Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

Carl Davidoff (1838-1889) y su aportación al violonchelo

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Joaquín García Sivera

[redacted]

Director/a del TFG: Francisco Pastor Sempere

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

Catedràtic Jaume Mas i Porcel, 2 - 03005 ALACANT. Tfn.: 966 47 86 65 – Fax: 966 47 86 66 – www.csmalicante.com

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

El presente trabajo se centra en conocer tanto la historia personal del compositor como el ambiente sociocultural en el cual nace y se forma, lo cual influirá notablemente en su triple faceta de compositor, pedagogo y violonchelista. Además de estudiar sobre su historia y el contexto, el trabajo también incluirá un apartado analítico, en el cual se procederá a analizar de manera formal y armónica la obra seleccionada que en este caso es el: *Allegro de concerto op.11.* Aparte del análisis de la obra, este trabajo tiene como objetivo principal encontrar la manera óptima de abarcar la obra, investigando sobre cuáles son los mejores métodos y ejercicios para este fin.

ABSTRACT

The present work focuses on knowing both the composer's personal history and the sociocultural environment in which he was born and raised, which will significantly influence his role as composer, pedagogue and cellist. In addition to studying his life and context, the work will also include an analytical section, in which the selected piece will be formally and harmoniously analyzed, in this case is: *Allegro de concerto op.11*. Apart from the analysis of the work, the main objective of this work is to find the optimal way to approach the piece, investigating which are the best methods and exercises for this purpose.

Palabras clave

Carl, Davidoff, técnica, violonchelo, compositor.

Key words

Carl, Davidoff, technique, violoncello, composer.

AGRADECIMIENTOS

El presente Trabajo ha sido elaborado bajo la tutela de Francisco Pastor Sempere, a quién me gustaría agradecerle su ayuda, y el haber dedicado su tiempo para la culminación de la tarea.

También me gustaría agradecerle a María Eugenia, mi profesora de repertorio con piano, su paciencia y ayuda en los ensayos.

Cómo no, dar las gracias a todos mis actuales y antiguos profesores.

Por último, agradecer a mis seres queridos por su indispensable apoyo y ayuda.

Tengo claro que todo este conjunto de personas ha sido imprescindible para la elaboración de este trabajo. Muchas gracias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. 9

1.1 Objeto de estudio y justificación. 9

1.2 Estado de la cuestión. 9

1.3 Objetivos. 9

1.4 Metodología y estructura. 10

1.5 Dificultades y facilidades. 11

2. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO. 13

2.1 Contexto sociopolítico de la época de Carl Davidoff en Rusia. 15

2.2 Contexto sociocultural y artístico. 20

2.2.1 Arquitectura: 21

2.2.2 Pintura: 22

2.2.3 Literatura: 23

2.2.4 Música: 24

2.3. La Música rusa del Siglo XIX: Características y Contexto. 25

3. BIOGRAFÍA. 27

3.1 Cuadro cronológico. 29

3.2 Catálogo de obras. 31

4. ANALISIS FORMAL DEL ALLEGRO DE CONCERTO OP.11. 35

5. ANÁLISIS TÉCNICO. 37

5.1 Mano derecha. 37

5.1.1 Dinámica. 37

5.1.2 La zona del arco. 39

5.1.3 Golpes a la cuerda. 42

5.1.4 Golpes saltados 46

5.2 Mano izquierda. 48

5.2.1 Notas de adorno: 48

5.2.2 Dobles cuerdas. 49

5.2.3 Articulación. 54

5.2.4 Vibrato. 55

5.2.5 Cambios de posición. 56

6. ANÁLISIS DIDACTICO. 59

6.1 Mano derecha. 59

6.1.1 Dinámica. 59

6.1.2 Talón. 60

6.1.3 Punta. 61

6.1.4 Legato. 61

6.1.5 Staccato. 62

6.1.6 Détaché. 63

6.1.7 Spiccato. 64

6.2 Mano izquierda. 64

6.2.1 Trino. 65

6.2.2 Terceras. 65

6.2.3 Sextas. 66

6.2.4 Octavas. 67

6.2.5 Articulación. 69

6.2.6 Vibrato. 70

6.2.7 Cambios de posición. 71

6.3 Consideraciones adicionales para el estudio de la obra. 72

7. CONCLUSIONES. 77

BIBLIOGRAFÍA 79

WEBGRAFÍA 81

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES 83

8. APÉNDICE DOCUMENTAL 85

8.1 Ejercicios mano derecha 87

8.1.1 Dinámica 87

8.1.2 Talón 88

8.1.3 Punta 89

8.1.4 Legato 90

8.1.5 Staccato 91

8.1.6 Détaché 93

8.1.7 Spiccato 95

8.2 Ejercicios mano izquierda 96

8.2.1 Trino 96

8.2.2 Terceras 96

8.2.3 Sextas 97

8.2.4 Octavas 98

8.2.5 Articulación 100

8.2.6 Cambios de posición 101

8.3 Material utilizado por el intérprete para la ejecución de la obra 103

8.4 Partitura analizada 111

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 Objeto de estudio y justificación.

La necesidad de la elaboración de este trabajo se genera a partir de la observación y experimentación de los problemas que surgen a raíz de las carencias técnicas que pueden aparecer a la hora de interpretar este tipo de obras, ya que son partituras que requieren un alto nivel técnico.

1.2 Estado de la cuestión.

Según lo que conozco en estos momentos, no se ha realizado ningún trabajo que abarque la triple faceta de Davidoff como compositor, violonchelista y pedagogo.

No hay excesiva información en internet acerca de la vida del compositor ni información sobre sus obras, incluso algunas no tienen una fecha de estreno conocida.

1.3 Objetivos.

En este trabajo se pretenden alcanzar los siguientes objetivos:

-1: Ampliar el conocimiento hacia la persona que fue Carl Davidoff.

-2: Aprender sobre el contexto socioeconómico de Rusia.

-3: Comprender a nivel estructural y armónico la obra seleccionada.

-4: Analizar los diferentes recursos técnicos que se pueden extraer de la obra.

-5: Seleccionar ejercicios adecuados para trabajar cada recurso técnico.

-6: Ampliar el nivel de recursos técnicos del intérprete.

1.4 Metodología y estructura.

Para comprender la obra es fundamental su contextualización, ya que si no sabemos en qué condiciones fue escrita no podremos llegar a conocer su esencia, y por tanto no podremos realizar una correcta interpretación. Es necesario realizar una contextualización tanto en relación con la época y ámbito en que fue compuesta, como en relación con el compositor.

Una de las dificultades de esta tarea la encontramos en la selección de información, ya que ésta tiene que estar claramente contrastada y ser cierta.

El análisis de la pieza constituye una herramienta fundamental para la interpretación de la misma. Tener conocimiento de la forma, la estructura… nos hace adecuar la interpretación en cada momento.

Una vez recopilada toda la información posible sobre la obra, nos falta centrarnos en el estudio técnico (con el instrumento), en este punto se centra principalmente este trabajo.

En este TFG se procederá a emplear diferentes tipos de metodología las cuales incluyen, el método analítico, sintético y experimental para analizar la obra seleccionada y explicar la forma adecuada de estudiar y afrontar la misma.

1.5 Dificultades y facilidades.

En cuanto a las dificultades que he encontrado a la hora de realizar el trabajo podemos decir que principalmente se debe a la escasa información referente a la vida del compositor del que trata el presente trabajo. Debido a esto no contaba con demasiados datos importantes que poner en referencia a sus composiciones ni a su biografía.

En cambio, las facilidades que he encontrado han sido en la parte del análisis performativo del trabajo que es el objetivo principal de este, gracias al conocimiento técnico adquirido estos años y gracias a la ayuda de mi tutor.

2. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO.

En el siglo XIX tienen lugar una lista de importantes acontecimientos:

- Durante el intervalo de tiempo que abarca desde 1799 hasta 1815, tuvieron lugar una serie de enfrentamientos armados entre Francia, bajo el mando de Napoleón Bonaparte, y varias naciones europeas. Estos conflictos son comúnmente denominados como las guerras napoleónicas.

- Durante el período comprendido entre 1821 y 1829, tuvo lugar la guerra de Independencia de Grecia, un conflicto que condujo a la emancipación de los griegos del dominio del Imperio Otomano, al cual habían estado subyugados desde el siglo XV.

- En el año 1825 se puso en funcionamiento el primer ferrocarril. En los años posteriores, este sistema de transporte experimentó un crecimiento vertiginoso, extendiéndose por todo el mundo.

- En 1848, la difusión del *Manifiesto del Partido Comunista*, escrito por Friedrich Engels y Karl Marx, introdujo una nueva interpretación de las dinámicas sociales y económicas capitalistas.

- En 1853, tras más de dos siglos de aislamiento, Japón se vio obligado a suscribir una serie de tratados comerciales con Estados Unidos. Luego, en 1868, con la llegada al trono de la dinastía Meiji, el país inició un proceso de apertura hacia la occidentalización en los ámbitos cultural, económico y político.

- En 1859, Charles Darwin presentó su teoría sobre la evolución de las especies y el proceso de selección natural en su obra titulada *El origen de las especies*.

- En 1861, los Estados italianos se unificaron para formar un Estado monárquico, con Víctor Manuel II como su líder. En 1866, Venecia se incorporó a esta unificación, y en 1870, lo hizo Roma.

- En 1863 se estableció la Cruz Roja Internacional.

- En 1864, en Londres, se estableció la Primera Asociación Internacional del Trabajo, una organización dedicada a la defensa de los derechos de los trabajadores. Sin embargo, debido a conflictos internos, esta asociación se disolvió en 1876. Posteriormente, en 1889, se creó la Segunda Internacional para continuar la lucha por los derechos de los trabajadores.

- Durante el período comprendido entre 1870 y 1871, tuvo lugar la guerra franco-prusiana, en la cual Prusia emergió victoriosa. Esta guerra llevó a la unificación de Alemania y al colapso del Segundo Imperio francés.

- En 1871, Prusia logró consolidar la unificación de los Estados germánicos, dando origen al Imperio Alemán, con el rey Guillermo I y el canciller Otto von Bismarck a la cabeza.

- Después de que las fuerzas alemanas se retiraran de París y las autoridades de la ciudad abandonaran sus cargos, los ciudadanos lideraron una insurrección conocida como «La Comuna de París» entre marzo y mayo de 1871. Durante este período, se estableció un gobierno popular, socialista y autogestionado en la ciudad.

2.1 Contexto sociopolítico de la época de Carl Davidoff en Rusia.

Para describir la Rusia durante la época en que vivió Davidoff, es relevante mencionar el Imperio Ruso, que sucedió al Zarato Ruso o Zarato Moscovita. Fundado por Pedro el Grande, uno de los líderes más influyentes en la historia rusa y miembro de la dinastía Románov, el Imperio Ruso surgió en 1721 y perduró hasta 1917. Este período está marcado por una serie de eventos significativos, desde la expansión territorial que abarcó desde el mar Báltico hasta el océano Pacífico, iniciada por Pedro I, hasta la caída de Nicolás II y el inicio de la Revolución de 1917.

A finales del siglo XIX, el Imperio Ruso abarcaba aproximadamente 22,8 millones de kilómetros cuadrados. Según el censo de 1897, su población ascendía a alrededor de 125.640.000 personas. Es importante destacar que la etnia rusa representaba solo el 44% de la población, ya que en el imperio convivían más de 100 grupos étnicos diferentes.

La sociedad se dividía en estratos o clases sociales tales como la dvoryanstvo (nobleza), el clero, los comerciantes, los campesinos y los cosacos.[1]

Además del actual territorio de Rusia, en 1917, el Imperio ruso incluía territorios de los Estados Bálticos (Estonia, Letonia y Lituania), Ucrania, Bielorrusia, la mitad oriental de Polonia (Zarato de Polonia), Moldavia (Besarabia), Rumania (Valaquia), el Cáucaso (las actuales naciones de Armenia, Georgia y Azerbaiyán), Finlandia, la mayoría del Asia Central (actuales repúblicas de Kazasjistán, Turkmenistán, Tayikistán, Kirguistán y Uzbekistán) y una parte de Turquía (las provincias de Ardahán, Artvin, Iğdır y Kars, siendo estos territorios partes de la Armenia turca).

[1] Los cosacos eran grupos de formaciones sociales y militares, de origen eslavo, los cuales se establecieron de forma permanente en las estepas de lo que es actualmente Rusia

Nicolás I Pálovich (6 de julio de 1796 – 2 de marzo de 1855) fue el zar de Rusia desde 1825 hasta su muerte en 1855. Durante su periodo transcurre la mayor parte de la Guerra del Cáucaso.

Después de la derrota de Napoleón, Alejandro I desempeñó un papel importante en la reconfiguración del mapa de Europa durante el Congreso de Viena en 1815 y fue uno de los impulsores de la creación de la Santa Alianza. En 1814, se formó la Alianza Cuádruple entre Rusia, Gran Bretaña, Austria y Prusia para enfrentarse al Imperio Francés.

Rusia continuó expandiéndose, y en 1813, mientras ganaba territorio en el área de Bakú del Cáucaso a expensas de Persia, comenzó la Guerra del Cáucaso. Este conflicto se refiere a una serie de operaciones militares llevadas a cabo por el Imperio ruso entre 1817 y 1864 con el objetivo de conquistar el Cáucaso Norte.

Los historiadores coinciden generalmente en que durante el reinado del joven Alejandro I, se gestó un movimiento revolucionario. Los oficiales rusos que habían combatido a Napoleón en Europa occidental regresaron a Rusia con ideas revolucionarias, incluyendo los derechos humanos, el gobierno representativo y la democracia total.

Tras la muerte del zar Alejandro I en 1825, Nicolás I de Rusia proclamó su lealtad a la idea de una constitución rusa, en lugar de Constantino Pávlovich, hermano de Alejandro, quien había renunciado a su derecho al trono.

Nicolás hizo su papel de autócrata paternal que gobernaba a su gente por cualquier medio necesario. Experimentando el trauma de la Revuelta Decembrista[2], Nicolás estaba determinado para refrenar a la sociedad rusa. En 1826, instauró una sección de policía

[2] El movimiento decembrista era un reflejo del descontento de las masas populares que luchaban contra el régimen feudal

secreta, la célebre Tercera sección. Dicha sección, fue la predecesora de la Ojrana[3], y creó una red enorme de espías y de informadores, a través de la que se ejercía la censura encargándole el control de la educación, prensa, literatura y todas las manifestaciones de la vida pública.

En la última mitad del siglo XIX, la economía rusa se desarrolló más lentamente que lo hicieron las demás potencias del mundo. La población de Rusia era sustancialmente mayor a la de los países desarrollados del Oeste, pero la gran mayoría vivía en comunidades rurales, con poca tecnología y primitiva agricultura.

La agricultura, con la tecnología menos desarrollada, se mantuvo en las manos de las antiguas familias de siervos y granjeros, que juntos componían cuatro quintos de la población rural. Durante la época soviética se empezó a desviar agua de los ríos Amu Daria y Sir Daria para regar cultivos en Uzbekistán y Kazajistán.

El zar Alejandro II, quien sucedió a Nicolás I en 1855, era un conservador que se vio obligado a implementar cambios significativos debido a las presiones sociales y políticas en Rusia. Alejandro inició reformas sustanciales en áreas clave como la educación, el gobierno, la judicatura y el ejército.

Una de las reformas más destacadas de Alejandro II fue la emancipación de los casi 20 millones de siervos en 1861. Esta medida fue un hito importante en la historia de Rusia y puso fin al sistema feudal de servidumbre. Sin embargo, la emancipación no otorgó una libertad completa a los siervos. En lugar de ello, las comisiones locales, que eran los poseedores de tierras, llevaron a cabo la emancipación con ciertas restricciones. Aunque los siervos obtuvieron la libertad personal, aún permanecían ligados a la tierra y requerían

[3] Policía secreta rusa, la Ojrana es un término ruso que significa "seguridad"

realizar pagos al gobierno durante casi cincuenta años como compensación a los terratenientes. Esta antigua servidumbre persistió en las aldeas durante algún tiempo.

Para compensar a los terratenientes por la pérdida de mano de obra, el gobierno emitió bonos de deuda pública que les proporcionaron una compensación financiera. Estas reformas marcaron un importante cambio en la estructura social y económica de Rusia, aunque el proceso de transformación no fue fácil y enfrentó numerosos desafíos.

La ascensión de Alejandro II trajo una restauración social, de lo cual requirió una discusión pública de ediciones y la elevación de algunos tipos de censura. Cuando hubo una tentativa de asesinar al zar en 1866 el gobierno reinstaló la censura, pero no con la severidad del control anterior a 1855. El gobierno también puso restricciones en las universidades en 1866 cinco años después de que habían ganado la autonomía los campesinos y siervos. El gobierno central procuró actuar con los zemstvos[4] para establecer los planes de estudios uniformes para las escuelas primarias y para imponer políticas conservadoras, pero careció de recursos, porque muchos profesores y funcionarios liberales de la escuela estaban solamente nominados conforme al ministerio reaccionario de la educación, sin embargo, los logros educativos del régimen fueron mixtos después de 1866.

En la esfera financiera, Rusia estableció el banco del estado en 1866, que dio a la divisa nacional estabilidad y firmeza. El ministerio de las finanzas apoyó el desarrollo del ferrocarril, que facilitó la actividad vital de la exportación, pero era cauteloso y moderado en sus empresas extranjeras. También fundó el Banco campesino de las Tierras en 1882 para permitir a granjeros emprendedores adquirir más tierra. El ministerio de asuntos internos contradijo esta política, sin embargo, estableció el Banco de tierra de los nobles en 1885 para prevenir ejecuciones hipotecas.

[4] Municipios cuya jurisdicción incluía asuntos municipales, económicos, sociales y educativos

El imperio también intentó reformar a los militares. Antes de la emancipación, los siervos no podrían recibir el entrenamiento militar y después volver a sus dueños. La inercia burocrática, sin embargo, obstruyó la reforma de los militares hasta que la Guerra Franco-Prusiana [5] (1870-1871) demostró la necesidad de construir un ejército moderno. A pesar de algunos logros notables, Rusia no pudo seguirles el ritmo a los progresos tecnológicos occidentales: la construcción de rifles, de las ametralladoras, de la artillería, de naves, y de la artillería naval.

En 1881, Alejandro II fue asesinado por revolucionarios, lo que llevó a su hijo Alejandro III a iniciar un periodo de reacción política en Rusia. Alejandro III intensificó un movimiento contra las reformas que habían comenzado en 1866. Fortaleció la policía de seguridad y la reorganizó en una agencia conocida como el Ojrana, dotándola de poderes extraordinarios y colocándola bajo el Ministerio de Asuntos Interiores. Este enfoque represivo marcó una reversión a políticas más conservadoras y autoritarias en Rusia.

Alejandro III asignó a su tutor, el reaccionario Konstantín Pobedonóstsev[6], el ser el procurador del Santísimo Sínodo Gobernante de la Iglesia ortodoxa rusa e Iván Deliánov[7] para ser el ministro de Educación.

Los ataques del gobierno en los elementos liberales y no rusos alienaron a grandes segmentos de la población. Las diferentes nacionalidades, como los polacos, fineses, latones, lituanos y ucranianos, reaccionaron ante los intentos del régimen de rusificarlos, lo que intensificó su propio sentimiento nacionalista. Muchos judíos optaron por emigrar o se unieron a movimientos radicales en respuesta a la discriminación y la persecución.

---

[5] La guerra franco-prusiana fue un conflicto bélico que enfrentó al Segundo Imperio Francés y al reino de Prusia, que contó con el apoyo de la Confederación Alemana del Norte y de Baviera, Sajonia, Baden y Wurtemberg

[6] Jurista y político ruso

[7] Miembro del Consejo del Estado y ministro de Instrucción Pública

A pesar de los esfuerzos del régimen por sofocarlos, las organizaciones clandestinas y los movimientos políticos continuaron desarrollándose. Esta resistencia reflejó la persistencia de la insatisfacción y la oposición a las políticas represivas del gobierno, marcando un periodo de creciente agitación y tensiones en la sociedad rusa.

Por todos los datos aportados anteriormente podemos observar la difícil situación social en la que se formó Davidoff y pese a la cual logró un alto nivel en el campo de la composición y de la interpretación con el violonchelo, enriqueciendo así la literatura y ampliando las posibilidades técnicas del instrumento.

2.2 Contexto sociocultural y artístico.

Centrándonos en la época del nacimiento de Davidoff, desde el punto de vista político asistimos en la primera mitad de siglo a una serie de revoluciones que acabarán asentando regímenes liberales o burgueses en casi toda Europa: revolución de 1820, de 1830 y 1848. La burguesía, que ya tenía el poder económico (eran los empresarios o dueños de las fábricas que surgen con la revolución industrial) consigue, además el poder político. En la segunda mitad de siglo asistimos a nuevos fenómenos, la clase obrera que era explotada por los burgueses toma conciencia de clase y se lanza a la lucha para, o bien destruir el poder (anarquismo), o bien para conquistarlo (marxismo), y la lucha obrera crea un clima de incertidumbre y de inseguridad en la burguesía.

A partir de la década de los setenta se produce la llamada Segunda Revolución Industrial, caracterizada por la utilización de nuevas fuentes de energía (petróleo y electricidad) y la invención de nuevas máquinas (motor de explosión, de combustión, motores eléctricos...) que cambian radicalmente el sistema productivo multiplicando el volumen de la producción, su calidad, y dando cabida a nuevos materiales.

Desde el punto de vista cultural y artístico, el Romanticismo, en todas sus manifestaciones (artísticas, literarias, musicales...) es el primer estilo importante del siglo XIX.

El Romanticismo supone la exaltación de la idea de libertad, la reacción contra el neoclasicismo, el retorno a los sentimientos frente a la razón... y en política el surgimiento del nacionalismo como ideología. Es ese nacionalismo el que toma como referencia el pasado medieval, época en la que, debido a la fragmentación política, las distintas naciones europeas gozaron de una etapa de independencia y esplendor.

2.2.1 Arquitectura:

El afán de la burguesía nacionalista del XIX será recrear el arte de esa época y así en arquitectura se recrearán los estilos medievales.

Curiosamente, para los edificios civiles se toma como referencia el arte clásico, prorrogándose así el estilo neoclásico, aunque incorporando los nuevos elementos que aporta el desarrollo industrial del siglo. Esa inspiración o copia de los edificios del pasado, pero añadiendo elementos y materiales del siglo XIX recibe el nombre de eclecticismo.

Las principales corrientes de la arquitectura son las siguientes:

- El Neogótico: Fue un movimiento que comenzó en Inglaterra para revivir las formas góticas durante la segunda mitad del siglo XVIII y duró hasta el siglo XIX. Los ejemplos del neogótico fueron arquitectura doméstica altamente decorativa como se ve en Strawberry Hill construido por Horace Walpole que puso este estilo de moda.

- Arquitectura neobizantina**:** Fue un estilo arquitectónico historicista de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX. Fue empleado principalmente en edificios públicos, institucionales y religiosos. Un ejemplo importante sería la catedral de Alejandro Nevski de Sofia, construida por Aleksandr Pomerántsev.

2.2.2 Pintura:

En primer lugar, destaca la recuperación del color. En la pintura neoclásica era el dibujo el protagonista, se diluyen ahora los contornos y la línea como frontera de las formas es sustituida por el color. Goya había demostrado ya la importancia del color. Se recupera la luz y ésta, al igual que en la pintura barroca, va a dar intensidad al cuadro y protagonismo a algunas partes, volveremos, por tanto, a ver contrastes de luces y sombras. Las composiciones son dinámicas, el movimiento vuelve a ser el protagonista de los cuadros: gestos dramáticos, violentos escorzos... todo en oposición a lo neoclásico. En cuanto a los temas se exalta la lucha de los pueblos por su libertad, la inmensidad de los paisajes, la naturaleza...

Estas son las principales corrientes de la pintura:

- El Realismo: Surge como reacción contra la excesiva idealización del Romanticismo, idealización del pasado, de la naturaleza. El ejemplo más importante sería Gustave Courbert como fundador del estilo realista, además encontramos otros pintores franceses como Honoré Daumier, ingleses como William Holman Hunt y alemanes como Franz von Lenbach entre otros.

- Pintura impresionista: Nace como una derivación del Realismo. Debe su nombre a un cuadro de Monet llamado *Impresión*. Varios de sus representantes más importantes serían Édouard Manet con obras como *Almuerzo sobre la hierba (1863)* y Claude Monet con obras como *El estanque de ninfeas (1899).*

- Neoimpresionismo: Es el nombre que recibieron dos pictóricos franceses de fines del siglo XIX: el puntillismo y el divisionismo. Los artistas neoimpresionistas pretendían dar a la pintura un enfoque científico al aplicar teorías de la óptica y la matemática en la composición y realización de sus obras. La obra que se considera la fundadora del neoimpresionismo es *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte, (1886)* de George Seurat.

2.2.3 Literatura:

La literatura del siglo XIX agrupa el conjunto de autores que escriben durante el siglo XIX, así como las teorías estéticas y obras publicadas durante este periodo. Puede dividirse en dos grandes etapas: el Romanticismo y el Realismo.

La literatura del romanticismo fue una corriente que se originó en Alemania y luego se extendió al resto de Europa y América hasta finales del siglo XIX. Los poetas del romanticismo resaltaron en sus obras literarias las expresiones de los sentimientos y las emociones, de allí que, esta rama de la literatura sea propia del género lírico, el género narrativo, el drama y el teatro. Asimismo, la literatura cultivó la novela histórica, la novela gótica, la novela de aventura, la figura del héroe, la belleza de la naturaleza silvestre, de los castillos en ruinas, del terror, lo inverosímil, las autobiografías y retomó temas medievales. Si hablamos de escritores importantes de este estilo tenemos que hablar de Johann Wolfang von Goethe con obras como *Las desventuras del joven Werther,* así como de Friedrich Hölderlin con obras como *La muerte de Empédocles* entre muchos otros escritores.

El realismo literario es un movimiento del siglo XIX que se propuso representar y analizar la realidad de manera objetiva y crítica, en oposición al idealismo romántico. Los escritores realistas se detenían a observar las contradicciones surgidas en su contexto y deseaban mostrar la realidad en ciernes. Por ello, rechazaban el idealismo del movimiento romántico, considerado evasivo y egocéntrico.

La novela fue la expresión más difundida y popular del realismo literario. Sin embargo, también se expresó en el cuento, el teatro y la poesía. En todas sus manifestaciones, reivindicaba el lenguaje directo y la realidad concreta como tema. El origen del realismo literario puede situarse hacia mediados del siglo XIX en Francia. Desde allí se extendió a otros países de Europa occidental y América, entre ellos, Inglaterra, Rusia, España, Portugal, Alemania y Estados Unidos, entre otros. Algunos de los autores y obras realistas más representativos de la historia son: Honoré de Balzac con novelas como *La piel de zapa,* Stendhal con *Rojo y negro* y Gustave Flaubert con *Madame Bovary* entre muchos otros escritores.

2.2.4 Música:

En el siglo XIX surgieron varios movimientos musicales importantes que dejaron una marca significativa en la historia de la música occidental. Estos son cuatro de los más importantes:

1. Romanticismo: Este movimiento abarcó gran parte del siglo XIX y se caracterizó por una expresión emocional intensa, la búsqueda de la individualidad y la libertad artística. Compositores como Robert Schumann, Franz Schubert, Frédéric Chopin, Johannes Brahms, Pyotr Ilyich Tchaikovsky y Richard Wagner son representativos de este período. En esta época podemos encontrar obras muy interesantes como *El lago de los cisnes op.20* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky o *la sinfonía No.1 en Do menor, Op 68* de Johannes Brahms.

2. Nacionalismo: Este movimiento surgió como una reacción contra la influencia dominante de la música alemana y francesa en Europa. Los compositores nacionalistas buscaron incorporar elementos de la música folclórica y las tradiciones culturales de sus respectivos países en su música. Algunos ejemplos destacados incluyen a Bedřich Smetana y Antonín Dvořák en la República Checa, Edvard Grieg en Noruega, y Mijaíl Glinka (considerado el padre de la música nacionalista rusa) y Modest Músorgski en

Rusia. En cuanto al nacionalismo una de las obras más representativas sería *Má vlast (Mi patria)* de Bedřich Smetana.

3. Impresionismo: A finales del siglo XIX y principios del XX, surgió este movimiento en la música como una extensión del impresionismo en la pintura. Los compositores impresionistas buscaron capturar atmósferas y estados de ánimo efímeros a través de la música, utilizando armonías ambiguas y texturas etéreas. Claude Debussy y Maurice Ravel son los representantes más destacados de este estilo. En el impresionismo encontramos una obra muy conocida como es *Clair de Lune* de Claude Debussy.

4. Realismo: Si bien principalmente asociado con la literatura y las artes visuales, el realismo también influyó en la música del siglo XIX. Este enfoque buscaba retratar la vida y la sociedad de manera objetiva, a menudo incorporando temas cotidianos y situaciones de la vida real en la música. Compositores como Giacomo Puccini en la ópera italiana y Modest Músorgski en Rusia mostraron aspectos realistas en su trabajo. Y por último en cuanto al realismo encontramos la siguiente obra*:* *La Bohème* de Giacomo Puccini.

2.3. La Música rusa del Siglo XIX: Características y Contexto.

La música rusa del siglo XIX se distingue por una serie de características únicas que reflejan tanto las influencias culturales internas como externas de la época. Este período fue testigo de un florecimiento sin precedentes en la música rusa, marcado por la aparición de compositores influyentes como Glinka, Mussorgsky, Tchaikovsky y Rimsky-Korsakov. Podemos identificar varias características distintivas de la música rusa del siglo XIX:

- Identidad Nacional y Folclore Ruso: Los compositores rusos del siglo XIX se inspiraron profundamente en el folclore y la música tradicional rusa para

desarrollar una identidad musical nacional única. Un ejemplo destacado es la ópera *Ruslan y Ludmila* de Mikhail Glinka, que incorpora elementos folclóricos rusos en su música, estableciendo así las bases del nacionalismo musical ruso.

- Expresión Emocional Intensa: La música rusa del siglo XIX se caracteriza por su expresión emocional intensa y su capacidad para evocar una amplia gama de sentimientos. La *Sinfonía Patética* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky es un ejemplo sobresaliente de esta característica, ya que transmite una profunda melancolía y desesperación a través de su emotiva melodía y su poderosa orquestación.

- Innovación y Experimentación: A pesar de su profundo arraigo en la tradición folclórica rusa, los compositores del siglo XIX también se mostraron abiertos a la innovación y la experimentación. *Noche en el monte pelado* de Modest Mussorgsky es un ejemplo notable de esta tendencia, ya que desafía las convenciones musicales establecidas con su estilo distintivo y su dramática representación de la naturaleza.

- Reflejo de la sociedad y la política: La música rusa del siglo XIX estuvo intrínsecamente ligada a los eventos sociales, políticos y culturales de la época. *La Gran Puerta de Kiev* de Modest Mussorgsky, parte de su suite *Cuadros de una exposición*, refleja la identidad nacional rusa y la resistencia contra la opresión, encapsulando así las tensiones y aspiraciones de la sociedad rusa en ese momento.

En conjunto, la música rusa del siglo XIX emerge como un fenómeno culturalmente rico y significativo que encapsula la esencia misma del alma rusa en un período de cambio y transformación.

3. BIOGRAFÍA.

Carl Davidoff nació el 15 de marzo de 1838 en Goldingen (ciudad al oeste de Letonia). Su padre, un médico judío y violinista aficionado, influyó en su temprano interés por la música. Además, su sobrino, Alexei Davidoff, también dejó una huella en el mundo de la música como violonchelista y compositor.

Davidoff ha sido relegado al olvido de la historia musical rusa, en gran parte debido a que dedicó la mayor parte de su vida a interpretar el violonchelo, enseñarlo y desempeñarse como solista y músico de cámara. Aunque ocupó puestos prominentes en el antiguo Reino de Sajonia y en el Imperio Ruso.

En sus años jóvenes, Carl Davidoff se sumergió en el mundo de las matemáticas en la Universidad de San Petersburgo, pero luego se encaminó hacia una carrera musical. Estudió composición con Moritz Hauptmann[8] en el Conservatorio de Leipzig. A partir de 1850, decidió dedicarse por completo al violonchelo, aunque aún encontraba tiempo para componer en sus momentos libres. Posteriormente, ascendió al cargo de director del Conservatorio de San Petersburgo, donde impartió enseñanzas a numerosos estudiantes destacados, entre ellos Aleksandr Verzhbilovich[9]. En 1859, obtuvo su licenciatura en matemáticas. Al mismo tiempo, perfeccionó su técnica con el violonchelista Carl Schuberth[10] en San Petersburgo. A pesar de recibir la invitación para unirse a la Gewandhausorchester [11] de Leipzig, optó por seguir su pasión por la música en lugar de continuar con los estudios de matemáticas. Hacia finales de 1859, Carl Davidoff fue designado como jefe de sección de los violonchelos, un hito significativo en su carrera. Durante este tiempo, también presentó el estreno de su primer concierto para violonchelo, el primero de una serie de cinco que llegaría a componer a lo largo de su vida.

---

[8] Compositor, profesor y teórico musical alemán
[9] Violonchelista clásico ruso de ascendencia polaca
[10] Violonchelista, compositor y director de orquesta alemán
[11] Orquesta sinfónica con sede en Leipzig, Alemania.

Tras tres temporadas en Leipzig, Davidoff regresó a Rusia para ocupar el puesto dejado por Schuberth, quien lamentablemente había fallecido. En el Conservatorio de San Petersburgo, desempeñó diversas funciones, incluida su participación en el cuarteto de cuerda de la Sociedad Musical Rusa, que desde 1868 contaba con Leopold Auer como líder y primer violinista.

A pesar de los desafíos que enfrentaba en su búsqueda por establecerse como compositor, Carl Davidoff logró crear al menos 40 obras de opus, que incluían una amplia variedad de composiciones, desde conciertos para violonchelo hasta piezas orquestales y obras de cámara.

Desde el año 1870 fue propietario de un violonchelo Stradivarius construido en 1712. Este excepcional instrumento, más tarde conocido como el Davidoff Stradivarius, pasó a ser propiedad de la renombrada violonchelista Jacqueline du Pré hasta su fallecimiento. En la actualidad, este violonchelo icónico está en posesión del virtuoso Yo-Yo Ma.

En 1876, Carl Davidoff fue designado como director del Conservatorio de San Petersburgo, una posición de gran prestigio que ocupó hasta el año 1887, momento en el cual cedió el cargo a Anton Rubinstein. Tras finalizar su período como director del conservatorio, retomó sus giras como solista, continuando con su destacada carrera musical.

Sin embargo, su vida fue truncada repentinamente el 26 de febrero de 1889, cuando falleció a la edad de 51 años en Moscú. Su muerte marcó el fin de una era en la música clásica, dejando un legado perdurable como virtuoso del violonchelo, compositor y educador.

3.1 Cuadro cronológico.

AÑO	CARL DAVIDOFF	MÚSICA, CULTURA Y CIENCIA	CONTEXTO SOCIOCULTURAL
1838	Nacimiento de Carl Davidoff.	Mathias Schñeiden, botánico alemán, llegó a la conclusión de que todos los tejidos vegetales estaban formados por células.	Tiene lugar el primer conflicto bélico entre Francia y México.
1850	Carl Davidoff paso a dedicarse al violonchelo a tiempo completo.	Estreno de *Lohengrin* de Richard Wagner en Weimar, Alemania. Creación de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, una de las academias de artes más antiguas y prestigiosas.	En Europa: se caracterizó por la continuidad de los movimientos nacionalistas que surgieron en la década anterior. Mientras que en Estados Unidos fue un período de agitación política, ya que los temas como la esclavitud y la secesión del sur eran cuestiones candentes.
1859	Consigue su licenciatura en matemáticas.	Richard Wagner compone: *Tristán e Isolda*, esta ópera marca el comienzo del posromanticismo.	A finales de mayo en Londres entra en funcionamiento el Big Ben.
1870	El conde Wilhorsky, mecenas de las artes, le regaló a	El 26 de junio se estrena la ópera *La valquiria* compuesta por Richard Wagner.	Se lleva a cabo la fundación del Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

	Davidoff un violonchelo Stradivarius.		Tiene lugar la Tercera Guerra Carlista.
1876	Fue nombrado director del conservatorio de San Petersburgo	En Estados Unidos, se inauguró la Exposición del Centenario de Filadelfia, que celebraba el centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. En Rusia, se estrenó la ópera *El príncipe Ígor* de Aleksandr Borodín, una de las obras más famosas de la música clásica rusa.	En Estados Unidos esta época se conoce como la Segunda Revolución Industrial, y trajo consigo importantes avances tecnológicos y científicos. En América Latina, muchos países estaban experimentando cambios políticos y sociales importantes, después de haber obtenido su independencia en el siglo XIX.
1887	Deja el puesto de director del conservatorio de San Petersburgo.	Tienen lugar estrenos de obras muy importantes como: La *primavera* de Claude Debussy, la ópera *Otelo* de Guiseppe Verdi y el *capricho español* de Rimski-Kórsakov.	El 28 de enero en París comienza la construcción de la Torre Eiffel. El 2 de febrero en Punxsutawner (Estados Unidos) se celebra por primera vez el Día de la Marmota.
1889	Fallecimiento de Carl Davidoff.	El 11 de enero Hermann Hollerith patenta una máquina de calcular con tabuladores. El 19 de junio Vicent Van Gogh pinta una de sus	31 de marzo: en París se inaugura la Torre Eiffel. El 20 de abril nace Adolf Hitler.

		obras más famosas: *La noche estrellada.*	Última vez que se llevan a cabo los juegos olímpicos de Atenas.

