplet of eighth notes and a pair of eighth notes beamed together. Fingerings '1', '3', and '2' are shown.
- Staff 3:** Features a triplet of eighth notes and a pair of eighth notes. Fingerings '2', '4', '3', and '1' are indicated.
- Staff 4:** Includes a triplet of eighth notes and a pair of eighth notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is marked. Fingerings '2', '4', '1', and '3' are shown.
- Staff 5:** Continues the eighth-note patterns with slurs and accents. A flat (b) is used for the key signature.
- Staff 6:** Starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. It features eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings '1', '3', '1', '3', and '1' are indicated.
- Staff 7:** Continues the eighth-note patterns. A flat (b) is used for the key signature. Fingerings '1' and '2' are shown.
- Staff 8:** Features eighth-note patterns with slurs and accents. A flat (b) is used for the key signature. Fingerings '1' and '4' are indicated.
- Staff 9:** Continues the eighth-note patterns. A flat (b) is used for the key signature. Fingerings '1' and '4' are shown.
- Staff 10:** Ends with a crescendo (*cresc.*) and *sempre* marking. It features eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings '1', '3', '1', '1', '4', '2', and '1' are indicated.

1 3 0 1 3 0 1 2 0
 III
f *p* *f*
p *cresc.*
dim. *dim.*
poco rall.
p *f*
p *mf* *sf*
p *mf* *sf* *p*

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *poco rall.* (poco rallentando), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. There are also some specific markings like '3 4' and '2 4' above groups of notes. The music is written in a single clef, likely bass clef, and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

The image displays a musical score for a piece, likely a piano or guitar, consisting of several systems of notation. The score is written in bass clef for the lower parts and treble clef for the upper parts. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *fff* (fortississimo), as well as performance markings like *allarg.* (allargando) and *riten.* (ritardando). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes fingerings and breath marks (V) throughout. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line.

Sonate für Violoncello solo

Paul Hindemith
opus 25 No. 3

I

Lebhaft, sehr markiert, Mit festen Bogenstrichen.

The musical score is written for a solo cello in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and performance instructions are "Lebhaft, sehr markiert, Mit festen Bogenstrichen." The score is divided into eight staves. The first staff starts with a dynamic marking of *f*. The second staff includes a triplet marking above a group of notes. The third staff has a dynamic marking of *ff*. The fourth staff, which is in bass clef, has a dynamic marking of *ff p*. The fifth staff is in bass clef and has a dynamic marking of *ff*. The sixth staff is in bass clef and has a dynamic marking of *ff*. The seventh staff is in bass clef and has a dynamic marking of *f*. The eighth staff is in bass clef and has a dynamic marking of *f*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *f*. It contains several triplet markings. The bass staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *f*. It contains several triplet markings.

Second system of musical notation. The treble staff continues with triplet markings. The bass staff ends with a dynamic marking of *ff*.

Third system of musical notation. The bass staff contains several triplet markings and dynamic markings of *ff* and *p*.

Fourth system of musical notation. The bass staff contains several triplet markings and dynamic markings of *ff* and *p*.

Fifth system of musical notation. The bass staff contains several triplet markings and dynamic markings of *ff* and *p*.

Sixth system of musical notation. The bass staff contains several triplet markings, a *ritenuito* marking, and a dynamic marking of *ff*. The tempo marking *a tempo* is positioned above the staff.

Seventh system of musical notation. The bass staff contains several triplet markings and dynamic markings of *ff*.

Eighth system of musical notation. The bass staff contains several triplet markings and dynamic markings of *ff*.