

Monografía Sobre La Elegía Op.24 de Gabriel Urbain Fauré para Violonchelo y Piano:

Un Análisis Contextual, Formal y Performático como Guía para su Interpretación

Stephanie Michelle Arenales Ariza

Universidad de Pamplona

Asesora:

Graciela Valbuena Sarmiento - Mg.

Stephanie Michelle Arenales Ariza, Facultad de Música, Universidad de Pamplona

La correspondencia relacionada con este ensayo monográfico debe ser dirigida a
Stephanie Michelle Arenales Ariza, Facultad de Música, Universidad de Pamplona,
Av 12 # 10 – 17 Montebello 1, Los Patios, 541010, Norte de Santander, Colombia

Contacto: stephaniearenales@hotmail.com

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJO DE GRADO-PREGRADO

Nota de aceptación

Firma del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Pamplona, 31 de octubre de 2017

DEDICATORIA

A Dios por estar siempre presente en cada momento de mi vida, a mis padres por su apoyo incondicional, por siempre alentarme en los momentos de crisis y creer en mí, al Maestro Miguel Romero Pachón por darme las mejores bases musicales y hacerme enamorar de la música, a la Maestra Graciela Valbuena Sarmiento por todas sus valiosas enseñanzas y ayuda durante mi proceso de formación como profesional, músico y violonchelista en la universidad de Pamplona, al Maestro Henryk Jan Zarzycki por guiarme y motivarme en el violonchelo, a Luca Meinardo por su apoyo incondicional, compañeros, profesores y familiares que siempre creyeron en mí.

Contenido

ÌNDICE DE GRÁFICAS	1
RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUCCIÓN	4
CAPITULO 1: CONTEXTO HISTORICO DE LA ELEGÍA OP.24 DE GABRIEL URBAIN FAURÉ.....	9
CAPITULO 2: ANÁLISIS FORMAL DE LA ELEGÍA OP.24 DE GABRIEL URBAIN FAURÉ.....	16
CAPITULO 3: ANÁLISIS PERFORMÁTICO DE LA ELEGÍA OP.24 DE GABRIEL URBAIN FAURÉ	24
CONCLUSIONES	28
BIBLIOGRAFÍA.....	31
VITA	33
ANEXOS.....	34

ÌNDICE DE GRÁFICAS

Figura 1. Compases 10 al 17	18
Figura 2. Compás 23 al 24	18
Figura 3. Compás 30	19
Figura 4. Compás 23 se Observa el Motivo II	19
Figura 5. Compás 35 con Motivo II Adornado	20
Figura 6. Compás 35	20
Figura 7. Compás 37	21
Figura 8. Compás 39 sección A'	21
Figura 9. a) compás 45	22
Figura 10. b) Compases 47 y 48.....	22
Figura 11. c) Compás 50	22
Figura 12. d) Compases 52 y 53.....	23

RESUMEN

El análisis contextual, formal y performático como guía para la interpretación de la Elegía Op.24 de Gabriel Urbain Fauré para violonchelo y piano, tiene como propósito dar a conocer al público y en particular al estudiante de música un estudio analítico de la obra basada en la interpretación. A través de este estudio se comunica el pensamiento musical del autor, el cual se ha plasmado en una de las obras más representativas del repertorio académico para los violonchelistas. Los aspectos abordados fueron el contexto histórico, la estructura formal, el lenguaje y la interpretación musical a partir de un enfoque analítico y comparativo. Esta búsqueda documenta una de las obras que conforman el recital de violonchelo como requisito de grado.

Palabras claves: Interpretación musical, análisis formal, análisis performático, contexto histórico, Elegía y Gabriel Urbain Fauré.

ABSTRACT

The contextual, formal and performative analysis as a guide for the interpretation of *Elegía Op.24* by Gabriel Urbain Fauré for cello and piano, has the purpose of making known to the public and in particular to the music student an analytical study of the work based on the interpretation. Through this study the author's musical thought is communicated, which has been translated into one of the most representative works of the academic repertoire for cellists. The aspects addressed were the historical context, the formal structure, the language and the musical interpretation based on an analytical and comparative approach. This search documents one of the works that make up the cello recital as a grade requirement.

Keywords: Musical interpretation, formal analysis, performative analysis, historical context, *Elegy* and Gabriel Urbain Fauré.

INTRODUCCIÓN

“El artista debe amar la vida y mostrarnos que es hermosa. Sin él, lo dudáramos.”

Gabriel Urbain Fauré.

Durante el proceso de estudio del pregrado en música en la Universidad de Pamplona es de carácter obligatorio que el estudiante elija el instrumento básico con el cual se desempeñará a lo largo de la carrera. Además, de lo mencionado es necesario que en el transcurso de los años el estudiante escoja una de las modalidades de grado que ofrece el Programa de Música, por este motivo he seleccionado la modalidad de recital que exige como requisito la interpretación de un repertorio académico. Al mismo tiempo, el estudiante deberá realizar una monografía antecedida de la aprobación del anteproyecto de grado sobre alguna de las obras a interpretar en su recital con el fin de facilitar su decodificación, entendimiento e interpretación. Por esta razón he seleccionado con ayuda de la maestra de la cátedra de violonchelo el tema de la monografía “Elegía Op.24 De Gabriel Urbain Fauré para Violonchelo y Piano: Un análisis contextual, formal y performático como guía para su interpretación” en donde se reunirá la información requerida dentro de los requisitos para la modalidad de recital.

En este trabajo el lector podrá encontrar un estudio analítico de la obra que sirve como guía para mejorar la interpretación de ésta, apoyándose en el análisis formal, el estudio contextual histórico y el análisis comparativo performático entre dos ilustres violonchelistas intérpretes de la obra.

Otro aspecto importante fue delimitar lo que se quería explicar a través del documento escrito (Torres, 2014); es por ello que a partir del abordaje de esta obra se demarcaron ciertas dificultades técnicas en la digitación, agógica y carácter musical de la obra que lograron ser superadas.

De esa manera se observó que la obra no se centra tanto en el virtuosismo sino en la expresión musical, al requerir mayor trabajo en recursos interpretativos. En pocas palabras, el estudio técnico fue la base para comprender que se necesitaba un estudio profundo sobre la interpretación. De lo anterior surge el interrogante primordial «¿Cuáles son los elementos interpretativos principales para abordar la Elegía Op.24 de Gabriel Urbain Fauré para Violonchelo y Piano?» que guiará mi búsqueda interpretativa.

Sobre este particular caso es importante identificar aspectos que nos permitirán adentrarnos en el lenguaje interpretativo de la obra, tales como: los motivos, la estructura, las regiones tonales por las que transita la melodía, el esquema, la lógica o estrategia que persigue el compositor a través de dicha estructura formal. Además, es importante conocer los estudios realizados por el compositor, aportes, influencias, maestros, contemporáneos, circunstancias e incidencias.

Todo esto reviste una gran importancia para seleccionar la agógica más idónea a proporcionar en cada pasaje, establecer los momentos de diálogo entre el piano y el violonchelo, facilitar la interiorización y memorización de la obra, situar la obra en la historia de la evolución musical, conocer los aspectos genéricos y aspectos estructurales de la obra, entender el lenguaje y la estética musical del compositor en la obra, a fin de mejorar la interpretación musical de la Elegía Op.24 de Gabriel Urbain Fauré.

Los criterios en los cuales se centro mi monografía se basaron en el conocimiento del pensamiento compositivo del artista, el contraste de color, las atmósferas propias del periodo musical y en particular del impresionismo francés, también, en el estudio de la estructura y el discurso musical que hila la Elegía y en los recursos técnicos empleados por dos grandes intérpretes.

El análisis formal, un estudio contextual de la obra y su compositor, serán dos recursos que sumados al análisis performático de Yo yo Má y Piatigorsky me permitirán entender más ampliamente “cómo está hecha la obra”, es decir en qué pensó el compositor para crearla, que materiales utilizó, qué forma musical le dio, o qué características estilísticas y funcionales le condicionó. Además, el estudio contextual ayudará a entender cómo las circunstancias personales del compositor y de su entorno influyeron en la materialización de su obra. La realización de un análisis formal de la obra contempla el tipo de esquema, lógica o estrategia que persigue el compositor para así llegar a conclusiones de articulación, fraseo, tempo, dinámicas y, por último, pero no menos importante, facilitar la interiorización y memorización de la obra a través de la búsqueda de diversas interpretaciones, del solfeo de cada una de las partes del score y de los motivos principales.

El abordaje temático de esta obra es un soporte intelectual que fortalece y desarrolla las habilidades interpretativas, permitiendo realizar reflexiones técnicas y musicales sobre el autor y su obra. Esta obra constituye el legado de intérpretes de talla internacional de las grandes salas de concierto por su alto carácter expresivo, por consiguiente, el empleo de herramientas musicales tales como el análisis formal y la contextualización histórica del compositor y su obra,

contribuirán con la comprensión de la idea musical que deseaba transmitir el autor y finalmente facilitar la ejecución de la obra con un nivel más profesional.

