



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA
(OPCIÓN DE TESIS)

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN VIOLA

PRESENTA

YETLANEZI MENDOZA JÂNSCH

ASESOR

DR. FELIPE RAMÍREZ GIL.

MÉXICO D.F. 2012

ENM
UNAM



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.

Agradecimientos:

Agradezco a todas las personas que contribuyeron a la realización de este trabajo y a mi desarrollo personal.

A mi padre Ezequiel Mendoza Hernández † por haberme enseñado el camino a seguir y ser un ejemplo para mí de vida. A mis maestros Víctor Manuel † Cortés, Víctor Manuel Jiménez Ruiz, Piotr Vodopiano. A Jorge Delezè Payam por su apoyo para el examen.

Al Dr. Felipe Ramírez Gil por su asesoría en este trabajo y apoyo. A Efraín por su colaboración, apoyo y amistad. A Luis Antonio Santillán por apoyarme en lo que necesitaba.

A Daniel Caltzontzin por su comprensión, paciencia y apoyo. A mi hijo Topiltzin Tonatiuh por ayudarme y apoyarme en todo lo que necesitaba.

A mis hermanos Xóchitl, Ezequiel, Arturo y a mi madre Sigrid por acompañarme siempre en todos mis esfuerzos.

La música no se canta, se respira"

Alejandro Sanz

"El arte de la música es el que más cercano se halla de las lágrimas y los recuerdos"

Oscar Wilde

"La música es la taquígrafía de la emoción"

León Tolstói

"La música debe hacer saltar fuego en el corazón del hombre, y lágrimas de los ojos de la mujer"

Ludwig Van Beethoven

"Sin música la vida sería un error"

Friedrich Nietzsche

"La música es una cosa amplia, sin límites, sin fronteras, sin banderas"

León Greco

"La música es el corazón de la vida. Por ella habla el amor; sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso"

Franz Liszt

"Estoy seguro de que la buena música la vida alarga"

Jehudí Menuhín

"La música es más que una mujer, porque de la mujer te puedes divorciar, pero de la música no. Una vez que te casas, es tu amor eterno, para toda la vida y te vas a la tumba con ella encima"

Ástor Piazzolla

"La vida es como la música, debe componerse con el oído, el sentimiento y el instinto, no mediante reglas"

Samuel Butler

"La música quita del alma el polvo de la vida diaria"

Berthold Auerbach

INDICE

Introducción.		6
Programa.		9
1.- Concierto para viola y piano en Sol mayor	Antonio Vivaldi (1675– 1741)	10
1.1 Contexto histórico.		11
1.2 Aspectos biográficos.		16
1.3 Análisis de la obra.		18
1.3.1 Allegro risoluto		19
1.3.2 Largo		21
1.3.3 Allegro vivo con spirito		
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		26
2.- Sonata para viola y piano en re menor	M. I. Glinka (1804– 1857)	28
2.1 Contexto histórico.		29
2.2 Aspectos biográficos.		34
2.3 Análisis de la obra.		36
2.3.1 Allegro moderato		38
2.3.2 Larghetto ma non troppo (Andante)		41
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		43
3.- Sonata para viola y piano en si menor	J.P. Moncayo (1912-1958)	44
3.1 Contexto histórico.		45
3.2 Aspectos biográficos.		47
3.3 Análisis de la obra.		48
3.3.1 Allegro moderato		50
3.3.2 Lento		52
3.3.3 Allegro		55
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		58

4.- Sonata para viola sola en la menor	Aram Khachaturian.	59
	(1903-1978)	
4.1 Contexto histórico.		60
4.2 Aspectos biográficos.		62
4.3 Análisis de la obra.		65
4.3.1 Allegro		65
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		69
 Conclusiones		 70
Anexos		72
Bibliografía		84

INTRODUCCION

El presente trabajo es para dar a conocer el desarrollo de la viola, instrumento que ha tenido a lo largo de la historia una reputación menor dentro de los instrumentos de cuerda; esto en realidad es un prejuicio arrastrado desde los orígenes de la orquesta moderna (s. XIX), cuando era asumida por violinistas en decadencia. Desde entonces ha ido ganando terreno hasta convertirse en el poeta de su grupo, asentado en la realidad de su magnífico cuerpo sonoro, es el equilibrio entre violonchelos y violines.

A lo largo de mi carrera como violista me he encontrado que hay poca información sobre este instrumento y la carrera en sí, la dificultad a lo largo de los años de encontrar música impresa en el país para dicho instrumento fue problemático, también cabe mencionar que eran pocos los solistas, y poca la música grabada en la época de los 80.

La palabra “viola” fue la primera utilizada para definir a los instrumentos de cuerda frotada, en realidad, el término “violín” no es más que el diminutivo de “viola”. En el renacimiento, la familia de la viola se dividió en dos ramas: la viola da braccio y al viola da gamba. La viola da braccio quedó relegada a las tabernas, en donde se tocaba música popular; mientras que la viola da gamba era exclusiva de las cortes más refinadas. Este instrumento acabó cayendo en desuso y el violín fue sustituyéndolo por su gran brillantez. Los compositores preferían dicho instrumento por su amplitud sonora y la agilidad en vez de la delicadeza de las violas da gamba. En el barroco el violín cobró la máxima importancia. La viola le gana en calidez y resonancia, y se maneja tan ágil como un violín. El papel de la viola es fundamental en la orquesta ya que da profundidad y apoyo a la armonía, la hace rica y aterciopelada, colabora en que el sonido entre los instrumentos graves y los agudos no sea tan destacado, además de tener un sonido realmente intermedio que equilibra los sonidos de cuerda de la orquesta. La viola posee un notable poder expresivo. De acento más bien suave, recogido y algo melancólico, y se presta más a pasajes de poco movimiento que excesivamente rápidos. ¹

¹-<http://webspace.webring.com/people/uv/violainstrument/importancia>

Telemann compone el primer concierto para viola en 1731 llamado Concierto en sol mayor. En los siguientes 100 años se alcanza la edad dorada de la historia de la viola. Se componen 150 conciertos por varios compositores como Stamitz, Hoffmeister, Zelter, Rolla etc. Tres de las obras más importantes para este instrumento son: la Sinfonía Concertante de Mozart, Haroldo en Italia de Hèctor Berlioz (obra que dura 45 minutos.) y el poema sinfónico de Richard Strauss Don Quijote, dichas obras de carácter solista.²

Grandes compositores, clásico, románticos y modernos, apreciando las cualidades sumamente emotivas de la viola han escrito obras muy importantes como conciertos, sonatas, suites etc., que justifican por sí solas la presencia del concertista de viola en las salas de conciertos.

Algunos compositores violistas cuyo repertorio ha permitido el desarrollo de la viola como instrumento de cuerda solista y virtuoso son entre otros; Lionel Tertis (1876 – 1975); Paul Hindemith (1895 – 1963); Vadim Borisovsky (1900 – 1972); William Primrose (1904 – 1982).³

El repertorio para la viola existe realmente, lo complicado en los años 80 era conseguir dicho repertorio por la escasa información que se tenía del instrumento. Con el desarrollo de la tecnología, la era de las computadoras y la entrada del internet, podemos tener más información sobre la viola aunque hace algunos años todavía era escaso. Hoy en día ha ganado más popularidad la viola por lo que ya podemos encontrar más música impresa en las casas de música de diferentes compositores y ya se puede escuchar por el internet diferentes interpretaciones del gran repertorio para la viola con los grandes solistas que tenemos en la actualidad como son: Yuri Bashmet⁴ que es uno de los grandes violistas rusos más relevantes de todos tiempo, la violista alemana Tabea Zimmermann y Omar Hernández Hidalgo⁵ uno de los mejores intérpretes de la viola en el país, quien realizó una importante labor de difusión de la música mexicana contemporánea, estimulando y patrocinando la creación y edición de nuevas obras para su amado instrumento. Fue un músico reconocido internacionalmente, tocó las obras más intrincadas e importantes del repertorio para viola, grabó como solista con agrupaciones de gran prestigio en México y el extranjero, obtuvo innumerables premios y reconocimientos a su talento como artista excepcional, quien a la edad de 38 fallece un domingo 6 de junio del 2010, descansa en paz

2.- Enciclopedia de la música. Salvat

3- <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/viola.htm>

4- <http://webpace.webring.com/people/uv/violainstrument/gerard2.htm>

5-<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/223847/6/recibira-un-homenaje-pos-mortem-el-violista-omar-hernandez-hidalgo.htm>

Para que la popularidad de la viola siga subiendo y sea un instrumento que sea estudiado por más personas, necesitaríamos tener músicos como Omar Hernández en el país, hacer una gran labor de difusión y dar a conocer el repertorio de la viola, para este propósito elegí algunas obras representativas del instrumento de compositores pertenecientes a varios periodos, que han hecho obras que han trascendido, por el grado de maestría y belleza, y que forman parte de la literatura y acervo musical de la obra dedicada para la viola a través del tiempo. Su complejidad técnica, brinda la oportunidad al intérprete de demostrar el grado de destreza alcanzada en el dominio de la ejecución del instrumento. Mi idea es que se dé a conocer esta música poco escuchada.

De ellos se conocerá su contexto histórico, biografía, análisis de la obra e interpretación de las mismas, con esto trataré de dar a conocer por medio de estos elementos en primer lugar la función de la viola en varios periodos y estilos hasta la actualidad. Dentro del periodo barroco elegí a Antonio Vivaldi, compositor que hizo seis conciertos para viola d` amor. Compositor romántico, primer nacionalista ruso y considerado el padre de la música rusa fue Mijail Ivanovich Glinka, quien compuso la sonata para viola y piano en re menor. Dentro de los compositores mexicanos más importantes encontramos a José Pablo Moncayo, que se hizo muy famoso por su Huapango e inspirado por el tono melancólico y expresivo de la viola, compuso la sonata para viola y piano. El primer compositor que integró la música moderna y el ballet clásico fue Aram Khachaturian, considerado como uno de los grandes compositores conocido internacionalmente por su concierto para piano y orquesta, compuesto durante la primera etapa de su carrera, época en la que compuso muchas otras obras que lo hicieron célebre, como la obra para viola sola. “

PROGRAMA

Concierto para viola y piano en Sol mayor

Antonio Vivaldi

(1675– 1741)

Allegro risoluto.

Largo.

Allegro vivo con spirito.

Sonata para viola y piano en re menor

M. I. Glinka

(1804– 1857)

Allegro moderato.

Larghetto ma non troppo (Andante).

INTERMEDIO

Sonata para viola y piano en si menor

J.P. Moncayo.

(1912-1958)

Allegro moderato.

Lento.

Allegro.

Sonata para viola sola en la menor

Aram Khachaturian.

(1903-1978)

Allegro.

VIOLA: YETLANEZI MENDOZA JANSCH

PIANO: TONATIUH DE LA SIERRA

1. ANTONIO VIVALDI

(1675 – 1741)

Concierto para viola d'amore y

Orquesta de Cuerdas

en Re Mayor RV392

(Transcripción para viola y piano)

Sol Mayor



1.1 Contexto histórico

La creciente importancia de la investigación científica.

Científicos como Galileo Galilei (1564-1622) e Isaac Newton (1642-1727) se separan del antiguo modelo de ciencia, cuyo propósito era la verificación de una hipótesis a priori. En lugar de ello, mediante la observación y la experimentación, los científicos elaboran hipótesis acerca de por qué suceden las cosas.

Culminación del despotismo real.

Un pequeño grupo de líderes (reyes, reinas y emperadores) ejercían un enorme poder en Europa. Fue tan grande el poder que Luis XIV (1638-1715) declaró “L’etat c’est moi” (“el estado soy yo”).

En el desarrollo del Nuevo Mundo.

Las explotaciones inglesas, francesas y españolas en el Nuevo Mundo continuaron suministrando riquezas a Europa. Pero mientras las generaciones pasaban, los colonos comenzaron a sentir una creciente lealtad hacia sus nuevos hogares. En última instancia, tales sentimientos conducirían a la independencia de estas tierras.

La artificialidad y el efecto maravilloso eran muy valorados en las artes.

Los escultores, basándose en las técnicas de artistas tales como Giovanni Bernini (1598-1680), encuentran la manera de crear la ilusión de movimiento enérgico e incluso violento en sus obras. Los pintores crean lienzos más grandes y más cargados. El virtuosismo es altamente apreciado en todas las ramas del arte.

Contexto musical

El momento de la experimentación.

Los músicos abrazan la idea de que la música puede movilizar al oyente de manera física y real.

La ópera, con su mezcla de música y drama, fue la plena realización de este ideal.

En la música instrumental, no menos que en la ópera, los compositores experimentan con las formas de crear efectos impresionantes.

Roles de la música en expansión.

La música continua siendo utilizada como una importante herramienta del Estado.

Los estilos nuevos y extravagantes sirven como un rico ornamento para los servicios religiosos, tanto en las tradiciones católicas como en las protestantes.

La música, especialmente la ópera, es una importante fuente de entretenimiento para las clases en ascenso, mercaderes y terratenientes.

Hay una creciente conciencia de los estilos nacionales

Se desarrollan distintos estilos musicales, vocales e instrumentales, en Italia, Francia y Alemania.

Los compositores son conscientes de estas diferencias, y hacen uso de ellas en su música. Por ejemplo, un compositor francés podía escribir una etiqueta diciendo “En estilo Italiano”.

La cuestión de la superioridad de varios estilos a menudo era objeto de acalorados debates.

Plena igualdad de la música instrumental.

Se desarrollan nuevas formas instrumentales, como el concierto y la sonata.

Los fabricantes de instrumentos crean nuevos tipos de instrumentos (especialmente de viento).

El violín se traslada al centro de la escena como el instrumento de cuerda más importante.

Los artistas alcanzan nuevos niveles de expresión y técnica. Ejecutantes virtuosos (como Arcángelo Corelli y Antonio Vivaldi) reflejan estas habilidades en sus propias composiciones.

Incluso en la música vocal, los instrumentos desempeñan un importante rol. Los instrumentos no solo sirven como acompañamiento, sino que además, frecuentemente, juegan roles equivalentes a las voces.

Estilo Musical

El “basso continuo” está siempre presente en la música barroca.

Las texturas son fundamentalmente la melodía y el acompañamiento o contra puntal.

Las voces y los instrumentos se mezclan libremente.

Instrumentos recientemente desarrollados proporcionan una exquisita paleta de tonos de colores.

Los ritmos derivan frecuentemente de ritmos de bailes.

Las melodías son ornamentadas y hacen uso, a menudo, de espectaculares saltos.

La armonía está basada en mayor o menor tonalidad, y las disonancias se hacen más comunes.

La repetición y las formas simples binarias y ternarias proporcionan la base para la estructura musical. 6

Los músicos más importantes de este periodo fueron:

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Henry Purcell (1659-1695)

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (c.1666-1729)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

George Frideric Handel (1685-1759)

6- <http://www.essentialsofmusic.com/>

Estudiosos de la música han coincidido en dividir la música barroca en tres periodos: barroco temprano, barroco pleno y barroco tardío.

Barroco temprano (1575-1630 aprox.): esta etapa coincide con el desarrollo de la polifonía neerlandesa, veneciana, romana y española, representadas por Palestrina, Victoria, Guerrero De Morales, Gabrieli y Di Lasso. Esta época musical tiene lugar durante el renacimiento, y se le ha llamado el periodo temprano de la música barroca, aunque muchos estudiosos lo han considerado como el antecedente de la música barroca, quizás porque es el antecedente de la plenitud y de la época tardía de este estilo.

En España el renacimiento iniciado por Alfonso el Magnánimo generó en Nápoles un importante intercambio de músicos españoles e italianos, y con ello preparó el siglo de oro español en el que se dio gran auge a la música instrumental, que serviría de base al barroco. Muchos otros cambios importantes existieron: la polifonía religiosa adquirió características más expresivas, mientras que los estilos medievales del auto sacramental evolucionaron hacia las églogas, el villancico escenificado, las ensaladas y la tonadilla escénica, todos ellos formas escénicas españolas que tuvieron gran influencia del barroco italiano.

El barroco busca ser más sonoro y el contraste del individualismo con la masa sonora; persigue las interpretaciones no solamente de un solo coro, sino de dobles y triples, del solo acompañado; demanda, asimismo, la expresividad en las composiciones, y de esta manera se crea el estilo representativo. Por su parte los instrumentos llegaban a donde las voces no lo hacían, y su participación en el canto se hizo imprescindible. En este mismo terreno instrumental cabe citar a Frescobaldi, famosos compositor, organista de la Basílica de San Pedro, en Roma, en donde a su primer concierto asistieron 30 000 personas. Su estilo de tocar creó una escuela que su característica principal era la expresividad, cierta libertad en ritmo, y soltura en la digitación, en la que introdujo mejoras. Tuvo gran influencia en la generación posterior, de la cual uno de sus representantes es J. Sebastián Bach.

