



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
UNIDAD ACADÉMICA
MAGÍSTER EN ARTES

LAS CITAS EN EL CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA, OP. 104, DE ANTONÍN DVOŘÁK

Por

SEBASTIÁN MEZA MALDONADO

Documento escrito presentado a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesor Guía: Martin Michael Osten

Marzo, 2021
Santiago, Chile

©2021, Sebastián Enrique Meza Maldonado

©2021, Sebastián Enrique Meza Maldonado

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Martin Osten, por guiarme durante estos dos años, siempre otorgándome amablemente todos sus conocimientos sin ningún reparo. No cabe duda que sus enseñanzas marcaron un hito en mi trayectoria musical y artística.

Agradecer a mi queridísima Violeta, por siempre tener para mí una sonrisa capaz de darme la fuerza necesaria para seguir. A mi madre, por entregarme contención en los momentos más críticos. A mi familia y amigos, por brindarme su apoyo incondicional y desinteresado.

A Fernanda Guerra, por motivarme a dar este gran paso en mi carrera. A mi querido amigo Patricio Valenzuela, por acompañarme en el piano y en las pausas con el café. Agradezco también a todo el cuerpo docente y paradocente que integra postgrado de la facultad de artes, por su muy buena disposición y voluntad.

A pesar de que estos dos últimos años fueron muy dificultosos y convulsos, de arduo trabajo y sacrificio, siempre hubo alguien dispuesto a tenderme una mano, por lo mismo mi gratitud resulta inconmensurable para todos los mencionados, que sin su ayuda este trabajo hubiese sido imposible.

Índice

Introducción.....	4
1. Antecedentes del Concierto.....	6
2. Las citas en el Concierto para violonchelo y orquesta, Op. 104, de Antonín Dvořák	10
2.1. Aproximación al concepto de cita.....	10
2.2. Las citas de la canción <i>Lasst mich allein</i>	12
2.3. Cita de <i>Eugene Onegin</i>	17
3. Relevancia de las citas en la interpretación del Concierto.....	18
4. Conclusión.....	21
Bibliografía.....	23

Introducción

En la actualidad, el Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor, Op.104, se ha convertido en una obra insigne para el violonchelo, siendo considerada una de las más bellas e importantes para el instrumento. Pasajes melódicos y delicados de una lírica única, pero también veloces e histriónicos, con una considerable dificultad técnica, han hecho que el Concierto sea considerado uno de los más completos, desafiando al intérprete a desempeñar un abanico amplio de destrezas técnicas y musicales. Ha sido grabado por más de sesenta artistas, algunos de los cuales han producido varias versiones a través de su carrera, como es el caso Yo-Yo Ma, que cuenta con múltiples interpretaciones del Concierto. En el ámbito internacional, muchos concursos y competiciones lo exigen como una obra de carácter obligatorio, además de estar incluida en los programas de los conservatorios más importantes del mundo. En Chile, el panorama es similar: ha sido ejecutada por las más importantes orquestas del país, con solistas tanto extranjeros como nacionales, y, en las universidades ha sido objeto de estudio por décadas, como la Universidad de Chile o Pontífice Universidad Católica de Chile. Los factores anteriores demuestran la importancia del Concierto en el mundo musical, tanto en el ámbito de formación instrumental como laboral. El presente documento se formula bajo este contexto, siendo imperativo para los músicos que están dispuestos a ejecutar la obra en cuestión indagar sobre las diferentes variables teóricas que puedan contribuir a la construcción de un discurso interpretativo de la obra.

Es en base a lo mencionado anteriormente, que el presente trabajo investiga las citas que se encuentran en el Concierto de Dvořák y en las implicancias que estas han tenido dentro del discurso interpretativo del Concierto. No tenemos duda alguna que cualquier dato relacionado al compositor es muy relevante para el intérprete, pero este trabajo se centrará principalmente en los hechos relacionados al proceso de la composición de la obra, que tienen gran importancia para entender el significado de las citas en el Concierto, abarcando desde la estancia del compositor en EE.UU. entre los años 1892 y 1895 (período en el cual comienza la composición del Concierto), y sus diferentes experiencias afectivas en relación a su cuñada, Josefina Čermáková, hasta los elementos previos al estreno de su obra.

Se buscará perfilar el concepto de la cita musical con la ayuda, en primer lugar de la teoría literaria para luego profundizar en las funciones y características de la cita musical. En base a lo anterior, aislaremos las diferentes citas presentes en el Concierto, para estudiarlas a fondo, comparándolas

con la obra citada. También se profundizará en el significado de cada cita considerando su texto (ya que todas las citas en el Concierto provienen de obras ligadas al canto, un lied y una ópera). El trabajo finalizará explorando la influencia efectiva de las citas en la creación de un discurso interpretativo.

Al final de esta lectura, se espera evidenciar el proceso intelectual de la elaboración del discurso interpretativo del Concierto, que se verá reflejado en el recital final del programa de Magíster en Artes. Dentro de la sala de conciertos el compositor, el intérprete y el público contribuyen a dar significado material a la obra, y es el intérprete musical quien tiene la responsabilidad de ser el mediador del proceso de comunicación, no solamente de ejecutar y dar vida a la partitura, sino también de dilucidar las intenciones del compositor, y a la vez, comunicar estas intenciones al público. Por lo mismo, diseñar un discurso interpretativo, crítico e informado, es fundamental para colaborar en esta construcción.