El análisis contextual y formal del Óp 24 de Fauré aporta a la comunidad violonchelista elementos de estudio que facilitan su comprensión y por ende acercan a su interpretación. «En realidad, el análisis es también un arte [...] el gran arte de la interpretación». (LaRue, 1989)

En este sentido es importante mencionar que el discurso musical de este ópus emerge orientado por el título de la obra: Elegía, la cual refiere sentimientos de angustia que deben interiorizarse a la hora de ejecutar el tema. Por otra parte, la implementación de los modos, la experimentación tímbrica, cambios de tiempo que dan la sensación de posibles rubatos, la textura libre, la intención interpretativa diferente para cada una de las partes debido a su forma ternaria libre y el empleo de un registro amplio en el violonchelo instrumento protagonista de la obra, me permiten identificar su estilo impresionista francés.

A la fecha de presentación de este ensayo monográfico no existe un documento publicado en el ámbito nacional e internacional sobre el estudio contextual y formal del Op. 24 de Fauré para Violonchelo y Piano. Los estudios más cercanos sobre el tema versan sobre “Aproximación al lenguaje de Dimitri Shostakovich (1906-1975): Análisis de La obra Concierto para violonchelo y orquesta No° 1 en mi bemol mayor, Opus 107”. (García, 2012) Y sobre “Recomendaciones interpretativas sobre el concierto en C de J. Haydn respaldadas en la teoría musical” (Basto, 2008) ambos de la Pontificia Universidad Javeriana. El estudio formal y contextual que más se acerca a este análisis versa sobre el “Análisis formal y contextualización dentro del panorama musical colombiano”, que pretende abrir un poco la visión entre lo que es el folclor colombiano aplicado a las técnicas y tendencias de la música clásica y los instrumentos de cuerda frotada, a ciencia cierta, en el violonchelo. (Londoño, 2012)

Es importante destacar que esta monografía se orienta a los estudiantes del Programa de Música de la Universidad de Pamplona (Colombia), y en particular a los estudiantes de Violonchelo. Ella se enmarca en la dimensión de la interpretación musical, descifrando significados, percepciones, intenciones y acciones de los datos encontrados referentes a las interpretaciones expuestas por los violonchelistas de talla mundial Yo- Yo Ma y Piatigorsky, con la finalidad de construir una memoria más clara de la obra y su compositor.

El repertorio seleccionado para mi recital de grado está conformado por seis obras, del periodo barroco, romántico y contemporáneo dentro de las cuales se encuentra la Elegía de Gabriel Fauré, Concierto para Violonchelo en A menor de Camille Saint-Saëns, Tres Nocturnos para Violonchelo y Guitarra de Friedrich Burgmüller, Giga de la Suite n°3 para violonchelo de Johann Sebastian Bach e Invierno Porteño para Trío de Astor Piazzolla.

CAPITULO 1: CONTEXTO HISTORICO DE LA ELEGÍA OP.24 DE GABRIEL URBAIN FAURÉ

Hay que hacer notar que, en la historia del arte musical, el posromanticismo fue un periodo musical contemporáneo al nacionalismo en donde los autores como Strauss, Mahler, Rachmaninov, Scriabin, Fauré, Puccini se vieron influenciados por la obra de Richard Wagner y a su vez en las primeras corrientes vanguardistas, buscando llevar a la cúspide la exaltación de la individualidad y los estados anímicos personales. Este periodo constituyó una continuación del lenguaje romántico, durante la segunda mitad del siglo XIX y tuvo su máximo esplendor en Francia. (Torre, 2012)

A principios del siglo XIX en Francia, se gestó la revolución por mantener la monarquía o instaurar la República, marcando a los artistas franceses que se sintieron extraños en su propia época ya que se veían así mismos en un imperio al final de la decadencia. Como consecuencia de esta situación nació el movimiento simbolista que resaltaba la individualidad del artista, del cual hacen parte poetas como Charles Baudelaire, Paul Verlaine, entre otros quienes influenciaron la obra de Gabriel Fauré. Las influencias que tuvo más marcadas fueron recibidas a través de la escuela francesa, dadas principalmente por Camille Saint-Saëns; Sin embargo, también fue influenciado por la escuela alemana, ya que músicos como Wagner, Liszt y Schumann fueron de guía para su labor musical. De sus estudios en la Escuela de Música Clásica y Religiosa se resalta el aporte por parte del director Niedemeyer como contribución en su formación musical. En lo que concierne a sus influencias en el arte de la composición religiosa se destacan Bach y Mendelssohn. Esas influencias por parte de las escuelas alemana, francesa y española hacen que la música de Fauré sea única, innovadora, moderna y a la vez tradicional dada por su educación

clásica y religiosa que converge y marca en su pensamiento compositivo, en su estética y escritura musical.

Es importante mencionar que el contexto social y cultural de Europa transitaba entre dos siglos, mientras la música imprimía al romanticismo destellos de diversas corrientes musicales, Francia se abría a la modernidad a partir del impresionismo, expresionismo y vanguardismo. En este mismo periodo emergen escuelas religiosas como la Escuela de Música Clásica y Religiosa dirigida por Alexandre- Etienne Choron, creada en 1818, la Sociedad de Música Clásica y Religiosa, creada en 1934 y por último, pero no menos importante la Escuela de Música Clásica y Religiosa, creada en 1853 a cargo de Louis Niedermeyer, quien fue de gran influencia para músicos como César Franck, Camille Saint- Saëns y Gabriel Urbain Fauré, favoreciendo así a la música francesa y a la música instrumental de la época.

La vida de Fauré no solo estuvo marcada por influencias literarias de la famosa corriente de los poetas malditos, sino también por la música sacra, el órgano y las clases de dirección recibidas durante su periodo escolar. Cabe mencionar que fue uno de los principales compositores de finales del siglo XIX, nacido el 12 de mayo de 1845 en Pamiers en el seno de una modesta familia de herreros de clase media, que durante su juventud fue trasladado a diversas ciudades francesas, dentro de las cuales se encuentra Montgauzy una pequeña localidad al sur de Francia, allí mediante la intervención del Obispo de Pamiers ingresó a la Escuela de Música Clásica y Religiosa de la localidad, la cual estuvo dirigida por Louis Niedermeyer. Esta escuela se destacaba por tener gran cantidad de pianos y por facilitar a sus estudiantes el aprendizaje del órgano con distintas obras para este instrumento hechas por compositores de este instrumento como Mendelssohn y Bach. Allí recibió una de sus primeras influencias en el piano, ya que se interpretaban obras pianísticas de grandes compositores como Beethoven, Bach y

Mozart entre otros; No obstante, la reputación de esta escuela era la música coral de compositores renacentistas, con el fin de que los alumnos salieran preparados para ser buenos directores corales. A los 20 años, Fauré abandonó su escuela en busca de trabajo y por motivos económicos se trasladó a la ciudad de París para ser asistente de organista en la iglesia de Notre Dame, en la cual no permaneció mucho tiempo, ya que tuvo desavenencias con sus superiores.

Además de eso, se presentó en el primer Régimen de la Infantería ligera Imperial a principios del año 1870 y al terminar la guerra se desempeñó como organista en varias iglesias, en ese entonces su maestro Camille Saint-Saëns lo adentró en los salones Parísinos en donde se congregaban músicos significativos de la época como lo eran Duparc, D'Indy, Lalo y Chabrier, con los que integraría la Sociedad Nacional de Música, cuya finalidad era apoyar la composición y la interpretación de la música francesa seria.

Cabe señalar que Fauré fue nombrado en la Madeleine de París en el año 1874, reemplazando a su mentor, Saint- Saëns. En ese entonces compuso algunas obras maestras de su juventud tales como, el primer cuarteto para piano Op. 15, la primera Sonata para violín Op. 13, o la Ballade para Piano, la cual mostró al pianista virtuoso Franz Liszt, quien opinó que era una obra difícil de interpretar.

En lo formal se distinguía por su maestría en el arte de la modulación, en su peculiar finura en la exploración de tonalidades poco comunes y en fantásticas transiciones a otras lejanas. La necesidad ávida por desarrollar progresiones en su música, la atención por el equilibrio de las sonoridades, el recelo por las duplicaciones engorrosas, la moderación en el uso de los registros extremos y por la poesía de un estilo pianístico enteramente personal, en el que todo se renueva sin parecer cambiar.

En cuanto a sus composiciones podemos llegar a contar ciento veintiuno, que no fue muy prolífica para su larga vida, puesto que daba prioridad a la calidad más que a la cantidad. Su obra vale resumirla en géneros, compuso varias series de nocturnos, barcarolas, impromptus y valsos para piano que caracterizaron la época. En su primera etapa compositiva se impone la semejanza entre los nombres de sus obras con las de Chopin.

