



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA**

**OPCIÓN DE TESIS**

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-VIOLA

PRESENTA

**ÁNGEL MEDINA GONZÁLEZ**

**ASESOR: MTRO. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ**



México. D. F.

Agosto de 2005

m 348520



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Angel Medina González

FECHA: 27 Sep 2005

FIRMA: [Firma]

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, a quienes amo...

A mi esposa, gracias por tu valiosa ayuda y apoyo en todo este trabajo, te amo mi niña...

A Gellya, gracias por todos estos años en los que me ha dedicado mucho de su tiempo y de su conocimiento buscando hacerme crecer como músico y por transmitirme su amor por la música...

A mi asesor, Gustavo Martín Márquez por todo su tiempo y empeño...

A mis profesores, David Espinosa, Savarthasiddh Uribe, Edgardo Espinosa, Luisa Durón y Zoia Kamysheva gracias por su ayuda...

## CONTENIDO

### Programa

	Página
Suite no.1 en Sol Mayor BWV 1007, para viola sola ..... J.S. Bach	1
Concierto en Re Mayor, para viola y orquesta ..... F.A. Hoffmeister	14
Trío en Mi bemol Mayor KV498 ..... W.A. Mozart Para clarinete, viola y piano	23
Romanza, para viola y piano..... Dmitri Shostakovich	34
Canción en el puerto, para viola y piano..... Joaquín G. Heras	41
Anexo 1. Síntesis para el programa (Notas al programa) .....	49
Fuentes de consulta.....	55

**J. S. BACH**  
**Suite no.1 en Sol Mayor BWV 1007**

**Biografía**

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. A la edad de nueve años muere su madre y un año después su padre, por lo que Bach queda al abrigo de su hermano mayor Johann Christoph quien además le dio sus primeras lecciones de música. Gracias a su bella voz pudo entrar como corista en el internado del liceo de Lünemburg cursando todas las clases. Cuando cambió su voz, la escuela lo mantuvo todavía por algún tiempo gracias a su buen desempeño. En 1703 Bach aceptó las funciones de violinista en la orquesta del príncipe de Weimar aunque por muy poco tiempo, pues unos meses después fue nombrado organista en Arnstadt, permaneciendo allí cuatro años para luego aceptar el mismo cargo de organista en Mühlhausen, en donde además se casó con su prima María Bárbara Bach. En junio de 1708 dejó Mühlhausen por Weimar, donde desempeñó durante nueve años las funciones de organista de la corte y músico de cámara.

De 1717 a 1723 Bach toma el puesto de *Capellmeister* en la corte del príncipe de Cöthen. Es aquí donde Bach produce sus cantatas profanas y la mayoría de la música de cámara e instrumental. Dentro de estas obras surgen las Suites orquestales, los Seis Conciertos de Brandenburgo, las Sonatas y Partitas para violín solo, así como las Seis Suites para violoncello solo, que aunque son menos audaces que sus obras para violín solo, son igualmente notables. En Cöthen Bach también se encontró con un destino que no pudo cambiar, su esposa y compañera Maria Barbara muere mientras él se encontraba en Carlsbad acompañando al príncipe Leopoldo. Cuando él regresó, su esposa ya había sido enterrada y no pudo hacer otra cosa que llorar sobre su tumba. Año y medio después de la

muerte de María Barbara, Bach encontró a Ana Magdalena Wülken quien fue para él, al mismo tiempo que su nueva esposa, una segunda compañera ideal, demostrando siempre un interés por el arte de su esposo. Es sabido que ella le ayudaba a copiar sus composiciones. También es sorprendente la semejanza que adquirió su escritura con la de su compañero, de quien también recibió lecciones durante mucho tiempo.

En 1722 muere Buxtehude quedando vacante el puesto de *Thomascantor*, que no es otra cosa que maestro de capilla de las iglesias de Leipzig. Este trabajo consistía en dar lecciones y dirigir los coros que los internos cantaban en las dos iglesias principales. Bach dudó varios meses antes de presentarse como candidato; una vez en este puesto, en mayo de 1723, inicio sus funciones que debió cumplir durante veintisiete años. Es en esta época donde fueron creadas las más bellas composiciones religiosas del artista: Cantatas, Motetes, Pasiones. De esta manera, Bach dedicó en Leipzig mucho tiempo para la composición.

Bach sabía admirar todo lo grande, dejando de lado cualquier vanidad personal. Su carácter fue siempre amable y modesto aunque con mucha dignidad cuando esto lo requería. Un buen ejemplo de ello fue su actitud hacia Händel, a quien nunca conoció pues en las tres ocasiones que Händel visitó Halle, su ciudad natal, Bach no pudo entrevistarse con él. La primera vez, Bach llegó a aquel lugar cuando ya Händel se había ido. En el segundo viaje de Händel, Bach que ya vivía en Leipzig, estaba enfermo y no pudo viajar, sin embargo Bach envió a su hijo Wilhelm Friedemann para invitar a Händel a que lo fuera a visitar. Händel le mando decir en aquella ocasión que lamentaba no poder asistir. Para el tercer viaje de Händel, Bach ya había muerto. La mejor prueba de la modestia de Bach son las copias que hizo de la música de Palestrina, Frescobaldi, Lotti, Caldara, Händel y Telemann entre otros.

Bach fue un hombre saludable en términos generales, su parte débil eran sus ojos; miope de nacimiento, su vista se debilitó progresivamente. En el invierno de 1749-50, Bach queda ciego tras someterse a dos operaciones consecutivas. La mayoría de sus primeros biógrafos narran la anécdota de los días previos a su muerte donde dictó la música del coral para órgano *Vor deinem thron tret'ich* (Ante tu trono me presento). A la mañana siguiente, días antes de su muerte recuperó la vista por unas horas, en lo que el considero el último regalo que Dios le hizo. Bach siendo un hombre profundamente creyente, esperaba con gozo el momento de reunirse con el Señor; pidió que se le tocara un poco de música y su

familia le cantó su coral *Alle menschen müssen sterben* (Todos los hombres tienen que morir). Poco después perdió la conciencia por un ataque de apoplejía y murió el 28 de julio de 1750 siendo enterrado en el cementerio de San Juan de Leipzig.

### **La suite**

El vocablo francés suite - que significa serie - es el generalizado para designar la reunión de diversas piezas instrumentales independientes entre sí. Regularmente eran danzas o piezas con este carácter, pero combinadas para ejecutarse seguidas formando un todo. La suite fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII. Recibió también las denominaciones (según Joaquín Zamacois en su curso de formas musicales) de *Ordre* (francesa), *Partita* (alemana) y *Sonata* (italiana). Después de Bach, tal tipo de composiciones y los vocablos que lo designaban desaparecieron rápidamente, salvo el de sonata que subsistió, pero no con la significación que tuvo hasta entonces.

A la suite antigua, en los primeros tiempos, la constituían exclusivamente canciones y danzas populares de la época medieval, muy breves y sin desarrollo alguno. La evolución natural de toda forma se manifestó en los sentidos de ir abandonando su simplicidad bajo la influencia de la rica polifonía y en ir desapareciendo algunos tipos de danza, como el *Passamezzo* y la *Forlana*, para dar entrada a piezas como el *preámbulo*, la *obertura*, el *aria*, *burlesca*, *capricho*, y de ir reduciendo el número de piezas. Algunas de estas piezas llegaron a ser elementos básicos de la suite, como la *Allemande*, la *Courante*, la *Zarabanda* y la *Gigue*.

La suite se organizó en la edad media por la costumbre de acoplar ciertas danzas, ya en el siglo XVI la suite cobró su forma definitiva y durante el XVII todos los compositores escribieron música para este género, enriqueciendo su estilo polifónico. La suite culminó en la obra de J.S.Bach, ya que después de éste desapareció como forma musical importante para ser sustituida por la sonata; sin embargo, en el siglo XX muchos compositores la retomaron.

Todas las danzas de la Suite no.1 en *Sol Mayor* BWV 1007 están en la misma tonalidad pero en muy variados tiempos y figuras rítmicas propias de las danzas. Los

elementos temáticos son presentados con distintas variantes, algunas están escritas en compases binarios, mientras que otras están escritas en compases ternarios.

Bach escribió seis suites francesas, seis suites inglesas, seis suites para violoncello, tres sonatas y tres partitas para violín, cuatro suites para laúd y las suites orquestales.

## Análisis de la obra

### Prélude

Antiguamente el preludio era una pieza en la que el intérprete improvisaba sobre la tonalidad de la obra y cuya forma nunca estuvo definida; al ser más bien una improvisación, carecía de forma pues ésta era libre. En el caso de nuestra suite, el *Prélude*, al parecer tiene dos partes claramente establecidas. La primera parte llega hasta la mitad del compás número veintidós, que reposa por poco tiempo sobre la *dominante* de la tonalidad, para continuar con otros veinte compases que nos llevan otra vez a la *tónica*, haciendo un total de 42 compases.

Los primeros compases mantienen un pedal de *Sol* que además de afirmar la tonalidad nos da una idea de resonancia y polifonía al mismo tiempo. [Ejemplo a)]

a)



Aquí Bach emplea cualidades sonoras parecidas a las del órgano; nunca se aleja de la tonalidad siempre conserva una clara y definida cercanía al centro tonal con el empleo de dominantes auxiliares. El material temático siempre es el mismo; arpeggios y escalas con distintas variantes, de aquí la genialidad del autor. En el compás 8 realiza un cambio en el dibujo melódico [Ejemplo b)] usando por primera vez escalas. Motivo que emplea en distintas ocasiones como puente para realizar otros cambios melódicos, como en el compás 10 [Ejemplo c)]





A partir del compás 15 comienza a preparar el cambio armónico a la región de la dominante (*Re Mayor*) utilizando *dominantes* auxiliares como ya lo ha estado haciendo, manteniéndose en la región de la *dominante* hasta el compás veintidós donde por primera vez encontramos un cambio rítmico [Ejemplo d)].

d)



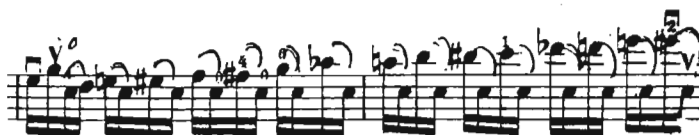
A partir del compás 31 comienza a crearse una tensión a través de una nota pedal , (cuerda al aire de *La*) con las notas tocadas en la cuerda vecina [Ejemplo e)].

e)



Esto desemboca en una progresión de escalas ascendentes cromáticas [Ejemplo f)] alternadas con una nota pedal en la cuerda de *Re*, *dominante* de la tonalidad de *Sol* que al mismo tiempo nos da la tensión para llegar al clímax de la obra, para concluir en una cadencia perfecta en un acorde sonoro de *Sol Mayor*.

f)



## Allemande

El siguiente número de la suite es una *Allemande*, esta danza es de forma binaria igual que el resto de las danzas de la suite cuyo compás esta en 4/4. Esta pieza está dividida en dos secciones, su característica es el comienzo anacrúsico seguido por notas en *semicorcheas* que finalmente se convierten en el material temático de esta danza [Ejemplo g)].

g)



Se encuentra en la tonalidad de *Sol Mayor* y los primeros 16 compases van de la *tónica* a la *dominante*; en esta primera sección hace su aparición un elemento rítmico melódico de gran importancia para toda la pieza [Ejemplo h)] corchea con punto (compás 4).

h)



Esta sección concluye en la *dominante*, *Re Mayor* [Ejemplo i)]

i)



La segunda sección de 16 compases comienza en la *dominante* (*Re Mayor*) y termina en la *tónica* (*Sol Mayor*). Es importante destacar en esta sección el uso que hace de las *subdominantes* (II y IV) y el empleo nuevamente de *dominantes* auxiliares

desembocando en el homónimo menor de la *dominante* de *Re M* que es *La menor* en el compás 24 [Ejemplo j)].



