



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE: JOHANN SEBASTIAN BACH, FRANZ ANTON HOFFMEISTER, DIMITRI
SHOSTAKOVICH Y LEONARDO CORAL

QUE PARA OPTAR AL TITULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – VIOLA

PRESENTA

ROSAURA ALEJANDRA AGUILAR MÁRQUEZ

ASESOR DE NOTAS: MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

CDMX

ENERO-2018



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.

Índice

Programa del recital	iv
Introducción	v
Breve historia del instrumento	1
Evolución en el empleo del instrumento	3
La viola en el Barroco	3
La viola en el Clasicismo	5
La viola en el periodo romántico	8
La viola de finales del siglo XIX y principios del XX	11
La viola de principios del siglo xx hasta la actualidad.....	14
Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011 J. S. Bach	15
Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).....	15
La retórica en el Barroco.	17
El Barroco tardío.....	18
Suites para violonchelo solo.....	19
Suites de Bach en viola	22
Preludio	23
Fuga	26
Zarabanda.....	32
Giga.....	38
Concierto para viola y orquesta en RE mayor IFH69 F. A. Hoffmeister	44
Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)	44
El Clasicismo	45
El concierto clásico	47

Concierto para viola y orquesta en Re mayor IFH69	48
Allegro	49
Adagio.....	56
Rondó	59
Sonata para viola y piano Op.147 Dimitri Shostakovich.....	63
Dimitri Shostakovich (1906-1975).....	63
Música en la Unión Soviética.....	64
Sonata para viola y piano Op.147.....	67
Moderato.....	69
Allegretto.....	75
Adagio.....	80
Visiones para viola y piano	86
Leonardo Coral.....	86
Visiones para viola y piano	88
Bibliografía	93
Anexo 1 Síntesis del programa de	
mano.....	96

**Programa del recital-examen público para obtener el título
de Licenciado en Música Instrumentista – Viola**

ROSAURA ALEJANDRA AGUILAR MÁRQUEZ

Suite no. 5 para violoncello (viola) solo en DO menor, BWV 1011	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
<i>I Prelude</i>	12´
<i>IV Sarabande</i>	
<i>VII Giga</i>	
Concierto para viola y orquesta en Re Mayor IHF69.	Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)
<i>Allegro</i>	20´
<i>Adagio</i>	
<i>Rondó</i>	
Sonata para viola y piano Op. 147.	Dimitri Shostakovich (1906-1975)
<i>Moderato</i>	33´
<i>Allegretto</i>	
<i>Adagio</i>	
Visiones para viola y piano.	Leonardo Coral (n. 1962) 4´

Duración total: 69´

Introducción

El presente trabajo pretende analizar los aspectos que influyen en la interpretación de las obras que he elegido para presentar mi recital de titulación en la Facultad de Música de la UNAM, desde el contexto histórico social, hasta el enfoque técnico de la estructura y género de las obras. Estos factores integran algunos de los recursos con que cuenta el ejecutante para la aproximación a las obras e ideas de los diferentes compositores.

Más allá del hecho de trabajar en conjunto con varios maestros, y elegir obras que pudieron influir de una manera especial en mi formación musical, al plantearme el problema de cómo y por qué armar este programa para el concierto de mi examen de titulación, pude darme cuenta de que las obras seleccionadas serían aquellas que acrediten mi competencia como ejecutante para exponer obras de diferentes géneros y períodos, y que presentaran tanto un desafío técnico como uno interpretativo.

El por qué en varios programas de titulación se eligen obras de períodos y géneros diferentes tiene que ver, a mi parecer, con la manera en que los instrumentistas abordan el estudio de las obras dependiendo, entre muchos factores, del género en cuestión. Es decir, la mayoría de los instrumentistas nos vemos en la necesidad de abordar durante nuestra etapa formativa, por iniciativa propia, obedeciendo a un plan de estudios o por sugerencia de nuestros profesores conciertos compuestos para nuestro instrumento solo o en conjunto, a pesar de no tener un interés central en ejercer definitivamente como solistas de nuestro instrumento, sin embargo el concierto como género en sus variables de época y estilo, es una obra elegida pedagógicamente para desarrollar ciertas habilidades específicas.

De igual forma cada género diferente que tenemos la oportunidad de estudiar y exponer nos ofrece diferentes retos de ejecución e interpretación, dado el proceso creativo como ejecutante. Así como la capacidad de adaptar nuestro conocimiento y experiencia a diferentes situaciones de la vida profesional como pueden ser: audiciones, recitales, conciertos didácticos etc.

Es por eso que para mi trabajo de investigación, paralelo al programa que he propuesto, pretendo dejar ver el porqué de la elección del repertorio en función de los retos que cada obra plantea desde el punto de vista técnico y musical. Para esto considero de gran utilidad tener una referencia de la evolución del instrumento que gracias a los avances en su construcción pudo desenvolverse de mejor manera ganando popularidad entre compositores e intérpretes.

Breve historia del instrumento

Los orígenes más lejanos de los instrumentos de cuerda datan del tercer milenio antes de Cristo en Sumeria y Egipto (cítaras, liras y arpas); instrumentos de las culturas clásicas que no utilizaron el arco sino hasta la llegada de sus semejantes de oriente medio en el siglo XIV cuando entraron a una nueva etapa de desarrollo¹.

Los cordófonos pueden ser clasificados en dos grupos: simples, cuyo cuerpo y mango son una sola pieza y compuestos, aquellos que cuentan con un mango y caja de resonancia.

Algunas investigaciones demuestran la existencia de los instrumentos de arco en Gales en el siglo VI²; así como instrumentos de construcción original similares al violín en la cultura eslava.

En el desarrollo de la familia de las cuerdas frotadas tuvieron gran influencia los instrumentos de manufactura polaca aparte de los ya conocidos constructores italianos. Se puede decir que la evolución de los instrumentos de cuerda frotada está fuertemente relacionada con el avance del cristianismo en Europa durante el medioevo.

Es importante señalar la estrecha relación que existe entre el surgimiento de la viola y el desarrollo de los instrumentos de la familia del violín³, dado que tanto los que se consideran sus antecesores como los que actualmente se ejecutan mantienen ciertas características como son el número de cuerdas, la afinación por quintas y la posición en que se tocan.

De la antigua escuela alemana de construcción de violas que precede a la italiana destaca como primer constructor de violas Gaspar S. Duiffopruggar (1515-1571)⁴; aunque la autenticidad de sus violas ha sido cuestionada, se sabe de la existencia de dos violas cuya legitimidad ya ha sido probada.

¹ Vdóvina, M. M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*. Habana: Instituto Superior de Arte de la Habana. p.11.

² *Ibid.* p. 12.

³ *Ibid.* p. 4.

⁴ *Luthier* bávaro que se estableció y nacionalizó francés cerca de 1534.

De cualquier forma, es un hecho que fueron los constructores italianos los que dieron mayor empuje al arte de la construcción violística, de donde destacan como primeros constructores Andrea Amatti (1505 – 1577) y Gasparo da Saló (1542 – 1609) a quienes se les atribuye la forma actual del instrumento, que queda definido como un instrumento de arco y cuerdas, integrante de la familia del violín, de una longitud aproximada de entre 38 y 44 cm, con cuatro cuerdas (Do, Sol, Re y La) afinadas una quinta abajo del violín y cuyo registro abarca desde un Do abajo del Do central y hasta un poco más de tres octavas hacia arriba.

De entre los instrumentos cuerda, la viola formó desde siempre parte de los ensambles de cuerda frotada como un instrumento de acompañamiento en el registro intermedio, a diferencia del violín que por su naturaleza tenía un rol definido y protagónico dentro de estas agrupaciones.

Stanislav Poniatovsky en su *Historia del arte violístico* (1984) sostiene que la viola actual surgió como un instrumento principalmente orquestal⁵.

⁵ Vdóvina M.M. *Ibid* p.33.

Evolución en el empleo del instrumento

La viola en el Barroco

Ya que se considera que la familia del violín ocupó un lugar en la corte hacia 1550 como integrante de la familia de las cuerdas frotadas, se vuelve evidente que durante los siglos XVI y XVII la familia del violín convivió con la de las violas antiguas.

El desarrollo y proliferación de estos nuevos instrumentos durante el barroco dio pie al florecimiento del arte polifónico y de nuevas formas musicales como el concierto, la sonata y la suite.

Durante este periodo se consolidó la forma *concerto grosso*, misma que emplearon varios compositores para realzar el protagonismo del violín y el violonchelo principalmente. En el barroco la viola fungió como instrumento de relleno en el registro medio o bien doblando la voz del bajo; a pesar de esto, debido a la constante evolución y mejora en la construcción del violín y el arco, el desarrollo de la viola y su perfeccionamiento continuaron en aspectos comunes, como el tallado de las tapas, la barra armónica y la curvatura del arco.

En 1782 fue publicado el primer método de viola por Michael Corrette (1707 – 1795) en Francia, fue ahí mismo donde se dio el más amplio desarrollo de la viola da gamba⁶.

El compositor y gambista Marin Marais (1656 - 1729) compuso un gran número de obras para viola da gamba que se han adaptado al repertorio de la viola actual.

Cabe señalar que durante el barroco, debido a que la gran mayoría de los ejecutantes eran los mismos compositores de las obras musicales, muchas obras no fueron escritas para un instrumento en específico, lo que ocasionó que dichas obras fueran interpretadas indistintamente en viola, violonchelo o viola da gamba.

⁶ Vdóvina, M. M., (2006). Op. Cit. p.38.

Por otro lado, en Inglaterra el compositor William Herschel (1738 - 1822) compuso tres conciertos presumiblemente pensados para viola *da braccio*⁷. También se han sumado al repertorio de música barroca las cuatro sonatas de William Flackton (1709 - 1793).

Alemania fue sin lugar a dudas el país que llevó el desarrollo de la viola a la cumbre en el periodo barroco, con el trabajo de compositores como Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) y George Phillip Telemann (1681 - 1767) quienes legaron las obras más representativas para la viola en dicho periodo.

Telemann compuso el Concierto para dos violas y orquesta TWV 52:G3 y el Concierto para dos violines, viola y continuo TWV 51:G9, cuyo nombre original señala: Concerto a viola da braccio, 2 violinni e basso. Explicita, así de manera específica la existencia de una viola más pequeña, que se tocaba apoyada en el hombro y de mayores posibilidades de ejecución. Este concierto es considerado la primera obra escrita para la viola actual, ya que el tratamiento de la viola solista exige el uso de los contrastes dinámicos característicos del barroco, las articulaciones y el virtuosismo de los movimientos rápidos, y las melodías cantábiles de los lentos, propios de un instrumento solista de esta época.

La afición de Johann Sebastian Bach por la ejecución de la viola *da braccio* le llevó a componer la primera obra de gran virtuosismo violístico: el *Concierto Brandemburgo* número seis, compuesto diez años antes que el Concierto para viola de Telemann. El tratamiento que Bach dio a la viola en esta obra marca la pauta para continuar igualando en importancia los roles de todos los instrumentos de esta familia. En conclusión, durante el periodo barroco la viola ganó territorio en cuanto al reconocimiento y trato en la escritura de los compositores que la reconocieron como un instrumento independiente de grandes capacidades técnicas y tímbricas.

⁷ Viola *da braccio* es el nombre que se le dio en Italia a la viola de arco que se tocaba apoyada en el hombro para diferenciarla de la viola da gamba que se toca colocándola entre las piernas.

La viola en el Clasicismo

A finales del siglo XVII y durante todo el XVIII el desarrollo de la música instrumental continuó principalmente por dos vertientes: el concierto solista y la música de cámara (especialmente con el cuarteto de cuerdas y la sonata). En este periodo, a pesar de que continuó la dominación del violín como solista en la familia de las cuerdas, algunos compositores intentaron acercar la viola al ámbito solista tratándola de manera cada vez más equiparable con los recursos de otros instrumentos solistas. En función de esto los *luthiers* comenzaron a construir violas más pequeñas que favorecieran la ejecución del instrumentista -que muchas veces fueron los mismos violinistas- y a modificar algunas violas de mayor tamaño y de construcción más antigua; esta medida no favoreció la sonoridad del instrumento, por el contrario, se produjeron instrumentos acústicamente insuficientes de sonido nasal y timbre opaco, situación que mermó el desarrollo físico del instrumento.

A pesar de ello y debido a que la producción musical siguió fluyendo para el resto de los instrumentos de la familia, la viola pudo verse favorecida en cuanto a la cantidad de obras que se escribieron y que concedían especial importancia al instrumento, entre ellas hubo conciertos, sinfonías concertantes, dúos, tríos y sonatas. Cabe destacar que esta gran producción musical no se debe a la atención que se le pudiera prestar particularmente a la viola por sus recursos sonoros y/o expresivos sino que es en realidad el resultado del desarrollo en la técnica de los ejecutantes de violín principalmente, pero que se hizo extensivo a la viola y el violonchelo.

Johann Stamitz (1717 – 1757), uno de los principales representantes de la escuela de Mannheim⁸. Llevaría el concierto a un nuevo nivel de desarrollo, en especial para la viola, pues sus hijos Karl y Anton se destacaron como virtuosos del violín y la viola.

Karl Stamitz (1745 – 1801) compuso tres conciertos para viola solista y orquesta, de los cuales el Concierto para viola no. 1 en Re mayor es parte indispensable en el repertorio de

⁸ Es el término que se utilizó para definir las técnicas de composición orquestal que proliferaron en la corte de Mannheim. Entre los compositores más destacados de este grupo están Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Carl Stamitz, Franz Ignaz Beck y Christian Cannabich.

cualquier estudiante o violista profesional, esto debido a que engloba todas las características técnicas y estilísticas que hasta aquel momento se utilizaban. Aunque no se puede decir que estos conciertos constituyan ya el modelo de concierto clásico puesto que aún comparten muchas características del *concerto grosso*.

Aunque menos popular, Anton Stamitz (1750 – c.1809) también compuso obras de gran relevancia para el repertorio violístico, especialmente sus cuarto conciertos para viola solista y orquesta.

Podríamos concluir que el desarrollo de los géneros concierto y sonata permitió la consolidación de la viola como instrumento solista.

Por otro lado, la escuela alemana continuó la tradición barroca en la corte de Federico I (El Grande); entre las composiciones para viola más importantes de este periodo están el Concierto para viola en Mi bemol mayor de Carl Friedrich Zelter (1758 - 1832) cuyo tema principal en la parte solista comienza con la triada de la tónica, técnica que más adelante será utilizada por diversos compositores debido a que otorga a la música un carácter firme y optimista⁹. Con este impulso la viola continuó sobre el camino que la llevaría a convertirse en un instrumento único e independiente hasta la actualidad.

Dentro del género de la sinfonía y la música de cámara fue Franz Joseph Haydn (1732-1809) quien hizo aportes significativos para la viola, tratándola ya no como un instrumento de relleno y haciendo una clara separación con la voz del bajo.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) también impulsó esta nueva manera de componer para la viola, dentro del ámbito camerístico con sus cuartetos de cuerdas y dúos de violín y viola en los que el manejo de la armonía y el tratamiento de la viola como instrumento virtuoso a la par del violín exige gran destreza del ejecutante; estas obras solistas y camerísticas le confieren a la viola el papel de instrumento solista que no perderá más.

⁹ También el Concierto para viola de Johan Baptist Vanhal, y el de Franz Anton Hoffmeister, del mismo periodo, comienzan la intervención del solista en el primer movimiento con la triada de la tonalidad en que están escritos.

La obra que culmina el proceso de solidificación de la composición violística, así como el desarrollo de su técnica como instrumento solista es la Sinfonía concertante para violín y viola escrita por W. A. Mozart. En ella el compositor, aparte de tratar a los dos instrumentos de manera virtuosa por igual, explota el potencial que más tarde será recogido y explorado por los compositores románticos en este instrumento. Para equiparar las posibilidades sonoras de ambos instrumentos Mozart indicó que la sinfonía debía tocarse con la viola solista en *scordatura*¹⁰, recurso ampliamente utilizado en aquella época.

En las sinfonías de Mozart la viola también comenzó a tener un rol diferente asignándole fragmentos melódicos o haciendo divisiones que ampliaran y dieran colorido y expresividad a la base armónica.

Los retos que enfrentaron los instrumentos de cuerda durante el siglo XVII exigieron ciertas mejoras también en su construcción, especialmente en la forma del arco, que permitió ejecutar con mayor facilidad las articulaciones y los pasajes virtuosos que las nuevas composiciones exigían.

Una vez esclarecido el papel de la viola como instrumento solista, se comenzó a experimentar con nuevos recursos y combinaciones tímbricas, en este sentido sobresalieron especialmente las propuestas de Karl Ditters Von Dittersdorf (1739 - 1799) con el Concierto para viola y orquesta en Fa mayor y la Sinfonía concertante en Re mayor para viola y contrabajo.

De Franz Anton Hoffmeister (1754 - 1812) es de particular relevancia su Concierto para viola y orquesta en Re mayor, que junto con los conciertos en Do y Fa mayor de Johann B. Vanhal (1739 - 1813) dan continuidad a las pautas que propusiera Zelter años antes en su Concierto para viola en Mi bemol mayor ya con un lenguaje clásico.

¹⁰ Scordatura es un cambio en la afinación de una o varias cuerdas de un instrumento de cuerda, para tocar determinada música o pieza musical.