1. Antecedentes del Concierto

Dvořák comenzó a escribir el Concierto para violonchelo en Si menor, Op. 104, en noviembre de 1894 mientras aún se encontraba en Estado Unidos, cumpliendo con las labores de director del Conservatorio Nacional de Música de Nueva York. Decidió crear la obra luego de asistir al estreno del Concierto para violonchelo no. 2 en Mi menor, Op. 30, del compositor y violonchelista Victor Herbert con la Filarmónica de Nueva York, convenciéndose así de las cualidades a las que el instrumento podía llegar con un rol solista con orquesta. De esta manera Dvořák también cumplía con la antigua solicitud de su amigo, el violonchelista Hanus Wihan, afamado músico de Bohemia, quien en repetidas ocasiones le insistió en la preparación de un concierto para este instrumento. La desatención a la solicitud de Wihan se debió a una serie de dudas que Dvořák acumuló a lo largo de su carrera, dudas que principalmente se centraron en el balance sonoro del violonchelo acompañado de la orquesta. Pero para atender con profundidad estas dudas, y por sobre todo la relación de Dvořák con el instrumento, es necesario remontarnos a sus primeras composiciones.

En 1865 Dvořák compuso un concierto para violonchelo en La mayor (B. 10)¹, dedicado a su amigo y violonchelista Ludevít Peer, pero esta obra nunca fue concluida en cuanto a su orquestación, de ella solo nos queda la parte solista completa y la partitura de piano, ambas autografiadas por el compositor. La historia de este Concierto no está del todo clara, pero muchos apuntan a que el propio Peer guardó la obra luego de viajar a Inglaterra, por un lado impidiendo a que Dvořák la concluyera del todo, pero a la vez, rescatándola de que este mismo la destruyera, ya que gran parte de las obras que Dvořák produjo dentro de su primera década como compositor (1860-70) fueron extraviadas o destruidas por él mismo; ni siquiera Dvořák tenía total claridad de sus creaciones en este periodo. Las múltiples similitudes entre los dos conciertos se pueden apreciar desde el uso de melodías de origen tradicional bohemio, hasta el aparente parecido de algunos motivos rítmicos en el violonchelo que se desarrollan en esquemas básicos ascendentes y descendentes, pero lo realmente interesante se encuentra en el parecido de los aspectos formales: ambos conciertos comienzan con una gran introducción orquestal antes de la primera intervención del solista, sumando el hecho de que los dos conciertos en la recapitulación del primer movimiento comienzan con el segundo tema, siendo estas las dos únicas obras del compositor en que se aprecia esta técnica compositiva, además, ninguno de las dos obras cuentan con una cadencia formal de gran extensión

¹ Esta enumeración se refiere al catálogo de las obras completas de Antonín Dvořák ordenadas de manera cronológica según Jamil Burghauser, musicólogo checo.

para el solista. En la parte del violonchelo solista se pueden apreciar todos los conocimientos técnicos propios de un instrumentista de cuerda, conocimientos que Dvořák pudo haber adquirido al cumplir la labor de violista en la orquesta del Teatro Nacional de Praga. Si bien nunca podremos instalar puntos en común en cuanto a la orquestación entre los dos conciertos, si podemos inferir de cierto modo que Dvořák preparó el esquema del Concierto en Si menor 30 años antes. Los cuestionamientos reales relacionados al por qué Dvořák no orquestó su primer concierto no se pueden resolver del todo, pero existe la posibilidad que estas se encuentran alojadas en la difícil tarea compositiva de compatibilizar el balance sonoro de la orquesta con el del violonchelo, problema común asociado al instrumento, al contar con un rango de volumen reducido y registro medio de timbre opaco.

Sin duda alguna, el manejo y evolución que Dvořák adquirió en la escritura para violonchelo se pueden ver reflejados a través de las obras de música de cámara creadas antes de pensar en la creación del Concierto. En sus obras tempranas de música de cámara el rol principal del violonchelo tendía a ser marginado a cumplir la función de bajo, pero ya desde el primer quinteto para piano en La mayor, Op. 5, (B 28) podemos notar un interés creciente en el instrumento, aumentando su participación en algunos solos, en donde el instrumento demostraba su poder lírico al momento de presentar una melodía. Dvořák seguiría explotando este recurso en cuanto a la participación del instrumento en música de cámara, destacando su cuarteto con piano en Re mayor, Op. 23 (B 53), y su trio para piano en Sol menor, Op. 26 (B 56). También exploró componer para violonchelo en un formato más solístico, prueba de ello son la Polonesa en La mayor para violonchelo y piano (B. 94), que se caracteriza por su lirismo y virtuosismo. Otros ejemplos notables de este formato son el Rondo en Sol menor Op. 94 (B. 171) y la pieza *Silent Woods*, Op. 68/5 (B. 173), obras escritas para Hanus Wihan en 1891, en donde explora las posibilidades técnicas del instrumento en cuanto al virtuosismo y el registro más alto. Ya a estas alturas Dvořák manejaba de manera memorable el lenguaje para el instrumento, siendo capaz de ocupar las bondades de este. De esta manera se refuerza que la aprensión que Dvořák tenía hacia el instrumento estaba más ligada al balance sonoro en el formato solista con orquesta. Lo anterior se demuestra si viajamos dos años después en 1893, cuando Dvořák, estando en Nueva York, confecciona la orquestación del Rondo en Sol menor y *Silent Woods*, ocupando para ambas obras una orquesta muy modesta, sobre todo para el Rondo, usando dos oboes, dos fagotes, timbales y la sección de cuerdas, desechando totalmente la sección de metales, y para *Silent Woods* agrega tímidamente un corno, una flauta y dos clarinetes pero a la vez, quita los oboes y los timbales. El enfoque de estos trabajos en Dvořák pudo haber despertado el

interés en volver a trabajar en un concierto para violonchelo reviviendo las dudas provocadas por la agrupación.

Sin previo aviso, la solución al problema llegó de las manos de su colega de labores en el conservatorio, Victor Herbert. Las impresiones de Dvořák luego del concierto fueron constatadas por Joseph Jan Kovarik, joven violinista y secretario de Dvořák, que omitiendo los halagos de rigor descubriremos lo decidor de su comentario, “es una lástima que no hayas escuchado el maravilloso uso que él (Victor Herbert) ha hecho de los trombones sin dominar al instrumento solista” (citado en Smaczny, 1999, p. 16)². Frente a esto, el manejo que Herbert le dio a la orquesta fue la aparente solución que Dvořák encontró para componer un concierto para violonchelo a gran escala, con una sección de metales completa, siendo el empujón necesario para volcarse de lleno en el trabajo de la obra.