A partir de compás 25 comienza el retorno a *Sol Mayor* a través de una progresión del compás 26-28, donde inicia una sección de cierre para concluir en *Sol Mayor*.

### Courante

La siguiente danza es una *Courante*, también es una forma binaria y está escrita nuevamente en *Sol Mayor*. Esta danza es anacrúsica en  $\frac{3}{4}$ , es mucho más rápida que la *Allemande* y su material temático son *corcheas* y *semicorcheas* con frases pequeñas; es muy juguetona y nos invita a bailar [Ejemplo k)].

k)



La primera sección de esta danza va del compás 1-18, terminando en la *dominante*, *Re Mayor*. En las dos secciones se da una frase con el mismo patrón, la primera vez en la *dominante* y la segunda en la *tónica* [Ejemplo l)] compás 14 y 15 y compases 36 y 37 [Ejemplo m)].

l)



m)



La segunda sección rítmicamente comienza igual que la primera y va de la dominante a la *tónica* [Ejemplo n)].

n)



Esta sección está claramente dividida en dos partes, la segunda de las cuales comienza después de una cadencia al VI grado de la tonalidad, *Mi menor* [Ejemplo o)].

o)



Para después llegar al proceso cadencial que resuelve a *Sol M.*

### Sarabande

La *Sarabande* al igual que las otras danzas es una forma binaria y nuevamente esta en *Sol Mayor*; escrita en  $\frac{3}{4}$ , es de carácter lento y nos invita a la introspección. Motívicamente, el empleo de acordes, *corcheas* y *semicorcheas* llenan de manera absoluta cada compás [Ejemplo p)].

p)

### Sarabande



Esta *Sarabande* está dividida en dos secciones. La primera sección de 8 compases comienza en el I grado de la tonalidad *Sol M*, para quedar suspendida en la *dominante (Re Mayor)*. La segunda sección va de la *dominante* a través de una cadencia del V *Re Mayor* al I *Sol Mayor* (compases 9 y 10) da pie a una progresión de *dominantes* auxiliares que desembocan en el VI grado (en el compás 12) terminando la primera parte de esta segunda sección [Ejemplo q)].

q)



El proceso cadencial comienza en el compás 13, donde cabe destacar el empleo de las *subdominantes* para concluir con una cadencia perfecta a *Sol*.

### Menuet I y Menuet II

En esta sección de la suite Bach ofrece un par de *Menuets* en compás de  $\frac{3}{4}$ . En su origen, el movimiento de esta danza era reposado, casi lento, ya que el objetivo principal de la danza consistía en expresar un saludo, con toda la gracia y elegancia que describían los códigos de la época. El primer *Menuet* es binario, para dar paso al segundo, que también tiene dos partes bien definidas, para luego volver al primer *Menuet* y así formar una sola pieza.

El primer *Menuet* está escrito claramente en *Sol Mayor* dividido en dos secciones que a su vez se repiten y como en el resto de las danzas se dividen en dos partes, la primera definiendo la tonalidad y la segunda llevando a la *dominante*; motivicamente expone todos los elementos del compás 1- 4 [Ejemplo r)].

r)

**Menuetto I**

Vla. *mf*

La segunda sección comienza en la *dominante* (compás 9) y reposa en el VI grado en el compás 16 donde también aparece un elemento rítmico nuevo (negra con punto) [Ejemplo s)].

s)

3

La segunda parte de esta sección inicia la transición de la *dominante* a la *Tónica* compás 17-24.

En el segundo *Menuet* el material temático se expone en los primeros 2 compases [Ejemplo t)] y tiene un carácter distinto al del primer *Menuet*. Esta dividido en dos secciones, la primera reafirma la tonalidad de *Sol menor* terminando en la *dominante*, desembocando en la segunda sección nuevamente en *Sol menor* dividida en frases de 8 compases. Concluye en una cadencia perfecta en *Sol menor* para regresar al primer *Menuet*.

t)

**Menuetto II**

*p*

### Gigue.

Una *Gigue* alegre y brillante sirve como final de toda la suite, su compás es de 6/8 con un comienzo anacrúsico. Nuevamente en *Sol Mayor*, en dos secciones; motivicamente es de una gran sencillez y al igual que las otras danzas nos expone sus elementos en los primeros 4 compases [Ejemplo u)].

u)



La primera sección consta de 12 compases, comenzando en *Sol Mayor* para concluir la sección en la *dominante Re*, compás 12.

La segunda sección consta de 22 compases comienza en la *dominante* y termina en la *tónica Sol Mayor*. Esta segunda sección se divide en tres pequeñas partes; la primera de ellas consta de 8 compases comenzando en la *dominante* [Ejemplo v)].

v)



Para reposar inmediatamente en el VI grado relativo menor *Mi* tonalidad en la que permanece hasta la entrada de la segunda parte, que consta de 4 compases y que motivicamente ofrece un cambio que le da dinamismo colocando *semicorcheas* va de la *tónica* a la *dominante* (compases 21-24) [Ejemplo w)].

w)



La última parte que va del compás 25-34 [Ejemplo x)] a través de una progresión nos lleva a concluir en una cadencia perfecta a *Sol*, que es además el final de toda la Suite.

x)



### Comentarios acerca de las suites de Bach

De las seis suites para violoncello no se conserva más que una copia de Ana Magdalena. Al parecer estas suites fueron compuestas para Christian Bernhar Linike. Las seis forman un compendio de obras independientes muy relacionado con las características del instrumento. Las transcripciones para viola de las seis suites de Bach no son las primeras obras que han cambiado de un instrumento a otro. El mismo Bach realizó transcripciones de obras instrumentales suyas o de otros compositores para el órgano y otros instrumentos. Las primeras las realizó entre 1708 y 1717. Es importante señalar que Bach no se limitó a una reproducción más o menos exacta de las obras originales, sino que en cada caso compuso obras muy personales, en ocasiones muy relacionadas con el original, dependiendo de las características del instrumento al que transcribía. Es por esto que ésta transcripción del violoncello a la viola es en realidad una gran transcripción, pues se adapta perfectamente al instrumento, casi como si hubiese sido escrita así originalmente; la ventaja de la viola es que está afinada igual que el violoncello (por quintas), solo que a una octava más alta.

Cuando algún compositor o intérprete escucha una melodía, concierto, sonata o canción y quiere hacer una versión para otro instrumento, debe tomar en consideración la naturaleza de éste y hacerlo hasta donde los recursos técnicos se lo permitan, como lo hizo



en su momento Franz Liszt cuando oyó los caprichos de Paganini para violín solo y aprovechó el material de estas piezas para el piano.

Bach hizo numerosas transcripciones; he aquí unos ejemplos: De sus sonatas para violín solo, arregló para órgano la fuga de la primera sonata, transportándola de *Sol menor* a *Re menor*. La segunda sonata (*La menor*) fue enteramente transcrita para el clave. La fuga de la tercera sonata existía ya como fuga para órgano. Bach se sirvió también del prelude de la tercera partita como introducción a la *Ratswahlcantate: Wir danken dir Gott* (No 20, compuesta en 1731).

Bach ha sido sin duda uno de los más frecuentes transcriptores de sus propias obras. Es curioso advertir su tendencia a transcribir obras de violín para clave. Algunos de sus conciertos para clave no son sino transcripciones de conciertos para violín. Algunas obras de Vivaldi fueron tomadas por Bach para ser interpretadas por otros instrumentos. Tal es el caso de su concierto para cuatro violines, que fue tomado por Bach para ser interpretado con cuatro clavecines.

La viola ha tomado poco a poco un repertorio cada vez más amplio y difícil, los compositores del siglo XX han hecho de ella un instrumento de gran nivel y virtuosismo. Entre las obras que se han escrito para este bello instrumento se encuentran también algunas transcripciones de estudios que originalmente fueron compuestos para el violín. Esto ha redundado en que la viola ha tomado cada vez con mayor frecuencia papeles protagónicos en la música de cámara y en las obras para orquesta del siglo XX. Los cuartetos de cuerda le han dado también un lugar de solista al igual que los tríos de cuerdas (violín, viola, cello), entre muchas otras combinaciones de instrumentos. Sin lugar a dudas las transcripciones son en muchos casos el único medio por el cual la música sigue estando viva hasta nuestros días.

## **FRANZ ANTON HOFFMEISTER**

### **Concierto en Re Mayor para Viola y Orquesta**

#### **Biografía**

Nació en Rothenburgo en Neckar, el 12 mayo de 1754, murió en Viena el 9 febrero de 1812. Compositor y editor de música austriaco, en 1768 a los catorce años de edad viajó a Viena para estudiar leyes. Después de titularse y cautivado por la rica y variada vida musical de Viena, dedicó su tiempo a la música, especialmente a la composición y a la edición, convirtiéndose en uno de los compositores más populares de este lugar, con un catálogo extenso. Sin embargo se le recuerda más por su labor como editor de música.

Desde 1783 cuando la publicación de la música vienesa todavía estaba en sus inicios, él comenzó a publicar dos series de sinfonías en Lyon (impresos por Guera), y algunos cuartetos y duetos para flauta. Hoffmeister editó las obras de muchos compositores vieneses prominentes como Clementi, Pleyel, Vanhal, Beethoven, Mozart y Haydn. En el caso de Mozart hubo primeras ediciones, como su cuarteto con piano en sol menor K 478 y el cuarteto para cuerdas K 499 conocido como "Hoffmeister". Su actividad como editor tuvo su mejor momento hacia 1791. La última publicación de Hoffmeister apareció en 1806, para posteriormente retirarse y dedicarse a la composición.

Sus sinfonías fueron admiradas por su fluidez en las melodías por otro compositor de la época: Johann Schobert, y sus trabajos pedagógicos aún son usados por ser igualmente agradables e instructivos; un ejemplo de ello es su método para viola. La mayoría de sus operas fueron compuestas y escenificadas durante la década de 1790.

