

**CONSIDERACIONES MUSICALES DEL CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y
ORQUESTA EN MI MENOR DE EDWARD ELGAR A PARTIR DE TRES
REFERENTES INTERPRETATIVOS**

MARIA PAULA CASAS GUZMÁN

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ
2022**

Agradecimientos

A mis padres que nunca dejan de enseñarme. A mis hermanas Lina y Sara por el abrazo constante. A mi maestro Iván León por todo el aprendizaje musical y por enseñarme a no forzar situaciones, a vivir en el ahora y fluir con eso. Al maestro Mintcho Badev por todas sus enseñanzas y consejos durante la carrera. Y a mis maestros y amigos que me han acompañado en este proceso y me enseñan cada día.

Tabla de contenido

Introducción	4
Contexto histórico	5
Concierto para violonchelo en Mi menor Op. 85	8
Antecedentes	11
Algunas interpretaciones del concierto	12
Selección de interpretaciones	12
Extractos y consideraciones	15
Primer extracto (Primer movimiento cc. 1-5)	15
Segundo extracto (Primer movimiento cc. 15-23)	17
Tercer extracto (Segundo movimiento cc. 16-20)	18
Cuarto extracto (Tercer movimiento cc. 8-21)	20
Quinto extracto (Cuarto movimiento cc. 165-182)	21
Conclusiones	23
Bibliografía	24

Introducción

Al momento de interpretar una obra musical, es importante tener en cuenta criterios que permitan ver la música desde otra perspectiva para que el resultado artístico y el vínculo con la interpretación de la obra sea más personal. Estos parámetros pueden ser históricos, reflexivos, sociales, analíticos o técnicos. En este caso, el *Concierto para violonchelo y orquesta en Mi menor Op. 85*, de Edward Elgar (1857-1934) es una de las obras más reconocidas para este instrumento. Fue compuesto en el verano de 1919, justo después de la culminación de la Primera Guerra Mundial, por esto es conocido como su réquiem de guerra. El concierto está dedicado a su amigo e historiador de arte Sidney Colvin y fue interpretado por primera vez por el violonchelista Felix Salmond (1888-1952) y la Orquesta Sinfónica de Londres.

Este trabajo está dividido en dos secciones, en la primera parte, se realiza un contexto histórico que contiene datos importantes relacionados al compositor, la obra y el periodo romántico.

La segunda sección presenta un análisis reflexivo y comparativo basado en la selección de cinco fragmentos de este concierto y de tres diferentes versiones interpretativas de estos. Cada fragmento fue seleccionado con criterios específicos para ser observado en cada una de las interpretaciones con el fin de servir como apoyo a la interpretación propia y a tener un mejor entendimiento de la obra. Además de esto, realicé un proceso de exploración personal para comprender qué decisiones musicales y técnicas me funcionan mejor, con el fin de tomar consideraciones interpretativas justificadas.

Contexto histórico

Edward Elgar nació en Broadheath, Reino Unido el 2 de junio de 1857 y murió el 23 de febrero de 1934 en Worcester. Fue violinista, organista, compositor y director. Venía de una tradición musical por parte de su padre, quien era organista, afinador de pianos y propietario de una tienda de música. Elgar no recibió una educación musical formal más allá de las lecciones de violín de un profesor de Worcester y los conocimientos musicales brindados por su padre. Además, sus planes de estudiar en el Conservatorio de Leipzig no pudieron realizarse debido a la falta de medios económicos. Por esta razón, Elgar es considerado un compositor autodidacta.

Elgar, como músico independiente se desempeñó en diferentes trabajos locales, entre ellos ser el sucesor de su padre como organista en una iglesia, establecer una clase de violín en su ciudad natal, ser violinista de diferentes agrupaciones y ser el anfitrión junto a otras dos personas del Festival de los Tres Coros, también en Worcester.

Su prolífica producción y singularidad en carácter musical lo sitúan en un lugar destacado entre los compositores románticos europeos y a su vez, entre los más importantes de la música británica. En marzo de 1890 se imprimieron algunas de sus piezas pequeñas, entre ellas *Salut d'amour*, su pieza interpretada con más frecuencia durante varios años. Posteriormente, también en 1890, compuso su primera gran obra, la obertura *Froissart*, la cual dirigió en el Worcester Public Hall en septiembre del mismo año. Después, en 1897, escribió una pieza para orquesta completa llamada *Imperial March* en conmemoración del Jubileo de la Reina Victoria. Esta marcha comenzó a ganar fama mundial y fue denominada por el poeta inglés Arthur Christopher Benson como “Tierra de esperanza y gloria”.