La viola en el periodo romántico

Las formas instauradas durante el Clasicismo fueron un buen punto de partida para las nuevas técnicas compositivas, que lograron mayores alcances técnicos y expresivos hacia el siglo XIX. Junto con el avance de estas formas, y por la necesidad de encontrar nuevas vías de expresividad en función de las nuevas corrientes de pensamiento, tomó gran auge la música de cámara, especialmente en las agrupaciones que se establecieron desde el periodo clásico; fueron Ludwig Van Beethoven (1770 - 1827), Franz Schubert (1797 - 1828), Robert Schumann (1810 - 1856), Johannes Brahms (1833 - 1897), Antonin Dvorak (1841 - 1904), Bedrich Smetana (1824 - 1884) y Piotr I. Chaikovsky (1840 - 1893) quienes dieron al género camerístico sus más grandes ejemplares.

Durante este periodo, después de terminada la época del clasicismo vienés, los compositores dejaron en su mayoría de trabajar por encargo, con lo cual alcanzaron gran libertad de expresión y estilo personal en sus composiciones.

El papel de la viola en las composiciones camerísticas fue de gran importancia en la búsqueda de nuevas posibilidades tímbricas, con esto se explotó principalmente el lado expresivo del instrumento, debido a su timbre intenso y en ocasiones melancólico.

El músico más representativo para la viola en el periodo clásico fue el violista y compositor Alessandro Rolla (1757-1841), ya que fue apreciado como gran virtuoso del instrumento, incluso se sabe que el legendario violinista Niccolò Paganini aspiró a estudiar con él en cierto momento. Rolla fungió también como pedagogo en el conservatorio de Milán.

Entre sus obras para viola destacan: 12 conciertos con solista y orquesta, el Divertimento en Re menor para viola y cuarteto de cuerdas; Adagio y Tema con variaciones en Sol mayor, Introducción y Divertimento en Fa mayor y Rondó en Sol mayor, los tres para viola solista y orquesta; cuatro sonatas: una con el bajo acompañando, dos con acompañamiento de violín y una con acompañamiento de viola, así como varias miniaturas para viola y alrededor de 60 dúos para violín y viola. Rolla continuó por el camino que Mozart transitara años antes, utilizando la viola como instrumento concertante.

Chretién Urham (1790 – 1845) y Niccolò Paganini fueron dos de los más afamados intérpretes de viola de su época.

En 1833 Niccolò Paganini adquirió una viola Stradivari; luego de escuchar la Primera sinfonía de Hector Berlioz (1803 – 1869) le solicitó a este componer una obra que pudiera estrenar con su viola. Berlioz reconoció en la viola un timbre único de gran expresividad y digno de ser explotado, fue así que nació *Haroldo en Italia*, sinfonía con viola solista¹¹. Aunque al final Paganini declinó estrenar la obra y retiró el apoyo económico, puesto que la obra se inclinaba más hacia el lirismo expresivo que al acostumbrado virtuosismo del violinista. La obra fue terminada por Berlioz y estrenada por Chretién Urham el 23 de noviembre de 1834 en París.

Por otro lado, Niccolò Paganini compuso y estrenó la *Sonata a la gran viola*, que es considerada la obra de mayor virtuosismo escrita hasta ese momento para el instrumento, con un estilo violinístico de sonoridad abierta y brillante, que desde el punto de vista técnico se encuentra por encima de todas las obras escritas para viola con anterioridad.

Otras obras dignas de mención compuestas durante esta época son: la Fantasía para viola y orquesta de Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837) y el Andante y Rondo húngaro de Carl Maria Von Weber.

Aunque Franz Schubert (1797 - 1828) no escribió más obras para viola, su Sonata en La menor *Arpeggione*, publicada en 1828 es de gran importancia para el repertorio violístico debido a sus grandes exigencias técnicas y gran belleza; así como la Sonata en Do menor de Felix Mendelssohn (1809 – 1847) que constituye principalmente un reto de carácter interpretativo.

¹¹ Berlioz ya había empezado a escribir la música de *Haroldo en Italia*, inspirado en el poema de Lord George Gordon Byron *Childe Harold*; aunque en un principio el tema de Harold estuvo pensado como un solo de gran lirismo para corno francés.

La sonata inconclusa¹² de Mikhail Glinka (1804 – 1857) es reconocida como la primera obra de música rusa escrita especialmente para la viola y piano, pensada para ser ejecutada por él mismo.

Después de Glinka, Anton Rubinstein (1829 – 1894) en Rusia, compuso su Sonata en Fa mayor Op.49, que integra diferentes elementos del folclore ruso.

En el ramo camerístico Johannes Brahms (1833 – 1897) hizo grandes aportes, manejando la viola como instrumento de papel primordial en muchas de sus composiciones: escribió dos Sonatas para clarinete y piano, que tienen también la versión para viola y piano, una serie de canciones para contralto, viola y piano y varios cuartetos de cuerda, entre otras.

Durante el post-romanticismo se favoreció la creación musical para las grandes orquestas, así los compositores exploraban nuevas combinaciones tímbricas dentro de grandes agrupaciones. El ideal sonoro giraba en torno a las nuevas formas orquestales, como el poema sinfónico, producto de nuevas corrientes filosóficas que encontraron un medio de expresión mayormente en la música sinfónica; compositores como Richard Wagner (1813 – 1883), Gustav Mahler (1860 – 1911) y Richard Strauss (1864 – 1949) revolucionaron el timbre orquestal, y con esto otorgaron nuevas propuestas en cuanto al rol de los instrumentos. Entre estas nuevas propuestas, el trato de la viola en la música sinfónica pasó a integrarse como parte del lirismo, y la intensidad propios de la corriente musical del post-romanticismo. Los compositores emplearon a la sección de cuerdas de la orquesta para dar nuevos colores a la masa orquestal.

¹² La sonata consta de solo dos movimientos, el segundo de ellos quedó inconcluso a la muerte de Glinka. A principios del siglo XX fue rescatada y continuada por el violista Vadim Borisovsky.

La viola de finales del siglo XIX y principios del XX

La llegada del nuevo siglo trajo consigo el acelerado descubrimiento, crecimiento y explotación de conocimientos que revolucionaron todos los aspectos de la sociedad humana; en las artes esto se tradujo en la apertura a infinidad de corrientes que experimentan nuevos elementos de comunicación y expresión.

El terreno musical no fue una excepción, las nuevas tendencias se avizoraron con anticipación desde el romanticismo, y en camino hacia las nuevas propuestas del impresionismo y el expresionismo musicales.

Las nuevas obras sinfónicas de Richard Wagner (1813 – 1883), Gustav Mahler (1860 – 1911) y Richard Strauss (1864 – 1949) mostraban ya un desarrollo de la tonalidad que fue renovado por el músico francés Claude Debussy¹³ (1862 – 1918), el más prominente de los compositores de este periodo. El impresionismo en música se valió de ciertos recursos sonoros específicos que presentan una nueva gama de colores y texturas en el arte musical.

Los compositores de este tiempo buscaron nuevas voces que pudieran ampliar su gama de recursos, entre estas la viola se convirtió, por la peculiaridad de sus recursos tímbricos en un medio de expresión al que recurrir. En este tenor aparece la Sonata para flauta, viola y arpa con una fresca y novedosa propuesta tímbrica.

En palabras de Poniatovsky “...la característica más auténtica de las violas es que tienen mejor capacidad que cualquier otra cuerda para unirse con otros instrumentos, sobre todo con los vientos de madera”¹⁴.

Siguiendo esta línea, Max Reger (1873 – 1916) compuso dos serenatas para flauta, violín y viola. El tratamiento de combinaciones inusuales, sin un bajo tradicional será muy usado por los compositores del siglo XX. Reger compuso también tres suites para viola sola. La

¹³ Debussy fue el máximo exponente de lo que se conoce como el impresionismo en música, que no fue sino la búsqueda de nuevas texturas sonoras, que se traducen en cambios sutiles en la producción de sonido en una gama mucho más amplia de matices. Es de gran importancia la Sonata para flauta, viola y arpa que innova desde el planteamiento de la dotación instrumental, e impulsa a la viola a explorar nuevas posibilidades tímbricas.

¹⁴ M.M. Vdóvina. Op. Cit. p.72.

importancia de estas radica principalmente en que es la primera vez en la historia de la música que se escriben tres obras completas en un ciclo para viola sola, únicamente comparable a las 6 suites para violonchelo solo de J. S. Bach, o a sus sonatas y partitas para violín solo.

Más adelante, aparece el trabajo del compositor inglés Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958) con la Suite para viola y orquesta, obra que ostenta un gran balance y claridad entre los recursos sonoros de la viola solista y el acompañamiento de la orquesta.

Estas nuevas composiciones abren una serie de posibilidades para la viola solista en diferentes partes del mundo, como es el caso de George Enescu (1881 – 1955) con su Pieza concertante para viola y piano en la que, además de experimentar con los recursos formales, integra características del folclore rumano.

El compositor checo Boguslav Martinú (1890 – 1959) también hizo contribuciones al repertorio violístico con su *Concierto-rapsodia* para viola y orquesta, la Sonata para viola y piano, los madrigales para violín y viola y su triple concierto para violín, viola, piano y orquesta¹⁵.

La *Elegía para viola solista* de Igor Stravinsky (1882 – 1971) es de gran importancia en el repertorio violístico, debido a su manejo de sonido y color¹⁶.

A pesar del impulso inicial que tuvo la viola como instrumento distintivo del nuevo lenguaje musical del siglo XX, muchas de las obras compuestas en este periodo se desvanecieron entre las tantas técnicas vanguardistas de la época. No obstante, lo más conocido en el repertorio violístico de este tiempo es el Concierto para viola y orquesta del compositor húngaro Bela Bartok (1881 – 1945).

El concierto fue estrenado en el año de 1949 por el violista William Primrose. Es importante destacar como característica fundamental del concierto, el balance que la parte solista

¹⁵ Todas estas composiciones fueron inspiradas por la reconocida violista Lilian Fuchs, y dedicadas a ella.

¹⁶ Esta obra fue escrita por Stravinsky a petición del violista Germain Prévost, como homenaje póstumo al violinista Alphonse Onnou, y fue pensada también para tocarse en violín, transportando una quinta arriba de la tonalidad original.

mantiene en relación con la orquesta, podría pensarse que la viola no tiene la fuerza de proyección para enfrentar a todo el conjunto orquestal como lo haría un violín o un violonchelo, pero la instrumentación de Bartok consigue equilibrar la situación sin que la parte solista sea opacada por la orquesta en ningún momento.

Es prácticamente imposible estudiar la evolución de la composición violística sin mencionar al compositor y violista Paul Hindemith (1895-1963), quien además de ser un reconocido instrumentista, se puede considerar el creador del repertorio contemporáneo de viola. La mayoría de sus obras para viola fueron estrenadas por él mismo.

Hindemith escribió siete sonatas para viola, de las cuales cuatro son para viola sola y tres para viola y piano. Escribió también seis cuartetos de cuerda, un quinteto para clarinete y cuerdas, un octeto para vientos y cuerdas, y un dúo para viola y cello, entre otras.

La facilidad para tocar el instrumento y su amplio conocimiento del mismo, le permitieron a Hindemith explotar libremente los recursos técnico-acústicos del instrumento, desarrollando así un lenguaje único.

La viola de principios del siglo XX hasta la actualidad

Los compositores del siglo XX continuaron con la exploración de la viola como instrumento de propiedades sonoras únicas.

Benjamín Britten (1913 – 1976) escribió dos cuartetos de cuerda y las *Variaciones Lachrimae* para viola y piano, esta última obra escrita en un lenguaje muy actual a pesar tener un desarrollo tradicional de la forma.

Britten demostró en sus trabajos tempranos simpatía hacia la viola, aunque algunas de sus obras no son muy populares e incluso fueron publicadas y estrenadas varios años después de su muerte.

Después del Concierto para viola de Bela Bartok, la obra más conocida en el repertorio de viola del siglo XX es el Concierto para viola del compositor William Walton (1902 – 1983); digno de mención es el atinado manejo que Walton hace de los registros de la viola, exponiendo en diferentes momentos la profundidad y calidez del registro grave, y contrastándolo con la brillante expresividad del registro agudo. A pesar de que el compositor no tocaba viola, su escritura nos deja ver que en este tiempo ya existía el desarrollo técnico necesario por parte de los instrumentistas para poder interpretar los pasajes en cualquiera de los registros del instrumento.

Entre las grandes obras de este periodo aparece también la *Chaconne* de Michael Colgrass (n. 1932) estrenada en 1984; la obra es una compilación de los estilos musicales que abarcan desde el Barroco, Clasicismo, Romanticismo y siglo XX incluyendo el jazz.

Estas y otras obras constituyen lo más representativo del repertorio violístico, que como podemos ver ha seguido una línea evolutiva en función de diversos factores que se han ido sorteando para colocar a la viola como un instrumento solista, desde los problemas acústicos, que se solucionaron encontrando nuevas técnicas en la construcción de instrumentos hasta el crecimiento del número y la calidad de intérpretes especializados. Se ha logrado así que la creación musical pueda explorar y desarrollar las obras que conforman el repertorio violístico internacional.

Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011 J. S. Bach

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Nacido en Eisenach, Alemania, fue el miembro más sobresaliente de una de las familias de músicos más destacadas de la historia, con más de 35 compositores famosos. Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa por su gran técnica y capacidad de improvisar música al teclado. Además del órgano y del clavecín, tocaba violín y la viola da gamba.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685, fue el octavo hijo del matrimonio formado entre Maria Elisabetha Lämmerhirt y Johann Ambrosius Bach, quien probablemente le enseñó a tocar el violín y los fundamentos de la teoría musical.

Aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, y recibió lecciones de su hermano, que le adiestró en la interpretación del clavicordio. Johann Christoph (1642-1703) le dio a conocer las obras de los grandes compositores alemanes de la época, como Johann Pachelbel (1653-1706) y Johann Jakob Froberger (1616-1667); de los franceses, como Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Louis Marchand (1669-1732) y Marin Marais (1656-1728), así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1653). También en esa época estudió teología, latín, griego, francés e italiano.

Después de terminar sus estudios y graduarse en San Miguel, Bach recibió un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia. A pesar de su cómoda posición en Arnstadt, hacia 1706 parece que Bach se dio cuenta de que necesitaba escapar del entorno familiar y avanzar en su carrera; entonces le fue ofrecido un puesto mejor pagado como organista en la iglesia de St. Blasius de Mühlhausen, Turingia, una importante ciudad al norte. El año siguiente tomó posesión de este mejor puesto, con paga y condiciones significativamente superiores, incluyendo un buen coro. Sin embargo, su estancia en la ciudad terminaría el mismo año, cuando le fue ofrecido un puesto mejor en Weimar.

Transcurrido apenas un año, en 1708, una nueva oferta de trabajo le llegó desde la corte ducal en Weimar. El retorno al lugar de su primera experiencia laboral fue esta vez muy diferente. El puesto de concertino, un excelente salario y la posibilidad de trabajar con músicos profesionales fueron seguramente motivo suficiente para dejar su puesto en Mühlhausen. Este período en la vida de Bach fue fructífero y comenzó una etapa sostenida de la composición de obras para teclado y orquestales. Alcanzó el nivel de competencia y confianza para ampliar las estructuras existentes e incluir influencias del exterior.

El príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen contrató a Bach como maestro de capilla en 1717. El príncipe, que también era músico, apreciaba su talento, le pagaba bien y le dio un tiempo considerable para componer y tocar. Sin embargo, Leopoldo era calvinista y no solía usar música elaborada en sus misas; por esa razón la mayoría de las obras de Bach de este período fueron profanas. Como ejemplo están las suites para orquesta, las seis suites para violonchelo solo, las sonatas y partitas para violín solo y los *Conciertos de Brandeburgo*. También compuso cantatas profanas para la corte como *Die Zeit y Die Tag und Jahre macht*.

En 1723, fue nombrado *Kantor*¹⁷ de la Thomasschule en la Iglesia Luterana de Santo Tomás de Leipzig y director musical de las principales iglesias de la ciudad, San Nicolás y San Pablo, la iglesia de la Universidad.

Bach amplió sus horizontes compositivos más allá de la liturgia al hacerse cargo en marzo de 1729 de la dirección del Collegium Musicum, una sociedad musical de estudiantes fundada en 1703.

En 1733, Bach compuso el *Kyrie y Gloria* de la Misa en Si menor. Presentó el manuscrito a Augusto III, en un intento finalmente exitoso de persuadir al monarca para que lo nombrara compositor real de la corte. Posteriormente extendió dicha obra en una misa completa, añadiendo un *Credo, Sanctus y Agnus Dei*.

¹⁷ Término usado en ciudades de Europa del norte, especialmente en Alemania, para designar un músico que supervisaba el quehacer musical en varias iglesias principales.

En 1747 Bach se unió a la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* de Lorenz Christoph Mizler después de una larga preparación formal, necesaria para acceder a dicha Sociedad.

El 28 de julio de 1750, Johann Sebastian Bach falleció a la edad de 65 años. Un periódico de la época informó que “las infelices consecuencias de su muy poco exitosa operación”¹⁸ fueron la causa de su muerte. Historiadores modernos especulan con que la causa de su muerte fue una apoplejía complicada por una neumonía. Su hijo Carl Emanuel y su alumno Johann Friedrich escribieron su obituario. Actualmente se cree que la ceguera que sufría entonces fue originada por una diabetes sin tratar.