Dentro de la producción de Hoffmeister, la flauta ocupó un lugar prominente tanto en conciertos como en obras de cámara. En su catalogo encontramos más de cincuenta sinfonías, numerosos conciertos para diversos instrumentos, música de cámara, obras para piano, varias colecciones de canciones, ocho operas y algunos métodos.

### Análisis de la obra

#### Allegro

Este movimiento, escrito en compás de 4/4 y en la tonalidad de *Re Mayor*, tiene forma sonata. La exposición da inicio con un *tutti* en la orquesta presentando el tema principal (primeros 8 compases). La primera parte (compás 1 al 4) se basa en dos motivos: El 1er.Motivo [ejemplo a)] va de la *Tónica* a la *Dominante*.

a)

1. Allegro

The image shows a musical score for the first movement of an Allegro. It features two staves: the top staff is for Flute (Via.) and the bottom staff is for Piano (P.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked '1. Allegro'. The flute part begins with a 'Tutti' marking and a dynamic of 'f'. The piano part begins with a dynamic of 'f' and includes markings for 'Ob.' and 'Hr.'. The score shows the first four measures of the piece.

El 2º Motivo [ejemplo b)]. Rítmicamente es idéntico a la segunda parte del primer motivo sin el adorno, y va de la *dominante* a la *tónica*. La exposición del tema resume armónicamente la trayectoria que va a seguir en todo el movimiento: exposición (*Re Mayor*)- desarrollo (*La Mayor*) – reexposición (*Re Mayor*).

b)



La segunda parte del tema (los siguientes 4 compases) complementan la afirmación tonal y va de la *subdominante* (*Sol Mayor*) a la *tónica* (*Re Mayor*), para dar paso a un nuevo episodio de 8 compases con elementos motivicos del tema y elementos secundarios donde armónicamente va de la *dominante* a la *tónica*, para dar paso a un episodio de transición de 17 compases a manera de puente, que presenta el tema en la viola solista, nuevamente en (*Re Mayor*), desembocando en un nuevo episodio, desde la entrada de la viola con el tema en el compás 35 [Ejemplo c)].

c)



Este pasaje permite el lucimiento del instrumento solista acompañado de la orquesta que le da soporte armónico; armónicamente no hay ningún cambio importante, prácticamente repite el esquema armónico de la primera parte de la exposición ( *tónica – dominante – tónica*) hasta desembocar en la anacruza del compás 68 a un episodio de transición modulante hacia el desarrollo donde la viola cambia de textura usando dobles cuerdas a partir de la anacruza del compás 72 [Ejemplo d)]; todo este pasaje sirve de puente para dar paso a la siguiente sección.

d)



El inicio del desarrollo (compás 90) [Ejemplo e)], se encuentra en la tonalidad de la *dominante* (*La Mayor*) y al igual que en la exposición se presenta con un *tutti* de la orquesta. Enseguida retoma elementos del tema principal en un nuevo episodio con el

solista, que en su primera parte se encuentra en *La Mayor* y a partir del compás 124 (a través de variantes de la segunda parte del motivo inicial del tema) va preparando una modulación al relativo menor de *Re Mayor*, (*Si menor VI*).

e)

Musical score for Example e). It features two staves. The top staff is marked 'Tutti' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is marked 'Ob. Hr.' and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

A partir del compás 127, a través de la *dominante* de *Si menor*, comienza a modular a esta tonalidad en un episodio que da inicio a la conclusión de ésta sección con la presentación del primer motivo del tema en la orquesta en el compás 150. Esta escrito en la tonalidad de *Si menor* a manera de puente, e inicia el proceso modulante de regreso a *Re Mayor* para dar paso a la reexposición en el compás 161 [Ejemplo f)].

f)

Musical score for Example f). It features two staves. The top staff is marked 'Solo' and contains a single note with a dynamic marking of 'f'. The bottom staff is marked 'Str.' and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of 'mf'. The key signature has one sharp (F#).

La reexposición se presenta en la orquesta y el solista, tal como lo mostraron en la segunda parte de la exposición. Armónicamente la estructura es similar, reafirmando la tonalidad pero enriquecido melódica y rítmicamente. Lo anterior desemboca en un episodio del solista con la orquesta de considerable importancia, que se queda suspendido en la inversión del primer grado, para que inicie la cadencia del solista en el compás 211. La cadencia de 19 compases inicia en la *dominante* de *Re mayor*, con una breve inflexión al VI grado (*Si menor*) en la parte central, regresando a la *dominante* de *Re Mayor* y concluyendo el Allegro con un *tutti* de 5 compases en la *tónica*.

## Adagio

Este movimiento se encuentra en *Re menor* y en compás de 4/4; es de forma sonata simple. La exposición da inicio con una introducción anacrúsica en la orquesta, que sirve para reafirmar la tonalidad. La exposición del tema lo hace la viola a la par de la orquesta en el compás 7 [Ejemplo g)].

g)



El tema de 6 compases lo constituyen 2 motivos; el inicio del tema nos recuerda rítmicamente la segunda parte del primer motivo del Allegro. El compositor hace la exposición del tema en *Re menor* iniciando un episodio modulante al relativo mayor (*Fa Mayor*), tonalidad que afirma en el compás 18, donde la viola acompañada de la orquesta hace un breve desarrollo del material temático ya expuesto, para continuar en el compás 38 con un breve desarrollo, donde la viola vuelve junto con la orquesta a exponer la primera parte del tema.

El desarrollo se encuentra en *Fa Mayor* y es de carácter secundario en relación con la exposición. Consta únicamente de 15 compases que permiten modular a *Re menor*, tonalidad en que inicia la reexposición (Compás 53) [Ejemplo h)].

h)



La reexposición del tema es literal como se presentó en la exposición en la tonalidad de *Re menor*, tonalidad con la que desarrolla y culmina esta sección.

### Rondo

Este movimiento tiene forma sonata, nuevamente (como en el 1er movimiento) se encuentra en *Re Mayor* pero ahora en compás de 6/8. La primera presentación del estribillo cumple las funciones del tema, éste consta de dos partes de 8 compases cada una. La primera se presenta con el solista y la orquesta [Ejemplo i)] y la segunda parte es presentado sólo con la orquesta; armónicamente, va de la *tónica* a la *tónica*, empleando una cadencia I-IV-V-VI-I.

i)

3. Rondo

La viola presenta la primera copla (compás 17) [Ejemplo j)] que tiene elementos del estribillo, escalas y arpeggios que armónicamente van de la *tónica* a la *dominante*, para presentar en la anacrusa del compás 37 presentar nuevamente el estribillo, exactamente igual que la primera vez.

j)

A partir del compás 53 se presenta la segunda copla [Ejemplo k)] lo que equivaldría al desarrollo, una parte de esta copla se encuentra en *Si menor* donde se desarrollan los motivos ya expuestos en un tema de 8 compases.

k)

Este tema inicia en *Si menor* y concluye en *Re mayor*, a partir de ahí la viola comienza una transición de 24 compases con escalas, arpeggios y breves elementos motivicos a manera de puente, para volver al tema de la 2ª copla, nuevamente en *Si menor*, pero esta vez dejando suspendida la armonía en la *dominante* de *Si menor*. De esta manera se presenta por tercera vez el estribillo completo, a manera de reexposición, en el tono original *Re Mayor*. La última copla (compás 113) recuerda elementos melódicos y rítmicos de las anteriores coplas pero presenta una novedad; esta claramente dividida en tres partes: La primera (Compás 113) [Ejemplo l)] cambia de armadura a *Fa mayor*, aunque los primeros cuatro compases hacen una cadencia perfecta a *Re menor*, avanzando a *Fa* en los siguientes cuatro compases y concluyendo esta primera parte de la copla con 6 compases en cadencia a *Re menor*, quedando suspendida en la *dominante*.

l)

La segunda parte de esta copla (compás 128) [Ejemplo m)] tiene un nuevo cambio de armadura a *Re Mayor*, tono en el que inicia esta transición de 9 compases que van de la *tónica* a la *dominante*.



m)

Musical score for example m). It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *f* at the beginning and *p* later. The middle and bottom staves are accompaniment, with the middle staff starting with a dynamic marking of *f* and the bottom staff with *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

La tercera parte de esta copla (compás 137) [Ejemplo n)] vuelve a cambiar de armadura a *Re menor*, pero en esta ocasión es más pequeña (12 compases) que van también de la *Tónica* a la *dominante*. Concluye el movimiento con la cuarta presentación del estribillo, que es una reexposición armónica y melódicamente textual.

n)

Musical score for example n). It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a circled number 19 at the beginning and dynamic markings of *cresc.* and *mf*. The middle and bottom staves are accompaniment, with the middle staff starting with a dynamic marking of *p* and the bottom staff with *cresc.*. The key signature has two sharps (F# and C#).

### Comentarios acerca del concierto para la viola como instrumento solista.

El concierto apareció por primera vez a finales del siglo XVII y al comienzo del siglo XVIII. La creación del concierto es atribuida por algunos autores a Corelli y otros a Vivaldi y Händel quienes fueron los que iniciaron esta forma musical, misma que llegó a ser uno de los géneros más importantes de los conciertos sinfónicos. El concierto con solista fue una de las formas musicales más destacadas de los siglos XVIII, XIX y XX, la cual impulsó además el desarrollo instrumental.

Un concierto comprende normalmente tres movimientos, en donde el primer movimiento concluye con una *cadencia*, que es una sección de virtuosismo que ejecuta el solista, sin acompañamiento, y en la cual predominan pasajes de difícil ejecución. Durante

el siglo XVIII fue costumbre que la *cadencia* se dejaba improvisar al solista, pero ya desde el siglo XIX los compositores escribieron sus propias *cadencias*. Generalmente el primer movimiento y el último son de carácter dinámico y en un tiempo rápido y como contraste el segundo movimiento es lento.

El problema para que la viola se desarrollara como instrumento solista quizá se debió a que el instrumento era pequeño y con poco volumen, pues las violas construidas en el siglo XVIII eran de 38cm, para combinar su uso con el violín. Ya para finales de este siglo se comenzaron a construir violas más grandes que llegaron a los 45 a 47 cm. En el siglo XX la viola inspiró a muchos compositores como: Max Reger, Béla Bartok y Benjamín Briten entre otros.

Para el siglo XXI la viola ha adquirido cada vez más importancia, pues más compositores han escrito para este bello instrumento. Algunos compositores violistas cuyo repertorio ha permitido el desarrollo de la viola como instrumento solista y virtuoso son: Lionel Tertis (1876-1975); Paul Hindemith 1895-1963); Vandin Borisowski (1900-1972) y William Primrose (1904-1982) entre otros.