Su obra *Variations on an Original Theme 'Enigma', op.36*, compuesta en 1899, adquirió gran reconocimiento y despertó mucho interés dentro de la música británica ya que Elgar había representado amigos y familiares suyos dentro de cada variación, sin mencionarlos explícitamente. Por esta razón, esta obra se denominó “Enigma”, por el misterio de descifrar a cada uno de sus amigos en las variaciones y, además, por la segunda guía temática que Elgar mencionó que esta obra contenía:

"El Enigma no lo explicaré; su 'dicho oscuro' debe quedar sin adivinar... además, a lo largo y ancho de todo el conjunto, otro tema más grande 'va', pero no se toca". (McVeagh, 2001, sin paginación)

Sin embargo, esta melodía no se ha encontrado de manera convincente. Al año siguiente, Elgar recibió un doctorado *honoris causa* por parte de la Universidad de Cambridge como reconocimiento a esta obra, convirtiéndose este en el primero de muchos honores británicos y extranjeros.

Elgar fue aclamado por importantes figuras en el gremio musical, como el compositor alemán Richard Strauss, quien lo elogiaba como el “primer progresista inglés”. Por otro lado, debido a su reconocimiento, en 1904 se realizó el Festival Elgar, una celebración dedicada explícitamente a su música en el Royal Opera House en Covent Garden, algo nunca antes realizado para un compositor británico vivo.

Con el paso del tiempo, Elgar logró llegar al discurso musical cosmopolita, pero de una manera completamente individual, liberándose de lo convencional y arraigándose al sentimiento e imaginación personal. Partiendo del hecho de su educación musical autodidacta, donde encontraba sus propias fuentes y métodos de enseñanza con obras de otros compositores, sin dejar afectar su estilo personal en lo más mínimo. Tal como lo menciona el escritor Eric Bloom (1922) en su libro “*Edward Elgar, The Chesterian*”:

Por ecléctica que sea su música, nunca podemos poner un dedo en algún pasaje y decir positivamente: esto viene de tal o cual maestro. Su melodía nos recuerda un poco a Tchaikovsky; su espiritualidad a Franck; tiene la grandeza de Beethoven y la frialdad de Brahms; su uso del leitmotiv proviene de Wagner; o su maestría en la orquestación nos recuerda a Berlioz; Sin embargo, no hay un parecido real, ni siquiera una profunda simpatía con ninguno de estos compositores en su obra. (p.230)

Tiempo después, con la llegada de la guerra en 1914, *Imperial March* se extendió por toda la nación inglesa como una voz de esperanza. En cuanto al ámbito de composición, Elgar abordó su música desde el terreno teatral, música incidental y ballet. Sin embargo, la música

que refleja de una manera más evidente sus sentimientos producidos por los eventos de la guerra, son: *The Spirit of England* y su Concierto para violonchelo. En cuanto a la primera de estas obras, Elgar compuso su música, inspirado en la antología de poemas *The Winnowing Fan: Poems on the Great War*, escritos en 1915 por el poeta británico Robert Laurence Bynion. Mientras que, por otro lado, ha llegado a parecer que su “réquiem de guerra”, es el Concierto para violonchelo, compuesto en Brinkwells, una casa de campo aislada en el bosque.

Este concierto fue la última gran obra que Elgar escribió. Y mediante la culminación de este trabajo compositivo, su esposa empezó a presentar diferentes problemas de salud, que la llevaron a la muerte el 7 de abril de 1920. Tiempo después a su recuperación, Elgar realizó algunas actuaciones como director, y pequeños trabajos y transcripciones para orquesta completa de obras de Bach, Haendel y Chopin. Sin embargo, su actividad musical era escasa y esporádica.

Por otro lado, la muerte de su esposa transcurrió en una etapa donde las fuerzas reaccionarias a la guerra estaban en plena marcha, por esta razón, Elgar cada vez estaba más aislado y solo. Elgar murió el 23 de febrero de 1934, en Marl Bank a la edad de 77 años.