La retórica en el Barroco

El término *Barroco* es utilizado en la actualidad para agrupar la música que comprende aproximadamente de 1580 a 1750. Este espectro podría parecer muy amplio debido al lapso tan largo que comprende entre una y otra fecha y todo lo que musicalmente aconteció en medio de ambas, no obstante puede ser claramente dividido en tres etapas: Barroco temprano, medio y tardío. A pesar de las marcadas diferencias entre los tres periodos del arte musical barroco, es posible encontrar un elemento unificador del porqué escuelas y músicas tan variadas sean integradas en un solo periodo: los afectos.

La teoría de los afectos sostiene que los estímulos externos e internos del individuo producen alteraciones en los fluidos del cuerpo aumentándolos o disminuyéndolos dependiendo de la naturaleza del estímulo, el desequilibrio causado por la actividad de los fluidos se conoce como “movimiento de los afectos” y el resultado de este desequilibrio es el estar “afectado”¹⁹. La alteración en la sangre y los diversos fluidos afectan al cuerpo y el cerebro sufre el disturbio.

Desde las últimas décadas del siglo XVI se consideraba que el despertar de los afectos era el principal objeto de la música y la poesía.

¹⁸ Mendel, A., David, H. T. (1966). *The Bach Reader*. Nueva York: W.W Norton & Company. p.188.

¹⁹ Palisca, C. V. (1978). *La música del barroco*. Buenos Aires: Victor Leru, p.14.

Johann Sebastian Bach nació en 1685 fecha que se considera dentro del último período del Barroco, durante el cual floreció la polifonía, y la música instrumental ejerció gran dominio sobre la música vocal.

Menciona Claude V. Palisca: “Si hay algún hilo que una la gran variedad de música que denominamos barroca, se lo puede describir como una fe subyacente en el poder de la música”²⁰.

La unificación de la música en este periodo está más en función de un ideal expresivo que de una cuestión técnica-formal; no obstante es evidente la evolución en los estilos y el uso de diferentes técnicas compositivas en esta época.

En la última fase del periodo denominado “alto barroco”, que está comprendido entre 1690 y 1740 se consolidaron las formas y reglas planteadas con anterioridad; además de desarrollarse estas, se establecieron criterios de un lenguaje simbólico, producto de los elementos expresivos que se manejaron durante todo el Barroco. La inspiración cedió el paso al raciocinio.

El Barroco tardío

La técnica de composición contrapuntística llegó a la cúspide con la total instauración de la armonía tonal en esta etapa del Barroco, y la música instrumental cobró un papel más significativo que la música vocal.

La música del Barroco tardío fue definida por dos estilos dominantes: el italiano, con los recursos armónicos de la tonalidad, la forma concierto, y el estilo concertante de composición en la música vocal e instrumental y la representación de la “música pura” con la forma sonata.

Y el estilo francés con elementos simbólicos de la música programática, la disciplina orquestal, y la florida ornamentación de la melodía. Por otro lado, y como elemento mediador entre estas dos escuelas que podrían parecer opuestas, surge la escuela alemana

²⁰ *Ibid.* p.16.

de composición, que se caracteriza por utilizar una textura sólida de tipo armónico-contrapuntístico. El estilo alemán de composición en el periodo barroco tuvo en J. S. Bach a su más prolífico exponente, quien logró fusionar en una música de gran universalidad los tres grandes estilos nacionales.

Suites para violonchelo solo

Durante el Barroco tardío se empleó el termino *overtura*, *partita* o *parte* para referirse a la suite, forma que fue ampliamente enriquecida con la ornamentación y la inclusión de las danzas francesas, que gozaron de gran popularidad entonces; estas danzas fueron paulatinamente integradas a la suite y tradicionalmente cumplieron un orden que se convirtió en el molde de la suite del Barroco tardío²¹:

-*Alemanda*

- *Corrente*

-*Zarabanda*

-*Giga*

Estos son considerados los cuatro tipos principales de danza en el Barroco. Otra de las formas más destacadas del periodo fue el recitativo, que tomó en algunas composiciones un desarrollo parecido al de la *tocata*²² de manera más libre y posteriormente como preludio.

Bach desarrolló en toda su obra recursos propios del estilo barroco en otras artes. La inserción de simbolismos y metáforas extramusicales realzaron el significado y la espiritualidad de la música barroca y se volvieron parte primordial de la obra de Bach. No obstante, el maestro utilizaba también recursos de naturaleza y significado puramente musical sin mayor objetivo que la construcción abstracta de sus obras, en este orden de ideas encontramos las obras instrumentales de naturaleza profana.

²¹ Bukofzer, M. F. (1986). *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza, p. 272.

²² Es el término que se acuñó en Italia para definir la pieza libre para ser tocada en un instrumento.

El estilo alemán de composición polifónica originó gran preferencia por la música para teclado, dicha tendencia se hizo extensiva hacia algunos de los instrumentos de la familia de las cuerdas de la época como el violín, el violonchelo y la viola pomposa o violonchelo *piccolo*.

Monumental ejemplo de la polifonía para instrumento de cuerda son las seis sonatas para violín solo y las seis suites para violonchelo solo.

Con estas obras queda de manifiesto el deseo de Bach por hacer polifonía ineludiblemente²³, lo que las convierte en un reto tanto técnica como intelectualmente para el escucha y el ejecutante debido al uso constante de varias cuerdas que construyen esta polifonía, pues el compositor lleva al extremo las posibilidades de los instrumentos en función de que el exponente logre hacer un claro dibujo de la armonía que muchas veces busca más esbozar que ejecutar de manera literal.

Bach escribió las suites en el periodo comprendido entre 1717 y 1723 cuando fungió como maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, al igual que las sonatas y partitas para violín solo y los Conciertos de Brandemburgo. Las primeras ediciones de estos trabajos aparecieron alrededor de 1825, a pesar de que rara vez se incluían en programas de concierto.

Fue el violonchelista Pablo Cassals (1876–1973) el responsable de rescatar esta obra de la oscuridad y colocarla nuevamente en las salas y los programas de concierto. Durante su época de estudiante en Barcelona, Cassals descubrió una vieja edición de las suites que estaba a la venta; quedó totalmente intrigado, puesto que ninguno de sus profesores le había mencionado la existencia de este material, así que las adquirió. Doce años después, a la edad de 25 años, Cassals presentó en concierto las seis suites completas, incluyendo sus repeticiones²⁴. Cassals deseaba probar que dichas obras debían ser valoradas como algo

²³ Bukofzer, M. F. Op. Cit, p.297.

²⁴Williams, A. 1994 *Lillian Fuchs, first lady of the viola*. Lewston, Nueva York: The Edwin Mellen Press, p.90.

mucho más interesante que solo un “estudio”. Para él ellas reflejaban el alma de la creatividad bachiana²⁵.

Posteriormente Cassals emprendió una exitosa campaña para traer de vuelta al gusto del público las suites para violonchelo solo de J. S. Bach, mismas que grabó durante algunas de sus estadías en Estados Unidos.

En 1916 G. Schirmer publicó una edición de las suites de Bach arregladas para viola por Louis Svecenski, esta fue la primera edición publicada en Estados Unidos. Desde 1916 otras casas editoriales publicaron ediciones para viola con sus propias arcadas, digitaciones, ligaduras e indicaciones de tempo. En la mayoría de los manuscritos originales no existen indicaciones que pudieran servir como una guía para el intérprete, por lo que los editores se han permitido la libertad de personalizar sus partituras.

La edición de Svecenski fue ampliamente apreciada por violistas de todo el mundo, dado que es la que más se asimila a la ejecución que la afamada Lillian Fuchs (alumna de Svecenski) que las presentó y grabó con gran éxito a mediados del siglo XX; esta fue la primera vez que las suites para violoncello de J.S. Bach fueron grabadas siendo interpretadas en viola.

Sin embargo, han existido opiniones encontradas en cuanto a que si estas suites han sido escritas para violonchelo solo, debieran o no ser tocadas en viola.

El renombrado violista William Primrose expresó a Fuchs en una conversación personal, su opinión de que “ninguna de las seis suites podría ser correctamente ejecutada en viola”, y que estas deberían formar parte del repertorio reservado para el violonchelo; aunque años más tarde el mismo Primrose publicó su propia edición de las primeras cinco suites de Bach, dado que su opinión no había cambiado con respecto a la sexta suite.

²⁵ *Ibid* p. 90.

Suites de Bach en viola

La ejecución de las suites de Bach en viola supone un gran reto para el ejecutante. A pesar de ser obras de gran contenido musical pueden ser técnicamente “incómodas” dado el afán del compositor por producir polifonía en un instrumento predominantemente melódico²⁶; no obstante, el estudio minucioso de la obra puede conducir al desarrollo óptimo de esta. La transcripción de las suites a la viola queda en un registro que facilita la resonancia y proyección de los armónicos que ayudarán a producir la ilusión de esta polifonía insinuada. Cabe mencionar que desde hace tiempo existe la polémica respecto a si estas suites (especialmente la quinta BWV 1011 y sexta BWV 1012) fueron realmente escritas para el violonchelo o que, de hecho hayan sido escritas para viola, dado que Bach ejecutaba y tenía un gusto especial por este instrumento²⁷.

William Primrose hizo pública su edición de las suites de Bach con la finalidad de apoyar a sus alumnos, esta se basa en los tres manuscritos existentes de las suites: El de Anna Magdalena, el de Westphal y el de Kellner,²⁸ el de Bach no existe.

En cuanto a la digitación, muchos maestros coinciden en que, en general, es conveniente usar las digitaciones hacia las posiciones más bajas, así como un sonido más bien legato, ya que esto enriquecería el sonido a lo largo de la ejecución y brindará a la obra un brillo adicional al que se logra al ejecutarlas en violonchelo. Así pues, según Primrose la interpretación de las suites de Bach en viola debe tener una definición propia en tanto las diferentes posibilidades de los instrumentos, ya que por razones físicas la viola difícilmente logrará el peso y la profundidad que un buen violonchelista puede alcanzar. Por otro lado, el registro y la sonoridad de la viola pueden ser exitosamente explotados en una interpretación poco más “ligera y alegre”²⁹ e incluso con un tempo levemente más elevado.

²⁶ Aunque el violonchelo es también un instrumento melódico el tamaño de su caja proporciona mayor resonancia que la de la viola, esto hace que los graves de las voces bajas y los armónicos se mantengan más tiempo, haciendo evidente el contrapunto que se forma con las notas en el registro grave del instrumento.

²⁷Kinney, G. J. (1961). *Musical Literature for Unaccompanied Violoncello*. Ann Arbor Michigan: University Microfilms. pp.324-334.

²⁸ Dalton, D. (1988) *Playing the Viola*. Oxford, Nueva York: Oxford University, p.188.

²⁹ *Ibid.*

Preludio

Etimológicamente la palabra preludio tiene su raíz en el francés *prélude*, que a su vez se desprende del latín *pre* (antes) y *ludus* (tocar, jugar).

La idea primordial es de un movimiento compuesto para ser tocado antes de una obra específica, aunque podemos encontrar varios ejemplos de títulos para este tipo de pieza, como son obertura, sinfonía, fantasía, tocata, etc.

Aunque los preludios de Bach tienen características muy variadas entre ellos es fácil reconocer en su mayoría un carácter libre *quasi improvisatorio* o a manera de recitativo. Es este carácter el que los identifica como obras “preparatorias” y que ayuda a adentrar al oyente y al ejecutante en el lenguaje general de la obra.

La suite en Do menor BWV 1011 de J. S. Bach está constituida en gran medida al estilo de la escuela de francesa. La manera en que está estructurado este preludio remite a la obertura francesa, que está constituida de dos secciones. La 1ª suele ser una sección lenta (con la indicación grave o lento), seguida por lo que generalmente es un movimiento rápido en forma de fuga.³⁰

En la segunda parte del movimiento (fuga) el tema principal de la fuga y su desarrollo están escritos en compás de 3/8 (acentuación ternaria) lo que le da a esta sección el estilo dancístico de un *pasapié*³¹.

EL Preludio contiene el típico movimiento tónica-dominante que se encuentra en la primera sección de la obertura francesa.

³⁰ Waterman, G. G., & Anthony, J. R. French suite. En *Oxford Music Online*. Recuperado el 12 de octubre de 2017 de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091?q=suite&search=quick&pos=1&_start=1 - firsthit

³¹ O *passepied* es una danza cortesana francesa que floreció en los siglos XVII y XVIII. Usualmente escrita en 3/8 o 6/8. Es similar al *Minuet* pero más rápida.

La sección que corresponde al preludio en el primer movimiento antecede a la fuga y comienza en el primer compás de la obra, finaliza en el compás 27 con un acorde de dominante.

Esta primera sección fue escrita en compasillo (imagen 1), esto podría significar que a pesar del carácter a modo de recitativo, que generalmente se ejecuta en un tempo lento, el preludio debiera ser tocado en un tempo más ligero.



Imagen 1. J. S. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Preludio c.1. Fragmento del manuscrito de Anna Magdalena Bach con la indicación de compasillo.

Una de las características principales que este preludio comparte con el estilo de la suite francesa es el movimiento de motivos rítmicos de notas largas con punto o ligadas a una de menor valor, seguidas de varias notas cortas, que llevan a la siguiente resolución siempre hacia otras notas largas también con puntillo (imágenes 2 y 3). A su vez este dibujo rítmico también ayuda a establecer el preludio como un movimiento independiente de la fuga a la que antecede.



Imagen 2. c.1



Imagen 3. c.10

Imágenes 2 y 3 J. S. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Preludio cc.2 y 10. Motivos rítmicos de suite francesa en el preludio.

Este preludio puede ser claramente dividido en 4 secciones, cada una iniciando con una negra ligada a un dieciseisavo:

La primera abarca desde el primer compás hasta el primer tiempo del c. 10 y establece desde los primeros cuatro compases la tonalidad de Do menor.

La segunda sección (imagen 4) comienza en el primer tiempo del compás 10 con una negra ligada a una semicorchea seguida de dieciseisavos que se mueven por grados conjuntos, este motivo aparece en el primer compás del movimiento y a lo largo del preludio. Ahora se muestra en Sol menor y finaliza con una cadencia que resuelve a Mi b mayor en el primer tiempo del c.17. El primer intervalo de la sección (c.10), que a su vez resuelve el acorde final del fragmento anterior es una 5ª justa (Sol-Re) que sugiere un acorde de Sol con la 3ª omitida para posteriormente desarrollar la armonía en Sol menor (dominante).



Imagen 4. J. S. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Preludio cc.10-17. Segunda sección del preludio.

La tercera sección abarca del c.17 al 21 y comienza con un acorde de Mib mayor (relativa mayor) con valor de negra, una vez más ligada a un dieciseisavo y continúa con algunos movimientos contrapuntísticos (imagen 5) que desembocan en un acorde de Sol menor (primer tiempo del c.21) en la región de dominante.



Imagen 5. J. S. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Preludio cc.17-21. Tercera sección del Preludio.

La última sección del preludio (imagen 6) comienza en el primer tiempo del c.22 con un acorde de Do menor con séptima (subdominante de Sol menor) para continuar con movimientos melódicos dentro de la armonía de Sol menor hasta una cadencia perfecta que resuelve a un acorde de Sol con la 3ª omitida, de modo que pueda ser interpretado como dominante de la tonalidad de Do mayor a la vez que como tónica de Sol menor.



Imagen 6. J. S. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Preludio cc.22-27. Última sección del Preludio y 1er compás de la fuga.

Fuga

El término fuga se desprende del latín *fugere* (huir) y el latín *fugare* (persecución)³². Es utilizado tanto para referirse a un género musical, como a una técnica compositiva en particular, que puede desarrollarse dentro de una obra determinada.

³² Walker, P. M. Fugue. *Oxford Music Online*. Recuperado el 13 de octubre de 2017, de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678?q=fugue&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

El caso de la segunda sección del primer movimiento de la suite, escrito en compás de 3/8, es de una pieza pensada dentro del género fuga, desarrollada bajo esta técnica de contrapunto imitativo.

No es posible establecer un molde para la construcción de la fuga, ya que a lo largo de los diferentes períodos musicales su estructura ha variado, así como el tratamiento de su desarrollo en términos de composición. A pesar de esto se pueden establecer algunas pautas partiendo de la época y el conocimiento del estilo de cada compositor en este género.

El modelo de fuga que Bach utilizó estuvo inspirado en el modelo que adoptara su primer maestro, Johann Pachelbel.

En 1619 Michael Praetorius (1571-1621)³³ escribió en su *Syntagma Musicum* (1614-1620) a cerca de la práctica de improvisar una tocata o preludio antes de la ejecución de una composición fugal.

Bach desarrolló especial preferencia por esta práctica, de manera que la introdujo a un gran número de sus obras escritas para teclado dentro del género.

A pesar de existir deferentes interpretaciones en el análisis de esta fuga³⁴, la que me ha resultado más lógica al momento de descifrar el desarrollo temático y estructural de la pieza, ha sido la propuesta por Kinney³⁵ en la que el tema principal de la fuga está compuesto por dos líneas escritas en contrapunto. El sujeto aparece en el principio de la fuga (anacrusa a c.28) y está integrado por 8 compases, se puede dividir en dos partes de cuatro compases que constituyen una frase (imagen 7).