La fama de Fauré deriva de su música vocal, la música religiosa no fue la más a fin a su talento. Además, hizo música para teatro destacándose sus obras musicales para tragedia. Cabe destacar que sus composiciones para música de cámara fueron consideradas como su obra compositiva más perfecta, así como las canciones gracias a sus habilidades melodistas. (Greiff, 1945)

En el año 1880 Fauré compuso “La Elegía” en la cual nos adentramos en un universo en donde lo patético reemplaza la sensibilidad. Esta obra fue concebida como un movimiento lento de una sonata para Violonchelo y Piano, fue publicada aisladamente en 1883, creada el 15 de diciembre de este mismo año por su dedicatario Jules Loeb, orquestada por Fauré en 1895 a petición de Eduard Colonne – director de la Sociedad Nacional de Música de París, lugar en el cual se daría a conocer seis años más tarde, por primera vez en formato orquestal y bajo la interpretación del eminente violonchelista Pablo Casals.

La obra comienza con un *molto adagio* para un primer tema en do menor, con una melodía contundente cuya tensión está acentuada por un acompañamiento parecido al de una marcha fúnebre. El segundo tema es más definido y fue confiado orquestalmente a las maderas y a las cuerdas, comparable a la pausa que antecede la tempestad. Es un pasaje muy agitado con trémolo asignado a las cuerdas, quienes traen el motivo inicial y su dolor desgarrador que se extiende

poco a poco. Esta obra tiene una duración de 8 minutos aproximadamente. (Tranchefort, 1986, pág. 259)

En 1883 mismo año en el que se publica y crea la Elegía, Gabriel se unió a Marie, hija del notable escultor Frémiet, de cuya relación nacen Emmanuel y Philippe, este último se convirtió en un biógrafo de su padre y fundador en 1938 de la Sociedad Faureana de Música de Cámara. (Greiff, 1945)

A principios del siglo XIX, sucede a Théodore Dubois como director del Conservatorio de París y logró ser un renombrado crítico del periódico Le Figaro. (Lucas, 2015) A pesar de estos sucesos, en 1903 empezó a padecer de un desorden auditivo que distorsionaba la frecuencia de los sonidos; Sin embargo, se consagró a diversos oficios musicales hasta el día de su muerte. A proximidad de ésta, el Cuarteto Krettly quiso interpretar su última obra, pero respondió con intranquilidad argumentando que no quería, pues solo oiría cosas espantosas. (Greiff, 1945)

A partir del siglo XX Fauré, comenzó a componer sus “*mélodies*” siendo influenciado principalmente por Verlaine, iniciando la transición hacia la moderna escuela francesa. A la edad de cincuenta años inició su reconocimiento rodeándose de literarios de la época como Marcel Proust.

Adicionalmente a los problemas económicos que se mostraron en la vida del compositor, también se juntaron los problemas de salud que comenzaron en la primera década del siglo XX y que, además, se fueron agravando con el tiempo.

Más adelante, en este mismo siglo, el compositor dirige el Conservatorio de París al mismo tiempo que experimenta las penumbras de la primera guerra mundial, su música en ese entonces refleja una fuerza inusual y una violencia que no se había manifestado con anterioridad en ninguna de sus obras.

Tras el caos de la guerra y a pesar de las dolencias que conllevan su avanzada edad Fauré siguió componiendo activamente y recibiendo homenajes por sus labores como director y compositor hasta el final de su vida, tales como: La Gran Cruz de la Legión de Honor que recibió al retirarse del cargo de director del Conservatorio de París, el homenaje nacional que recibió el 20 de junio de 1922; Además, del respeto y admiración que le tuvieron músicos como Arthur Honneger y del Grupo de Los Seis. (Lucas, 2015)

Fue conocido como hombre de honores, quien ocultó su inmenso talento y fue relegado usualmente a compositor de salón. Su música de cámara da fe de pasión y vitalidad poco común frente a su música concertante la cual aún es poco conocida, entre sus composiciones para orquesta podemos encontrar: La Berceuse para Violín y Orquesta en Re mayor (Op.16), La Balada para Piano y Orquesta en Fa# Mayor (Op.19), La Fantasía Para Piano y Orquesta en Sol Mayor (Op.111) y La Elegía para Violonchelo y Orquesta en Do menor (Op.24). (Tranchefort, 1986)

A pesar de que sufrió momentos de austeridad y depresión, fue capaz de integrarse en la Sociedad Nacional de Música, en donde los compositores debían tener solvencia económica para así poder subsistir. En esta misma etapa consiguió ser nombrado como director del Conservatorio Nacional, canal que permitió importantes avances para la música de principios del siglo XX. Al mismo tiempo que ocupaba el cargo como director del conservatorio, Fauré soportó el rechazo por parte de algunos de sus colegas quienes no comprendían ciertas cosas al no estar tan adelantados a su tiempo.

Como profesor dejó un gran legado de músicos entre los cuales destacamos a Nadia Boulanger, Maurice Ravel, Emile Vuillermoz y Roger Ducasse. En ocasiones Fauré se negó a componer para fiestas Parísinas, ya que creía que no estaba a la altura para hacerlo. Era una

persona sencilla ambiciosa y emocional, además, admirado y considerado el mayor maestro en la Francia de principio del siglo XX, aunque fue poco interpretado fuera del país.

La escritura musical tan particular de Fauré para disponer, combinar y presentar las notas musicales se mantuvo prácticamente invariable a lo largo de su vida. A partir de ella reflejó su rebeldía como músico, pues publicó obras que no siempre estuvieron acorde con la enseñanza tradicional. Fue partícipe en el auge de la música francesa, precisamente junto a Saint- Saëns, Bizet, Massenet, Duparc y otro ciento cincuenta músicos.

Teófilo Sanz Hernández en su artículo “Los Poetas de Gabriel Fauré” comenta que la poesía ha jugado casi siempre un papel determinante en las audacias melódicas y armónicas de muchos músicos, sobre todo franceses, de los siglos XIX y XX. “*La mélodie*”, fue considerada un género de gran aporte para la música francesa y que Gabriel Fauré impulsó este tipo de composición considerada moderna, en la cual se articulaba lo vocal con lo pianístico con el estilo particular del compositor y la poesía nacional. Este fue uno de los géneros que manifestó la llegada del exotismo a la música que innovó, provocando controversia por parte de los academicistas. Charles Gounod fue el padre de esta nueva forma musical, además, influyó en Gabriel Fauré y en otros compositores que se adentraron en el nuevo género considerado noble. Según esto es importante acotar que Fauré se dedicó a la composición de “*melodies*”, reutilizando pasajes de sus obras e incluyéndolas en otras. Como se mencionó antes la música y la poesía están interrelacionadas.

Tras la partida del gran compositor más conocido como “el melodista” en 1924, Henry de Jouvenel fundó en 1935 la Sociedad de Amigos de Gabriel Fauré y gestionó conciertos en su homenaje.

CAPITULO 2: ANÁLISIS FORMAL DE LA ELEGÍA OP.24 DE GABRIEL URBAIN FAURÉ

La elegía hace parte de las obras concertantes de repertorio de Fauré, originalmente escrita para violonchelo y piano, concebida como un movimiento lento de una sonata, está escrita en una métrica de 4/4 con una indicación de tempo en *Molto adagio* y con un amplio rango en la tesitura, que abarca desde un “C2” en el violonchelo hasta un “Eb5” y en el piano desde un “Eb1” hasta un “Ab6”. Posee una forma ternaria compuesta que consta de secciones organizadas en A-B-puente- A’ y Coda. Además, está escrita en texturas homofónica y polifónica; la textura homofónica consiste en un plano con varias voces que transcurren simultáneamente en un ritmo igual o similar. (Roca & Molina, 2006), esta textura se puede identificar durante toda la sección A de la obra, ya que el piano acompaña la melodía del violonchelo, con acordes en bloque manteniendo las mismas figuras rítmicas. A partir de la sección B se puede encontrar la textura polifónica en la cual suenan simultáneamente múltiples voces melódicas que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, de importancia similar y ritmos diversos. (Copland, 2009). La polifonía se puede detallar a partir de la sección B, debido a que tanto el piano como el violonchelo realizan melodías importantes que se yuxtaponen generando un diálogo melódico, en algunas ocasiones imitativas o contrapuntísticas.

Es una obra del periodo posromántico de estilo impresionista, basada en una armonía dinámica que se mueve en las tonalidades de Do menor, La bemol mayor, Sol menor y Fa menor, que permiten contrastar las diferentes emociones que conlleva una elegía, en la cual se evidencia en gran parte el sentimiento de tristeza plasmado en sus regiones tonales generalmente menores y en la experimentación tímbrica con el uso de registros amplios e intercambios melódicos entre los instrumentos. Por otro lado, posee un discurso claro y con sentido lógico, gracias al uso de la

dominante como complemento de las frases que genera una sensación de repuesta, a el efecto de reposo por los acordes anteriores. Al mismo tiempo, es una obra de notable expresividad en la agógica dada por sus variaciones rítmicas, tensiones armónicas e indicaciones de carácter, tempo y dinámicas tales como: *dolcissimo, espressivo, cantábile espressivo, dolce, molto adagio, poco ritardando, sempre molto adagio, a tempo, molto crescendo, sempre diminuendo y poco a poco crescendo*. Cada una de estas características nos corrobora su estilo, ya que forman parte de los recursos admitidos en la armonía, el ritmo y la textura libre del impresionismo francés. (Watkins, 2006)

Es una obra que bajo mi percepción da rienda suelta a las emociones más profundas, empieza muy moderada y sutil, es el sentir de una persona que ha perdido a un ser querido, padeciendo los altibajos de la desesperación y el llanto desconsolado en un solitario rincón.