El Barroco medio: se extiende a casi todo el s XVII. En este siglo se desarrollan los estilos concertantes y algunas formas instrumentales. Las danzas antiguas se estilizan en suites instrumentales, y se desarrolla el bel canto. El barroco pleno, inicialmente ligado a Italia, se propaga hacia Francia y Alemania. En esta época la ópera adquiere nuevas características, surge la ópera-ballet y la comedia-ballet. También sufre una división en dos tendencias: la ópera bufa y la ópera seria.

Durante el barroco tardío: se desarrollan las formas instrumentales basadas en la suite y el concierto grosso; este último es una forma musical en donde dos grupos instrumentales distintos tocan como si se tratara de un coloquio entre ellos, de tal suerte que parecería una conversación musical. Por su parte, la cantata tiene en este periodo un puesto junto al oratorio.

El barroco tardío llega a su clímax con G. F. Haendel y J. S. Bach, con quienes se inicia un nuevo periodo. Haendel fue el principal representante de la ópera italiana, mientras que Bach no escribió óperas, pero llevó la herencia barroca en cuanto a expresión a las formas instrumentales (órgano, clave) como a las corales-instrumentales: cantatas, pasiones, oratorios y misas.

Domenico Scarlatti, Antonio Soler fueron otros compositores de la etapa final del barroco. 7

Obras para viola del periodo barroco: 8

D. Buxtehude, 1637-1707

- Sonata para 4 violas in F major

A. Corelli, 1653-1713:

- Sonata nº12 "La follia" Op.5 nº2 (originalmente para violín)

M. Marais, 1656-1728:

- Cinco danzas antiguas francesas

A. Vivaldi, 1678-1741:

- Concierto para viola d'amore RV 396 y RV 392

G. P. Telemann, 1681-1767

- Concierto en Sol M - Concierto para dos viola

G. F. Haendel, 1685-1759

- Sonata para viola de gamba

- Concierto en Si m

B. Marcello, 1686-1737:

- Sonata para viola y clave

J.S. Bach, 1685-1750:

- Sexto Concierto de Brandeburgo

- Suites para viola sola (original para violonchello)

7- Periodos de la música barroca por *Marsella Cruz* <http://www.masalto.com/tareas/articulos>

8- violainstrument@yahoo.es

1.1 Aspectos biográficos.

Antonio Vivaldi

(1675 – 1741)

Compositor y violinista italiano (Venecia, 4 de marzo de 1678 - Viena, 28 de julio de 1741)

Igor Stravinski comentó en una ocasión que Vivaldi no había escrito nunca quinientos conciertos, sino «quinientas veces el mismo concierto». No deja de ser cierto en lo que concierne al original e inconfundible tono que el compositor veneciano supo imprimir a su música y que la hace rápidamente reconocible.

Autor prolífico, la producción de Vivaldi abarca no sólo el género concertante, sino también abundante música de cámara, vocal y operística. Célebre sobre todo por sus cuatro conciertos para violín y orquesta reunidos bajo el título *Las cuatro estaciones*, cuya fama ha eclipsado otras de sus obras igualmente valiosas, si no más, Vivaldi es por derecho propio uno de los más grandes compositores del período barroco, impulsor de la llamada Escuela veneciana a la que también pertenecieron Tommaso Albinoni y los hermanos Benedetto y Alessandro Marcello y equiparable, por la calidad y originalidad de su aportación, a sus contemporáneos Bach y Haendel.

Poco se sabe de su infancia de Vivaldi. Hijo del violinista Giovanni Battista Vivaldi, el pequeño Antonio se inició en el mundo de la música probablemente de la mano de su padre. Era apodado *il prete rosso* ("el cura rojo") por ser sacerdote (católico) y pelirrojo. De hecho, era una característica de su familia, y su padre ya era conocido con el sobrenombre de *rosso*.⁹ Orientado hacia la carrera eclesiástica, fue ordenado sacerdote en 1703, aunque sólo un año más tarde se vio obligado a renunciar a celebrar misa a consecuencia de una enfermedad bronquial, posiblemente asma.

También en 1703 ingresó como profesor de violín en el Pio Ospedale della Pietà, una institución destinada a formar muchachas huérfanas. Ligado durante largos años a ella, muchas de sus composiciones fueron interpretadas por primera vez por su orquesta femenina. En este marco vieron la luz sus primeras obras, como las *Suonate da camera Op. 1*, publicadas en 1705, y los doce conciertos que conforman la colección *L'estro armonico Op. 3*, publicada en Amsterdam en 1711.

⁹-Enciclopedia de la música Henry Lindermann - Antonio Vivaldi

Con ellas, Antonio Vivaldi alcanzó renombre en poco tiempo en todo el territorio italiano, desde donde su nombradía se extendió al resto del continente europeo, y no sólo como compositor, sino también, y no en menor medida, como violinista, uno de los más grandes de su tiempo.

Basta con observar las dificultades de las partes solistas de sus conciertos o sus sonatas de cámara para advertir el nivel técnico del músico en este campo.

Conocido y solicitado, la ópera, el único género que garantizaba grandes beneficios a los compositores de la época, atrajo también la atención de Vivaldi, a pesar de que su condición de eclesiástico en principio le impedía abordar un espectáculo considerado en exceso mundano y poco edificante. De hecho, sus superiores siempre recriminaron a Vivaldi su escasa dedicación al culto y sus costumbres laxas.

Inmerso en el mundo teatral como compositor y empresario, *Ottone in Villa* fue la primera de las óperas de Vivaldi de la que se tiene noticia. A ella siguieron títulos como *Orlando furioso*, *Arminda al campo d'egitto*, *Tito Manlio* y *L'Olimpiade*, hoy día sólo esporádicamente representados.

La fama del músico alcanzó la cúspide en el meridiano de su vida con la publicación de sus más importantes colecciones instrumentales. *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8, en la que se incluye *Las cuatro estaciones*, y *La cetra* Op. 9 Pero a finales de la década de 1730 el público veneciano empezó a mostrar menor interés por su música, por lo que Vivaldi decidió probar fortuna en Viena, donde murió en la más absoluta pobreza un mes después de su llegada. A pesar de este triste final y de un largo periodo de olvido, la obra de Vivaldi contribuyó a sentar las bases de lo que sería la música de los maestros del clasicismo, sobre todo en Francia, y a consolidar la estructura del concierto solista.¹⁰

10- <http://mundomusica.portalmundos.com/antonio-vivaldi/>

1.3 Análisis de la obra.

Vivaldi fue quien estableció una estructura compacta y orgánica del diálogo solista-orquesta, consolidando el concierto con solista o *Concerto Solli*.

El *Concerto Solli* era un concierto en el que el instrumento solista llevaba todo el peso de la melodía y la composición, y el resto de la orquesta se limitaba a ejercer el acompañamiento según las reglas de la armonía. *Las cuatro estaciones* son unos conciertos para violín en el que la orquesta no actúa como mero fondo de acompañamiento, sino como un relieve: no se limita a acompañar al solista, sino que ayuda al desarrollo de la obra. Esto influirá posteriormente en los conciertos de Haendel y, sobre todo, de Bach, ya que éste estudiaría asiduamente los conciertos de Vivaldi, y sería a partir de las innovaciones originales de Vivaldi que Bach perfeccionaría el concepto de concierto. De esta manera, con la forma musical de los *Concerto Solli* se lograría definir de manera definitiva lo que podría llamarse el concierto para instrumento solista moderno, estableciéndose un equilibrio perfecto entre solista y orquesta, sin que el concierto llegue al extremo de tener que ser considerado un *Concerto Grosso*, en él se establece un diálogo entre orquesta y solistas de manera que los papeles de solista y acompañante se intercambian entre un pequeño grupo de instrumentos (el *concertino*, a veces un único instrumento) que actúa usualmente de solista, y la orquesta (el *ripieno*).

El núcleo de esta organización en el concierto con solista radica en el desarrollo de la forma ternaria. La forma ternaria (A-B-A) consiste en A: exposición del tema, B: desarrollo, y A: re exposición del tema. En la parte A, el tema es el material musical que va a ser tratado en la parte central o desarrollo (B), donde se presenta el diálogo propiamente dicho entre solista (s) y orquesta, alternando con la aparición de elementos del tema e intervenciones de la parte del solo.

Esta forma musical, perfeccionada del "ritornello" donde el tema reaparece entre partes solistas, se utilizó para los dos movimientos rápidos del concierto con solista (I y III), mientras el segundo, de carácter lento, podía estar en forma binaria o ternaria, siendo el solista el que prevalece. Esta forma se difundió entre los compositores de diversos países, donde se fue aplicando progresivamente en conciertos para diversos instrumentos.

Esta forma musical es privativa de los conciertos con solista, no importa el número de solistas, sino el uso de esta forma musical, como lo muestran numerosas composiciones de Vivaldi, donde la forma ternaria "ritornello" es común a las obras para uno, dos o cuatro solistas. ¹¹

¹¹- Enciclopedia de la música. Henry Linderman – Antonio Vivaldi

Por este motivo, en el sentido estricto de la forma, cabe establecer que lo que se conoce como concertos grossos no utilizan este esquema formal. Ejemplo: *"El estro armonico" Op. 3 n.º 11* de Vivaldi y todo el Opus 6 de Corelli.

De esta manera la mayor aportación del músico veneciano fue el desarrollo del Concierto para Solista, estructurado por el concerto "per Soli", Ripieno y Bajo continuo (Tutti) que a diferencia de su antecesor, el concierto grosso, logra un desarrollo contrapuntístico y armónico más fluido, así como partes solistas más complejas en las que se concentra el desarrollo interpretativo y técnico.

Para Vivaldi, el solo y el tutti son contraposición, diálogo; en Bach son dos fuerzas antagónicas. Mientras que en los conciertos de Vivaldi el tema es claramente presentado por la orquesta, el rol del solista es transformarlo armónica, rítmica o melódicamente. El solista es el primer plano, la orquesta un fondo, no un relieve.

Vivaldi compuso 6 conciertos a la viola d'amore (*Conciertos para viola d'amore n.º1 en La Mayor, n.º 2 n.º3 y n.º4 en Re menor, n.º5 en Re Mayor; Aria para viola de amor y 2 violines*).¹²

La obra que analizaremos a continuación está escrita originalmente para viola d'amore en la tonalidad de Re Mayor, pequeña orquesta de cuerdas y clave, fue transcrita para viola y piano en la tonalidad de Sol Mayor, esta situación y el hecho de que la afinación de la tercera cuerda de la viola está en este tono, por un lado hace que los armónicos naturales de la del instrumento resuenen por simpatía logrando embellecer y ampliar el sonido, y por otra parte hace que la afinación resulte más cómoda al poder digitar la obra con posiciones más naturales en el instrumento.

El primer movimiento es un Allegro risoluto. Está escrito en forma ternaria (A B A) en compás de 4/4, en los primeros compases presenta una célula rítmica que repite varias veces como tema A, para hacer una gran introducción que termina en el primer tiempo del compás 17. El uso del ritornello lo utiliza como base a desarrollar, agregando también a estos pasajes las cadencias del solo como tema B. Utiliza el tema A en la dominante, para introducir los solos de cadencia y hacer el desarrollo del movimiento en el relativo menor, lo que acentúa el carácter melancólico. Para finalizar el movimiento hace una pequeña coda utilizando como base el tema A para terminar el movimiento con una cadencia perfecta de V – I.

¹²- Enciclopedia de la música. Henry Linderman - Antonio Vivaldi

No. de compases: 1-3	4 - 17	17 - 28	29 - 37
Introducción tema A I	Desarrollo del tema A	Tema B	Tema A en la dominante V
37 - 39	40 - 44	49 - 56	105 - 110
Tema B en mi menor	Arpeggios progresivos	Tema A'	Coda cadencia perfecta V - I

CONCERTO

1

VIOLA

VIVALDI
(1675 - 1741)

Allegro risoluto

Tutti

f

5

7

f

10

Solo

p

7

f

10

Solo

p

11

f

15

mf

28 *Termina solo* *mf* *Tema principal en la dominante* *f*

37 *solo* *p* *Arpeggios progresivos* *fp* *poco a poco crescendo* *homónimo E menor* *mp*

105 *coda* *f*

ritemito *V* *I* *Cadencia perfecta* *fff*

El segundo movimiento (largo) expresivo y de interesante propuesta estética. Está escrito en el relativo menor (mi menor), desarrolla la introducción con una pequeña célula rítmica (tema A), seguida por una segunda idea de acordes en terceras, haciendo una cadencia artificial VII – I que reafirma así la tonalidad. (Compases 1 al 5). Enseguida desarrolla el movimiento presentando nuevamente la célula rítmica del tema A, haciendo tres series de ideas construidas en la dominante como un solo de cadencia (tema B). (Compases 5 al 20). Para finalizar el movimiento presenta la coda con el tema A una octava abajo terminando con una cadencia artificial VII – I.

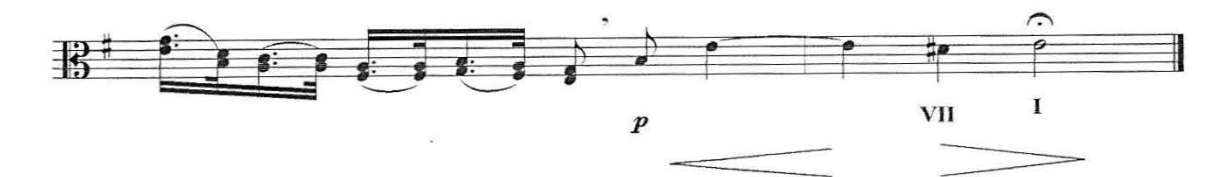
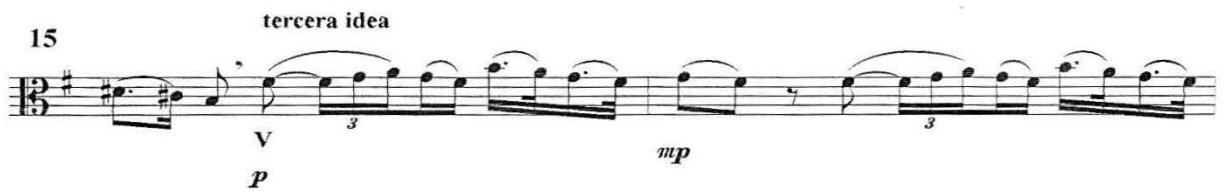
No. de compases: 1 - 5	5 - 6	7 - 10	10 - 15
Introducción tema A mi menor	Tema B	Primer motivo	Segundo motivo
15 - 20		20 - 24	
Tercer motivo		Tema A coda VII – I Cadencia Artificial	

Compases del 1 al 5

Largo

Escrito en el relativo menor (E menor)

Célula rítmica, tema principal



El carácter y viveza del tercer movimiento (allegro vivo con espíritu) nos recuerda el estilo propio del barroco. El lucimiento técnico está a cargo del arco con sus articulaciones, el uso de dobles cuerdas, staccatos, apoyaturas, aglomeraciones y arpeggios, el uso de características similares en la dinámica de sus movimientos, también influenció a los contemporáneos de su época. Este movimiento está escrito en la tonalidad principal (Sol Mayor) en modo ternario (A B A) en un compás de $\frac{3}{4}$. El tema A e introducción está constituido por dos ideas: la primera idea musical en acordes en terceras y cuartas en dieciseisavos en base al acorde de la tonalidad del movimiento y la segunda idea musical en acordes de sextas, quintas y octavas en corcheas terminando la introducción con una cadencia perfecta I – V – I (compás 1 – 15). En el compás 16 inicia el solo (tema B) y es característico en Vivaldi el uso de uno o varios motivos rítmicos ubicados en diferentes alturas; inicia con un arpeggio durante 3 compases seguido de un reposo, esto lo repite varias veces. En el compás 24 utiliza un segundo motivo que presenta a una segunda superior. Usa una tercera idea en el compás 28 con una serie de arpeggios a mayor velocidad, también da un salto por tercera pero en este caso lo hace descendente, regresando siempre a su lugar de inicio. En el compás 39 se presenta nuevamente el tema A, usando un motivo rítmico diferente que lo repite 3 veces terminando en cadencia perfecta I – V – I, para desarrollar enseguida el nuevo solo, lleno de motivos variados en escalas y progresiones todo en la tonalidad principal. Esto lo hace sucesivamente antes de desarrollar un nuevo solo. En el siguiente solo (compás 78) inicia en la dominante, con una secuencia progresiva ascendente. El último solo (compás 100) lo presenta con dos ideas diferentes; la primera es una motivo rítmico que repite varias veces, y la segunda es una serie de acordes con el mismo motivo rítmico realizados con intervalos de quintas y sextas, usa diferentes golpes de arco dando elegancia a esta idea melódica, escrito en la tónica, esto nos lleva a la cadencia final (coda) escrito en base a el tema A, con una serie de cuerdas dobles en sextas, séptimas y octavas, dando más intensidad y brillo al final de la obra, haciendo la coda en el compás 130 con el tema A, terminando la obra en una cadencia perfecta.