Concierto para violonchelo en Mi menor, Op. 85

El *Concierto para violonchelo en Mi menor, Op. 85* es una obra situada en el periodo romántico, periodo en el cual se pretende anteponer un gran poder al ser individual, la imaginación creativa, las emociones y sentimientos propios. En ese sentido, el artista romántico busca revelar el mundo al expresarse, por esta razón, el mundo del artista estaba fundado en el yo. (Samson, 2001)

En cuanto a la música, se desarrolló una amplia diversidad de estilos debido a los diferentes lugares de crecimiento y educación de cada compositor de la época. Así mismo, durante este periodo surge un espíritu de patriotismo, resaltando un valor del folclor nacional y regional, y dejando a un lado tradiciones y costumbres de países de Europa occidental que habían dominado la mayor parte del continente, como la música alemana. A pesar de que Elgar no realizó un trabajo musical propiamente tradicionalista, varias de sus obras patrióticas resultaron ser apropiadas por los ingleses, tras situaciones que marcaron el curso de sus vidas, como la Primera Guerra Mundial.

Por otro lado, el papel del violonchelo en el Romanticismo obtuvo mayor popularidad, ya que se desarrolló un amplio trabajo musical en el repertorio solista, debido a los compositores de la época que se animaban a explorar y descubrir la capacidad del violonchelo y su amplia gama de técnicas tanto para la mano izquierda como para el arco. Además del repertorio solista, varios compositores románticos introdujeron importantes secciones de solo para violonchelo dentro del repertorio sinfónico, como *Le Carnival des animaux* de Saint-Saëns y *Don Quixote* de Strauss, por nombrar algunos ejemplos. (Bonta et al., 2001)

El *Concierto para violonchelo en Mi menor, Op. 85*, es una obra compuesta en el verano de 1919, justo después de la culminación de la Primera Guerra Mundial. Para ese entonces, el entorno en el que se encontraba Elgar estaba marcado por la destrucción y el desconsuelo debido a la cantidad de personas que habían perdido sus vidas. Sin lugar a dudas, este ambiente era completamente diferente al mundo en el que Elgar había crecido, y este hecho fue bastante evidente dentro de su trabajo compositivo posterior a la guerra.

En marzo de 1918, Elgar debió someterse a una cirugía de amígdalas, lo cual era algo peligroso para un hombre de sesenta años en esta época. Clarice Elgar, su hija, menciona que, durante los días de su recuperación, su padre le pidió papel y lápiz, donde escribiría el tema de apertura de su concierto para violonchelo. Sin embargo, con el tiempo Elgar no encontraba la motivación para seguir trabajando en su composición tras la desilusión que la guerra había dejado, y así se lo hizo saber a su amigo, el historiador de arte Sidney Colvin, a quien le mencionó "no puedo hacer ningún trabajo real con la horrible sombra sobre nosotros" (Beck, 2015, sin paginación).

Dos meses después, Elgar, su esposa Alice y su hija Clarice se fueron a vivir a su casa de campo en Brinkwells. Este lugar favoreció la recuperación de Elgar, debido a que él amaba el campo y el entorno rural, ya que le recordaba el pequeño pueblo donde había crecido. Por otro lado, cuando llegó el verano, Elgar retomó la melodía que había escrito en marzo sin aún saber claramente cómo podría utilizarla. Posteriormente, Elgar se reencontró con un antiguo piano que tenía, donde se dispuso a trabajar en nuevas composiciones, entre ellas una sonata para violín y piano, un cuarteto de cuerdas y un quinteto de piano. Estas obras fueron estrenadas en mayo de 1919, momento en el cual Elgar decidió utilizar la famosa melodía que había escrito meses antes, para usarla en su concierto para violonchelo.

El estreno del Concierto se realizó el 27 de octubre de 1919, junto a la Orquesta Sinfónica de Londres y el violonchelista Felix Salmond. A pesar de que el resultado musical no fue el esperado por parte de la orquesta, Elgar resaltó la interpretación de Salmond, mencionando que, si no hubiese sido por él, se habría retirado de la sala. Por otra parte, Ernest Newman, un destacado crítico musical británico, escribió una reseña sobre la actuación, donde empieza quejándose del escaso nivel en la interpretación, pero continúa diciendo:

El trabajo en sí es un material encantador, muy simple, esa simplicidad preñada que se ha apoderado de la música de Elgar en los últimos años, pero con una profunda sabiduría y belleza subyacentes a su simplicidad... cavilaciones melancólicas sobre la belleza de la tierra. (Newman, 1919, sin paginación, según Bae, 2015, p.24)

Posteriormente, fueron pocas las interpretaciones y la acogida de esta obra en el país. Sin embargo, con el paso del tiempo, se fue forjando el reconocimiento y el renombre que esta obra tiene en la actualidad, convirtiéndose así en uno de los conciertos más reconocidos para este instrumento.