Tabla 1 Cuadro cronológico

3.2 Catálogo de obras.

- Conciertos para violonchelo.

- *Cello concerto No. 1 en Si menor Op.5*
- *Cello concerto No. 2 en La menor Op.14*
- *Cello concerto No. 3 en Re mayor Op.18*
- *Cello concerto No. 4 en Mi menor Op.31*
- *Allegro de concerto, en Mi menor Op.11*

- Obras para chelo y piano.

- *Souvenir de Zarizino, Op.6*
- *3 Salon Pieces, Op. 16*

- *Souvenirs d'Oranienbaum, Op 17*

- *4 Pieces, Op. 20*

- *3 Pieces de Salon, Op. 30*

- *2 Salonstücke, Op.37*

- *Silhouetten, Op.41*

- *Fantasie über russische Lieder, Op.7*

- *3 Pièces caractéristiques, Op.9*

- *Romance élégiaque, Op.22*

- *Romance sans paroles, Op.23*

- Romanzas para voz y piano.

- *4 Romanzas, Op.25*

- *3 Romanzas, Op.26*

- *6 Romanzas, Op.29*

- Balada para violonchelo y orquesta.

- *Ballade, Op.25*

- Musica para agrupación de cámara.

- *String Sextet, en Mi menor Op.35*

- *String Quartet, en La mayor Op.38*

- *Piano Quintet, en Sol menor Op.40*

- Música para agrupación orquestal.

- *Suite for Orchestra, Op.37*

4. ANALISIS FORMAL DEL ALLEGRO DE CONCERTO OP.11.

Partiendo de la idea subjetiva que supone analizar una obra, a continuación, haré un comentario sobre la obra desde una óptica formal.

A grandes rasgos podemos dividirla en cuatro secciones, delimitadas en la partitura y determinar la estructura como forma binaria reexpositiva. A continuación, presento un cuadro resumen del esquema formal general de la obra.

Sección 1.	**Sección 2.**	**Sección 3.**	**Sección 4.**
C.1-95.	C.96-188.	C.189-250.	C. 251- final.
Aparece el motivo más empleado en la obra.	Introducción del piano seguida de la segunda idea temática.	Reexposición.	Aparece la segunda idea temática con alguna variación seguida de una pequeña coda.

Tabla 2 Estructura de la obra

Primera sección: Abarca desde el principio hasta el compás 95. La obra comienza con una introducción del piano en el que se presenta el motivo más empleado en la obra, corchea con puntillo y semicorchea, que ha sido señalado en la partitura a lo largo de la obra para justificar dicha afirmación. En esta primera sección podemos observar una introducción, hasta el compás 22 y, a partir de ahí, la primera idea temática presentada por el violonchelo. En el compás 65 aparece una transición con carácter virtuosístico que nos llevará a la segunda sección. Tanto en esta sección, como en todas las demás, la textura predominante es la melodía acompañada. Todo lo relacionado con la armonía (modulaciones, acordes…) está indicado en la partitura que figura en el apéndice documental.

La segunda sección empieza en el compás 96 y acaba en el 188. Esta sección, igual que la primera, comienza con una breve introducción del piano que nos transporta a la segunda idea temática, introducida por el solista en el compás 100. En el compás 144 vuelve a aparecer una transición donde el solista realiza pasajes de gran virtuosismo. La principal característica es la gran cantidad de tensión creada, a través de las marchas progresivas modulantes para llegar al punto de máxima tensión en el compás 180 y que dura hasta el 188.

A partir del compás 190 el piano vuelve a introducir elementos que recuerdan a la introducción de la obra para llevarnos, de manera no rigurosa, a la reexposición de elementos temáticos relacionados con la primera sección. En esta tercera sección, igual que ocurría en la primera, aparece una transición, donde el solista puede demostrar grandes destrezas, introducida por el motivo principal de la obra, citado al principio del análisis y marcado en la partitura.

En el compás 251 aparece la segunda idea temática, con alguna que otra variación. En esta sección, la cuarta y última, también aparece una sección virtuosística, compás 279, similar a la aparecida en el compás 144. Toda esta sección donde al solista tiene grandes pasajes para desempeñar grandes recursos técnicos va a parar a una pequeña coda aparecida en el compás 341.

5. ANÁLISIS TÉCNICO.

El *Allegro de concerto op.11* es la obra elegida para el trabajo. Esta elección se lleva a cabo dada la riqueza de recursos técnicos que se pueden extraer de la misma. Al ser una pieza tan complicada se sitúa en un nivel de finales de grado superior. Técnicamente la idea principal es dividir la obra en dos apartados: mano derecha y mano izquierda, en cada uno de ellos se explicará la importancia de cada mano y que aspectos vamos a tratar de cada una relacionándolos con partes en concreto del *Allegro de concerto*, para en el punto 6 de análisis didáctico aportar ejercicios para trabajar cada recurso técnico.

5.1 Mano derecha.

La mano derecha constituye uno de los pilares más importantes de nuestra técnica como violonchelistas ya que es la encargada de producir el sonido. Los aspectos dentro de este punto que vamos a tratar son los siguientes: Las dinámicas, las cuales incluyen la velocidad de arco, los *sforzandos* y los acentos. También vamos a hablar sobre los golpes de arco como *el spiccato, détaché*… así como las diferentes zonas del arco en las que podemos abordar cada pasaje y para qué sirve.

5.1.1 Dinámica.

La dinámica se refiere a la graduación de intensidad en que se puede interpretar uno o varios sonidos. La variación de dinámicas en los instrumentos de cuerda está relacionada con la producción del sonido y, por consiguiente, con el arco. Por ello, para realizar distintas dinámicas se necesita dominar los siguientes factores: la velocidad de movimiento del arco, la presión que se ejecuta sobre las cuerdas, el control del peso del brazo y el punto de contacto del arco con la cuerda.

Un aspecto importante de la dinámica son las modificaciones momentáneas de la intensidad del sonido, lo que es denominado como acentos. Existe cierta confusión en la técnica de ejecución, debido a las diferentes explicaciones de profesores de instrumento, la cual se debe a que estas indicaciones dinámicas dependen mucho del contexto y del lenguaje característico de cada compositor musical. Las indicaciones musicales como *sforzandos* o acentos adquieren diferente significado según el compositor de que se trate. Para la ejecución de un acento se debe aplicar una dinámica más fuerte a una nota.

Es importante tener claro estos conceptos porque en la obra seleccionada tienen mucha repercusión los acentos, ya que aparecen en pasajes como el de los compases 57-60.

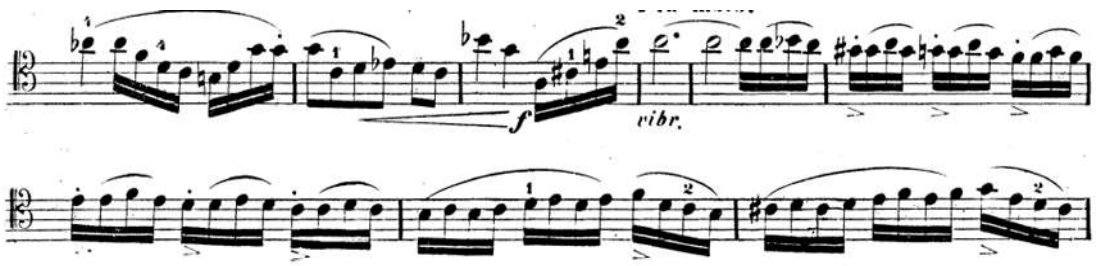


Ilustración 1 Pasaje acentos, compases 57-60.

En este ejemplo los acentos adquieren una vital importancia ya que este golpe de arco necesita de ellos para recuperar en la primera semicorchea todo el arco que se utilizará en las tres siguientes, por lo que si no fuera por el acento sería muy difícil la ejecución de este pasaje.

El siguiente punto importante a tener en cuenta es la zona del arco que variará según el golpe de arco que utilicemos.

5.1.2 La zona del arco.

La zona del arco con la cual se interpreta un pasaje permite al violonchelista cantar frases largas y lentas o ejecutar frases breves y concisas, todo depende de la distribución del arco que se elija. Por este motivo, el arco es nuestro medio de expresión. Vamos a dividirlo entre la zona del talón y la punta ya que existen diferencias para las cuales se debe aprender técnicas que permitan utilizar y compensar ambas zonas del arco.

A) El talón*:* En el caso del talón, se requiere un movimiento del brazo basado en la relajación y flexibilidad de todas las articulaciones, teniendo en cuenta que el arco permanezca perpendicular al mástil y a las cuerdas, exceptuando los casos en los que se quiere conseguir un golpe de arco precisando únicamente de la muñeca y/o de los dedos.

Un pasaje del concierto donde podemos encontrar esta utilización del arco sería en el siguiente:

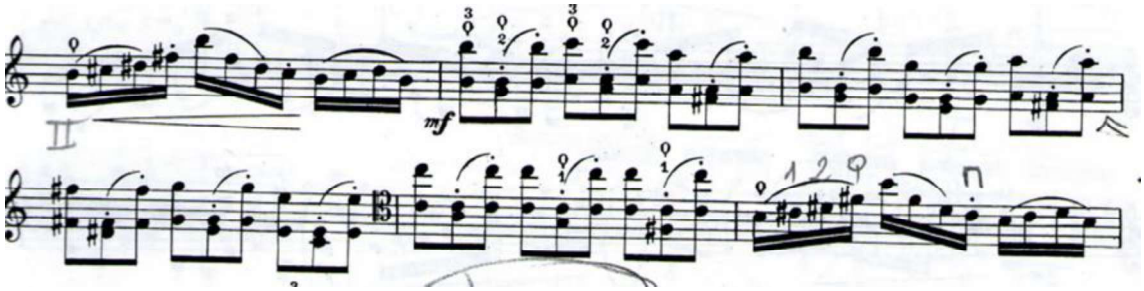


Ilustración 2 Pasaje del talón del arco, compás 85.

Este tipo de articulación la encontramos también en el ejemplo anterior de los acentos con la diferencia de que en esta parte no tenemos acentos, lo que añade un extra de dificultad ya que se trataría de dar a cada corchea la misma importancia sin cambiar la zona del arco que se utiliza.

B) La punta: En cuanto a la zona del arco de la punta, el movimiento del brazo requiere un estiramiento del antebrazo sin llegar a bloquearse hasta el final, dejando siempre un margen para la flexibilidad de la articulación del codo. Un pasaje del concierto en el que encontramos la necesidad de utilizar esta zona del arco se sitúa entre los compases 74 y 84:

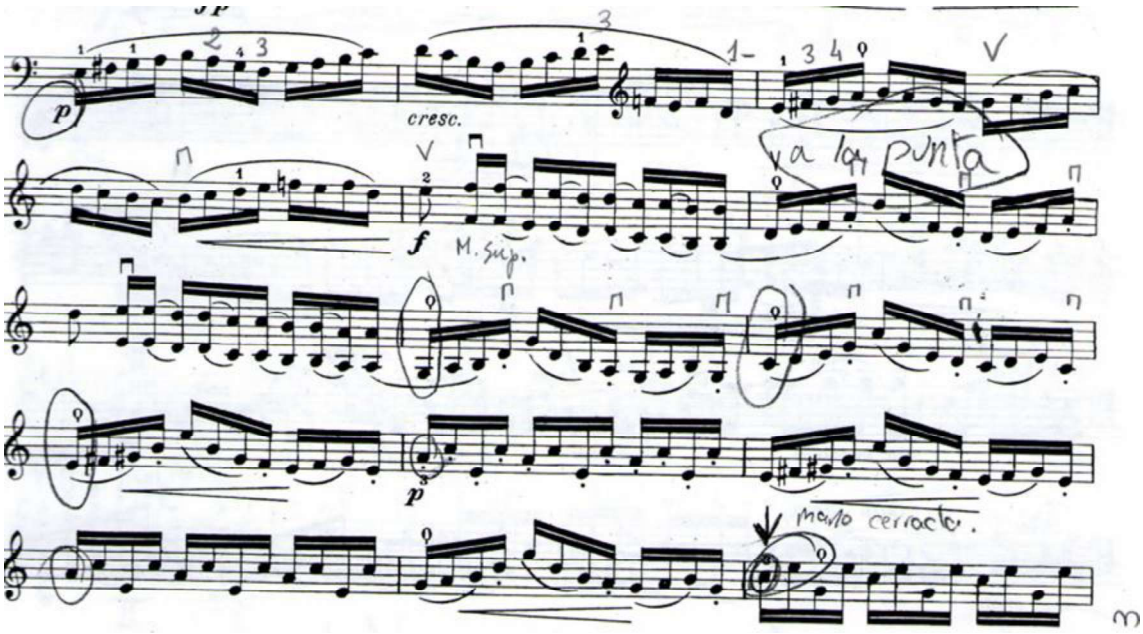


Ilustración 3 Pasaje de la punta del arco, compases 74-84.

Una vez hablado de las diferentes partes del arco conviene comentar un error común que suele aparecer cuando no se tiene un completo dominio de la mano derecha y es la acentuación errónea de manera inconsciente de ciertos pasajes dependiendo de la dirección del arco, tendiendo a hacer crescendos en los arcos arriba cuando nos acercamos al talón y hacer *diminuendos* en los arcos abajo por ir hacia la punta. Por este fallo tan recurrente es por el cual, que el ejemplo anterior de los acentos es tan importante, ya que si no fuese por ellos se tendería a destacar el arco arriba en lugar del arco abajo cambiando así la acentuación de la obra, y esto llevaría a una confusión impidiendo la correcta ejecución del mismo.

Como hemos comentado anteriormente de manera natural tendemos a hacer *crescendo* en los arcos arriba y los *diminuendo* en los arcos abajo estando los reguladores supeditados a la dirección del arco. Davidoff juega mucho con este aspecto y pone muchos pasajes en los que el regulador está situado de manera contraria a la natural.

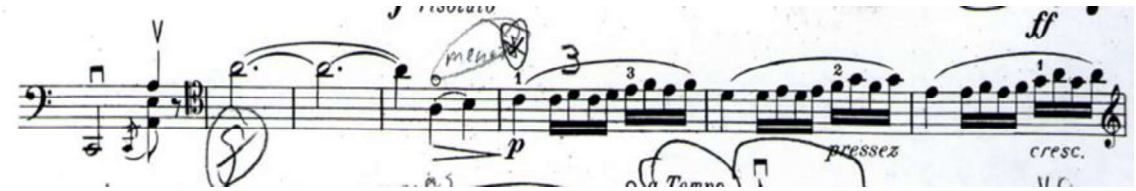


Ilustración 4 Pasaje de regulador cambiado, compás 15.

En el cuarto compás de este pentagrama podemos observar cómo tenemos que ejecutar un *diminuendo* hacia el talón.

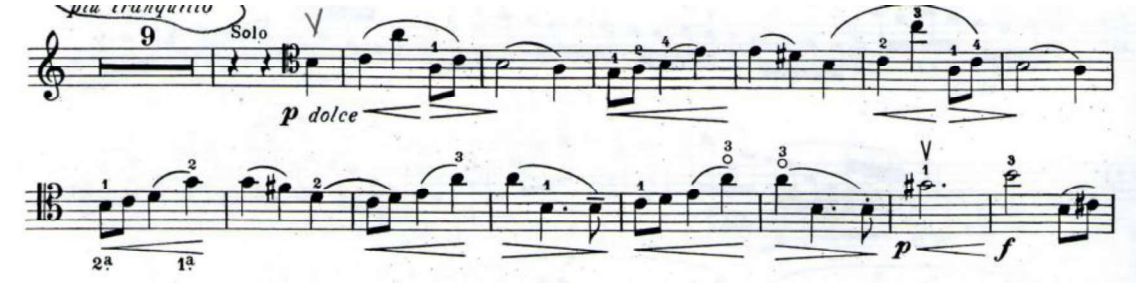


Ilustración 5 Pasaje de regulador cambiado, compases 99-113.

En este ejemplo encontramos que hay varias dinámicas en una misma dirección, obligándonos así a mejorar el control del peso del arco en todas las direcciones y zonas del arco.

Cuando hablamos de golpes de arco, lo primero que tenemos que hacer es dividirlo en dos grupos, golpes a la cuerda y golpes saltados. En la obra encontramos de los dos tipos, *staccato, legato* y *détaché* como golpes a la cuerda y *spiccato* como golpe saltado.

5.1.3 Golpes a la cuerda.

Los golpes de arco a la cuerda son aquellos en los que las cerdas del arco no se separan de la cuerda durante su ejecución, es decir, empiezan y terminan en la cuerda. Para su correcta realización se requiere de la coordinación de ambas manos y de una buena anticipación de movimientos para que el sonido no se vea afectado durante el cambio de peso de una cuerda a otra. Como hemos comentado anteriormente únicamente se va a profundizar en los golpes de arco que aparecen en la obra.

A) Legato: El *legato* es un golpe de arco a la cuerda caracterizado por su producción del sonido, la cual no se interrumpe entre notas. Con otras palabras, podemos decir que el *legato* se produce cuando se interpretan diversas notas conectadas sin pausas entre ellas. El *legato* es la cualidad más relevante de los instrumentos de cuerda, debido a la posibilidad de cantar ampliamente mediante una gran variedad de matices y colores sonoros.

Este golpe de arco lo encontramos muy presente en las partes tranquilas de la obra, como podemos observar en el cantábile del compás 23 hasta el *più moto* del compás 55.

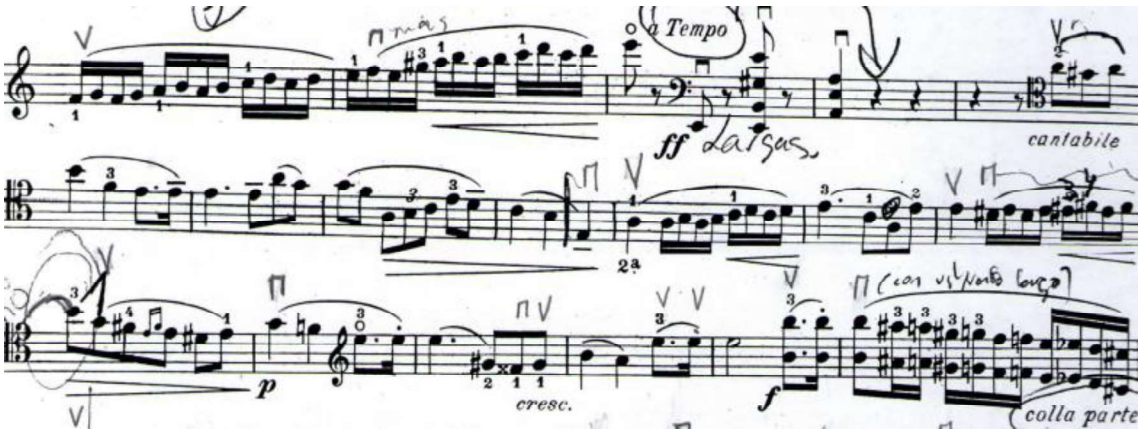


Ilustración 6 Pasaje de golpe de arco: *legato*, compás 23.

También lo podemos observar en el *più tranquillo* del compás 99 hasta el *con grazia* del compás 144.

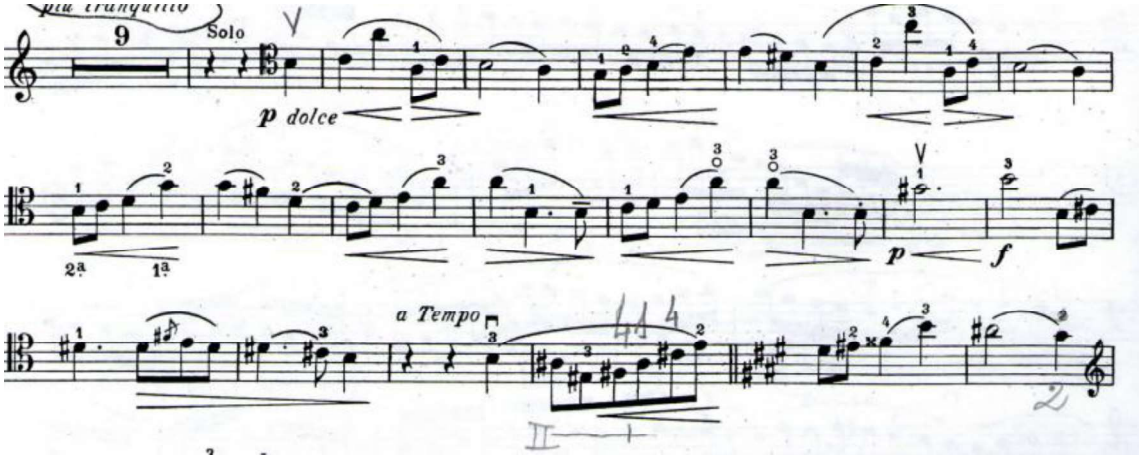


Ilustración 7 Golpe de arco *legato*, compás 99.

También lo encontramos en el *cantábile* del compás 251 parte que recuerda al *più tranquillo* mencionado anteriormente.

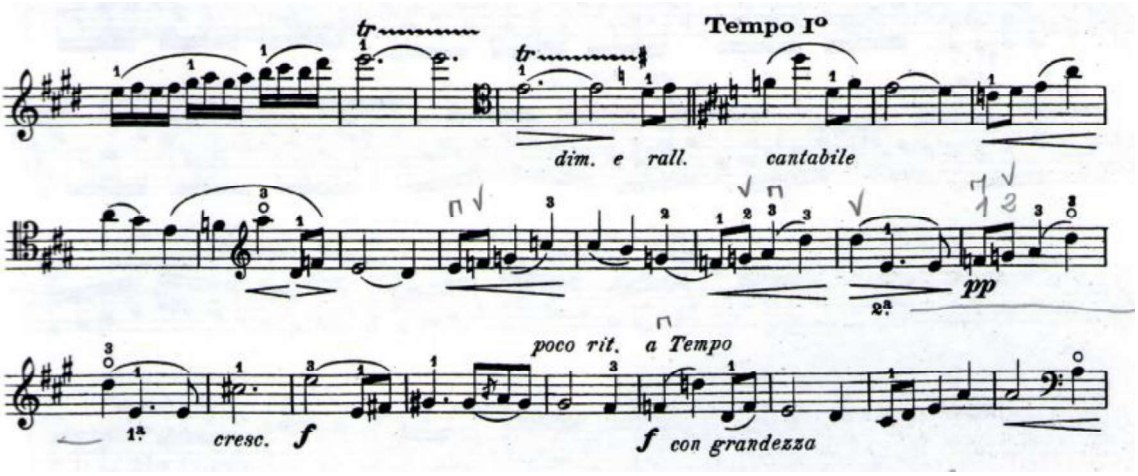


Ilustración 8 Pasaje de golpe de arco: *legato*, compás 251.

B) Staccato: El *staccato* es un golpe de arco firme, cuyos inicio y final se producen bruscamente, manteniéndose la intensidad inicial del sonido a lo largo de su duración. Respecto a la duración, la mayor parte de su valor escrito queda reemplazada por una

pausa. La consecución de diversas notas con este golpe de arco se produce de forma separada entre ellas. El término *staccato* se deriva del vocablo italiano *«staccare»* que significa destacar o separar y se indica con un punto encima o debajo de la nota. Para su correcta ejecución se requiere en las cerdas un bloqueo intermitente, y es necesario que los dedos no se posicionen ni demasiado blandos ni muy rígidos, para así permitir que la mano actúe como una masa capaz de darle fuerza al bloqueo, aportándole un ligero desfase respecto al arco.

En la obra seleccionada este golpe de arco no aparece de manera recurrente, pero aun así lo podemos observar en varios compases en concreto.

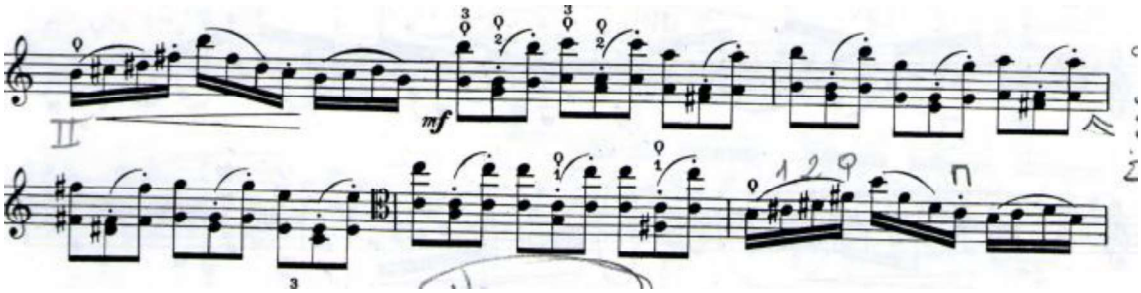


Ilustración 9 Pasaje de golpe de arco: *staccato*, compases 85-88.

El *staccato* en esta pieza no adquiere una función principal en un pasaje como sería en la *sonata en Re mayor op,6.* de Pietro Locatelli*,* si no que se utiliza como un recurso más para proporcionar un efecto rítmico y virtuosístico al fragmento. El otro punto donde encontramos este golpe de arco es al final de la obra en los compases 339 y 340.

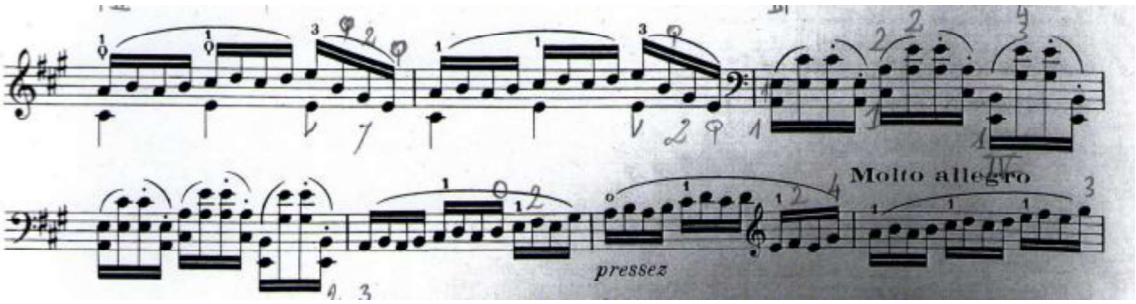


Ilustración 10 Pasaje de golpe de arco: *staccato*, compases 339 y 340.

Aquí podemos observar cómo este golpe de arco adquiere la función mencionada anteriormente.

C) Détaché: En esta técnica, el intérprete mueve el arco de manera continua y uniforme a lo largo de la cuerda, separando cada nota de las demás. Es decir, no se conecta una nota con la siguiente de manera ligada o *legato,* sino que se produce un desprendimiento distintivo entre cada una. El término *«détaché»* proviene del francés y significa «desconectado» o «separado».

El golpe de arco *détaché* es una de las técnicas básicas de arco en la ejecución de música para instrumentos de cuerda, y es fundamental para lograr una buena articulación y expresión musical. Es comúnmente utilizado en pasajes rápidos o de carácter enérgico, pero también puede ser aplicado en otros contextos musicales según la interpretación y estilo de la pieza.

Este tipo de golpe de arco se podría encontrar de manera muy presente en la última página de la obra.

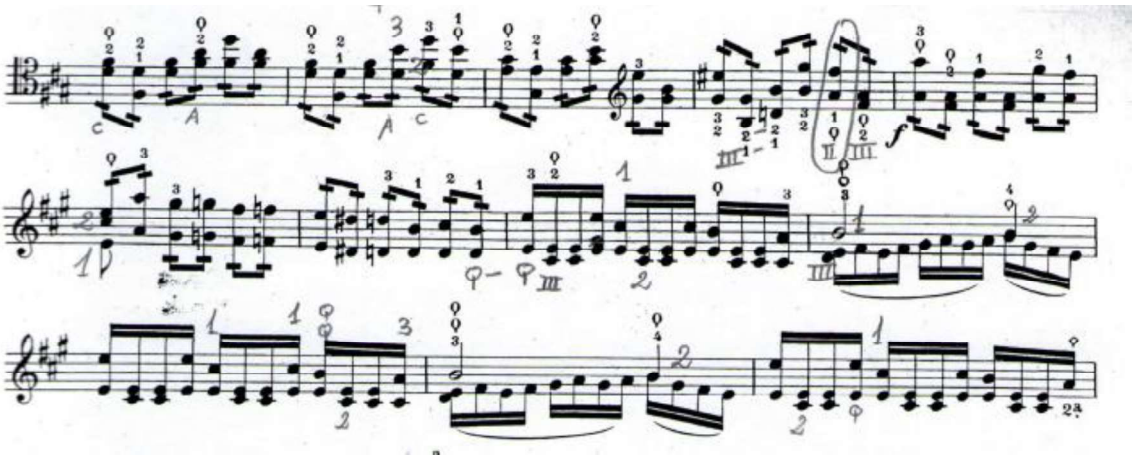


Ilustración 11 Pasaje de golpe de arco: *détaché*, compases 317 – 335.

Como hemos mencionado anteriormente, el *détaché* se utiliza en pasajes rápidos en los que por motivos de articulación conviene que el arco no se separe de la cuerda y a la vez se distinga bien cada nota entre sí.

5.1.4 Golpes saltados

Los golpes saltados hacen referencia a los golpes de arco que se ejecutan «fuera de la cuerda». En estos golpes de arco se utiliza la elasticidad rebotante del conjunto arco-cuerda. Para su ejecución se combinan movimientos verticales y horizontales, los cuales tienen cierta dificultad cuando aparecen los cambios de cuerda y que entorpecen la coordinación entre ambas manos y la entrada y salida del arco en la cuerda. En esta obra el único golpe de arco que aparece y entra dentro de esta definición sería el *spiccato*. El *spiccato* es un golpe de arco que se caracteriza por su rebote en la cuerda, cuyo inicio es en la cuerda y el final transcurre en el aire, teniendo la necesidad de su repetición. El sonido que produce el *spiccato* es elástico y tiene una duración muy inferior que el valor de la figura escrita. Cabe destacar que este golpe se realiza en torno al punto de equilibrio del arco dependiendo su localización del tempo de la pieza.

La velocidad del *spiccato* es uno de los principales factores que determina su dificultad. Pero, aunque creamos que el *spiccato* rápido es el más complicado de ejecutar, un *spiccato* lento puede resultar mucho más difícil para el intérprete.

En definitiva, la habilidad del control del peso del arco, la entrada y salida de la cuerda, la anticipación de los movimientos en caso de cambios de cuerda, la altura del rebote, la calidad del sonido, el movimiento de los dedos, la colocación del arco en la cuerda, las cerdas del arco con las que se interpreta y el movimiento del brazo, muñeca o codo, son factores importantes para su correcta ejecución.

Este golpe de arco aparece en algunos de los pasajes más rápidos de la obra como son los *più moto* de los compases 55 y el 295 y en los *con grazia* de los compases 144 y 279.

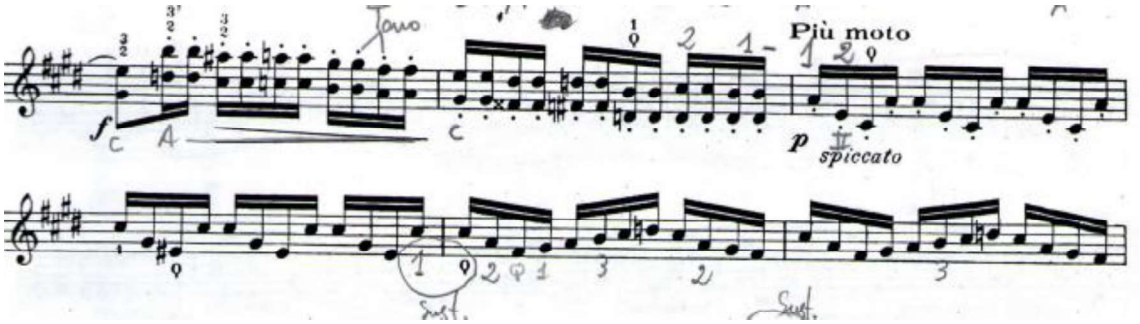


Ilustración 12 Pasaje de golpe de arco: *spiccato,* compás 160.

La utilización del *spiccato* en este tipo de pasajes surge por la necesidad de un recurso que proporcione la articulación deseada a una alta velocidad al mismo tiempo que se alterna de cuerda con la de al lado.

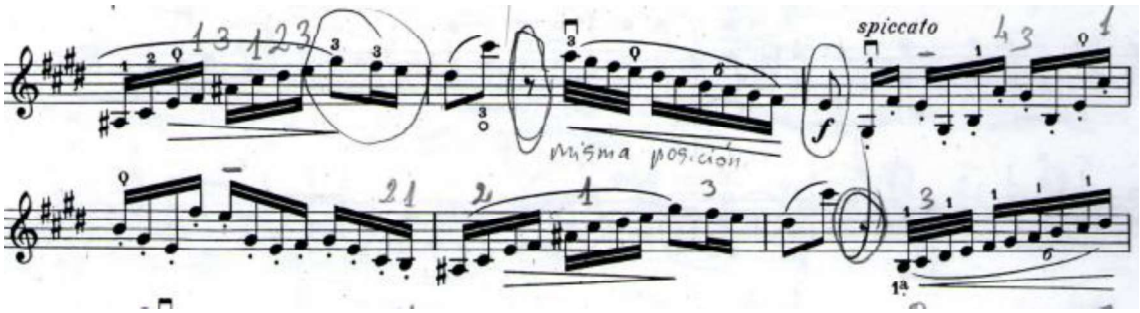


Ilustración 13 Pasaje de golpe de arco: *spiccato*, compases 148 y 149.

5.2 Mano izquierda.

La técnica de la mano izquierda se fundamenta en los diversos matices de sensibilidad y habilidad táctil necesarios para interpretar una pieza musical, lo que conlleva diferentes formas de presionar las cuerdas y una amplia gama de variaciones en la destreza motriz y táctil. Además, tocar el violonchelo implica un esfuerzo físico considerable, no solo en la mano derecha. Algunas dificultades que pueden surgir en la mano izquierda incluyen la tensión excesiva en el arco y la rigidez de los dedos, señales de una falta de fuerza en esta mano. Por lo tanto, el violonchelista debe generar una reserva de fuerza y utilizar solo la cantidad necesaria para realizar eficazmente la acción requerida. En este punto destacaremos ciertos recursos técnicos que enfatizan el papel crucial de la mano izquierda en la obra seleccionada, aunque siempre se requiere coordinación entre ambas manos.

5.2.1 Notas de adorno:

Las notas de adorno son una adición a la estructura. Es decir, la estructura encarna la esencia artística, mientras que las notas de adorno sirven para mejorar el atractivo estético de los elementos estructurales. Normalmente, se adquiere cierta elegancia, gracia, suavidad o variedad al añadir las notas de adorno.

En el *Allegro de concerto op.11* únicamente encontramos cierto tipo de notas de adorno los trinos. Aparecen escasas veces, pero aun así adquieren un papel importante en diversas ocasiones.

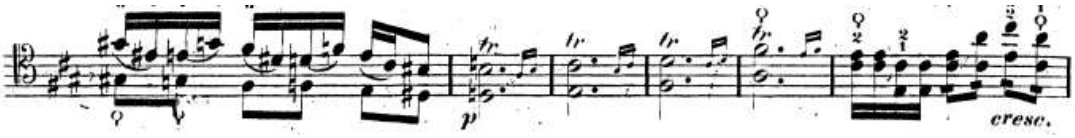


Ilustración 14. Pasaje de trinos, compases 313-316.

El trino, un recurso técnico que demanda una notable agilidad por parte del intérprete, se define como un ornamento conformado por dos notas distintas. En este ornamento, se toca una nota y se alterna rápidamente con otra superior, típicamente separada por un tono o un semitono. Ejecutar un trino implica alternar ambas notas con velocidad y precisión.

Para los instrumentistas de cuerda, ejecutar un trino implica utilizar diversos movimientos de diferentes partes del brazo izquierdo, como los nudillos, la muñeca, una rotación del antebrazo y el vibrato del brazo. Estos movimientos se emplean según el tipo de trino que se esté interpretando: en el trino mecánico, se enfatiza el uso de los nudillos y los dedos para alternar rápidamente ambas notas; mientras que, en el trino eléctrico, se destaca el movimiento ágil de la muñeca, la rotación del antebrazo y el vibrato del brazo para lograr una alternancia aún más rápida de las notas, con un sonido que puede percibirse como «eléctrico», de ahí su nombre.