No. de compases: 1	1 - 4	10 - 14	15
--------------------	-------	---------	----

Tema A introducción I	Primer motivo	Segundo motivo	Cadencia perfecta I – V - I
16 - 23	16 - 19	24 - 27	28- 33
Tema B	Primer motivo	Segundo motivo	Tercer motivo
39 - 47	47 - 48	78 - 86	100 - 101
Tema A con variaciones	Cadencia perfecta I – V - I	Secuencia progresiva V	Primer motivo
110 - 113	130 - 138	137 - 138	
Segundo motivo	Coda tema A	Cadencia perfecta V - I	

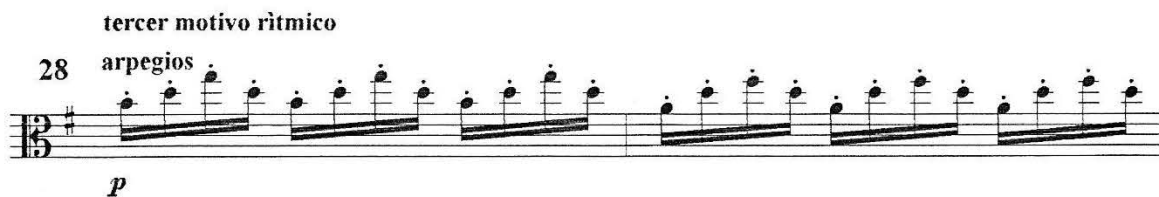
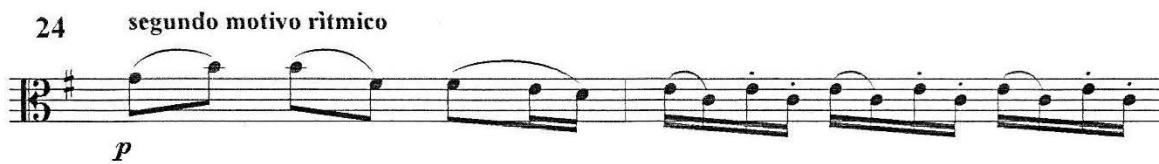
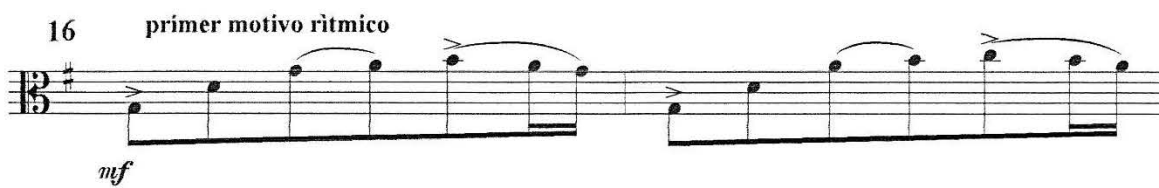
Compàs 1 y 2

Allegro vivo con spirito

primera idea



segunda idea



43

46

74

77

79

100

110

130

primera idea

segunda idea

coda

ritenuto

Cadencia perfecta

The musical score is written for a single melodic line in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings. The score is divided into several sections, each with a measure number and a descriptive label. The first section (measures 43-46) features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The second section (measures 74-77) includes a solo section with a piano (p) dynamic. The third section (measures 79-100) features a series of eighth notes with slurs. The fourth section (measures 110-130) includes a trill (tr) and a series of eighth notes. The final section (measures 130-133) includes a coda section with a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a series of eighth notes. The score concludes with a 'ritenuto' marking and a 'Cadencia perfecta' section.

1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Un detalle muy importante de esta obra es que originalmente fue escrita para viola d'amore, un descendiente de la viola da braccio pero con ciertas modificaciones en su estructura. Desde su aparición hasta la fecha, su evolución fue predominante en cuanto a su diseño, tamaño, incluso en el número de cuerdas (por ejemplo la viola pomposa tiene cinco cuerdas). En el siglo XVII, nació la viola como actualmente la conocemos. En este nuevo instrumento, recae la interpretación mediante transcripciones de todas las obras que fueron escritas para estos instrumentos en sus diferentes etapas evolutivas.

Hay muchos detalles técnicos que cabe mencionar en la ejecución de esta obra (aunque algunos detalles son propios del Barroco). Una de las cosas importantes a tratar es el manejo del arco. La historia nos cuenta algo sobre los recursos sonoros que tenían en la época, pero desde la vista de un laudero nos lo explica un poco más; “el barroco” tiene un estilo propio en su dinámica e interpretación, y en el caso, Vivaldi, gustaba mucho de un sonido suave y aflautado, el cual se apoyaba en la técnica del ejecutante, pero se debe tomar muy en cuenta las condiciones y características que tenían los instrumentos de su época: materiales, construcción, diseño, etc. Usaban un arco específicamente diseñado para soportar una tensión adecuada a pesar de ser muy delgado en su construcción esto le otorgaba una ligereza especial a nuestro arco, y si tomamos en cuenta que era frotado sobre otro tipo de cuerdas(de tripa de gato) en cuanto a sus materiales y diseños, nos dará una idea aproximada al tipo de sonido que obtenían naturalmente, de hecho actualmente hay pequeñas orquestas y solistas que para interpretar este estilo de música lo hacen con instrumentos contruidos a la usanza antigua, con el fin de acercarse más a la interpretación requerida. Los avances modernos en el terreno de la laudería nos dan como resultado instrumentos con mayores capacidades sonoras, colores y efectos, pero que a su vez requieren más estudio para lograr la interpretación adecuada. ¹³

Para este concierto tuve la necesidad de hacer un estudio detallado del uso de las diferentes regiones del arco, esto con el fin de acercarme más a los colores y matices que se acostumbraban en la época. El arco que usaban era marcadamente más ligero que el actual, este efecto lo conseguí al frotar casi sin peso el arco, usando la punta para las ligaduras y detachés, y el talón para los spicattos; todo esto con mucha delicadeza. Incluso la forma de tomar el arco ayudó mucho en su ejecución, ya que se sostiene más hacia arriba evitando el talón, aparte de mantener totalmente relajada la muñeca para restarle peso y lograr frases más dulces.

¹³-Historia de la viola <http://webpace.webring.com/people/uv/violainstrument/historia.htm>

En los primeros compases del primer movimiento encontramos una secuencia rítmica que se desarrolla a lo largo de la obra. Para lograr un mayor control del arco y mayor comodidad toda esta sección se toca hacia la punta del arco. Los acordes en “detaché” se hacen también hacia la punta del arco aligerando el toque, haciéndolos más dulces, y los acordes con acento hacia el talón.

En el inicio del segundo movimiento encontramos una digitación muy adecuada, ya que para conservar el timbre sonoro se buscó tener el tema principal en la segunda cuerda, sin pasar a la primera cuerda, evitando así tener un color brillante y conservando un aire melancólico. Enseguida se presenta una secuencia de acordes en tercera, uno de los pasajes más difíciles. Todo el movimiento requiere un manejo del arco suave y totalmente en la cuerda, cuidando siempre la distribución correcta del arco.

El tercer movimiento está formado en su mayoría por secuencias de acordes realizados en terceras, lo mejor es mantener una posición fija para tener más control en la afinación, evitando los cambios de posición. Hace cambios en la propuesta escrita para las indicaciones del arco en el compás 24, y es que desde mi punto de vista, se tiene mayor control y comodidad con el arco hacia abajo para llegar al talón y hacer un “spicatto”. En general en este movimiento se pide una tesitura fuerte en “detaché” de la parte media hacia la punta del arco y los pianos en “spicato” hacia el talón.

A lo largo de la obra se encontraron ciertos errores de impresión que fueron corregidos con la finalidad de no perder la secuencia musical que la misma obra requiere. Las digitaciones propuestas en su mayoría son las adecuadas ya que se evitan cambiar de cuerda y buscan más posiciones fijas conservando los colores y matices. Aun así, surgieron nuevas propuestas y dinámicas para comodidad y exigencia sonora del ejecutante.

2. Mijail Ivanovich Glinka

(1804 - 1857)

Sonata para viola y piano en re menor



2.1 Contexto histórico.

Romanticismo (1800- 1900)

El Romanticismo se caracteriza del punto de vista religioso por ser una oposición entre el mundo clásico-pagano y el romántico-cristiano.

Otra forma de definirlo apunta más bien a la finalidad de la literatura romántica, en cuanto un arte destinado a “entretenir la imagination, surprendre-la y conmover profundamente el corazón de forma distintas a las conocidas hasta ahora”.

Existe otro punto de vista para definir el romanticismo: El sentido de libertad. Esta es la planteada por el francés Víctor Hugo quien afirma que “el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura” Desde este punto de vista el romanticismo se relaciona con las ideas de progreso social y moral originadas en la ilustración. Esta idea apunta también a que el racionalismo ilustrado postulaba a una ruptura de lo tradicional, clásico, monótono, olvidaba las antiguas ideas para hacer relucir las verdaderas capacidades intelectuales del hombre, su máximo potencial, como su única puerta para alcanzar la perfección.

Una cuarta idea de romanticismo, apunta a lo histórico-social. Esta considera que: “El clasicismo ha sido fruto de las sociedades antiguas y el romanticismo, de las modernas”, con esto está invitando a un nuevo estilo de vida y de interpretación de la existencia.¹⁴

La Escuela Rusa

Primer periodo:

Después de Pedro el Grande, todo el “arte erudito”, “oficial”, estaba confiado a los extranjeros, italianos, alemanes y algunas veces a los franceses. Esta xenofilia no concernía solamente a la música, sino también a las demás artes y al conjunto de la vida cultural del país, ya que, en la época romántica, Alexander Pushkin, el máximo poeta ruso, confesará: “La lengua de Europa (es decir el francés) me es más familiar que la nuestra”.

El arte popular no tenía derecho de ciudadanía: es cierto que los señores disponían de capilla reclutadas entre sus siervos, que ejecutaban admirablemente los cantos populares, pero se trataba de “amores culpables”: gustaban estos coros lo mismo que gustaban la música cingara, como una diversión de poca categoría que no había que tomar en serio. Glinka debió de darse cuenta de ello cuando, después de haber hecho interpretar su primera ópera, Ivàn Susanìn, en 1836, supo que se le reprochaba que “lo cocheros no cantaban otra cosa en la calle”....

¹⁴- <http://html.rincondelvago.com/romanticismoliterario>

Las guerras de Napoleón habían provocado un despertar del patriotismo, obligando a los rusos a volverse hacia el patrimonio nacional, y conduciendo a los propios extranjeros a utilizar temas folklóricos en sus composiciones, pero, según la expresión de un crítico de la época se apresuraban a “mojar sus temas en una salsa a la moda italiana”. Ya que todavía no se le había ocurrido a nadie proclamar, como la hará más tarde Glinka: “somos autores de arreglos al servicio del pueblo”, y la música rusa, en estas condiciones, tuvo muchas dificultades para sus títulos de nobleza.

Glinka es considerado generalmente como el padre de la música rusa. En efecto, Glinka, con su *Ivàn Susanin* e incluso con *Ruslàn y Ludmila*, sòlo encontró verdaderos partidarios en algunos jóvenes y en la persona de Dargominski. Este último, por una parte, decidió también seguir el camino nacionalista trazado por Glinka; por otra, sin haberlo deseado expresamente, se convirtió en el foco de atracción, el confidente y el guía artístico de un grupo de audaces autodidactas compuesto por Balakirev, Cesar Cui, Borodìn, Mussorgsky y Rimski-Korsakov: el célebre grupo de los “cinco”.

Glinka y Dargomijski han dominado el primer período de la escuela rusa, esencialmente colocada bajo el signo de una fórmula grata a Glinka: “con los mismos lazos legítimos del matrimonio, quisiera poder unir el canto popular ruso con la vieja fuga de occidente”. El segundo período será el del grupo de los “Cinco” y de Tchaicovsky.

Segundo Periodo:

Los jóvenes ruso de 1860 se encuentran entre diversos fuegos. Por una parte existe el eterno conflicto, entre los “eslavófilos” y los “occidentalistas”. Unos están ligados al genio ruso, a la cultura autóctona; desconfían de las importaciones occidentales, que no responden a los aspectos del “alma eslava”, y juzgan que el patrimonio nacional, en todos los campos, es lo suficientemente rico para bastarse a sí mismo. “Los occidentales”, apelan al deseo de civilización universal, a las tradiciones de Pedro el Grande y a su “ventana abierta sobre Europa”, y pretenden considerar a Rusia como un país de Europa occidental. Este conflicto aparecerá también en la música rusa. Otra fuente de conflictos es la inquietud moral, social y política que reina en los senos de la joven generación. La Revolución francesa primero, la revuelta de los decembristas seguidamente ha producido sus frutos, reina un espíritu liberal cada vez más intenso que terminará, el 19 de febrero de 1861, la abolición de la servidumbre. Muchos pequeños propietarios se arruinan de la noche a la mañana; se abre un abismo entre los “absolutistas” y los “liberales”, que contribuye a incrementar las inquietudes de la juventud; algunos (como Dostoievsky y Mussorgsky) prevén ya ciertos trastornos singularmente profundos. ¹⁵

¹⁵<http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm>

Finalmente, una “pregunta maldita” atormenta al ruso de 1860, la de la utilidad práctica y social de su propia existencia; no se trata de vivir para los placeres de la vida, niño de servir, a fin de no encontrarse entre la categoría de los “hombres en número excesivo”, de los Oblòmov.¹⁶ “El hombre es un animal sociable, y no podría ser otra cosa” declara Mussorgsky, debe, pues, tratar de vivir en sociedad, de hacer de la sociedad el sólo objetivo constante de todas sus preocupaciones. Salir de su concha y perfeccionarse para la mayor gloria de la suma humana, tal es el objetivo de una juventud que, antes de haber leído a Tolstòï, se apasiona por Proudhon y por una novela “filantrópica” de Chernishevski: En resumen, idealistas y materialistas populistas se oponen, y este otro conflicto se reflejará en la literatura, en el arte, en la música.

Situación Musical:

No era brillante, si juzgamos por el testimonio de Antòn Rubinstein, músico cortesano y no sospechoso de parcialidad: “La ópera rusa tenía entonces, y tuvo todavía durante bastante tiempo, muy mala prensa. Rubinstein escribió sus óperas en italiano y en alemán precisamente porque el teatro era refractario a la ópera y porque la elite de la sociedad no tenía ninguna cultura musical. Había muchos aficionados suyos, los juicios sobre la música eran totalmente estrechos y falsos. No se pedía a las artes, y particularmente a la música, más que cosas capaces de adular el gusto por la trivialidad. Las melodías de las obras que están de moda, de Puccini, Rossini, Bellini y Tutti Guanti, pasaban por modelos incomparables de gracia, de belleza, de profundidad. Se era incapaz de comprender otras bellezas que las melodías simples y fáciles de esas obras, No quería reconocer a la música una misión seria.

No había conservatorios en Rusia, por falta de “cliente”, a los nobles les repugnaba transformarse en “historiadores” y en cuanto a los demás, nadie se preocupaba de ellos. Aparte de que, para adquirir un mínimo de conocimientos teóricos, había que ir a estudiar a Europa, como Glinka. Es por ello que los jóvenes ruso a los que atraía la composición tenían que ser autodidactas, y éste es el caso de Dargomijski, el primero de los “grandes empíricos” rusos, precursor de tantos otros, empezando por los miembros del grupo de los “cinco”.

16- <http://es.wikipedia.org/wiki/Obl%C3%B3mov> (*Oblómov* (en ruso *Обломов*) es la novela más conocida del escritor ruso Iván Goncharov, publicada en [1859](#). Oblómov es el protagonista de la novela, a menudo considerado como la personificación del "hombre superfluo", un tópico recurrente a lo largo de la literatura rusa del siglo XIX.

Dos Clanes Rivales

Por una coincidencia singular, durante el mismo año 1862 fueron fundados el grupo de los “Cinco” y el primer conservatorio ruso, el de San Petersburgo, dirigido por Anton Rubinstein.