Es posible observar que la sección A parte directamente en la tónica usando el acorde de Do menor en estado fundamental con corcheas en bloque, con una dinámica y articulación discreta que va disminuyendo, pero que a su vez va abriendo un camino firme para introducir el motivo I, el cual se aprecia claramente en el compás 2 sobre la voz del violonchelo percibiéndose como un canto dramático, posiblemente debido a la dinámica de *forte* y a su melodía no muy enérgica compuesta de un figuraje rítmico poco prominente y de movimientos interválicos generalmente de 2da, sumado a esto, el piano lo acompaña con una dinámica sonoramente dócil, generando a su vez una sensación de soporte a la melodía por medio de la repetición armónica y rítmica que había ya empleado en el compás anterior. Todo este momento musical se va desarrollando hasta llegar a un carácter *agitato* a partir del compás 10 hasta el compás 15 de forma que la tristeza da lugar a una ira melancólica, casi a una culpabilidad por las cosas que se quedaron por hacer. En el compás 16 al 17 ya es más notorio y claro el carácter debido a los matices contrastantes de

fortissimo (*ff*) a *diminuendo* (*dim*), la alteración accidental de fa sostenido y el cambio rítmico que se presenta. (Fauré, 2009)



Figura 1. Compases 10 al 17

La sección B presenta un nuevo material sonoro con aspectos polifónicos, exponiendo dos motivos que se entretajan, desarrollan e intercambian entre el violonchelo y el piano. El motivo II da la sensación de interpretarse con solemnidad y recato, como si dejásemos a otra persona dar el pésame, ya que inicia como una melodía sutil, dada por su indicación de dinámica en pianísimo, su rítmica en corcheas menos preponderante que la del motivo III y a su función contrapuntística de la misma.

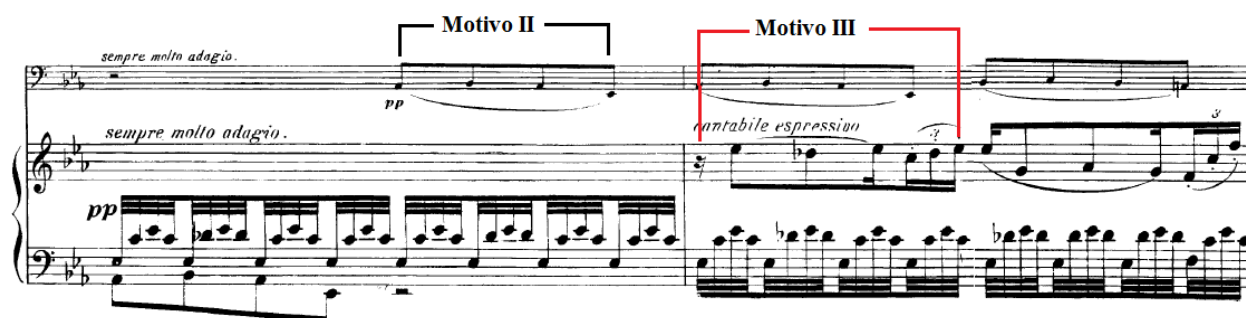


Figura 2. Compás 23 al 24

En el compás 30 ocurre un cambio tímbrico dado por el intercambio de funciones, debido a que el piano comienza a realizar el canto del motivo II en el mismo registro implementado antes por el violonchelo y este último accede a imitar en un registro más grave la melodía del motivo III antes expuesta por el piano.

Figura 3. Compás 30

Es importante considerar que el motivo II parece de gran importancia para el compositor ya que se puede observar cómo ha de implementarlo en varias ocasiones, escribiéndolo y adornándolo para ambas voces del piano y reiterándolo en la voz del violonchelo, haciendo que surja la necesidad en el intérprete de resaltarlo. Por esta razón, se puede decir que en la obra el compositor casi siempre implementa un bajo melódico, ligado a la melodía principal del violonchelo.

Figura 4. Compás 23 se observa el Motivo II

b) **Motivo II adornado**

Figura 5. Compás 35 con Motivo II Adornado

El puente da una sensación de aumento en la velocidad y genera una atmósfera de tensión, ya que encontramos un cambio rítmico dado por las figuras de seisillos de fusa, la dinámica de *fortissimo*, la articulación de *sforzato*, la armonía con acordes disminuidos sin resolución y acordes suspendidos en cuarta que generan inestabilidad al no tener la mediana. Debido a lo anterior, es posible asumir esta sección “*con anima*” y “*con dolore*”, indicaciones de carácter musical que expresan carga sentimental, ira e impotencia.

a)

Figura 6. Compás 35

b)

Figura 7. Compás 37

A partir del compás 39 justo en el clímax, se re expone el tema A con unas variaciones en el violonchelo, realizando el “motivo I” una octava más arriba, el acompañamiento del piano cambia las corcheas en bloque que hacía al inicio de la obra por fusas en disposición de arpeggios, generando una atmósfera más tensa y dramática. Por esta razón puede interpretarse como un pasaje de carácter *risoluto*, en donde se debe expresar el sentimiento de calma y resignación obligada, dados por la ampliación rítmica de la mano derecha y por la tensión tímbrica expuesta en el cambio de registro dicho anteriormente.

Figura 8. Compás 39 sección A'

En el compás 45 el tema da inicio a una *coda*, tomando recursos de la sección B, ya que desarrolla el motivo II con variaciones interválicas sobre las tonalidades de Fm y Cm. En esta sección puede notarse el uso de las dinámicas de *pp* y *ppp*, la implementación de reguladores de *crescendo* a *diminuendo*, *sempre diminuendo*, *dolcissimo*, la articulación de ligaduras para las

frases, el pedal constante de tónica en el 1er y 3er tiempo del bajo que hace tornar suavemente a Cm y el acompañamiento del piano que resulta mucho más pausado que el de la sección B, al escribirse menos adornado con silencios de fusa que generan una sensación de tempo más lento y un carácter *lánguido* que suscita la falta de ánimo, de fuerza y alegría. Todo lo anterior posibilita una opción de interpretación para el violonchelista que conlleve a sentimientos de resignación, frustración como si se fuera apagando para descansar de la pena.

a)

Figura 9. a) compás 45

b)

Figura 10. b) Compases 47 y 48

c)

Figura 11. c) Compás 50

d)

The musical score for measures 52 and 53, labeled 'd)', is presented in three staves. The top staff is a single-line staff with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains two measures: the first measure has a whole note chord, and the second measure has a whole note chord. A slur connects the two notes. The middle staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains two measures of chords. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of two flats. It contains two measures of chords. The music is in a 2/4 time signature.

Figura 12. d) Compases 52 y 53

CAPITULO 3: ANÁLISIS PERFORMÁTICO DE LA ELEGÍA OP.24 DE GABRIEL URBAIN FAURÉ

En este apartado seleccioné dos famosos violonchelistas para comparar y entender desde mi perspectiva, elementos útiles para el desarrollo de mi interpretación de la obra. Por esta razón fui dando mi observación a medida que se hacía una descripción de las respectivas acciones tomadas por cada intérprete, para luego utilizarlas como pautas provechosas en la práctica. Todo esto con el fin de facilitar una interpretación más fiel a la idea musical del compositor.

En este caso y bajo mi opinión, debo mencionar que es importante hacer una comparación con modelos contrastantes y prolijos en el arte de la interpretación del violonchelo. Justificación importante, dado que se enfoca en el objetivo principal de este trabajo. Por consiguiente, he seleccionado a Yo-Yo Ma y Gregor Piatigorsky como muestra para mi observación. Cada uno de ellos provenientes de escuelas musicales, épocas, culturas y características fisionómicas diferentes. Yo- Yo Ma franco-estadounidense, nacido en la segunda mitad del siglo XX, procedente de la escuela francesa y de una fisionomía menos corpulenta en contraposición a la de Gregor Piatigorsky, quien fue nato en Ucrania en la primera mitad del siglo XX y proveniente de la escuela rusa.

Cabe decir que para la realización del análisis comparativo, me enfoqué en estudiar la agógica, digitación y carácter empleados por cada uno de los ejecutantes observados, ya que estos serían los recursos técnicos que más me favorecerían, según las necesidades que evidencié durante el abordaje de la obra.