5.2.2 Dobles cuerdas.

La dificultad de este recurso interpretativo es ampliamente reconocida, ya que además de la destreza necesaria para tocar con la mano derecha ambas cuerdas simultáneamente, se debe trabajar en afinar los intervalos que generan las dobles cuerdas. En cuanto a la ejecución, es crucial mantener el volumen en ambas cuerdas, a pesar de que requieren

diferentes presiones. Esto implica encontrar un punto de contacto que logre un equilibrio óptimo para cada una de las notas, además de controlar adecuadamente la velocidad del arco.

A) Terceras.

Las terceras consisten en un intervalo de tres tonos entre dos notas dentro de la escala musical. La digitación utilizada para interpretar terceras varía según la posición en el diapasón del instrumento. En la posición abierta, es común usar los dedos 4 y 1, excepto cuando una de las notas se toca en una cuerda al aire, en cuyo caso se emplearían los dedos 2-0 y 3-0. Sin embargo, en la posición con cejilla, la digitación más común es utilizar el dedo 2 y el pulgar o el dedo 3 y el 1, alternando entre estas digitaciones al interpretar terceras consecutivas ascendentes o descendentes.

En el caso del violonchelo, especialmente en las posiciones de capotasto, es crucial tener en cuenta que el espacio entre el segundo dedo y el pulgar al interpretar una tercera mayor es más estrecho que en el caso de una tercera menor, lo que puede causar confusiones durante la ejecución.

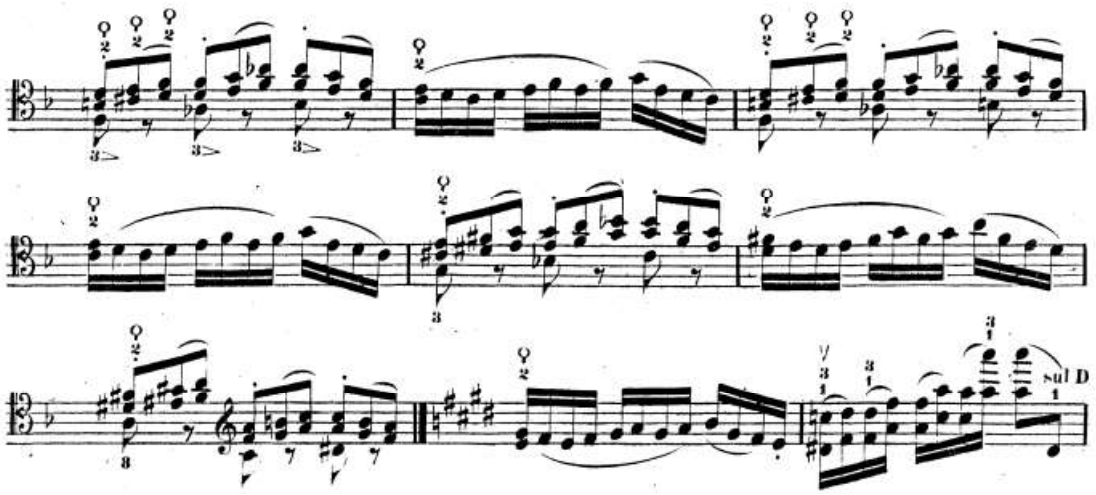


Ilustración 15. Pasaje de dobles cuerdas: terceras, compases 234, 236, 238 y 240.

B) Sextas.

Las sextas son intervalos formados por seis tonos entre dos notas dentro de la escala musical. La elección de la digitación para tocar sextas también varía según la posición en el diapasón del instrumento. En la posición abierta, las digitaciones pueden variar dependiendo del pasaje a ejecutar, utilizando combinaciones como 1-2, 2-4, 1-3, 3-4 y 2-3. En cambio, en la posición de capotasto, las digitaciones más comunes son 1-2 y 2-3, alternándolas al interpretar sextas consecutivas ascendentes o descendentes. Al igual que con las terceras, es crucial tener en cuenta si el intervalo es mayor o menor para su correcta ejecución. Las sextas las podemos observar de manera aislada en las progresiones ascendentes de los compases 242 y 244.

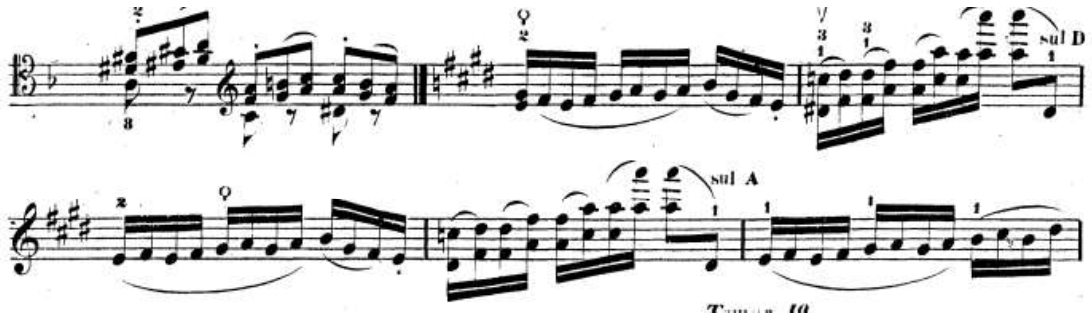


Ilustración 16. Pasaje de dobles cuerdas: sextas, compases 242 y 244.

C) Octavas.

Las octavas se caracterizan por ser un intervalo de doce semitonos entre dos notas dentro de la escala musical, o bien, representan la distancia entre dos sonidos cuyas frecuencias fundamentales guardan una relación de dos a uno.

La digitación más comúnmente utilizada para interpretar octavas es la del pulgar-3, ya que permite alcanzar la amplia distancia requerida para este intervalo. En ciertos casos,

cuando la fisiología de la mano lo permite, también se puede ejecutar el intervalo de octava con la digitación 1-4.

Las octavas son consideradas uno de los aspectos más desafiantes desde el punto de vista técnico. Sin embargo, su estudio puede resultar beneficioso en dos aspectos: mejora significativamente la interpretación en posiciones de capotasto y permite dominar los numerosos pasajes de octavas que se encuentran en muchas obras del repertorio para violonchelo. En el *Allegro de concerto op.11* aparecen varios pasajes de este intervalo en exclusivo, como podemos observar en el compás 36 con esa sucesión de octavas cromáticas.

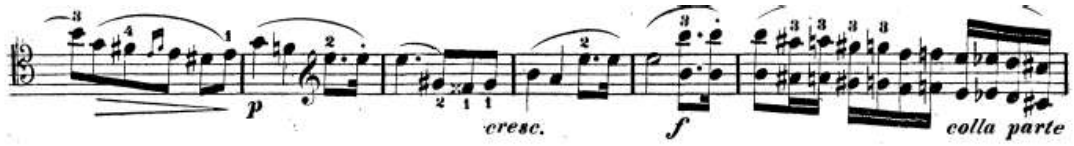


Ilustración 17. Pasaje de dobles cuerdas: octavas cromáticas, compás 36.

También las encontramos en los compases 73 y 75 formando una progresión más común que la cromática del ejemplo anterior.

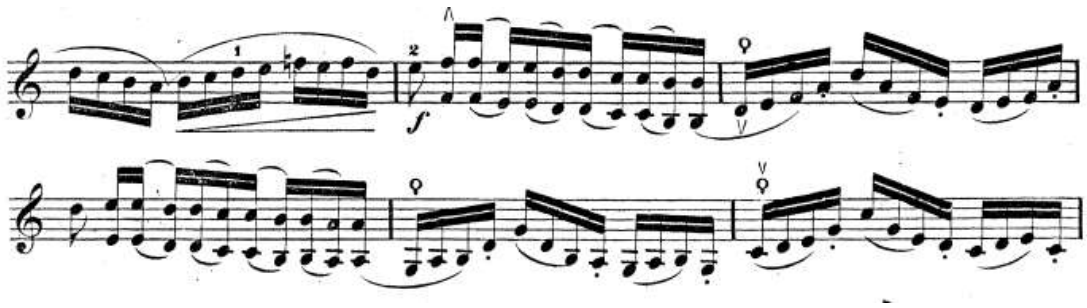


Ilustración 18. Pasaje de dobles cuerdas: octavas, compases 73 y 75.

Esta obra es muy rica en pasajes de alta dificultad con dobles cuerdas, una característica de estos es que no contienen terceras, sextas u octavas de manera asilada si no que se encuentran en el mismo pasaje aumentando así la dificultad de manera significativa. El

pasaje representativo de las dobles cuerdas del *Allegro de concerto op.11* donde podemos observar los tres intervalos lo encontramos entre los compases 152 y 159.

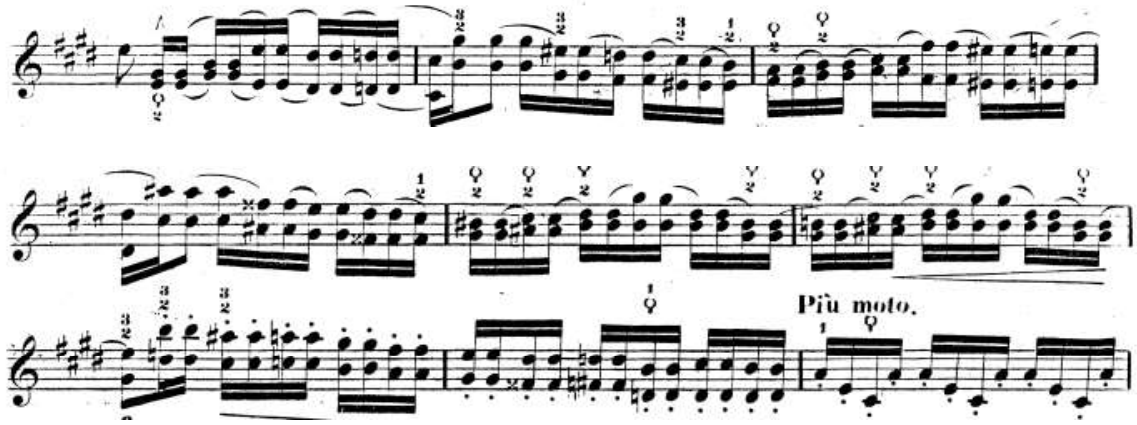


Ilustración 19 Pasaje de dobles cuerdas: intervalos entrelazados, compases 152-159.

También hay varios pasajes donde se entrelazan dobles cuerdas con intervalos de dos tipos como encontramos del compás 85 al 88 en los que podemos observar octavas y terceras seguidas.

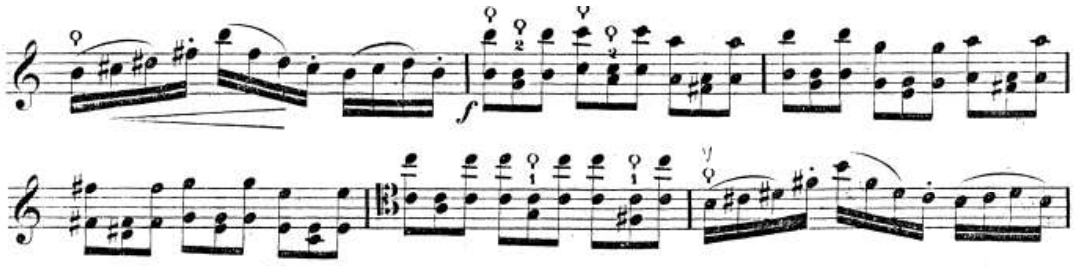


Ilustración 20 Pasaje de dobles cuerdas: octavas y terceras, compases 85-88.

Otra combinación que podemos encontrar sucede en los compases 90 y 92 donde se juntan los intervalos de terceras y sextas para formar una progresión ascendente de alta dificultad.

Ilustración 21 Pasaje de dobles cuerdas: terceras y sextas, compases 90 y 92.

5.2.3 Articulación.

La articulación en la interpretación musical se refiere al grado de continuidad o interrupción del sonido entre diferentes notas, lo que determina la precisión de su ejecución. Este aspecto se centra en la claridad con la que se ejecutan cada una de las notas, considerada esencial para una adecuada interpretación en instrumentos de cuerda.

Un factor importante es la velocidad con la que el dedo presiona la cuerda para lograr una buena articulación en cada nota. El dedo que ejecuta la nota debe caer sobre la cuerda con la suficiente rapidez para producir un sonido claro, y también debe retirarse de manera rápida y limpia. La inclinación del dedo al presionar y al retirarse de la cuerda también afecta a la claridad y articulación de la nota.

El objetivo es lograr una articulación homogénea, lo que implica alcanzar cierta igualdad en la capacidad de articulación de los dedos. Sin embargo, como señala Elías Arizcuren «Evidentemente, el meñique, por más que se trabaje, nunca será tan fuerte como el índice: afirmar lo contrario sería demagógico. Pero gracias al estudio se puede intentar, por lo menos, compensar, en parte, las desigualdades de la naturaleza» (1985, p.88)

Cualquiera de los pasajes de la pieza se ven dependientes de una correcta articulación en especial los pasajes de virtuosismo para la mano izquierda los cuales contienen exclusivamente semicorcheas dando especial atención a los pasajes de *più moto* y *con grazia*. Uno de estos pasajes lo encontramos en el *più moto* del compás 55.

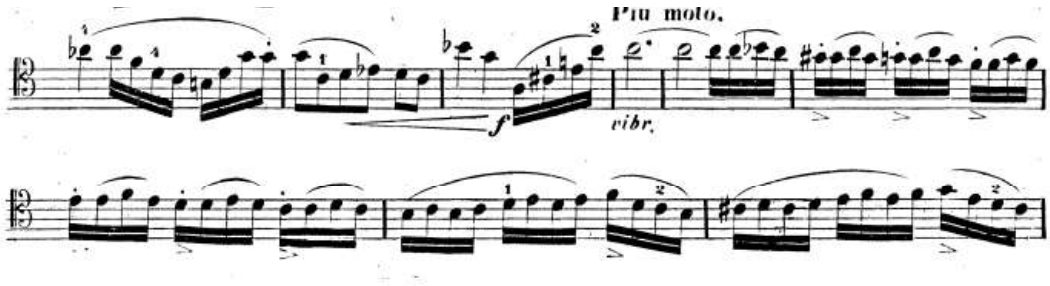


Ilustración 22 Pasaje de articulación, compás 55.

5.2.4 Vibrato.

Es una técnica utilizada para enriquecer y embellecer el sonido del instrumento. Consiste en una ligera variación en la frecuencia de la nota que se está tocando, creando un efecto de oscilación en el tono. Esto se logra moviendo rápidamente el dedo sobre la cuerda mientras se presiona la nota, lo que provoca una ligera alteración en la longitud efectiva de la cuerda y, por lo tanto, en la frecuencia del sonido producido, dependiendo de la velocidad y amplitud a la que se mueva el dedo el efecto de vibrato que se produce es diferente y tiene que ser elegido por el intérprete para provocar la sensación deseada. El vibrato puede ser aplicado tanto en notas largas como cortas, y es una herramienta importante para añadir expresividad y emoción a la interpretación musical en el violonchelo.

Como hemos mencionado anteriormente es una técnica que se puede emplear en pasajes rápidos y lentos, pero al ser un recurso expresivo adquiere mayor importancia en los pasajes lentos. La obra seleccionada destaca por sus pasajes virtuosísticos, pero pese a eso también contiene varios fragmentos en los cuales el papel de la expresividad está muy presente, como se puede observar en los *più tranquilo*, y los pasajes *cantábile.*

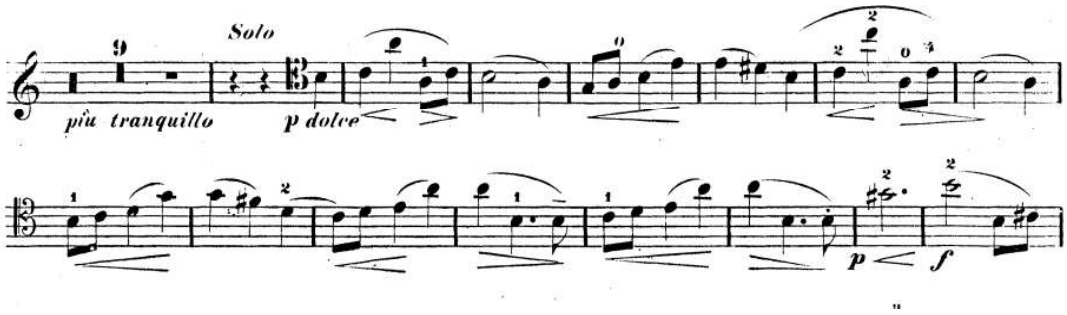


Ilustración 23 Pasaje de vibrato, compás 99.

5.2.5 Cambios de posición.

Las diferentes posiciones son la herramienta que tiene el instrumentista de producir todos los sonidos del instrumento, el problema llega con los cambios entre dichas posiciones, los cuales, dependiendo de la lejanía del salto, la relación de afinación entre las notas y las referencias que se tengan de las mismas afectará de manera significativa a la dificultad de ejecución. La correcta elección de una posición es muy importante para el intérprete ya que puede conllevar más o menos cambios, y cuantos menos se produzcan menos dificultad tendrá el pasaje. Independientemente de las posiciones y ya que es inevitable los cambios de dicha posición, es de vital importancia practicar los cambios de posición lo cual otorgará seguridad y fluidez de la mano al músico. Como hemos comentado anteriormente la obra seleccionada es una obra virtuosística por lo tanto los cambios de posición de menor o mayor dificultad se ven muy presentes a lo largo de toda la interpretación. Un pasaje donde podemos encontrar cambios de posición de extrema dificultad sucede en el primer *più moto* a partir del compás 55.

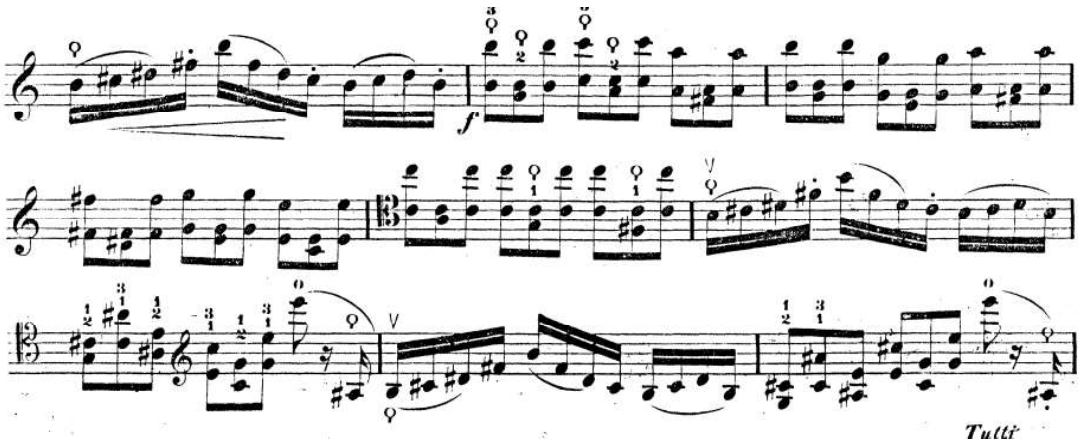


Ilustración 24 Pasaje de cambio de posición, compás 55.

Este pasaje aparece mencionado en el apartado 5.2.2 de dobles cuerdas, y es que por la alta dificultad ocasionada por la sucesión de dobles cuerdas y los pasajes de semicorcheas en posición de capotasto se producen multitud de cambios de posición de alta dificultad.

Una vez definidas las posiciones y la dificultad de sus cambios, cabe destacar la importancia de tener una correcta posición de octava en la mano izquierda formada por el pulgar y el tercer dedo, ya que si se tiene una posición firme de octava facilitará muchos pasajes de la obra como el que podemos encontrar a partir del compás 73 en el primer *più moto*.

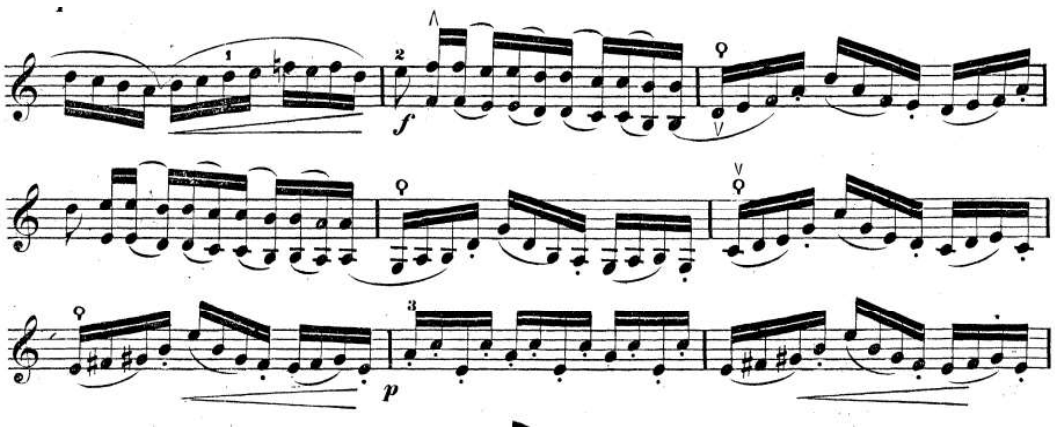


Ilustración 25 Pasaje de cambio de posición, compás 73.

La posición de octava correcta es de vital importancia ya que además de servir para hacer octavas también podemos observar como en las semicorcheas de la imagen en cada posición la nota más grave de esta será producida por el pulgar y la nota más aguda siendo la octava de la grave se pisará con el tercer dedo. De forma más general y no siendo algo específico de esta pieza, a la hora de tocar el violonchelo, esta correcta colocación de la mano será la propicia para toda la zona aguda del batedor en la que haya que utilizar el pulgar.

6. ANÁLISIS DIDACTICO.

En este punto procederemos a comentar cómo trabajar cada uno de los puntos que se comentan en el apartado 5 de análisis técnico.

6.1 Mano derecha.

Lo primero que abarcaremos serán todos los conceptos técnicos que se mencionan en la mano derecha como son la dinámica, la zona del arco, los golpes saltados y los golpes a la cuerda.

6.1.1 Dinámica.

El ejercicio propuesto para practicar este concepto es el nº30 del manual *La technique du violoncelle* de P. Bazelaire.

Ilustración 26 Ejercicio nº30 del manual *La technique du violoncelle* de Paul. Bazelaire.

Lo interesante de este tipo de ejercicios es que al ser simples y mostrar un claro patrón se pueden adaptar a cualquier tonalidad, por la misma razón también nos ayuda a concentrarnos de manera exclusiva en el golpe de arco y el acento que es la razón de estudio.

La singularidad de este ejercicio radica en la ejecución de una escala de Do mayor, abarcando dos octavas en una progresión ascendente y descendente, que se repite en tres ocasiones pese a no tener signo de repetición. Este patrón de repetición se lleva a cabo con el propósito de que, en cada una de las tres veces, la dirección de los arcos sea diferente y la nota acentuada varíe, terminando con el regreso al punto inicial con un arco ascendente. Por esta serie de motivos es que se ha elegido este ejercicio para trabajar la parte de acentos.

6.1.2 Talón.

El siguiente punto del que hablaremos será la zona del arco del talón. Para conseguir un total dominio de esta parte del arco en el cual hay tanto peso de forma natural proponemos las siguientes variaciones del método *Daily exercises* de Louis R. Feuillard. Ejercicio nº32 variaciones 27,28,29 y 30.

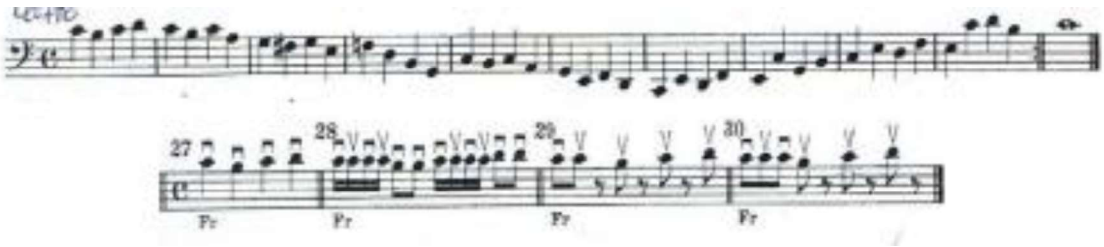


Ilustración 27 Ejercicio nº 32 del método *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

Las imágenes presentadas muestran el modelo sobre el cual se basa el ejercicio, así como las variaciones elegidas. Esta práctica es perfecta para perfeccionar la distribución del arco, dado que Feuillard especifica en cada variación la zona precisa donde enfocar el entrenamiento. En esta ocasión, se han escogido cuatro variantes del ejercicio que se centran en trabajar la zona del talón de diversas maneras.

6.1.3 Punta.

Para finalizar con las zonas del arco hablaremos de la punta. Al contrario que el talón el cual hemos comentado que es la parte con más peso de forma natural en el arco, la punta no tiene peso por lo que tenemos que ejercer determinada fuerza para compensar esta característica. Con el fin de dominar esta zona tan complicada del arco proponemos la práctica del ejercicio nº22 del método *La technique du violoncelle* de Paul Bazelaire.

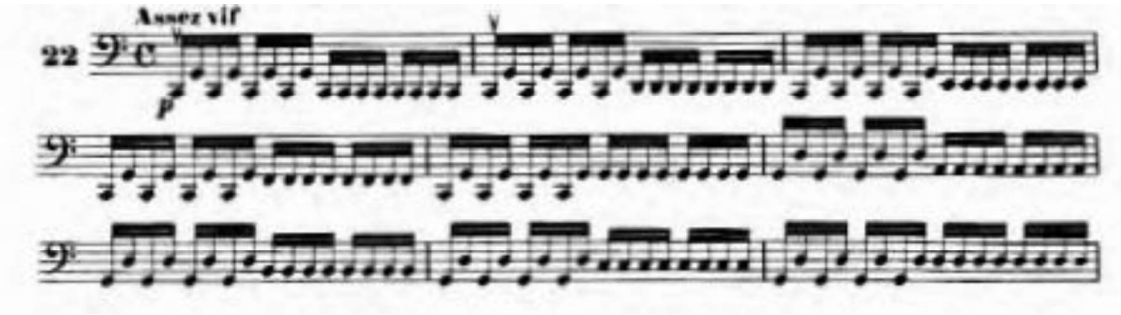


Ilustración 28 . Ejercicio nº 22 del método *La technique du violoncelle* de Paul Bazelaire.

Dada la simplicidad de la mano izquierda en la repetición de los patrones de la mano derecha este ejercicio nos permite enfocarnos en el control total del peso de la punta haciendo tanto notas seguidas en la misma cuerda como variando entre cuerdas practicando así el ángulo correcto del arco y el movimiento del brazo para no poder el contacto de la cuerda en ningún momento.

6.1.4 Legato.

El siguiente punto por tratar son los golpes de arco que hemos comentado en el punto anterior, el primero de ellos es el *legato.* Para trabajar el *legato*, su estudio se debe focalizar en la distribución de arco, los cambios de cuerda y de dirección, el control de la anticipación de los dedos de mano izquierda y la independencia de estos. No cabe duda, que se necesita una adecuada coordinación entre ambas manos para que la ejecución del

legato sea eficaz. El ejercicio escogido para trabajar el *legato* ha sido el nº32 del manual *Daily exercises* de Feuillard, variación 3 y 4.

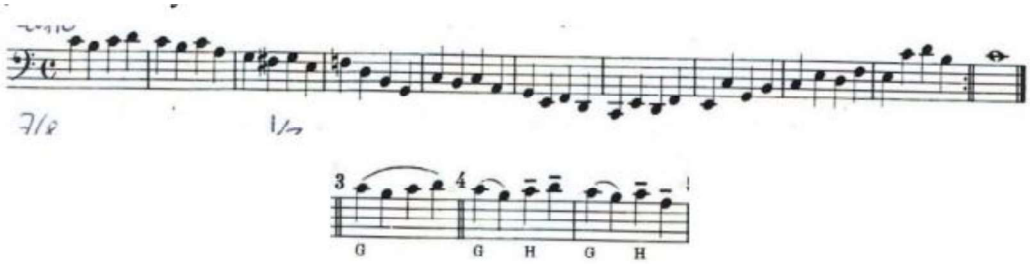


Ilustración 29 Ejercicio nº 32 del manual *Daily exercises* de Louis R.Feuillard

La figura muestra el enfoque sugerido para abordar los diversos tipos de golpes de arco, ya que se presentan variaciones para cada uno. En este contexto, se han destacado las variaciones 3 y 4 para practicar el *legato*. Este ejercicio resulta intrigante debido a la simplicidad del modelo propuesto, el cual abarca las cuatro cuerdas del violonchelo mediante una figuración rítmica de negras. Además, los cambios de cuerda y los distintos intervalos pueden potenciar el desarrollo del *legato*, requiriendo que el intérprete preste atención a todos los detalles para lograr una transición suave entre notas.

6.1.5 Staccato.

Para el perfeccionamiento del recurso del *staccato*, se han seleccionado los ejercicios del 1 al 9 del capítulo XII del manual *Daily studies* op.67 de F.Grützmacher, quien plasma en este manual técnico diversos pasajes que se centran en este golpe de arco.

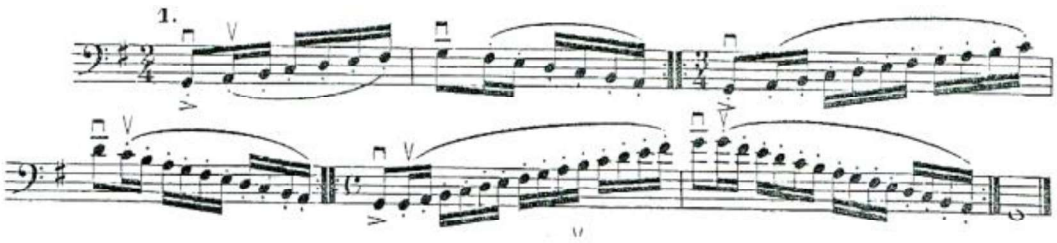


Ilustración 30 Capítulo XII del manual *Daily studies* op.67 de Friedrich Grützmacher.

En la imagen se presenta exclusivamente el primer ejercicio. Un aspecto destacado de esta serie de ejercicios es la progresión en la cantidad de notas interpretadas en un solo arco, comenzando con 6 semicorcheas y aumentando gradualmente para aumentar la dificultad del *staccato*. Este incremento en la complejidad contribuye a perfeccionar el golpe, ya que dominar un staccato efectivo con un gran número de notas en un solo arco requiere un control preciso. Además, se incluyen diversos rangos para practicar este tipo de arco, así como diferentes patrones rítmicos como fusas, tresillos y escalas cromáticas.

6.1.6 Détaché.

Para trabajar el *détaché* proponemos el ejercicio nº6 de uno de los métodos más importantes para el violonchelo como es el *High School of Cello Playing* de David Popper.

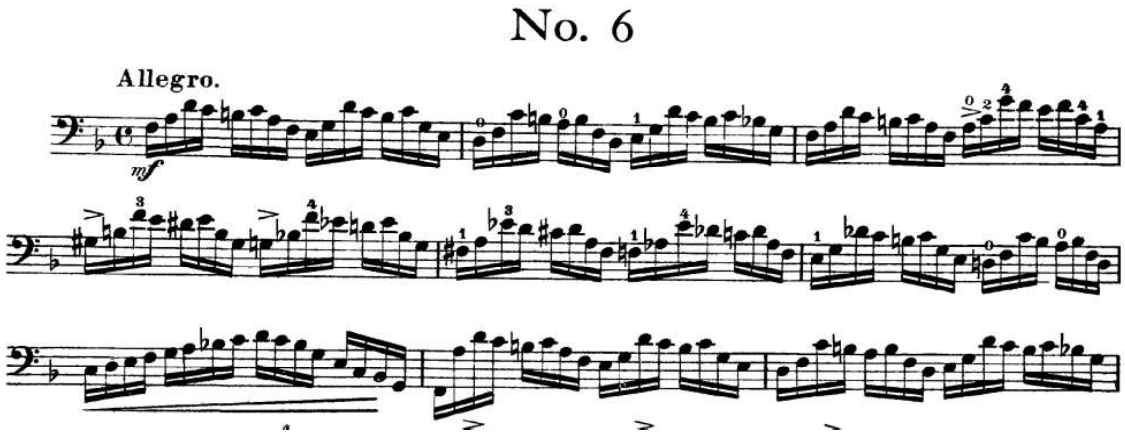


Ilustración 31 Ejercicio nº 6 del método *High School of Cello Playing* de David Popper.

Este ejercicio pese a no ser tan simple como el resto es una base perfecta para trabajar el *détaché*, ya que siempre que supone un problema es cuando aparece en un pasaje de virtuosismo como el que se observa en la ilustración anterior. La dificultad de este golpe de arco no se reside en el golpe de arco en sí, si no en conservar el contacto homogéneo con la cuerda a pesar de la velocidad de este, haciendo así que el pasaje esté limpio de cualquier ruido.

6.1.7 Spiccato.

El ejercicio que proponemos para el perfeccionamiento del *spiccato* es el nº33 del manual *Daily exercises* de Feuillard.

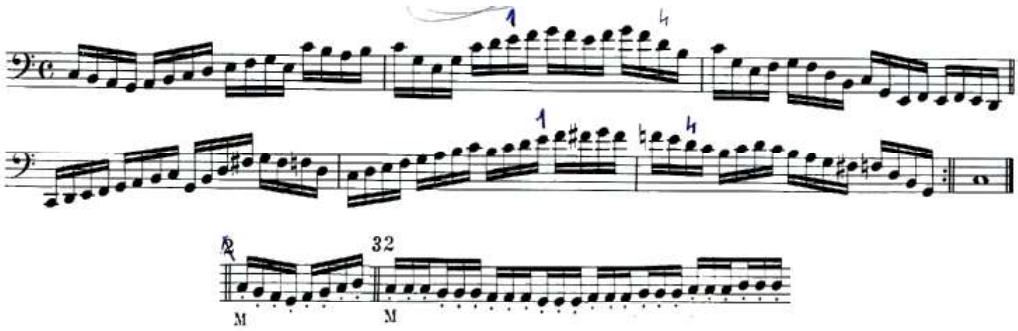


Ilustración 32 Ejercicio nº 33 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

El *spiccato* a diferencia del *détaché* es un golpe de arco que solo el provocarlo supone una dificultad para el intérprete, por lo cual para su práctica hemos escogido un modelo simple. El modelo abarca un amplio rango del violonchelo, abarcando las cuatro cuerdas y las primeras cuatro posiciones, utilizando todas las notas disponibles en este registro, tanto en forma de escala como arpegios. Debido a su simplicidad, puede ser fácilmente abordado por violonchelistas de niveles inferiores, permitiéndoles trabajar los diversos golpes de arco introducidos en sus variaciones. Por lo tanto, constituye un ejercicio completo y accesible para estudiantes de violonchelo de cualquier nivel.

6.2 Mano izquierda.

Una vez tratados todos los aspectos importantes de la mano derecha con respecto al *Allegro de concerto op.11* de Davidoff pasaremos a comentar los ejercicios recomendados para trabajar todos los aspectos de los que se hablan de la mano izquierda en el punto 5.2.

6.2.1 Trino.

El primer punto que trataremos de la mano izquierda es el trino. El ejercicio recomendado para trabajar este aspecto técnico es el ejercicio nº1 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

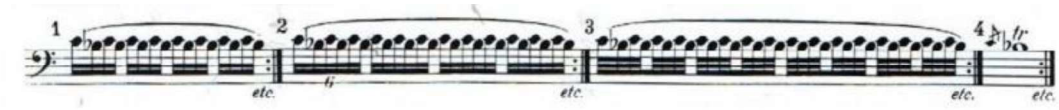


Ilustración 33 Ejercicio nº1 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

La elección de este ejercicio se fundamenta en su propósito de desarrollar la agilidad de la mano izquierda, centrándose específicamente en el trino. El objetivo es mejorar la destreza y coordinación de los dedos de la mano izquierda a través de diversas variaciones. El ejercicio comienza seleccionando dos notas para ejecutar un trino, y se ejecutan en un compás de 4/4 con el ritmo de semicorcheas. Luego, se ejecutan con el ritmo de seisillos, seguido por fusas, y finalmente se realiza un trino aún más rápido que las fusas.

De esta manera, se prepara gradualmente el trino que se interpretará al final, lo que permite que suene más articulado y limpio. El ejercicio propone otra variación donde se combinan todos los dedos de la mano izquierda, utilizando también la textura rítmica de semicorcheas, seguida de seisillos, fusas y finalmente un trino. Esta secuencia se repite en todas las variaciones propuestas por Feuillard, quien busca abordar todas las posibles combinaciones de dedos, manteniendo la misma secuencia rítmica.