Desde el principio, la enseñanza que se practicaba en este conservatorio provocó una atenta revuelta por parte de los “nacionalista eslavófilos”. De todos modos, no dejaban de tener razón. Ciertamente era difícil recomendar otros manuales que los tratados de Marx o de Bellermann, pero la enseñanza, en sí, podía tener en cuenta la existencia de una escuela rusa. Ahora bien, la composición estaba confiada a Zarembo, un alemán rusificado pero que seguía siendo alemán de pies a cabeza, una especie de predicador capaz de inflamar a sus alumnos, pero muy mediocre como pedagogo. Además, para Zarembo, la historia de la música terminaba con Mendelssohn: Schumann y no existía, y en cuanto a Glinka y a los demás rusos, no eran otra cosa que “salvajes”. Al hacerse campeón de esta escuela, Antón Rubinstein fundó toda una red de conservatorios, empezando por el de Moscú, cuya dirección confió a su hermano Nikolái, gran pianista. Tchaikovsky fue uno de los primeros productos del conservatorio de San Petersburgo, antes de convertirse en profesor del de Moscú.

Frente a estos “académicos” se erigía el grupo dinámico de los autodidactas, conducidos por Balakirev y por Vladimir Stásov. Este había tenido la idea de bautizarlo como “El poderoso grupito”; Los del Conservatorio trataban desdeñosamente de “vocinglero” a sus miembros.

Tercer periodo:

Precediendo la aparición de Stravinski y Prokófiev, este periodo debe ser considerado como una síntesis.

Los “Cinco” y Tchaikovsky acaban de imponer la existencia de una joven escuela musical rusa. Terminada la época de las batallas espectaculares, con todo lo que pudo haber comportado de excesivo por parte de los Balakirev, los Mussorgsky, los Atàsov, “exhaustivos” íntegros e integrales, románticos en la vida más todavía que en su música. El fanatismo no tiene ya salida, pues, antes de embarcarse en nuevas corrientes las mismas que serán descubiertas por Stravinski. Todo un grupo de jóvenes se esforzará en demostrar que la música rusa puede existir como “música simplemente”. Nos se trata ya de los autodidactas apasionados, sino de profesionales serios formados en el conservatorio de San Petersburgo o de Moscú, sirviendo la amistad de Rimski, Korsakov y de Tchaikovsky como lazo de unión entre las dos escuelas.

Dos músicos representan perfectamente y encarnan estas dos escuelas. Del lado petersburgués, Alexander Glasunov, que condujo la empresa de los “Cinco” al culto del clasicismo; frente a él, Alexander Scriabin, que, después de haber admirado a Chopin, descubre los poemas sinfónicos de tendencias filosóficas de Richard Strauss y quiere sublimar sus partituras hasta el punto de hacerles expresar un mensaje teosófico.

Nacionalistas Rusos:

En Rusia, la música nacionalista comenzó con Mijail Glinka, quien es recordado por la ópera “Una Vida Para el Zar”. Glinka y Alexander Dargomyzhski inspiraron a un grupo de compositores a juntarse y más tarde ser conocidos como “los Cinco” para crear música basada en la cultura rusa. La ópera de Dargomyzhski “El Convidado de Piedra” fue como una Biblia para la nueva escuela. De los cinco compositores, Cesar Cui y Mili Barakirev, son los únicos músicos profesionales del grupo pero poco conocidos hoy en día. Un tercero, Alexander Borodin, es recordado fugazmente por su poema orquestal “Las Estepas de Asia Central” y por “Los Bailes Poloneses” de su ópera “Príncipe Igor”.

El cuarto compositor, quien fue el que más se acercó a crear una verdadera música de origen ruso, fue Modest Mussorgsky. Ritmos folclóricos y escalas inusuales de música de la iglesia ortodoxa rusa caracterizan sus piezas. Sus trabajos incluyen una pieza para orquesta titulada “Noche en Monte Calvo, y “Cuadros en una Exhibición”, un conjunto de dos piezas de piano que fueron más tarde arregladas para orquesta por el compositor impresionista francés Maurice Ravel.

El quinto miembro del grupo, Nikolai Rimski-Korsakov, escribió composiciones dramáticas de fuerza rítmica y color orquestal vivido. Él es recordado por su ópera “El Gallo de Oro” y su suite orquesta “Scheherazade”. En su poderosa obertura “Gran Pascua Rusa” el uso temas de la iglesia rusa.

Peter ilich Tchaicovsky fue otro de los compositores rusos que usaban un brillante tono y color. Su sexta sinfonía “Patética” es de todos conocida, y realizó, también la música de tres famosísimos ballets. “El Cascanueces”, “La Bella Durmiente” y “El lago de los Cisnes”. La obertura de 1812, la “Marcha Eslava”, y el “El capricho Italiano” han sido programadas tan a menudo que se consideran “Caballos de Guerra”.¹⁷

¹⁷<http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm>

2.2 Aspectos biográficos

Mijail Ivanovich Glinka (1804 - 1857)

(Novospaskoie, Rusia, 1804-Berlín, 1857) Compositor ruso. Recordado como el fundador de la música nacionalista rusa. Sus influencias en Barakirev, quien se autodenominó líder del grupo de los cinco compositores nacionalistas, fueron considerables. De niño tomo lecciones de piano de un pianista irlandés, John Field, pero en aquel entonces su relación con la música se mantuvo puramente a nivel de aficionado, hasta su visita a Italia en 1830 donde tuvo la oportunidad de ampliar sus conocimientos al lado de compositores como Bellini y Donizetti y en 1833 a Berlín, las cuales permitieron que concentrara sus estudios y consecuentemente un grado mayor de seguridad en sus composiciones, las cuales ganaron una real atención en su país como en el extranjero.

Sus óperas rusas ofrecían una síntesis de la manera de operar del occidente pero con melodías rusas, mientras que su música orquestal, con una instrumentación excelente, ofrecía una combinación de lo tradicional y lo exótico. Refiriéndose a la personalidad de Glinka los rusos lo consideraban “El sol de la música rusa”.

Su creación iluminada con la luz de las tradiciones espirituales de la cultura rusa, ha definido el camino del desarrollo de la música clásica rusa a lo largo de todo el siglo XIX. Gracias a la alta instrucción, la grandeza del pensamiento, el saber alcanzar el nivel de la generalización filosófica, discutiendo el problema de “lo ruso y lo europeo”, Glinka hace unir los logros del arte musical extranjero con la canción popular rusa. A lo mejor, la frase suya que se ha hecho proverbial, exprese su idea principal de música: “El pueblo es el que crea la música, nosotros, los artistas, solo la arreglamos”.

A su regreso a su patria, en 1834, entró en contacto con los cenáculos literarios más importantes del momento, entablando amistad con Pushkin y Gogol. La labor de éstos en pos de una literatura nacional incitó al compositor a escribir una ópera sobre un episodio histórico ruso: “La vida por el zar”. Su estreno el 27 de noviembre de 1836 significó el nacimiento de un estilo nacional inspirado en el folclor y libre de las influencias alemana e italiana. A esta obra siguió en 1842 “Ruslán y Ludmila”, cuya estética fantástica y popular iba a marcar la producción del Grupo de los Cinco. Años más tarde, Glinka visita España. Estudia ávidamente cultura y vida casera españolas, y reside en Fresdelval.¹⁸ La imagen romántica de España se forma a base del conocimiento de la vida real, las tradiciones, la música. El folclore español dicta al compositor un método especial en arreglar las cuestiones del material, forma y orquestación.

18 – [http://www. Fredesval.com/](http://www.Fredesval.com/) fue un monasterio jerónimo fundado en el siglo XV y situado en las cercanías de la ciudad de Burgos (España).

Las nuevas ideas de Glinka fueron plasmadas en “Las oberturas españolas”, como la “Jota Aragonesa, un “Capricho Brillante” también conocida como “La primera Overtura Española”.

La segunda serie se expandió desde “Recuerdos de Castilla” hasta “Recuerdo de una noche de verano en Madrid”, sobre la base de la obertura “La noche en Madrid” están compuestos cuatro temas verídicos españoles: la jota, el vals moro, dos Seguidillas de la Mancha. “Kamarinskaya” escrita en Varsovia, usa material temático eslavo.

Durante toda su vida Glinka iba componiendo varios romanceros y canciones. Entre las mejores romanzas del gran maestro figura la célebre elegía: “No me seduzcas”. Dejándose llevar por el genio de A.S. Pushkin, el maestro crea tales romanzas como: “Estoy aquí, Inesilla”, “El céfiro de noche”, “La llama del deseo arde en la sangre”.

Así mismo, Glinka ha creado más de 70 composiciones vocales, y obras musicales, que forman el caudal de la música rusa. Glinka murió en Berlín en 1857.

Cronología

- **1804** Nació en Novospaskoie, cerca de Smolensko, el 01 de junio.
- **1810** Murió su abuela, a cuyo cuidado vivía.
- **1817** Fue enviado al principal Instituto Pedagógico de San Petersburgo.
- **1824** Ingresó en el Ministerio de Comunicaciones.
- **1825** Compuso sus primeras canciones.
- **1830** Viajó a Italia y estudió con Francesco Basili.
- **1835** Se casó con María Petrova Ivanova.
- **1837** Fue nombrado director de orquesta de la Capilla Imperial.
- **1844** Viajó a París, donde se encontró con Berlioz.
- **1845** Viajó a España donde permaneció un tiempo, apasionado por su folclore.
- **1848** Viajó a Varsovia.
- **1851** Recibió la noticia del fallecimiento de su madre.
- **1857** Murió en Berlín, el 15 de febrero. ¹⁹

19- <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/romanticismo/glinka-mijail-ivanov/>

2.3 Análisis de la obra.

Glinka (1804 – 1857), Shostacovich (1906 – 1975) y Jacoulov (nacido en 1958) están unidos por algo más, su amor por la viola. Este instrumento con su suave y melancólico sonido hoy en día, en particular tiene algo de literatura en solo a partir de la cual elegir. Cabe mencionar, que ninguno de los compositores rusos como Rimsky – Korzakov, Tchaicovsky y Prokofiev que son los más importantes del país escribió para la viola solista, con la excepción de Glinka y Shostacovich. Aun así la escuela rusa de la viola ha producido un número significativo de grandes artistas a través de los años.

La sonata para viola y piano se escribió a principios de la carrera de Glinka, entre 1825 y 1828, antes de su estancia en Europa. El trabajo quedó inconcluso y solo los dos primeros movimientos de tres se completaron. En sus memorias, describe Glinka el allegro del primer movimiento, con su atractivo tema principal. Además de ser un excelente pianista, el compositor también tocaba la viola lo suficientemente bien, de hecho para probar tocar la parte del primer movimiento con un amigo suyo pianista. Su segundo movimiento un Adagio lo integro más tarde y el tercer movimiento que ya no fue realizado estaba pensado como un Rondo, con un tema ruso. La Sonata para viola fue finalmente publicada en 1932 en Moscú, en una edición de V. Borisovsky.

Glinka creyó que su sonata de viola iba a ser la de mayor éxito de sus composiciones pre italianas. Encantadora y accesible, con un cierto toque de melancolía ruso, que ha ganado un lugar permanente en el repertorio de la viola.²⁰

La forma sonata (también denominada forma de allegro de sonata o forma de primer tiempo de sonata) es una forma musical empleada ampliamente desde principios del Clasicismo. Se emplea habitualmente en el primer movimiento de una pieza de varios movimientos, aunque a veces se emplea en los siguientes movimientos también. El estudio de la forma sonata en la teoría musical se basa en una definición estándar y una serie de hipótesis sobre las razones subyacentes acerca de la duración y variedad de la forma.

La definición habitual se centra en la organización temática y armónica de los materiales tonales, que se presentan en la exposición, son elaborados y contrastados en el desarrollo y luego resueltos armónica y temáticamente en la re-exposición o recapitulación. Además, esta definición admite que una introducción y una coda pueden estar presentes. Cada una de las secciones a veces es dividida o caracterizada de una manera particular para que cumpla su función en la forma.

20- <http://repertoriocuerdas.blogspot.com/2009/05/glinka-sonata-para-viola-y-piano.html>

Se considera que la forma sonata, tal y como hoy la conocemos, empezó a consolidarse sobre las bases creadas, entre otros, por uno de los hijos Bach, Carl Philipp Emanuel, a través de sus experiencias con composiciones basadas en una nueva forma de sonata, y cuyos perfiles clásicos fueron definitivamente establecidos por Haydn y Mozart.

La forma sonata, desde su creación, se ha convertido en la forma más común del primer movimiento de las obras tituladas "sonata" como tal, así como de otras obras de música clásica de mayor duración, como las sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda, etc. Por consiguiente, un grueso de la teoría está unificado pero distingue las distintas prácticas de la forma sonata a lo largo de un periodo y entre periodos. Incluso hay algunas obras que no se adhieren a la descripción de una forma sonata, pero a menudo presentan estructuras análogas o son formas elaboradas o ampliadas de la descripción habitual.

Estructura básica:

Introducción: puede haber o no. De corta duración.

Exposición: De los dos temas, normalmente llamados *tema A* y *tema B*. La tonalidad del *tema A* es la tonalidad principal de la obra; el *tema B* aparecerá después de una más o menos pequeña sección que modulará a la tonalidad nueva, generalmente en una tonalidad cercana o relativa.

Pequeña coda o *codetta*: Pequeña sección que hace las veces de coda, aunque no completamente resolutive.

Desarrollo: Sección en la que se trabajan todos los materiales de la obra; aquí, dependiendo del periodo y del autor, es cuando más alarde en el uso de la variación se puede encontrar. Acaba con una sección modulante, que retorna a la tonalidad del *tema A*.

Reexposición: En esta sección se presentan, nuevamente, tanto el *tema A* como el *tema B*, con la particularidad de que el segundo tema se presenta en la tonalidad del primero. Es usual que en la reexposición los temas se presenten levemente modificados.

Coda final: Bastante más larga que la primera, puede presentar nuevamente materiales ya utilizados anteriormente. Suele ser modulante, aunque acaba en la tonalidad del *tema A*.²¹

²¹. Enciclopedia de la música-Henry Lindemann-Forma sonata

La obra que analizaremos a continuación es una sonata escrita originalmente para viola y piano en la tonalidad de re menor.

El primer movimiento es un Allegro moderato. Como comentario, en la partitura de piano viene mal la numeración por lo que corregí el número de compases, en la parte de viola está bien la numeración de compases. Empieza con una introducción en el piano de 8 compases con el tema principal A (compases 1- 8), el tema A empieza en anacrusa al compás 9, para después hacer un desarrollo del tema A en anacrusa al compás 21. En el compás 39 el piano deja de ser acompañante para hacer un solo que será contestado por la viola en el compás 40 como un segundo tema. En el compás 49 hace un puente para pasar a la tonalidad de Fa Mayor, para después presentar el tema B en el compás 51, que contienen ciertos elementos del tema A. El desarrollo de la obra empieza en el Tempo I compás 116 con el piano con elementos del tema A. El Agitato que empieza en el compás 127, es una sección dramática de la obra parte del desarrollo que tiene elementos del tema A en contraposición con el tema B. La re exposición de la obra empieza en anacrusa al compás 165 con el tema A, en el compás 180 hay una variación al tema A. En el compás 200 hay un puente para pasar a la tonalidad de Re Mayor, que empieza en el compás 205 con el piano. Nuevamente se presenta el tema B en el compás 213 en la tonalidad de Re Mayor. La Coda final empieza en el Piú mosso con elementos del tema A en el compás 258 para terminar en una cadencia perfecta V – I (compases 267 – 268).

No. de compases: 1 - 8	Anacrusa al 9 - 19	21 - 39	39
Introducción tema A	Tema A	Desarrollo del tema A	Solo del piano
40 - 49	49 - 50	51- 58	116 - 117
Segundo tema de A	Puente a Fa Mayor	Tema B en el relativo Fa Mayor	Desarrollo con tema A

127 - 142	Anacrusa al 165 - 179	180 - 185	200 - 203
Agitato, parte del desarrollo con elementos del tema A en contraposición con el tema B	Re exposición Tema A	Variaciones sobre el tema A	Puente para pasar a la tonalidad de Re Mayor
205 - 206	213 - 216	258 - 268	267 - 268
Tonalidad de Re Mayor con el piano	Tema B tonalidad de Re Mayor	Coda final en el poco piu mosso	Cadencia perfecta V - I

VIOLA SONATA d minor

Allegro moderato **Introducción**

M. Glinka

Viola

Motivo rítmico

Piano *p*

5

p

sfz

Tema principal A

Idea II

Idea I

8

p espressivo *sfz*

Desarrollo tema A

20

p

Poco piu mosso

Tema II B

solo del piano

punte

39

Viola

Piano

f con forza *p* *f*

El segundo movimiento, se encuentra en la tonalidad de Si bemol Mayor, tiene una introducción en el piano de 8 compases con el tema principal, en anacrusa al compás 10 entra el solo de la viola con el tema A hasta el compás 17 en la que se inicia el desarrollo del tema A con algunas variaciones. El tema B inicia en el Piu mosso en el compás 76, con elementos del tema A, del compás 126 al 133 el piano hace un puente para hacer la re exposición al tema A en el compás 135. El tema B se repite nuevamente en el compás 172 y la coda inicia en el Tempo I un poco piu tranquilo con elementos del tema A en el compás 225 para acabar el movimiento con una cadencia perfecta en los compases 237 y 238.