**W. A. MOZART**  
**Trío en Mi bemol Mayor KV498**

**Biografía**

Wolfgang Amadeus Mozart nace el 27 de enero de 1756 y muere el 5 de diciembre de 1791. Su padre, Leopoldo Mozart fue quien le dio las primeras lecciones de música. El ambiente musical rodeó al genio desde su niñez. Leopoldo Mozart estuvo entregado de lleno mucho tiempo a la educación musical de su hija Nannerl, quien llegó a ser una buena clavecinista, cuando emprendió con mayor celo la formación de Wolfgang desde el mismo momento en que la precocidad del niño le produjo tanto asombro y deslumbramiento como inquietud. El talento musical de Wolfgang se mostró desde los tres años de edad. A los seis años ya había dado su primera gira de conciertos, además de haber dado vida a sus primeras composiciones.

Guiado por un sentimiento musical y por el ejemplo de los violinistas que él escuchaba, aprendió a tocar el violín y es a partir de ese momento cuando su padre renuncia a toda ambición personal, así como a sus actividades como compositor, para ser el profesor, el consejero, el compañero de viajes y empresario de Wolfgang. Es innegable que Wolfgang debe mucho a la formación recibida a su padre.

Su primera gira comenzó en 1762, de Salzburgo a Viena, y aunque no afianzaron ningún trabajo salvo algunas ofrendas y muchos elogios, vino una segunda que duraría más, llegando hasta París y Londres. El 12 de junio llegaron a la ciudad natal de su padre, ofrecieron tres conciertos y escucharon al famoso violinista Tartini que era entonces el primer violín de la orquesta de Stuttgart, que sin duda influyó en su escritura violinística.

Los Mozart llegaron a París el 15 de noviembre después de un largo viaje. Mozart quedó muy impresionado por las sonatas de Johann Schobert; las cuales fueron una

influencia en sus sonatas para piano y violín, tanto así que las llamó con el nombre del compositor. A éstas le siguieron las seis sonatas llamadas Londinenses. Ya en Inglaterra, fue una de las épocas de mayor estímulo para Mozart pues aquí conoció a Johann Christian Bach que trabajaba en la corte inglesa y que había sido nombrado músico de cámara de la Reina Carlota de Inglaterra, además destaca su descubrimiento de las obras de Händel. Estos hechos marcaron profundamente su obra.

La huella que Johann Christian Bach dejó en Mozart es innegable, pues no sólo fue su amigo, si no que además fue un maestro para él, especialmente en la música para piano, en la sinfonía y en el concierto. Hacía poco que se había inventado el piano, que vendría a sustituir definitivamente al clavecín, pero fue el Bach de Londres quien lo introdujo en la ciudad y quien realmente se lo dio a conocer a Mozart. Es posible que Mozart descubriese su vocación como compositor de ópera, a través de los logros de su amigo, pues hay que recordar que Johann Christian Bach era también un músico de ópera.

Tres años más tarde viaja a Italia donde obtiene grandes triunfos que lo llevan a ser nombrado miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia. Hacia 1779 es nombrado en Salzburgo organista de la corte, puesto que deja en 1781 casándose al año siguiente con Constance Weber.

A medida que Mozart fue sintiéndose más inclinado a escribir música coral, reino en él el deseo por componer opera. El encuentro de Mozart y Lorenzo Da Ponte fue providencial de tal manera que los dos congeniaron perfectamente. El libreto de *Las Bodas de Figaro*, que Da Ponte escribió para Mozart, posee todas las cualidades que faltaban en las obras de Giovanni Battista Casti, su anterior libretista.

Hacia 1790 viaja a Dresde, Leipzig y Postdam donde Federico Guillermo II le ofrece el cargo de maestro de capilla que rehúsa para volver a Viena y morir al año siguiente en gran pobreza, siendo enterrado en la fosa común.

Mozart escribió cuarenta y un sinfonías, más de sesenta divertimentos, serenatas, canciones y marchas; unas doscientas danzas para distintos conjuntos instrumentales en lo referente a sus obras para orquesta. En música de cámara escribió veintitrés cuartetos de cuerda, siete quintetos, ocho tríos, dos cuartetos y dos quintetos para piano, cuarenta y seis sonatas para piano y violín además de numerosos fragmentos para conjuntos diversos.

Para piano Mozart escribió dieciocho sonatas, cinco fantasías, quince variaciones, veintiocho piezas diversas, seis sonatas, una fuga y variaciones a cuatro manos, una fuga y una sonata para dos pianos. En tanto que en el terreno de los conciertos y piezas para orquesta, escribió cinco conciertos para violín, veinticinco conciertos para piano y distintos conciertos para alientos.

Actualmente conocemos diecisiete misas de Mozart, a la que se le debe agregar su *Réquiem*. Seis misas solemnes y once misas breves además de cuatro *Kiries*, nueve ofertorios, cuatro letanías y un *Te Deum*, además de vísperas, salmos y algunos motetes, tal vez su misa más conocida sea la Misa de Coronación.

La ópera con Mozart tuvo un gran desarrollo y aunque con influencia de la ópera napolitana, ésta llegó a tener las características propias de la ópera alemana. El *singspiel* permitió contrapesar la influencia italiana y francesa. Mozart escribió operas con libretos italianos, dándole sus características propias hasta llegar a su última y talvez más perfecta síntesis del idioma y música alemanes: *La Flauta Mágica*, que fue la última obra de este tipo que escribió tiempo antes de su muerte. En total escribió veintiún operas, destacando: *Idomeneo, re di Creta, El rapto del serrallo, Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Die Zauberflöte (La flauta mágica), La Clemenza di Tito*.

La variedad de los tríos que Mozart compuso son los siguientes: El primero de ellos (KV254) data de 1776. El segundo (KV442) está inconcluso, y el siguiente (KV496), posterior en una década, si bien presenta importancia, es la transcripción de una sonata de piano, lo mismo que el (KV564). Notables son los KV502, KV542 y KV548. Estos dos últimos contemporáneos al *Don Juan* y vecinos de las famosas sinfonías de 1788, la 39, 40 y su última sinfonía 41 conocida como Júpiter.

Un trío de combinación diferente (piano, clarinete y viola) es el llamado “del juego de dados” (Kegelstatt-Trío, KV498) que es un trío de suma belleza. En 1786 escribe este trío, que es el año en el que se estrenó su ópera “Las bodas de Fígaro” que si bien en Praga fue acogida con mucho éxito, en Viena no fue tan bien recibida.

Otras composiciones de Mozart del mismo año:

Año 1786

10 de Enero..... Rondo en *Re* para pianoforte (K.485):

18 de Enero.....Terceto para *Der Schauspieldirektor*.

3 de Febrero..... *Der Schauspieldirektor* (K.486)

2 de Marzo.....Concierto en *La* para piano (K.488)

10 de Marzo.....Duetto y Aria para la representación privada de "Idomeneo" (K.489-90)

24 de Marzo.....Concierto para piano en *Do menor* (K.491)

29 de Abril.....*Las bodas de figaro* (K.492)

## Análisis de la obra

### Ier Movimiento Andante

Este movimiento tiene forma sonata y se encuentra en la tonalidad de *Mi bemol Mayor* en un compás de 6/8. El material motivico esta definido en el primer compás en la entrada del piano y la viola [Ejemplo a)].

a)

The image shows a musical score for the first movement of the Piano Concerto in D minor, K. 491, by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is for Violin (or Clarinet), Viola, and Piano. It shows the first few measures of the movement, marked 'Andante'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piano part begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The violin and viola parts enter with a melodic line. The tempo is marked 'Andante' with a note value of 182.

El primer tema es conciso, vigoroso, rítmica y tonalmente bien definido y se expone en los primeros compases. La entrada del violín en el compás 9 [Ejemplo b)], enuncia la segunda frase con la exposición del tema, la textura del piano tiene un cambio mientras que el violín es protagonista, presentando algunas ideas secundarias que además complementan la exposición del primer tema. Todo esto concluye en un periodo modulante a *Si bemol* que a su vez se conecta con el primer motivo en el piano. El último periodo es modulante a la *dominante (Si bemol)* que es el tono en el que expone el segundo tema.

b)

Andante (♩ = 122)

8

*p*

This musical score is for a single staff in treble clef, 8/8 time. It begins with a tempo marking 'Andante' and a metronome marking '(♩ = 122)'. A measure rest for 8 measures is indicated. The music starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various ornaments and slurs.

El segundo tema se presenta primero en el violín (compás 25) [Ejemplo c)] Este tema es rítmica y melódicamente más delicado, los primeros dos periodos del segundo tema sirven para reafirmar la tonalidad de *Si bemol*. La siguiente exposición del segundo tema lo hace el piano a manera de puente usando elementos temáticos nuevos que van preparando la entrada a la coda local en *Si bemol* que desemboca en el desarrollo, que se encuentra en *La bemol* (modulación al IV grado de *Mi bemol*).

c)

**B**

*mp dolce*

*mp dolce*

**B**

*p*

This musical score consists of two systems. The first system shows a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff) in B-flat major. The violin part is marked 'mp dolce' and features a melodic line with slurs. The piano part is marked 'mp dolce' and consists of a simple accompaniment. The second system shows the violin part (top staff) and piano part (bottom staff) in B-flat major. The violin part is marked 'p' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is marked 'p' and consists of a simple accompaniment.

En el desarrollo (compás 55) [Ejemplo d)] el compositor presenta el primer motivo del segundo tema y lo toma el violín con un contrapunto de la viola y el piano como acompañamiento. Posteriormente, a través de un pasaje modulante con elementos nuevos lleva a *Si bemol* en el inicio de la reexposición.

d)

**E**

*mp dolce*

*mp dolce*

**E**

*p*

This musical score consists of two systems. The first system shows a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff) in E-flat major. The violin part is marked 'mp dolce' and features a melodic line with slurs. The piano part is marked 'mp dolce' and consists of a simple accompaniment. The second system shows the violin part (top staff) and piano part (bottom staff) in E-flat major. The violin part is marked 'p' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is marked 'p' and consists of a simple accompaniment.

En la reexposición (compás 74) [Ejemplo e)] hace una combinación de los dos temas expuestos en *Mi bemol*. Este pasaje va de la tónica a la dominante,

instrumentalmente expone un *stretto* del primer tema que pasa por los tres instrumentos para dar entrada al segundo tema en la viola (instrumento que hasta ahora no lo había presentado). Después de la exposición total de este segundo tema, el piano hace una extensión del primer tema abriendo paso a la coda final que afirma la tonalidad principal (*Mi bemol*).

e)

## 2o Movimiento

### Menuetto

Este movimiento se encuentra en tonalidad de *Si bemol*, que es la *dominante* del tono en que se encuentra este Trío, y en un compás de  $\frac{3}{4}$ . El tema principal (compás 1-4) [Ejemplo f)] reafirma esta tonalidad y concluye en la *dominante* dando paso a la siguiente parte del Menuetto, que es un episodio derivado del tema anterior (compás 13) [Ejemplo g)] y que está constituido por un elemento nuevo que es una variante del primer tema y que sirve de coda para ir al Trío.



f)

Musical score for the Menuetto, measures 42-45. The score is in 3/4 time and G minor. It features a violin part with a four-note motif and a viola part with triplets. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady bass line. Dynamics include *f* and *mf*. The tempo is marked *♩ = 120*.

g)

Musical score for the Menuetto, measures 46-49. This section continues the themes established in the previous measures, showing the interaction between the violin, viola, and piano parts. Dynamics include *f* and *mf*.