6.2.2 Terceras.

El ejercicio recomendado para el perfeccionamiento de las terceras es el nº30 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

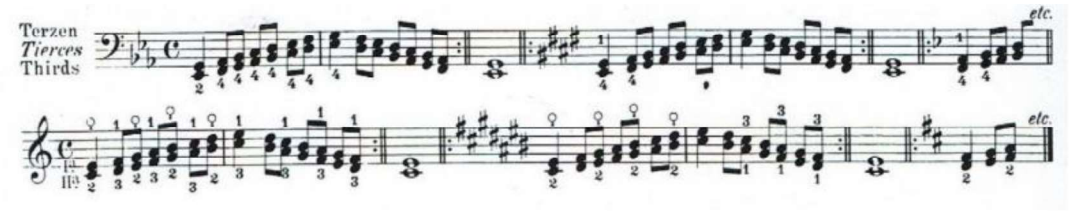


Ilustración 34 Ejercicio nº 30 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

Este ejercicio resulta bastante completo y práctico. Feuillard presenta una estructura simple con una secuencia rítmica fácil de seguir, permitiendo interpretar terceras ascendentes y descendentes en una tonalidad específica, junto con las digitaciones habituales sugeridas. Sin embargo, Feuillard introduce una ampliación en este ejercicio, una vez completada la secuencia base comenzando desde Mi♭ mayor, se reinicia la secuencia comenzando desde un semitono más alto, cambiando así la tonalidad del ejercicio a Mi mayor, y así sucesivamente hasta llegar a la posición del capotasto, permitiendo practicar las terceras en esa región del diapasón también.

6.2.3 Sextas.

El ejercicio seleccionado para ayudar en la mejora de las sextas es el nº30 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

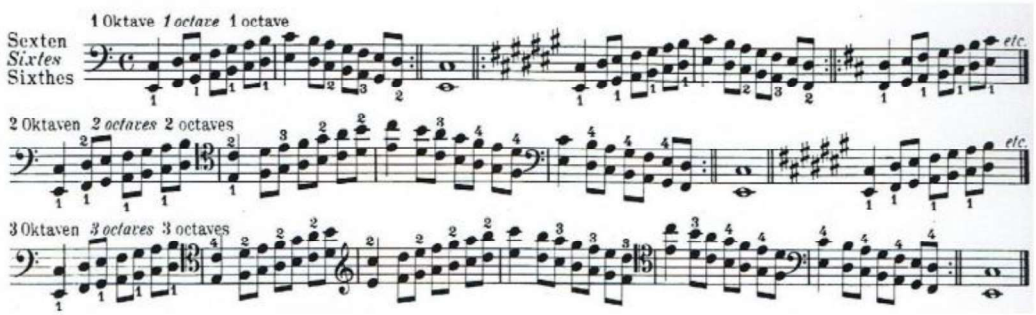


Ilustración 35 Ejercicio nº 30 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.

Este ejercicio, ha sido elegido por los mismos motivos mencionados anteriormente en relación con las terceras, ya que su naturaleza es similar. Aunque se centra en las sextas, su única diferencia radica en la extensión de las octavas que se interpretan, ya que en este caso se propone ejecutar el ejercicio en el registro de una, dos o tres octavas.

6.2.4 Octavas.

Para el perfeccionamiento de las octavas se han seleccionado los ejercicios del nº17 al 25, del capítulo X del manual *Daily studies op.67 de F. Grützmacher* quien en este manual ha desarrollado diversos ejercicios para la mejora de las octavas.

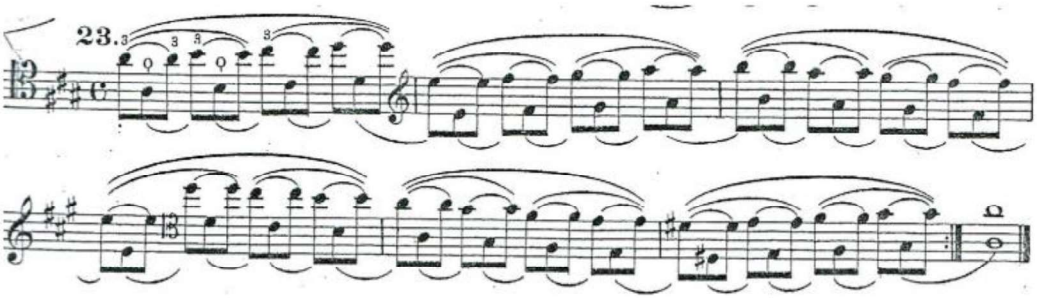


Ilustración 36 Ejercicios del nº 17 al 25 del capítulo X del manual *Daily studies op.67* de Friedrich Grützmacher.

El apartado de octavas de Grützmacher ha sido seleccionado debido a su variabilidad de ejercicios, registros y combinaciones posibles de octavas.

Además de los ejercicios recomendados para el desarrollo de las dobles cuerdas, también recomiendo una serie de estudios de David Popper centrados en la aplicación y perfeccionamiento de las mismas, dichos ejercicios son el nº9, 13 y 17 del método *High School of Cello Playing* de David Popper.

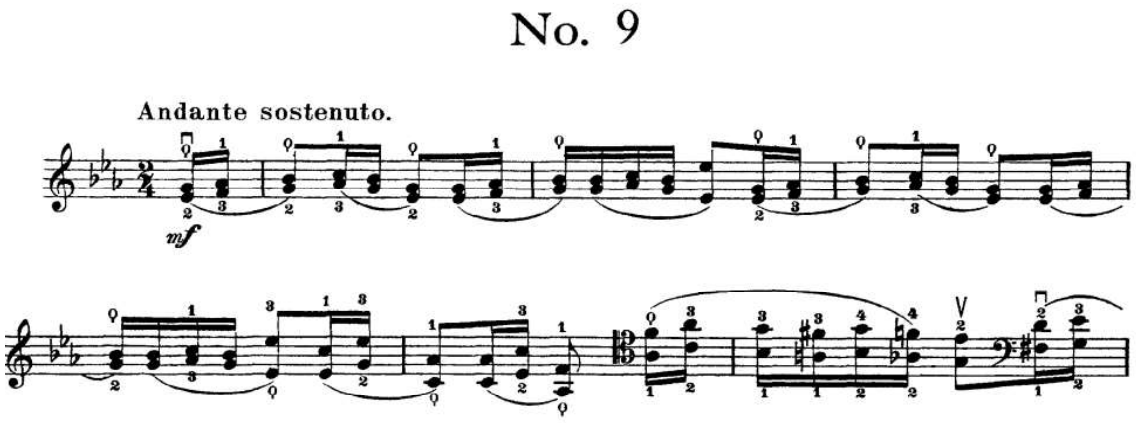


Ilustración 37 ***Estudio nº9 op.73*** **del método** ***High School of Cello Playing*** **de David Popper**

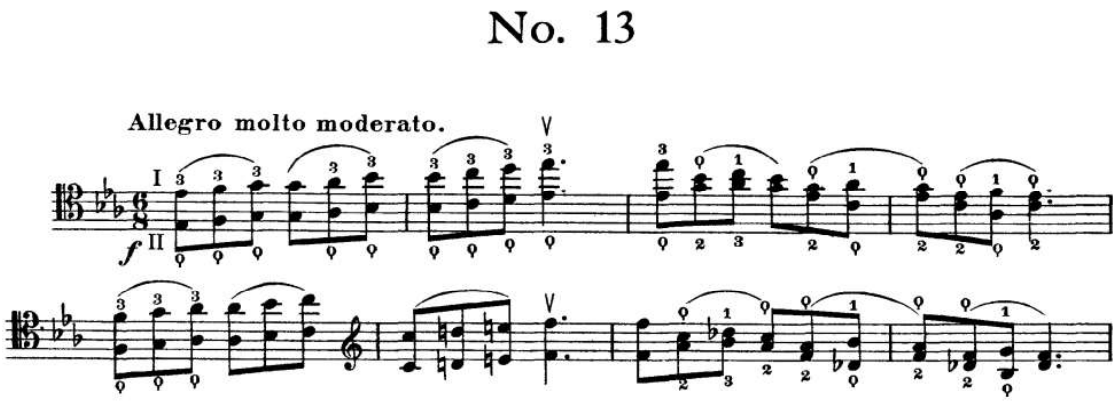


Ilustración 38 ***Estudio nº 13 op.73*** **David Popper**

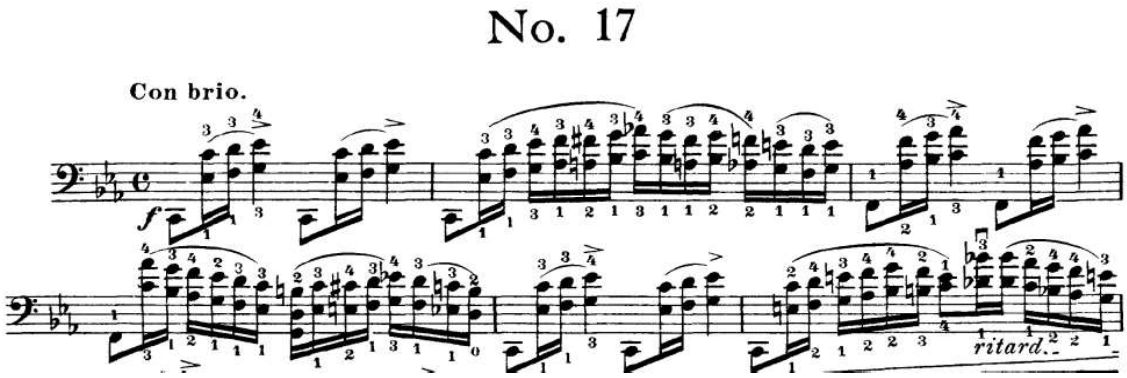


Ilustración 39. ***Estudio nº 17 op.73*** **David Popper**

Esta serie de estudios más complejos que los ejercicios anteriores recomendados, nos ayudarán a aplicar y al mismo tiempo mejorar la fluidez y afinación de las dobles cuerdas, también es de vital importancia que los intervalos de estas van entrelazados y no emplean un tipo de intervalo aisladamente, como ocurre en el *Allegro de concerto op.11 de Davidoff.*

6.2.5 Articulación.

Para perfeccionar la articulación de la mano izquierda propongo el siguiente ejercicio manuscrito de R. Aldulescu.

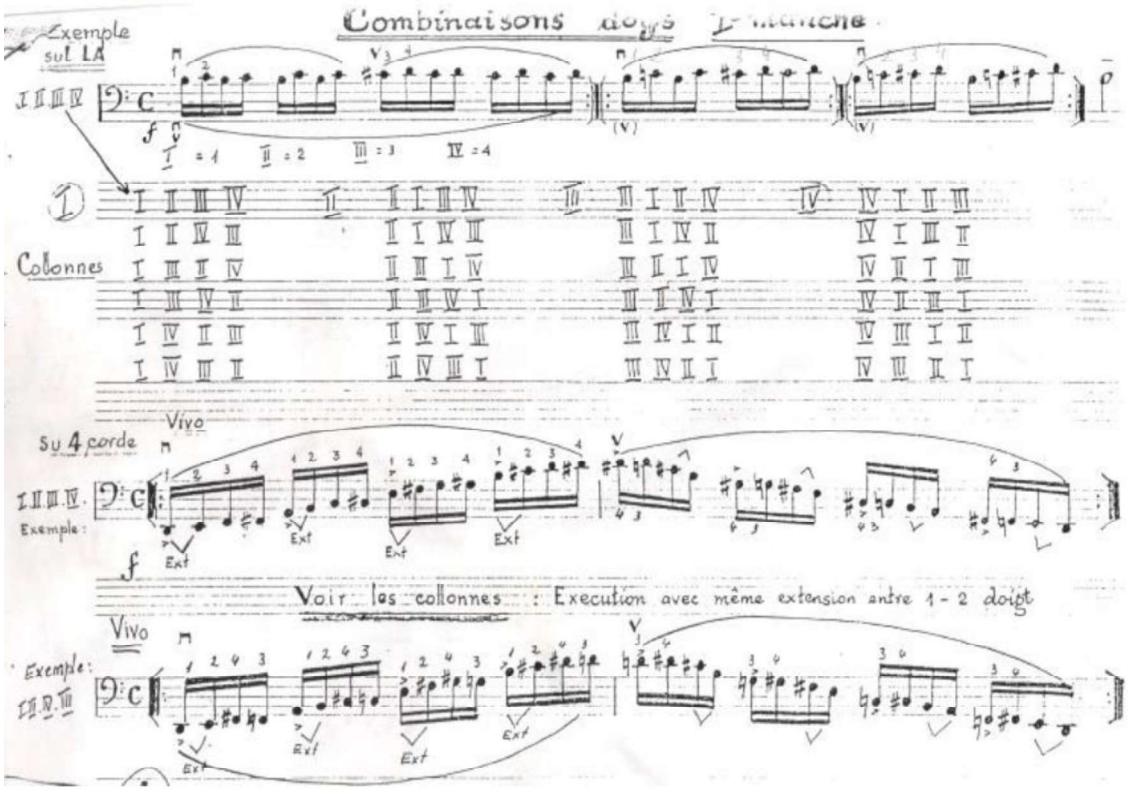


Ilustración 40 Ejercicio manuscrito de R. Aldulescu.

Este ejercicio manuscrito de Radu Aldulescu representa para mí el ejercicio definitivo de articulación. Por su simplicidad y la variedad de combinaciones que presenta, es uno de los más exhaustivos para trabajar la articulación en su totalidad. Tal como se muestra en la ilustración, abarca todas las combinaciones posibles. Además, puede ser adaptado para cada cuerda del violonchelo con el fin de mejorar la articulación específica en cada una, así como en cada posición del diapasón. Muchos profesores recurren a este ejercicio para perfeccionar la articulación de los dedos de sus estudiantes, enfatizando la importancia de los aspectos teóricos de la articulación, como la velocidad de presión y liberación de la cuerda, y la uniformidad del sonido. Por ello este ejercicio me parece perfecto para adquirir la articulación de dedos necesaria para la ejecución del *Allegro de concerto* de C. Davidoff.

Además de proponer un ejercicio en concreto para la práctica aislada de la articulación quiero destacar la importancia de concentrarse en mejorar este aspecto en todo momento, pudiendo utilizar cualquier pasaje musical y cualquier ejercicio para consolidar una fuerte y precisa mano izquierda, lo cual nos ayudará a mejorar la memoria muscular, evolucionando así todo aspecto relacionado con la mano izquierda.

6.2.6 Vibrato.

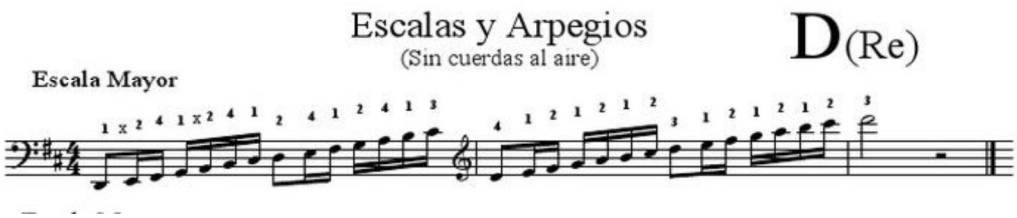


Ilustración 41 Ejercicio para vibrato, escalas y arpegios en Re mayor

El vibrato al igual que la articulación es una técnica general del violonchelo la cual podemos encontrar en cualquier ámbito de este, lo que significa que al igual que hemos comentado la posibilidad de practicar la articulación en cualquier momento también lo ocurre al vibrato. Hay que tener en cuenta que la intensidad y la amplitud del vibrato

dependerá de la sensación que se quiera transmitir estando a la vez condicionado por la velocidad y altura de la nota que se quiera vibrar, por eso concentrase en cómo mejorar el vibrato en todo momento nos ayudará a desarrollar un vibrato flexible que se pueda adaptar a cualquier dinámica y tesitura. Pese a todo lo comentado anteriormente, el vibrato tiene que partir de una estabilidad y control homogéneo del mismo, por eso como se puede observar en la imagen anterior propongo su práctica en una escala, buscando una oscilación continua y estable sin ninguna pausa entre las notas.

6.2.7 Cambios de posición.

Para la mejora del siguiente concepto propongo el ejercicio nº27 del método *High School of Cello Playing* de D.Popper.

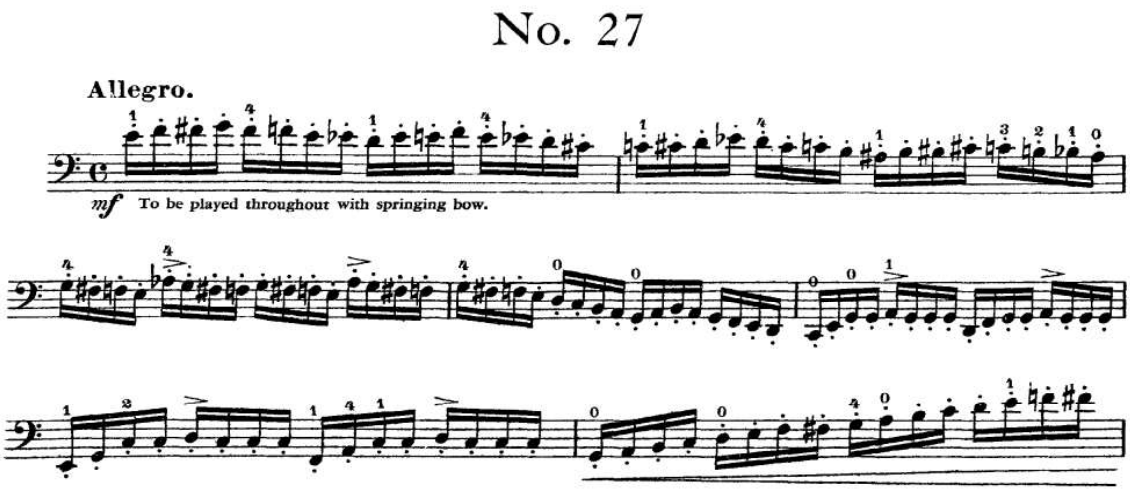


Ilustración 42 Estudio nº27 del método *High School of Cello Playing* de David Popper.

He elegido este ejercicio para la práctica de los cambios de posición ya que la velocidad del ejercicio nos obliga a realizar un movimiento rápido y preciso hacia la nueva posición. Al igual que en la práctica de la articulación la velocidad y precisión en los cambios de posición se pueden practicar en cualquier pasaje que se interprete con el violonchelo. Lo más importante para la perfección de este movimiento es hacer un trabajo lento de un pasaje y al mismo tiempo que el movimiento del cambio de posición sea los más rápido

y preciso posible haciendo así un movimiento claro para que la memoria muscular lo aprenda de manera más rápida, de esa manera podemos decir que para obtener una perfecta claridad en un pasaje, sobre todo de carácter virtuosístico, es necesario en la mano izquierda una perfecta articulación vertical haciendo referencia a los dedos y una perfecta articulación horizontal refiriéndome al movimiento del antebrazo.

6.3 Consideraciones adicionales para el estudio de la obra.

En este apartado trato de hacer una serie de recomendaciones para mejorar pasajes en concreto, ya sea algunas formas de trabajarlo, que pensar para descifrarlo o bien alguna posición alternativa.

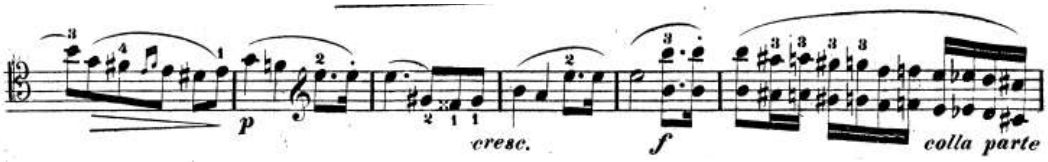


Ilustración 43 Consideraciones adicionales 1, compás 70.

Lo primero a comentar tiene lugar en el compás 70, en la escala cromática descendente de octavas. En este compás, además de hacer un trabajo de ir afinando voz por voz, se trata de controlar el movimiento del brazo para poder hacer los cambios a tempo, esto se haría controlando el bloqueo de brazo, al igual que hacemos para el *staccato* con la mano derecha pero esta vez con la mano izquierda.

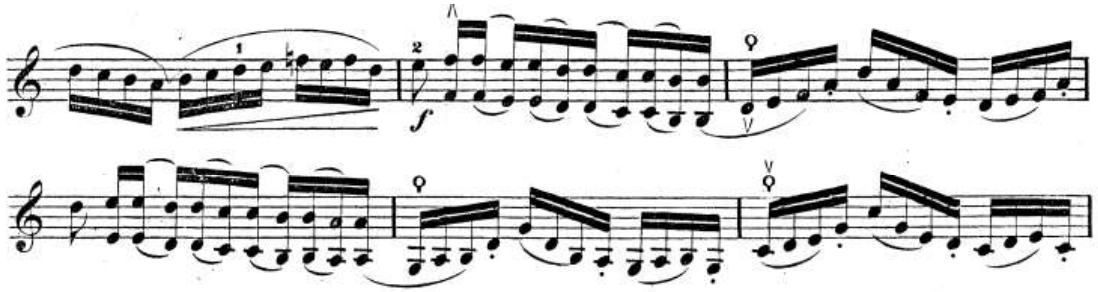


Ilustración 44 Consideraciones adicionales 2, compás 108

Muchos de los pasajes del concierto se basan en una correcta colocación de la mano izquierda formando así una posición de octava casi constante. Como podemos observar en la ilustración anterior, en el compás 108 encontramos uno de estos pasajes virtuosísticos.

Este pasaje es perfecto para trabajar la octava que se forma en cada compás en forma de escala, construyendo así una mano izquierda sólida. También es importante pasar el arco de manera concentrada y muy a la cuerda facilitando el enganche de la cuerda al cambiar de nota, y, por último, hay que levantar rápidamente el tercer dedo para que la nota que está haciendo el pulgar suene a tiempo, ahí entra también en juego lo mencionado anteriormente respecto al arco.

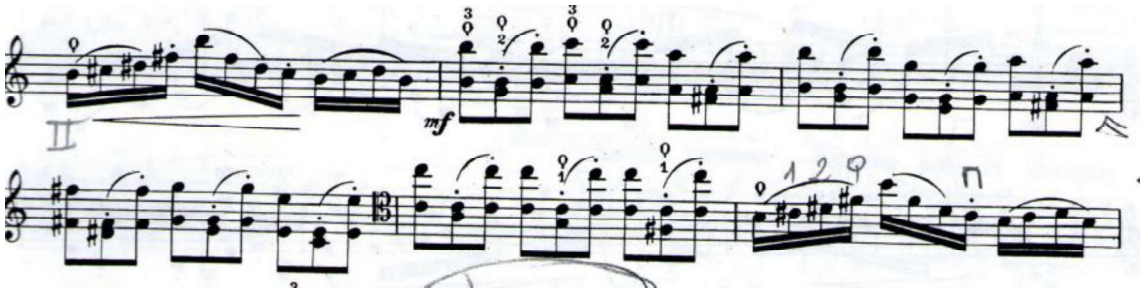


Ilustración 45 Consideraciones adicionales 3, compás 119.

Este fragmento es sumamente difícil ya que encontramos octavas y terceras entrelazadas a la vez que hacen una progresión descendente de terceras. Lo primero a trabajar en este pasaje sería la distancia que hay entre las octavas a fin de afinarlas, la mejor forma de trabajar estos cambios es darnos tiempo a pensar antes de realizar el cambio, pero el movimiento en si hacerlo lo más rápido y posible, esto ayudará a la memoria muscular. También hay que tener en cuenta hacer la tercera con el primer y segundo dedo pisando la cuerda, y no levantarlos en todo el pasaje formando así un bloque que se moverá dependiendo de la octava y de si la tercera es mayor o menor.

También me gustaría proponer una digitación alternativa por si la fuerza del tercer dedo no es suficiente y por tanto nos impide hacer las octavas correctamente, la digitación sería hacer las terceras pulgar-1 en lugar de pulgar-2 que está escrito, de esa manera el segundo dedo podría acompañar al tercero y bajar la cuerda entre los dos.

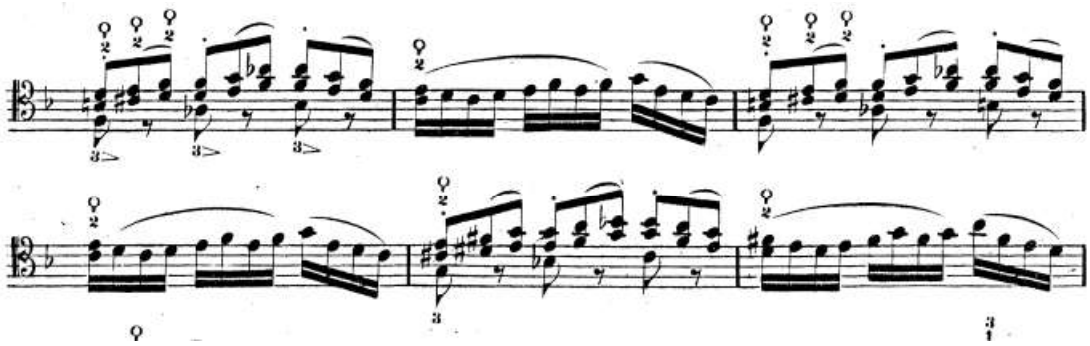


Ilustración 46 Consideraciones adicionales 4, compás 306.

En este pasaje que encontramos en el compás 306 lo más importante es saber que en los tresillos la posición de la mano en la tercera menor es abierta mientras en los pasajes de semicorcheas al ser una tercera mayor es cerrada. También hay que tener en cuenta al igual que hemos mencionado en el pasaje anterior, no levantar el tercer dedo de la cuerda sol, pudiendo así ejecutar todo el pasaje con la mano en bloque.

Ilustración 47 Consideraciones adicionales 5, compás 301.

En el compás 301 podemos observar que hay que hacer una nota con el cuarto dedo, esta posición además de servir para ahorrarnos un cambio de posición también es una manera de comprobar que la posición de la manera izquierda es la correcta, ya que se tendría que poder realizar sin rectificar el ángulo de la mano izquierda, así como pasa en todo el ejercicio nº40 del método de *High School of Cello Playing op.73* de D.Popper.

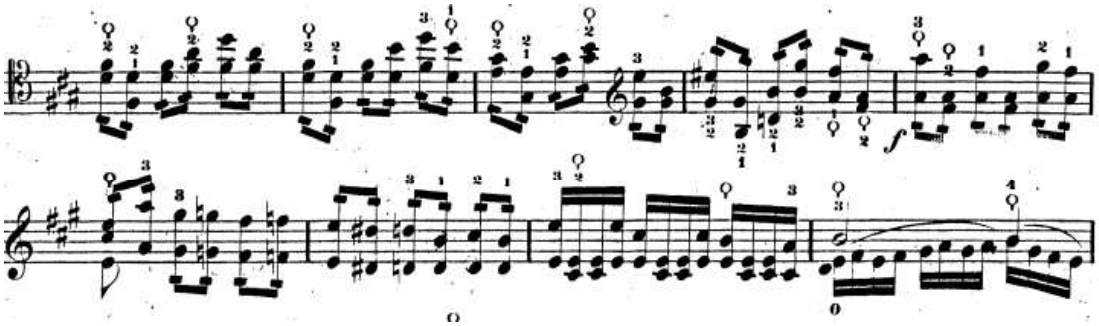


Ilustración 48 Consideraciones adicionales 6, compás 389.

Este fragmento pertenece a la página final de la pieza seleccionada, en esta página destaca una continua sucesión de dobles cuerdas en semicorcheas haciendo obvio la extrema dificultad del pasaje. Lo más importante en este pasaje es tener un recorrido de arco concentrado para favorecer la claridad, para trabajar la mano izquierda en este pasaje se haría de la forma mencionada en la ilustración 44, dando tiempo a la mano a estar en cada posición y a visualizar la siguiente, pero haciendo el cambio de la mano más veloz posible. También vuelven a aparecer pasajes que utilizan el cuarto dedo como un dedo más, lo que nosotros aprovecharemos para comprobar la correcta posición de la mano izquierda.

7. CONCLUSIONES.

El desarrollo de este trabajo ha sido motivado por la principal idea de que las obras catalogadas como virtuosísticas son una oportunidad para explotar al máximo las posibilidades del instrumento y llevar al límite nuestras capacidades como intérpretes. Esa razón es la que ha llevado a la elección como obra de estudio el *Allegro de concerto op.11* de Carl Davidoff, la cual nos muestra una amplia cantidad de recursos técnicos que trabajar. También cabe destacar la dificultad de la parte musical de la obra, ya que además de las partes virtuosísticas existe un amplio contraste expresivo, todo ello acompañado con una agógica muy detallada por parte del compositor.

Tomando como referencia la obra seleccionada se ha llevado a cabo una lista de aspectos técnicos fundamentales a trabajar para la correcta ejecución de esta, los cuales son muy necesarios en la vida del intérprete ya que los encontrará continuamente en la literatura para violonchelo. Por esta razón considero como uno de los puntos fuertes del trabajo la amplia extensión de ejercicios aportados para el correcto desarrollo de cada aspecto técnico descrito.

Considero completados de manera satisfactoria los objetivos marcados al principio del trabajo ya que este trabajo no sólo aborda aspectos analíticos y didácticos, sino que también incorpora un significativo desarrollo de la parte biográfica, pedagógica y práctica. En primer lugar, se ha integrado en esta investigación una biografía detallada del autor central de este estudio, Carl Davidoff. También se han redactado los acontecimientos más importantes que tuvieron lugar en Rusia en la época de Carl Davidoff, así como datos importantes del resto del mundo en el siglo XIX.

También se ha llevado a cabo un análisis de la obra en el que se han delimitado y explicado además de analizar toda la armonía de la obra, lo cual nos ayuda enormemente a entenderla mejor.

En términos pedagógicos, se ha logrado detallar la forma más efectiva de emplear los ejercicios seleccionados para cada concepto técnico, facilitando así el estudio para aquellos intérpretes que deseen abordar la obra en el futuro. Además, es importante destacar la parte práctica del trabajo, que con la ayuda de todo lo mencionado anteriormente ha sido posible llevar a cabo de una forma correcta y fiel al estilo.

Finalmente, una vez que se cree haber construido los caminos y recursos necesarios desde el punto de vista pedagógico para abordar con éxito la interpretación de la partitura, llega el momento de traducir a sentimientos aquello plasmado en el papel, marcando así el punto culminante en la superación técnica a través de la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

Arizcuren, E. (1985). *Técnica del violonchelo.* Ministerio de Educación y Ciencia.

Bazelaire, P. (1937). *La technique du violoncelle*. París, Francia: Alphonse Leduc.

Bienzovas, E. (1986). *Rusia en el siglo XIX.* Ediciones Akal, Colección Historia del Mundo Contemporáneo.

Byerly, A. (1997). *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 4. ISBN 0521581168.

Campbell S. (2007*). Russians on Russian Music, 1830–1880: An Anthology*. Cambridge University Press

Feuillard, L. R. (1953). *Daily exercises*. París, Francia: Alphonse Leduc.

Grützmacher, F. (1879). *Daily studies, op.67*. Leipzig, Alemania: Breitkopf & Härtel.

Hamilton, P. (2016). *The Oxford Handbook of European Romanticism*. Oxford: Oxford University Press. p. 170. ISBN 978-0-19-969638-3.

Popper, D. (1901). *High School of Cello Playing*. Leipzig, Alemania: Edition Peters.

Wasielewski, W. (1984). *The violoncello and its history.* Classic reprint series.

WEBGRAFÍA

Canvas by Numbers. (2 de junio de 2022). *La pintura realista: características y autores famosos*. Recuperado de https://canvasbynumbers.es/blogs/news/la-pintura-realista-caracteristicas-y-autores-famosos#:~:text=Adem%C3%A1s%20de%20su%20fundador%2C%20Gustave,von%20Lenbach%20y%20Max%20Liebermann

Diccionario soviético de filosofía. (1965). *El movimiento decembrista*. Recuperado de https://biblioteca.org.ar/libros/fe/dece.htm#:~:text=El%20movimiento%20decembrista%20era%20un,feudalismo%2C%20establecer%20las%20libertades%20democr%C3%A1ticas

EcuRed. (8 de mayo de 2019). *Arquitectura neogótica*. Recuperado de https://www.ecured.cu/Arquitectura_neog%C3%B3tica

Enciclopedia de Historia. (2021). *Guerra franco-prusiana*. Recuperado de https://enciclopediadehistoria.com/guerra-franco-prusiana/

National Geographic Historia. (14 de diciembre de 2023). *La policía secreta, el arma más temible del zarismo.* Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impresa/articulos/policia-secreta-arma-mas-temible-zarismo_20572#:~:text=Las%20autoridades%20reaccionaron%20y%20emprendieron,ruso%20que%20significa%20%C2%ABseguridad%C2%BB

Paola Maurizio. (2020). *Siglo XIX. Enciclopedia Iberoamericana*. Recuperado de (https://enciclopediaiberoamericana.com/siglo-xix/).