Tiempo después del desafortunado estreno, la violonchelista inglesa Beatrice Harrison interpretó el concierto en Estados Unidos, junto a las orquestas de Boston y Chicago en el Carnegie Hall. Además, en el año 1928 realizó la primera grabación completa con un proceso de tecnología moderna, bajo la dirección del propio Elgar y la Orquesta Sinfónica de Londres.

Antecedentes

El trabajo de Elver Jara, titulado “Consideraciones musicales del primer movimiento del concierto para viola y orquesta de William Walton a partir de diferentes referencias interpretativas”, guarda una similitud con mi trabajo, ya que en este se realiza un análisis comparativo de diferentes versiones enfocado a tres recursos: aspectos técnicos, interpretativos y corporales. Además, Jara propone en su trabajo diferentes formas de abordar la obra, a partir de unos retos personales y la recomendación de unos ejercicios técnicos creados por él.

El trabajo de Camila Garzón, titulado “Estudio y comparación de dos interpretaciones del Concierto para fagot KV 191 de Wolfgang Amadeus Mozart”, también se asemeja a un modelo de trabajo similar a mi propuesta, su enfoque es la comparación de dos versiones que fundamentan su propia propuesta interpretativa. En el caso de Garzón, su enfoque está direccionado a la comparación de dos versiones de este concierto: una con un instrumento barroco y la otra con uno moderno.

Si bien mi trabajo también guarda un análisis reflexivo y comparativo entre diferentes versiones para justificar una interpretación propia, es importante resaltar los puntos diferenciales con los trabajos de grado anteriormente mencionados. La selección de extractos a través de los cuatro movimientos del concierto, representan puntos de análisis con criterios específicos, donde además de estimular un análisis musical a partir de referentes auditivos y visuales, se hace un proceso de exploración personal para comprender qué decisiones musicales y técnicas me funcionan a mí, con el fin de tomar consideraciones interpretativas justificadas.

Algunas Interpretaciones del Concierto

A lo largo del tiempo, el *Concierto para violonchelo en Mi menor, Op 85* de Edward Elgar ha logrado convertirse en uno de los conciertos más reconocidos e importantes dentro del repertorio para violonchelo. Esto se debe a la variedad de interpretaciones realizadas de esta obra, donde se destacan grabaciones históricas de prestigiosos violonchelistas como Yo-Yo Ma, Pablo Casals, Paul Tortelier y Jacqueline du Pré.

Por otro lado, además de las interpretaciones realizadas por estos importantes violonchelistas, también es relevante destacar otros intérpretes contrastantes en época, más cercanos a la actualidad, quienes también realizaron sus versiones y de quienes se puede encontrar con facilidad un registro visual y auditivo. Algunas de estas interpretaciones son las de Johannes Moser, Steven Isserlis, Sol Gabetta, Alisa Weilerstein y Anastasia Kobekina.

Es importante resaltar el valor de todos estos intérpretes quienes decidieron dejar un registro de este concierto, ya que estas fuentes son recursos de gran valor para quienes estudiamos obras del repertorio clásico universal de un instrumento, puesto que en ellas encontramos puntos de referencia e inspiración. Así mismo, nos permite indagar, analizar y comparar aspectos técnicos y musicales que luego podemos experimentar en nuestra práctica personal, para tomar decisiones interpretativas con fundamento.

Selección de interpretaciones

A lo largo de la carrera, nuestros maestros nos recomiendan escuchar diferentes versiones de la música que estamos estudiando. En mi caso, muchas veces optaba por elegir versiones realizadas por violonchelistas reconocidos. Sin embargo, desde hace un tiempo vengo explorando y tomando conciencia de criterios específicos que podrían servirme al momento de escuchar una versión. Este proceso me ha ayudado a ver los diferentes referentes interpretativos de la obra con propósitos concretos, como por el valor histórico que posee una interpretación, el análisis de aspectos técnicos con instrumentistas de contexturas físicas similares a la mía o la exploración de recursos musicales que apoyan la expresividad, como el vibrato y el uso del arco.

El primer referente interpretativo es la versión de Jacqueline du Pré bajo la dirección de Daniel Barenboim junto a la New Philharmonia Orchestra. En primera instancia, cabe resaltar que, aunque se realizaron algunos conciertos y grabaciones en estudio de esta obra desde el momento en que se estrenó, este concierto cobró mayor reconocimiento en 1965, cuando la violonchelista inglesa Jacqueline du Pré grabó su versión junto a la Orquesta Sinfónica de Londres y el director también británico John Barbirolli. Este trabajo fue una grabación en estudio para el sello discográfico británico *EMI Records*, la cual la llevó al reconocimiento internacional. Tiempo después, en 1967, Du Pré realizó otra grabación de este concierto junto al director argentino Daniel Barenboim.