El plan agógico de esta obra presenta seis momentos en donde ocurren cambios de velocidad que se insertan en el discurso musical de la estructura formal conformada por cuatro secciones más una *coda*. La sección A que va desde el compás 1 al 22, en donde se puede visualizar la

primera indicación agógica “*molto adagio*”, la cual requiere ser ejecutada desde el compás 1 al 22. En esta sección Gregor Piatigorsky interpretó en *tempo* de negra igual a 39, mientras que Yo-Yo Ma en *tempo* de negra igual 33. (Ma, 2005)

En la sección B y el Puente se encuentra una segunda indicación “*sempre molto adagio*” que va desde el compás 23 al 28, indicando que no se debe cambiar el tempo que procede de la sección A, aún así Gregor Piatigorsky decide disminuirle un poco la velocidad al *tempo*, mientras que Yo-Yo Ma resuelve obedecer la indicación. Del mismo modo se encontró en el copás 29 “*poco ritardando*”, el cual Piatigorsky ejecutó en *tempo* de negra igual a 27 y Yo-Yo Ma en *tempo* de negra igual a 29, por este motivo se deduce que Piatigorsky realizó cambios más drásticos de *tempo* que Yo-Yo Ma. Posteriormente en el compás 30 al 37 se presenta “*a tempo*” que se ejecutó en *tempo* de negra igual a 41 por Yo-Yo Ma y 47 por Piatigorsky. En estas dos secciones se encontró “*poco ritardando*” en el compás 38, interpretado por Yo- Yo Ma en *tempo* de negra igual a 18, mientras que Piatigorsky solventó hacerlo una unidad más rápido. (Piatigorsky, 2006)

Como última indicación agógica en la sección A’ y *coda* se localizó “*a tempo*”, en la que se pudo ver claramente que ambos violonchelistas coinciden en ejecutar a un *tempo* más lento que el interpretado por cada uno de ellos al inicio de la obra.

Vale la pena acotar que durante el análisis se observó que Yo- Yo Ma asumió la obra con una agógica de menor velocidad y contraste agógico que Piatigorsky, al ser más sutil en los cambios de *tempo*, iniciar más lento y oscilar en un rango de velocidad entre la negra igual a 25 y 40; Sin embargo, implementó más cambios de velocidad que Piatigorsky, utilizando nueve cambios, de los cuales dos se repitieron tres veces, mientras que Piatigorsky empleó ocho cambios totalmente

diferentes que oscilaban entre negra igual a 32 y negra igual 50. Por estas razones su agógica expuesta fue más rápida, variada y contrastante que la de Yo- Yo Ma.

En lo que correspondió a la digitación, Yo- Yo Ma prefirió el uso repetitivo del mismo dedo en algunos pasajes, posiblemente con el fin de no articular y favorecer el fraseo en el discurso musical, dándole un sentido más romántico y expresivo a la interpretación del pasaje. Desde otro punto de vista, Gregor Piatigorsky expuso una digitación en donde se inclinó por el uso del mismo dedo para cambiar de posición empleando la técnica del *glissando*, prefirió el uso de la 1ra y 4ta posición, evitó los saltos de posición y el empleo del tercer dedo.

Posteriormente se pudo observar cómo Yo-Yo Ma y Piatigorsky y en la sección del puente emplearon la tercera y cuarta posición como base para la digitación, en donde Piatigorsky a diferencia de Yo-Yo Ma opta por el empleo de la cuarta posición ampliada, al iniciar la sexta posición requerida en la sección, con el tercer dedo y no con el segundo, probablemente por motivos de comodidad debido a la diferencia que se encuentra en la configuración de sus manos. A pesar de esto vemos cómo ambos chelistas deciden utilizar una digitación casi parecida en la sección A', lo cual nos hace percibir un carácter musical semejante entre sus interpretaciones.

En pocas palabras, se pudo notar cómo Yo- Yo Ma privilegió la expresión antes que el virtuosismo en su interpretación, proponiendo digitaciones menos cómodas en comparación a las presentadas por Piatigorsky, ya que contenían más saltos, cambios y repeticiones; Sin embargo, esto a su vez favoreció el vibrato, el sonido homogéneo, los contrastes tímbricos, la intensidad y el fraseo, recursos importantes en el carácter expresivo.

Por su parte vemos cómo Gregor Piatigorsky privilegió la comodidad antes que la expresividad, evitando los desplazamientos articulados, los saltos y cambios de posición, favoreciendo la técnica, la velocidad y el virtuosismo en su interpretación.

A partir del análisis comparativo se pudieron percibir en cada uno de los intérpretes, cambios tácitos de carácter musical. En la sección A, Yo- Yo Ma recurrió a un carácter de *malinconía*, *dolore* y *mesto*, pues creó una atmósfera de sufrimiento y desolación absoluta. Mientras que, en la sección B se pueden percibir un carácter de *dolce*, *con anima* y *agitato*, aflorando en el oyente sentimientos encontrados que incitan a la confusión y desesperación. A partir del puente se percibe un carácter *con fuoco*, surgiendo una atmósfera de rabia e inconformismo. Seguidamente en la reexposición con variaciones, Yo- Yo Ma da la sensación de usar un carácter *piangevole*, suscitando llanto cargado de tristeza y desconsolación. Desde la *coda* se orienta hacia un carácter *lánguido*, transmitiendo la falta de fuerza y vigor como señal de rendición. Por su parte en la Sección A, Gregor Piatigorsky acudió al carácter de *mesto* y *con brio*, dando una sensación de tristeza enérgica. En la sección B, emplea un carácter *espressivo* y *agitato*, posiblemente con la idea de transmitir cargas emocionales. Consecutivamente, durante la sección del puente imprime probablemente el carácter de *rigoroso*, ya que genera una sensación de intento por tener todo bajo control. Durante la sección de reexposición con variaciones acudió al carácter de *piangevole*, canalizando sentimientos que acarrearán el llanto adolorido. Finalmente culmina la obra con una *coda*, en donde se puede apreciar un carácter *lánguido* que evoca la rendición y la aceptación por lo sufrido.

CONCLUSIONES

A partir del análisis del contexto histórico de la obra se identificaron aportes para el desarrollo de la música francesa en lo que concierne este estudio, además, contribuyó con la ampliación del repertorio chelístico en el género melodía y canción. Por una parte, Fauré dio un sentido poético a la música vocal francesa gracias a la influencia que ejercieron en él, poetas franceses como Baudelaire y Verlaine que hicieron más enriquecedor su repertorio. Cabe destacar que, dentro de su producción compositiva concibió música de cámara de gran calidad, dentro de las cuales se encuentra el Op.24.

El análisis formal de la obra evidenció la maestría de Fauré para innovar en el campo armónico por el uso de tonalidades poco comunes, proponiendo nuevas texturas y atmósferas sonoras a través del empleo poco convencional de recursos musicales.

Su expresión compositiva facilita la interpretación gracias a su capacidad de plasmar sus ideas a través del empleo de recursos específicos en articulación, agógica, timbre, matiz y de contrapunto en sitios estratégicos que hacen que el discurso tenga fluidez y que la interpretación sea acorde con el pensamiento compositivo de Fauré. El esquema formal de la obra se transfiere a las secciones dadas por el compositor, las cuales siguen una lógica elegíaca similares a las diferentes etapas por las que se transita durante un estado de duelo. Agregando que, algunas veces se manifestaba la sensación de cambios de velocidades, que no hacían parte de alguna indicación escrita en la partitura, sino que se sentían en la música como consecuencias a las herramientas compositivas magistrales usadas por el autor.

En otro orden de ideas, a través del análisis comparativo se encontró que el contraste agógico entre dos intérpretes de reconocimiento mundial con diferentes escuelas, permite aclarar el panorama, ya que se puede analizar la frecuencia, los rangos y cambios de los tempos

implementados para así poder hacer un balance performático entre estos y llegar a un punto de equilibrio que favorezca la interpretación del pensamiento musical de Fauré a través de la Elegía.

A partir de la comparación performática del *tempo*, se encontró que los contrastes agógicos de la obra se concentran en la sección B y el Puente. De allí surge que mi propuesta agógica oscile entre un movimiento con una gran carga sentimental contrastando con un sentimiento de desesperación y que lleva hacia la languidez de los últimos compases.

Durante la observación crítica se concluyó que la digitación va al servicio de la interpretación, según la prioridad musical del intérprete. En el caso de Yo- Yo Ma, quien privilegió el uso de la expresividad, utilizando recursos como el *vibrato*, el sonido homogéneo, los contrastes tímbricos, la intensidad y el fraseo a través de la digitación que empleó. En contraste Gregor Piatigorsky, quien dirigió su atención hacia el tecnicismo, la velocidad y el virtuosismo por medio de su digitación. Sobre este punto vale la pena enfatizar la relación que hay entre la fisiología general y los miembros superiores, ya que Gregor Piatigorsky posee una fisiología grande y corpulenta en relación a la de Yo-Yo Ma. Por esto, pude notar que algunas digitaciones realizadas por Piatigorsky no me favorecían, debido a mi fisionomía y a mi prioridad musical de la obra inclinada más hacia la expresión.