Tchaikovsky Research. (16 de febrero de 2019). *Konstantin Pobedonostsev*. Recuperado de https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Konstantin_Pobedonostsev

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1 Cuadro cronológico 31
Tabla 2 Estructura de la obra 35

Ilustración 1 Pasaje acentos, compases 91-94 38
Ilustración 2 Pasaje del talón del arco, compás 118 39
Ilustración 3 Pasaje de la punta del arco, compases 108-118 40
Ilustración 4 Pasaje de regulador cambiado, compás 49 41
Ilustración 5 Ilustración 5 Pasaje de regulador cambiado, compases 144-158 41
Ilustración 6 Ilustración 6 Pasaje de golpe de arco: legato, compás 37 42
Ilustración 7 Ilustración 7 Golpe de arco legato, compás 144 43
Ilustración 8 Ilustración 8 Pasaje de golpe de arco: legato , compás 323 43
Ilustración 9 Ilustración 9 Pasaje de golpe de arco: staccato, compases 119-122 .. 44
Ilustración 10 Pasaje de golpe de arco: staccato, compases 411 y 412 45
Ilustración 11 Pasaje de golpe de arco: détaché, compases 389-407 46
Ilustración 12 Pasaje de golpe de arco: spiccato, compás 189 47
Ilustración 13 Pasaje de golpe de arco: spiccato, compases 193 y 194 48
Ilustración 14. Pasaje de trinos, compases 385- 388 49
Ilustración 15. Pasaje de dobles cuerdas: terceras, compases 306, 308, 310 y 312 . 50
Ilustración 16. Pasaje de dobles cuerdas: sextas, compases 314 y 316 51
Ilustración 17. Pasaje de dobles cuerdas: octavas cromáticas, compás 70 52
Ilustración 18. Pasaje de dobles cuerdas: octavas, compases 107 y 109 52
Ilustración 19 Pasaje de dobles cuerdas: intervalos entrelazados, compases 197-204 53
Ilustración 20 Pasaje de dobles cuerdas: octavas y terceras, compases 119-122 ... 53
Ilustración 21 Pasaje de dobles cuerdas: terceras y sextas, compases 124-126 54
Ilustración 22 Pasaje de articulación, compás 89 55
Ilustración 23 Pasaje de vibrato, compás 144 56
Ilustración 24 Pasaje de cambio de posición, compás 119 57
Ilustración 25 Pasaje de cambio de posición, compás 107 58

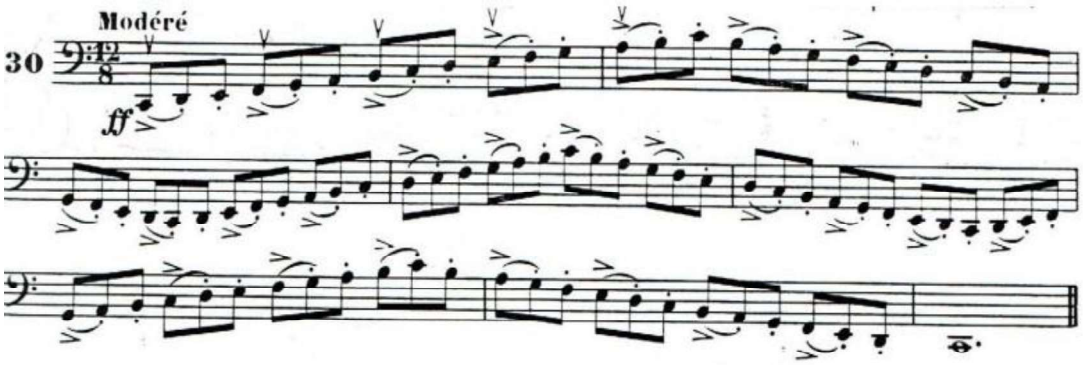
Ilustración 26 Ejercicio nº30 del manual La technique du violoncelle de Paul. Bazelaire 59
Ilustración 27 Ejercicio nº 32 del método Dily exercises de Louis R. Feuillard 60
Ilustración 28 . Ejercicio nº 22 del método La technique du violoncelle de Paul Bazelaire 61
Ilustración 29 Ejercicio nº 32 del manual Daily exercises de Louis R.Feuillard 62
Ilustración 30 Capítulo XII del manual Daily studies op.67 de Friedrich Grützmacher 62
Ilustración 31 Ejercicio nº 6 del método High School of Cello Playing de David Popper 63
Ilustración 32 Ejercicio nº 33 del manual Daily exercises de Louis R. Feuillard ... 64
Ilustración 33 Ejercicio nº1 del manual Daily exercises de Louis R. Feuillard 65
Ilustración 34 Ejercicio nº 30 del manual Daily exercises de Louis R. Feuillard ... 66
Ilustración 35 Ejercicio nº 30 del manual Daily exercises de Louis R. Feuillard ... 66
Ilustración 36 Ejercicios del nº 17 al 25 del capítulo X del manual Daily studies op.67 de Friedrich Grützmacher 67
Ilustración 37 Estudio nº9 op.73 del método High School od Cello Playing de David Popper 68
Ilustración 38 Estudio nº 13 op.73 David Popper 68
Ilustración 39. Estudio nº 17 op.73 David Popper 68
Ilustración 40 Ejercicio manuscrito de R. Aldulescu 69
Ilustración 41 Ejercicio para vibrato, escalas y arpegios en Re mayor 70
Ilustración 42 Estudio nº27 del método High School of Cello Playing de David Popper 71
Ilustración 43 Consideraciones adicionales 1, compás 70 72
Ilustración 44 Consideraciones adicionales 2, compás 108 73
Ilustración 45 Consideraciones adicionales 3, compás 119 73
Ilustración 46 Consideraciones adicionales 4, compás 306 74
Ilustración 47 Consideraciones adicionales 5, compás 301 75
Ilustración 48 Consideraciones adicionales 6, compás 389 75

8. APÉNDICE DOCUMENTAL

8.1 Ejercicios mano derecha

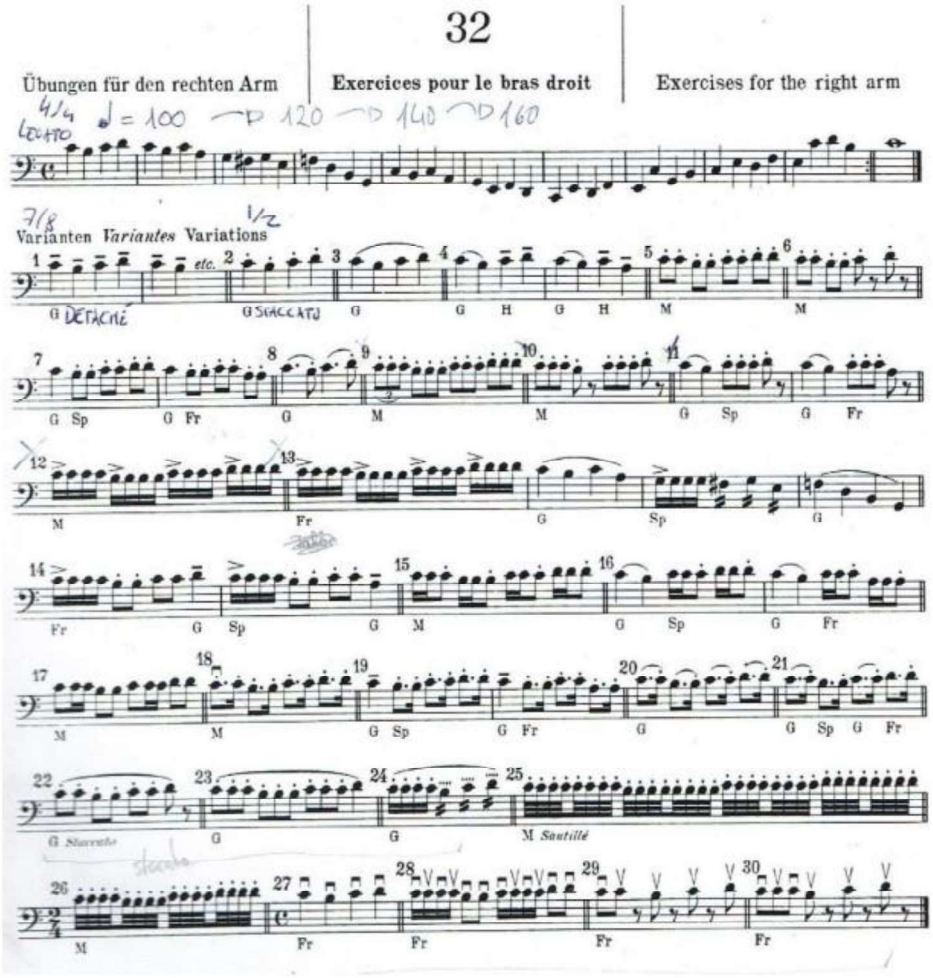
8.1.1 Dinámica

- **Ejercicio nº30 del manual *La technique du violoncelle* de Paul. Bazelaire.**



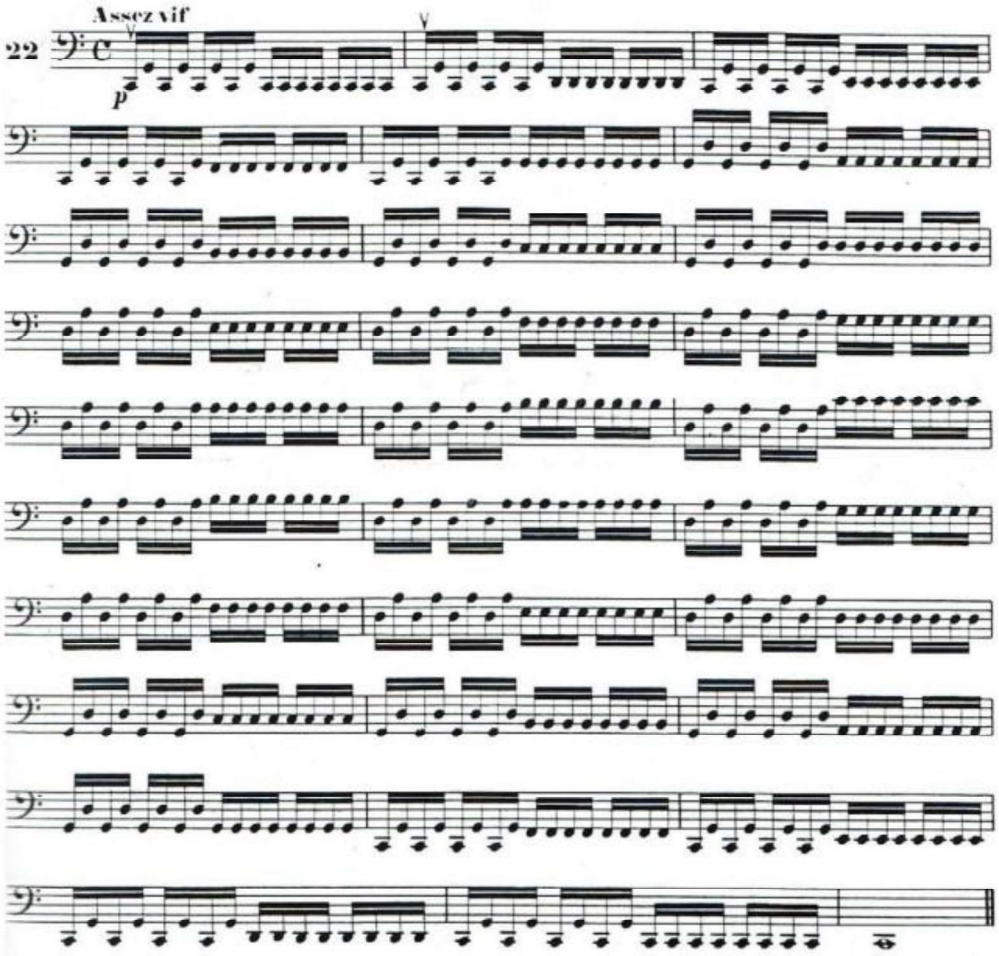
8.1.2 Talón

- **Ejercicio nº 32 del método *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.**



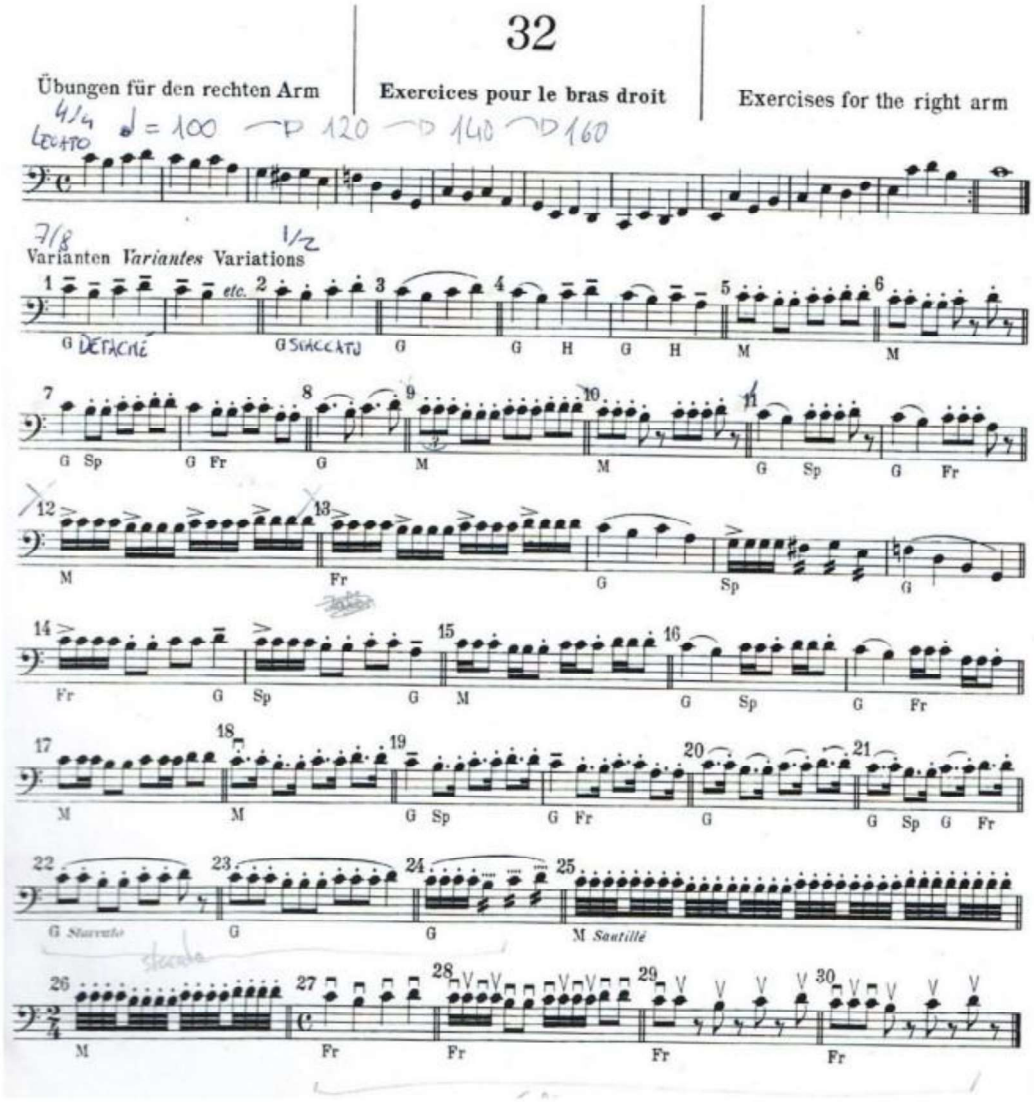
8.1.3 Punta

- **Ejercicio nº 22 del método *La technique du violoncelle* de Paul Bazelaire.**



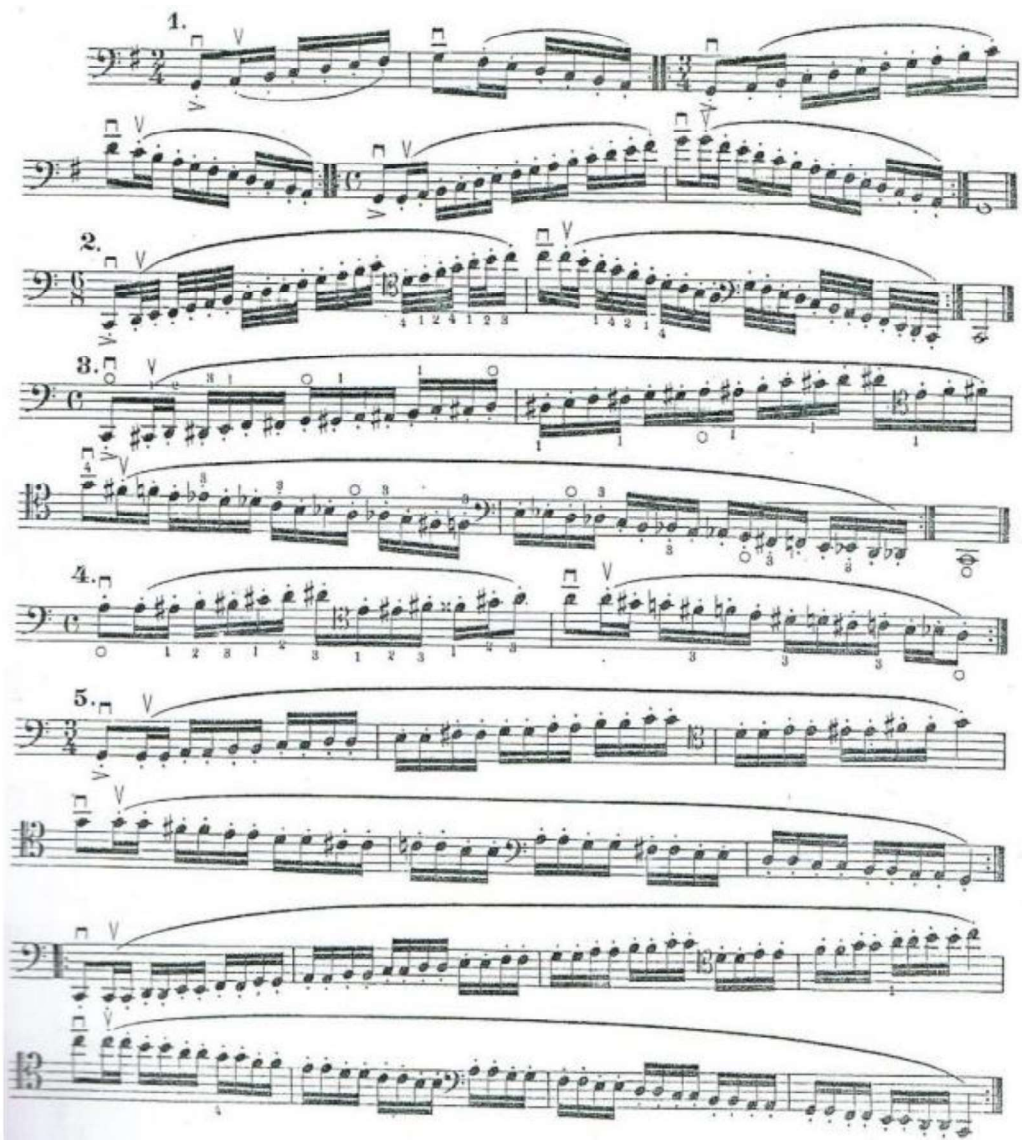
8.1.4 Legato

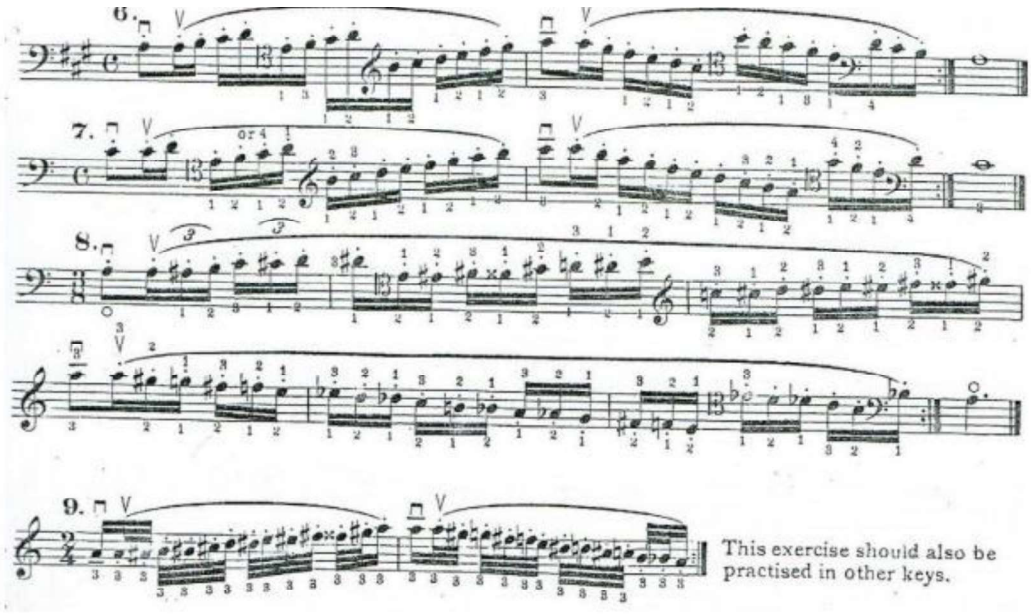
- **Ejercicio nº 32 del manual *Daily exercises* de Louis R.Feuillard.**



8.1.5 Staccato

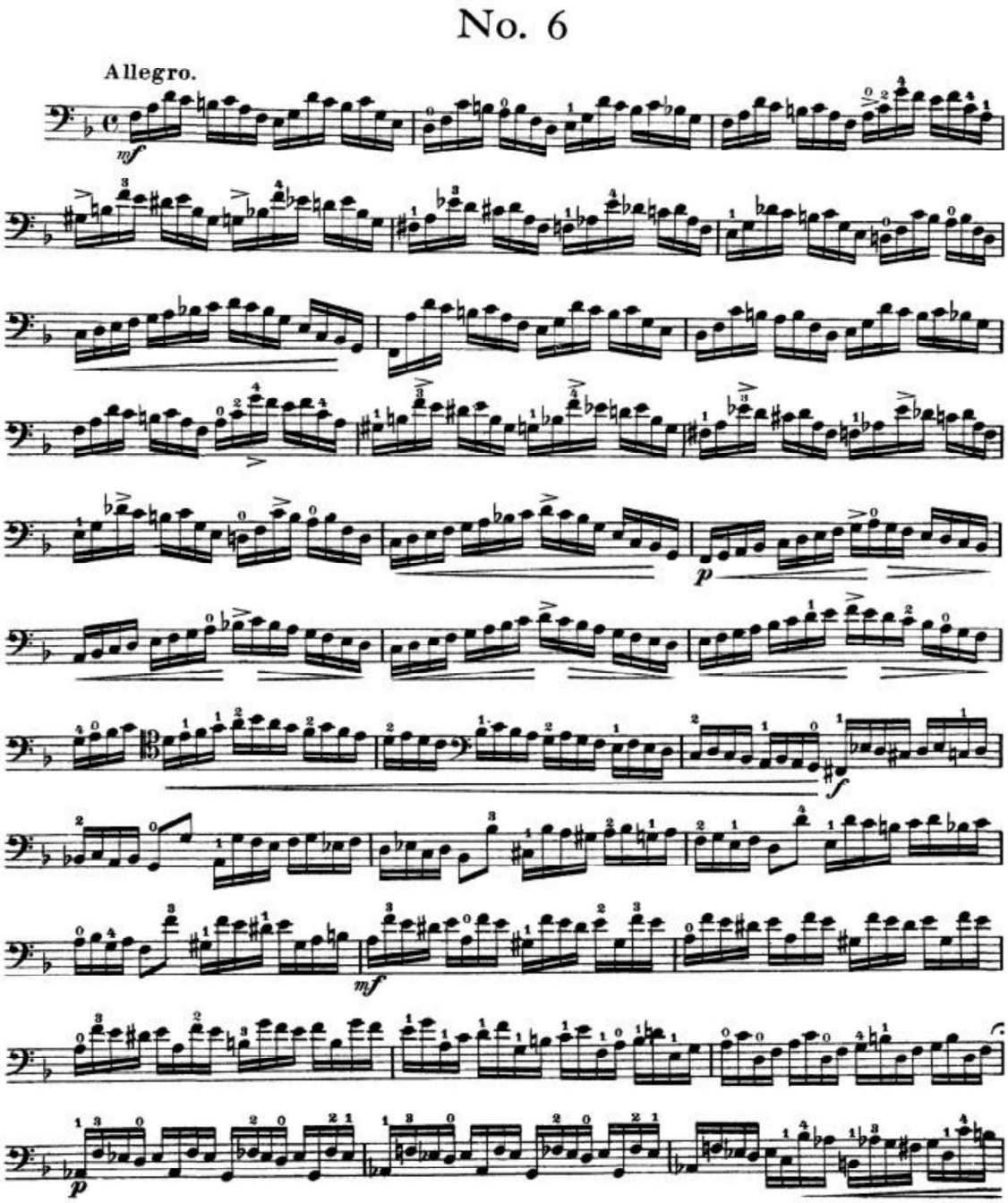
- **Capítulo XII del manual *Daily studies op.67* de Friedrich Grützmacher.**

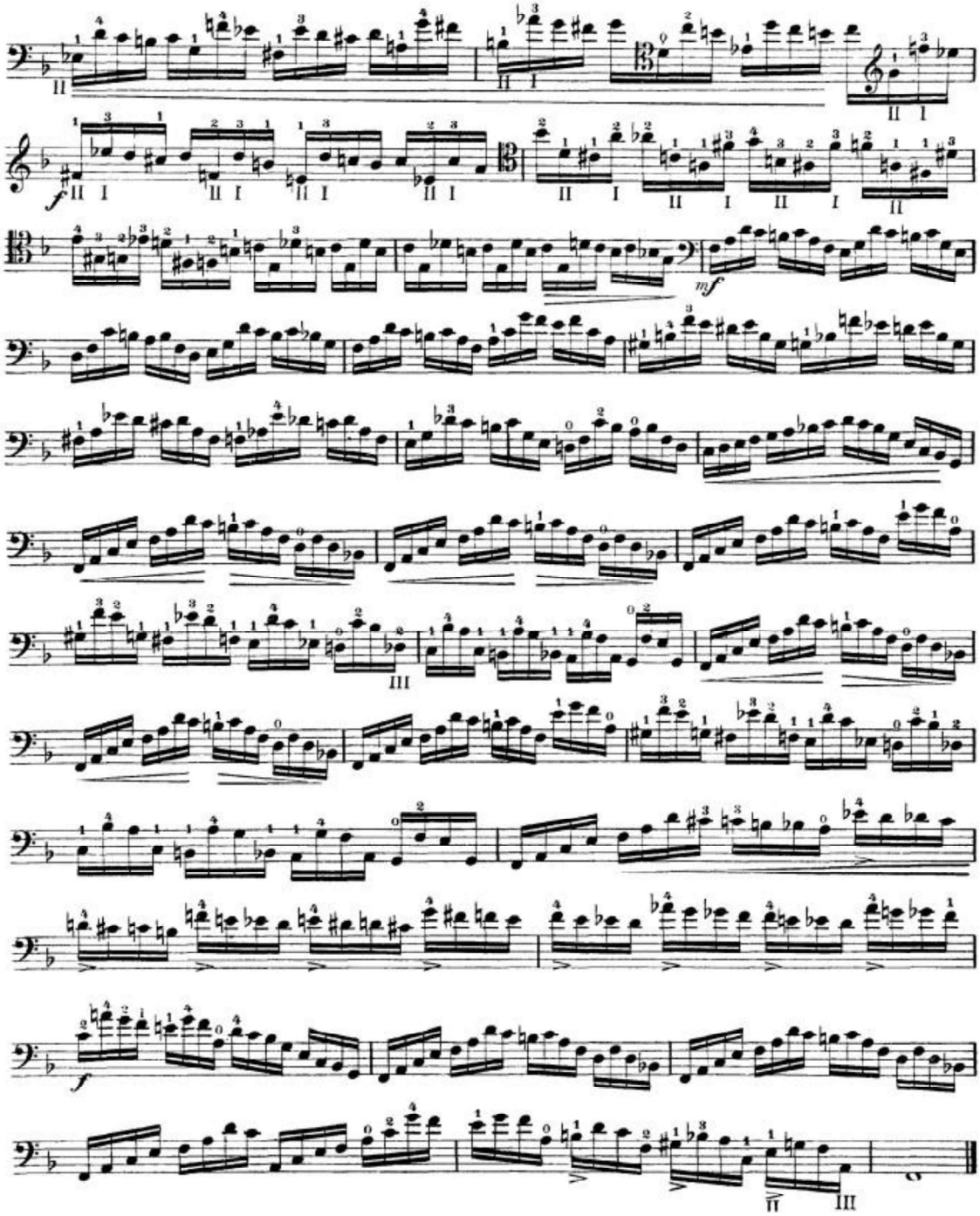



6.
7.
8.
9.
This exercise should also be practised in other keys.

8.1.6 Détaché

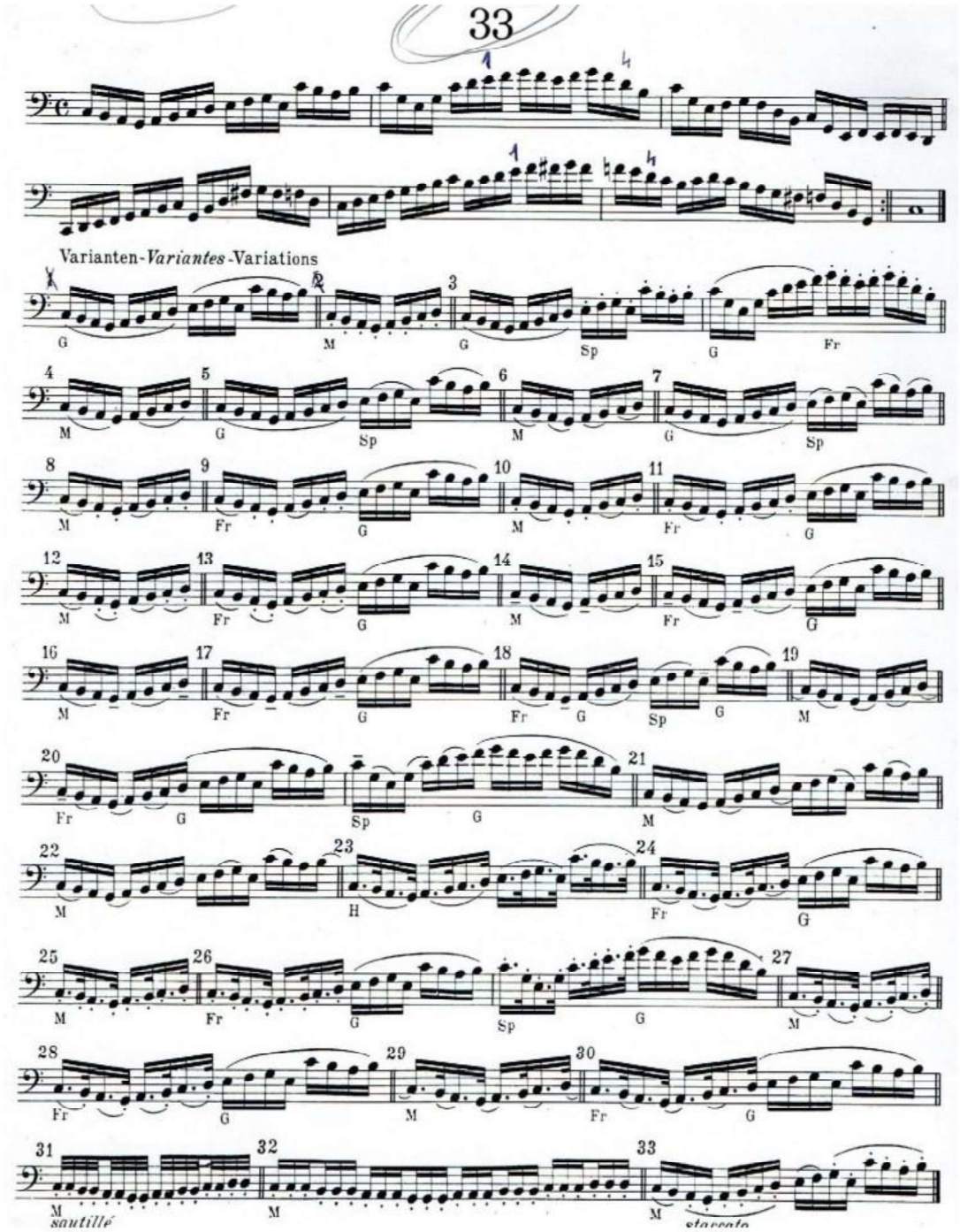
- **Ejercicio nº6 del método *High School of Cello Playing* de David Popper.**





8.1.7 Spiccato

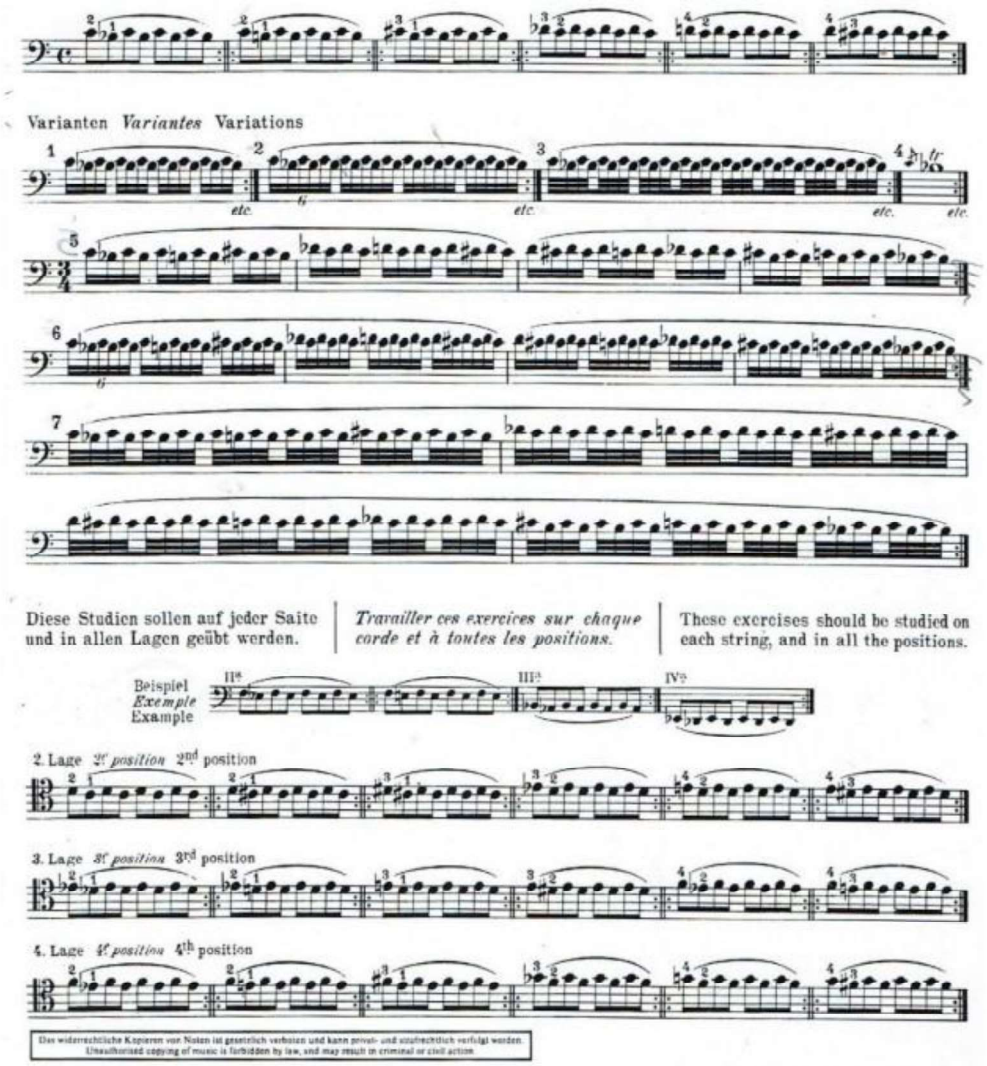
- **Ejercicio nº33 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.**