³³ Compositor y organista alemán, autor de *"Syntagma Musicum"*, tratado en tres volúmenes sobre la práctica musical de la época.

³⁴ Hans Vogt propone en *Johann Sebastian Bach's Chamber Music: Background, Analyses, Individual Works*. (1981) que el sujeto de la fuga está integrado por dos líneas en contrapunto doble a la octava.

³⁵ Kinney, G. J. (1961). *Musical Literature for Unaccompanied Violoncello*. Ann Arbor Michigan: University Microfilms. pp.389-390.



Imagen 7. J. S. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Fuga cc.27-35. Sujeto del tema de la fuga con las voces separadas en el pentagrama inferior. Imagen basada en la propuesta de Kinney.

En la imagen 7 podemos ver el sujeto de la fuga (anacrusa al c.28, hasta la caída al primer tiempo del c.35). En el segundo pentagrama se observa la separación de las dos voces que se insinúan en la presentación del sujeto.

En la imagen 8 se observan las diferentes intervenciones y variaciones del sujeto a lo largo de la fuga. En el número 1 y 2 tenemos el sujeto (anacrusa a c. 28 al primer tiempo del c.35) y la respuesta (anacrusa a c.36 al primer tiempo del c.43) respectivamente. El primero está construido sobre Do menor (tónica) y el segundo es una respuesta *ad diapente* sobre Sol menor (dominante) con una pequeña variación melódica en la respuesta (no. 2) en el c.41.

Los números 3 (anacrusa a c.48 al primer tiempo de c.55) y 4 (anacrusa a c.56 al primer tiempo de c.63) representan la segunda aparición del sujeto en Do menor (tónica) y su respuesta *ad diapente* en Sol menor (dominante), con ligeras variaciones rítmicas, pero tienen prácticamente las mismas relaciones interválicas.

El número 5 (anacrusa a c.72 al primer tiempo de c.79) es el sujeto de la fuga, esta vez en Mi bemol mayor (relativa mayor) con algunas variantes melódicas significativas hacia el final de la frase. Esta versión del sujeto es la más parecida a la aparición final de en Do menor (tónica) en el c. 176 (no.10).

El número 6 (anacrusa al c.88 al primer tiempo de c.95) es la única versión del sujeto que no resuelve la cadencia en su octavo compás, en lugar de eso la caída a un La natural repite

³⁶ *Ibid.*

el patrón melódico del compás anterior para construir una progresión melódica por cuartas ascendentes.

En el número 7 (anacrusa al c.102 a 109) aparece el sujeto en Sol menor (dominante) con variaciones melódicas en la segunda mitad de la frase.

En el número 9 (anacrusa a c.150 al primer tiempo de c.157) aparece el sujeto en Do menor (tónica) pero es diferente a sus otras versiones debido al amplio registro que abarca en los primeros compases de.

La aparición del sujeto en la anacrusa al c. 176 (no. 10), retoma el inicio de la fuga y conduce al principio de la última sección con nuevo material temático.

La última vez que observamos el sujeto es en el c.197, aparece antes de la coda en Mib.

37

Imagen 8. Bach. Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1007, Fuga. Estados del sujeto a lo largo de la Fuga con variaciones armónicas y melódicas. Imagen basada en la propuesta de Winold.

Estructuralmente la fuga se divide en tres grandes secciones: Exposición, que comienza en la tónica, Do menor (anacrusa al c.28-63), con diversas entradas del sujeto (variaciones 1 a 4) y concluye con un acorde de Sol menor. A la exposición le sigue un pasaje puente (c.63-

³⁷ Prindle, D. E. (2014). *The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites* (Dissertations and Theses). Massachusetts: University of Massachusetts Amherst. p. 62.

71) que modula a Mib mayor (relativa mayor) con la quinta exposición del sujeto. A partir de punto (anacrusa a c.72), con la quinta aparición del sujeto comienza el desarrollo (c.72-175) que comprende las variaciones 5 a 9 del sujeto (imagen 8). Y la reexposición, que comienza con la aparición del sujeto en Do menor (tónica) en el c.176. La coda (c.203-final) comienza con una progresión (c.203) y 7 compases después aparece un pedal de Do en la voz inferior y hace una breve inflexión a Fa menor (subdominante) para terminar con una progresión sobre Sol mayor (dominante), y una cadencia perfecta V⁷I con tercera de picardía en el último acorde de Do mayor (tónica).

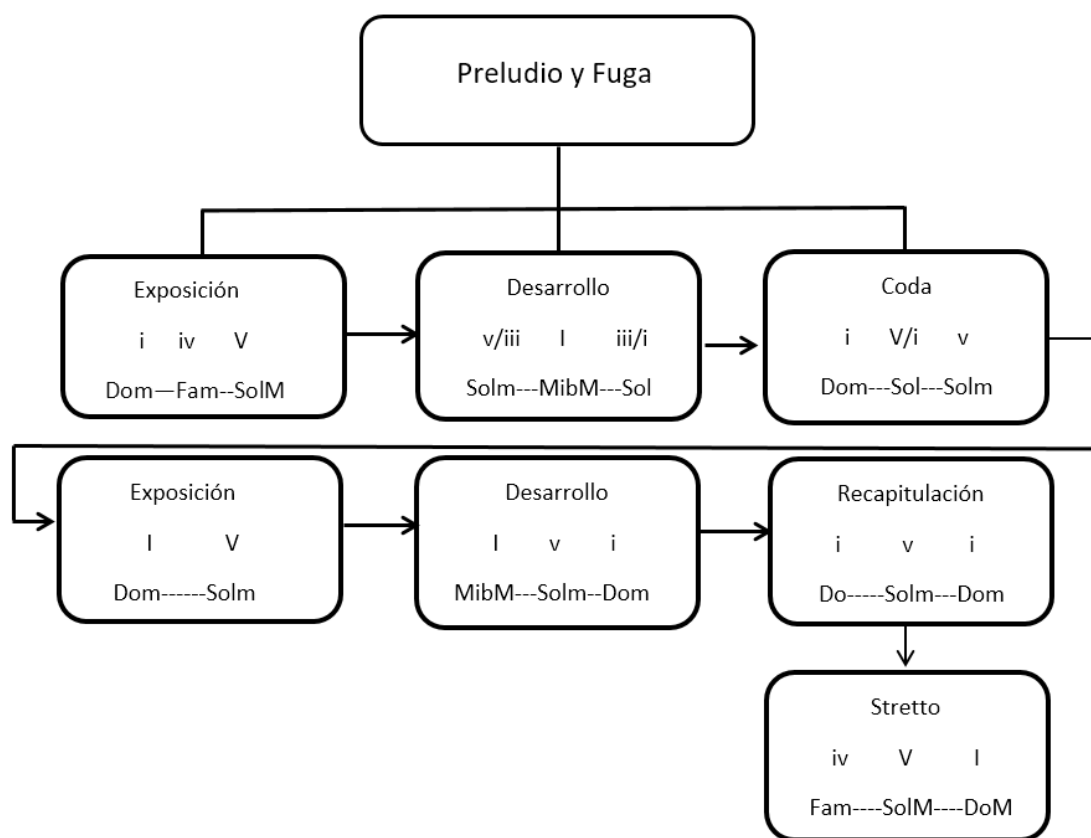


Diagrama de estructura y regiones tonales de prelude y fuga.

El análisis de esta pieza es de gran ayuda para el ejecutante, gracias a este logrará identificar el desarrollo de la fuga con las diferentes intervenciones del sujeto y las voces que se producen por el contrapunto que se forma en la melodía. De esta manera será posible dar un color diferente a cada voz, así como tener claros los puntos de tensión y distensión armónica, para propiciar momentos de reposo o respiración en los finales de frase, esto proporciona a la obra un discurso claro sin perder la continuidad de la escritura o el fraseo; a la vez que ayudará al instrumentista a seccionar el movimiento para hacer más fácil tanto el proceso de estudio como la ejecución misma de la obra.

Zarabanda

A pesar de existir diversas opiniones sobre el origen etimológico de la palabra zarabanda³⁸, es mayormente aceptada la teoría de que esta danza tiene sus orígenes en España y Nueva España como una danza cantada.

Origen incierto. Lo único que consta es que este baile es oriundo de España y es probable que aquí se creara también la palabra, con materiales puramente hispanos. Se han propuesto varias etimologías persas, suponiendo que sea palabra transmitida por el árabe, pero todas ellas son inverosímiles. Tal vez de una modificación de zaranda... ..Por alusión a los zarandeos de baile muy atrevido³⁹

...Si bien ha sido siempre considerada como danza de origen español, su descendencia es posiblemente más lejana: según unos procede de Andalucía, según otros de danzas populares femeninas de fecundidad. Asimismo se ha dicho que procede de oriente [...] e incluso se habla de una lejana filiación azteca...⁴⁰

³⁸ Juan, M. L., Carbajal (2007). *La zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical*, México DF: Plaza y Valdés, pp.34-49.

³⁹ Corominas, J. (1987) *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos. p.662.

⁴⁰ Otero, J. B. (Ed.). (1991). Zarabanda. En *Enciclopedia Larousse de la música*. Madrid: Argos-Vergara. Vol. 4, pp.1296-1297.

Se sabe que en sus orígenes fue de un carácter alegre y festivo⁴¹, incluso existen referencias de que era considerado un baile lascivo e inmoral; en principio era bailado exclusivamente por mujeres, posteriormente comenzó a ser bailado también en parejas⁴².

La zarabanda se extendió por Europa a través de España y posteriormente por Francia e Italia. El carácter de esta danza fue evolucionando paulatinamente, de una danza de carácter expresivo y alegre hacia un movimiento grave y lento tras ser introducido en la suite francesa, convirtiéndose en una composición escrita en compás de tres tiempos, ritmándose en seis pulsos. Este nuevo carácter terminó por establecerse alrededor del año 1630.

Según Friedrich Blume:

Las indicaciones relacionadas con la zarabanda entre 1600 y 1700 tendían a ser desde grave hasta prestissimo, sin embargo se alega que estos cambios estaban influenciados por el factor geográfico: las zarabandas más rápidas eran las de procedencia italiana, mientras que las francesas y alemanas las preferían lentas.⁴³

A pesar de esto existen algunos ejemplos que contradicen esta tradición⁴⁴ debido al periodo que comprende el paso de un estilo a otro en la composición de esta danza.

Aunque se sabe que las suites de Bach no fueron concebidas como música complementaria a una coreografía dancística específica, el compositor utilizó nombres de danzas para nombrar la mayoría de los movimientos que integran las suites para violonchelo solo.

J. S. Bach escribió más zarabandas que cualquier otra forma de danza, para este momento la zarabanda ya era considerada una danza noble y elegante que por lo regular se escribía en compás de tres tiempos.

⁴¹ Juan, M. L., Carbajal. Op. Cit, pp.34-52.

⁴² *Ibid.* p.42.

⁴³ Blume, F. (1998) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter-Verlags. Kassel, Alemania, pp.996.

⁴⁴ Compositores de gran notoriedad como G. B. Vivaldi (1632-1692), A. Corelli (1653-1713) y A. Vivaldi (1678-1741) escribieron zarabandas en tiempo *vivace*, *presto*, *allegro*, *andante* e incluso *lento*.

En la zarabanda de la quinta suite no se aprecia de manera explícita el gesto que comúnmente encontramos en las composiciones del género, que llevan una clara acentuación o peso sobre el segundo tiempo del compás, sin embargo podemos encontrar en gran parte de este movimiento un incremento de la tensión armónica generalmente en la tercera corchea y su posterior resolución (imagen 9)⁴⁵.



Imagen 9. J. S. Bach, Suite no. 5 para violonchelo solo BWV 1011, Zarabanda cc.1-4. Primera frase, nota alterada sobre el segundo tiempo del compás y resuelta en la segunda mitad de este.

En la imagen 9 se aprecia cómo en la presentación del tema (c.1-4) las notas que se articulan en el segundo tiempo del compás están ascendidas con becuadro y se encuentran un semitono debajo de la segunda corchea del tiempo a manera de apoyatura, produciendo la tensión armónica que se resuelve en la siguiente nota, a pesar de esto la nota de mayor valor y con más peso es el tercer tiempo.

El principal motivo melódico de la pieza está integrado por cinco notas y aparece continuamente a lo largo de todo el movimiento con ligeras variaciones melódicas, conservando el patrón rítmico y generalmente las relaciones interválicas.

Es notable la sencillez y brevedad de esta zarabanda, puesto que cada una de sus partes consta únicamente de una sección inicial y una final, a manera de pregunta y respuesta sin pasajes añadidos hacia el final del tema o en mitad de este.

⁴⁵ Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites*, Vol. 1: *Analyses and Explorations*. Bloomington: Indiana University Press. p.64.

Dentro de la producción musical bachiana existen varios ejemplos similares a esta zarabanda, que no necesariamente encajan en el molde correspondiente al título pero que conservan un gran número de características comunes con él. Este movimiento comparte algunos de los rasgos del género como son: la métrica del compás en tres tiempos y la acentuación hacia el segundo tiempo del compás (que puede darse mediante el incremento de tensión armónica, por medio de la agógica, colocando la nota de mayor duración sobre el segundo tiempo del compás, o melódicamente si la nota de registro más alto o más bajo del compás se encuentra sobre el segundo tiempo, imágenes 10 y 11).

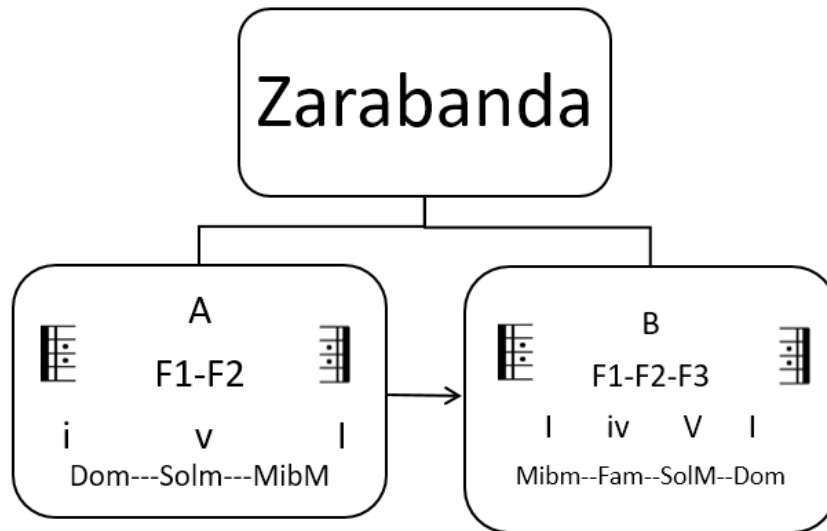


Imagen 10. J. S. Bach. Suite en Si bemol mayor para clavecín BWV 821, Zarabanda, cc.1-8. Frase de 8 compases (pregunta-respuesta) con la nota de mayor valor sobre el segundo tiempo de cada compás.



Imagen 11. J. S. Bach. Suite en La mayor para clavecín BWV 832, Zarabanda, cc.1-8. Frase de 8 compases (pregunta-respuesta) con la nota de mayor valor e incremento de tensión armónica sobre el segundo tiempo de cada compás

Estructuralmente la obra está construida en forma binaria, cada una de estas dos grandes secciones se integra por frases de cuatro compases en su mayoría a manera de pregunta, respuesta y conclusión respectivamente en proporción de 1-1-2 compases (imagen 9).



Cuadro de estructura y regiones tonales de la Zarabanda.

El motivo que aparece desde el primer compás de la zarabanda (imagen 12) es desarrollado a lo largo del movimiento, dándole cohesión. Lo podemos encontrar con pequeñas variantes rítmicas y con algunas notas agregadas al final de la frase.



Imagen 12. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda cc.1-2. Motivo principal del movimiento (pregunta).



Imagen 13. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda cc.3-4. Segunda parte del motivo principal (respuesta).



Imagen 14. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda cc.9-10. Primeros dos compases de la segunda sección (B) de la Zarabanda (pregunta), motivo principal con variante melódica en ambos compases.

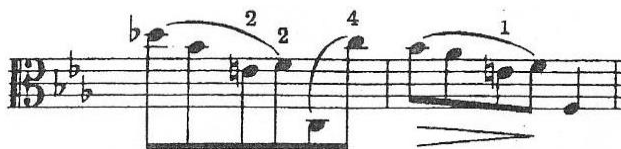


Imagen 15. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda cc.11-12. Respuesta de la primera frase de la segunda sección (B) con variantes en rítmicas y melódicas.



Imagen 16. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda c. 15 motivo principal con variaciones melódicas y rítmicas



Imagen 17. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda c.17. Última frase motivo principal y progresión



Imagen 18. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Zarabanda C.20. Último compás con dibujo melódico invertido.

La Zarabanda de esta suite es un movimiento breve de carácter solemne y gran sencillez. A pesar de no tener dibujos contrapuntísticos evidentes es posible marcar con el fraseo la conducción de las melodías que se forman con la primera nota de cada compás. Es importante mantener la calidad de sonido a través de los cambios de registro para conservar el discurso de la frase y resaltar los intervalos que cambian en la estructura del tema principal para evitar que se torne en un carácter repetitivo.