### Trio

Este se encuentra en una tonalidad de *Sol menor*. La primera sección la presenta el violín con motivo generador de cuatro notas que dan paso a unos *tresillos* en la viola cambiando de carácter (compás 42-45) [Ejemplo h)] contrastando así con el Menuetto. Esta primera sección termina en *Re*, que es la dominante de *Sol* pero en *menor*.

h)

Musical score for the Trio, measures 50-53. The score is in 3/4 time and G minor. It features a violin part with a four-note motif and a viola part with triplets. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady bass line. Dynamics include *mf* and *tr*.

La segunda parte del Trío se va a *Si bemol* (relativo *Mayor* de *Sol menor*) con el mismo motivo generador presentado ahora en el piano (compás 63-65) [Ejemplo i)] mientras que en la parte de los otros instrumentos presentan un contrapunto que sirve de transición hacia la reexposición del primer y segundo tema del Trío, concluyendo en una coda local en *Sol menor*. Esta sección nos une a un puente de 8 compases (compás 95-102) que sirven de introducción a la reexposición del Menuetto (compás 103) en *Si bemol*, casi textual, con una pequeña coda combinando los dos temas principales del Menuetto y del Trío.

i)

### **Allegretto**

Este movimiento regresa nuevamente a la tonalidad de *Mi bemol*, es una forma sonata y esta en compás de 4/4 [Ejemplo j)]. La exposición del tema es presentada en los primeros cuatro compases y lo hace en el violín acompañado por el piano (compás 1-4). Este tema se presenta en los distintos instrumentos aunado a ideas secundarias, para derivar en un puente de carácter modulante en la tonalidad de *Si bemol* manteniéndose en esta tonalidad hasta la coda local que vuelve a la tonalidad de *Mi bemol* para continuar con el desarrollo.

j)

The musical score for example j consists of two systems. The top system is for a violin, marked 'Allegretto' and 'mp dolce', with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom system is for a piano, also marked 'Allegretto' with a tempo of quarter note = 120, and 'p', with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The piano part features a prominent bass line with sustained notes and chords.

El desarrollo da inició en el compás 64 con material contrastante en carácter [Ejemplo k)] (compás 64-67), se encuentra en la tonalidad de *Do menor* (VI grado de *Mi menor*), desarrolla elementos nuevos y toma parte de los elementos de la exposición conduciéndose armónicamente para retornar al tono principal. Es interesante el balance instrumental en el desarrollo, que es ciertamente largo pero que permite que el compositor haga lucir cada instrumento teniendo los tres un papel protagónico. Esta sección termina con una coda (compás 151-164) que nos conduce nuevamente a *Mi bemol* para reexponer.

k)

The musical score for example k consists of two systems. The top system is for a violin, marked with a 'U' above the staff, with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom system is for a piano, also marked with a 'U' above the staff, with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The piano part features a prominent bass line with sustained notes and chords.

En la reexposición compás 165 [Ejemplo l)], el tema principal se presenta tal como lo hizo en la exposición: nuevamente en *Mi bemol* prosiguiendo con un puente.

l)

Musical score for Example l). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is in C major (C<sub>c</sub>) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and the bottom staff is in C major with a piano (*p*) dynamic. The second system also has two staves: the top staff is in C major (C<sub>c</sub>) with a piano (*p*) dynamic, and the bottom staff is in C major with a piano (*p*) dynamic. The music features melodic lines with slurs and a fermata in the first system, and a more rhythmic, scale-like passage in the second system.

Nuevamente en el compás 186 [Ejemplo m)] se presenta el tema principal en la viola y en el violín, donde se presenta material distinto al tema para concluir en un pasaje con escalas que comienza en el compás 190 [Ejemplo n)] y termina en el compás 206. Esta sección da paso a la coda final, que como en la exposición sirve para reafirmar la tonalidad principal *Mi bemol* con la que se termina la obra.

m)

Musical score for Example m). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is in E major (E<sub>e</sub>) with a forte (*f*) dynamic, and the bottom staff is in E major with a forte (*f*) dynamic. The second system also has two staves: the top staff is in E major (E<sub>e</sub>) with a forte (*f*) dynamic, and the bottom staff is in E major with a forte (*f*) dynamic. The music features melodic lines with slurs and a fermata in the first system, and a more rhythmic, scale-like passage in the second system.

n)

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.

Four staves of musical notation. The top two staves are vocal staves with treble clefs and two flats. The bottom two staves are piano accompaniment staves with a grand staff (treble and bass clefs) and two flats. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

## D. SHOSTAKOVICH

### Romanza para Viola y Piano

#### Biografía

Nace en San Petersburgo en 1906 y muere en Moscú en 1975. Es considerado como uno de los grandes sinfonistas del siglo XX. Creció en el seno de una familia en la cual la cultura ocupaba un lugar muy importante. Su madre, que era pianista profesional, fue quien le dio sus primeras lecciones musicales y ante sus grandes progresos, en 1919 ingresa al Conservatorio de Leningrado, en donde tuvo como maestro a Alexander Glazunov. En 1922, cuando Shostakovich tenía dieciséis años, muere su padre y para poder seguir estudiando además de tener que mantener a la familia, tocaba en diversas salas de cine como pianista acompañante. A mediados de los años veinte, frente a la necesidad de elegir entre la actividad como pianista y la composición, Shostakovich optó por la composición, pese a ser un gran virtuoso perfectamente en condiciones de continuar su carrera como concertista. Shostakovich también perteneció a la Asociación de Música Contemporánea (AMC). Esta asociación quería abrirse a todas las experiencias de vanguardia y aspiraba a que fuesen interpretadas las principales composiciones de autores extranjeros, desde Schönberg y Berg, hasta Hindemith y Milhaud.

En 1926 se estrenó su primera sinfonía, que fue escrita con motivo de su graduación en el Conservatorio, y que además atrajo la atención del mundo musical. Las obras que le siguieron sólo confirmaron el talento de un joven compositor, especialmente dotado para la sátira. La carrera de Shostakovich sufrió un revés con el estreno de su segunda ópera, *Lady Macbeth de Mtsensk*, que fue bien recibida por el público tanto en Leningrado como en Moscú. Sin embargo, la crítica en el diario oficial acusaba al compositor de haber escrito un “concierto de aullidos”, ajeno a los presupuestos de la música socialista, que debía ser clara

y fácilmente asequible. Se iniciaba así una larga y contradictoria relación con el régimen estalinista. Los estrenos de su *Quinta sinfonía* y de la patriótica *Séptima sinfonía* “Leningrado” rehabilitaron a un compositor que en 1948 volvió a ver de nuevo prohibida la ejecución de sus obras bajo el estigma del formalismo.

La carrera creativa de Shostakovich puede ser dividida en tres periodos: juventud, madurez y los últimos años. El primer periodo se extiende hasta 1936 y culmina en su *Cuarta Sinfonía*; su segundo periodo comienza con la *Sinfonía no.5* (1937) y se extiende hasta la *Sinfonía no.13* (1962), el último periodo se extiende hasta los últimos nueve años de su vida que alcanza su clímax con la *Sinfonía no.14* (1969). Cabe mencionar que cada periodo tiene subdivisiones, contradicciones e inconsistencias.

Su producción musical abarca todos los géneros: la ópera, la comedia, la música concertante, la cantata, el cuarteto de cuerda y la música para cine. Es uno de los compositores más representativos de la desaparecida Unión Soviética junto con Prokofiev. Los premios y las condecoraciones lo siguieron, así como las continuas persecuciones y condenas por parte del mismo régimen, que lo acusaba de realizar una música antipopular y en exceso moderna. Mientras que en occidente era considerado como el compositor oficial soviético, en su propio país Shostakovich hubo de sufrir las injerencias de sus autoridades culturales.

Después de la muerte de Stalin en 1953, la música de Shostakovich se hizo más personal, y se tradujo en una serie de partituras presididas por la idea de la muerte, un género que el compositor convirtió en el medio idóneo para expresar sus preocupaciones y miedos de una manera propia. A pesar de todo ello, consiguió mantener siempre su independencia creativa.

En los últimos años de su vida, Shostakovich sufrió una enfermedad crónica, continuó empeorando, y comenzó a sufrir problemas del corazón a mediados de los sesenta. Murió de cáncer pulmonar el 9 de Agosto de 1975 y fue enterrado en el cementerio de Novodevichy en Moscú, Rusia.

### **Antecedentes**

El 7 de Enero de 1955, Shostakovich fue a Leningrado a ver la película *Ovod*, para escribir la música tan rápido como fuera posible, recalca uno de sus amigos más cercanos, el

director Isaak Davidovich Glikman. El soundtrack de *Ovod* (*The Gadfly*, es decir *El Moscardón*<sup>1</sup>) fue escrita en 1955, en un corto espacio de tiempo entre las primeras presentaciones de sus obras *Décima Sinfonía* y su *Primer Concierto para Violín*.

*Ovod* nos cuenta la historia de un joven italiano muy aguerrido, cuyo nombre es Arthur. Decepcionado y rechazado por su amor, Gemma, abandono su tierra natal que había sido ocupada por Austria. No es sino hasta muchos años después que él regresa y reúne a algunos de sus compatriotas para luchar por su independencia; sus amigos y él son capturados y llevados a prisión por los austriacos y ejecutados. El Cardenal Montanelli es el que da la orden de ejecución y sorprendentemente resulta ser el padre de Arthur. Al final de la película Montanelli se arrepiente de su acto de barbarismo y Gemma se da cuenta que estuvo enamorada de Arthur todo el tiempo.

Shostakovich regularmente usa los motivos que empleo en la musicalización de las distintas películas en las que él participo. Así realizó muchas suites y transcripciones. La Romanza de *Ovod* no es la excepción, de la música de esta película Shostakovich hizo una suite para pequeña orquesta, una tarantela para dos pianos.

**Opus 97: Musica de la película (Ovod), basada en la novela de Voynich (1955)**  
Estrenada el 12 Abril de 1955.

**Opus 97A: Suite de "The Gadfly" (Ovod) para orquesta (1955)**  
Doce piezas, arregladas por L. Atovmian.

**Opus 97B: "Tarantella" de "The Gadfly" (Ovod) para dos pianos (1955)**

### **Análisis de la obra**

En el género instrumental, la denominación romanza ha sido aplicada a piezas cuya característica es la preponderancia del elemento melódico. Hablar de la romanza es hablar de una forma musical que como tal tiene su origen en el periodo Romántico, y realmente el título romanza como muchos otros títulos en la época se refería más a la intención del autor que a la forma misma, es decir, este tipo de composiciones no se ceñía a una forma

---

<sup>1</sup> Un moscardón es una especie de mosca muy vellosa de 12 a 13 mm. de largo. Puede ser también una forma de avispa grande. La palabra funciona también como apodo para una persona que es impertinente y que molesta con pesadez y picardía.



determinada y tampoco tienen relación con algunos ritmos de danza por lo que el título no determina una estructura sino el valor de otro orden que llevó al compositor a su obra.