Con base en la observación crítica de las dos interpretaciones de la obra, pude identificar las digitaciones claves que más se adecuan al pensamiento musical del compositor, tal como se alcanza a evidenciar en la sección del Puente y de la reexposición, gracias a las digitaciones semejantes que emplearon Yo- Yo Ma y Gregor Piatigorsky.

Del mismo modo se identificó que el carácter musical jugó un papel importante, ya que aportaba significativamente en la interpretación de la obra, al facilitar la búsqueda de los recursos técnicos necesarios para su abordaje. Por esta razón se detectó un carácter promedio

entre Yo-Yo Ma y Piatigorsky, *mesto* en la sección A, *agitato* en la sección B, *piangevole* para la sección A' y *languido* en la *Coda*, permitiendo aclarar el estado anímico más apropiado para plasmar en cada una de las secciones diseñadas en la obra. Asimismo, la comparación de la propuesta percibida hacia el carácter musical de cada intérprete, permitió identificar las intenciones emotivas de cada uno, notando que se pueden enmarcar bajo un mismo contexto al ser similares.

En el montaje de la obra me encontré con dificultades que gracias a la elaboración de este estudio analítico pude entender cómo superarlas. Dificultades como, no poder darle un sentido musical a la obra, puesto que, ejecutaba las notas y figuras llanamente, además, no conseguía tocar algunos pasajes con la afinación, velocidad y dinámica requerida, ni tampoco lograr un ensamble idóneo con el pianista acompañante. Todo lo anterior, en gran parte por no contar con una comprensión suficiente de la obra y su compositor, esto es, el resultado de no haber realizado un estudio profundo sobre el contexto, la forma o el modo en el cual otros intérpretes podían percibir o descifrar la obra.

A través de la elaboración de esta monografía pude notar que el análisis que proporciono más recursos útiles para la superación de mis dificultades, mayormente técnicas, fue el análisis performático, del cual obtuve datos importantes en digitación, agógica, articulación y en cuanto a carácter se refiere. El segundo análisis que más arrojó información útil, especialmente para el ensamble con el pianista, fue el análisis formal, ya que en él pude identificar las regiones tonales, los motivos, las frases, la melodía y el discurso musical. Por último, el análisis contextual que sirvió para entender a grandes trazos la personalidad del compositor, ayudándome así a plasmar en la obra parte de su carácter.

BIBLIOGRAFÍA

- Basto, A. M. (2008). *Recomendaciones interpretativas sobre el concierto en C de J. Haydn respaldadas en la teoría musical*. Bogotá.
- Copland, A. (2009). *What to Listen for in Music*. New York: Penguin.
- Díaz, M. (2006). *Introducción a la investigación en educación Musical*. Madrid, España: Enclave Creativa. doi:I.S.B.N.:84-96350-68-1
- Fauré, G. (2009). *Élégie*. París: J. Hameller . Obtenido de http://ks.imslp.net/files/imgnks/usimg/d/d2/IMSLP457046-PMLP52644-faure_elegie_hamelle.pdf
- García, O. L. (2012). *Análisis de la obra concierto para violonchelo y orquesta No° 1 en mi bemol mayor, Opus 107*. Bogotá.
- Greiff, O. d. (1945). GABRIEL FAURE. *Revista de la Universidad Nacional*, 27-38.
- Khun, T. (2015). LOS PARADIGMAS DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA. *Unife*, 10.
- LaRue, J. (1989). *ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL*. Calabria: LABOR. S.A. doi:ISBN:84-335-7855-3
- Londoño, K. L. (2012). *ANÁLISIS FORMAL Y CONTEXTUALIZACIÓN DENTRO DEL PANORAMA MUSICAL COLOMBIANO*. Medellín.
- Lucas, Y. S. (2015). *El compositor y su tiempo: Gabriel Fauré (1845- 1924) y el asentamiento de la mélodie*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Lucas, Y. S. (s.f.). academia.edu. Murcia, España.
- Ma, Y.-Y. (2005). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=okSW0QNquv8>
- Piatigorsky, G. (19 de 11 de 2006). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=bk4o5utDqqI>

- Quezada, H. M. (2011). *Interpretación y análisis de técnico musical y semiótico de las obras del periodo barroco y siglo XX y latinoamericano para flauta traversa*. Cuenca.
- Roca, D., & Molina, E. (2006). *Vademecum musical. Metodología IEM*. Madrid: Enclave Creativa.
- Tamayo, T. y. (1997). *Tesis de investigación*. Obtenido de <http://tesisdeinvestig.blogspot.co/2011/06/población-y-muestra-tamayo-y-tamayo.html?m=1>
- Torre, L. A. (2012). *Historia de la música universal y latinoamericana*. Quito.
- Torres, C. R. (26 de mayo de 2014). *Portafolio ETRE 525 Investigación Aplicada*. Obtenido de Foro de Discusión Taller 3: <http://carlosrodriguezetre525.weebly.com/taller-3.html>
- Tranchefort, L. P. (1986). *Guide de la musique symphonique*. Librairie Arthème Fayard.
- Watkins, C. (2006). *WISCONSIN MUSIC EDUCATORS ASSOCIATION*. Obtenido de http://wmeamusic.org/files/2016/03/CMPtp_FaureElegy.pdf

VITA

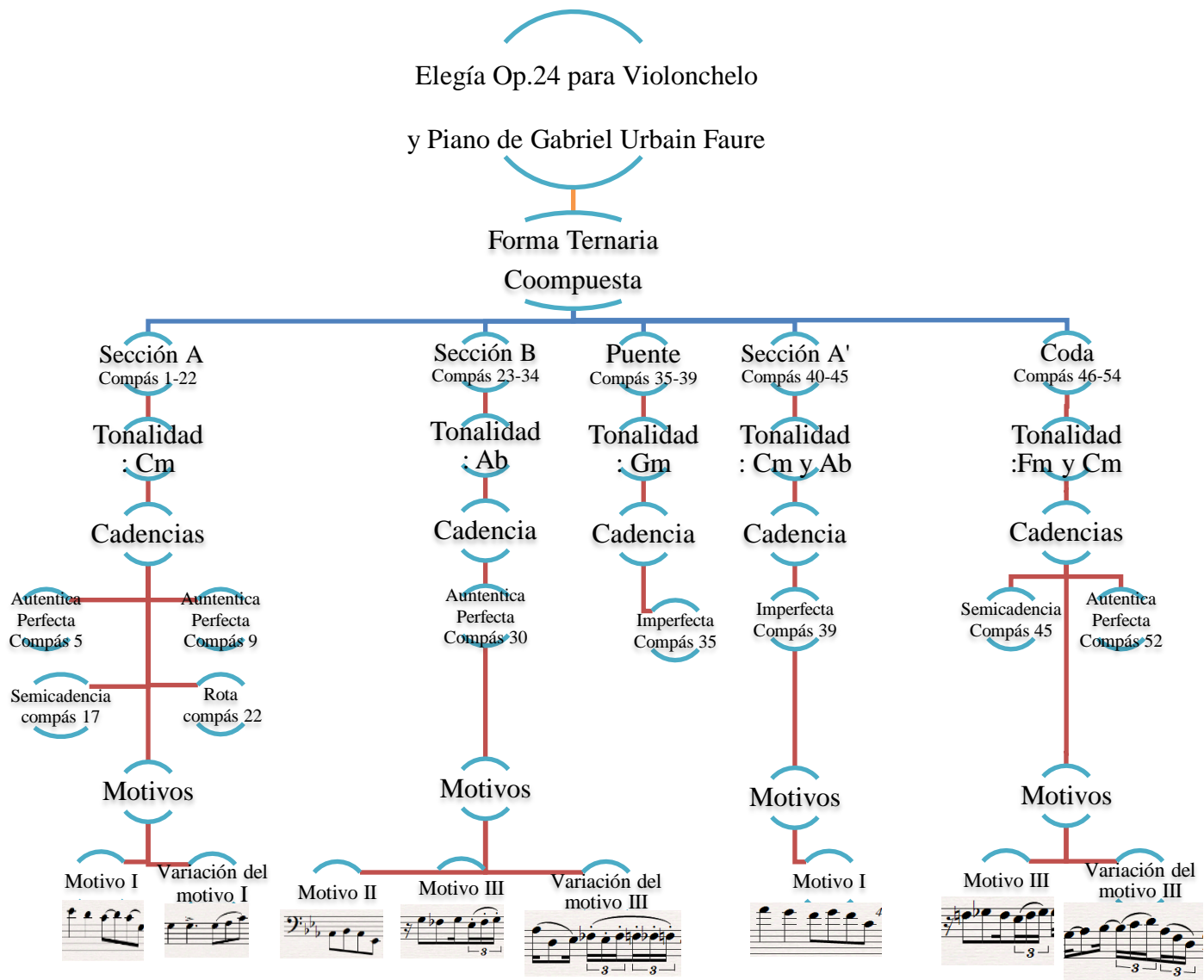
Stephanie Michelle Arenales Ariza, nació el 28 de abril de 1994. Hija del Sr. Camilo Arenales y la Sra. Rosalba Ariza Torres, comenzó sus primeros estudios musicales a los 9 años y medio de edad en la Banda sinfónica del municipio de los patios y Cúcuta donde aprendió el clarinete y la flauta travesa gracias al Maestro Miguel Romero Pachón y a la profesora Teresa Hernández. Empieza sus estudios de violonchelo con el profesor Andrés Leal en el instituto técnico de los pinos en Cúcuta. En el año 2013 inicia clases particulares de violonchelo con la Maestra Graciela Valbuena Sarmiento, posteriormente se incorpora al programa de música con énfasis en Violonchelo en la Universidad de Pamplona donde continua el proceso con la Maestra Graciela Valbuena hasta el día de hoy. Ha recibido clases particulares con los violonchelistas venezolanos Cesar Noguera, Benjamín Marchan, y Luisa Fuentes Carvajal, además, ha participado en clases colectivas en la Universidad Nacional con Cecilia palma y Gabriel Guzmán. Actualmente recibe clases particulares con el Maestro polaco Henryk Jan Zarzycki.