Además del valor histórico que posee, otro argumento para seleccionar esta interpretación dentro de mi análisis es el vínculo personal que tengo con la versión junto a Barenboim, ya que este fue el primer concierto para violonchelo que escuché cuando era más pequeña, y recuerdo el impacto que causó en mí la gran expresividad e interpretación de la violonchelista.

El siguiente referente es el de la rusa Anastasia Kobekina, quien hace parte de la generación más joven de violonchelistas. Kobekina ha actuado como solista con importantes orquestas de renombre mundial, y en el año 2019 ganó la medalla de bronce en el XVI Concurso Internacional Tchaikovsky en San Petersburgo. Además, ha sido artista de la nueva generación de la BBC de 2018 a 2021.

En relación con la obra, Kobekina realizó su interpretación en el Concurso Internacional George Enescu 2016 en Rumania, donde obtuvo el segundo puesto. Durante este concierto, estuvo bajo la dirección del francés Alexandre Bloch junto a la Orquesta Filarmónica George Enescu.

Durante el transcurso de mi carrera y del autodescubrimiento de aspectos técnicos en el violonchelo que se acomodan mejor a mi cuerpo, he estado tratando de encontrar violonchelistas con una contextura física similar a la mía para observar recursos técnicos que podrían llegar serme útiles. Por esta razón, la interpretación de Kobekina me parece muy buena opción para agregar dentro del análisis de este trabajo.

Por último, me gustaría resaltar la interpretación de la violonchelista estadounidense Alisa Weilerstein, quien tiene una amplia serie de grabaciones discográficas, donde se encuentra el registro del concierto de Elgar, junto a la Staatskapelle Berlin bajo la dirección de Daniel Barenboim. Esta grabación fue nombrada “Grabación del año 2013” por *BBC Music*.

En cuanto a su interpretación, es importante resaltar la expresividad y variedad de colores producidos con su mano izquierda por medio del vibrato. Este recurso lo considero de gran relevancia en mi interpretación, ya que dentro de mis objetivos personales está el descubrimiento de la variedad de vibratos que puedo realizar como apoyo a la expresividad y fraseo en la música.

Extractos y consideraciones

Primer extracto (Primer movimiento cc. 1-5)

Cuando empecé a estudiar esta obra, uno de los extractos que más me generaba preguntas y me resultaba difícil de entender y tocar era el inicio del primer movimiento del concierto (Ver imagen 1).

En primer lugar, me voy a referir a las indicaciones que pone el autor en los primeros compases. El término *largamente* tiene diferentes usos: es utilizada como signo de expresión que refiere a una forma de tocar más majestuosa, o también puede ser usada como una instrucción para ralentizar el tempo. Esta segunda interpretación era una de las favoritas de Elgar, quien incluso en algunas de sus obras abreviaba este término como L, junto con A para acelerando y R para ritardando. (Fallows, 2001)

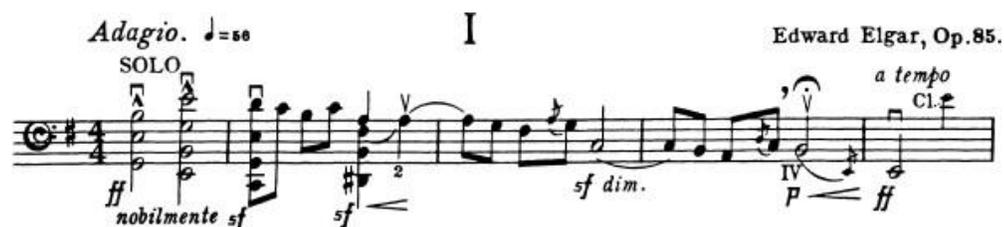


Imagen 1. Primer movimiento cc. 1-5

En cuanto al término *nobilmente*, Du Pré menciona en una entrevista:

Creo que la expresión *nobilmente* no le dice a uno cómo expresar el sentimiento, uno se puede sentir muy 'nobilmente', pero ¿cómo lo expresas? Creo que la única aportación sería cómo lograr el tipo de sonido que produzca ese sentimiento. (Allegro Films, 1980)

Estas definiciones y señalamientos están ligados a recursos relacionados al tempo y a la expresividad. Sin embargo, en cuanto a temas de articulación, los dos primeros acordes están señalados con símbolos de *marcato*, su principal empleo es llamar la atención sobre la melodía o el tema (Fuller, 2001). Por esta razón, aunque haya acordes considero importante

darle énfasis a las notas superiores y para lograr esto, pienso que es necesario planear muy bien la distribución del arco y el uso del vibrato.