8.2 Ejercicios mano izquierda

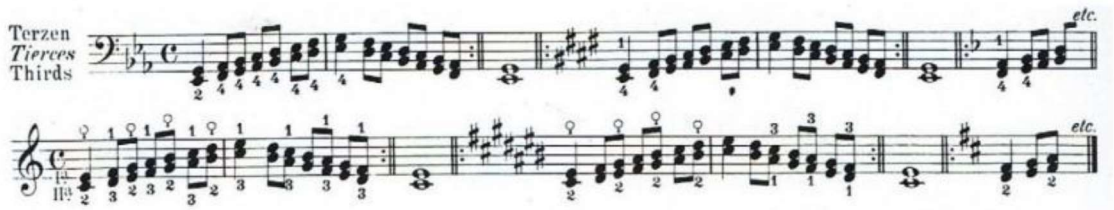
8.2.1 Trino

- **Ejercicio nº1 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.**



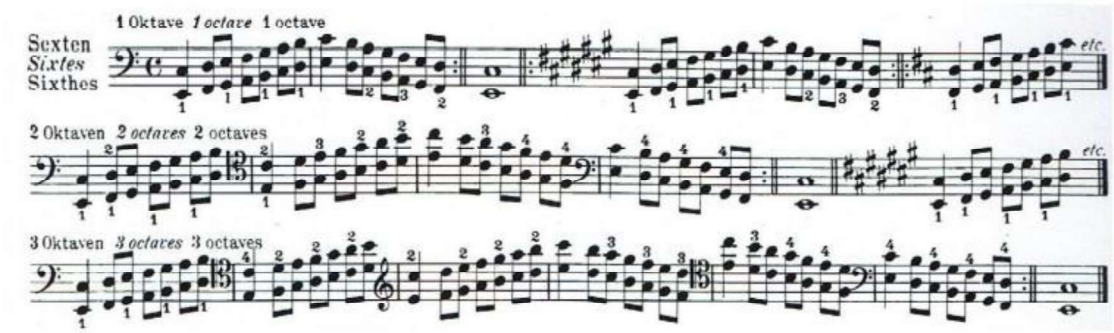
8.2.2 Terceras

- **Ejercicio nº30 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.**



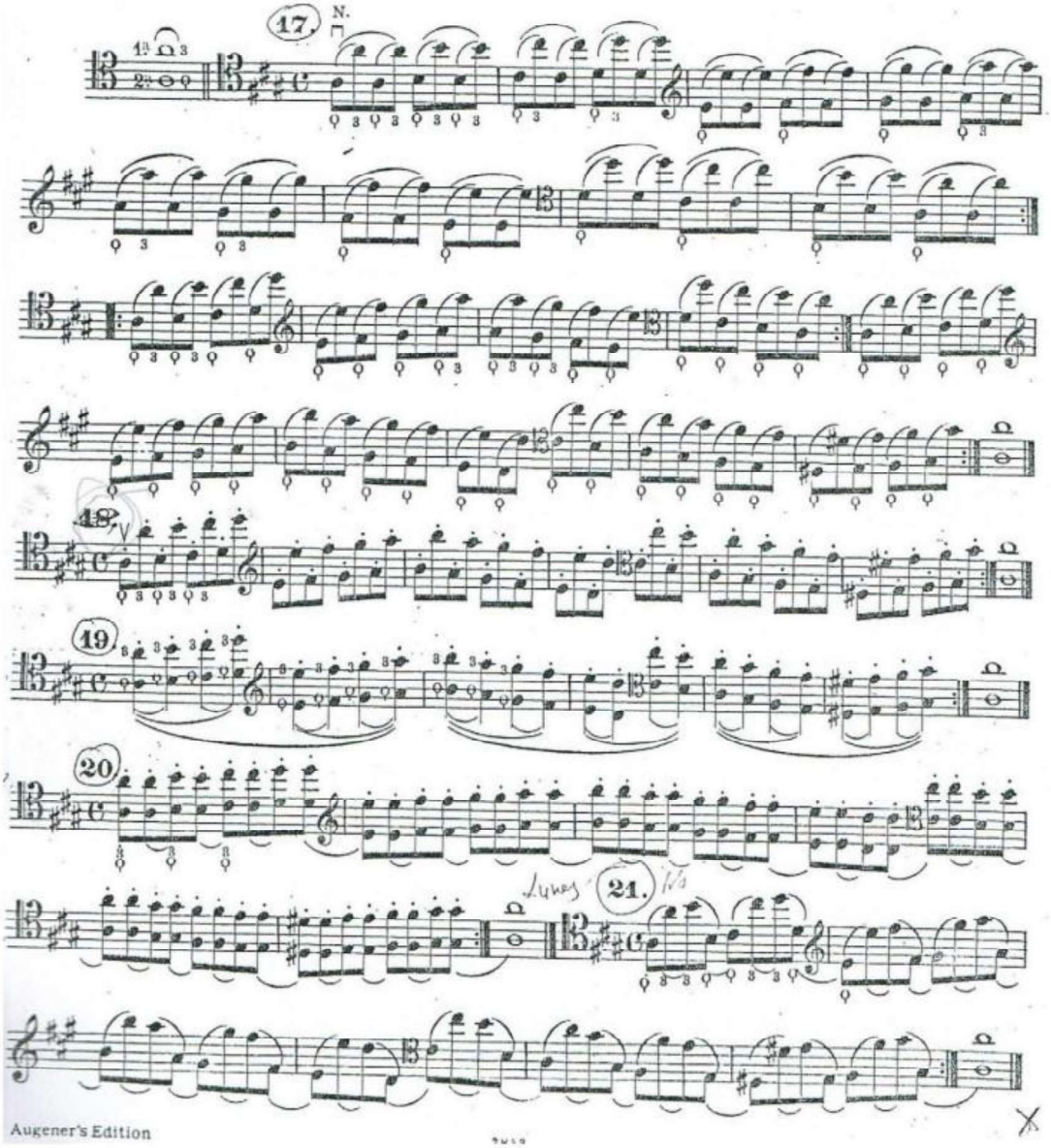
8.2.3 Sextas

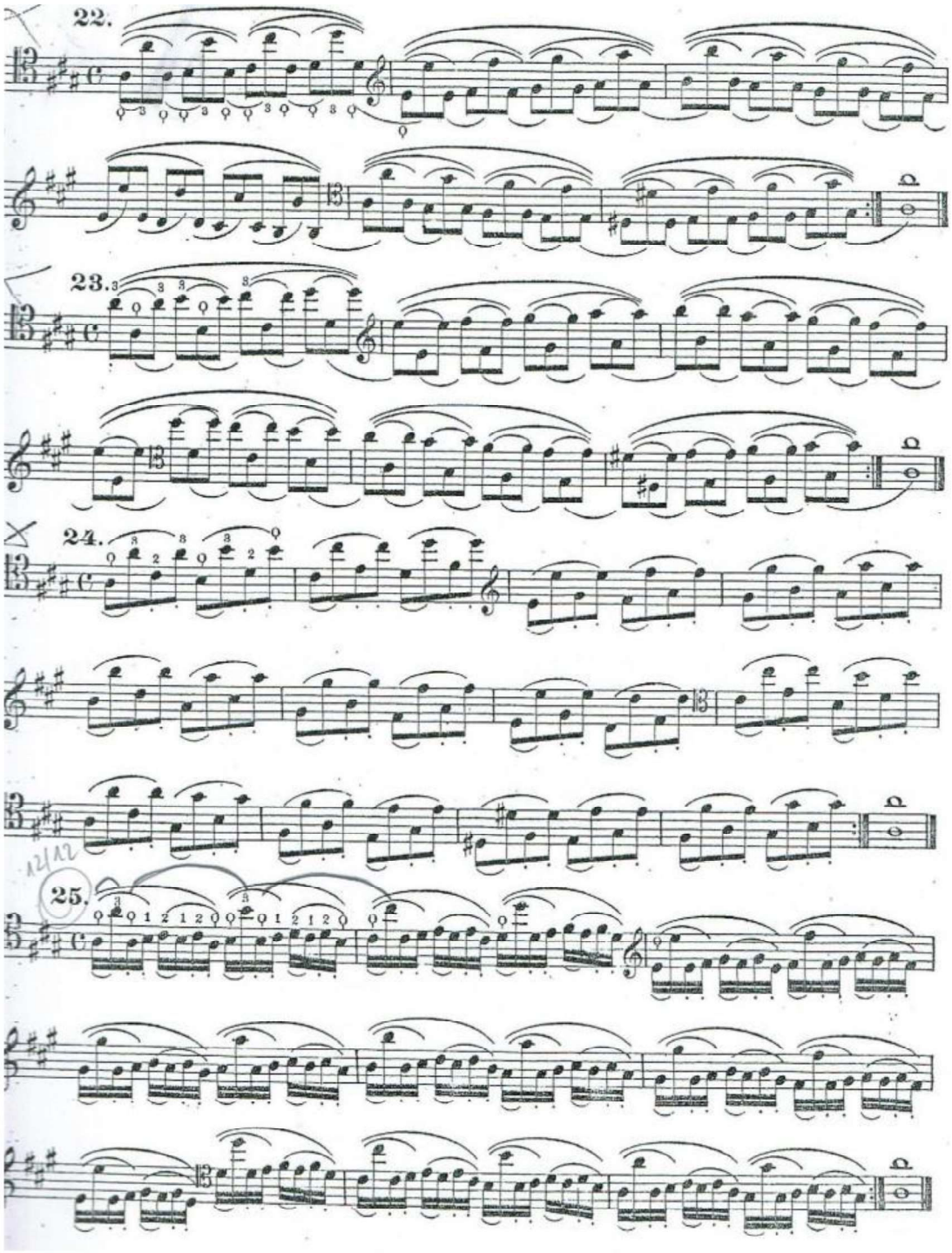
- **Ejercicio nº30 del manual *Daily exercises* de Louis R. Feuillard.**



8.2.4 Octavas

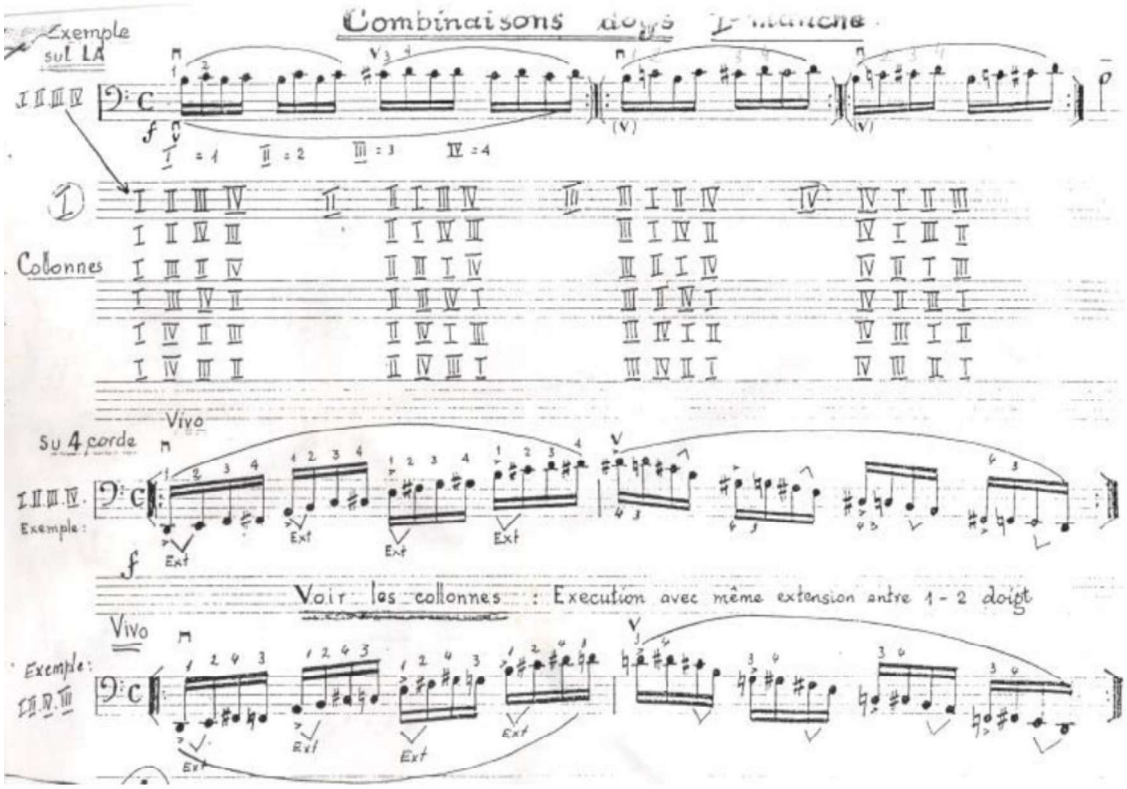
- **Ejercicios del nº17 al 25 del capítulo X del manual *Daily studies op.67* de Friedrich Grützmacher.**




22.
23.
24.
25.

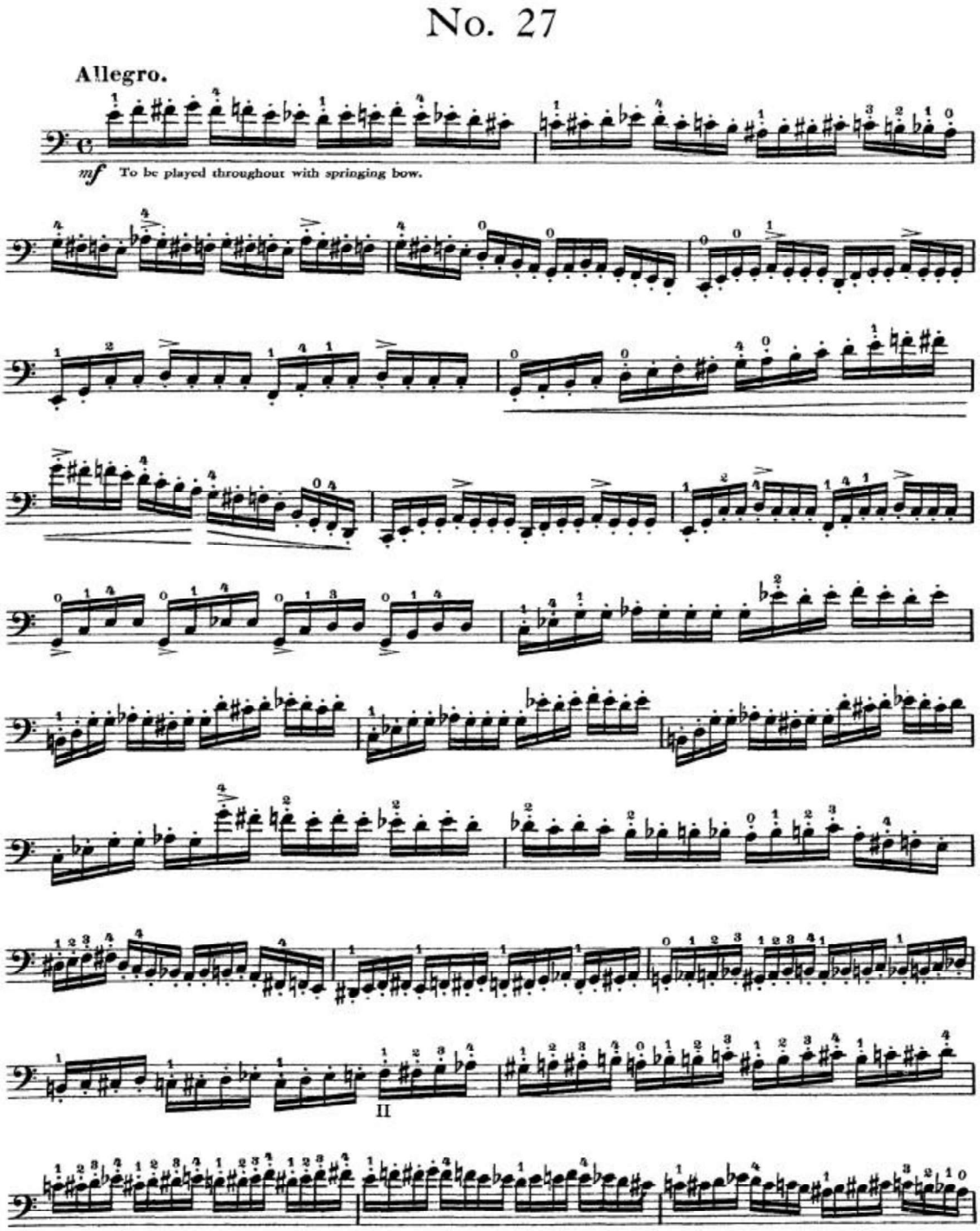
8.2.5 Articulación

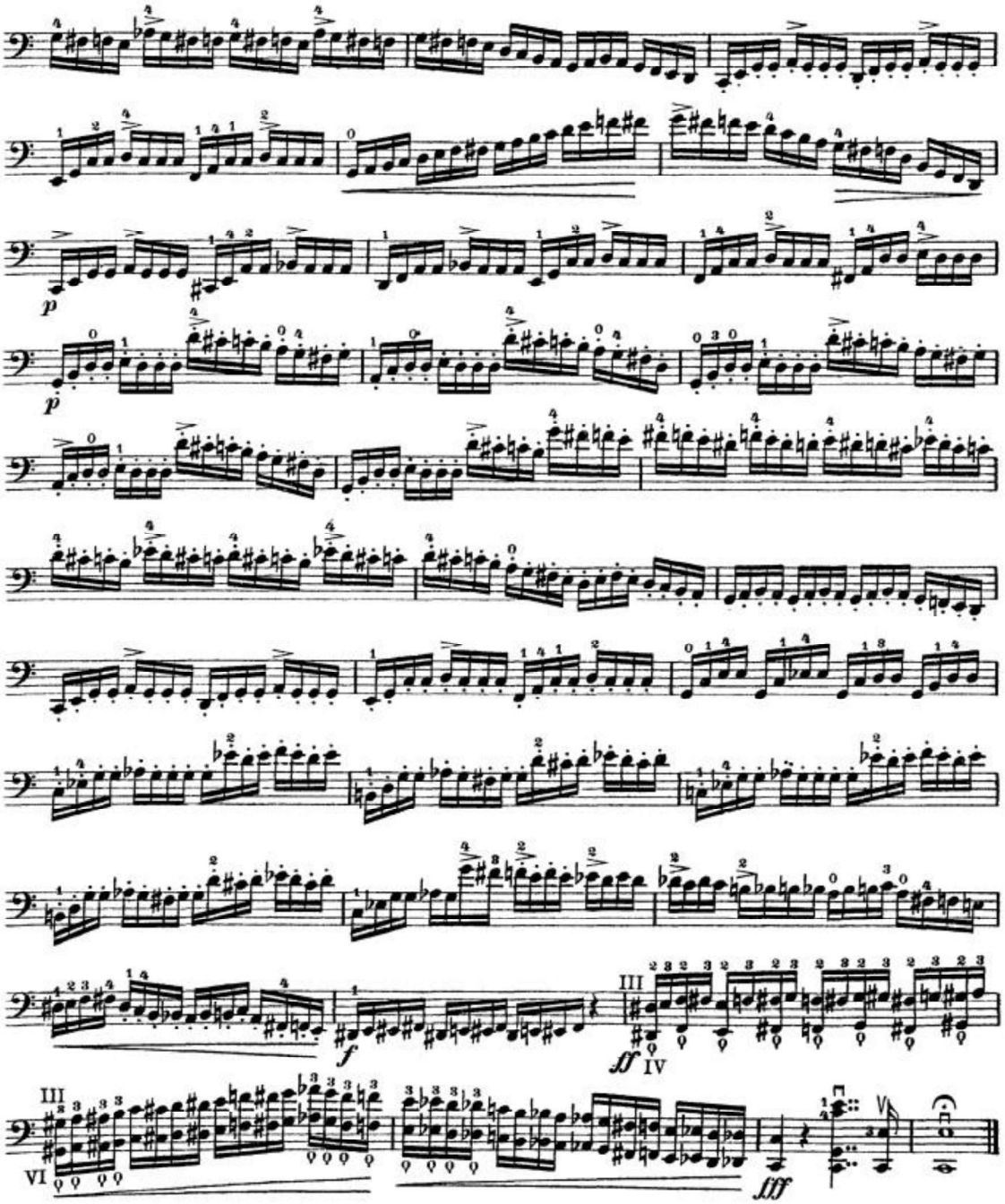
- **Ejercicio manuscrito de R. Aldulescu.**



8.2.6 Cambios de posición

- ***Estudio nº27 del método High School of Cello Playing*** **de David Popper.**




p
p
f
III
ff
IV
III
VI
fff

8.3 Material utilizado por el intérprete para la ejecución de la obra

2

ECOLE CLASSIQUE DU VIOLONCELLE

Allegro de Concert

Op. 11

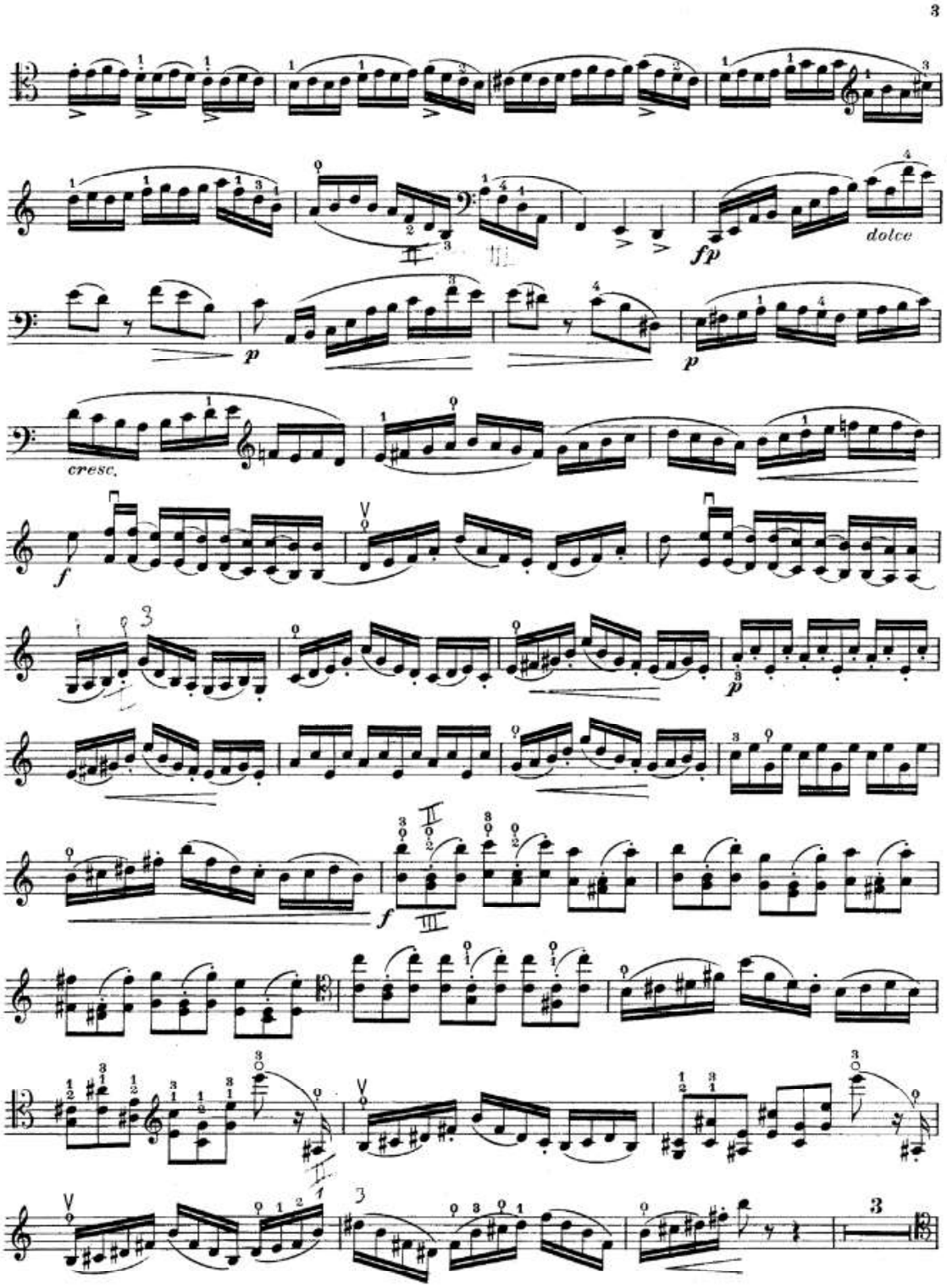
Revisé et doigté par **L. R. FEUILLARD**
Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris.

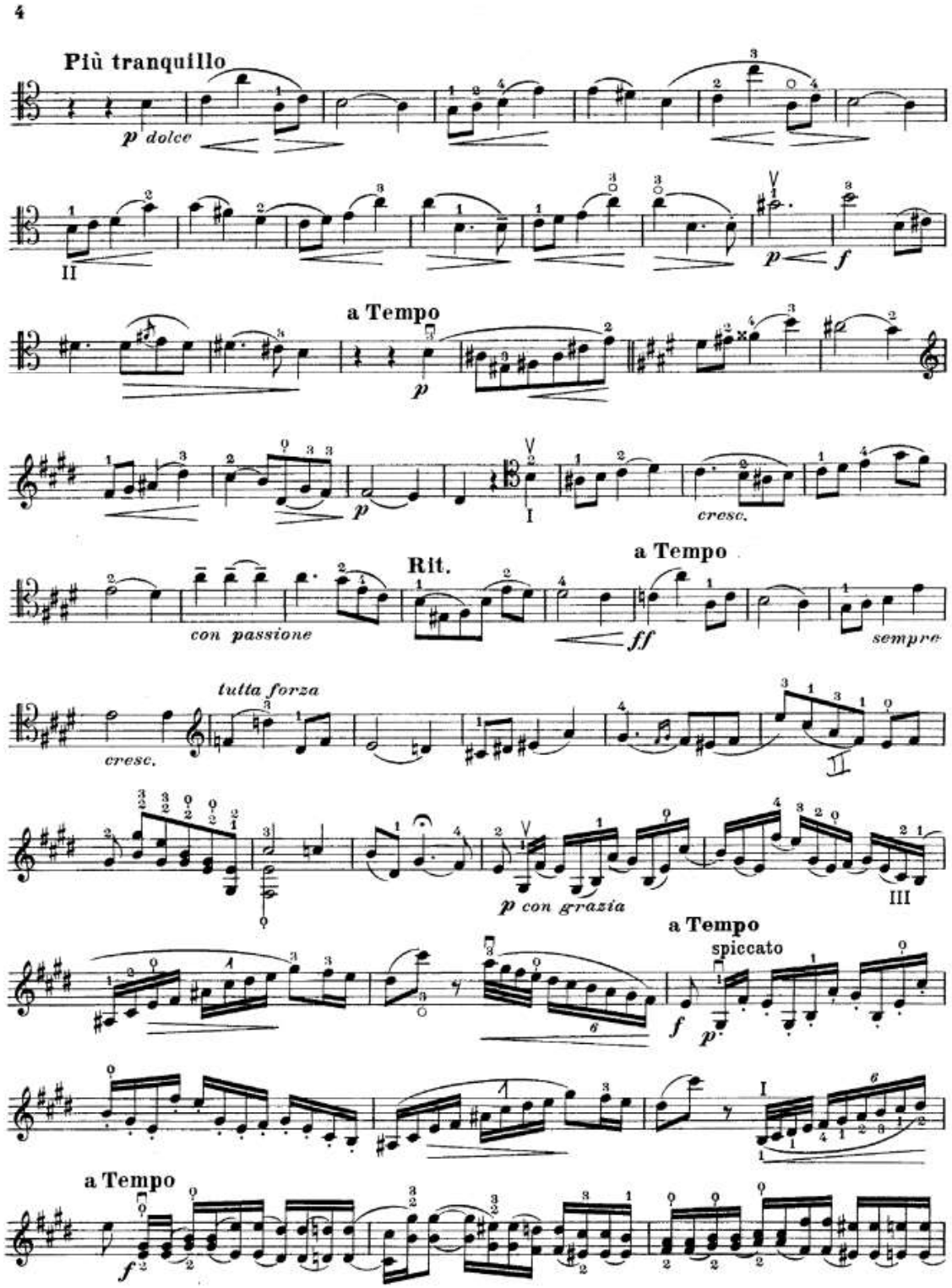
Ch. DAVIDOFF
(1839-1889)

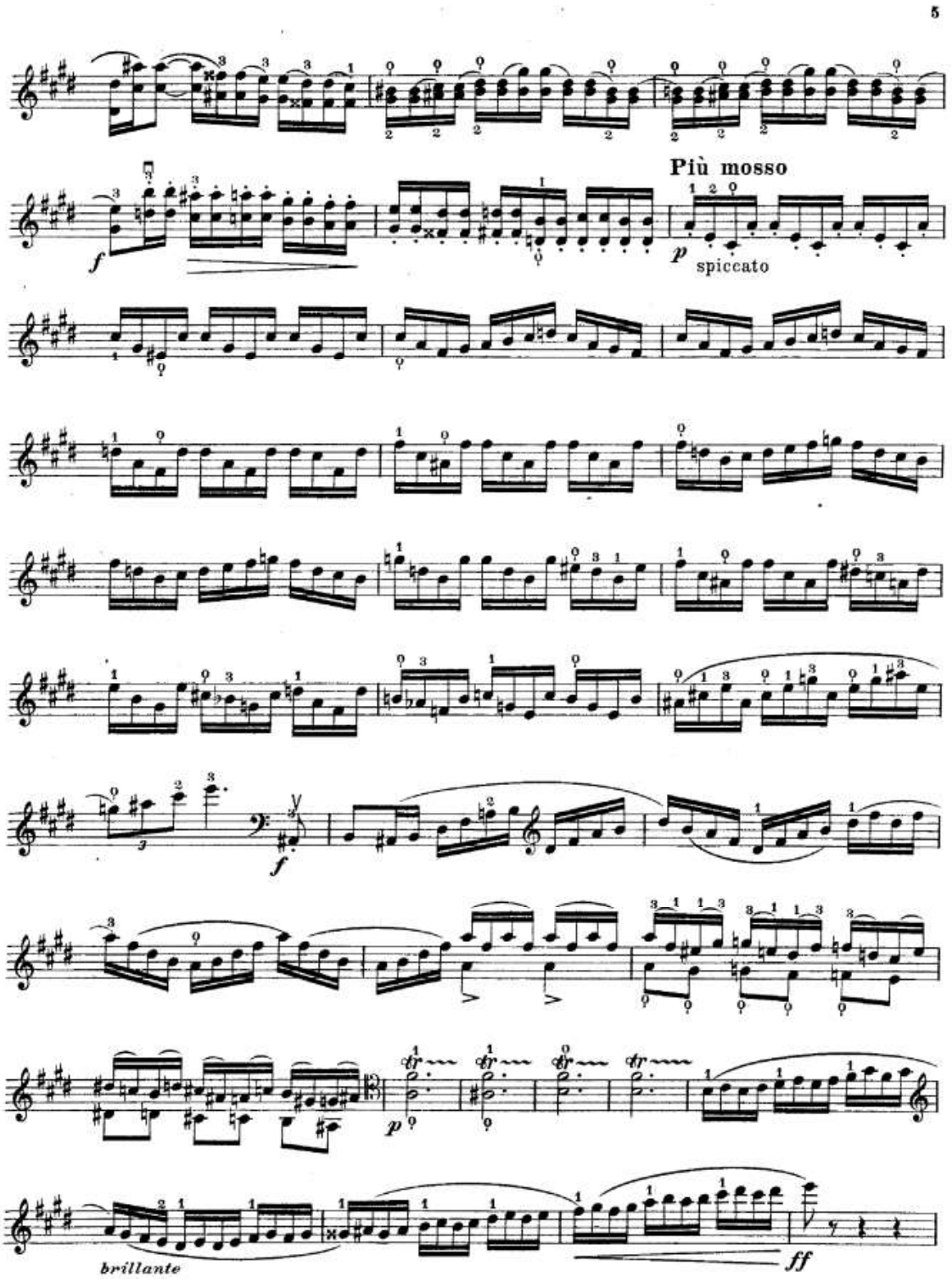
VIOLONCELLE

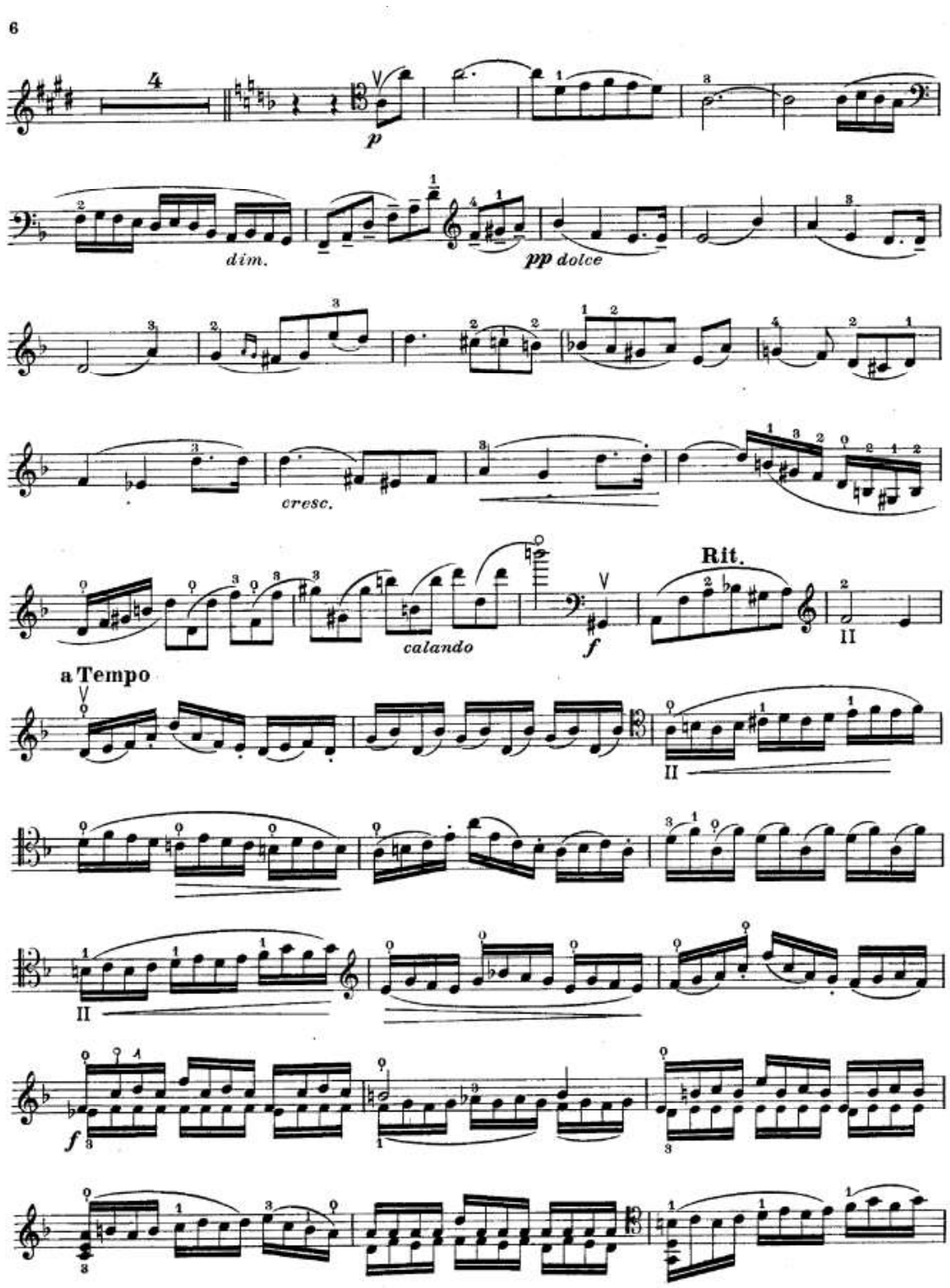
Allegro (♩= 108)

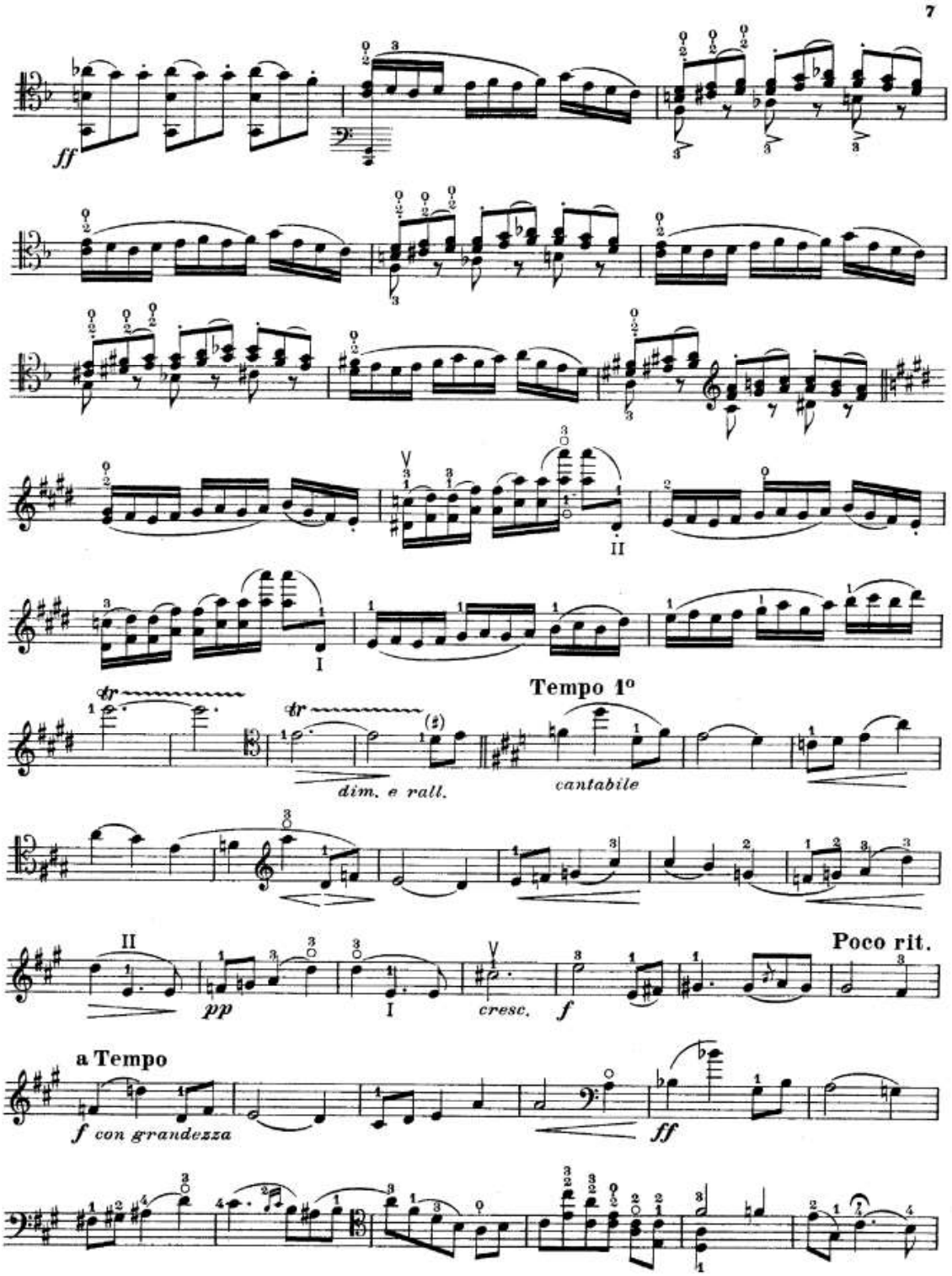
f risoluto — *ff* — *p* — **Pressez** — *cresc* — **a Tempo** — *ff* — *mf cantabile* — *p* — *cresc.* — *f* — *colla parte* — **a Tempo** — *p* — *p* — *f* — **Più moto** — *vibr.*