Giga

Aunque se desconoce el origen de la palabra giga se cree que puede venir del verbo francés *guiger* que significa saltar, este verbo dio origen también a la palabra *jig* que se usó para denominar una danza inglesa que antecedió a la giga⁴⁶

Existen referencias literarias del siglo XVI que sugieren que la giga era una danza rápida bailada por uno o más solistas, de ritmo rápido y movimientos virtuosos⁴⁷ y que era

⁴⁶ Little, M. E. *Gigue*. En *Oxford Music Online*. Recuperado el 16 de octubre de 2017 de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123?q=gigue&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

⁴⁷ *Ibid.*

considerada un tanto obscena. Fue W. Shakespeare quien escribió en *Much Ado about Nothing*: "...es caliente y apresurado como un jigge escocés..."⁴⁸

Durante el siglo XVI la giga llegó a formar parte de las danzas que se tocaban y bailaban en la corte francesa, ahora bajo el nombre *Gigue*, en este tiempo comenzó a ser común también en Italia con el nombre de *Giga*⁴⁹.

Aunque no todas las gigas se clasifican exactamente dentro de uno u otro estilo, existen dos vertientes principales de estas danzas: el estilo francés suele ser ejecutado en un tempo moderadamente rápido, tiene una cierta complejidad rítmica y frecuentemente de textura contrapuntística. La giga al estilo italiano suele ser de textura homofónica, de ritmo rápido y simple sin muchas variaciones en cuanto a sus figuras.

J. S. Bach escribió 45 piezas instrumentales bajo el título Giga (*gigue*), 39 de las cuales fueron escritas en compases de acentuación ternaria como 3/8, 6/8 o 12/8. Dentro de estas podemos encontrar ciertos patrones rítmicos predominantes (especialmente en el estilo francés) y las derivaciones de sus ritmos subyacentes (imagen 19).⁵⁰



Imagen 19. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Guige. Patrones rítmicos característicos de la giga.

En el caso de las gigas de Bach es de gran relevancia observar la indicación de la métrica en que está escrito el movimiento, puesto que nos dará la pauta para establecer no solo el

⁴⁸ Shakespeare, W. (C.1599) *Much Ado about Nothing*. Acto 2, escena i.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ McIntyre, R. (1965). *On the interpretation of Bach's Giges*. En *The Musical Quarterly*. Oxford University Press., (3a ed., Vol. 51, pp. 478-492). Recuperado el 22 de septiembre de 2017 de <http://www.jstor.org/stable/740836>.

tempo sino el carácter más adecuado para la danza; dado el gran número de gigas y su escritura en diferentes compases, lo que implica una serie de tempos y caracteres contrastantes.

Kirnberger nos recuerda en *The Art of Strict Musical Composición*: "...la necesidad de establecer una relación coherente entre métrica, tempo y ritmo"⁵¹.

Aunque sin referirse a las gigas de Bach de manera específica, podemos asimilar la relación que existe entre ciertas métricas y los tempos y caracteres de las danzas a las que se asignaban de manera tradicional en esta época, por ejemplo: 3/4 y 6/8 son menos vivas que 3/8 o 6/16; 9/8 se tocaría en un tempo aproximado a $\frac{3}{4}$ aunque en carácter más ligero⁵².

Para la aproximación al carácter en el que tradicionalmente se tocaban estas danzas también es una referencia el compás en el que están escritas, de manera que remitiéndonos al conocimiento de dichas costumbres podremos asumir el incremento o decremento de tensiones que darán a las danzas el *swing* que les caracteriza: el compás 3/8 tendrá por lo general el mayor peso sobre el 1er tiempo, el de 6/8 tendrá el mayor peso en el 1er tiempo y en menor medida en el 2º; el compás de 12/8 tendrá mayor peso en el 1er y 3er tiempo respectivamente etc.⁵³

La giga de la quinta suite está estructurada en forma binaria, AA - BB, cada sección se divide en frases de 8 compases, tres en la sección A y seis en la sección B que funcionan a manera de pregunta, respuesta y conclusión respectivamente (imágenes 18 y 19).

⁵¹ Little, M. E. & Jenne, N. (1991) *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press. pp.162-163.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*



Imagen 20. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Giga, cc.1-8. Primera frase del movimiento, ejemplo de frases de 4+4 compases.



Imagen 21. J. S. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Giga, cc.8-15. Segunda frase (respuesta).

La 1ª sección abarca del inicio al compás 24, y finaliza en la primera barra de repetición. La segunda sección comienza con la anacrusa al compás 25 y se desarrolla hasta el compás 60, donde comienza la coda que lleva al final en Mi b mayor (relativa mayor). Esta forma y su desarrollo armónico corresponden a las características que adoptaron las “danzas fijas”⁵⁴ de la suite barroca durante el Barroco tardío.

En la 1ª sección de la obra (c.1-24) se establece la tonalidad (Do menor) desde los primeros tres compases, para posteriormente modular a su relativa mayor (Mi b mayor) en el c.15.

La 2ª sección inicia ya en Sol menor (dominante menor) en la anacrusa al c.25, hace una inflexión nuevamente a la relativa mayor (c.37 y 38) y finalmente regresa a la coda en Do

⁵⁴ Gilabert, T. (2014) *Music Net Materials* La estructura binaria tipo suite. Recuperado el 16 de octubre de 2017 de <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2014/11/04/la-estructura-binaria-tipo-suite>

menor (c.60). Este movimiento conserva de forma general cierta simetría tonal, una de las características estructurales de las danzas que integraron la suite barroca.

Así mismo se aprecian movimientos simétricos en cuanto a los motivos que aparecen al principio (en este caso en contrapunto invertido [imagen 20]) y al final de ambas secciones; a pesar de esto es normal que la segunda sección sea poco más extensa que la primera, dependiendo del desarrollo necesario para la obra.

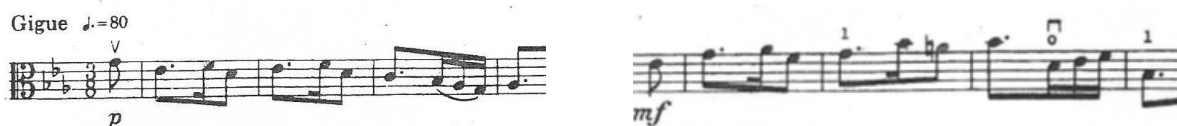
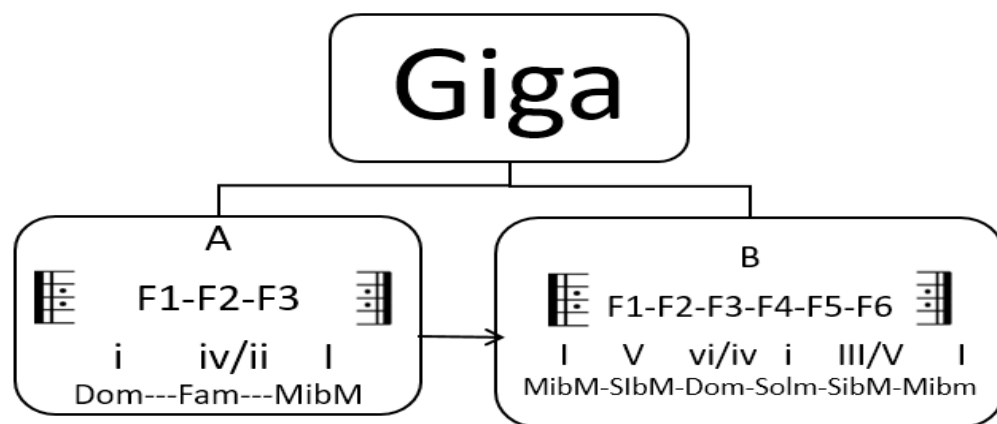


Imagen 22. Bach. Suite para violonchelo solo no. 5 en Do menor BWV 1011. Giga. cc.1-3 (sección A) y anacrusa a c.25-28 (sección B).



Cuadro de estructura y regiones tonales de la Giga.

Uno de los retos interpretativos más importantes que presenta esta danza es el conservar la articulación y el carácter que le corresponde, siguiendo el discurso armónico y procurando que no se vuelva repetitiva a pesar de ser constante en el patrón rítmico; por

otro lado es importante poder construir el fraseo sin interrumpirlo en los motivos cortos que dividen la frase.

Concierto para viola y orquesta en RE mayor IFH69 F. A. Hoffmeister

Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)

Compositor y editor austriaco nacido en Rottenburg am Neckar. Aunque viajó a Viena para estudiar leyes, al terminar sus estudios decidió dedicarse a su carrera musical como compositor y editor.

A pesar de haber sido un compositor prolífico, su fama trascendió por sus trabajos como editor. El 6 de agosto de 1785 fundó en Viena una de las primeras empresas de edición musical en su casa y bajo su propio nombre⁵⁵. Hoffmeister publicó sus propias obras y las de algunos de sus coetáneos, con quienes mantuvo una relación cercana, entre ellos Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Albrechtsberg, Dittersdorf y Vanhal.

Para el año 1791 había pasado su época más productiva como editor, así que a partir de este punto decidió dedicarse casi por completo a la composición. La mayoría de sus óperas fueron compuestas y escenificadas en la primera mitad de la década de 1790, esto combinado con una aparente falta de buen sentido para los negocios devino en una notable disminución de su producción musical⁵⁶.

En 1799 Hoffmeister y el flautista Franz Thurner realizaron una gira de conciertos que debía llevarlos de Praga a Londres pero se detuvieron en Leipzig, donde el compositor entabló amistad con el organista Ambrosius Kühnel⁵⁷. Juntos decidieron crear una casa editora de música en esta ciudad y en menos de un año fundaron el *Bureau de Musique*,⁵⁸ que en 1802 publicó la primera edición de las obras para teclado de Johann Sebastian Bach.

En marzo de 1805 Hoffmeister transfirió la propiedad del *Bureau de Musique* a Kühnel y en 1806 el compositor y su socio convinieron una renta vitalicia por sus publicaciones, cedió

⁵⁵ Weinmann, A. *Hoffmeister, Franz Anton*. En *Oxford Music Online*. Recuperado el 19 de noviembre de 2017 de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13162>

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

sus derechos de publicación para el resto de sus obras a la compañía Chemische Druckerey y vendió la empresa ⁵⁹.

Hoffmeister compuso un gran número de obras para flauta. La mayoría de estas fueron escritas en Viena dada la popularidad del instrumento entre los músicos de la época. Hoffmeister hizo también varias óperas, más de 50 sinfonías, conciertos para diferentes instrumentos (al menos 25 para flauta), entre ellos el Concierto para viola y orquesta en Re mayor (que aún es ejecutado frecuentemente), una gran cantidad de composiciones de música de cámara, música para piano y algunas colecciones de canciones.

El Clasicismo

Hablar de estilo en el campo de la historia del arte va más allá de agrupar las características que definen el trabajo de un grupo de artistas con un lenguaje similar desarrollado en ciertas condiciones geográficas o temporales específicas. Sería más apropiado, con la finalidad de definir un estilo, pensar en el desarrollo y la evolución del gusto musical, así como la necesidad de buscar nuevas formas de expresión y entendimiento en un espectro histórico más amplio dentro de la estética del arte.

Sin embargo, es posible en ocasiones encontrar grupos específicos y reducidos de artistas que son capaces de condensar en su obra las contradicciones y aspiraciones, aún en etapa de gestación durante su propio tiempo. Tal es el caso de la escuela vienesa de composición⁶⁰ cuyo estilo bien puede fundirse con el llamado estilo clásico en la historia de la música.

Es importante ser conscientes de que el estilo no es más que la forma en que se utilizan los recursos de un lenguaje determinado de manera que cualquier obra artística de cualquier periodo puede ser desarrollada de forma tal que llegue a explotar todos los recursos expresivos que en su lenguaje existen.⁶¹

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ El término se refiere estrictamente al estilo vienés de composición, pero en un sentido más amplio, se puede referir también a un reducido grupo de compositores que proliferó en Viena, a pesar de que no todos nacieron ahí, entre ellos destacan Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Joseph Haydn, Carl Ditters Von Dittersdorf, y posteriormente Ludwig Van Beethoven.

⁶¹ Rosen, C. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza, p.67.

Así pues, al hablar de “los tres compositores vieneses clásicos”⁶² podemos encontrar que en su obra se conjuntan de manera funcional y artística todos los elementos que integran el lenguaje de la época clásica. Charles Rosen apunta:

...Lo que une a los tres maestros no es su contacto personal ni su influencia o interacción mutua, sino su forma de entender el lenguaje musical... Y su decidida contribución a definirlo y modificarlo.⁶³

El proceso mediante el cual surge el estilo clásico no es de ningún modo una sucesión de eventos ordenables de manera clara, por el contrario, aparecen de manera aleatoria e irregular. A pesar de esto, al analizar el lenguaje que se definió como producto final se aprecia la cohesión y el sentido de estos elementos. Uno de los elementos que caracterizó de manera predominante el estilo clásico es la frase musical corta, periódica y articulada que se contrapone a la larga continuidad de las composiciones al estilo Barroco. En el estilo Clásico se desarrollaron frases de dos, tres, cinco o seis compases por razones de simetría rítmica y armónica.

Si bien durante el periodo clásico la secuencia armónica no tuvo el protagonismo de que gozó durante el barroco, esto debido a que constituía el motor que impulsaba el movimiento musical de una forma tan importante como lo fue la fuga, la secuencia siguió siendo un recurso utilizado en las composiciones clásicas pero desarrolló en ellas otro tipo de funciones; fue utilizada para conducir modulaciones o como puente entre dos secciones de una obra.

Otro de los elementos que modificó los fundamentos de la composición musical, consecuencia de la búsqueda exacerbada de la simetría fue la gran variedad de ritmos que, a diferencia del barroco, en el clásico no se superponen sino que son intercalados y se intercambian a lo largo de los diferentes momentos de la obra.

⁶² Haydn, Mozart y Beethoven.

⁶³ Rosen, C. (1986) Op. Cit, p.67.

La construcción de frases bien articuladas trajo consigo la necesidad de diferenciar y definir cada elemento que las integraba, esto dio pie al surgimiento de gran variedad de acentos dinámicos⁶⁴.

Es importante también señalar lo característico que se volvió la manera de estructurar armónicamente las obras clásicas; dado que la simetría era siempre un valor primordial no se podía conceder dentro de la estructura de la obra mucho tiempo para cambios dinámicos o rítmicos, sin embargo los compositores clásicos encontraron una manera de alargar el discurso de la obra por medio de la armonía, que podía empezar a dirigirse hacia la dominante casi desde el principio de la obra, acentuando así los contrastes de tensiones e intensidad armónica sin afectar el fluir simétrico del ritmo, y haciendo de los puentes momentos de gran importancia y expresividad en la estructura de la obra.

La obra clásica llega a su clímax por lo regular en la parte media del desarrollo, lo cual favorece su simetría, es por eso que se vuelve importante la sensación de estabilidad hacia el final de la pieza; un recurso muy utilizado para lograr esta sensación es que todos los materiales temáticos que aparecen en la exposición, contruidos sobre la dominante sean presentados sobre la tónica en la reexposición, esto dará al oyente la sensación de resolución del material temático.

El concierto clásico

La naturaleza del concierto clásico es la oposición de la voz solista al grupo. Aunque el uso de temas y secciones contrastantes no fuera un fin en sí mismo, sino resultado de la búsqueda por articular claramente los elementos temáticos de la obra, es un recurso que caracteriza estas composiciones.

Mozart fue durante el clasicismo un importante exponente de este estilo, haciendo aportes muy significativos y ejerciendo gran influencia en los compositores de este género en su época. La escritura clásica ponderó en el concierto los efectos dramáticos dejando de lado algunos recursos de uso tradicional que no favorecían esta tendencia, por ejemplo: en el

⁶⁴ *Ibid.*

caso del bajo cifrado, específicamente en el concierto se detenía el movimiento del bajo para crear tensión y acentuar el dramatismo a la entrada del instrumento solista.

A mediados de 1700 el concierto clásico reemplazó al *Concerto Grosso* como la forma predilecta del público y los compositores. Durante 1760 – 70 fueron el violín y la flauta los instrumentos solistas más populares para este tipo de conciertos⁶⁵.

Se considera a los compositores italianos los pioneros en el desarrollo de estas composiciones dentro del llamado estilo clásico. De hecho fue el italiano Giovanni Giordani (1747-1804) quien introdujo la romanza como el movimiento lento más característico y popularizó el rondo como movimiento final. Algunos de los conciertos de Giordani contienen ya innovaciones en la estructura de su forma, sus primeros ya se aproximan a la forma sonata, como más adelante se volvería tradición.