La versión de Jacqueline du Pré evidencia que en los dos primeros acordes hace un énfasis en la voz melódica con la distribución de arco y el vibrato, utiliza poco arco para las notas bajas del acorde y resalta la voz superior con un vibrato estrecho. Además, para la continuidad de la frase entre un acorde y otro, mantiene su arco cerca de las cuerdas para producir el siguiente acorde de una manera continua y fluida.

En contraste, Anastasia Kobekina enfatiza un poco más las notas bajas del acorde al usar más cantidad de arco en ellas, y al llegar a las notas agudas también usa un vibrato estrecho y continuo para conectar más la melodía. Además, hace un poco de crescendo hacia el final del acorde usando más presión en el arco, especialmente en el segundo acorde del primer compás.

Observando las interpretaciones de estas dos artistas, considero que ahorrar arco en este punto, permitirá que se optimice el uso del arco para que la sonoridad de cada acorde no se vea afectada y además, vibrar las notas superiores puede ayudar a forjar este énfasis que se necesita en la melodía. Así mismo, para que la melodía de los acordes fluya, es esencial que haya velocidad en el arco en el momento en el que un acorde acaba y empieza el otro.

Segundo extracto (Primer movimiento cc. 15-23)

El siguiente extracto escogido, fue el tema principal del primer movimiento escrito en 9/8 (Ver imagen 2). Esta melodía aparece en cuatro ocasiones a lo largo del movimiento. En cada aparición, las indicaciones de dinámica cambian.



Imagen 2. Primer movimiento cc. 15-23

Las violas son las primeras en presentar esta melodía, luego la presentan los violonchelos y finaliza con el violonchelo solista. Además, por las ligaduras escritas es evidente que el compositor quería una línea continua. Sin embargo, por la proporción de notas en las ligaduras de cada arco, podría haber una tendencia a que las últimas dos notas de cada compás tengan acentos indeseados. Por esta razón, considero importante pensar en dos aspectos del arco: su peso y su conexión entre cada cambio.

En su versión, Alisa Weilerstein aligera el peso del arco para esconder la pausa de sonido que habría entre un cambio y otro. Esta ligereza también se evidencia en los arcos hacia arriba, donde además incrementa la velocidad de la frotación del arco para empezar la siguiente ligadura desde el talón y con una cantidad cómoda.

En cuanto a las diferentes dinámicas que se presentan en la melodía a lo largo del movimiento, Anastasia Kobekina evidencia esta variedad de colores con el punto de frotación del arco, el *mezzoforte* lo sitúa en la mitad y para el *pianissimo* utiliza el *sultasto*.

Desde mi punto de vista, considero relevante aligerar el peso del arco en los cambios de arco para mantener la línea melódica continua. Además, aunque se presenten dinámicas bajas en volumen, pienso que es importante apoyarme en un vibrato constante y expresivo que favorezca a la proyección del sonido.

Tercer extracto (Segundo movimiento cc. 16-20)

El cuerpo principal del segundo movimiento es un *Allegro molto*, donde la figuración consistente es rápida y fluida. El fragmento que analizaré a continuación es justamente el inicio del *Allegro molto* del compás 17 (Ver imagen 3). Cabe resaltar que la figuración principal de este movimiento es monótona y continua, por lo que el análisis de este fragmento sirve para casi todo el movimiento.

The image shows a musical score for measures 16-20 of the second movement. The tempo is marked 'Allegro molto' with a metronome marking of 160. The score is in 2/4 time. It features a woodwind part (Wind.) and a violin part (Vi.). The woodwind part starts with a dynamic of 'pp' and is marked 'leggierissimo'. The violin part is marked 'pp' and 'leggierissimo'. The score includes a rehearsal mark '20' and a 'Timp.' (Tympani) part.

Imagen 3. Segundo movimiento cc. 16-20

Me enfocaré en el golpe de arco *sautillé*, el cual según el diccionario musical *Naxos*, se caracteriza por el rebote natural del arco con las cuerdas, producido por la velocidad y la elasticidad del arco. Para este extracto mencionaré los diferentes puntos del arco como punta, mitad superior, mitad, mitad inferior y talón.

El peso y el punto de equilibrio de cada arco es lo que determinará el sitio en el que se debe hacer este golpe de arco. Por esta razón, el resultado en cada interprete es variado.