Contacto

stephaniearenales@outlook.com

ANEXOS

DIAGRAMA FORMAL



	DIGITACIONES	AGÓGICA	CARÁCTER
YO-YO MA	<p>*Compás 2-5 (2,2,1,2,1, II2;2,1,1,2,1, III2; III2,1, III2,4,2,1;2,2,1)</p> <p>*Compás 10-12 (1,1,1,1,3,2, I1,1,2,2;1,1,3,2,2,2)</p> <p>*Compás 14- 3er tiempo del 18 (2,2,2,2,1;2,2,2,2,1;2,3, III1, I2,3,1; I2,1;3,2,1,2)</p> <p>*2do tiempo compás 20 hasta compás 22 (III1,2,4,2,1;2,2,1;2,2,1)</p> <p>*Compás 30 solo 1er y 2do tiempo (I2,1,2,1,1,2)</p> <p>*Compás 32 solo 2do y 3er tiempo (0,1,2,1,2,4,4,1,4)</p> <p>*Compás 33 último tiempo (2,1,2,1,1,2)</p> <p>*Compás 34 3er tiempo hasta mitad del 4to tiempo (2,4,2,1,2,3,2)</p> <p>*Compás 35 (1,2,3,2,1,2,1,1,2,1,3,4,3,0,1,0,3,4,3,1,2,1,1,2,1)</p> <p>*Compás 36 (2,2,3,2,2,4,2,1,2,1,2,4,2,0,1,0,2,4,2,1,2,1,2,4,2)</p> <p>*Compás 37 (4,1,2,1,2,4,0,1,2,4,1,3,4,2,1,2,1,2,1,4,2,1,2,1,2)</p> <p>*Compás 38 (0,1,0,1,2,4,1,2,1,2,3,2,1,2,1,2,1,4,2,1,0,1,2,4,0,1,2,4,0,1,1,3,4,1,3,4,4,2,1,1,2,4,1,2,1,2,1,2)</p> <p>*Compás 39-40 (2,2,1,2,1,1;2,1,1,2,1,1)</p> <p>*Compás 41-46 (4,2,1,2,1,1; I4,2,2; III2,1,1;2,1,0)</p> <p>*Compás 47 hasta la mitad del 4to tiempo (2,2,2,1,2,3,1,2,1,3,4)</p> <p>*Compás 48 1er, 2do y 3er tiempo (1,2,2,1,2,1,2,1,1,2)</p>	<p>*C=Compás</p> <p>Sección A C1-C10 "negra a 33" C11-C17 "negra a 35" C18-C22 "negra a 32" Sección B C23-C29 "negra a 33" C30-C33 "negra a 35" C34 "negra a 33" Puente C35-C38 "negra a 40" Sección A' C39-C44 "negra a 35" Coda C45-C53 "negra a 25"</p>	<p>Sección A C1-C10 "con malinconia" C11-C17 "con dolore" C18-C22 "mesto" Sección B C23-C29 "dolce" C30-C33 "con anima" C34 "agitato" Puente C35-C38 "con fuoco" Sección A' C39-C44 "piangevole" Coda C45-C53 "languido"</p>

GREGOR PIATIGORSKY	*Compás 2-5 (2,2,1,3,1,3;2,2,1,2,1,4;1,2, III1,2,4;2,2,1)	Sección A C1-C10	Sección A C1-C10
	*Compás 10-12 (1,1,1,1,4;3, II1,1,4,4;3,4,3,2,4,2)	<i>“negra a 39”</i>	<i>“mesto”</i> C11-C17
	*Compás 14- 3er tiempo del 18 (II2,2,1,2,1;2,2,1,2,1;3,4,1,3,4,1;3,4;3,2,1,2)	C11-C17 <i>“negra a 45”</i>	<i>“con brio”</i> C18-C22
	*2do tiempo del compás 20 hasta compás 22 (2,1,2,1,4;2,2,1;2,2,1)	C18-C22 <i>“negra a 43”</i>	<i>“mesto”</i> Sección B
	*Compás 30 solo 1er y 2do tiempo (4,2,4,1,2,4)	Sección B C30-C33	C30-C33 “
	*Compás 32 solo 2do y 3er tiempo (0,1,3,1,2,4,4,1,4)	<i>“negra a 34”</i>	<i>espressivo”</i> C34
	*Compás 33 último tiempo (2,1,2,1,2,1)	C34 <i>“negra a 33”</i>	<i>“agitato”</i> Puente
	*Compás 34 3er tiempo hasta mitad del 4to tiempo (2,4,2,1,2,4,4)	<i>“negra a 33”</i> Puente	C35-C38 <i>“rigoroso”</i>
	*Compás 35 (1,3,4,3,1,2,1,1,2,1,3,4,3,0,1,0,3,4,3,3,4,3,1,2,1)	C35-C38 <i>“negra a 50”</i>	Sección A’ C39-C43
	*Compás 36 (4,3,4,3,2,4,2,1,2,1,1,4,1,0,1,0,1,4,1,1,4,1,2,4,2)	Sección A’ C39-C43	<i>“piangevole”</i> Coda
	*Compás 37 (4,1,2,1,2,4,0,1,2,4,1,3,4, II2,1,2, III1,2,1,4,2,1, II2,1,2)	<i>“negra a 40”</i>	C45-C53 <i>“languido”</i>
	*Compás 38 (III0,1,0,1,2,4,1,2,4,1,2,1,4,2,1,4,3,1,2,1,0,1,2,4,0,1,2,4,0,1,2,1,2,3,3,4,4,2,1,1,1,2,3,4,1,2,1,2)	Coda C45-C53	
	*Compás 39-40 (2,2,1,2,1,1;3,2,1,2,1,1)	<i>“negra a 32”</i>	
	*Compás 41-46 (4,2,2,4,4,1;2,2,1;2,2,1;2,1;0)		
	*Compás 47 hasta la mitad del 4to tiempo (3,4,3,1,1,2,2,4,1,3,4)		
	*Compás 48 1er, 2do y 3er tiempo (3,4,3,1,1,2,4,3,4,2)		

INTERPRETACION DEL ANÁLISIS COMPARATIVO

ANÁLISIS AGÓGICO

El plan agógico de esta obra presenta 6 partes que se insertan en el discurso musical de la estructura formal conformada por 4 secciones más una coda.