Concierto para viola y orquesta en Re mayor IFH69

Conforme evolucionó la estructura en la escritura musical el concierto se consolidó como el género por excelencia, puesto que era ideal para poner de manifiesto el virtuosismo del exponente. El violín fue el instrumento preferido por los compositores e instrumentistas a finales de 1700. No fue sino hasta después de 1740 aproximadamente, cuando la escritura para cuarteto de cuerdas había tomado gran importancia y desarrollado un lenguaje mucho más elaborado en el que se perseguía que las cuatro voces fungieran como solistas, que la viola comenzó a gozar de gran importancia. Surgieron instrumentistas de gran destreza técnica y algunos de los primeros conciertos para viola ya escritos en un lenguaje más próximo al estilo clásico, entre los que destacan autores como George Benda (1722-1759), F. Zelter, J. B. Vanhal, y J. Stamitz, que compuso uno de los conciertos para viola más famosos en la actualidad. Fueron estos compositores los pioneros en conferir a la viola su voz de instrumento solista escribiendo para ella conciertos en los que se explota su gran capacidad expresiva, al tiempo que se demostró que el instrumento y sus ejecutantes eran

⁶⁵ Kennedy, M. (2004). Concerto. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press. pp.156-157.

capaces de momentos de gran virtuosismo y proyección a la par que el violín y el violonchelo.

El Concierto en Re mayor para viola de Franz Anton Hoffmeister tiene ya el estilo y la estructura de un concierto clásico con un instrumento solista que se desenvuelve de manera equiparable a cualquier otro de su familia.

A pesar de ser uno de los conciertos más representativos del instrumento, se conoce muy poco acerca de su origen. Se cree que pudo haber sido compuesto alrededor de 1799⁶⁶. Hoffmeister se vio influenciado por la nueva tendencia de compositores como Haydn y Mozart a tratar la viola de manera similar a los otros instrumentos de la familia, sobre todo si se tiene en cuenta que para cuando apareció la primera publicación de este concierto⁶⁷ ya se habían publicado varios cuartetos de Haydn, el concierto de Stamitz y la Sinfonía Concertante de Mozart para violín y viola.

La instrumentación de concierto es: viola solista, dos oboes, dos cornos, violines primeros y segundos, violas y violonchelos.

Allegro

El primer movimiento y el más largo, posee la estructura de forma Allegro de sonata que se volvió tradición entonces para los primeros movimientos. En este primer movimiento, a pesar de usarse gran parte del registro sonoro de la viola, destacan ciertos pasajes de movimiento ligero y virtuoso en el registro agudo del instrumento, y algunos más también de gran ligereza en el registro medio, utilizando el grave mayormente para contrastar, dar

⁶⁶Gertsch, N., & Ronge, J. (2003). *Hoffmeister Viola Concert in D Mayor, Preface*. G. Henle Verlag, Urtext Edition. Colonia y Munich. pp. III y IV.

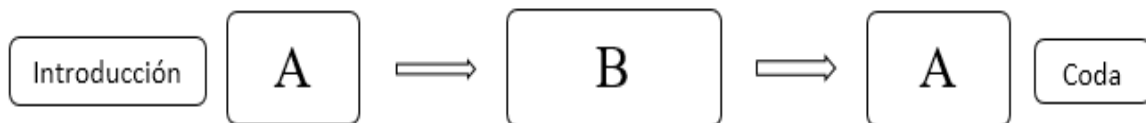
⁶⁷ La única fuente original que sobrevive es un archivo de partituras en la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresden; estas partituras, en muy mal estado de conservación pertenecieron a Joseph Schubert, quien fue compositor y violista en la orquesta de la corte de Dresden. Esta fuente presenta serios problemas tanto por inexactitud como por la existencia de un grupo incompleto de partituras de un segundo movimiento alternativo “al estilo siciliano”, lo que sugeriría que el concierto tuvo dos versiones. Las reconstrucciones de esta obra han sido realizadas con base en las partituras individuales, ya que en este archivo no existe un *score* o partitura general. Gertsch, N., & Ronge, J. (2003). Op. Cit. p.I.

impulso a las frases y como notas de importancia armónica, aunque estratégicamente ubicadas dentro de la melodía principal.

Así pues, el concierto se integra a la literatura violística en un momento en que ya se podía apreciar un cierto lenguaje definido, en donde ya se habían dado a conocer muchos, si bien no todos los alcances técnicos, sonoros y expresivos de la viola.

Durante el periodo clásico la forma Allegro de sonata cobró gran protagonismo principalmente debido a la preponderancia y el gran desarrollo de la música instrumental.

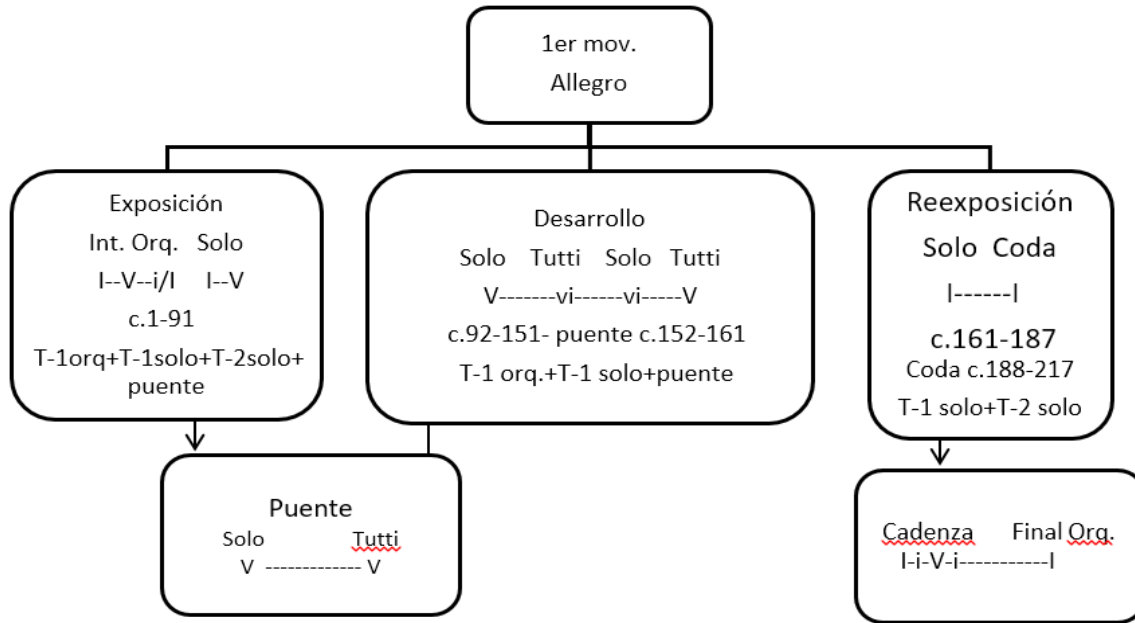
El primer movimiento del concierto está estructurado en forma *Allegro* de sonata, A-B-A: exposición, desarrollo y reexposición.



Cuadro de estructura movimiento Allegro de sonata.

Usualmente encontramos que la exposición se escribe en la tonalidad principal en que está escrito el concierto (tónica), para posteriormente modular a la tonalidad de la dominante, o al relativo menor (los escritos en tonalidades mayores). Durante el desarrollo pueden existir inflexiones hacia tonalidades relativas o paralelas.

En el caso de los conciertos para instrumento solista y orquesta existen pequeñas variantes en la forma, que ayudan a resaltar el carácter solista del instrumento para el que están escritos; este concierto es un claro ejemplo de estas pequeñas alteraciones de la forma.



Cuadro de estructura Concierto para viola y orquesta en Re mayor, 1er movimiento Allegro.

Aunque la exposición del material temático corre a cargo de la orquesta (primer oboe y primeros violines) durante los primeros 35 compases, esto se considera solo la introducción (imagen 23), la exposición no llega sino hasta la entrada de la viola solista, en el compás 36 con el tema principal (imagen 24). La introducción de la orquesta, como la exposición de la viola solista están constituidas por frases de 4+4 compases a manera de pregunta y respuesta, una disposición muy común en esta época.



Imagen 23. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro cc. 1-8. Tema principal del movimiento en la reducción a piano.



Imagen 24. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, anacrusa a c.36-43. Tema principal del movimiento en la viola solista.

Después de la presentación del primer tema aparece un pasaje de transición (anacrusa a c.46-59) en la tonalidad de la dominante (La mayor) que conduce a la exposición del segundo tema, de carácter contrastante y marcado *dolce*, también en La mayor (imagen 25). Este segundo tema está también integrado por frases de 4+4 compases.



Imagen 25. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, 3er y 4o tiempos c.60-68.

Segundo tema del movimiento en la viola solista.

Después del segundo tema (cc.60-68) retoma el *tutti* orquestal un pasaje de transición (cc.69-71) con escalas en La mayor en la cuerda alta (imagen 26) para dar paso a la transición de la viola solista (anacrusa a c. 73-81) con arpeggios en dobles cuerdas y frases de cuatro compases con efecto de eco. A continuación aparece una *codetta* (82-91) que se extiende durante 10 compases con movimiento de escalas en dieciseisavos a cargo del instrumento solista. A esta le sigue un *tutti* (c.92-116) que da inicio a la sección de desarrollo y presenta material del tema principal en LaM (dominante).



Imagen 26. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, cc.68-71. Pasaje de transición del *tutti* orquestal en reducción a piano.

La sección de desarrollo comienza en c.91 con frases estructuradas de la misma manera que en la exposición y utilizando prácticamente el mismo material temático más algunos nuevos motivos, esta vez manteniéndose en la tonalidad mayor. La viola solista entra en la anacrusa al c.117 exponiendo el tema principal en La mayor (imagen 27), en la siguiente frase aparece un pasaje con material del tema secundario en Si menor.

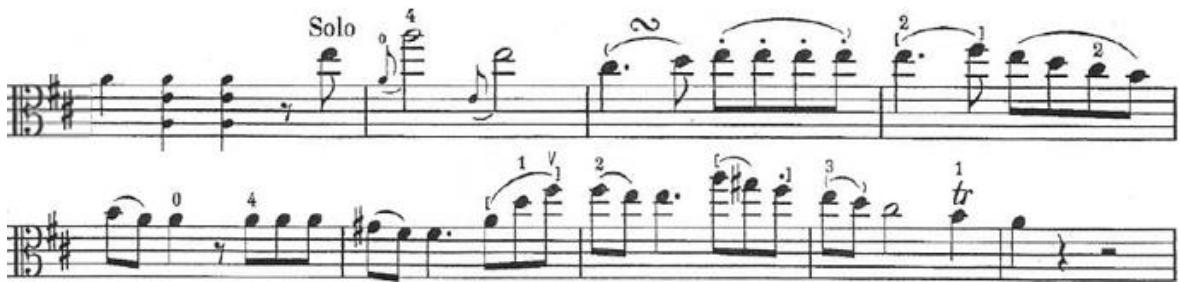


Imagen 27. F. A. Hoffmeister. Concerto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, cc.116-124. Entrada de la viola solista con el tema principal en La mayor.

La sección de desarrollo termina con una cadencia en Si menor de la viola solista, dando paso al pasaje del *tutti* que conecta con la reexposición.

La reexposición llega en el c.161 (imagen 28) en Re mayor (tónica) con el tema principal ligeramente variado. Se presenta el segundo tema en el c. 179, respetando la estructura de la exposición, pero esta vez permanece en Re Mayor.

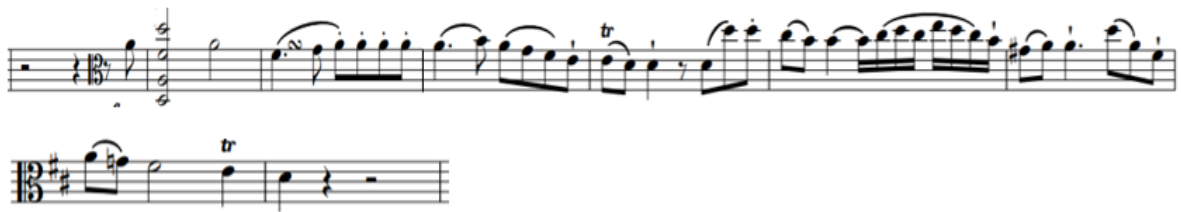


Imagen 28. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, cc.161-169. Reexposición, tema principal variado.

A partir del c. 188 se desarrolla un pasaje de transición hacia la coda en arpeggios sobre Re mayor (imagen 29) y una pequeña *codetta* que precede la *cadenza* final del solista.

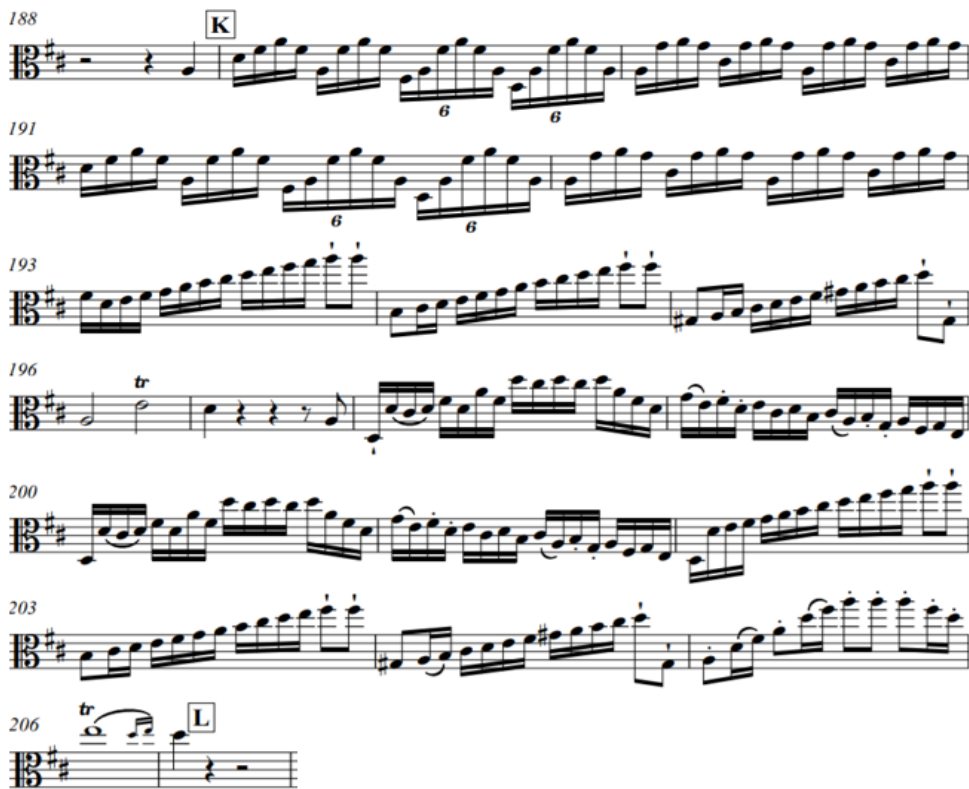


Imagen 29. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, cc.188-206. *Codetta*.

Después de la *cadenza* de viola sola entra el *tutti* con una *cadencia* de cuatro compases que concluye el movimiento (imagen 30).

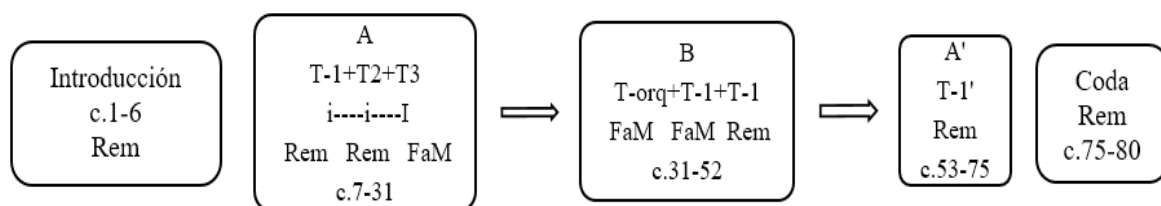


Imagen. 30. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, 1er movimiento, Allegro, *Tutti* Final.

Es importante resaltar los contrastes entre el tema principal y el tema secundario en cuanto al carácter de cada uno, cada vez que aparece este material; esto le dará un sentido discursivo al movimiento. Así como hacer notar la energía que mantienen a lo largo del movimiento los pasajes rítmicos en diferentes momentos, y diferenciar aquellos que tienen un carácter cadencial de los que funcionan como “puentes” entre una y otra sección.

Adagio

El segundo movimiento *Adagio*, está típicamente estructurado en forma ternaria A-B-A' como es común en los segundos movimientos de los conciertos de este periodo.



Cuadro de estructura, forma ternaria de segundo movimiento, Adagio.

El movimiento comienza con una introducción orquestal en Re menor (tónica). El solo de viola entra en el c.7 con el tema principal (imagen 31), que está compuesto por dos frases que fungen respectivamente como pregunta-respuesta.



Imagen 31. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Adagio, cc.7-17. Tema principal, pregunta-respuesta.

A continuación aparece el segundo tema en Fa mayor (relativa mayor) que comienza en c.18, integrado también por dos frases complementarias de 3+3 compases (imagen 32).



Imagen 32. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Adagio, anacrusa a c.18-24. Segundo tema.

A partir del c. 24 encontramos un tercer tema con material tomado del 1er movimiento (imagen 33) que finaliza con una escala y cadencia perfecta I-IV-V-I a Fa mayor.



Imagen 33. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Adagio, cc.28-32. Material temático del 1er movimiento.

La sección B (desarrollo) comienza en el c.31 con el tema de la introducción en el *tutti* orquestal. En el c.38 aparece la cabeza del tema principal en la viola solista (primeros dos compases) y el cuerpo del tema secundario y concluye con una cadencia en Fa mayor (imagen 34).