Dvořák comienza a trabajar en el Concierto en noviembre, pocos meses antes de volver a Praga. Recibió asesoría para la composición del Concierto de dos violonchelistas, Alwin Schroeder, primer violonchelista de la Orquesta Sinfónica de Boston, y Josef Hollmann, violonchelista residente en Nueva York. Esta ayuda consistió principalmente en ilustrar a Dvořák en cuestiones técnicas sobre la factibilidad en el instrumento y sobre la escritura idiomática del instrumento. En febrero de 1995, Dvořák termina la creación del primer boceto, pero el Concierto está lejos de estar concluido como lo conocemos ahora. En abril de ese mismo año, y ya estando instalado de vuelta en Praga, Dvořák realiza una revisión al Concierto. La primera modificación al boceto preliminar fueron recomendaciones realizadas por Hanus Wihan, y se relacionan principalmente a cambios a la parte de violonchelo, aumentando el nivel de dificultad, brindándole la cuota de virtuosismo por la cual el violonchelista era reconocido en Europa. De estas recomendaciones, ninguna afectó sustancialmente a la forma y estructura del Concierto, salvo la propuesta del violonchelista de incluir una cadencia extensa al Concierto al final del tercer movimiento, a la cual Dvořák se negó rotundamente. La principal, y la más notoria, ayuda que recibe Dvořák de parte de Wihan, es la solución en la ejecución de los acordes de la *quazi cadenza*, en el segundo movimiento, agregando la técnica de *pizzicato* de manera simultánea a la ejecución con arco.

Los siguientes cambios que Dvořák realiza al Concierto trascienden a la esfera de lo técnico instrumental, llegando a un nivel estructural. Sustancialmente, la refacción más rotunda que Dvořák

² Cita encontrada en: Jan Smaczny. “Dvořák, cello concerto” 1999, p. 16. Cambridge University Press. Se refiere a: Josef J. Kovarik, “Dr. Dvořák as I Knew Him”, *Fiddlestrings*: trece artículos publicados entre 1918 y 1928.

realiza al Concierto es en el final del tercer movimiento, agregando una extensa sección de carácter meditativa, contrapuesta al rondo enérgico el cual se venía desarrollando. En esta nueva versión del final, Dvořák inserta hábilmente material temático reminiscente del primer movimiento, además de citar su propia canción *Lasst mich allein*, Op. 82. La motivación que llevó a Dvořák a realizar este cambio, de orden más estructural, está relacionada profundamente con su vida personal. Josefina Čermáková, su cuñada y antiguo amor, muere a finales de mayo 1895, y Dvořák en reacción a este acontecimiento, a modo de homenaje decide insertar la canción, que era la canción favorita de ella. Dvořák ya estaba decidido a trabajar con la canción antes de volver a Europa, mientras aun confeccionaba el boceto en Estados Unidos, agregando la segunda estrofa de la canción a la sección central del segundo movimiento del Concierto, seguramente porque ya sabía de la enfermedad de Josefina. El uso de la canción en esta obra es revelador al momento de reflexionar sobre la profunda carga significativa que tiene el Concierto para el compositor, descubriendo cuáles fueron los motivos que influenciaron las decisiones compositivas de Dvořák.

El Concierto es abiertamente considerado dentro del periodo de producción “Americano” de Dvořák (incluyéndola junto a su Sinfonía N° 9 en Mi menor “Del nuevo mundo”, Op. 95 y su cuarteto de cuerdas no. 12 en Fa mayor, Op. 96), principalmente por el hecho de haber sido concebida en Estados Unidos, poco antes de partir a Praga. Sin prejuicio de lo anterior, el Concierto en su forma y estilo se acerca más sus raíces eslavas, apegándose más al romanticismo y desarrollando principalmente motivos propios de la tradición checa. Además, el Concierto carece de ciertos elementos musicales de los cuales Dvořák venía desarrollando en su línea de trabajo, elementos considerados “Americanos”, como lo son el uso de escalas pentáfonas y ritmos nativos americanos. De esta forma, el Concierto para violonchelo ha sido comprendido como una obra que evoca la nostalgia del compositor de volver a su patria.

El estreno del Concierto se programó para el 19 de marzo de 1896 en la Sociedad Filarmónica de Londres, en donde, en primera instancia, el solista hubiera sido Hanus Wihan y con Dvořák dirigiendo la orquesta, aunque finalmente no se pudo concretar la participación de Wihan debido a la imposibilidad de que el violonchelista pudiera estar en Londres en la fecha. A pesar de la insistencia de Dvořák a la Sociedad Filarmónica de Londres en que la ejecución solista fuera realizada por su amigo, no pudo ser, ocupando su lugar el violonchelista inglés Leo Stern. Paradójicamente, Wihan y Dvořák nunca llegaron a ejecutar juntos la obra. La primera interpretación de Wihan como solista fue realizada en enero de 1899 en La Haya, junto a Willen Melgelberg como director.

2. Las citas en el Concierto para violonchelo y orquesta, Op. 104, de Antonín Dvořák

Las citas presentes en el Concierto no resultan del todo dificultosas localizar al contar con delimitaciones muy definidas y con una relación interválica bastante similar a la obra citada, manteniendo su identidad temática. A pesar de lo anterior, resulta esencial profundizar sobre el tema, para tratar las citas en el Concierto de manera óptima, ya que muchas veces la cita musical resulta dificultosa, al compartir muchas similitudes con otros conceptos como la alusión y paráfrasis. Por lo mismo propongo en primera instancia explorar las diferentes perspectivas que se tienen del concepto de la cita, desde las principales disciplinas que la han estudiado, para indagar en su función y características. Luego de esbozar la cita musical se aislarán las respectivas citas del Concierto para violonchelo, sometiéndolas a una comparación, estableciendo similitudes entre la obra citada y la cita. También se entablarán conexiones entre las decisiones compositivas que llevaron a Dvořák a utilizarlas, con el fin de hallar su importancia y significado en la obra.