SECCIONES EN FORMA	AGÓGICA	TEMPO	ANÁLISIS	METAANÁLISIS	CONCLUSION
SECCIÓN A (COMPAS 1 A 22)	PARTE UNA *1- 22: MOLTO ADAGIO	P= 39 Y= 33	YO-YO MA MOLTO ADAGIO TEMPO: NEGRA = 33 El tiempo de inicio es más lento, Tempos más regulados ANÁLISIS FRECUENCIA DE TEMPO <ul style="list-style-type: none"> • NEGRA = 25 (1 VEZ) • NEGRA = 32 (1 VEZ) • NEGRA = 33 (3 VECES) • NEGRA = 35 (3 VECES) • NEGRA = 40 (1 VEZ) 	YO-YO MA <ul style="list-style-type: none"> • Casi no se percibía el cambio agógico de un pasaje a otro. • era más sutil en los cambios de agógica. • su rango de velocidad oscilaba entre negra= 25 y negra= 40 • Inicia en un tempo más lento • Su interpretación es más expresiva 	Haber comparado la agógica implementada entre dos intérpretes destacados con técnicas diferentes en el violonchelo, permite aclarar el panorama agógico, ya que se puede analizar la frecuencia, los rangos y cambios de los tempos implementados para así poder hacer un balance entre estos y llegar a un punto de equilibrio que favorezca la interpretación de la agógica en la obra Al observar y escuchar a Yo-Yo Ma y a Gregor Piatigorsky interpretar la Elegía, se pudo notar que
SECCIÓN B (COMPAS 23 A 34)	PARTE DOS *23 – 28: SIEMPRE MOLTO ADAGIO	P= 30 Y= 33	GREGOR PIATIGORSKY MOLTO ADAGIO TEMPO: NEGRA = 39 El tiempo de inicio es más rápido	GREGOR PIATIGORSKY <ul style="list-style-type: none"> • Los cambios de velocidad eran muy notorios • Contrastaba al utilizar cambios de velocidad totalmente diferentes. • su rango de velocidad oscilaba entre negra= 32 y negra= 50 • Su agógica fue más variada • muy técnico y virtuoso • interpreta en tiempos más rápidos que Yo-Yo Ma • Inicia en un tempo más rápido 	los contrastes agógicos de la obra se concentraron en la sección B y el Puente y se determinó el tempo más acorde para cada pasaje ya que se realizó una aproximación interpretativa para la agógica a través de la comparación del tempo implementado por cada uno de los ejecutantes analizados, durante cada sección en donde se realizaban cambios que podían afectar la velocidad del tempo.
PUENTE (COMPAS 35 AL 38)	PARTE TRES *29: POCO RITARDANDO	P= 27 Y=29	ANÁLISIS FRECUENCIA DE TEMPO <ul style="list-style-type: none"> • NEGRA = 32 = (1 VEZ) • NEGRA = 33 = (1 VEZ) • NEGRA = 34 = (1 VEZ) • NEGRA = 39 = (1 VEZ) • NEGRA = 40 = (1 VEZ) • NEGRA = 43 = (1 VEZ) • NEGRA = 45 = (1 VEZ) • NEGRA = 50 = (1 VEZ) 		
	PARTE CUATRO *30 – 37: A TEMPO	P= 47 Y=41			
	PARTE CINCO *38: POCO RITARDANDO	P= 18 Y=17			
SECCIÓN A' (COMPAS 39 A 44)	PARTE SEIS *39- 53: A TEMPO	P= 29 Y=27			
CODA (COMPAS 45 AL 53)					

*Piatigorsky: (P) / Yo-Yo Ma: (Y)

ANÁLISIS DE DIGITACIÓN

	ANÁLISIS	METAANÁLISIS	CONCLUSION
YO-YO MA	<p>Prefiere el uso repetitivo del mismo dedo para el mismo pasaje, el cual favorece la expresión al no cortar la frase y no articular los dedos, dándole un sentido más romántico.</p> <p>El uso predominante del 2do dedo. Es rara la vez que usa el 3er dedo. Privilegia el uso del dedo 1,2 y 4</p> <p>Privilegia el uso de la 2do en la 4ta posición en la sección del puente</p> <p>Usa la cuarta y tercera posición en la sección del Puente al igual que Gregor Piatigorsky</p> <p>En la A' usa casi la misma digitación que Gregor Piatigorsky</p>	<p>Yo- Yo Ma Privilegió la expresión antes que el virtuosismo en su interpretación, proponiendo digitaciones menos cómodas en comparación a las presentadas por Piatigorsky, ya que contenían más saltos, cambios y repeticiones; Sin embargo, esto a su vez favoreció el vibrato, el sonido homogéneo, los contrastes tímbricos, la intensidad y el fraseo, recursos importantes en el carácter expresivo.</p> <p>Gregor Piatigorsky Privilegió la comodidad antes que la expresividad, evitando los desplazamientos articulados, los saltos y cambios de posición, favoreciendo la técnica, la velocidad y el virtuosismo en su interpretación.</p>	<p>La digitación va al servicio de la interpretación según la prioridad musical del intérprete. Ya que por ejemplo Yo- Yo Ma guio la suya hacia la expresividad favoreciendo recursos como el vibrato, el sonido homogéneo, los contrastes tímbricos, la intensidad y el fraseo, mientras que Gregor Piatigorsky dirige toda la atención por medio de su digitación propuesta hacia el tecnicismo, velocidad y virtuosismo. Sobre este punto vale la pena enfatizar en la relación que hay entre la fisiología tanto del cuerpo como la de la mano, ya que Gregor Piatigorsky posee una fisionomía grande y corpulenta en relación con la de Yo-Yo Ma.</p> <p>Hay digitaciones claves para la interpretación, ya que son las más adecuadas e implementadas para guiarla hacia el pensamiento musical del compositor, tales como: la digitación similar empleada por violonchelistas como Yo-Yo Ma y Gregor Piatigorsky en la sección del Puente y de la reexposición.</p>
GREGOR PIATIGORSKY	<p>Utiliza el mismo dedo para cambiar de posición empleando la técnica de glissando.</p> <p>Evita los saltos de posición con las digitaciones que implementa</p> <p>Gregor Piatigorsky prefiere el 3er dedo en la sexta posición, pero eso tiene que ver con la configuración de su mano.</p> <p>Privilegia el uso de la 1ra y 4ta posición.</p> <p>En la sección del Puente usa la cuarta posición ampliada, lo cual le permite el uso del 4to dedo</p> <p>Usa la cuarta y tercera posición en la sección del Puente al igual que Yo- Yo Ma</p> <p>En la sección A' usa casi la misma digitación que Yo- Yo Ma</p>		

ANÁLISIS DE CARÁCTER

	ANÁLISIS	METAANÁLISIS	CONCLUSION
YO-YO MA	Sección A C1-C10 <i>"con malinconía"</i> C11-C17 <i>"con dolore"</i> C18-C22 <i>"mesto"</i>	A partir del análisis comparativo pude percibir cambios tácitos de carácter musical en cada uno de los intérpretes en las siguientes secciones: YO-YO MA: 1) En la sección A Yo- Yo Ma decide darle un carácter de "Con malinconía" desde el compás 1 hasta el 10. Del compás 11 al 17 convierte ese carácter a "Con dolore" y finalmente termina la sección con un "Mesto" hasta el compás 22. 2) En la sección B utiliza el carácter "Dolce" hasta el compás 29, luego en el compás 30 emplea el carácter de "Con anima" y finalmente cierra la sección con un "Agitato" en el compás 34. 3) En el Puente decide tocar "Con fuoco" 4) Al llegar a la reexposición con variaciones, decide darle un carácter de "piangevole" 5) La coda es orientada hacia un carácter "Languido" para finalizar la obra.	Mientras Yo- Yo Ma presenta la Sección A con malinconía, con dolore y mesto (Con melancolía con dolor y tristeza), Gregor Piatigorsky la asume con Mesto y con brio (Con tristeza, con vida y tristeza). Teniendo en cuenta el carácter elegiaco de la obra y el análisis de las interpretaciones aportan insumos para que mi interpretación de la sección A exprese un carácter melancólico. En la Sección B Yo- Yo Ma decide imprimir en ejecución un carácter Dolce, con anima y agitato (Dulce, con mucha carga sentimental y agitado), mientras que Gregor Piatigorsky implementa un carácter Espresivo y agitato (Con mucha transmisión sentimental sentimental y agitado). Con base a lo anterior he decidido darle a esta sección un carácter que transmita mucha carga sentimental y agitado.
	Sección B C23-C29 <i>"dolce"</i> C30-C33 <i>"con anima"</i> C34 <i>"agitato"</i>		Yo- Yo Ma utiliza la sección del puente para transmitir el carácter de Con fuoco (Con pasión), mientras que Gregor Piatigorsky decide darle el de Rigoroso (Con rigor). Por esta razón he decidido darle imprimirle recursos musicales que transmitan pasión y rigor.
	Puente C35-C38 <i>"con fuoco"</i>		Yo- Yo Ma y Gregor Piatigorsky utiliza la Sección A' para plasmar el carácter de Piangevole (lloroso). Por lo anterior he decidido interpretar lacrimosamente esta sección.
	Sección A' C39-C44 <i>"piangevole"</i>		Yo- Yo Ma y Gregor Piatigorsky utiliza la Coda para plasmar el carácter de Languido (sin fuerza). Por lo anterior he decidido utilizar recursos musicales que me orienten hacia sentimiento que plasmen sentimientos de sin fuerza y sin vigor.
	Coda C45-C53 <i>"languido"</i>		
GREGOR PIATIGORSKY	Sección A C1-C10 <i>"mesto"</i> C11-C17 <i>"con brio"</i> C18-C22 <i>"mesto"</i>	1) Para comenzar la obra en la Sección A, Gregor Piatigorsky utiliza el carácter de "mesto" hasta el compás 10, luego del compás 11 al 17 toca "Con brio" y finaliza la sección con un "Mesto". 2) En la sección B, emplea un carácter "espresivo y "agitato" para reiterar estas emociones en su interpretación 3) Durante La sección del Puente emplea el carácter de "Rigoroso" 4) Re expone el tema con variaciones implementando el carácter de "Piangevole" 5) Culmina la obra con una Coda en la cual expresa un carácter de "lánguido".	
	Sección B C30-C33 <i>"espressivo"</i> C34 <i>"agitato"</i>		
	Puente C35-C38 <i>"rigoroso"</i>		
	Sección A' C39-C43 <i>"piangevole"</i>		
	Coda C45-C53 <i>"languido"</i>		