Esta romanza tiene una estructura ternaria reexpositiva (A-B-A'), el material motivico melódico lo presenta desde la primera frase [Ejemplo a)].

a)



El piano se presenta a lo largo de la obra sólo como acompañante a través de acordes, arpeggios y motivos rítmicos como los que se presentan en la introducción [Ejemplo b)].



La primera sección, tras una introducción de dos compases, se divide en dos frases con dos periodos cada una. La frase I consta de dos periodos, el primero de ellos en la *tónica* (periodo conclusivo), el segundo suspensivo que va del VI grado del *homónimo menor* a la *dominante*. La frase II consta a la vez de dos periodos, el primero de ellos igualmente en la *tónica*.

La segunda frase al igual que en el segundo periodo de la primera frase es suspensivo, va del VI grado del *homónimo menor* a la *dominante*, pero a diferencia del primero usa la segunda parte de ese periodo como transición a la sección B a través del empleo del IV grado del *homónimo menor*. Volviendo a exponer la dos frases una *octava* alta en la viola y con un cambio armónico en el segundo periodo de la segunda parte, se prepara para el cambio de tono añadiendo tres compases más. La viola en la transición a la

sección B emplea armónicos en el compás 34 [Ejemplo c)] y el último compás (35) de esta sección nos enuncia el motivo introductorio de la parte B [Ejemplo d)].

c y d)



La parte central B tiene un cambio de armadura a *Si bemol Mayor* dividida en dos grandes frases. Motívicamente el piano tiene un cambio de carácter a través de trémolos [Ejemplo e)].

e)



y escalas [Ejemplo f)].

f)



La primera frase comienza con un periodo introductorio de 6 compases, el primero de ellos (suspensivo) en *Sol menor* es una transición de la *tónica (Sol menor)* a la *dominante*. En seguida transita al relativo mayor (*Si bemol*) en el segundo periodo de 12

compases, donde hace un interesante uso de las armonías de la región de la *subdominante* para llevarnos al relativo *Sol menor* e iniciar, a través del IV grado del homónimo mayor, el clímax de la obra. En la segunda frase de esta sección, la viola enfatiza el cambio de carácter utilizando dobles cuerdas, creando un tensión cada vez mayor [Ejemplo g)].

g)



Esta frase se divide en dos periodos, el primero de ellos es el climático que consta de 5 compases que concluyen en *Si bemol*, donde abarca la mayor extensión tanto en el piano (la nota más grave de la obra) como en la viola (la nota más aguda de la obra) [Ejemplo h)] (compás 57 y 58). Posteriormente se logra relajar la tensión en el siguiente periodo de 10 compases que nos prepara al regreso del *Sol Mayor*.

h)



La reexposición A' comienza en el compás 69 es prácticamente literal salvo en el último periodo de la segunda sección. Se agrega otra frase de 10 compases que emplea como coda y que va desde el VI grado nuevamente con el empleo del IV grado del homónimo menor para llevarnos a una cadencia perfecta a *Sol Mayor*.

A	B	A'
<i>Sol M</i>	<i>Sol m - Si b - Sol m</i>	<i>Sol M</i>
Frase I – 8c I	Frase I – 18 c I	Frase I – 8c I
Frase II – 8c V	Frase II -5c I (Sol m) I (Si b)	Frase II – 8c I

<p>Frase I (8ª alta vla.) 8c I Frase II 8 + 3c V</p>	<p>Frase II-10c I (Sol m) I (Sol M)</p>	<p>Coda 10c</p>
--	---	-----------------

## Conclusiones

Pocos compositores en la historia de la música nos han llegado a hacer partícipes de su tiempo, de su vida y de su mundo como Dimitri Shostakovich. En su música prácticamente se abarca todo el siglo XX, Revolución, Guerra, pensamientos sociales, toma de conciencia, realización personal, muerte, vida, etc.

Shostakovich desarrolló un lenguaje propio, un estilo que define a lo largo de su vida y sin duda esa voz particular lo ha llevado a ser considerado como uno de los más grandes compositores del siglo XX.

**JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS**  
**Canción en el Puerto para Viola y Piano**

**Biografía**

Nace en la ciudad de Tehuacán, Puebla, el 28 de septiembre de 1927. Queda huérfano de padre cuando todavía era un niño, por lo que un tío paterno queda al cuidado de él. Este convence a su madre para que le permita encargarse de su educación, y lo deja al cuidado de una familia española de apellido Fernández, con la que más tarde se trasladaría a la Ciudad de México. Poco después, la familia Fernández se ve obligada a dejar la capital y su tío decide dejarlo en la Ciudad de México y hospedarlo en un hotel del centro de la ciudad. En 1933 Joaquín conoce a un matrimonio de judíos alemanes, los May, que eran muy aficionados a la música, tocaban el piano y cantaban. Los May viajaban por razones de negocios a la Ciudad de México y no tardaron en apoyar a Joaquín para que estudiase en el colegio Alemán; sin duda fueron una influencia en el desarrollo de su vida personal y musical. La formación germana que Gutiérrez Heras recibió redundó en una excelente educación, no sólo del idioma, sino en la puntualidad y disciplina; unas bien formadas estructuras mentales le dieron al compositor las herramientas necesarias para el análisis y la reflexión.

Alrededor de los catorce años, guiado por una curiosidad intelectual, se dio a la tarea de indagar cómo se escribía la música. Con ayuda de algunos libros de texto, y con su deseo de aprender, comenzó a escribir trozos de música que luego corroboraba en el piano para saber si estaban correctos o no. La formación musical de Joaquín Gutiérrez Heras fue casi totalmente autodidacta, si bien estudió en el Conservatorio Nacional de Música el solfeo, y el violoncello, pues deseaba dedicarse a la música de manera completa, y conocerla en todos sus aspectos. Su estancia en el Conservatorio Nacional de Música no fue para estudiar de manera ortodoxa, sino más bien tomando un poco de una clase y otro poco de alguna otra; así tuvo la oportunidad de estudiar con los maestros Herrera de la Fuente y

Rodolfo Halffter. Esta educación asistemática no duro mucho pues en 1952 Joaquín Gutiérrez Heras obtuvo una beca del Instituto Francés de América Latina para estudiar en el Conservatorio de Paris, donde estudio composición, canon y fuga, y análisis musical (esta ultima con Olivier Messiaen). Mas tarde, después de haber estudiado en Francia, regresa a México para luego volver a salir, pero esta vez a Juilliard (1960), en donde estudia con William Bergsma y Vincent Persichetti. Un año después obtiene el diploma de composición.

Joaquín Gutiérrez Heras estudió la carrera de arquitectura, aunque no llegó a titularse ni a ejercer profesionalmente. Durante este tiempo, mientras cursaba todavía la carrera de arquitectura, compuso su primera obra formal, el *Divertimento para piano y orquesta* (1949). Esta obra marcó el inicio de la vida profesional del autor, no sólo por que ganó un segundo lugar en un concurso que convocó el INBA, en donde además compartió ese segundo lugar con José Pablo Moncayo (quien ya gozaba de cierto prestigio), sino por que dejó de ser un aficionado, para dedicarse de manera profesional a la música.

Al principio de los años 60's incursiona en el campo de la música para cine, y escribe para algunos cortometrajes de lo hermanos Barbachano, quienes apoyaron al maestro para que éste entrara a la Sección de Compositores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Ésta, sin duda, es una de las razones por las cuales el maestro Gutiérrez Heras ha compuesto mucho más música para el cine que para ningún otro medio, además del propio interés que manifiesta sobre este género de la composición. Su excelencia en este campo le ha valido el haber recibido ya en varias ocasiones el trofeo Ariel.

Su catálogo es breve pero muy variado, y abarca desde el *lied* y el coro a *cappella* hasta el ballet, pasando por la música de cámara y la sinfónica.

Reflexionando en la obra de este compositor, en el aporte que ha hecho a la música mexicana, no sólo como compositor y maestro, me remito al artículo del maestro Luis Jaime Cortez, (Revista Pauta No. 55-56, Julio-Diciembre 1995):

Joaquín Gutiérrez Heras nos ha dado verdaderas lecciones de apreciación y análisis musical. Con una inusual combinación de conocimiento, inteligencia, sentido del humor, ironía y franca toma de partido por algunas obras[...] Nunca se afilió a ninguna de las

vanguardias[...] Ahora lo apreciamos precisamente porque nunca siguió modas, por que, contra todo, hizo siempre simplemente lo que se le pego la gana: un rasgo de la más contundente modernidad.

Considero que también es importante resaltar como el maestro Gutiérrez Heras nos ha brindado un acercamiento al pensamiento musical y estético de distintas épocas como redactor de notas al programa de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México por un espacio de diez años (1971-1976, y de 1978- 1981). A continuación cedo la palabra a la maestra Consuelo Carredano, quien en su artículo “Sobre el origen de las notas de programa en los conciertos” escritas para la revista Pauta ( No 66, Abril-Junio 1998) define integralmente la personalidad de este compositor:

Es poco frecuente encontrar entre los compositores mexicanos una disposición tan proclive a la reflexión musical como la del compositor Joaquín Gutiérrez Heras. Son menos aún los que de manera continuada se imponen a la tarea de exponer por escrito sus ideas acerca de la música, sobre todo cuando éstas se presentan encubiertas bajo un modesto y perecedero disfraz como el de las *notas al programa de mano*.

### **Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras.**

Pienso que presentar un documento como éste, por pequeño que sea, es de suma importancia y valor, ya que acercarse al compositor y obtener información de viva fuente es fundamental. Este es el acercamiento que tuve con el maestro Joaquín G. H., quien además me trató con mucha amabilidad y a quien quiero agradecer su tiempo y su colaboración. La entrevista fue realizada en la casa del Mtro. Gutiérrez Heras en la Ciudad de México en el mes de junio de 2005.

**Ángel Medina:** ¿Cómo nace la Canción en el Puerto maestro?

**Joaquín Gutiérrez Heras:** Mire, ya no me acuerdo del año - pero “orita” lo busco- que decidí yo hacer un Concierto Homenaje a la investigadora Yolanda Moreno, que yo conocí desde hace mucho y Carlos Prieto iba a tocar en ese homenaje, entonces yo dije bueno pues

ahí tenía estas dos ideas que había yo compuesto para música de cine antes hacia ya bastante tiempo y que había pensado hacer una cosa para el cello y piano. Entonces fue la ocasión en que yo podía terminar esta pieza y se estreno precisamente en el Homenaje a Yolanda Moreno, con Carlos Prieto y Edison Quintana.