No. de compases 1 - 8	Anacrusa al compás 10 - 16	17 - 31	76 - 83
Introducción en el piano	Tema A	Desarrollo del tema A con variaciones	Se presenta el tema B
126 - 133	Anacrusa al 135 - 141	172 - 179	225 - 238
Puente en el piano para ir al tema A	Tema A re exposición	Tema B	Coda con elementos del tema A y cadencia perfecta al final. V-I

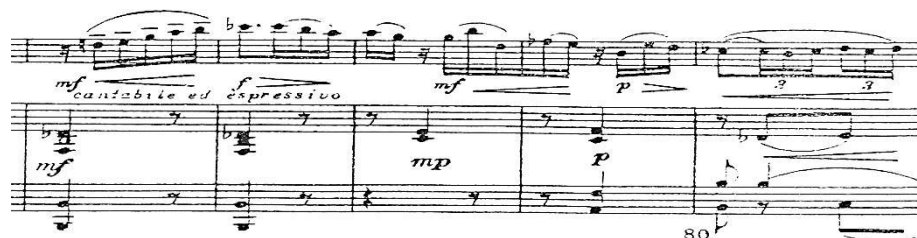
Introducción compases 1 - 8



Tema A solo de viola compases 10 - 16



Tema B compases 76 - 80



Puente compases 124 - 133

130

Re exposición tema A

130

140

Tema B compases 172 - 178

172

178

Coda 125 - 138

125

130

138

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Para poder interpretar la música de Glinka hay que tener presente las principales características de la música romántica que son:

- Composiciones íntimas y humanas.
- Menor preocupación por la forma externa y mayor por la inspiración y fuerza expresiva.
- Estilo melódico de mayor riqueza, con una melodía apasionada e intensa y una calurosa expresión de los sentimientos.
- Frases melódicas menos regulares y simétricas que en el Clasicismo. Desaparición de la frase cuadrada.
- Ritmos complejos y libres, llegando a la polirritmia.
- Enriquecimiento armónico, basado en el uso de nuevos acordes y en nuevos recursos para la modulación, con el fin de crear un mayor efecto expresivo.
- Búsqueda de contrastes musicales capaces de sugerir sentimientos a través de matices dinámicos (fuerte, piano, *crescendo*...).
- Atención especial al folclore y las melodías populares como fuente de inspiración, que llevará a los nacionalismos musicales. ²²

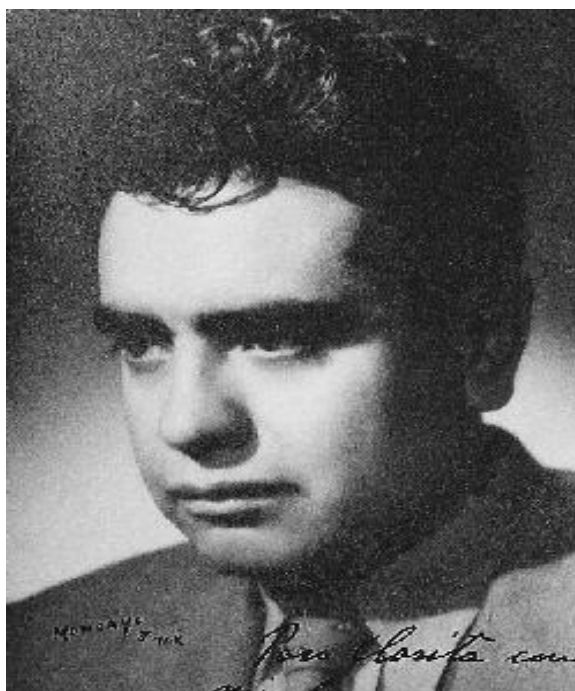
Hay que respetar las indicaciones incluidas en la partitura, para darle a la música mayor expresividad. En cuanto al respeto a las indicaciones, siempre es importante disponer de la partitura original, o de una edición hecha con seriedad y respeto, donde estén anotadas las indicaciones de carácter, articulaciones, matices dinámicos que son muy importantes en esta época. El manejo del arco a diferencia del barroco es diferente, el arco se toma en el talón teniendo así más peso en el arco para hacer dinámicas, desde un piano hasta un doble fuerte haciendo una buena distribución en el arco según se presente a lo largo de la obra, y el uso del vibrato.

²² - <http://mx.kalipedia.com/musica/tema/historia-musica/caracteristicas-musica-romantica.html>

**3. Sonata para viola
y
piano en si menor**

José Pablo Moncayo.

(1912-1958)



3.1 Contexto histórico.

Modernismo y nacionalismo

El **Nacionalismo** en música se refiere al uso de materiales que son reconocibles como nacionales o regionales. Por ejemplo, el uso directo de la música folclórica, y el uso de melodías, ritmos y armonías inspirados por la misma. El nacionalismo también incluye el uso del folclore como base de obras programáticas u óperas.

El nacionalismo es comúnmente relacionado al romanticismo musical de mediados del siglo XIX, pero hay ya evidencias del nacionalismo tanto a inicios como a finales del siglo XVIII. El término también es usado frecuentemente para describir la música del siglo XX de otras regiones, sobre todo de Latinoamérica. Hasta muy recientemente, el nacionalismo musical del siglo XIX ha sido considerado como una reacción contra el "dominio" de la música romántica alemana.

Países relacionados con mucha frecuencia al nacionalismo son Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Noruega, Finlandia, España, México, Gran Bretaña, Estados Unidos.

La música nacionalista en México tuvo en su periodo de mayor auge una connotación ideológica, política y social. El primer compositor nacionalista mexicano fue Manuel M. Ponce, le siguieron otras figuras como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, quienes desde el Conservatorio Nacional de Música formaron una generación de músicos como José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala y Salvador Contreras, los que, juntos, formaron el Grupo de los Cuatro.²³

Compositores más jóvenes, como José Rolón (1876-1945) y Manuel M. Ponce (1882-1948), continuaron con un estilo más bien romántico, pero poco a poco transitaron —también por influencia europea— hacia un lenguaje modernista que exploraba por primera vez las combinaciones poli tonales y neo modales, aunque con un sentido tradicional del empleo de los instrumentos. A Ponce se debe, en particular, parte del repertorio mexicano más representativo de la época, para piano y para guitarra, instrumento al que contribuyó en su desarrollo moderno gracias a una directa colaboración con el concertista español Andrés Segovia.

²³- Enciclopedia de la música Henry Lindermann - Nacionalismo musical

El primer compositor mexicano que emprendió investigaciones dirigidas a la organización tonal y la división de la escala en intervalos más pequeños que el semitono, fue Julián Carrillo (1875-1965), escribió numerosos tratados musicales y publicó su teoría con el nombre de Sonido 13. Para él, los sonidos se pueden dividir en mitades de semitono (cuartos), mitades de mitades de semitono (octavos), etc., pero también en cualquier otra fracción racional (sextos, novenos, treceavos, etc.), y por ello creó también sus propios instrumentos musicales (pianos y arpas, especialmente) y compuso un amplio repertorio. Asimismo, compuso obras micros tonales para coro y cuatro óperas. Augusto Novaro fue un compositor y teórico que igualmente indagó en las posibilidades del microtonalismo, aunque su labor es mucho menos difundida, estudiada y reconocida.

Al mismo tiempo, en un ambiente cultural que buscaba encontrar y exaltar las raíces nacionales mexicanas, posterior al triunfo de la revolución mexicana, nació una corriente de compositores nacionalistas que crearon con base en temas musicales folclóricos y populares. Algunos de ellos combinaron estos temas con técnicas modernas, como polirritmia, modalismo y atonalismo. Los compositores más sobresalientes de este periodo son Candelario Huízar (1883-1970) —que produjo obras de marcado estilo mexicano, pero sin recurrir a la cita textual de temas populares—, Carlos Chávez (1899-1978) —cabeza visible del movimiento nacionalista y creador de la Orquesta Sinfónica de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Silvestre Revueltas (1899-1940) —considerado frecuentemente como el compositor más representativo y con más talento de su generación.

También destaca el llamado «Grupo de los cuatro», formado por Blas Galindo (1910-1993), quien utilizó temas tradicionales como los sones de mariachi y que dejó también un amplio catálogo de música poli tonal y atonal; José Pablo Moncayo (1912-1958) quien utilizó sones tradicionales veracruzanos para crear una de las obras sinfónicas mexicanas más conocidas, Huapango (1940); Salvador Contreras (1910-1982), autor de música sinfónica y de cámara, tonal y después atonal, en un estilo más personal y desarrollado. Paulino Paredes (1913-1957) es conocido por su poema sinfónico Cañón Huasteca (1956), un ejemplo de tardío impresionismo descriptivo. Otros compositores de ésta época son Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), Luis Sandi (1905-1996) y Miguel Bernal Jiménez (1910-1956).

Cabe indicar que esta corriente, al igual que otras ramas culturales del México pos-revolucionario, tuvo gran apoyo gubernamental, lo que opacó movimientos alternativos. El mismo fenómeno se dio en la pintura con el muralismo y en la literatura, con la novela revolucionaria.²⁴

²⁴- Enciclopedia de la música Henry Lindermann Modernismo y nacionalismo

3.2 Aspectos biográficos.

José Pablo Moncayo.

(1912-1958)

Nació en Guadalajara, Jalisco, México (1912 – 1958). Cursó estudios en el Conservatorio Nacional, trabajando al tiempo como pianista en cafés y para la radio.

En el año 1942 gracias a una beca del Instituto Bershire, pudo realizar estudios con Aaron Copland, compositor y director de orquesta norteamericano. Fueron compañeros suyos Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala en el conjunto de música de cámara bautizado como Grupo de los Cuatro.

Contrajo matrimonio con Clara Elena Rodríguez del Campo, con la que tuvo dos hijas: Claudia y Clara Elena.

El Huapango de Moncayo es un arreglo para orquesta sinfónica de tres sonos provenientes de la rica tradición musical del Estado de Veracruz. "El Siquisiri", "El Balajú" y "El Gavilancito". A lo largo de la obra podemos encontrar una de las más famosas formas de presentar los sonidos de México.²⁵

En 1931 fue percusionista de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México, a la que dirigió en cinco ocasiones en los años de 1936 a 1947; En 1935 forma parte del "Grupo de los Cuatro" con Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala Pérez para difundir sus obras las cuales reflejan el espíritu nacionalista de México. Fue subdirector y director artístico de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México, 1945 a 1947. En enero de 1950 dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional donde permaneció hasta 1954. Entre sus obras destacan: Sonata para viola y piano (1934), pequeño nocturno (1936), Amatzinac (1937), Sonata para violín (1937), Huapango (1941), Sinfonía No. 1 (1944), Sinfonietta (1945), Tres piezas para orquesta: feria, canción y danza (1947), Homenaje a Cervantes (1947) y Huapango (1958). También: Sonata para violín y cerillo, Tres piezas para piano, Sonatina para piano, Tierra de tempestad, Penatori, Canciones de mar, Fantasía intocable, Danza de los maíces, Romanza de las flores de calabaza, Cuento de la potranca, Homenaje a Carlos Chávez y Tierra (ballet). Falleció en la ciudad de México, el 16 de junio de 1958.²⁶

²⁵ - Enciclopedia de la música Henry Lindermann Jose_Pablo_Moncayo

²⁶ - <http://tierra.free-people.net/artes/musica-biografia-jose-moncayo.php>

3.3 Análisis de la obra:

El 15 de junio de 1958, la música mexicana perdió uno de sus más ilustres creadores. Su vida -no extensa, pero fructífera (46 años)- estuvo dedicada únicamente al cultivo de lo que fue para él centro y eje: la música.

Hoy ubicamos su figura como la de un creador auténtico, movido por un gran amor a la naturaleza y dotado de una inteligencia y poder de invención netamente musicales.

Moncayo clausuró en forma brillante y sólida una de las etapas decisivas de la música mexicana: el nacionalismo.

A Moncayo correspondería históricamente el segundo sector descendente de la curva que se correlaciona -mas no opone- al período de auge.

El nacionalismo musical mexicano abarca de manera muy amplia, la producción -en su primera etapa (la más brillante)- de Ponce, Revueltas, Huizar, Rolón, así como los inicios de Carlos Chávez. Desgraciadamente, esta tendencia habría de convertirse posteriormente en algo acartonado, estacionario y falto de interés: se volvió sobre lo ya realizado, se explotaron sus hallazgos y línea estilística hasta provocar un manierismo hipertrofiado.

En medio de este panorama poco alentador la música mexicana jugó una de sus más brillantes cartas en la persona de Moncayo, quien supo unir la legitimidad de sus intenciones artísticas, una honradez acrisolada y total congruencia histórica con su momento.

Su música reúne en forma sorprendente dos tendencias en apariencia opuestas: potencia y vigor dinámicos, así como un lirismo pleno de ternura evocativa.

ELEMENTOS FORMATIVOS

Dos fueron las principales tendencias estéticas que actuaron en Moncayo: nacionalismo e impresionismo.

Desde sus primeras obras: *Amatzinac* para flauta y cuerdas (1935), *Sonata para violín y chelo* (perdida), *Pequeño nocturno* (1936) y *Sonata para violín y piano* (1937), ambos están presentes.

En esta última obra se hacen patentes esas tendencias mediante una curiosa alianza que reúne la escala pentáfona (propia de las primeras etapas nacionalistas) y la escala de tonos enteros (uno de los orígenes del sistema armónico debussyano ²⁷). Así en el movimiento final se escuchan una serie de arpeggios "acuáticos" (como les llamaría Serge Moreux) típicos del impresionismo: a los que sucede una melodía de franco y abierto carácter mexicano, cuya estructuración rítmica a base de síncopas, habría de constituir una de las características más acentuadas en la fisonomía musical del compositor.

La Sonata para viola (1935), es impresionista por sus lánguidas frases, prolongadas arquitecturas acordales realizadas a base de novenas (obtenidas por quintas superpuestas) y la delicada mezcla de texturas tímbricas como explotación minuciosa del color instrumental; es nacionalista por los intervalos que usa horizontalmente para construir sus melodías, por la diatonía de sus escalas llenas de color local.

Asimismo el compositor sintió siempre una gran admiración por Mozart, por lo que puede decirse que la afiligranada y minuciosa construcción melódica del compositor austriaco -elaborada generalmente sobre la base de proposición y resolución o antecedente y consecuente- sirvió como gran lección al músico mexicano. Por otra parte, la alternancia sistematizada (3/4, 5/8, etc.) que usa en el tercer movimiento de la sonata-como en Bartók-, entre dos compases dentro de un mismo *tempo*, proporciona una rítmica singular, dotada de numerosos acentos irregulares y deliciosas transgresiones al fraseo "cuadrado", todo dentro de una extrema simplicidad. En una partitura de Moncayo, aun en los momentos más complicados de "polifonía rítmica", los valores no van más allá del dieciseisavo; su lectura es siempre fácil. A la simple audición resultaban en su tiempo saludablemente anti convencionales estas líneas rítmicas y su ejecución resulta de provechosa dificultad al intérprete.

La música de Moncayo es, sobre todo, fiel a sí misma: fiel a la música; nunca lleva adheridos mensajes extra musicales o programas literarios. Los títulos de algunas de sus obras: *Homenaje a Cervantes* (1947), *Cumbres* (1953), *Muros Verdes*, pueden parecer descriptivos, pero el compositor los ideó más para dar una cierta delimitación a la atmósfera general, que con intenciones de guía argumental.

²⁷-<http://impresionistas-impresionistas.blogspot.com/feeds/posts/default?orderby=updated>

Cualidades: La naturaleza como punto de partida. El pintor pintará lo que ve en un golpe de vista, "su impresión", el compositor tiende a suscitar con su música una imagen visual tan fuerte como pueda, por ejemplo en *La Mer* o en *Nuages* de Debussy. No se pretende destacar un objeto, sino la impresión o impacto que produce en nosotros ese objeto. Desaparecen las líneas melódicas y se hacen imprecisas. La melodía se convierte en algo fragmentario, algo que evoca lo esencial, lo que contribuye a crear más que otra cosa una atmósfera sonora, imprecisa, tan imprecisa como la línea en pintura. Se suprimen las armonías tradicionales y se sustituyen por otras no basadas en tonos mayores o menores, sino en escalas raras y no usadas, como la pentatónica, etc, superponiendo varios sonidos que dan una belleza sensual. Por ello el sonido constituirá el alma de su música como el color la de la pintura impresionista. Con esto la pintura impresionista tiende a un colorismo sensualista muy fuerte, la música hace lo mismo, además de por el sistema armónico que acabamos de ver, por el colorido de la instrumentación; Debussy rompe con la tonalidad tradicional. Se valora el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin ninguna finalidad, es una concepción esteticista del arte.