En el caso de Anastasia Kobekina, su arco se sitúa entre la mitad y la mitad superior en las cuerdas agudas y sobre la mitad en las cuerdas graves. Su muñeca es estática y el movimiento de sus dedos es elástico entre la producción de cada nota. En cuanto a las notas más agudas en cuerda la, Kobekina libera un poco de peso en el arco quitando el contacto de sus dedos anular y corazón.

En su versión, Jacqueline du Pré mantiene la gran mayoría del tiempo su punto del arco en la mitad superior. Su brazo es estático y su agarre se muestra ligero, además, al igual que Kobekina, Du Pré libera peso del arco al levantar levemente su dedo meñique del agarre, especialmente en la cuerda La.

En mi caso, encuentro cómodo realizar este golpe de arco manteniendo un agarre firme, pero a la vez ligero, el brazo estático y la dirección del arco cuando va hacia arriba o hacia abajo clara para generar un movimiento que permita que el arco empiece a saltar naturalmente. En cuanto al punto del arco, en general lo sitúo en la mitad, pero cuando toco cuerdas graves me sirve mover mi arco un poco más hacia la mitad inferior. El reto en este golpe de arco es tratar de que el movimiento sea constante y que los cambios entre las diferentes cuerdas no interfieran con la fluidez y el rebote natural del arco.

Cuarto extracto (Tercer movimiento cc. 8-21)

El tercer movimiento está marcado por un *Adagio*. Es un movimiento relativamente corto en el que se hace una reducción de la orquesta, algo que permite al violonchelo solista ejecutar libremente una melodía lenta, llena de melancolía y expresividad. Las melodías largas, el fraseo y el vibrato continuo entre saltos de notas muy grandes serán los puntos por analizar en este fragmento (Ver imagen 4)



Imagen 4. Tercer movimiento cc. 8-21

Como lo mencioné anteriormente, el discurso musical de Alisa Wailerstein es muy interesante debido a los colores y el fraseo que puede lograr especialmente con la mano izquierda. Es importante mencionar que su versión con la Staatskapelle Berlin no cuenta con video, lo cual obliga a hacer un análisis netamente auditivo.

Para evitar las pausas de sonido que se producirían entre los saltos de intervalos grandes, Wailerstein usa dos elementos principalmente. Por un lado, utiliza un vibrato mucho más estrecho en la nota baja del intervalo a modo de preparación del salto, y, por otro lado, el cambio de arco siempre sucede primero que el cambio de posición en la mano izquierda.

Del discurso musical de Jacqueline du Pré me llama la atención la capacidad de expresión que le da a cada una de las notas por medio del vibrato y del peso con el arco. Creo que su interpretación en este movimiento se caracteriza por darle vida a cada nota, por más pequeña que sea. En las corcheas con ligaduras de duración que aparecen en este extracto, ella

desarrolla un vibrato desde cero, ya que empieza estática hasta convertirlo en el vibrato continuo y estrecho que está presente en las demás notas.

Observando los discursos musicales de estas dos artistas, considero valioso incorporar a mi interpretación el cambio de posición en el arco nuevo, ya que la melodía se muestra más limpia y musical. Además, pienso que es importante planear mi variedad de vibrato para que se convierta en un apoyo dentro del fraseo melódico y no solo un elemento que está igual todo el tiempo.

Quinto extracto (Cuarto movimiento cc. 165-182)

El cuarto movimiento de este concierto es un *Allegro non troppo* con introducción y coda. Este último movimiento presenta diferentes momentos a lo largo de la música, recapitulando similitudes de los movimientos anteriores. El fragmento que analizaré a continuación es para mí uno de los más complicados a nivel técnico de toda la obra. (Ver imagen 5)

The image shows a musical score for a solo instrument and an orchestra. It consists of five staves. The first four staves are for the solo instrument, and the fifth staff is for the orchestra, labeled 'Orch.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). Measure numbers 57 and 58 are indicated at the beginning of the first and fifth staves, respectively.

Imagen 5. Cuarto movimiento cc. 165-182

Esta sección es repetida dos veces en este movimiento con centros tonales distintos. Aunque el violonchelo solista en este fragmento hace un papel de acompañamiento con una figuración repetitiva de tresillos arpegiados, es necesario saber en qué puntos se debe resaltar el acompañamiento para apoyar la melodía producida por la sección orquestal, específicamente por las maderas y los violines.