**A.M.** ¿La obra es original para viola?

**J.G.** No, no, este, fue para Cello y Piano, pero más tarde varios violistas se interesaron por hacer una transcripción, Carlos Prieto también me dijo que en España un violista le había pedido si no me molestaba que la tocara con viola y dije: bueno pues voy a hacer una versión para viola; en realidad es la misma música sólo hay un punto en el que cambio de tesitura respecto del violoncello y bueno pues a mi me parece que a sí funciona bastante bien; hasta cuando la he oído en viola hasta casi me ha gustado más que para violoncello.

**A.M.** ¿Cómo ve usted la Canción en el Puerto hoy?

**J.G.** Pues mire es una obra, como le digo nació de dos ideas que venían de música para el cine y bueno pues es una obra pequeña yo casi la considero quizá como un encore.

**A.M.** ¿La obra es descriptiva?

**J.G.** No, no.

**A.M.** ¿Mientras que el piano esta escrito en doce octavos la viola tiene cuatro cuartos, por qué de ésto?

**J.G.** Bueno es por que la viola en cierto momento maneja la voz cantante digamos, maneja corcheas y el piano casi siempre esta con tresillos entonces me pareció más sencillo dejar esta designación de compás.

**A.M.** ¿Podría explicar un poco el proceso para componer?

**J.G.** Pues mire es muy distinto a veces se comienza con una idea melódica, o a veces con una especie de visión de una obra ya como la quisiera uno oír terminada pero digo una visión un poco borrosa ¿no? Hay muchas maneras de comenzar una obra.

**A.M.** ¿Cuáles son las influencias en la obra de Joaquín Gutiérrez Heras?

**J.G.** Bueno pues hay muchas, pero digo, me interesa más, este, qué influencia soy en los que oyen las obras, qué hay si yo creo que muchas veces las influencias son casi inconscientes (SIC).

**A.M.** ¿El compositor hace revisión de sus obras en algunas ocasiones o sólo cuando no está satisfecho con alguna obra?



**J.G.** No bueno, para hacer una revisión se tiene que estar insatisfecho por que si no, no tendría caso, pero sí, muchas veces sobre todo cuando son obras que se tuvieron que entregar con un lapso determinado pues muchas veces siente uno que algunas partes no están todavía como lo quisiera uno y entonces pues sí hago revisiones de ciertas partes.

**A.M.** ¿Y cuál es el proceso de estas revisiones?

**J.G.** Bueno este, es una pregunta un poco difícil que cual es el proceso de una revisión pues cambia uno lo que le parece que no esta bien.

**A.M.** ¿Qué piensa Joaquín Gutiérrez Heras de las transcripciones para otros instrumentos y en este caso de su obra?

**J.G.** Bueno, en realidad creo que es la única obra hasta ahora que recuerdo, no se me ocurre otra transcripción... ah bueno, hay una obra para flauta y piano, la Sonata Simple que me he enterado que se ha tocado con arpa y flauta, varias gentes la han tocado con arpa. En principio no me opongo no! pero muchas veces si me preocupa.

**A.M.** ¿Su pieza ha sufrido algunas modificaciones después de alguna revisión?

**J.G.** No, no creo.

**A.M.** ¿Piensa Joaquín Gutiérrez Heras componer para la viola en un futuro?

**J.G.** Pues no se, sí, es un instrumento que me gusta mucho y bueno pues sí, es posible, posiblemente cuando tenga tiempo tal vez escriba algo para viola.

**A.M.** ¿Qué importancia tienen los intérpretes en relación con su obra?

**J.G.** Bueno, pues una importancia primordial.

**A.M.** ¿Qué recomendaciones generales le daría a un intérprete que se aproxime a su obra?

**J.G.** Pues, que la esperanza siempre es que el intérprete... bueno, que se haya comprendido bien lo que el compositor quiso decir, pero eso ya es cosa casi diría yo, de suerte porque siempre claro!, depende un poco de la comprensión del intérprete de la obra.

**A.M.** ¿Creé que a veces el intérprete no entiende al compositor?

**J.G.** Sí, yo creo que muchas veces no esta muy cerca de la intención del compositor, pero pues claro! Es también un poco de que el compositor presente su obra de la manera más clara y precisa.

**A.M.** ¿Para acercarme a su obra cuál sería su recomendación?

**J.G.** Mire, yo creo que en la interpretación siempre se puede permitir cierto margen es decir, yo no.... este.... hasta en los metrónomos no, yo muchas veces me he sorprendido

de que he puesto el metrónomo y luego cuando la tocan la obra digo no, pues yo la quiero más lenta o más rápida y me dicen no, pues el metrónomo es este y le digo, pues ya cambié de opinión, pero pues la obra ahí esta, creo que hay varias interpretaciones posibles con tal que no se alejen demasiado digamos, del tempo que yo puse, de las indicaciones que yo puse.

### Análisis de la obra

La canción en el puerto es una obra para piano y viola; es realmente una canción ( si de forma hablamos). Esta armonizada por quintas en el bajo [Ejemplo a)], (compás no.1)

a)



y por acordes de cuatro sonidos.[Ejemplo b)]

b)



La melodía canta por medio de grados conjuntos sin dar grandes saltos. El piano esta escrito en doce *octavos*, mientras que para la viola tenemos un cuatro *cuartos*, además de que comienza en el registro medio del instrumento. En la primera parte tenemos dos compases de introducción y luego frases generalmente de cuatro compases donde el motivo generador son las *quintas* y la armonía por *triadas*. La tonalidad esta definida en la armadura *Fa Mayor*, aunque su base obtiene otro color musical por el uso de la armonía, con muchos acordes de *novena* mientras que la *quinta* permanece en el bajo.

Melódicamente tiene la característica de proceder por medio de grados conjuntos como muchas obras vocales. Tenemos frases de cuatro compases, frases que son bastante tradicionales, que van en progresión ascendente y descendente cuya amplitud en la

primera frase sólo alcanza la tercera menor, de *do* a *mib*, y la segunda frase tiene un rango de cuarta descendente de *re* a *la*, mientras que la tercera frase alcanza una amplitud de sexta de *la* a *fa*. En la siguiente frase, en el *a tempo*, regresa al material del principio aunque con la diferencia esta vez de que el rango en la melodía es más amplio, pues llega a una *quinta* por medio de grados conjuntos haciendo énfasis en la *quinta* como elemento de insistencia. Esto causa cierta tensión que va a desembocar en un pequeño solo del piano en donde la melodía aprovecha de manera genial el “dos contra tres,” mientras que los cambios armónicos de esta parte son sólo del cuarto al quinto grados una y otra vez. [Ejemplo c)] (compás no.23)

c)

ce..... den..... do..... 23 a tempo

Vla. *f* *cantando, legato*

P. *f* *mf*

(con pedal)

La parte central tiene un ritmo armónico muy lento, gana densidad y velocidad al cambiar el dibujo rítmico, además de que el registro de la viola es más agudo en esa parte. Las melodías aquí tienen un rango de *quinta*, lo que lo hace llegar al mayor punto de tensión pues el cambio de ritmo en el piano le da mucha fuerza al mismo tiempo que tensión [Ejemplo d)] (compás no.35).

d)

35

Vla. *p subito*

P. *p subito*

Sea

Lo anterior desemboca en una pequeña *cadenza* [Ejemplo e)] (compas 40-50) de la viola sola que es además la parte de mayor movimiento, usando por primera vez en toda la obra *semicorcheas* descendentes; además la viola va ampliando las figuras rítmicas para preparar así a la reexposición del tema inicial variado, cuya característica es sólo un cambio de registro y el uso de la sordina, que nos da la impresión de que la viola nos susurra al oído la melodía principal.

e)

La obra cierra en una pequeña coda de seis compases en donde el motivo inicial (Ejemplo a)) se presenta y desemboca al final sobre una nota larga que nos da la sensación de conclusión [Ejemplo f)] *Finale*.

f)

## NOTAS AL PROGRAMA

### JOHANN SEBASTIAN BACH

#### Suite no.1 en Sol Mayor BWV 1007 para viola sola.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Bach es considerado uno de los más grandes compositores con una producción musical vastísima. Hablaremos brevemente de una de las etapas más productivas en la vida de Bach, cuando el príncipe de Cöthen lo nombra *Capellmeister* de su corte. Es aquí donde Bach produce sus cantatas profanas y la mayoría de la música de cámara e instrumental. Dentro de estas obras surgen las Suites orquestales, los Seis Conciertos de Brandenburgo, las Sonatas y Partitas para violín solo, así como las Seis Suites para violoncello solo, que aunque son menos audaces que sus obras para violín solo, son igualmente notables.

La suite fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII. A la suite antigua, en los primeros tiempos, la constituían exclusivamente canciones y danzas populares de la época medieval, muy breves y sin desarrollo alguno. La evolución natural de esta forma se manifestó en los sentidos de ir abandonando su simplicidad bajo la influencia de la rica polifonía y en ir desapareciendo algunos tipos de danza. Algunas de estas piezas llegaron a ser elementos básicos de la suite, como la *Allemande*, la *Courante*, la *Sarabanda* y la *Gigue*. La suite alcanzó un elevado refinamiento en la obra Bach.

Al parecer Bach compuso sus suites para violoncello sólo para Christian Bernhar Linike músico de la corte de Cöthen y las seis están concebidas unitariamente pensando en las características del instrumento. Todas constan de un *prelude* y de los cuatro movimientos típicos de la suite: *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda* y *Gigue*. Sin embargo, en la primera y segunda se introducen entre la *Sarabanda* y la *Gigue*, dos *Minuets*; en la tercera y cuarta, en el mismo lugar dos *Bourrées*, y en la quinta y sexta dos *Gavotas*.

El mismo Bach realizó transcripciones de obras instrumentales suyas o de otros compositores para el órgano y otros instrumentos. Las primeras las realizó entre 1708 y

1717. Es importante señalar que Bach no se limitó a una reproducción más o menos exacta de las obras originales, sino que en cada caso compuso obras muy personales, en ocasiones fieles al original, dependiendo de las características del instrumento al que transcribía.

Las transcripciones para viola de las seis suites de Bach no son las primeras obras que han cambiado de un instrumento a otro. No todas son tan afortunadas como ésta transcripción del violoncello a la viola que es en realidad una gran transcripción, pues se adapta perfectamente al instrumento, casi como si hubiese sido escrita así originalmente; la ventaja de la viola es que está afinada igual que el violoncello (por *quintas*), solo que a una *octava* más alta.

### **FRANZ ANTON HOFFMEISTER** **Concierto en Re Mayor para Viola y Orquesta**

Nació en Rothenburgo en Neckar, el 12 de Mayo de 1754, murió en Viena el 9 de Febrero de 1812. Estudio leyes pero decidió dedicarse a la música cautivado por la rica y variada vida musical de Viena. Se convirtió en uno de los compositores más populares de este lugar, con un catálogo extenso. Sin embargo, se le recuerda mas por su labor como editor de música; editó las obras de muchos compositores vieneses prominentes como Clementi, Pleyel, Vanhal, Bethoven, Mozart y Haydn. En el caso de Mozart hubo primeras ediciones a su cargo, como su cuarteto con piano en sol menor K 478 y el cuarteto para cuerdas K 499 conocido precisamente como “Hoffmeister”.