El hallazgo de la esencia "mexicana" en Moncayo, casi no tiene búsqueda; se inicia con su primera obra y va desarrollándose como un todo orgánico -parece incluso concebido formalmente a *priori*- sin violencia o exageraciones.

Para Moncayo no significó un problema el ser músico: no se debatió en complicadas angustias; esteticismos y teorías quedaban a un lado. Quizá por ello no fue la suya una música que "hiciera historia".

Sin embargo como la obra de arte es la resolución (o la proposición de una solución) de un problema estético-técnico, planteado por esa misma obra, la música de Moncayo resulta un producto cien por ciento legítimo. En él, técnica y estética están profundamente identificados a la escritura musical: arte, ciencia y artesanado merecen igual atención, en equilibrio admirable.²⁸

La sonata para viola de Moncayo está en si menor, en el primer movimiento hay una introducción al principio en el solo de viola de 8 compases, en el compás 11 empieza el tema A en si frigio haciendo una pequeña coda de sección en el compás 39 y un puente modulante en re dórico de 8 compases en el compás 44, para entrar el tema B en re dórico en el compás 52, luego hace otro puente de 5 compases en el compás 79 preparando esa sección para entrar al desarrollo que se encuentra en el compás 84. La re exposición la hace en el compás 138 presentando nuevamente el tema A con algunas variaciones, y el tema B en el compás 156 y para finalizar el movimiento hace una coda en anacrusa al compás 219.

No. de compases: 1 - 8	11 - 17	39 - 43	44 - 51
Introducción	Tema A si frigio	Coda de sección	Puente modulante en re dórico
52 - 60	79 - 83	84 - 91	138 - 145
Tema B	Puente	Desarrollo	Re exposición tema A
156 - 170	Anacrusa al compás 219 - 229		
Tema B	Coda con elementos del tema A		

28- <http://www.fortunecity.es/salsa/rap/552/moncayo.html>

Introducción

Tema A si frigio

SONATA

José Fabio Moncayo

Allegro moderato

Viola

Piano

Coda de sección

Tema B

Desarrollo

Puente

138 Re exposición

156

160

Tema B de la re exposición

Coda compás 219

215

220

225

Tempo

ppoco rit.

El segundo movimiento de la sonata expone el tema A en el piano en los primeros 12 compases, haciendo un puente de 8 compases iniciando en el compás 13, para repetir nuevamente el tema A ahora tocado por la parte solista (viola), en el compás 21 hace nuevamente un puente de preparación modulando a la menor (re dórico compás 34) para pasar a B que se encuentra en el compás 42, con un I tema en anacrusa al compás 60 en 2/4 y un II tema en si menor en el compás 90, en el compás 105 que es un piu lento vuelve a presentar el I tema de B para re exponer nuevamente tema A en el compás 115 y finalizar el movimiento con una coda en el compás 123.

No. compases:1-12	13 - 20	21- 33	34 - 40
Tema A	Puente	Tema A en el instrumento solista	Puente para pasar a B
42 - 59	Anacrusa al 60 - 64	90 - 101	105 - 114
Tema B	I tema	II tema	I tema de B
115 - 122	123 - 134		
Re exposición tema A	Coda		

Tema A

Viola *Lento*

Piano *p aspress.* *cresc.*

5

9

15

13

Puente

Tema A instrumento solista

15

mf aspress.

16

22

Puente para pasar a B

24

17

mf

38

mp cresc.

18

Tema I

50

p *dolce*

pp *dolce*

62

42

mf

Tema B

Re exposición Tema A

111

Tempo 10

p *espress.*

p

90

mf

21

mp

117

mf

mp

Tema II

125

128

p

p

23

131

pp

dim.

pp

Coda 123 al 134

El tercer movimiento está en forma rondo que es una forma musical basada en la repetición de un tema musical. F. Couperin lo definía como una forma que se basa en un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios, llamados *couplets*».

En un rondó, el tema principal (A) suele desarrollarse tres veces o más. Estas repeticiones se alternan con temas musicales o episodios llamados contrastes:

- A. Tema principal.
- B. Primer episodio en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor).
- A. Repetición del tema principal.
- C. Segundo episodio en otra tonalidad
- A. Repetición del tema (a veces con coda)²⁹

Este movimiento está desarrollado en la frigio y re m natural (eólico) y lo inicia con A con un I tema en los primeros compases y un II tema en el compás 18, presentando nuevamente el I tema en el compás 33 reducido como puente de preparación para luego pasar al tema B en compás 41 haciendo un cambio de tonalidad a mi menor, re exponiendo el tema I de A en el compás 99 y el tema II en el compás 116, y el tema I reducido nuevamente como puente para pasar a otro motivo melódico C en el compás 147 en 2/4. En el compás 193 hace un pequeño puente de 4 compases para modular a la nueva tonalidad de si menor y presentar el II tema de A más adelante en el compás 197 con algunas variaciones, utilizando nuevamente el I tema de A en el compás 222 fragmentado para finalizar el movimiento con una coda en el compás 232.

No. de compases: 1 al 17	18 - 26	33 - 37	41 - 50
Tema A (I tema) en la frigio y re m natural (eólico)	II tema de A	I tema puente de preparación	Tema B mi menor
99 - 107	116 - 123	137 - 140	147 - 150
Re exposición Tema A (I tema)	II tema de A	Tema A reducido como puente	Motivo melódico C en 2/4
193 - 196	197 - 104	222 - 227	232 - 239
Puente para modular si menor	II tema de A con algunas variaciones	Tema I de A fragmentado	Coda

²⁹ Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Rondo

Tema A

Allegro

Viola

Piano

p

pp

f

5

9

II tema de A

17

sf

fp

21

cresc.

25

cresc.

I tema puente de preparación

31

f

mf

35

28

Tema B mi menor

39

mf

44

p

Re exposición

46

ff

rail.

molto

p

30

100

II tema de A

116

117

118

119

120

Tema A reducido como puente

136

33

140

This musical score is for 'Tema A reducido como puente'. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The fourth staff is another melodic line in treble clef. The music is in 2/4 time and D major. It features a bridge section starting at measure 33, marked with a box. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). Measure numbers 136, 140, and 33 are indicated.

Motivo melódico C en 2/4

144

150

p

dulce

This musical score is for 'Motivo melódico C en 2/4'. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The fourth staff is another melodic line in treble clef. The music is in 2/4 time and D major. It features a bridge section starting at measure 144, marked with a box. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *dulce* (sweet). Measure numbers 144 and 150 are indicated.

Puente para modular si menor

193

This musical score is for 'Puente para modular si menor'. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The fourth staff is another melodic line in treble clef. The music is in 2/4 time and D major. It features a bridge section starting at measure 193, marked with a box. Measure number 193 is indicated.

II tema de A con algunas variaciones

197

37

This musical score is for 'II tema de A con algunas variaciones'. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The fourth staff is another melodic line in treble clef. The music is in 2/4 time and D major. It features a bridge section starting at measure 197, marked with a box. Measure number 37 is indicated.

Tema I de A fragmentado

211

215

240

la men

This musical score is for 'Tema I de A fragmentado'. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The fourth staff is another melodic line in treble clef. The music is in 2/4 time and D major. It features a bridge section starting at measure 211, marked with a box. Measure numbers 211, 215, and 240 are indicated. The word 'la men' is written above the fourth staff.

Coda

279

281

mf

f

ff

This musical score is for 'Coda'. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The fourth staff is another melodic line in treble clef. The music is in 2/4 time and D major. It features a bridge section starting at measure 279, marked with a box. Measure numbers 279 and 281 are indicated. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo).

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Para la interpretación de la Sonata de Moncayo hay que respetar todas las indicaciones incluidas en la partitura para darle a la música mayor expresividad. En cuanto a las indicaciones para el contraste musical, siempre es importante disponer de la partitura original; se encuentran tres versiones distintas de esta obra, una de ellas fue escrita a mano por José Pimentel (la parte de viola), y se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, es la que contiene todas las indicaciones de carácter, articulaciones, matices dinámicos, golpes de arco, y ligaduras que en su tiempo Moncayo quería para su obra; lamentablemente la parte de piano fue escrita posteriormente a mano por otro copista con algunos errores y la edición que salió impresa en 1991 por Ediciones Mexicanas de Música A.C. En la Cd. de México fue copiada de esta parte con errores de escritura, ligaduras, he inclusive cambios de clave; tampoco vienen indicados los diferentes golpes de arco, cambios de color como un cantábile (compás 18) que viene indicado en la partitura original, y matices que requieren la obra. En su tercer movimientos Ediciones Mexicanas pone una indicación en el no. 38 para pasar a un segno y coda para evitarse escribir de nuevo toda esa sección de música, y no viene indicado el cambio para ir a la coda.

En la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, en el Acervo de Música Mexicana, encontré una tercera versión de la obra escrita a tinta, en original, que fue hecha en julio de 1949, donada a la escuela; la parte de piano y viola, esta versión comparada con la original de la parte de viola escrita por el copista Pimentel esta bien escrita, y contiene todos los cambios de contraste que se necesitan para la obra. La sonata contiene diferentes golpes de arco que se requieren para su interpretación como: legatos, spiccatos, marcatos, y acentos. También está lleno de dinámicas, desde un piano hasta un doble fuerte, por lo que hay que hacer un buen manejo del arco a lo largo de la obra para acentuar todos estos colores que están indicados para lograr la expresividad que Moncayo quería para su obra.

4. Sonata para viola sola

Aram Khachaturian.
(1903-1978)



4.1 Contexto histórico.

Dentro de la historia de la música soviética del siglo pasado, merecen ser destacados dos aspectos: la prominencia del ballet ruso y su difusión internacional y la revolución soviética y su influencia sobre la música.

Tras la muerte de Lenin en 1924 y la concentración del poder bajo la figura de Stalin, la vida artística de la Unión Soviética se hizo de una manera acorde y la Unión de Compositores Soviéticos, creada en 1932, absorbió a las demás organizaciones profesionales, aunque todo esto llevó su tiempo, por supuesto: durante la guerra civil y tras la revolución, fue el ejército rojo quien, digamos, se adueñó de las canciones folklóricas corales y Lenin afirmó: “El arte pertenece al pueblo”, pero sin especificar qué arte, qué música era la que el pueblo tenía derecho a adueñarse.

La Asociación de Músicos Proletariados rechazó la música contemporánea y tachó a los clásicos de burgueses; para ellos, música rusa era la que el campesino podía adivinar y gustar fácilmente. Mientras, la Sociedad de Música Contemporánea sostenía que la música no era ninguna ideología, ambas no paraban de darse encontronazos hasta que desaparecieron en 1928-30. Todo esto explica por qué la música de compositores soviéticos como Shostacovich tuviera un sabor tan vanguardista hasta bien entrada la década de los treinta. Entre 1925 y 1928, los rusos dispusieron de su etapa con más libertad artística, incluida la música y en 1932, se creó la Unión de Compositores Soviéticos para poner en práctica en sus propias obras el realismo del partido socialista, que utilizaba los temas nacionales e ideológicos relacionados con el pueblo. Este realismo era una música programática con una historia de fácil comprensión, de estilo tradicional y con melodías tradicionales, pero aun así, la fuerte censura comunista no dejaba a un lado a la música clásica: en 1936, por ejemplo, la ópera de Shostakovich “Lady Macbeth de Mzensk” sufrió un severo secuestro por parte de las autoridades, ya que ni tenía una temática socialista ni un héroe socialista como el gran padre, Lenin, con la composición de la séptima sinfonía “Leningrado”, en 1941, composición de Shostacovich.

Por otra parte, los soviéticos tenían un ballet que interpretaba clásicos como “El Lago De Los Cisnes” o “Romeo Y Julieta”. Entre los principales representantes de compositores soviéticos destaca Sergei Prokofiev, también uno de los músicos más importantes del siglo XX que disfrutó de una gran reputación internacional. Su gran temperamento y su disposición hacia la música moderna le hizo enfrentarse con los tradicionalistas, quienes le llegaron a considerar como un “futurista”, algo que impulsó al propio músico a solicitar permiso para viajar fuera de la Unión Soviética para ampliar sus conocimientos. Prokofiev se instaló en Londres y en París, donde escuchó obras de Stravinsky y vivió el movimiento neoclásico de la capital francesa. En 1927 volvió a Moscú donde fue recibido con gran entusiasmo.

Prokofiev dominó la escena soviética hasta su muerte veinte años después y aunque parezca una casualidad, Prokofiev falleció el mismo día que el mismísimo Stalin, el 5 de marzo de 1953. En la actualidad, el compositor está considerado como una figura clásica de la Unión Soviética.

Por su parte, Dimitri Shostakovich está visto como el compositor más importante de los últimos años. A los dieciocho años, Shostakovich compuso su primera sinfonía como tema de graduación, que sorprendió de manera muy grata por su frescura. Shostakovich es un producto genuino de la cultura soviética. Estaba musicalmente vinculado a los compositores rusos de la época anterior. Su estilo de composición evidenciaba la influencia de algunas pautas occidentales.

La representación de una obra suya provocó una nueva intensificación del sometimiento al realismo socialista. Su ópera, *Lady Macbeth*, trataba el tema del adulterio, el asesinato y la corrupción de la sociedad burguesa anterior. La prensa la censuró y Shostakovich prometió enmendarse con la composición de su quinta sinfonía, en 1937. En 1940, recibió uno de los premios Stalin de 100.000 rublos y no presentó un nuevo concierto para violín hasta 1955; se había dedicado a escribir música para el séptimo arte y en 1956 le concedieron la Orden de Lenin.

No cabe duda alguna que el Realismo Socialista fue el factor de control que llevó a Shostakovich a escribir en un estilo y en una manera muy diferente de los que hubiera empleado en el caso de vivir en Occidente. Lo más lamentable de todo es que una revolución social requiera una adhesión tan estricta al concepto y práctica del arte según la imagen tradicional del pasado. Y si bien nuestro protagonista admiraba el espíritu revolucionario de Beethoven, había pocos puntos de contacto entre las sinfonías de ambos. Mientras que la Primera Sinfonía tuvo éxito y mostraba influencias de compositores como Prokofiev, la cuarta fue una obra muy sombría y la sexta logró cierto éxito, y la séptima y octava eran obras grandiosas y heroicas.

Por último está Aram Khachaturian, hijo de padres armenios, su estilo era mucho más próximo al Realismo Socialista. Sus melodías se inspiran en las canciones folklóricas armenias de quien a continuación hablaremos. ³⁰

³⁰ <http://mundomusica.portalmundos.com/la-musica-sovietica-del-siglo-xx/>

4.2 Aspectos biográficos.

Aram Khachaturian (1903-1978)

Compositor y director de orquesta soviético de origen armenio, estudió en el Conservatorio de Moscú con Mayakovski. Sus raíces armenias están presentes en toda su producción, lo cual confiere su característico color e inconfundible ímpetu rítmico a su música. En 1938 escribió Poema para Stalin y en 1940 el Concierto para violín. Con el tiempo su armonía se volvió más experimental en obras como la Sinfonía nº 2 (1943) y el Concierto para violonchelo (1946). En 1948, Khachaturian fue acusado por el Comité Central del Partido Comunista de tendencias burguesas y antirrevolucionarias detectadas en sus composiciones.

Junto a él, fueron también denunciados Shostakòvich y Prokòfiev. Se declaró culpable, con lo cual recuperó su notoriedad. Sin embargo, una vez muerto Stalin en 1953, decidió dar a conocer esta censura ejercida por el gobierno y la condenó públicamente. Al año siguiente (1954) fue nombrado “Artista del pueblo de la Unión Soviética” y en 1959 fue galardonado por el Premio Lenin. Khachaturian terminará imponiéndose como uno de los “compositores oficiales” de la Unión Soviética.

Fue profesor en el conservatorio de Moscú y diputado del Soviet Supremo. En 1961, Aram empieza a escribir la música orquestal y compone una *Sonata para piano*. Al año siguiente continúa con *Tres conciertos-rapsodia* que quería unificar en un solo concierto. Durante los últimos años de su vida, Khachaturian compuso tres sonatas para violonchelo y viola. Estas obras no fueron registradas y son casi desconocidas, por lo que han sido interpretadas en muy pocas ocasiones.

Es el autor del himno nacional de la Armenia soviética.