2.1 Aproximación al concepto de cita musical

Con el propósito de perfilar el concepto de cita sería prudente acercarse a él, en primera instancia, desde la lingüística, la cual ha estudiado esta práctica ampliamente, encontrando su principal sostén en la teoría literaria y la semiología. Desde este punto de partida, entendemos la cita como la presencia efectiva de una reproducción exacta de un texto enunciante dentro de otro texto, estableciendo una relación de copresencia que recae en múltiples funciones: “La cita tiene el estatuto de un criterio de validez, de un control de la enunciación, de un dispositivo de regulación, en ocasiones de autorregulación, de la repetición de lo ya dicho” (Compagnon, 2020, p. 16). En relación a la significación de la cita, esta resulta ser un recurso sujeto a interpretación, ya que la función que le atribuye el escritor en muchos casos no coincide con el sentido que le dio el autor, ni tampoco el sentido le da el lector; el fragmento dispuesto a citar es parte integral de un discurso que al ser aislado pierde su sentido original, pero que a su vez, al ser insertada dentro de otro discurso adquiere otro sentido y significación. El teórico literario Gerard Genette (1982), quien estudia las relaciones textuales, incluye a la cita en la categoría de intertextualidad junto con el plagio y la alusión, diferenciándose de estos principalmente por su condición explícita y literal, encontrándose “con comillas, con o sin referencia precisa” (p. 34).

En el área de la música podríamos definir una cita musical, en simples palabras, como un segmento de música de una obra que se encuentra dentro de otra obra musical, muy similar a la cita hablada o escrita (Burkholder, 2001, párr. 1). A pesar de la marcada similitud en las definiciones, la cita musical no comparte al pie de la letra con las características de su símil lingüístico. De esto nos explica Vernon Howard (1974) en su publicación *On musical quotation*, que aborda la cita musical alejándose un poco de la concepción lingüística:

“Además de carecer de convenciones estandarizadas para el esquematismo sintáctico una cita musical no necesita ser, digámoslo así, una réplica letra por letra del pasaje original. Mientras ciertos intervalos de marcación notacional y las duraciones relativas (...) permanezcan constantes, cambios en el modo, la armonía o el *tempo* son tolerables dentro de ciertos límites que no sacrifiquen la identidad temática.”(p. 311)

De esta forma la cita musical se entiende de manera más libre que la cita lingüística, menos restrictiva y con un mayor margen en cuanto a su abstracción. La delimitación de la cita estará establecida, de manera aproximada, por esquemas sintácticos propios de la música como por ejemplo las pausas que dividen secciones, cambios tonales y las frases musicales, cumpliendo el rol de las comillas. En cuanto a la literalidad, la relación interválica, relación armónica y ritmos, serán entendidos como indicadores representativos de esta, no teniendo la necesidad de ser una réplica exacta de la obra citada, siempre y cuando sea comprensible la identidad de esta. Howard clasifica las citas en directas e indirectas dependiendo del grado de similitud que existe entre la cita y la obra citada.

En relación a la referencia de una cita, en la musical es nula, resultando un problema que puede afectar la comprensión acabada de una obra al ignorar la existencia de una cita por parte del auditor. Es impensado que un auditor esté llevando la escucha de una obra pensando que cada frase musical es una posible cita, y, a su vez, una cita musical no deja de ser una solo por no ser reconocida. Jeanette Bicknell (2001, p. 185) propone considerar las similitudes entre el fenómeno de la cita musical y la cita no referenciada en el lenguaje hablado, en el que recae cierto grado de responsabilidad en el interlocutor que se atreve a emplear la cita, es decir, el compositor que decide implementar una cita en su obra asume un cierto grado de alfabetización musical en sus auditores. Para Bicknell la cita musical que no se reconoce pierde el efecto estético propio de la cita, pero aún sigue siendo estéticamente eficaz por sí misma. En este sentido, la cita musical resulta ser

excluyente para los oyentes que no cuentan con un conocimiento musical (en muchos casos un conocimiento amplio), impidiendo que se pueda llegar de manera cómoda a una comprensión profunda de la obra, pero esta exclusión no resulta ser permanente, teniendo siempre la posibilidad de informarse sobre el contexto de la cita empleada para el consumo futuro de la obra. Para finalizar, la autora menciona la posible existencia de “pistas” que van desde información paratextual, como un programa de conciertos, hasta considerar ideas estilísticas que se encuentren fuera del contexto de la obra y que puedan evocar músicas de otro periodo, cultura, estilo, compositor, etc., siendo una aproximación análoga con la cita no referenciada en el lenguaje hablado que se realiza con cierta entonación, pronunciación, gesto, acento, como en una conversación coloquial en donde un hablante cita sin referencia algún pasaje del *El Quijote* con acento castellano del Siglo de oro español, además mostrando una reverencia, haciendo que el oyente piense inmediatamente en Cervantes. Pero no hay que olvidar que tanto estas pistas, al igual que el fenómeno de la cita musical, suscriben a un muy específico tipo de oyente, sujeto a un determinado contexto social y cultural.

2.2. Las citas de la canción *Lasst mich allein* en el Concierto

Que Dvořák decidiera citar partes de su canción *Lasst mich allein* Op. 82 (B. 157) en el segundo movimiento (cc. 42-48) y tercer movimiento (cc. 467-473) de su Concierto para violoncello demuestra el profundo cariño que sentía por Josefina, abriendo su corazón y dejando expuestos sus sentimientos más profundos. El musicólogo Jan Smaczny (1999) al momento de comentar sobre las posibles interpretaciones del final del Concierto nos dice: “Al descifrar la explicación, surge una dimensión de asombrosa humanidad en el trabajo de un compositor que, con demasiada frecuencia, es rechazado por irreflexivo” (p. 84).