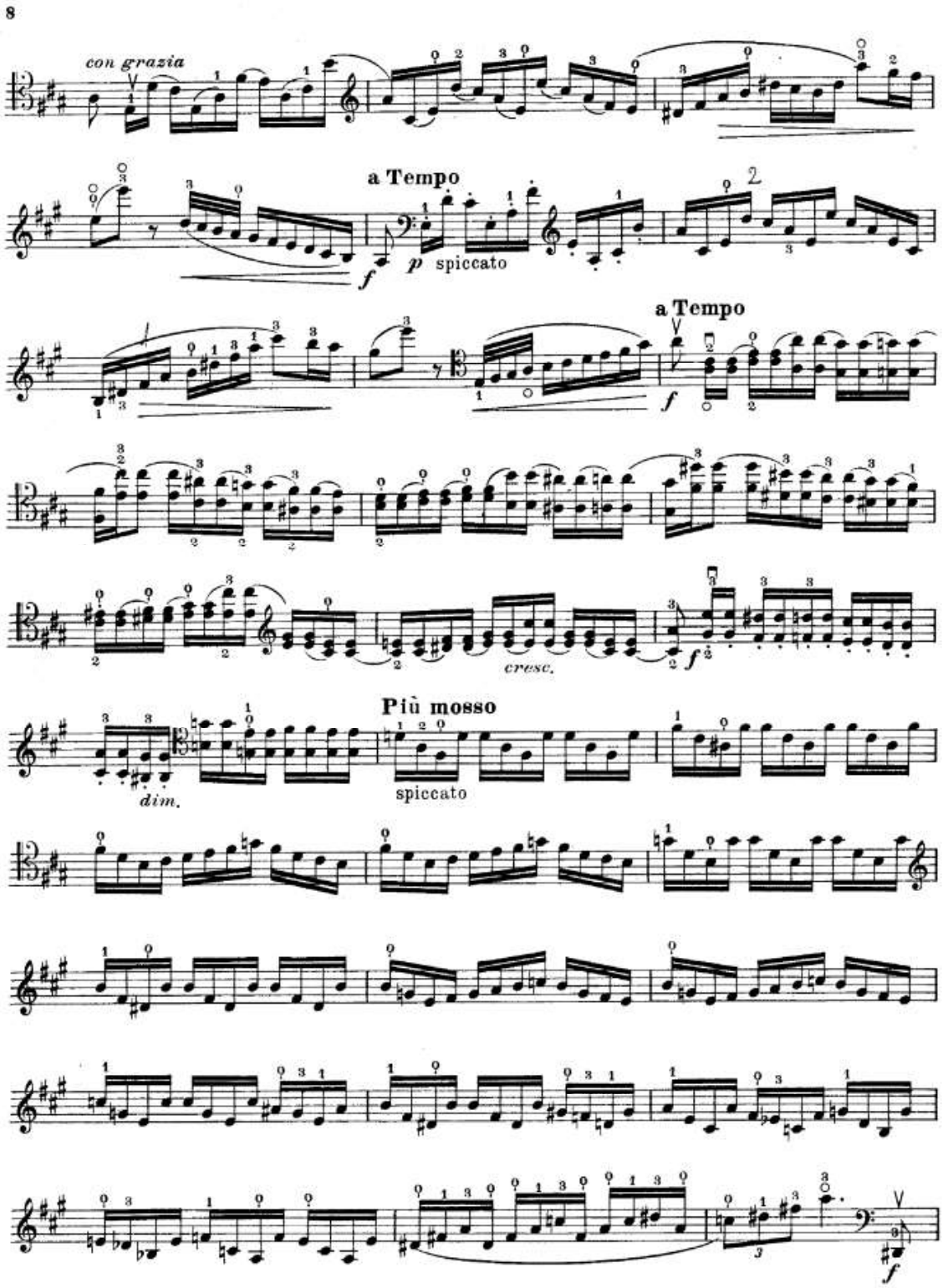

3
fp
dolce
p
p
cresc.
f
p
f

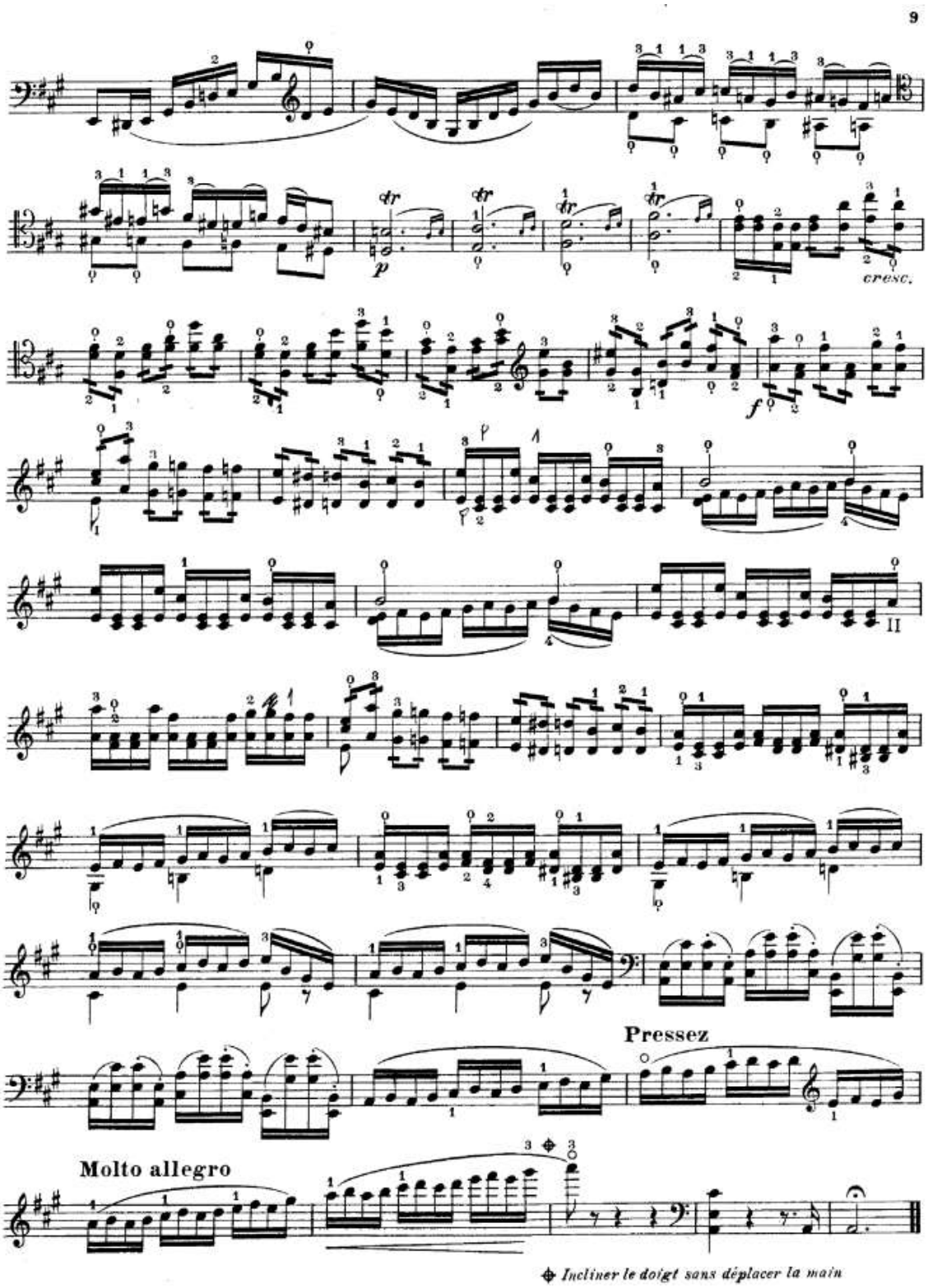

4
Più tranquillo
p dolce
a Tempo
p
cresc.
con passione
Rit.
a Tempo
ff
sempre
cresc.
tutta forza
p con grazia
a Tempo
spiccato
f
p
a Tempo
f


5
Più mosso
spiccato
brillante

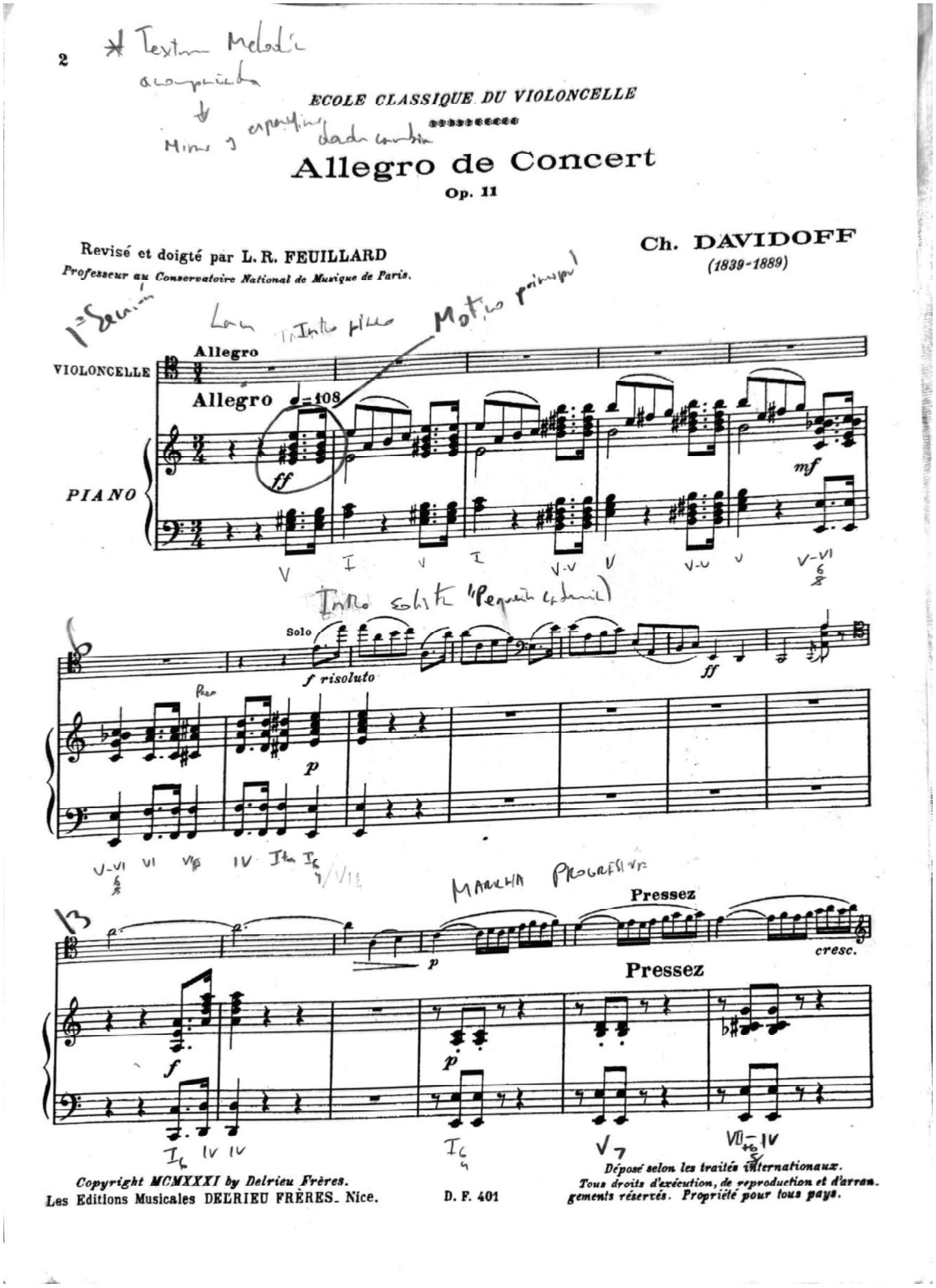

6
4
p
dim.
pp dolce
cresc.
calando
f
Rit.
a Tempo
f


7
ff
II
I
Tempo 1º
dim. e rall.
cantabile
II
pp
I
cresc.
f
Poco rit.
a Tempo
f con grandezza
ff


8
con grazia
a Tempo
p spiccato
a Tempo
cresc.
dim.
Più mosso
spiccato


9
p
cresc.
f
II
Pressez
Molto allegro
Incliner le doigt sans déplacer la main

8.4 Partitura analizada


2

ECOLE CLASSIQUE DU VIOLONCELLE

Allegro de Concert

Op. 11

Revisé et doigté par L. R. FEUILLARD

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris.

Ch. DAVIDOFF

(1839-1889)

VIOLONCELLE

PIANO

Allegro

Allegro ♩=108

Solo

f risoluto

Pressez

cresc.

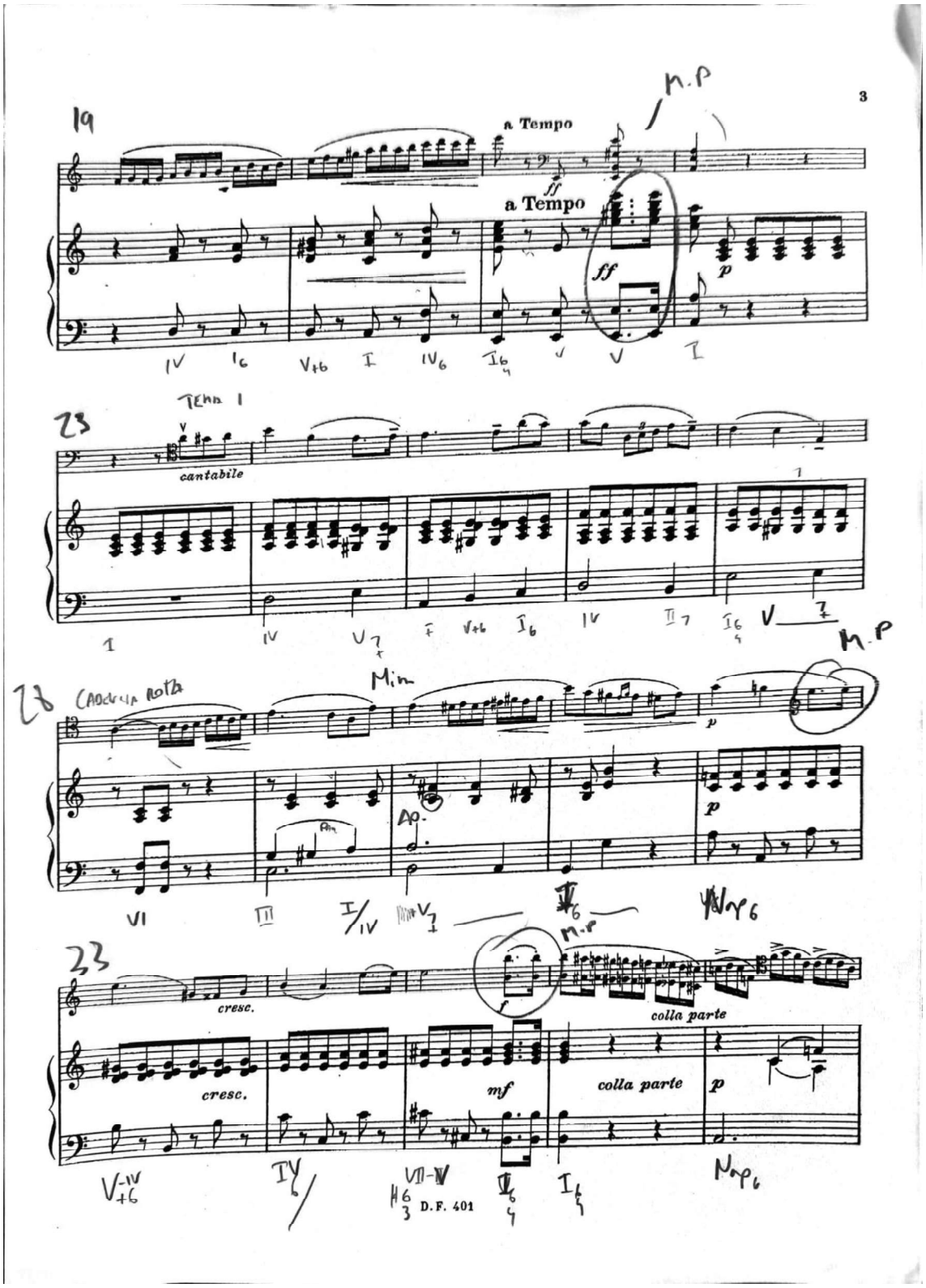
Copyright MCMXXXI by Delrieu Frères.

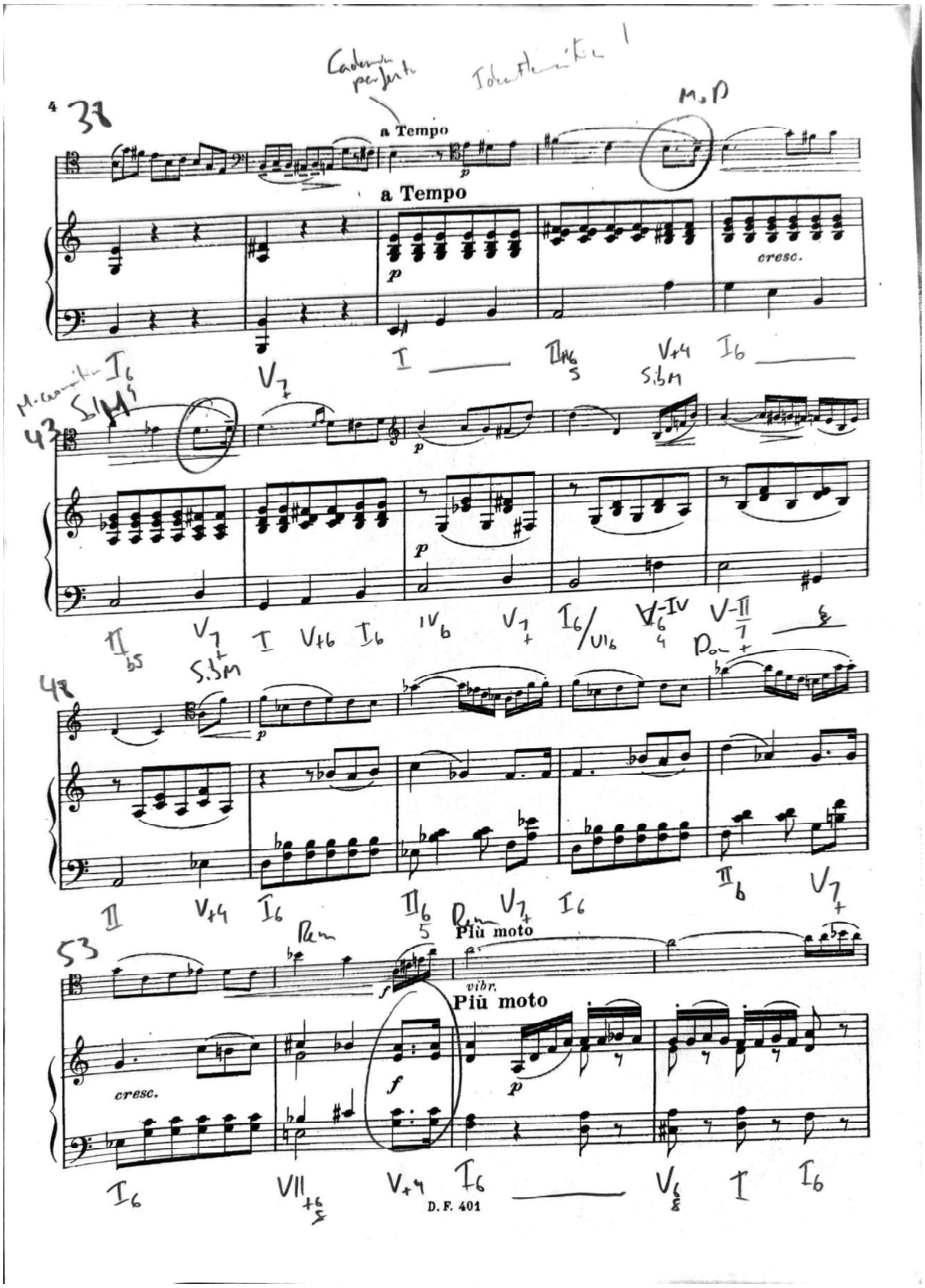
Les Editions Musicales DELRIEU FRÈRES. Nice.

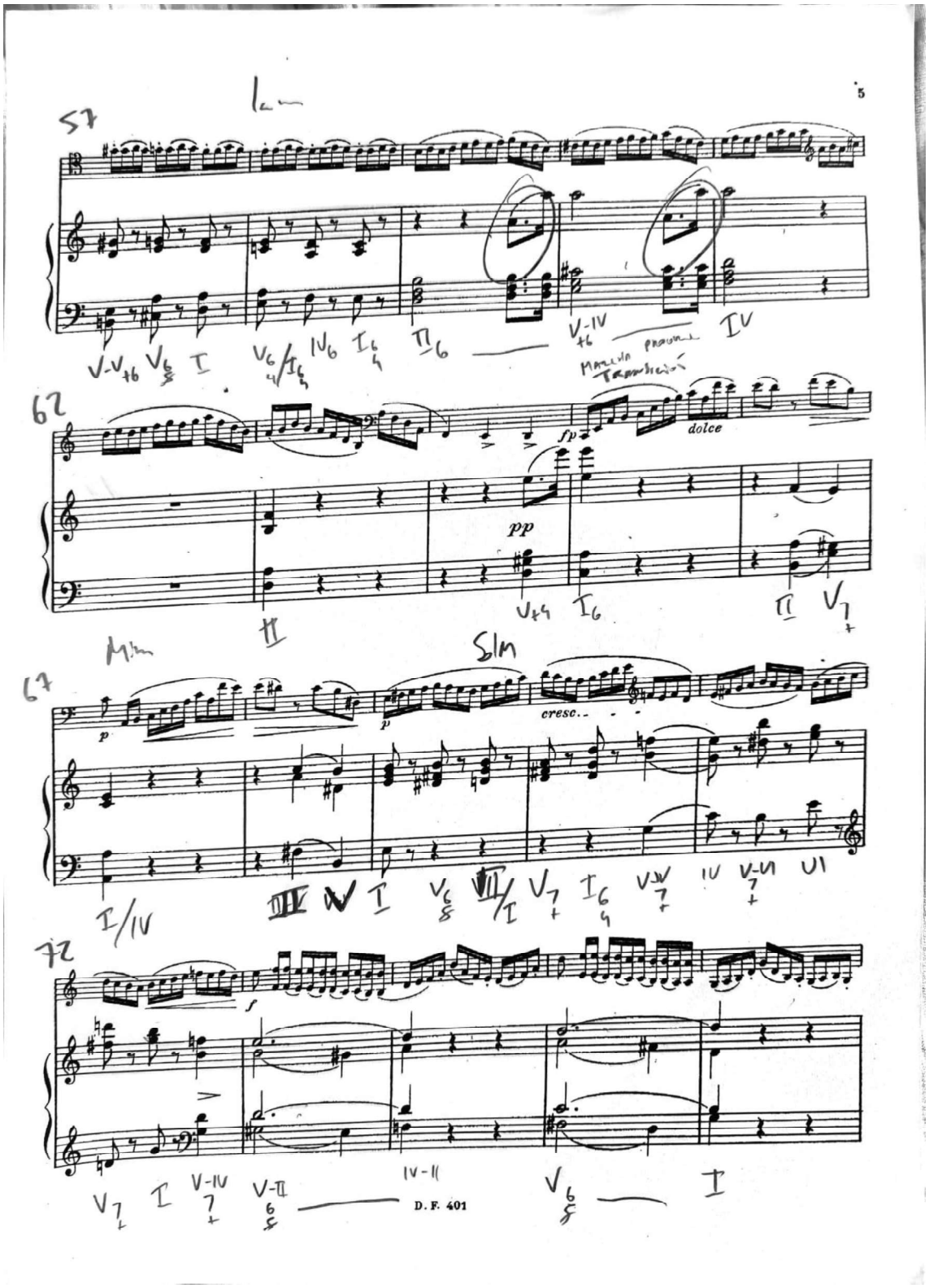
D. F. 401

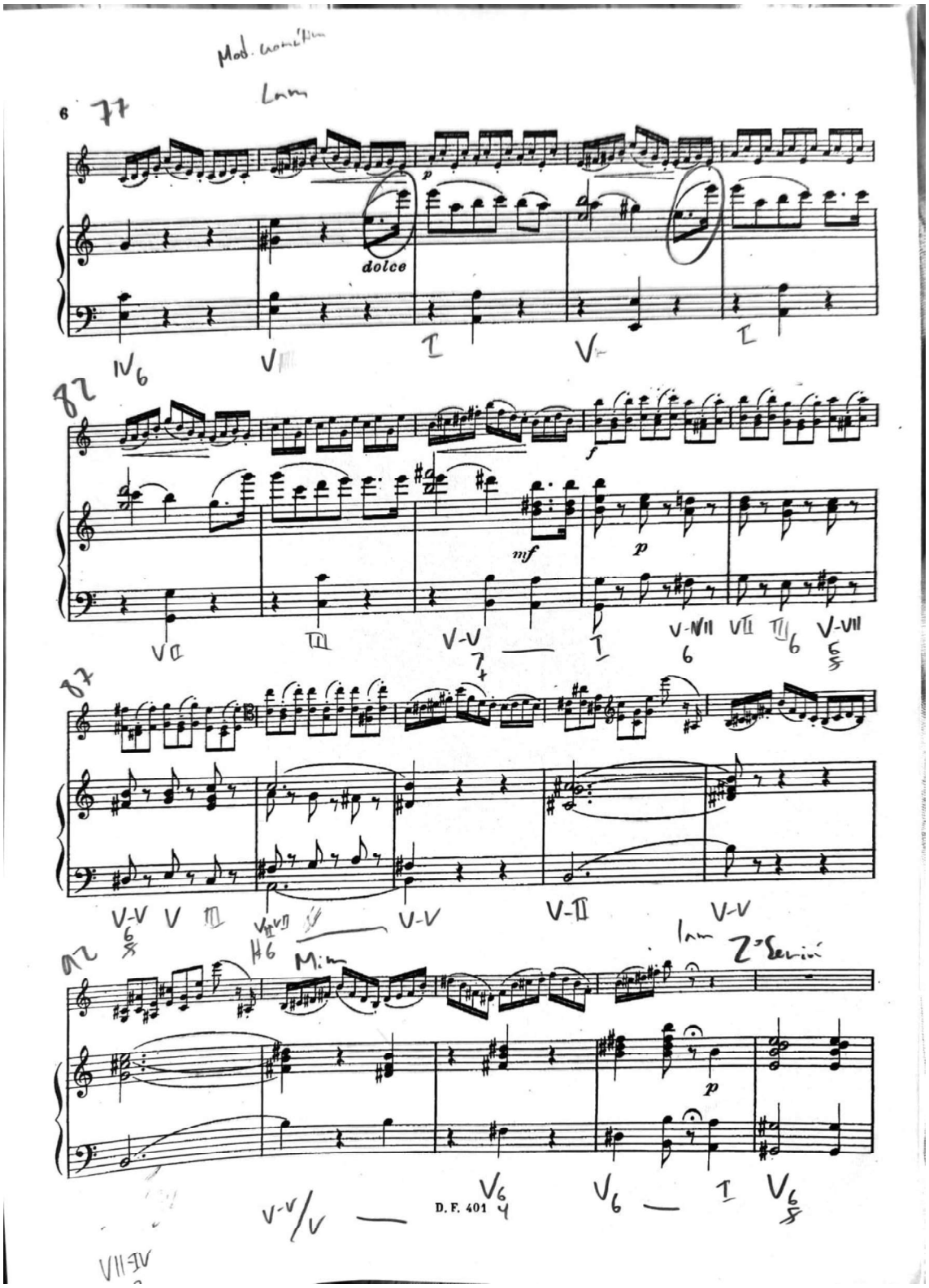
Déposé selon les traités internationaux.

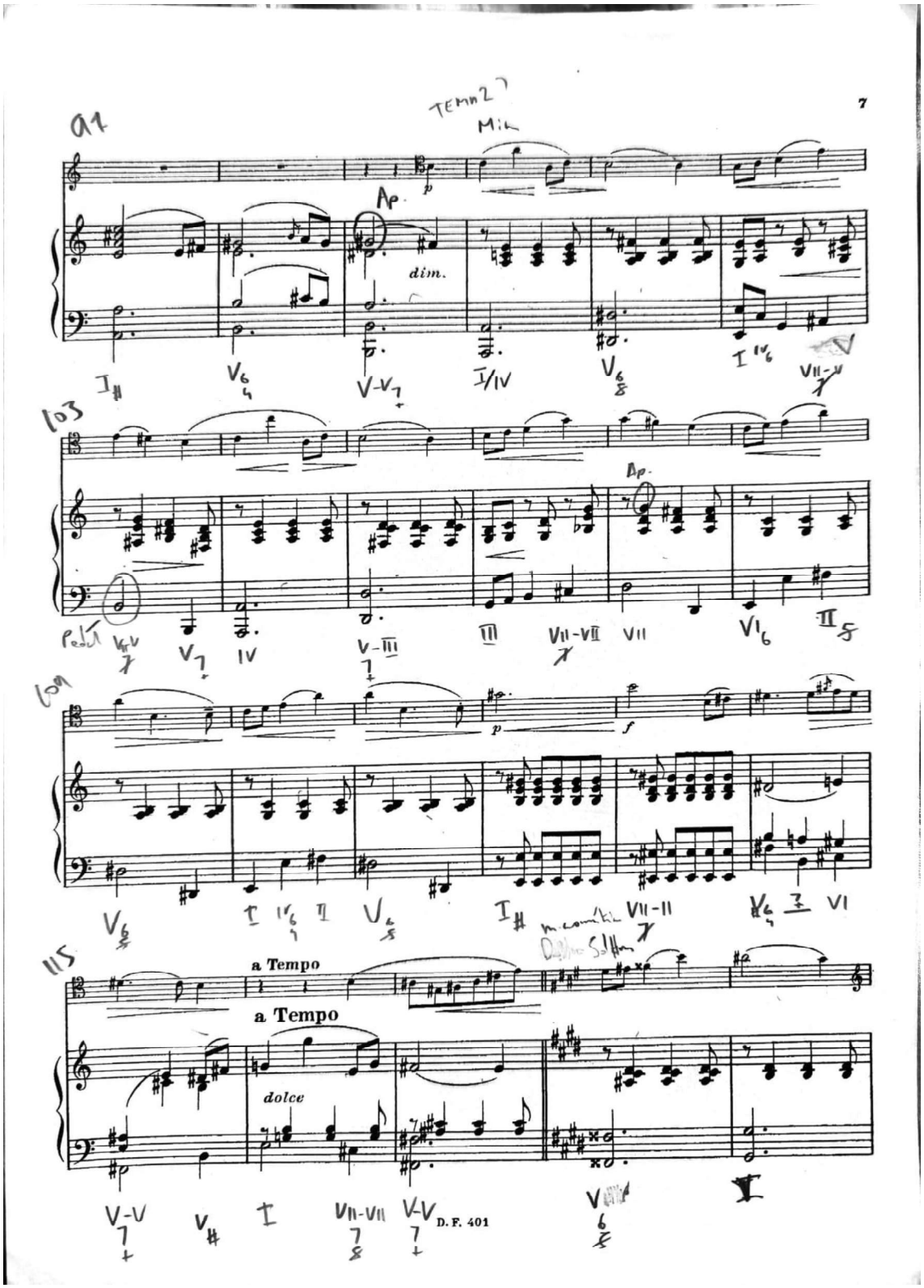
Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés. Propriété pour tous pays.

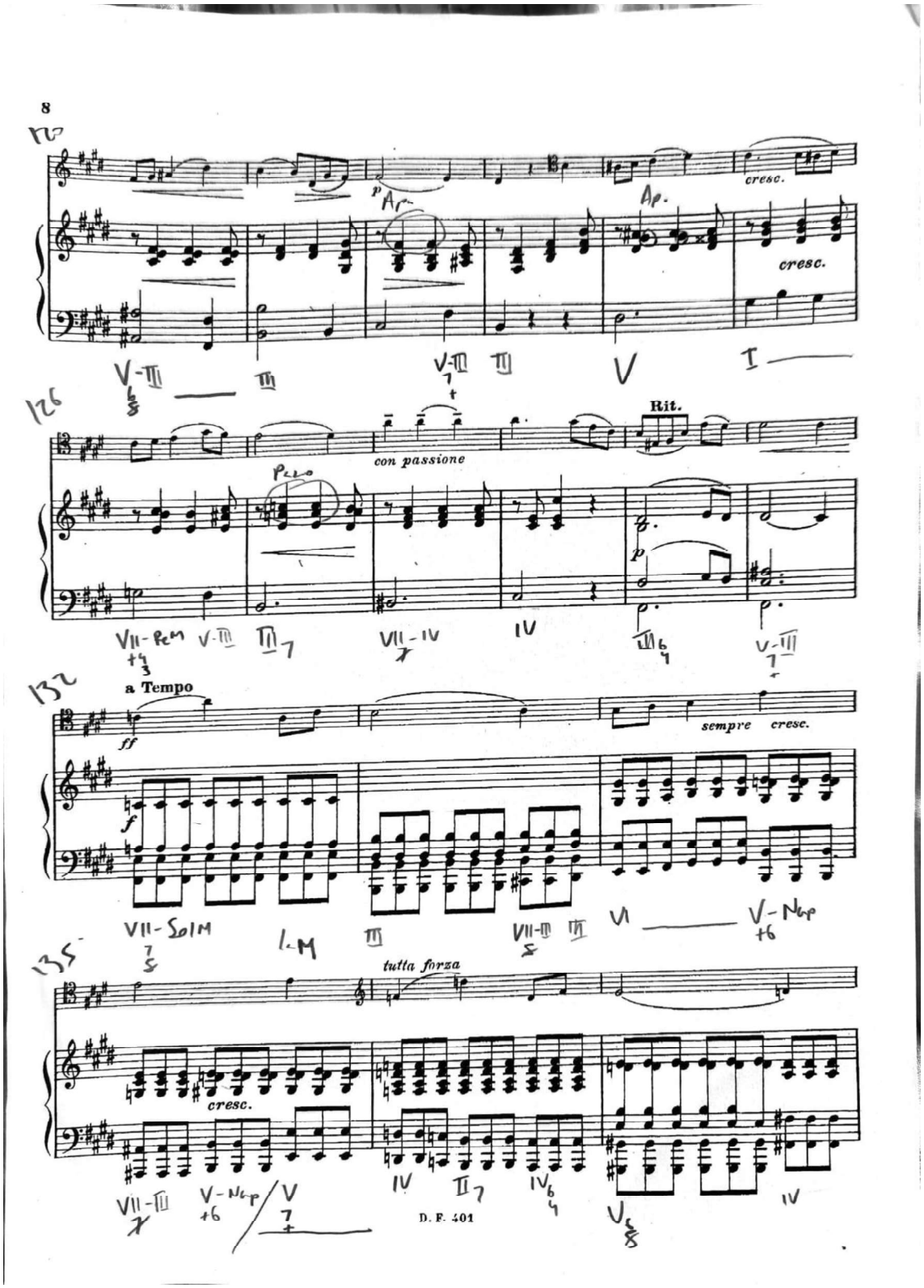

3
a Tempo
a Tempo
cantabile
cresc.
cresc.
mf
colla parte
colla parte
D.F. 401

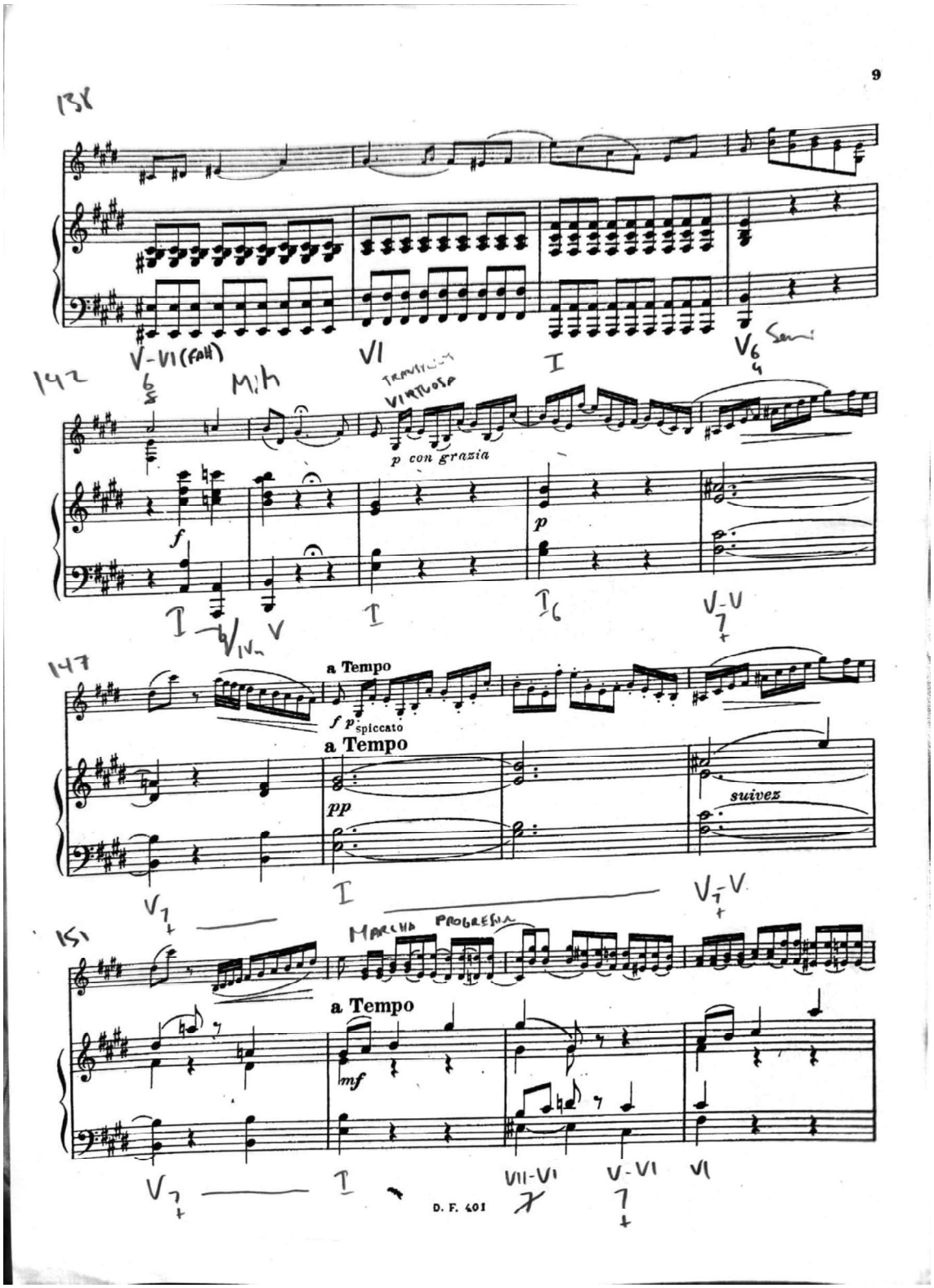

a Tempo
a Tempo
cresc.
Più moto
Più moto
vibr.
D. F. 401

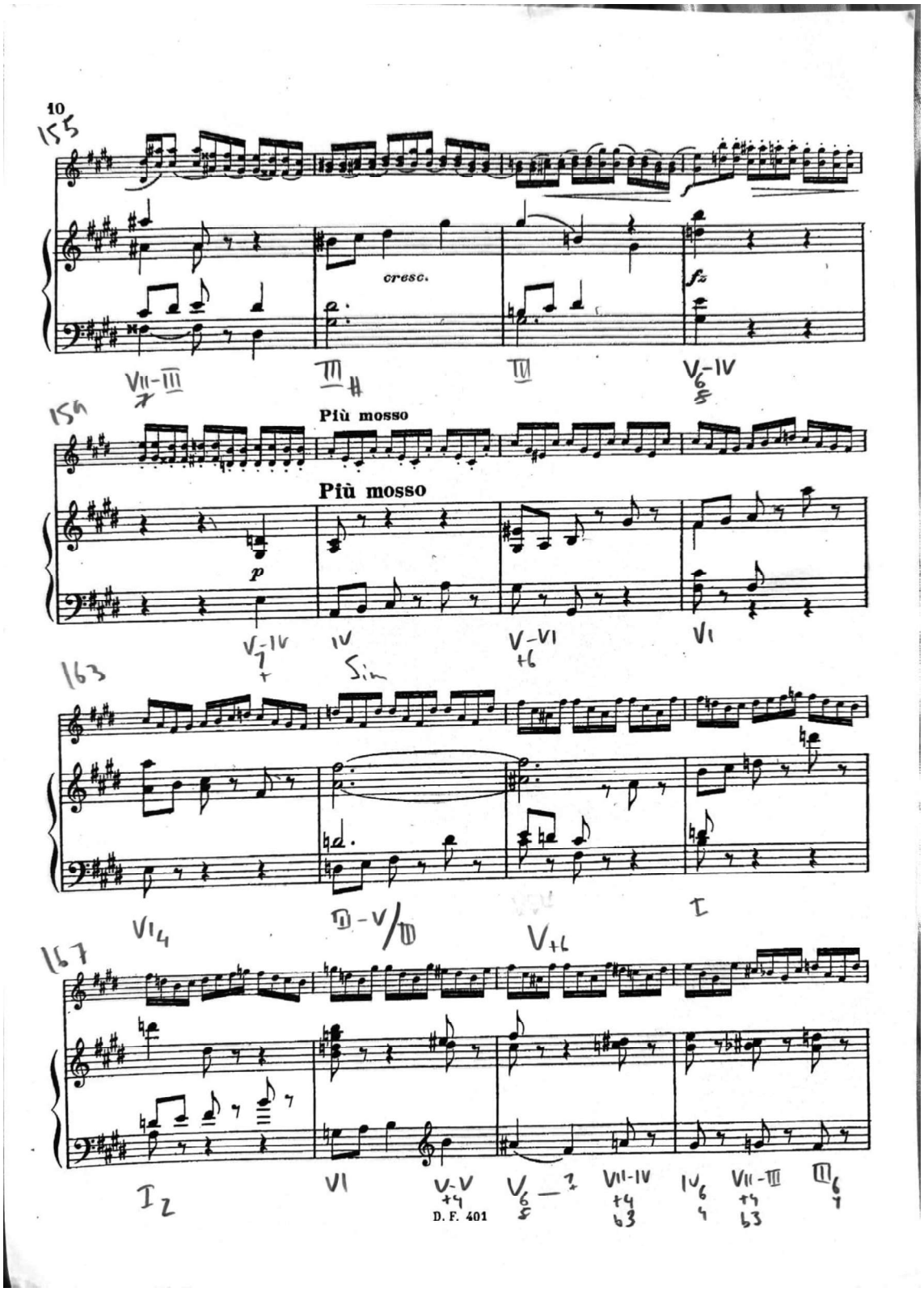

5
57
62
67
72
dolce
cresc.
D. F. 401


dolce
p
f
mf
p
D. F. 401


7
dim.
a Tempo
a Tempo
dolce
D. F. 401


8
cresc.
cresc.
con passione
Rit.
a Tempo
sempre cresc.
tutta forza
cresc.
D. F. 401