La producción de Khachaturian comprende tres sinfonías, tres conciertos, veinte partituras para el cine y el teatro, así como otro tipo de piezas que normalmente se usan para calificar a un compositor serio. Tampoco debemos olvidar una notable cantidad de música vocal y de cámara que, junto a la anterior, fluyó de la pluma de este autor por más de 50 años de carrera artística. En todo ese período, Khachaturian siguió la tradición de los grandes sinfonistas rusos, una tradición romántica a la que incorporó los elementos que emanaron inconscientemente de su espíritu y sangre armenios. ³¹

³¹ – Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Aram Kachaturian

Fue precisamente esta virtud de recoger en su música las tradiciones culturales de armenia y del Cáucaso lo que favoreció la actividad de Khachaturian dentro de la Unión Soviética. Si bien hubo roces con las autoridades que controlaban todas las artes del vasto imperio, la producción suya se transformó en una de las más divulgadas en los límites soviéticos, no solamente en la sala de conciertos o en los teatros, sino también en el cine, la televisión e incluso en parlantes en la vía pública.

Así fue la fama de este nativo de Tiflis, cuya familia armenia llegó a Georgia huyendo de los turcos, un joven talentoso que no pensaba seguir una carrera artística, pero que al viajar a Moscú se matriculó en el Instituto Gnnessin para aprender cello. Después ingresó al Conservatorio, donde estudió composición con Mayakovsky, y se graduó en 1937 con la Primera Sinfonía como examen. La obra fue concebida para el 15o aniversario de la fundación de la República Soviética de Armenia y su estreno logró la aclamación de la crítica. Tal éxito lo reafirmó un año más tarde el Concierto para Piano y en 1940 el Concierto para Violín, dos obras que también lo hicieron conocido en el extranjero. Durante la Gran Guerra Patriótica, como llamó el gobierno soviético a la Segunda Guerra Mundial, Khachaturian probó su lealtad a su país con Gayaneh, ballet cuya trama transcurre en una granja comunitaria, y con la Segunda Sinfonía, que contiene una conmovedora marcha fúnebre que recuerda el sufrimiento del pueblo ruso en ese trágico período. Tras esto vinieron el Concierto para Cello (1946) y la Tercera Sinfonía (1947), esta última concebida para el 30o aniversario de la Revolución pero que, curiosamente, sería criticada por la autoridad por tener lo que se consideraba como "mala influencia formalista". Por eso Aram también fue incluido en la condena oficial que en 1948 afectó a un grupo de compositores, entre ellos Shostakovich y Prokofiev, pero él mismo replicó que el empleo de tales elementos había surgido de la propia presión de los críticos, quienes veían que el estilo nacional que lo caracterizaba estaba limitando su reputación y creatividad. En los dos años siguientes, se concentró en música para el cine y de este ámbito surgieron obras de concierto como la Oda Fúnebre a la memoria de Lenin y La batalla de Stalingrado.

Desde 1950 la labor de Khachaturian se expandió a la enseñanza, al unirse como profesor al Instituto Gnnessin y al Conservatorio, y comenzó una carrera como director de orquesta, presentando sus trabajos a nivel local e internacional. Con la muerte de Stalin en 1953, fue uno de los primeros en solicitar públicamente menores restricciones burocráticas y una mayor libertad creativa para evitar que las recientes prácticas oficiales no produjeran una mediocridad artística. En los años posteriores vino el ballet Espartaco, el mayor de sus éxitos no obstante ser objeto de diferentes revisiones hasta fines de los años 60.³²

32- <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/aram-khachaturian/>

Si bien la década de 1970 significó una menor producción, debido a su labor como profesor y director, las obras aparecidas no demostraron ninguna disminución cualitativa, como es el caso de las sonatas para cello, para violín y para viola, sin acompañamiento, que fueron completadas un año antes de su muerte.

Durante los últimos años de su vida, Khachaturian compuso tres sonatas, la Sonata-fantasía en do mayor para violonchelo (1974 Opus. 104), Sonata-monólogo para violín solo (1975, Opus 106), y sonata canción para viola sola Opus. 107, escrita en 1976 para el gran violista ruso Igor Boguslavskiy. Estas obras no fueron registradas y son casi desconocidas, por lo que han sido interpretadas en muy pocas ocasiones.

Aram Khachaturian murió a los 75 años el 1 de mayo de 1978.³³

³³- <http://www.terra.es/personal9/anazambrano/violistas/violistas.htm>

4.3 Análisis de la obra.

La forma sonata para el oyente de hoy, tiene algo de la significación que las formas fugadas tuvieron para los auditores del siglo XVIII. No es exagerado decir que, a partir de aquellos tiempos, la forma básica de casi todas las piezas extensas de música ha estado ligada de algún modo a la sonata. Es asombrosa la vitalidad de esta forma. Esta exactamente tan viva hoy como lo estaba en la época de su primer desarrollo. La lógica de la forma, tal como se practicó en los primeros tiempos, más su maleabilidad en manos de los compositores posteriores, explica, sin duda, su continuo dominio sobre la imaginación de los creadores musicales durante los últimos doscientos años por lo menos.

La Sonata para viola de Khachaturian que está en un solo movimiento (Allegro) son por lo general de dos tipos: o se limitan a un tratamiento extenso de la forma del primer movimiento o tratan de incluir los cuatro movimientos dentro de los límites de uno solo, como es el caso de esta sonata, que a lo largo de la obra tiene diferentes cambios de tiempo como Andante cantábile, Meno mosso y Recitando espressivo. Esta obra está escrita en forma sonata en cuanto a motivos y células rítmicas, es atonal y tiene armonía superpuesta, escalas exóticas, armenias y orientales. Todos los allegros de sonatas, cualquiera que sea la época a que pertenezcan, conservan la forma tripartita de exposición-desarrollo-recapitulación y coda final.³⁴

Khachaturian al inicio de la obra en el primer compás nos presenta la exposición, el tema A con una I célula rítmica estructurado en arpeggios de G y A, este motivo se encuentra a lo largo de la obra, en el compás 16 nos presenta un II célula, y un III en el compás 18. Del compás 26 al 30 hay una progresión descendente que nos lleva a un puente en el compás 31(III célula) para conectarnos del nuevo con la I célula en forma ascendente, el desarrollo el tema B se encuentra en el compás 72 en el Andante cantábile, con un primer tema en progresión descendente, la II célula la presenta en el compás 83 y el mismo tema B lo presenta octavado en el compás 85. Hace una IV célula(compás 101) con nota pedal que nos lleva a un II tema en el desarrollo donde presenta en el compás 105 una V célula y en el compás 107 un VI célula, en el compás 109 se presenta de nuevo la célula I, así como en el compás 114 la célula VI seguida dos compases después por la célula I, el tema II se presenta en progresión descendente en D en el compás 126, repitiéndolo por segunda vez en el compás 151 en progresión descendente en G, hay un III tema en el compás 166 con variaciones rítmicas y un IV tema en progresión descendente en compás 174.

³⁴- <http://aam.blogcindario.com/ficheros/formasonata.pdf>

En el Meno del compás 181 presenta la II célula y el tema I en el compás 183, el III tema lo presenta en el compás 186, el I y III tema que están combinados están en el compás 191 y en el compás 194 se presenta la célula I con el tema III con variaciones rítmicas, la célula II se presenta en el compás 208 y la III célula en el compás 210, la IV célula en el compás 242. La re exposición de la obra se encuentra el Tempo I compás 292 con el tema A, el tema B lo presenta nuevamente en el compás 311 para terminar la obra con una coda en el compás 334 al compás 343.

No. de compas: 1	16 - 17	18	26 – 30
Exposición tema A I célula rítmica	II célula	III célula	Progresión descendente
31	32 - 33	72 - 82	83 - 84
Puente III célula	I célula en forma ascendente	Desarrollo tema B Andante Cantabile con un tema en progresión descendente	II célula
85 - 90	101 - 104	105 - 106	107 - 108
tema B octavado	IV célula con nota pedal	V célula	VI célula
109	114 - 115	116 - 118	129 - 144
I célula	VI célula	I célula	II tema en progresión descendente en D
151 - 164	166 - 169	174 - 180	181 - 182
II tema en G	III tema con variaciones rítmicas	IV tema en progresión descendente	Meno mosso II tema

183 - 185	186 - 188	191 - 193	194 - 195
Tema I	Tema III	I y II temas combinados	I célula con tema III con variaciones rítmicas
208 - 209	210 - 211	242 - 245	292 - 299
II célula	III célula	IV célula	Re exposición tema A
311 - 313	334 - 343		
Tema B	Coda		

Exposición tema A I célula rítmica
Sonata
for Viola Solo

II célula rítmica

III célula



Progresión descendente

Puente célula III célula II



Desarrollo tema B con tema en progresión descendente

célula III

Tema B octavado



IV célula con nota pedal

V célula

VI célula

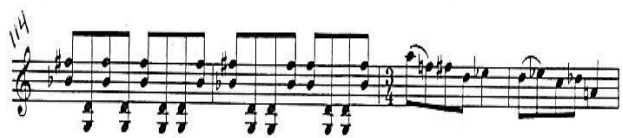
I célula



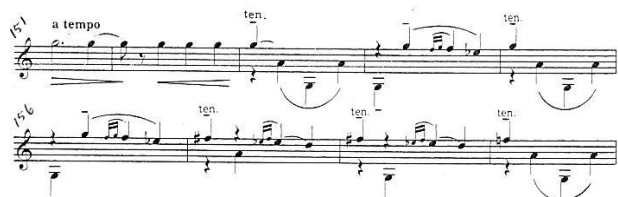
VI célula

I célula

II tema en progresión descendente en D



II tema en G

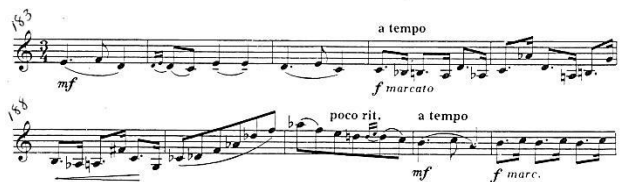


IV tema en progresión descendente



Tema I

Tema III



II célula

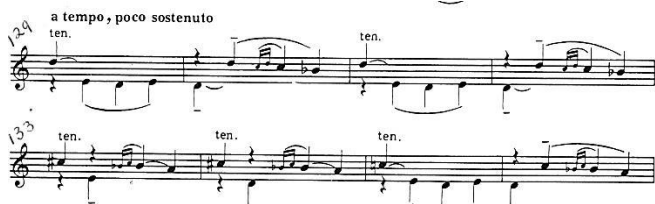
III célula



Re exposición tema A



Coda



III tema con variaciones rítmicas



Meno mosso II tema



I y II temas combinados



IV célula



Tema B



4.1 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Khachaturian incorporó en su música los elementos que emanaron inconscientemente de su espíritu y sangre armenia. Recogió las tradiciones culturales de Armenia y del Cáucaso lo que favoreció su actividad dentro de la Unión Soviética. Su producción se transformó en una de las más divulgadas en los límites soviéticos, no solamente en la sala de conciertos o en los teatros, sino también en el cine, la televisión e incluso en parlantes en la vía pública. Como es el caso de su sonata para cello, violín y viola sin acompañamiento, que fueron completadas un año antes de su muerte. Sus obras revelan su gran potencia lírica, un hábil empleo de las disonancias, el uso de técnicas tradicionales y la influencia siempre presente de la música folclórica de Armenia. Su colorida técnica de orquestación y la vitalidad de su música ha sido admirada por muchos compositores tanto en el pasado como en la actualidad. ³⁵

La sonata empieza con un stacatto marcado que se hace en la parte superior del arco (punta), este golpe de arco lo utiliza a lo largo de la obra con mucho carácter durante 15 compases y es la que marca el tema principal, en el compás 16 hay un cambio de color, una melodía dulce que se hace con el arco en legato, esto es pegando la cerdas del arco en las cuerdas, como es en fuerte hay que usar todo el arco distribuyéndolo adecuadamente. En el compás 65 hay que hacer una preparación para llegar a la punta del arco para lograr un piano en el compás 66 que es la que marca el término de frase y el inicio de un nuevo tema en el Andante Cantábile, que es una melodía sumamente dulce característico de Kachaturian dentro del su folclor armenio, un tema sumamente legato donde en el piano hay que usar poco arco y conforme va subiendo de intensidad hay que usar todo el arco. En el compás 101 hay nota pedal, sugiero hacer los pizzicatos con la mano izquierda, para logra el efecto que quiere el compositor en estos compases. Los acordes que hay en el compás 114 y subsecuentes hay que hacerlos hacia el talón con mucha energía, preparando después el cambio de color en el poco sostenuto en el compás 129, estos compases los estoy ligando a arco por compás para lograr la expresividad que se requiere en este cambio de frase que dura hasta el compás 164. A lo largo de la obra se repiten todos estos cambios de colores que hay que ir trabajando, haciendo los contrastes muy marcados para lograr la interpretación de la obra.

³⁵- <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/aram-khachaturian/>

Conclusiones:

Fue muy interesante realizar el trabajo, porque obtuve un conocimiento más amplio sobre cada una de las obras y de los compositores, dentro de la música barroca el hecho de que Vivaldi compusiera 6 conciertos para Viola d'amore, que ya en estos tiempos pueden ser escuchados por los grandes interpretes de la música barroca, antes de las obras de Vivaldi sólo se interpretaba sus cuatro conciertos para violín y orquesta reunidos bajo el título de "Las cuatro estaciones". Telemann compuso el primer concierto para viola en 1731 en sol, que es uno de los conciertos más tocados por los estudiantes. En los años 80 había poca información sobre la viola, era difícil conseguir el repertorio para dicho instrumento, ahora en estos tiempos he encontrado mucha música ya impresa para viola, tanto sonatas, como conciertos, y me da mucho gusto que hoy en día haya ganado más popularidad la viola. El ubicar las obras por la época en que fueron escritas y saber el estilo en que tienen que ser tocadas fue muy interesante, saber que Glinka también tocó la viola además de ser un excelente pianista, y conocer por qué la sonata que escribió Glinka solo tiene dos movimientos, él si había pensado en un tercer movimiento, lo pensó en forma de Rondó con un tema ruso, pero lamentablemente no pudo concluir la obra, esta sonata fue publicada en 1932 en Moscú, en una edición del violista Vadim Borisovsky, profesor de viola en el conservatorio de Moscú en 1922, él fue miembro del cuarteto de Beethoven con otros colegas, ha hecho muchas grabaciones de la viola d'amore y editado más de 250 composiciones para viola. ³⁶ El comprender más a fondo cada obra nos da una idea más clara para poder llegar a una interpretación auténtica. Las obras románticas son composiciones sumamente íntimas y humanas, no se preocupaban mucho por la forma externa sino por la inspiración y la fuerza expresiva, su estilo melódico es de mayor riqueza, y las melodías son sumamente apasionadas e intensas con una calurosa expresión de los sentimientos, desaparecen las frases cuadradas, hay un gran enriquecimiento armónico, basado en el uso de nuevos acordes y nuevos recursos para la modulación, esto es con el fin de crear un mayor efecto expresivo, la búsqueda de contrastes musicales capaces de sugerir sentimientos a través de matices dinámicos, y la atención especial al folclore y las melodías populares como fuente de inspiración y los nacionalismos musicales.

En Moncayo por ejemplo dos fueron sus tendencias estéticas que actuaron en sus obras: nacionalismo e impresionismo, el reúne la escala pentáfona que es propia de las primeras etapas del nacionalismo y la escala de tonos enteros (uno de los orígenes del sistema armónico debussyano), el carácter mexicano cuya estructuración rítmica es a base de síncopas, y su alteración sistematizada de 3/4, 5/8 que uso en el tercer movimiento de la sonata para viola proporciona una rítmica singular.

36- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Vadim_Borisovsky

Analizar la sonata de Khachaturian que esta en un movimiento y saber que realmente el compositor incluyo los cuatro movimientos dentro de los límites de uno solo, por los diferentes cambios de tiempo que tiene la obra, él incorporó en su música lo elementos que emanaron inconscientemente de su espíritu y sangre armenia, esta sonata la escribió una año antes de su muerte.

Hay que hacer este tipo de investigaciones siempre que vayamos a interpretar una obra nueva, el análisis de las obras nos ayuda a comprender donde están los motivos, cadencias, el sentido de la frase y nos da un entendimiento de la estructura armónica (aspectos sonoros, acordes etc.), el fraseo de las obras es muy importante para interpretarlas, todo esto nos sirve para situar la partitura en un contexto histórico y también comprender como se desarrolla la frase musical desde el punto de vista del compositor. Reconocer la época, el estilo y la forma musical también es muy importante para finalmente entender la obra completamente, todo esto nos ayuda para memorizar con mayor facilidad cada una de las obras y poder estudiarlas con mayor facilidad. También el presente trabajo fue para mí un repaso y reafirmación de los conocimientos aprendidos a lo largo de la carrera.