Dvořák conoció a Josefina Čermáková en 1865 al impartirle clases de música, enamorándose de ella, aunque finalmente nunca se concretó una relación, posiblemente por la timidez del joven compositor. En el verano del mismo año Dvořák compone su ciclo de canciones titulado *Cypresses*, Op. 2 (B. 11), que en su mayoría eran canciones con contenido amoroso, percibiéndose el sentir del compositor por Josefina. A pesar de que su amor no llegara a algún puerto, Dvořák no perdió las relaciones con la familia de Josefina y 1873 se casó con su hermana, Anna, y de esta forma el

contacto entre ambos se mantuvo a través del tiempo. En 1889 Dvořák compuso la canción *Lasst mich allein*, Op. 82 (B. 157) siendo la primera de un grupo de cuatro, publicadas en alemán³, usando como letra poemas de Otilie Malybrock-Stieler⁴ (1836-1913), poeta y traductora alemana (ver figura 1). Solo por el musicólogo y editor Otakar Sourek sabemos que esta pieza era la favorita de Josefina, aunque este dato pasa a segundo plano si consideramos a la canción como una reacción emocional y significativa solo para Dvořák. De todas formas, la existencia de un vínculo entre Josefina y la canción se vuelve más sólido al revisar el proceso de composición del Concierto. A continuación se adjunta la letra de *Lasst mich Allein* traducida al español:

*Déjenme andar solo en mis sueños,
¡No me molesten la felicidad que tengo en mi corazón!
Déjenme esta felicidad, déjenme el dolor,
¡que me han llenado desde que lo vi!*

*¡Déjame solo! No hagan huir esta paz
que siento en mi pecho, con sus fuertes palabras
Para que lo pueda ver y escuchar por todos lados:
Déjame solo con la luminosidad de su imagen.⁵*

En diciembre de 1894 Dvořák recibe una carta de Josefina, mientras este se encontraba en mitad del proceso de creación del Concierto. Fuera de los detalles domésticos mencionados en la correspondencia, en esta carta se expresaba el delicado estado de salud en el cual se encontraba Josefina, que en ese entonces estaba postrada en cama. Debió ser un duro golpe emocional para Dvořák que, en reacción inmediata, decide agregar una cita de la canción a su segundo movimiento, *Adagio ma non troppo*. En esta primera cita se puede apreciar la madurez y maestría compositiva de Dvořák, transformando la canción, a un compás de tres cuartos de manera elegante, y, a la vez evitando que se pierda la esencia de la misma; en pocas palabras Dvořák logra evitar que la canción se ubique como un elemento extraño al Concierto (ver figura 2). En esta sección en Sol menor la parte del violonchelo solista lleva la melodía, mientras es acompañado por la sección de cuerdas en

³ Luego fueron traducidas del alemán al checo por V. J. Novotny

⁴ El poema es parte del libro titulado “*Lyrische Gedichte und Übertragungen nach böhmischer Kunst- und Volks poesie*”, publicado en 1887.

⁵ Traducción del alemán al español por Martin Osten.

pizzicato, a excepción de los violines I que realizan arpeggios en fusas, sumándole la participación del clarinete con una segunda voz. La comparación de ambas obras en cuanto a la armonía nos muestra que Dvořák mantuvo la relación armónica de la segunda estrofa de la canción casi en su totalidad. A pesar de la diferencia al final de la frase en el Concierto, resulta impresionante constatar que estas siguen coincidiendo en la dinámica, manteniendo idéntico el clímax de la frase. Gracias a la relación interválica y la armonía, en estos pocos compases, damos por constatada la literalidad de la cita, pero, el desarrollo de esta sección no se queda atrás en aludir a la canción, presentándose en los instrumentos de madera, adquiriendo nuevos colores tímbricos, siempre acompañados del violonchelo llevando una segunda voz acompañante que baja cromáticamente. Luego de una expresiva sección marcada como *Un poco piú animato* se vuelve a presentar la cita, pero esta vez la melodía la ejecutan los clarinetes, mientras el violonchelo acompaña con arpeggios en fusa.

10 (Andante) *pp*
 Lasst mich al - lein! Versc heucht den Frie - den nicht In mei ner Brust mit eu - ren lau - ten

14 *p* *mf* *f* *ff*
 Wor - ten. Dass ich ihn seh' und hö - re al - ler Or - ten! Lasst mich al - lein mit sei - nes Bil des Licht!

FIGURA 1. Segunda estrofa de la canción *Lasst mich allein*, Op. 82, cc. 10-18.

El 27 de mayo de 1895 Josefina muere, y la reacción de Dvořák a este fatídico hecho es modificar el final del tercer movimiento de la primera versión del Concierto, agregando reminiscencias del primer y segundo movimiento, además de agregar otra cita de la ya mencionada canción, reforzando

el profundo significado personal que carga la obra para el compositor. En esta ocasión, quien presenta el tema de *Lasst mich allein* es el violín en solitario, acompañado por las maderas, mientras el violonchelo solista ejecuta un largo pedal de Fa# que desemboca en un arpeggio con tresillos (ver figura 3). Comparando las líneas melódicas de ambas obras, a simple vista es posible constatar lo literal de la cita, ya que mantiene los mismos ritmos e inclusive las mismas notas, salvo en la terminación, que sigue descendiendo hasta volver al Fa# (ver figura 4). El cambio más sustancial se encuentra en la armonía, que se mantiene en Si mayor, en segunda inversión, volviéndose completamente estática, dando la sensación de una meditativa calma.



FIGURA 2. Comparación entre la línea melódica de la segunda estrofa *Lasst mich allein* y la cita presente en el segundo movimiento del Concierto.

467

Fl. I

Ob.

Clar.

Cor.