Las actividades editoriales de Hoffmeister tuvieron su mejor momento hacia 1791. La última publicación de Hoffmeister apareció en 1806, después de la cual retira su negocio y se dedica a la composición. Sus sinfonías fueron admiradas por su fluidez en las melodías y sus trabajos pedagógicos por ser igualmente agradables e instructivos.

Compuso al menos ocho operas, más de cincuenta sinfonías, numerosos conciertos, música de cámara, obras para piano, varias colecciones de canciones, algunos métodos para viola y dos conciertos para este instrumento, uno en *Do Mayor* y el que se va a interpretar en esta ocasión, en *Re Mayor*.

Este concierto está escrito en el más puro estilo clásico en tres movimientos de los cuales el primero y el último son movimientos rápidos, que permiten el lucimiento del solista por medio de una *cadenza* en el primer movimiento, que es la parte mas difícil de

todo el concierto, mientras que el movimiento intermedio es un *Adagio* que contrasta rítmicamente con los otros dos pero que tienen en común la fluidez y el lirismo de sus melodías. Este concierto, es uno de los más importantes en el repertorio de todo violista por ser una de las bases para aprender el estilo clásico.

## **WOLFGANG AMADEUS MOZART**

### **Trío en Mi bemol Mayor KV498 para violín, viola y piano.**

Nació en Salzburgo en 1756, hijo de Leopold Mozart. Como es del dominio público, fue un niño prodigio que a los seis años de edad ya había dado su primera gira de conciertos además de haber dado vida a sus primeras composiciones. En sus primeras giras se presenta en las principales ciudades alemanas y en Francia, donde visita la corte de Versalles y edita sus primeras obras: cuatro sonatas para violín. Posteriormente viaja a Londres donde descubre la música de Haendel hacia 1766. Tres años más tarde viaja a Italia donde obtiene grandes triunfos que lo llevan a ser nombrado miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia. Hacia 1779 es nombrado en Salzburgo organista de la corte, puesto que deja en 1781, casándose al año siguiente con Constance Weber. Hacia 1790 viaja a Dresde, Leipzig y Postdam donde Federico Guillermo II le ofrece el cargo de maestro de capilla, mismo que rehúsa para volver a Viena y morir al año siguiente en gran pobreza, siendo enterrado en la fosa común.

Su vida, de gran interés, no pretende ser deslucida en esta breve biografía. Mozart tuvo una vida muy intensa y una gran producción musical, de este modo nos referiremos a su extenso catálogo de obras que van desde la sinfonía y la ópera, hasta la música de cámara, en particular sus tríos.

Notables son los tríos KV502, KV542 y KV548. Estos dos últimos son contemporáneos de *Don Giovanni* y vecinos de las famosas sinfonías de 1788, la 39, 40 y su última sinfonía 41, conocida como *Júpiter*. De entre todos los tríos es particularmente notable el que nos ocupa en esta ocasión, un trío de combinación diferente (piano, clarinete y viola) llamado *Kegelstatt-Trío* (KV498). En 1786 escribe esta obra que es igualmente el año en el que se estrena su ópera *Las bodas de Figaro*; este mismo año también escribe su concierto en *La* para pianoforte (K.488) y el concierto para pianoforte en *Do Menor*

(K.491).

En esta ocasión este trío será interpretado con violín en lugar del clarinete. Cabe destacar que ninguno de los tres instrumentos ocupa un papel protagónico, sino que mantienen entre sí un dialogo durante toda la obra. La sustitución del violín por el clarinete permite que los dos instrumentos de cuerda por sus mismas características logren establecer un equilibrio tímbrico distinto al que se lograría con un instrumento como el clarinete.

## **DMITRI SHOSTAKOVICH**

### **Romanza para Viola y Piano**

Nació en San Petersburgo en 1906 y murió en Moscú en 1975. Es considerado como uno de los grandes sinfonistas del siglo XX. Su producción musical abarca todos los géneros: la ópera, la comedia, la música concertante, la cantata, el cuarteto de cuerda y la música para cine. Es uno de los compositores más representativos de la desaparecida Unión Soviética junto con Prokofiev. Los premios y las condecoraciones lo siguieron, así como las continuas persecuciones y condenas por parte del mismo régimen, que lo acusaba de realizar una música antipopular y en exceso moderna. Mientras que en occidente era considerado como el compositor oficial soviético, en su propio país Shostakovich hubo de sufrir las injerencias de sus autoridades culturales.

Después de la muerte de Stalin en 1953, la música de Shostakovich se hizo más personal, y se tradujo en una serie de partituras presididas por la idea de la muerte, un género que el compositor convirtió en el medio idóneo para expresar sus preocupaciones y miedos de una manera propia. A pesar de todo ello, consiguió mantener siempre su independencia creativa.

El 7 de Enero de 1955, Shostakovich fue a Leningrado a ver la película *Ovod*, para escribir la música tan rápido como fuera posible, recalca uno de sus amigos más cercanos, el director Isaak Davidovich Glikman. El soundtrack de *Ovod (El Moscardón)* fue escrita en 1955, en un corto espacio de tiempo entre las primeras presentaciones de su *Décima Sinfonía* y su *Primer Concierto para violín*. *Ovod* nos cuenta la historia de un joven italiano muy aguerrido, cuyo nombre es Arthur. Decepcionado y rechazado por su amor, Gemma, abandona su tierra natal que había sido ocupada por Austria. No es sino hasta muchos años



después que él regresa y reúne a algunos de sus compatriotas para luchar por su independencia; sus amigos y él son capturados y llevados a prisión por los austriacos y ejecutados. El Cardenal Montanelli es el que da la orden de ejecución y sorprendentemente resulta ser el padre de Arthur. Al final de la película, Montanelli se arrepiente de su acto de barbarismo y Gemma se da cuenta que estuvo enamorada de Arthur todo el tiempo.

Shostakovich regularmente usó los motivos que empleo en la musicalización de las distintas películas en las que él participo. Así realizó muchas suites y transcripciones. La Romanza de *Ovod* no es la excepción. Originalmente escrita para violín y piano, se ejecutará en esta ocasión en su versión para viola y piano. De la música de esta película Shostakovich hizo además una suite para pequeña orquesta y una tarantela para dos pianos.

## **JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS**

### **Canción en el Puerto para Viola y Piano**

Nació en la ciudad de Tehuacan, Puebla, el 28 de septiembre de 1927. La formación germana que Gutiérrez Heras recibió en el Colegio Alemán redundó en una excelente educación, no sólo del idioma, sino en la puntualidad y disciplina; unas bien formadas estructuras mentales le dieron al compositor las herramientas necesarias para el análisis y la reflexión.

Por otra parte, la formación musical de Joaquín Gutiérrez Heras fue casi totalmente autodidacta. Sin embargo, estudió en el Conservatorio Nacional de Música el solfeo y el violoncello, pues deseaba dedicarse a la música de manera completa y conocerla en todos sus aspectos. Su estancia en el Conservatorio Nacional de Música no fue para estudiar de manera ortodoxa, sino más bien tomando un poco de una clase y otro poco de alguna otra. Esta educación asistemática no duró mucho pues en 1952 Gutiérrez Heras obtuvo una beca del Instituto Francés de América Latina para estudiar en el Conservatorio de París, donde estudió composición, canon y fuga y análisis musical (esta última con Olivier Messiaen). Más tarde, después de haber estudiado en Francia, regresa a México para luego volver a salir, pero esta vez a Juilliard (1960), en donde estudia con William Bergsma y Vincent Persichetti. Un año después obtiene el diploma de composición.

Su catálogo es breve pero muy variado, y abarca desde el *lied* y el coro a *cappella* hasta el ballet, pasando por la música de cámara y la sinfónica.

La canción en el puerto para viola y piano del maestro Joaquín Gutiérrez Heras nació, según palabras del compositor, de dos ideas que venían de música para cine. La compuso con motivo de un homenaje que se le hizo a la investigadora Yolanda Moreno y nos da la impresión de una melodía hermosa y de gran sencillez, que si bien permite un pequeño discurso de la viola sola, después regresa al tema principal a manera de remembranza. Esta pieza fue concebida originalmente para violoncello y piano, sin embargo el mismo compositor hizo la transcripción para viola y piano.

Ángel Medina González

## FUENTES DE CONSULTA

### Bibliografía

BRION, Marcel. *Mozart*. Trad. de Víctor Pozanco. Barcelona, Editorial Juventud, 1995. 342 pp. (c 1990) (Colección Libros de Bolsillo Z, 30-31)

CADENA, Agustín. *Las ideas y sus caminos*. México, Ediciones de la libélula, s/a.

CARREDANO, Consuelo. *La Poética de la libertad*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ CENIDIM, 2000. (c 2000)

FORKEL, Johann Nicolaus. *Juan Sebastián Bach*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (c 1949) (Breviarios, 31)

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach Culminación de una era*. Madrid, Editorial Altea, 1982.

TURNER, W. J. *El hombre y su obra*. Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1947.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach El músico poeta*. Trad. de Jorge D'Urbano. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955. (c 1995)

SCHWARZ, Boris. "Shostakovich, Dmitry", en *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980.

WEINMANN, Alexander. "Hoffmeister, Franz Anton", en *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona, Editorial Labor, 1993. (c 1993)

### Partituras

BACH, Johannes Sebastian. *Seis Suites para Violoncello BWV 1007*. Moscú, 1962. s.p.i.

GUTIÉRREZ Heras, Joaquín. *Canción en el puerto para viola y piano*. México, 2004. (c 2004). Ediciones Mexicanas de Música.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Trio in Eb Major K.498*. Revisado por Joseph Adamowski. New York, G.Schirmer, Inc. (c 1920)

HOFFMEISTER, Franz Anton. *Concerto in D Major*. Kalmus Classic Edition. s/a, s/l

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Romanza*. Moscú, s/a, s.p.i.

### **Discografía**

FOURNIER, Pierre. *J. S. Bach 6 Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012*. Disco compacto grabado en Hannover 1960, Deutsche grammophon. (c 1996)

KREMER, Gidon (violín), Oleg Maisenberg (piano). *Le Cinema*. Disco compacto Teldec Classics International. Alemania. (c1998).

### **Internet**

LOPEZ, Ana. “*Guía completa de la viola en Internet*”. en <http://es.geocities.com/violainstrument/historia.htm>.

THE NEW YORK TIMES. “*Ovod a k a The Gadfly*”. en [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=125755](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=125755)

VAN RIJEN, Onno. “*Compisitions by Dmitri Shostakovich*”. en <http://home.wanadoo.nl/ovar/shosopus/shoslast.htm>

WORLD ENCYCLOPEDIA. “*Johann Sebastian Bach Biography*”. en <http://www.vpedia.com/index.php?title=J.S.Bach>