Anastasia Kobekina agrupa su fraseo cada cuatro grupo de arpegios, ella aprovecha para resaltar su acompañamiento cuando el acorde tiene cuatro notas y cuando el arpegio tiene *sforzato*, para producir este énfasis. En estos momentos ella baja un poco más su brazo en comparación con los otros arpegios para generar más peso en su arco, obteniendo como resultado una mayor intensidad en los inicios de cada cuatro grupo de arpegios. Además, su punto de contacto con el arco es muy cercano al diapasón.

En relación a la versión de Kobekina, Jacqueline du Pré también realiza un fraseo cada cuatro grupo de arpegios, el cual apoya presentando un *crescendo* progresivo. Mantiene su punto de contacto cerca al diapasón y el punto del arco en la mitad.

Hacer pequeños impulsos en los inicios de cada arpegio (especialmente en los que son con el arco hacia arriba) me ayuda a dar claridad a todas las notas, ya que una de las dificultades que se me presentaba en este fragmento, era que la nota del medio no sonaba limpia. Otro factor que considero importante para la limpieza es mantener mi arco cerca al diapasón ya que en este punto el cambio entre cada cuerda es más cómodo, y tener un punto del arco en la mitad inferior me da mayor control.

Conclusiones

Como intérpretes estamos acostumbrados a pasar horas estudiando de una manera autónoma, donde somos nosotros mismos quienes debemos tomar decisiones técnicas o musicales para resolver aspectos que en el momento no funcionan. Todo esto hace parte de un proceso de exploración personal y de autodescubrimiento que muchas veces puede ser lento. Sin embargo, considero que este proceso integra diferentes aspectos que apoyan la interpretación.

Para empezar, conocer el contexto en el que fue escrita la obra es fundamental, en este caso, saber que este concierto fue compuesto luego de la destrucción que dejó la Primera Guerra Mundial, me permite conectar mucho más con la música y con los diferentes momentos que se presentan en el concierto.

Escuchar diferentes versiones interpretativas lo considero esencial por varios motivos. Desde una visión general, por conocer la música y saber cuál es mi papel dentro de una perspectiva más grande, al conocer también qué hacen otros instrumentistas en diferentes puntos de la obra. Y desde una visión reflexiva, por encontrar en estos referentes un apoyo al descubrimiento de la interpretación propia.

Finalmente, me gustaría mencionar que la realización de este trabajo me permitió estimular un análisis musical a partir de referentes auditivos y visuales, escuchar diferentes versiones bajo criterios específicos y conocer el entorno histórico de la obra para fortalecer un vínculo más personal con la música. Estoy segura de que estos aprendizajes me servirán como apoyo al momento de enfrentarme a cualquier otra obra musical y en general en mi vida artística comoviolonchelista.

Bibliografía

- Bae, K. (2006). “*Elgar and Martinu: The Cello works and musical characteristics of two remarkable, self-taught, nationalistic composer.*” Tesis de doctorado. Archivo digital. <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/9757/Bae,%20Kichung.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Beck, Frank. (2015). “*Elgar - his music.*” <https://www.elgar.org/3cello-c.htm>
- Bloom, E. (1922). “*Elgar*”. The Chrestian.
- Fallows, D. (2001). Largamente. *Groove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16029>
- Fuller, J.A. (2001). Marcato. *Groove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17712>
- McVeagh, D. (2001). “*Elgar, Sir Edward.*” *Groove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08709>
- McCrory, M. (1944). “*A Study of the Elgar Cello Concerto.*” Tesis de maestría.
- Nupen, C. Allegro Films. Enero 12 de 2017. *Jacqueline du Pré: entrevista íntima inédita*. [<https://www.youtube.com/watch?v=MVd-qFWaWeQ>]
- Samson, J. (2001). Romanticism. *Groove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>
- Stephen Bonta, Suzanne Wijsman, Margaret Campbell, Barry Kernfeld and Anthony Barnett. (2001) Violoncello. *Groove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041>

Grabaciones

Du Pré, Jacqueline. 1965. *Elgar Cello Concerto*. John Barbirolli, director musical. London Symphony Orchestra. Londres: EMI Records.

Du Pré, Jacqueline. 1967. *Jacqueline du Pre & Daniel Barenboim - Elgar Cello Concerto*. Daniel Barenboim, director musical. New Philharmonia Orchestra. Londres: Allegro Films.

Kobekina, Anastasia. 2016. *Edward Elgar, Cello Concerto*. Alexandre Bloch, director musical. George Enescu Philharmonic Orchestra. Romania: Medici.tv, Romanian television.

Wailerstein, Alisa. 2012. *Elgar Cello Concerto*. Daniel Barenboim, director musical. Staatskapelle. Berlín: Decca.