Vlc. solo

Vln. I

Vln. II

p < *fz* > *dim.*

fz > *p*

p < *fz* > *p*

fz > *pp*

fp Solo

p < *fz* > *dim.*

fpp

FIGURA 3. Extracto de la Coda del tercer movimiento del Concierto, en donde se aprecia la segunda cita de *Lasst mich allein* en el Violin I.

Voz

2

pp

Vln. I

468

Solo

p < *fz* > *dim.*

FIGURA 4. Comparación entre la línea melódica de la primera estrofa de *Lasst mich allein* y la cita presente en la Coda del tercer movimiento del Concierto.

2.3. Cita de *Eugene Onegin*

En el tercer movimiento del Concierto aparece una posible cita, también en la coda al final del Concierto, pero de autoría ajena. La bajada del violonchelo en el compás 481 muestra gran similitud al dueto final de Tatiana y Eugene de la ópera *Eugene Onegin*, Op. 24, de Piotr Ilich Tchaikovski, estrenada en el año 1879 (ver figura 5). Hay indicios de que a Dvořák le gustaba mucho esta ópera, considerándola “un obra maravillosa, llena de sentimiento cálido y poesía” (Kuna, 1988, p. 360)⁶. A pesar de que no exista una masa crítica de fuentes suficiente para corroborar y respaldar esta cita, es impresionante el parecido entre ambas líneas melódicas. Las similitudes van principalmente en la relación interválica de las líneas melódicas, y la atmosfera que provocan: ambas líneas melódicas se desarrollan luego de sostener una nota larga y con un registro sobre agudo, resaltando al acompañamiento orquestal que acompaña con notas tenidas. Las diferencias radican en la armonía y el acompañamiento temático que constantemente ejecuta el clarinete como segunda voz en un registro bajo en el Concierto.

The image shows a musical score comparison between two pieces. The top staff is for Tatiana from *Eugene Onegin*, in 3/2 time, key of B-flat major, with a tempo marking of *riten. Meno mosso. (Andante)*. The bottom staff is for the Violoncello (Vlc.) from the Coda of the third movement of Dvořák's Concerto, in 2/4 time, key of D major, with a tempo marking of *p* and *dim.*. Both staves show a melodic line starting with a long note, followed by a series of eighth notes. The lyrics for Tatiana are: "Ахъ! счаст ье бы ло такъ воз мож но, Ash, wie war einst das Glück so na he,". The Vlc. staff has a trill (tr) on the first note and a dynamic marking of *p* and *dim.*.

FIGURA 5. Comparación entre la línea melódica de Tatiana de *Eugene Onegin* y la cita presente en la Coda del tercer movimiento del Concierto.

⁶ Milan Kuna (ed.).1988. *Antonin Dvořák: korespondence a dokumenty*, vol. II. Carta de Dvořák dirigida a Tchaikovski, fechada el 14 de enero de 1889. También disponible en: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Anton%C3%ADn_Dvo%C5%99%C3%A1k

El texto que canta Tatiana concuerda con el estado anímico que se puede encontrar en la parte de violonchelo en el Concierto, “La felicidad estaba tan cerca”, correspondiéndose a su vez con el posible estado emocional que Dvořák pudo haber sentido en el momento de perder a su primer amor. No está demás decir que en esta escena Tatiana y Onegin se separan definitivamente a pesar de declararse mutuo amor, dándole fin a la ópera. Considerando lo anterior, la incertidumbre de que Dvořák citara de manera consiente o no este extracto de la ópera, queda en segundo plano al repasar las similitudes que existen entre ambas obras.

3. Relevancia de las citas en la interpretación del Concierto

La información expuesta previamente es sin duda muy enriquecedora para todo aquel que quiera comprender y apreciar en profundidad de la obra. Para el intérprete que se disponga a ejecutar el Concierto, informarse sobre el contexto histórico que rodea a la obra ayuda a establecer lazos profundos con la obra, pero resulta inevitablemente preguntarse ¿De qué manera se puede utilizar esta información en un discurso interpretativo de la obra? En la presente sección trataremos de aproximarnos a una posible respuesta.

La historia de la interpretación del Concierto puede entregar algunas consideraciones interesantes en cuanto a la influencia de las citas en el discurso interpretativo. Jan Smaczny (1999), quien desarrolla un análisis de las grabaciones más icónicas de la obra en el siglo XX, relaciona el progresivo aumento en la duración de las interpretaciones del Concierto con el conocimiento relacionado a la conexión emocional que Dvořák tenía por Josefina, llegando a la conclusión de que los intérpretes, en la búsqueda de crear un discurso musical expresivo y coherente con la información histórica, han obviado las marcas metronómicas indicadas por el compositor, utilizando un “ritardando general”, aumentando la duración de todos los movimientos, como si el conocimiento del significado de las citas resignificara la obra en general:

“Pero a medida que el Concierto ha continuado ejecutándose, ciertamente ha crecido más de lo que Dvořák imaginó y quizás pretendía. El conocimiento de la nostalgia del compositor y la conexión de la obra con Josefina han comenzado, quizás, a condicionar las aproximaciones a la obra.

Mientras se prepara para comenzar su vida en el nuevo milenio, sería una lástima que la claridad de la línea de la obra fuera subvertida por un énfasis demasiado grande en su historia sentimental.” (Smaczny, 1999, p. 98)

En la figura 6 es posible apreciar los resultados del análisis de Smaczny, en donde claramente se distingue un aumento en la duración de la obra, sobre todo en el resultado total que desde la década de 1960 comienza a aumentar. Smaczny también nos cuenta que la interpretación del violonchelista Pablo Casals de 1937, en conjunto con el director George Szell, es el registro con mayor cercanía a las indicaciones de tempo escritas por Dvořák, dándonos un punto de referencia para juzgar las siguientes interpretaciones. A pesar de que esta aproximación al fenómeno de aumentación de la duración de la obra es acertada, lo cierto es que al momento de trazar una trayectoria detallada de la interpretación del Concierto es necesario considerar ciertos enfoques o tendencias interpretativas.