Imagen 34. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Adagio, cc.38-43. Entrada de la viola solista en sección B (desarrollo).

A partir del c.43 se desarrolla una versión extendida del tema principal (imagen 35), seguida por material del segundo tema (c.47) y una conclusión cadencial en La Mayor (dominante) en c.51-52, que conduce al comienzo de la reexposición en Re menor (tónica).



Imagen 35. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Adagio, cc.43-48. Versión extendida del tema principal.

La sección A' comienza en el c.53 con la entrada de la viola solista, en esta intervención la viola desarrolla la primera frase del tema principal y algunos giros melódicos que evocan el primer movimiento en dos frases de ocho compases. A continuación aparece una pequeña coda (c.75) que se extiende por 5 compases a cargo del *tutti* orquestal que finaliza el movimiento.

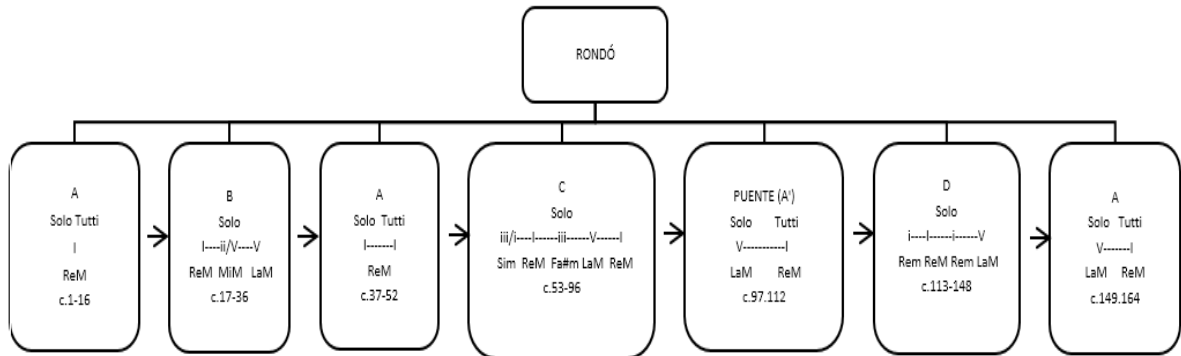
A pesar de no presentar particularidades relevantes en cuanto a forma, este movimiento llega a captar la atención del escucha y el intérprete, debido a su gran expresividad dentro de los cánones del estilo clásico.

Su constitución melódica exige al intérprete claridad en la elección de los colores, que varían entre el tema principal y el secundario o los pasajes que tienen mayor movimiento rítmico. Los pasajes de notas con mayor valor deberán mantener el sonido y su dirección hacia la parte climática de la frase como sucede en el tema principal. En los pasajes con mayor número de notas, de carácter más rítmico es importante mantener también la calidad sonora, pero ponderando la estabilidad rítmica que da al movimiento la sensación de fluidez dentro del tempo y el carácter de *adagio*, así como el cuidado de no perder la dirección melódica de las notas de mayor importancia dentro del pasaje.

Es de gran importancia la coherencia en el uso de recursos expresivos como el vibrato, dinámica y agógica en este movimiento, cuidando que estos encajen sin estar ausentes o alterar la idea musical y el estilo clásico.

Rondó

El último movimiento del concierto está escrito en forma rondó en siete partes A-B-A-C-A'-D-A; una estructura muy utilizada entre los compositores clásicos. Esta forma proporciona, debido a su constante retorno al tema principal, una sólida impresión del tema en el oyente.



Cuadro de estructura 3er movimiento, Rondó.

El tema principal (imagen 37) entra desde la anacrusa al primer compás a cargo de la viola solista, formado por frases de 4+4 compases, la orquesta lo repite sin variarlo inmediatamente después de su primera exposición (c.9).



Imagen 37. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Rondó cc.1-8. Tema principal (A) del tercer movimiento.

La sección B (c.17) comienza con una pequeña variación de la primera frase del tema, posteriormente la viola solista toca dos pasajes simétricos en escalas de dieciseisavos con efecto de eco cada uno. En la segunda frase (anacrusa a c.27) aparece una modulación a La Mayor (dominante) que detiene el movimiento rítmico hacia el final de la sección (c.36) para retomar el tema A en la tónica (anacrusa a c. 37), este será una vez más repetido por la orquesta.

La sección C comienza en el c.53 con una modulación a Si menor (relativa menor) y una melodía cantáble en piano. En esta sección la armonía hace una cadencia perfecta (V-I)

sobre la tónica (Re mayor) durante dos frases (anacrusa a c.63-84) en que el solista ejecuta arpeggios de manera virtuosa a lo largo de un amplio registro del instrumento. Posteriormente en el c.87 se hace una inflexión a Fa# menor (dominante) y regresa a La mayor (dominante) en la frase de transición que conduce al calderón para resolver al tema principal en Re mayor (tónica). Antes de terminar esta sección, el autor escribe una fermata sobre cada una de las tres últimas notas que preceden a la sección A', esto da una sensación de reposo al virtuoso movimiento anterior, a la vez que facilita y enfatiza el regreso a la tónica.

La sección D está escrita en Re menor (homónimo menor) y comienza en el c.113, con una melodía de carácter cantáble y marcada piano; la primera frase de esta sección está construida por motivos de 2+2+4 compases y tiene una ligera reminiscencia del material temático del 1er movimiento (imagen 38).



Imagen 38. F. A. Hoffmeister. Concierto en Re mayor para viola y orquesta IFH 69, Rondó cc.113-120. Frase cantáble de sección D (menor).

La armonía regresa a Re Mayor durante dos frases más (anacrusa a c.128-135) en escalas y arpeggios en dieciseisavos y vuelve a exponer por último la frase que aparece al principio de la sección (c.113) en Re menor.

El movimiento concluye con la reexposición del tema A (anacrusa a c.149) una vez más tocado por la viola solista y repetido por el *tutti* para concluir en Re mayor (tónica).

En conclusión el concierto para viola y orquesta en Re Mayor de F. A. Hoffmeister es una pieza característica de la expresión clásica en la forma concierto; esta ejemplifica fielmente las técnicas compositivas de los maestros clásicos.

De manera más particular podemos apreciar la simetría que guarda entre la melodía de las frases y de manera armónica entre las grandes secciones de los movimientos.

Es importante remarcar la ligereza de la orquestación, tanto en los *tuttis* como en las secciones de acompañamiento, en contraposición con el uso preferente del registro medio a agudo en la viola solista, haciéndola salir fácilmente de la masa orquestal; esto no significa que se haya relegado el uso del registro grave, sino que ha sido reservado para dar impulso a las frases que se desarrollan de manera ascendente y como pilares armónicos en diferentes momentos.

Para dar énfasis a esta construcción melódica en la viola principal es importante que el instrumentista desarrolle la capacidad de diferenciar y proyectar los diferentes registros del instrumento en cuanto a necesidades de articulación, color y expresividad puesto que cada región del instrumento debe ser explorada de manera diferente para obtener resultados sonoros uniformes utilizando variables técnicas⁶⁸ de ambas manos en función de obtener la ligereza que exigen los conciertos clásicos, así como el control de la proyección sonora y expresividad que integran las ideas del interprete y el autor.

⁶⁸ El ejecutante debe adecuar sus recursos en ambas manos: presión de arco, velocidad, color de sonido, vibrato, articulación etc. en función de las necesidades expresivas de la música, respetando el texto y el estilo del compositor, y adecuándolos a la propia interpretación musical.

Sonata para viola y piano Op. 147 Dimitri Shostakovich

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Dimitri Dimitrievich Shostakovich nació en San Petersburgo el 12 de septiembre de 1906 y murió en Moscú el 9 de agosto de 1975. Fue uno de los compositores más reconocidos de Rusia en el siglo XX. Hijo de una familia acomodada en la sociedad imperial rusa de San Petersburgo, de personalidad reservada y gran sensibilidad, la vida de Shostakovich se vio grandemente afectada por la situación política de su país, así como su creación musical, que refleja la influencia de temas políticos e históricos que abordó con una fuerte convicción.

A la edad de ocho años comenzó su educación musical bajo la instrucción de su madre, que era pianista profesional. Fue entonces que quedó en evidencia el talento y la gran predisposición del joven Dimitri hacia la música tanto en la composición como en la ejecución pianística, por lo que decidió dedicarse profesionalmente a la música.

En 1919, a la edad de 13 años ingresó al conservatorio de Petrogrado, que en ese entonces era dirigido por Alexander Glasunov; ahí estudió piano con Leonid Nicolayev y Alexandra Rosanova, composición con Maximilian Steinberg y contrapunto y fuga con Nicolai Sokolov.

Su primer gran logro musical fue la creación de su primera sinfonía con motivo de su graduación, estrenada en 1926.

Shostakovich logró la fama en la Unión Soviética pero más tarde tuvo una complicada relación con la burocracia estalinista. Su música fue denunciada y prohibida oficialmente en dos ocasiones: en 1936 y 1948. Sin embargo, también fue condecorado y elogiado, incluso sirvió en el Soviet Supremo. A pesar de la controversia sus obras fueron muy populares y tuvieron una buena acogida.

Shostakovich tuvo influencias de Igor Stravinsky y Sergei Prokofiev (1891-1953), esto se manifiesta en su ópera *Lady Macbeth* (1934). En esta obra se pueden apreciar también algunos rasgos del post-romanticismo ruso.

Así comenzó una larga y contradictoria relación con el régimen estalinista. Los estrenos de su quinta sinfonía y la séptima, *Leningrado* en 1942 lo rehabilitaron, pero en 1948 se volvió a prohibir la ejecución de su música acusándolo de formalista.

Su producción abarca diversos géneros, como son: la ópera, música concertante, cantata, música de cámara, música para cine etc. Su música fue juzgada de ser antipopular y “excesivamente moderna”⁶⁹.

Hacia el final de su vida el compositor se vio afectado por diversas enfermedades: padeció mielitis, enfermedades cardíacas y cáncer, esta última le provocó la muerte. Sus últimos trabajos, su decimocuarta y decimoquinta sinfonías, los últimos cuartetos y la última obra que escribió, la sonata para viola y piano, son de un carácter oscuro y melancólico, y reflejan la madurez alcanzada por el compositor a este punto.

Shostakovich murió de cáncer de pulmón el 9 de agosto de 1975. Fue enterrado en el cementerio de Novodévichy en Moscú, Rusia.

Música en la Unión Soviética.

A principios del siglo XX no representaba un gran problema cruzar las fronteras rusas, lo que dio pie a un fluido intercambio artístico entre la Europa occidental y el lado este del continente. En estos primeros años la influencia de diversos artistas rusos marcó la pauta para las tendencias que se desarrollarían dejando atrás la estética del siglo XIX. Nunca antes en la historia del arte la influencia del este sobre el resto de Europa fue tan remarcable.

Durante el siglo XX la tendencia en la mayoría de las artes estuvo inclinada hacia la interdisciplina, tendencia de la que la composición musical escapó en la mayoría de los

⁶⁹ El 28 de enero de 1936 se publicó un extenso artículo en el *Pravda* (periódico soviético de carácter oficialista) un artículo anónimo en el que se acusaba a Shostakovich de componer deliberadamente en un lenguaje poco accesible a las masas y de corte burgués-occidental. Posteriormente se publicaron más artículos con acusaciones similares en contra del compositor. Meyer, K. (2011). *Shostakovich su vida, su obra, su época* (2a ed., Alianza Música). Madrid: Alianza Editorial, pp. 174-175.

casos⁷⁰. Así pues en la creación musical se siguió una línea de corte “académico”, si bien experimental.

Hubo dos claras vertientes en la escuela de composición de la Rusia del siglo XX: la escuela de Moscú y la de San Petersburgo. A pesar de trabajar de manera aislada, varios compositores buscaron nuevas formas de creación y lenguaje, entre los más sobresalientes podemos mencionar a Alexandr Scriabin (1872-1915), Igor Stravinsky y Serguei Prokofiev de la escuela de San Petersburgo y a Nikolai Roslavets (1881-1944) de la escuela moscovita, entre muchos otros, que si bien no gozaron de gran fama, contribuyeron al desarrollo y descubrimiento de nuevas vías de expresión musical.

Aunque estas corrientes vanguardistas no representaron un movimiento masivo y se limitaron a la creación en grupos reducidos o de manera individual, contaban en su mayoría con la simpatía del público; sin embargo y debido a lo delicado de la situación política en el país la gente no contaba con la disponibilidad para disfrutar de las nuevas manifestaciones artísticas.

El 2 de marzo de 1917, con la abdicación del Zar Nicolás II debido al golpe de estado del movimiento obrero se instauró un gobierno provisional, mismo que fue derrocado posteriormente por los Bolcheviques.

El nuevo gobierno, bajo la dirección de Lenin destruyó poco a poco las viejas estructuras del estado y el arte no escapó a este proceso. Se buscó un nuevo arte proletario que fuese producto de la organización colectiva y no de la realización personal.

En 1918 se instauró la sección de Bellas artes dentro del comisariado del pueblo para la instrucción, a cargo del pintor Daniel Shtesenberg.

⁷⁰ Arnold Schönberg se desarrolló en el campo de la composición y la pintura; Yefim Golyshev se integró a la corriente dadaísta en Berlín además de su trabajo como compositor, por mencionar algunos.

El nuevo sistema apoyó en un principio a aquellos artistas que mantuvieron la ideología revolucionaria de izquierda, y dio impulso a las nuevas propuestas artísticas, aunque por otro lado sacrificó las viejas costumbres.

De entre los creadores que contaban con la gracia del estado surgieron también aquellos “tradicionalistas” que acusaron a aquellos más vanguardistas de utilizar un lenguaje extraño e incomprensible para las masas⁷¹.

La nueva creación artística, que se consideraba ahora carente de pasado argumentaba tener su campo de desarrollo principalmente en el futuro, siempre tomando en cuenta que las propuestas hechas tendrían que ir invariablemente en función de la causa revolucionaria.

Shostakovich participó de la ideología revolucionaria en algunas de sus composiciones, pero a pesar de que él y su familia simpatizaban en un principio con el partido y la causa socialista los conflictos que posteriormente tuvieron con las autoridades mermaron su entusiasmo al respecto.

Hacia 1925, después del fallecimiento de Lenin, Stalin tomó fuerza y posición como líder del partido, con esto se prestó aún más atención a la creación artística, de modo que se vigiló de cerca a los llamados *poputtshyki*⁷² sometiéndoles a lo que Stalin llamaba “presiones morales”⁷³.

En el ámbito musical la consigna fue la de crear un arte proletario que se reducía a música vocal de gran accesibilidad para ser entonada por el pueblo, descartando la música escrita en Rusia con anterioridad por considerarla perjudicial para la educación bolchevique, de manera que se suprimiera de momento cualquier manifestación artística de corte

⁷¹ Meyer, K. (2011). Op. Cit. p.70.

⁷² Se traduce como (compañeros de viaje); término utilizado por León Trostki en 1923 para nombrar a aquellos artistas que no estaban comprometidos con el movimiento, sin embargo Trostki no los consideraba enemigos del pueblo.

⁷³ Meyer, K. (2011). Op. Cit. p.74.

progresista por ser considerada propia de la burguesía. En este punto, en que se volvió un problema salir del país, Shostakovich emprendería su carrera musical.

El lenguaje de Shostakovich tuvo diversas influencias incluso después de concluir sus estudios; durante esta época su carácter se formó de manera muy clara. Fue el musicólogo Ivan Sollertinsky quien le animó a estudiar la música de Mahler, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Johann Strauss y Jacques Offenbach, que ejercieron también influencia en su estilo de composición.

Shostakovich y su obra tuvieron una relación cambiante con el sistema político de entonces. A finales de los años 20's y principios de los 30's después de que por esas fechas Shostakovich publicara un artículo criticando los métodos y las condiciones de producción artística del sistema, su ópera *Lady Mcbeth* fue censurada a pesar de su éxito inicial. Posteriormente Shostakovich volvería a contar con el apoyo del Estado y a escribir las obras que correspondieran a los ideales del partido, así como a hacer declaraciones públicas en las que llegó a expresar abiertamente un cierto fervor revolucionario.

Las posturas políticas de Shostakovich no han quedado claras durante mucho tiempo, lo que sí es remarcable es su interés por estudiar y abrir vías de comunicación e intercambio con el mundo de la composición occidental.

Sonata para viola y piano Op.147 de Dimitri Shostakovich

En mayo de 1975 la Filarmónica de Leningrado le solicitó a Shostakovich un programa para la "Velada del Autor" que inauguraría la temporada de conciertos, el compositor eligió para la ocasión la Sonata para violonchelo, la Sonata para violín y la Sonata para viola y piano, que para entonces era aún un proyecto⁷⁴.

El 25 de junio, después de pasar la mayor parte del mes bajo tratamiento médico, Shostakovich viajó a su casa de campo cerca de Moscú, donde aprovecharía el ambiente calmo para trabajar en su Sonata para viola y piano; en estos días el compositor llamó a

⁷⁴ Meyer, K. (2011). Op. Cit. p.402.

Fiodor Drushinin, viola del Cuarteto Beethoven para hacerle saber que estaría trabajando en esta obra y hacerle algunas consultas de carácter técnico⁷⁵.