ANEXOS:

La Viola:



El renacimiento



Viola Actual



Viola da braccio



Viola da gamba



Viola Barroca

Compositores que escribieron obras para la viola:



Telemann



Stamitz



Hoffmeister



Zelter



A. Rolla

Obras importantes:



Hector Berlioz
Harold en Italia



Don Quijote Richard Strauss

Compositores violistas cuyo repertorio permitió el desarrollo de la viola:

Lionel Tertis (Hartlepool, 29 de diciembre de 1876 - Wimbledon, 22 de febrero de 1975) fue un viola inglés, tal vez uno de los primeros artistas en atraer la atención hacia la viola como un instrumento solista

Su sonido fue la inspiración para muchas obras del repertorio de viola, entre ellos el famoso *Conciertos para viola y orquesta* de William Walton, aunque cabe mencionar que Tertis rechazó la partitura al verla por primera vez, calificándola como imposible de tocar. Sin embargo, cambió de opinión unos años más tarde.

Paul Hindemith (Hanau, 16 de noviembre de 1895 – Fráncfort del Meno, 28 de diciembre de 1963) Notable compositor alemán, director de orquesta y violista. Con una marcada preferencia por las tradiciones de la música occidental, un gusto por el pasado y un afianzamiento del oficio de músico en lo que respecta al contrapunto.

Vadim Vasilyevich Borisovsky (rusia; El 19 de enero de 1900-2 de agosto de 1972), violista soviético. Borisovsky era también un solista de viola d'amore. Él arregló, transcribió y corrigió más de 250 composiciones para la viola y viola d'amore.

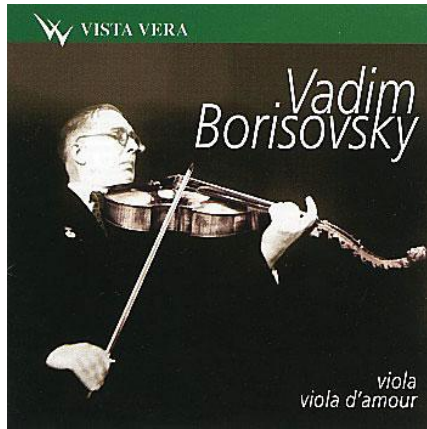
William Primrose, (Glasgow, Escocia, 23 de agosto de 1904 - Provo, Utah, 1 de mayo de 1982) es considerado por muchos el mejor violista de todos los tiempos. Fue alumno del legendario Eugène Ysaÿe antes de emprender una carrera de las más brillantes como solista. Ha hecho numerosas grabaciones, y ha colaborado con Jascha Heifetz y Gregor Piatigorsky como músico de cámara. Durante sus últimos años fue profesor en el Curtis Institute of Music en Filadelfia.



Lionel Tertis



Paul Hindemith



William Primrose

Violistas importantes:



Omar Hernández-Hidalgo



Yuri Bashmet



Tabea Zimmermann

Contexto histórico del barroco



Antonio Vivaldi



Galileo Galilei



Issac Newton



Luis XIV



Giovanni Bernini

Pintura barroca



La ópera



Música instrumental



El violín



Antonio Vivaldi

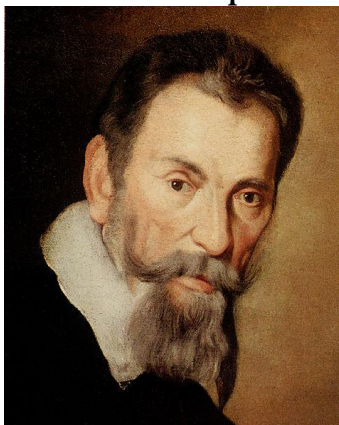


El Violín



Arcangelo Corelli

Músicos importantes del barroco:



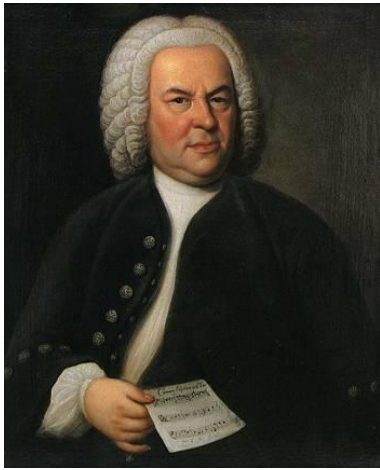
Claudio Monteverdi



Henry Purcell



Elizabeth Claude Jacquet de la Guerre



J. S. Bach



G. F. Haendel



El renacimiento

Barroco temprano:



Palestina



Reina Victoria



Guerrero de Morales



Giovanni Gabrieli



Orlando Di Lasso



Alfonso el Magnánimo



Frescobaldi

Barroco medio:



Ópera ballet



Comedia ópera

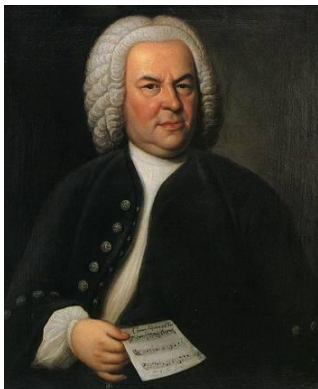


Ópera bufa



Ópera seria

Barroco tardío:



J. S. Bach



G. F. Haendel



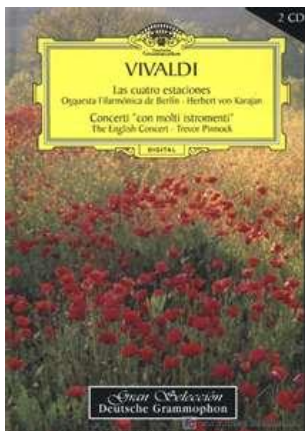
Domenico Scarlatti



Antonio Soler

Biografia Vivaldi:

La escuela veneciana



Alessandro Marcello



Pio Ospedale de lla Pieta museo



Arco Barroco



Viola d'amore

A.Vivaldi-Concerto per viola d'amore in D Major RV392-Biondi-Europa Galante

<http://www.youtube.com/watch?v=4S5YnpvNHWI&feature=related>

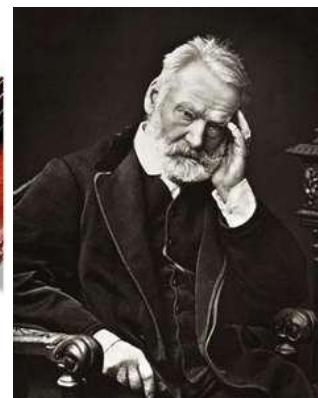
Yuri Bashmet- Glinka Viola Sonata in d minor http://www.youtube.com/watch?v=oYa_y5V4nKM

Yuri Bashmet- Glinka Viola Sonata in d minor mvt2

<http://www.youtube.com/watch?v=Ysa4EhHNX5M&feature=related>



Mijail Ivanovich Glinka



Víctor Hugo



Pedro I



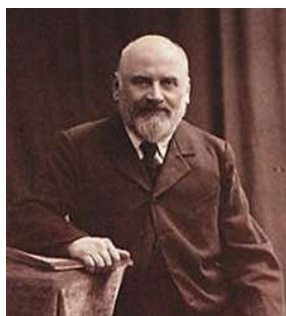
Pedro el grande

Alexander Puschkin



Napoleón Bonaparte

II periodo grupo de los 5:



Barakirev



Cesar Cui



A. Borodin



Mussorgsky



Rimsky Korsakov



Tchaicovsky



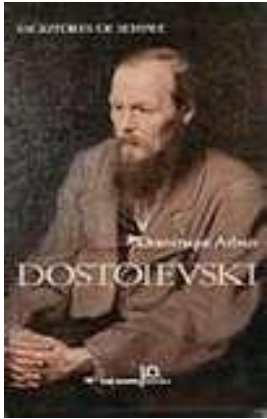
Pedro el grande



Revolución Francesa



Mussorgsky



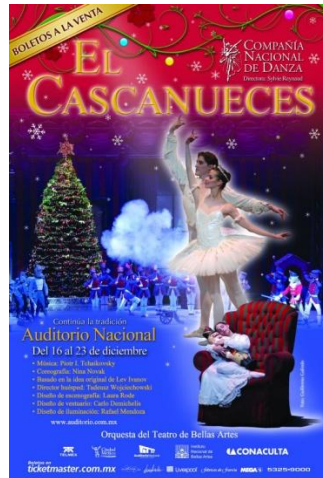
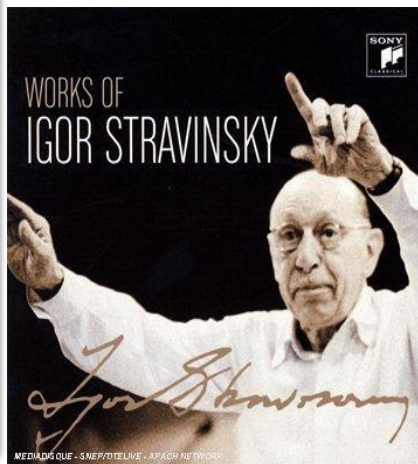
Anton Rubinstein



Conservatorio de San Petersburgo



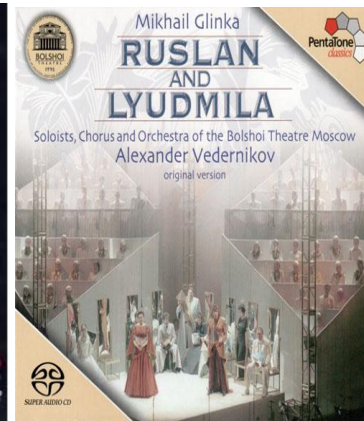
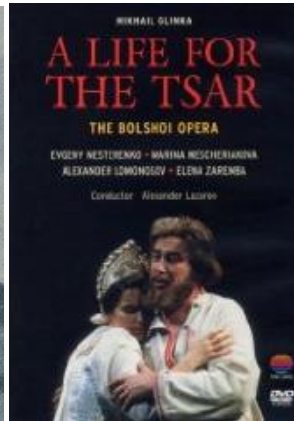
Tercer periodo



Tchaicovsky



Mijail Ivanovich Glinka



Mtro. Francesco Basili



José Pablo Moncayo



Manuel M. Ponce



Carlos Chàvez



Silvestre Revueltas

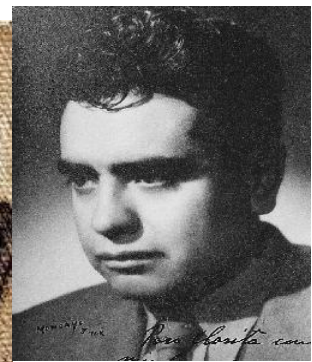
Grupo de los cuatro:



Daniel Ayala



Salvador contreras



José Pablo Moncayo



José Rolón

José Pablo
MONCAYO

HUAPANGO

Partitura
de
Orquesta



ENCUENTRO MEXICANO DE MÚSICA, A.C.
CALLE DE LA UNIÓN 10, 06000 MEXICO D.F.



Orquesta Sinfónica Nacional

José Pablo Moncayo, Sonata para viola y Piano, 1934. I - Allegro Moderato Tatiana Kotcherguia, viola/Jeffrey Meeks, piano. <http://www.youtube.com/watch?v=dDIKxsyBKJA>

José Pablo Moncayo - Sonata para viola mov II

Omar Hernández, viola/ Mauricio Nader, piano.

<http://www.youtube.com/watch?v=cXPMQa5F5oE&feature=related>

José Pablo Moncayo - Sonata para viola mov III

Omar Hernández, viola/ Mauricio Nader, piano.

Khachaturian: Sonata-Canción para Viola Sola.

<http://www.youtube.com/watch?v=JAi9EUN3IKw>

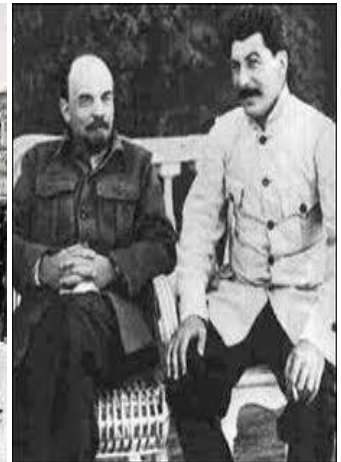
Gor Hovhannisyan, viola



Aram Khachaturian



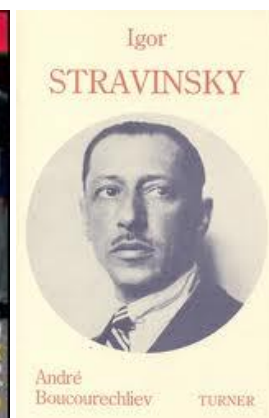
Revolución Rusa



Lenin y Stalin



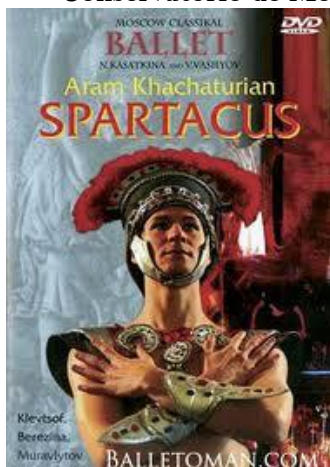
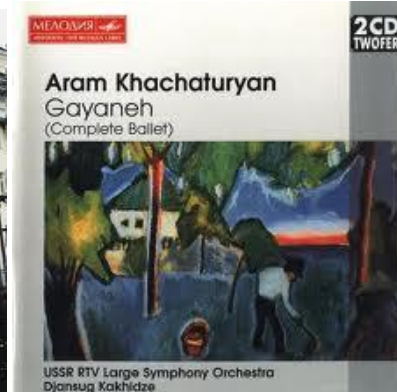
Dmitri Shostakovich



Conservatorio de Moscú



Instituto Gnessin



J. Guillermo Fuentes Moreno

Sonata para viola sola de Khachaturian José Guillermo Fuentes Moreno (Venezuela)
<http://www.youtube.com/watch?v=vo9ZerbNo88>

Bibliografía

- 1-<http://webspace.webring.com/people/uv/violainstrument/importancia>
- 2- Enciclopedia de la música. Salvat
- 3- <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/viola.htm>
- 4- <http://webspace.webring.com/people/uv/violainstrument/gerard2.htm>
- 5-<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/223847/6/recibira-un-homenaje-pos-mortem-el-violista-omar-hernandez-hidalgo.htm>
- 6- <http://www.essentialsofmusic.com/>
- 7- Periodos de la música barroca por *Marsella Cruz*
<http://www.masalto.com/tareas/articulos>
- 8 - violainstrument@yahoo.es
- 9- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Antonio Vivaldi
- 10- <http://mundomusica.portalmundos.com/antonio-vivaldi/>
- 11- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Antonio_Vivaldi
- 12- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann Antonio_Vivaldi
- 13-Historia de la viola
<http://webspace.webring.com/people/uv/violainstrument/historia.htm>
- 14- <http://html.rincondelvago.com/romanticismoliterario>
- 15-<http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm>
- 16- <http://es.wikipedia.org/wiki/Obl%C3%B3mov> (Oblómov (en ruso *Обломов*) es la novela más conocida del escritor ruso Iván Goncharov, publicada en 1859. Oblómov es el protagonista de la novela, a menudo considerado como la personificación del "hombre superfluo", un tópico recurrente a lo largo de la literatura rusa del siglo XIX.
- 17-<http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm>
- 18 – <http://www.Fredesval.com/> fue un monasterio jerónimo fundado en el siglo XV y situado en las cercanías de la ciudad de Burgos (España).
- 19- <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/romanticismo/glinka-mijail-ivanov/>
- 20- <http://repertoriocuerdas.blogspot.com/2009/05/glinka-sonata-para-viola-y-piano.html>
21. Enciclopedia de la música. Henry Lindermann – Forma sonata
- 22 - <http://mx.kalipedia.com/musica/tema/historia-musica/caracteristicas-musica-romantica.html>
- 23- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann – Nacionalismo musical
- 24- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Modernismo y nacionalismo
- 25- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - José Pablo_Moncayo

- 26- <http://tierra.free-people.net/artes/musica-biografia-jose-moncayo.php>
- 27- <http://impresionistasimpresionistas.blogspot.com/feeds/posts/default?orderby=updated>
- 28 - <http://www.fortunecity.es/salsa/rap/552/moncayo.html>
- 29- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Rondo
- 30 - <http://mundomusica.portalmundos.com/la-musica-sovietica-del-siglo-xx>
- 31- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Aram Khachaturian
- 32- <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/aram-khachaturian/>
- 33- <http://www.terra.es/personal9/anazambrano/violistas/violistas.htm>
- 34- <http://aam.blogcindario.com/ficheros/formasonata.pdf>
- 35- <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/aram-khachaturian/>
- 36- Enciclopedia de la música. Henry Lindermann - Vadim_Borisovsky