Mov.	Casals/ Szell (1937)	Gendron/ Mengelberg (1944)	Navarra/ Stupka (1951)	Fournier / Szell (1962)	Rostropovich/ Giulini (1977)	Tortelier/ Previn (1977)	Harrell/ Ashkenaz (1982)	Kliegel/ Halász (1991)	Ma/ Masur (1995)
1	13.22	13.54	13.48	14.38	16.23	15.13	15.30	16.06	14.59
2	10.22	10.35	10.32	11.22	12.53	11.30	13.24	12.22	12.31
3	11.32	11.40	10.32	12.14	13.37	12.12	12.56	13.33	12.45
Total	35.16	36.09	34.52	38.14	42.53	38.55	41.50	42.01	40.15

FIGURA 6. *Tabla de duraciones de las interpretaciones grabadas del Concierto en el siglo XX.* (Smaczny, 1999, p. 94, p. 97) ⁷

Los autores Jürg Stenzl e Irene Zedlacher (1995) en su intento por articular una historia de la interpretación musical occidental moderna (siglos XIX y XX) logran distinguir distintos estilos interpretativos, contando cada uno con sus propias exigencias y características. El primero de los estilos es el “expresivo”, siendo posible documentarlo desde mitades del siglo XIX, que se caracteriza por el uso de *rubato* para delinear y articular frases en la interpretación, en otras palabras, hacer uso de cambios de *tempos* en los puntos culmines y finales de una frase musical. Este estilo llegó a ser muy preponderante a principios del siglo XX, siendo posible destacar los registros de Gustav Mahler al piano (1905) y la grabación de la *Quinta sinfonía* de Beethoven por Arthur Nikisch (1913). El siguiente estilo interpretativo que mencionan los autores, y que surge casi como una antítesis al anterior, es el “neo-objetivo”, teniendo la característica de respetar el texto

⁷ Los datos presentes en la tabla fueron reunidos de las páginas 94 y 97 de Jan Smaczny. 1999. “Dvořák, cello concerto”.

musical en su totalidad, siguiendo al pie de la letra las indicaciones escritas por el compositor. Este estilo comienza a hacerse notar a principios de los años veinte, y es posible asociarlo a las radicales ideas relacionadas a la interpretación musical que Igor Stravinsky plasmó en su libro *Poética musical* (1946). Esta idea generó un gran impacto en los músicos intérpretes de la época, y sigue teniendo una gran relevancia en la actualidad. La interpretación de Casals/Szell (1937) pudo haber sido ideada bajo la influencia del estilo “neo-objetivo”, al acercarse con mayor precisión a los *tempos* que escribió Dvořák. De hecho, la práctica de seguir al pie de la letra las indicaciones escritas en la partitura resulta relativamente nueva si consideramos la música del siglo XIX, he inclusive siglos anteriores, en donde los interpretes cambiaban ritmos y adornaban notas a su conveniencia, siendo posible encontrar una interacción, entre el intérprete y la obra, que el compositor daba por hecho. No podemos saber qué intérpretes expuestos en la tabla tenían conocimiento de la presencia de las citas, y menos si comprendían su significado, pero está claro que los intérpretes prefirieron optar por un estilo “expresivo” desde los años sesentas, sobre todo si observamos los cambios en la duración del primer movimiento, que sin tener un material musical significativo, como lo es la cita, también se vio afectado de manera injustificada.

Una posibilidad viable para el intérprete que quiera transmitir el profundo significado personal de las citas, sin sacrificar las indicaciones del compositor, podría ser la ideación de una interpretación expresiva de las citas en el Concierto. Gracias a la información ya expuesta sabemos que Dvořák no pensó en un oyente alfabetizado capaz de reconocer sus citas, simplemente lo hizo con el propósito de homenajear a Josefina, sumándole el hecho de que *Lasst mich allein* resulta una obra aislada y poco conocida en el repertorio del compositor. Por lo mismo, el uso de pistas podría ser una opción interpretativa capaz de ayudar a expresar el significado de las citas, aproximándonos al estilo y material expresivo propio de la obra citada.

Pareciese que una primera aproximación a una interpretación expresiva solo tiene relación al uso del *rubato*, no respetando los *tempos*, alejándose de la voluntad del compositor, pero en realidad la idea expresiva en una interpretación resulta ser más profunda, pudiendo afectar a elementos musicales como son el timbre, dinámica y desde luego el *tempo*. De igual forma, lo expresivo puede ser observado desde perspectivas fuera de la música misma, ampliando su alcance. Eric Clarke (2006) nos entrega un posible acercamiento a la idea de expresión musical desde la psicológica: “La expresión puede entenderse como la consecuencia inevitable e irreprimible de la comprensión de la estructura musical; sin embargo, también es un intento consciente y deliberado del intérprete por

hacer que sus interpretaciones sean perceptibles” (p. 87). Siguiendo la misma línea, Clarke nos explica que un intérprete es capaz de imitar lo expresivo de una interpretación creando una especie de “imagen auditiva”, como si fuera una coreografía capaz de ser reproducible por el intérprete. Si lo relacionamos a nuestro caso, hallamos el rasgo común de que todas las citas ubicadas en el Concierto provienen del canto, tanto de la canción *Lasst mich allein* como de final de la ópera *Eugene Onegin*, pudiendo utilizar los recursos estilísticos propios del canto, exportándolos a nuestra interpretación en la medida de lo posible. Un recurso expresivo viable es el vibrato continuo, que consiste en mantener de manera controlada la oscilación y amplitud vibrato en una sucesión de notas o línea melódica. De igual forma, si tomamos de referencia interpretaciones expresivas de las obras citadas podemos crear una imagen auditiva con la capacidad de ser reproducida en la cita, es decir, escuchar interpretaciones de la obra citada nos permite imitar, de manera más o menos intuitiva, los recursos expresivos usados en dicha obra, tales como un determinado tipo de timbre o color, velocidad de vibrato, e inclusive sutiles cambios en la agógicos.