9
138
142
147
151
V-VI (FA#)
VI
I
V6
M:h
TRANQUILLO
VIRTUOSO
p con grazia
f
p
I
V
I
I6
V-V
a Tempo
f p spiccato
a Tempo
pp
suivez
V7
I
V7-V
MARCHA PROGRESIVA
a Tempo
mf
V7
I
VII-VI
V-VI
VI
D. F. 401


10
cresc.
Più mosso
Più mosso
D. F. 401

171

M.M

11

VII-Nap Nap

V+4

V-IV/V

175

V7

179

p

cresc.

II

V-V

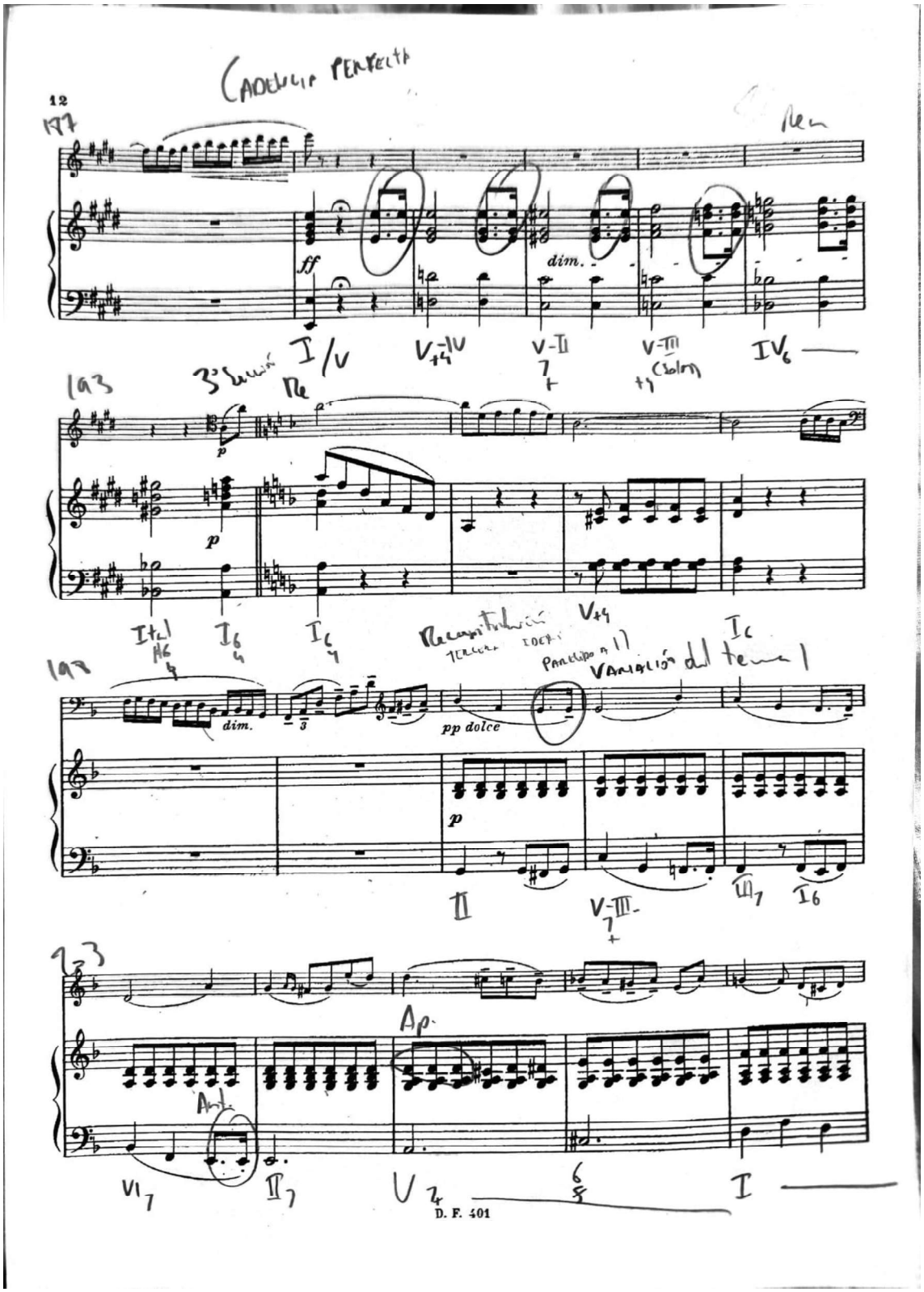
V7

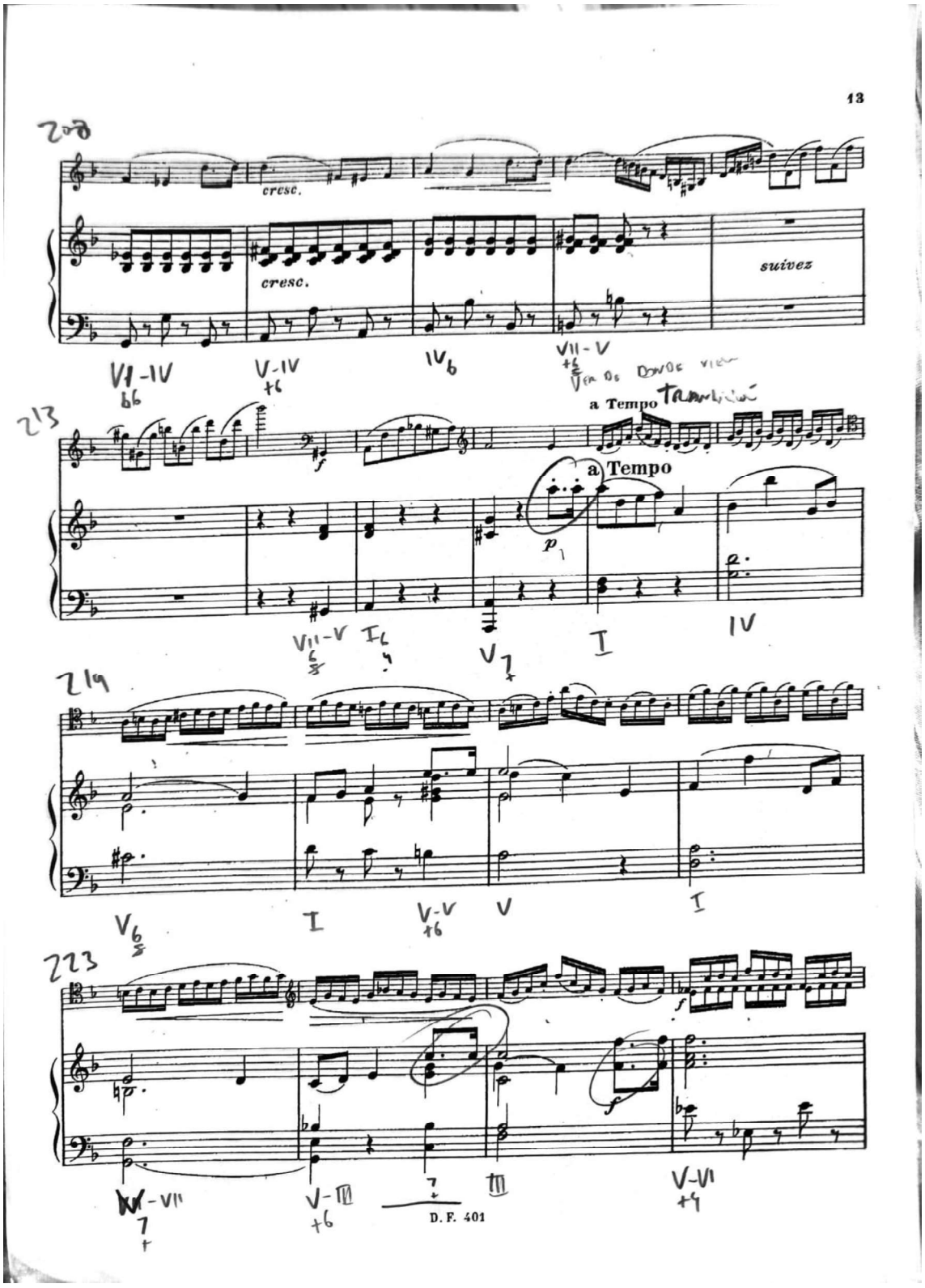
183

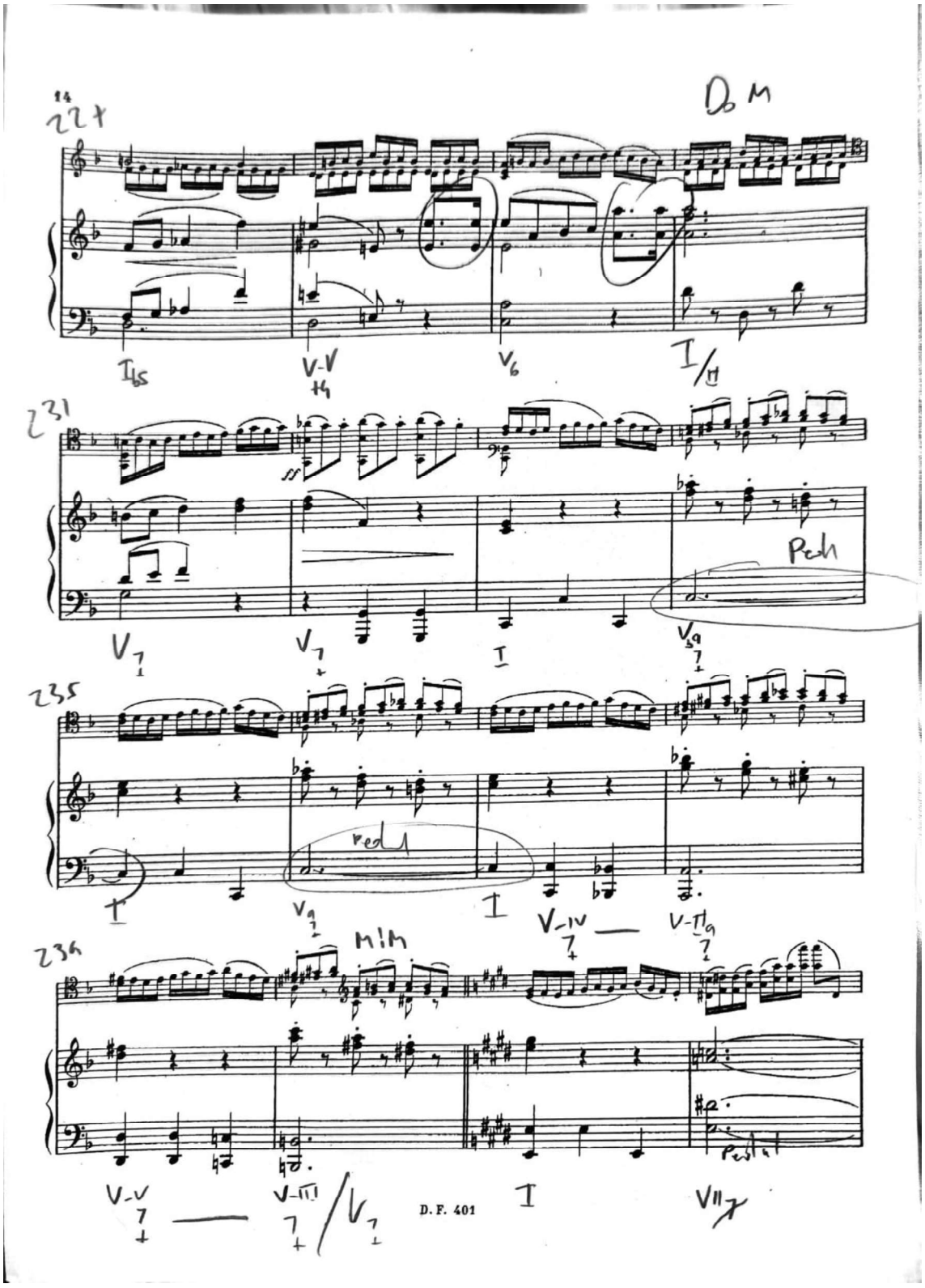
brillante

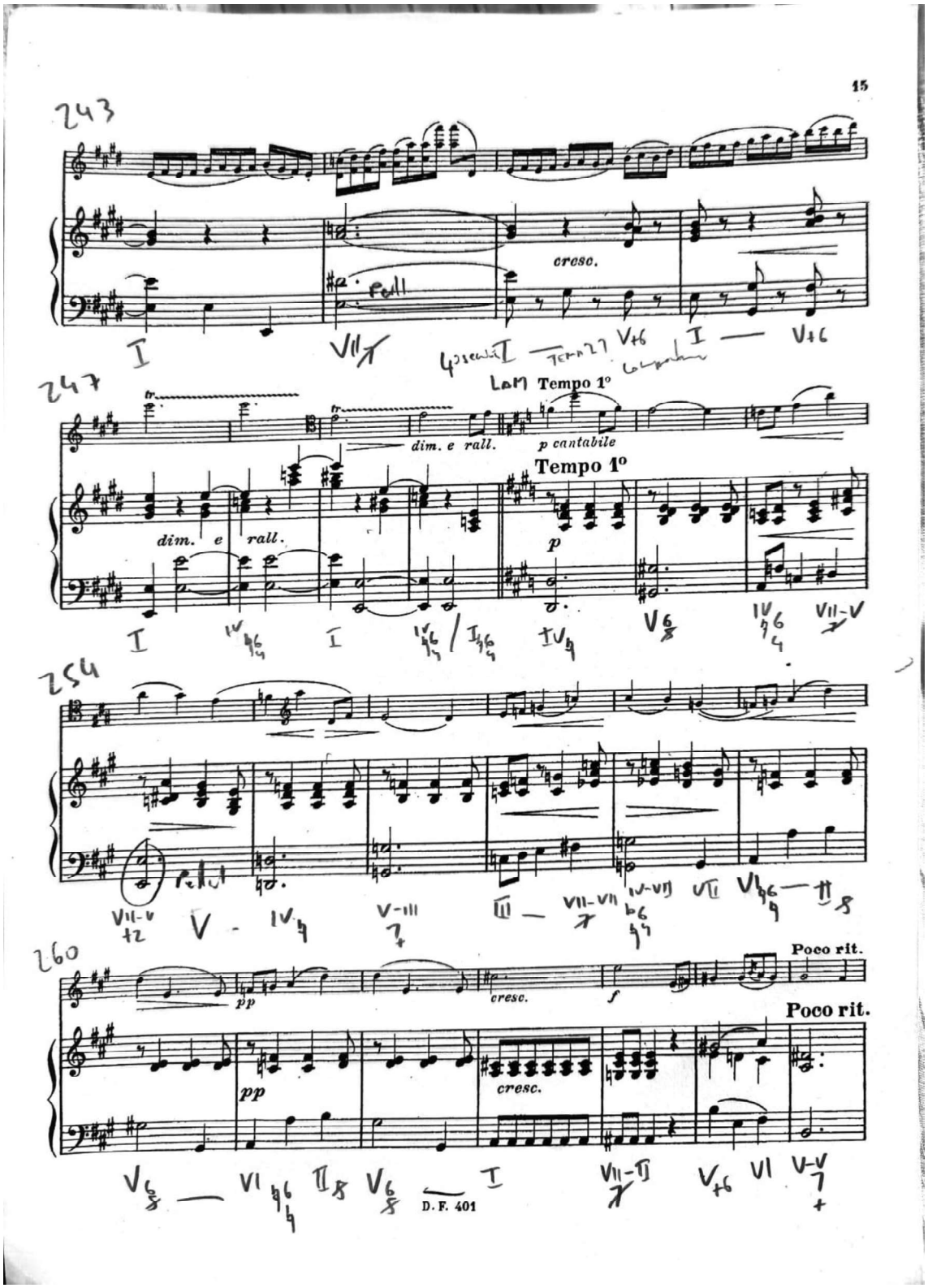
V7

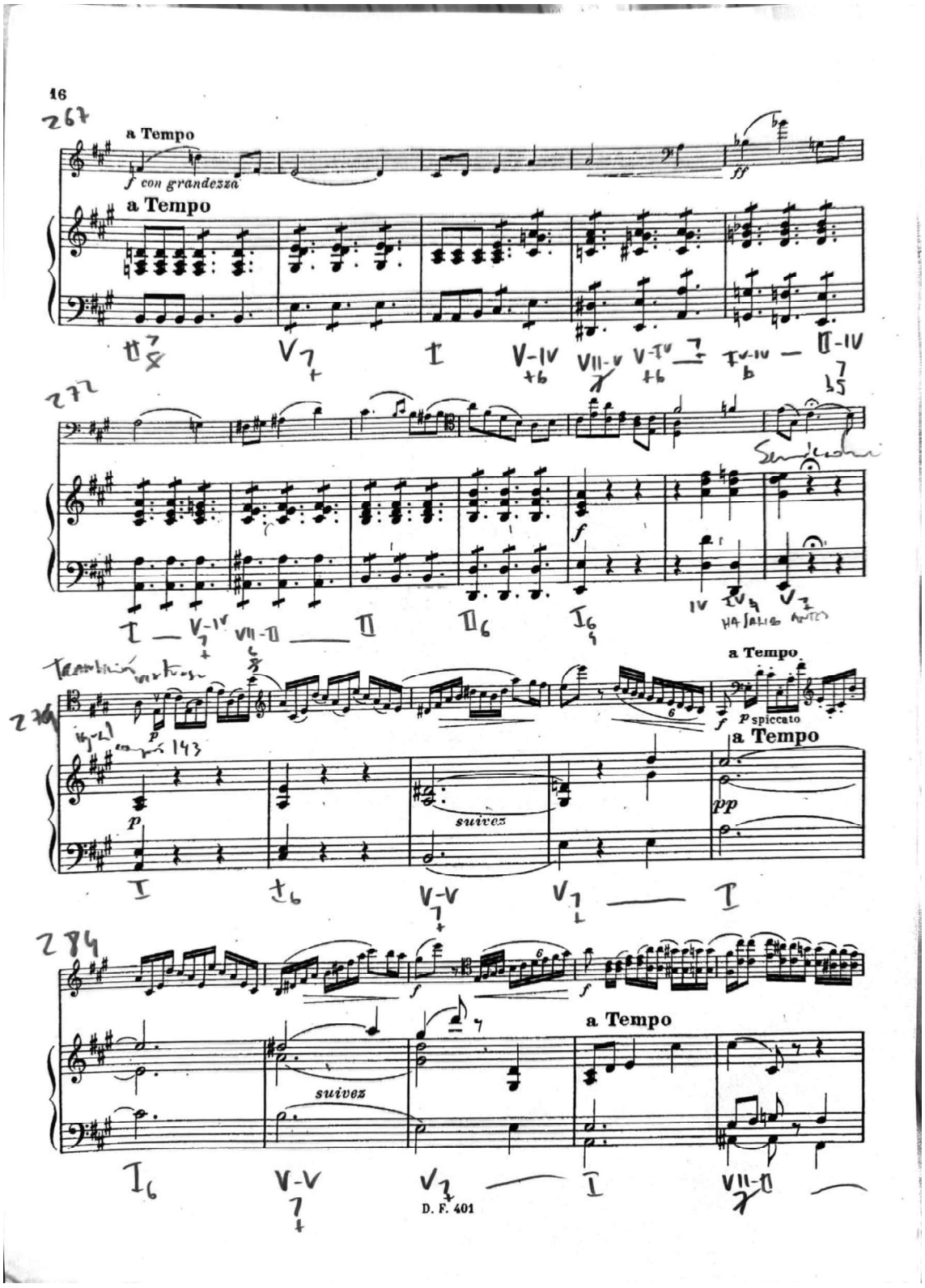
D. F. 401

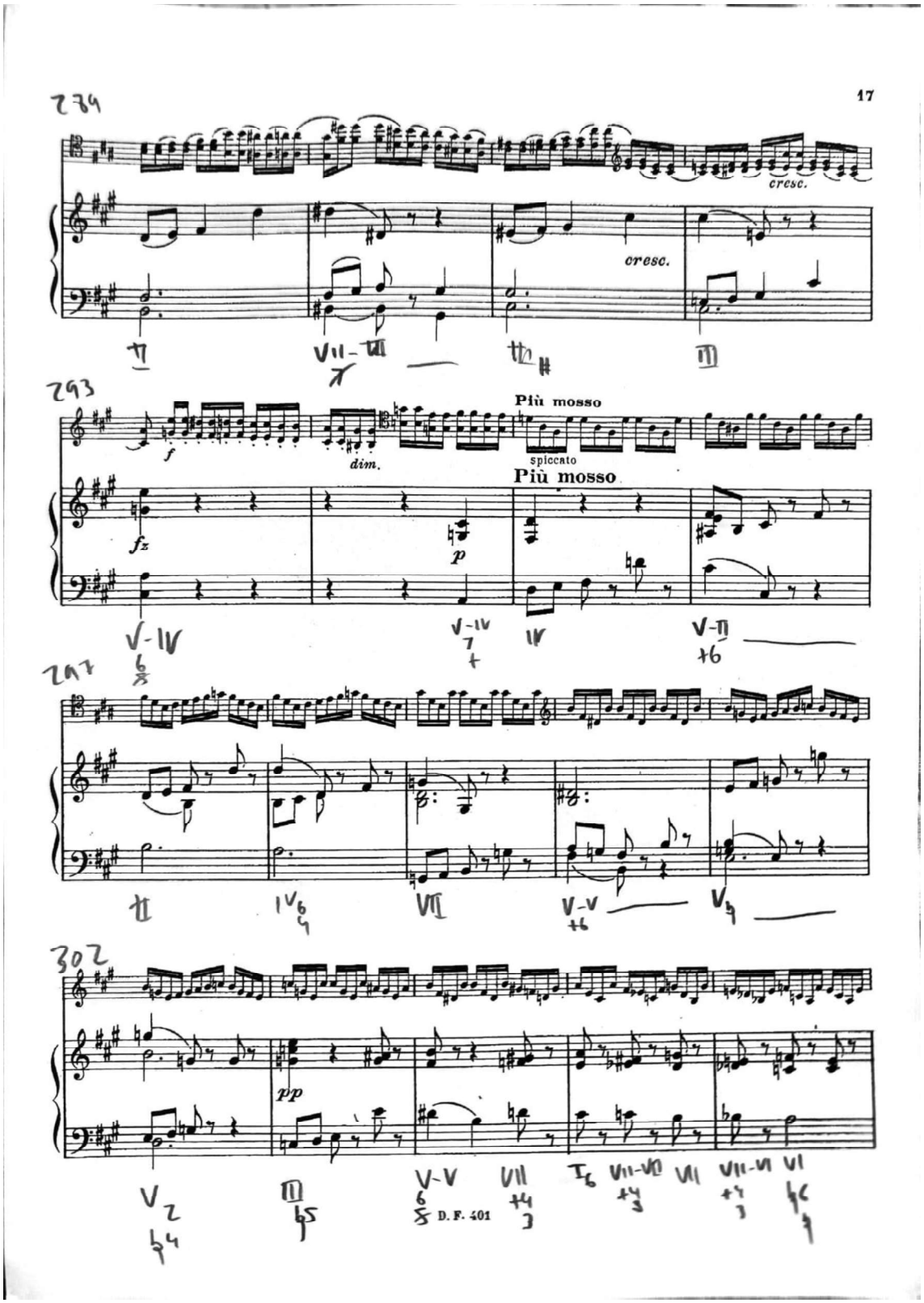

12
ff
dim.
p
pp dolce
D. F. 401

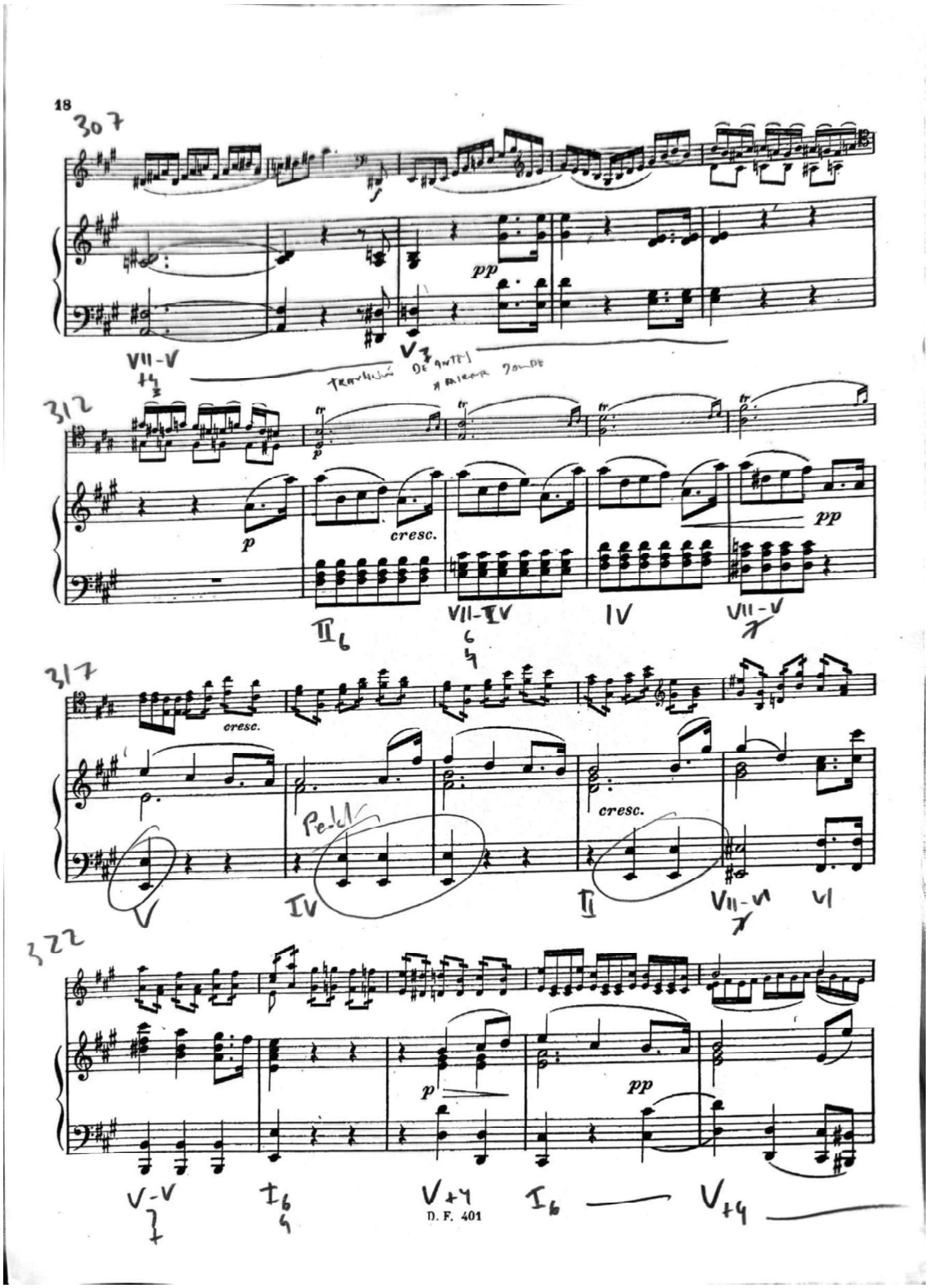

13
cresc.
cresc.
suivez
a Tempo
a Tempo
D. F. 401

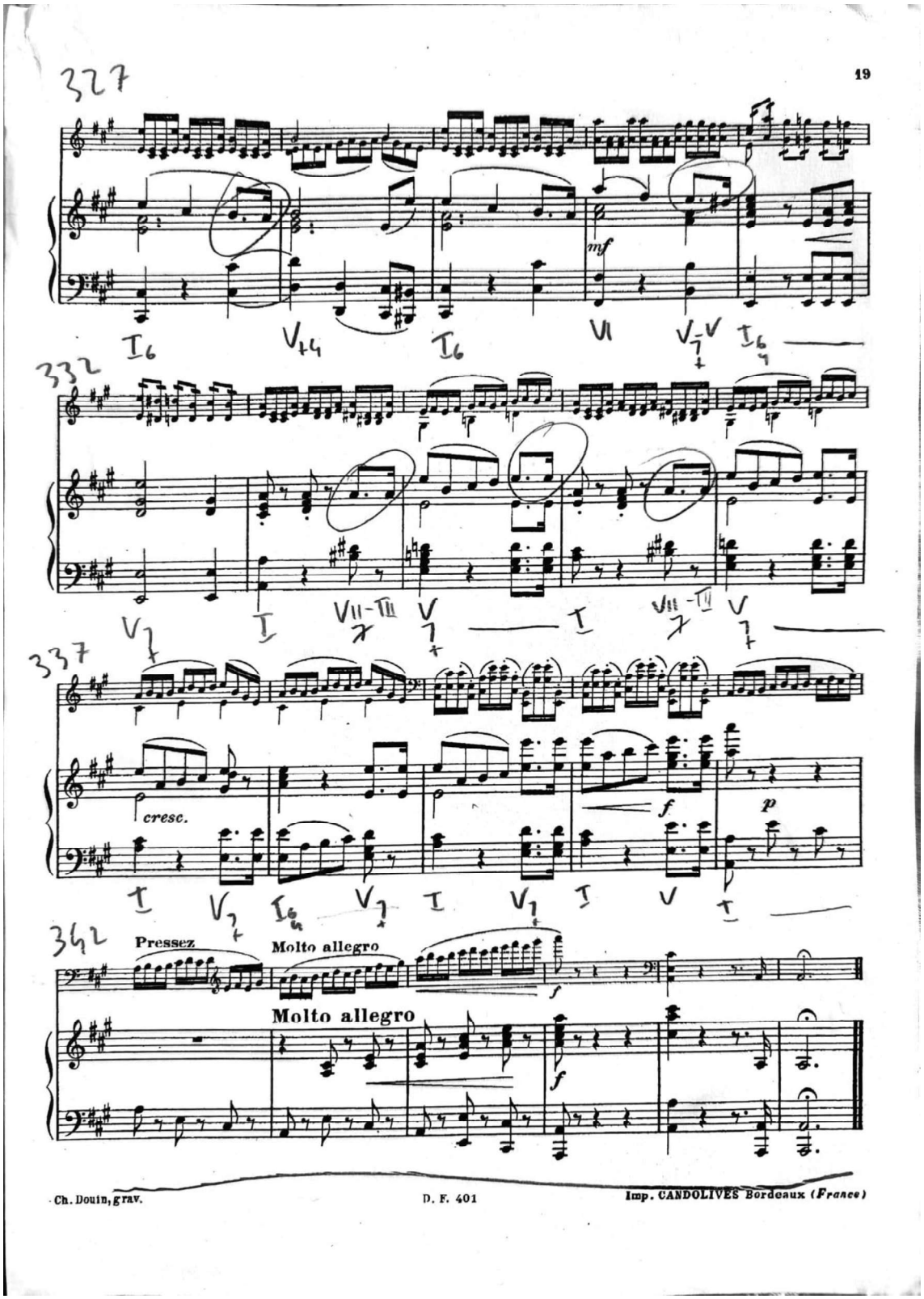

D. F. 401


15
cresc.
rall.
dim. e rall.
p cantabile
Tempo 1º
dim. e rall.
p
Poco rit.
pp
cresc.
f
Poco rit.
pp
cresc.
D. F. 401


16
a Tempo
f con grandezza
ff
a Tempo
a Tempo
p spiccato
a Tempo
p
pp
suivez
suivez
a Tempo
D. F. 401


17
cresc.
cresc.
Più mosso
spiccato
Più mosso
dim.
D. F. 401


18
307
pp
VII-V
312
p
cresc.
pp
317
cresc.
cresc.
Pedal
322
p
pp
D. F. 401


19
327
332
337
342
mf
cresc.
f
p
Pressez
Molto allegro
Molto allegro
Ch. Douin, grav.
D. F. 401
Imp. CANDOLIVES Bordeaux (France)