4. Conclusión

Resulta interesante la manera en que los intérpretes consiguen abrirse paso en la búsqueda de una mayor libertad expresiva. Si bien los medios y recursos para conseguirlo apuntan a una búsqueda de un resultado estético, no hay que olvidar que su principal objetivo es hacer que una interpretación se sienta más humana, siendo capaz de expresar significados profundos. Es llamativa la influencia de las citas en la interpretación del Concierto en si menor de Dvořák, sobre todo en el aumento de duración de la obra. Resulta interesante cómo los intérpretes, en esta búsqueda de expresar la información histórica, han integrado el *rubato* en prácticamente toda la obra, y muchas veces desobedeciendo las marcas metronómicas del mismo compositor. En este punto hay que tener cuidado, ya que pareciese que esta información histórica ha afectado al significado total de la obra, como si el Concierto en su totalidad fuera un homenaje a Josefina. Claramente, según como lo indican los antecedentes expuestos más arriba, se entiende que las motivaciones de Dvořák por componer un Concierto para violonchelo eran muy posteriores a los acontecimientos ligados a Josefina. El interés de Dvořák por componer un concierto solístico para el instrumento datan desde sus primeros años como compositor, desde su primer Concierto, pasando por la solicitud de Hanus

Wihan, hasta el periodo en donde exploró componer para el instrumento, pero con una orquesta reducida. Los antecedentes del Concierto demuestran que Dvořák insertó las citas como una reacción emocional a los acontecimientos ligados a Josefina que sucedieron cuando ya tenía gran parte de la obra completada. De ahí se explica que en el primer movimiento no haya ninguna referencia a Josefina. También hay que tener cuidado al considerar que la amplitud en la duración del Concierto en las distintas interpretaciones de la obra a través del tiempo se debe solo a la información histórica. No se sabe a ciencia cierta quiénes de los intérpretes comparados más arriba realmente tenían conocimiento de las citas, pero sí se tiene certeza de la historia de la interpretación musical del siglo XX. Para tener una respuesta acertada respecto a este fenómeno es necesario indagar en los múltiples factores relacionados a la interpretación musical, tanto desde una esfera social de la práctica instrumental, hasta la subjetividad misma del intérprete, y no suponer simplemente que la información de las citas resignificó el Concierto en su totalidad. Resultaría provechoso estudiar la duración del Concierto en el siglo XXI, para saber si la tendencia sigue en alza o se ha mantenido, y de ser lo segundo, dilucidar si se ha instaurado alguna tradición interpretativa y cuál fue su causa.

Con respecto a las “pistas” que propone Bricknell para resolver de cierta manera el problema de la referencia en la cita, resulta una solución parcial, pero no por eso menos provechosa, ya que con la aplicación de estas se amplían las posibilidades interpretativas de las citas, combinando recursos expresivos y estilísticos, dándole riqueza a la interpretación. Sería interesante aplicar esta propuesta a obras de compositores como Charles Ives, que le da un uso caleidoscópico a la cita, o en obras donde el material musical citado es muy variado en estilos, como el Cuarteto de cuerdas N°3 (1983) de Alfred Schnittke en el que cita el *Stabat Mater* Orlando di Lasso, el tema de la *Grosse Fuge* de Beethoven y la firma musical de Schostakovich. Las citas en el Concierto de Dvořák son más bien cercanas a las obras citadas en cuanto al estilo, por lo tanto, resulta menos impresionante el resultado. Resulta importante la existencia de algún estudio que se centre en el rol que cumple el intérprete al ejecutar una cita musical, como si al buscar relaciones análogas entre el lenguaje y la música, para explicar ciertos fenómenos, se omitieran actores fundamentales en el proceso que da vida a la música. Siguiendo la misma línea, una pista que sin duda ayudaría mucho al oyente es la implementación de información adicional en el programa de concierto, que explique la referencia de la cita y su significado (de hecho perfectamente se podrían utilizar los apartados 2.2 y 2.3 de este mismo texto).

Bibliografía

- Bricknell, Jeanette. (2001). *The problem of reference in musical quotation: A phenomenological approach*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 59:2 pp. 185-191.
- Burkholder, J. Peter. (2001). *Quotation*. Grove Music Online. Consultado el 27 de Mar. de 2021, en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052854>.
- Clarke, Eric. (2006). *Comprender la psicología de la interpretación*. En John Rink (ed.). La interpretación musical. Madrid: Alianza Editorial.
- Compagnon, Antoine. (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Barcelona. Editorial Acantilado.
- Davidson, Jane. (2006). *El lenguaje del cuerpo durante la interpretación*. En John Rink (ed.). La interpretación musical. Madrid. Alianza Editorial.
- Döge, K. (2001). Dvořák, Antonín. *Grove Music Online*. Consultado el 27 de marzo de 2021 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051222>.
- Genette, Gérard. (1982). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid. Editorial Taurus.
- Goodman, Nelson. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis. Harvester Press.
- Howard, Vernon. (1974). *On musical quotation*. The Monist, 58(2). pp. 307-318.
- Johnson, Peter. (2006). *El legado de las grabaciones*. En John Rink (ed.). La interpretación musical. Madrid. Alianza Editorial.
- Kuna, Milan (ed.) (1988). *Antonin Dvořák: korespondence a dokumenty*, vol. II. Praga,
- Smaczny, Jan. (1999). *Dvořák: Cello Concerto*. Cambridge University Press.
- Stenzl, Jurg y Zedlacher, Irene (1995). *In search of a History of Musical Interpretation*. The Musical Quarterly, vol 79, No 4. pp. 683-699.
- Stravinsky, Igor. (2006). *Poética musical* (trad. Grau, E.). Barcelona. Editorial Acantilado.