El compositor terminó de escribir en solo diez días los dos primeros movimientos, a los que respectivamente nombró *Cuento (allegretto)* y *Scherzo*⁷⁶. El cuatro de julio Shostakovich sufrió una fuerte recaída, por lo que pensó que sería necesaria una interrupción en su trabajo y posiblemente una rehospitalización, a pesar de esto el compositor decidió quedarse en casa hasta finalizar el manuscrito de la obra, así que compuso en solo dos días el último movimiento de la sonata. Este último movimiento está inspirado en el tema principal del primer movimiento de la sonata para piano Op 27 *Claro de luna* de L. V. Beethoven, está cargado de un gran lirismo y una profunda tristeza, de hecho mantiene gran similitud con algunos momentos de su último cuarteto de cuerdas.

Shostakovich terminó el manuscrito de la sonata el 5 de julio de 1975. El compositor murió víctima del cáncer que lo aquejaba el 9 de agosto del mismo año. La obra fue estrenada por Fiodor Drushinin en la viola y Mijail Muntyan al piano el 25 de septiembre con motivo del aniversario del compositor.

Esta sonata, como la última obra de Dimitri Shostakovich es una genuina representación del estilo de la última etapa de composición del maestro, retrata el punto álgido de su madurez compositiva, así como el carácter elegíaco debido a la precaria situación moral y física por la que pasaba.

⁷⁵ Roxburgh, J. D. (2013). *Approaches to the Performance of Musical and Extra-musical References in Shostakovich's Viola Sonata*. Wellington, Nueva Zelanda: New Zealand School of Music, p.4.

⁷⁶Meyer, K. (2011) Op. Cit. p.404.

Moderato

La Sonata para viola y piano de Shostakovich está integrada por tres movimientos: *moderato*, *allegretto* y *adagio*, una estructura tradicional, propia del estilo “conservador”⁷⁷ del compositor.

Esta sonata se considera una obra autobiográfica, pues el compositor se colocó como el protagonista de está poniendo su rúbrica a lo largo de toda la obra. Shostakovich sabía que muy probablemente sería su última composición.

El motivo DSCH, que el compositor incluyó en algunas obras anteriores a está, como el cuarteto de cuerdas no.8 y su sinfonía no.19 se desprende de la escritura de su nombre en el alfabeto arábigo Dimitry Shostakovich, y el nombre de las notas Es (Mi bemol) y H (Si) en alemán (imagen 39)⁷⁸.



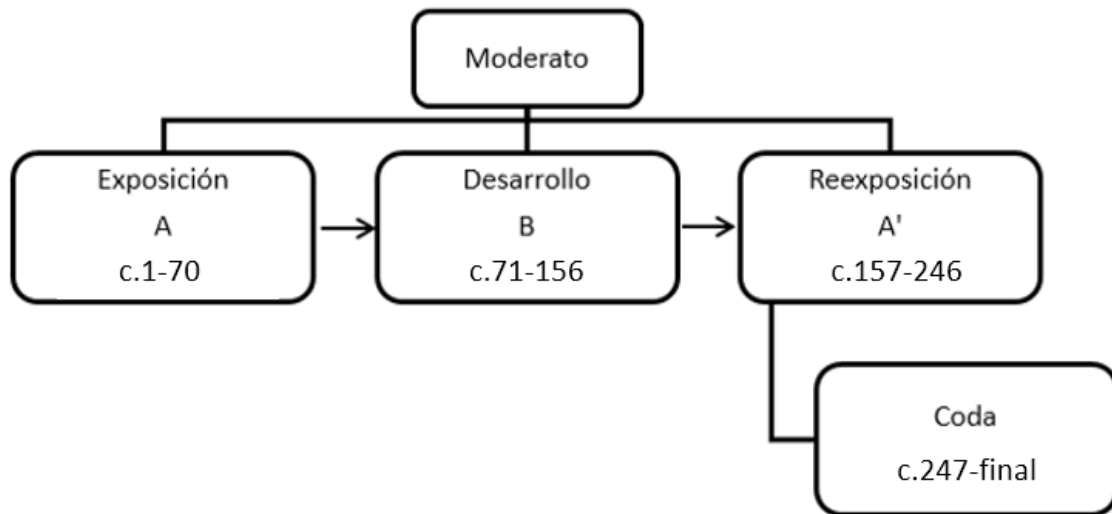
Imagen 39. Motivo DSCH, rúbrica del compositor.

Aunque no de manera obvia el 1er movimiento de la sonata, *moderato*⁷⁹ está integrado por tres grandes secciones: exposición, desarrollo y recapitulación.

⁷⁷ Si bien Shostakovich fue constantemente acusado de formalista, debido a su tendencia a respetar o componer dentro de ciertos límites en cuanto a estructura de sus obras, su lenguaje oscila entre las corrientes modernas y el lirismo del estilo romántico.

⁷⁸ Roxburgh, J. D. (2013). *Approaches to the Performance of Musical and Extra-musical References in Shostakovich's Viola Sonata*. Wellington, Nueva Zelanda: New Zealand School of Music. p.6.

⁷⁹ Inicialmente los movimientos fueron nombrados por Shostakovich como *novella*, *scherzo* y *quasi réquiem*. *Ibid.* p.9.



Cuadro de estructura de primer movimiento, Moderato.

El movimiento se desarrolla a partir de dos motivos que aparecen en los primeros nueve compases, ambos de carácter contrastante. El acompañamiento de la viola en *pizzicato* está escrito en Do mayor, es de gran simpleza y se conduce principalmente en intervalos de 5as justas. Las cuerdas sueltas enmarcan la tonalidad y el segundo grado descendido crea una tensión armónica que se resolverá hacia el final del movimiento.

La entrada del piano llega en el c.5 (Imagen 40) con el tema principal que se desarrolla a lo largo de cinco compases. Se trata de una serie dodecafónica que inicia en Re bemol y se representa numéricamente 0, 11, 9, 8, 10, 7, 6, 5, 1, 2, 4, 3 donde a cada sonido le corresponde un número. Dada la persistencia del motivo en el resto del movimiento, podría decirse que es esta la exposición real del tema cuyo acompañamiento se encuentra en las notas largas de la mano izquierda, como soporte armónico y en los *pizzicatos arpegiatos* en la viola.



Imagen 40. D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.5-9. Primera aparición del tema dodecafónico en voz superior del piano.

Las melodías compuestas por Shostakovich con esta técnica suelen moverse en registros limitados, evadiendo grandes saltos melódicos probablemente como una medida para evitar caer totalmente en la atonalidad⁸⁰.

Es importante notar que al incluir melodías dodecafónicas dentro de varias de sus obras Shostakovich incurría en una afrenta al sistema, que consideraba al serialismo una técnica de “tendencias formalistas”⁸¹.

En el c.11 la viola retoma el *legato* del piano con una melodía de largas frases en el registro medio, que se va elevando conforme incrementa la tensión y expresividad para luego volver a los *pizzicatos* hacia el final de la sección.

Durante la exposición el piano retoma los ritmos simples que aparecieron al principio del movimiento en el *pizzicato* de la viola; al final de la exposición se dirige hacia un registro grave y un movimiento armónico más lento para concluir y dar paso al desarrollo.

En esta primera sección podemos encontrar ya la rúbrica del compositor con el tema DSCH de cuatro notas que aparecen por primera vez transportadas en la voz de la viola en los

⁸⁰ Roxburgh, J. D. (2013). Op. Cit, p.12

⁸¹ *Ibid.*

compases 13 y14 (imagen 41). Este aparece por segunda ocasión en la voz del piano en los compases 24 y 25(imagen 42).



Imagen 41. D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.13-14. Rúbrica del autor en la parte de viola.

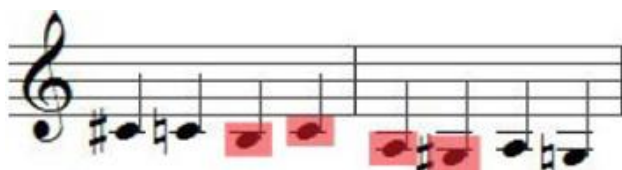


Imagen 42. D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.24-25. Rúbrica del autor en la voz superior del piano.

La sección del desarrollo comienza en el c.71 con el tema B (Imagen 43), que se extiende del c.71 al c.79 y está marcada por un claro contraste en el movimiento rítmico y el registro en que la viola toca la melodía, que se desarrolla generalmente en tresillos agrupados de diferentes maneras.



Imagen 43. D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.71-79. Tema B.

En esta sección el piano cambia de su melodía *legato* a una interacción tipo pregunta – respuesta con la melodía de la viola en bloques de notas con valor de negra y articulación *staccato* hasta el c.82 en que comienza a subir el registro y presenta algunos giros melódicos que continúan en contraposición con los tresillos de la viola.

En el c.157 comienza la reexposición con el motivo de 5as en el piano y el tema dodecafónico en la viola en los c.160-162 en tremolo con indicación *sul ponticello* (imagen 44).



Imagen 44. D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.160-162. Reexposición, tema dodecafónico *sul pont.* en la viola.

En el c.189 el piano comienza a desarrollar un pasaje con dirección ascendente en dieciseisavos con esbozos del tema principal; la viola también se dirige al registro agudo aumentando la intensidad hasta llegar al clímax del movimiento (imagen 45), que aparece

en el c.213 en *fortissimo* (el único en este movimiento) también con figuras de tresillos. A partir de este punto comienza el descenso que se enlaza con la coda.



Imagen 45. D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.213-215. Fortísimo, clímax del movimiento.

Casi de inmediato aparece un pasaje con carácter de cadenza en la viola sin intervención del piano, en esta parte aparece por última vez el tema serial completo como una línea de carácter suave en *legato* dividido por intervalos rítmicos contrastantes en *staccato* una vez más con los movimientos de 5ª justa y alegorías del tema B (imagen 46).

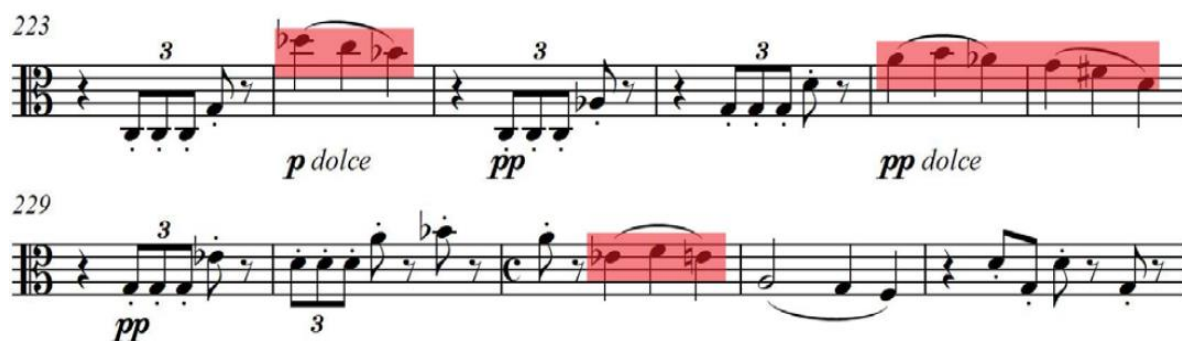


Imagen 46.D. Shostakovich. Sonata para viola y piano, primer movimiento, Moderato, cc.223-233. Tema dodecafónico intercalado en la voz de la viola.

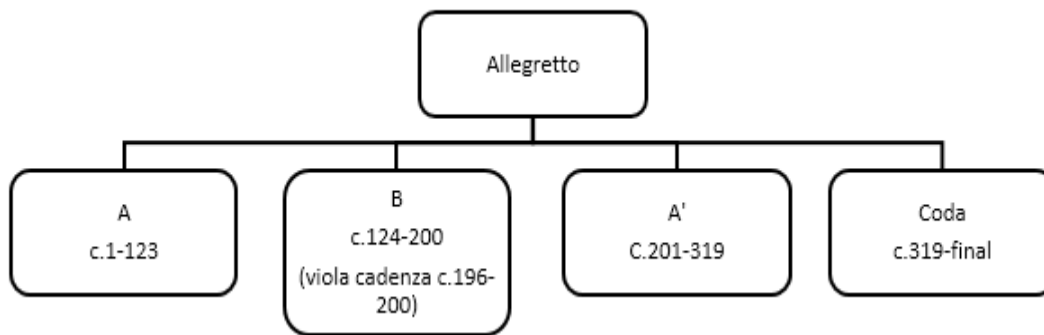
La *coda* comienza en el c.242 con la entrada del piano, en el c.247 la viola reexpone el tema de *pizzicatos* del principio y termina con un Do grave en la cuarta cuerda al aire durante cinco compases con la indicación *morendo* hasta desvanecerse totalmente.

El primer movimiento de esta sonata está integrado por secciones contrastantes que caracterizan el estilo de Shostakovich. En sus obras se vuelve una constante la dicotomía entre sus ideas sobre el arte y la expresión, y las normas establecidas por parte de la crítica oficialista y el propio sistema, que en ocasiones censuró y en otras aplaudió la obra del compositor.

Allegretto

El segundo y tercer movimientos de la sonata están relacionados de manera más evidente por el material temático que se vuelve recurrente entre ellos. Algunos de los elementos más persistentes que podemos observar son: el tema generado por intervalos de cuartas, que si bien aparece desde el primer movimiento, causa un mayor impacto en la sección cadencial de la viola sola del segundo movimiento, y se convierte en una especie de puente entre este y el tercero en donde aparece transportado pero reproduciendo las relaciones interválicas del movimiento anterior. El otro elemento constante es la construcción de temas en series dodecafónicas en diferentes momentos.

El segundo movimiento, *Allegretto* en compás de 2/4, puede ser dividido en tres grandes secciones y una coda, A-B-A'-Coda. En la primera sección Shostakovich presenta el material temático que desarrollará durante todo el movimiento, así que aunque las secciones han sido denominadas por separado, encontraremos motivos melódicos similares en cada una. El material temático es variado constantemente, lo que vuelve su forma un poco abstracta, sin embargo auditivamente el retorno al ritmo y el carácter que predomina en el movimiento, así como los finales de cada sección definen claramente cada una de ellas.



Cuadro de estructura, segundo movimiento Allegretto.

El movimiento comienza desarrollando el tema principal, que se centra en el intervalo de 4ª justa y de carácter rítmico enfatizado por la indicación *staccato* en ambos instrumentos (imagen 47).

28 Allegretto $\text{♩} = 100$

6

La imagen muestra una página de partitura musical para viola y piano. El tempo es Allegretto con un pulso de 100 por minuto. El tiempo es 3/4. La música comienza en la medida 28. El primer sistema muestra el inicio del tema principal con un carácter rítmico enfático y staccato en ambos instrumentos, marcado con *p*. El segundo sistema muestra un desarrollo del tema con un cambio de dinámica a *f* en la viola.

Imagen 47. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, segundo movimiento Allegretto, cc.1-7. Tema principal.

Durante esta 1ª sección (A) la viola se mantiene en un registro agudo que junto con la articulación le da un carácter ligero.

En el c.48 aparece por 1ª vez un tema cantábile en la voz de la viola en el registro agudo con la indicación *espressivo* (imagen 48). El tema cantábile se extiende por nueve compases mientras el piano conserva su acompañamiento en corcheas *staccato* y el movimiento de cuartas paralelas.



Imagen 48. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, segundo movimiento Allegretto, cc.48-56. Tema cantábile *espressivo*.

La sección A culmina en el c.116 a donde llega después de dos escalas de 4as paralelas ascendentes e insiste en el mismo intervalo con síncopas acentuadas que lo hacen aún más evidente (imagen 49). A partir de este punto la melodía comienza a descender hacia una sección intermedia (c.124-156) en que ambos instrumentos se mueven principalmente por grados conjuntos y semitonos en una atmósfera que recuerda el principio del primer movimiento. Del c.157 al c.170 se desarrolla un puente con reminiscencias del desarrollo del 1er movimiento. A continuación un pasaje rítmico con cambios de compás (5/8, 3/8) y síncopas en el piano que rememoran el tema sincopado de la sección de exposición (c.37-47).



Imagen 49. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, segundo movimiento Allegretto, cc.115-116. Escala en 4as justas y culminación en síncopas.

Un puente de carácter melódico en dobles cuerdas, cuartas justas principalmente, (c.171-193) conduce a la parte de la cadenza en que la viola desarrolla en *fortissimo espressivo* el tema de cuartas sin acompañamiento (imagen 50), esto marca de manera clara el clímax del movimiento donde se aprecia el tema en cuartas y la aumentación rítmica del motivo que aparece en los compases 45-47 del movimiento con cambios de compás de 2/4 a 5/8 (c.193-201)



Imagen 50. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, segundo movimiento Allegretto, cc.193-200. Pasaje cadencial en la viola.

Después de la cadenza ambos instrumentos retoman el patrón rítmico en 2/4. A partir de la segunda corchea del c.201 se desarrolla la reexposición con material temático de síncopas similar al que aparece al comienzo del movimiento a manera de conversación entre piano y viola.

El tema cantábile de la 1ª sección (c.49-57) aparece por segunda ocasión del c.233 al 241 una décima debajo de la presentación original. En el c.259 hay una breve aparición de este tema, ahora en un registro medio, que es interrumpido por figuras rítmicas de la exposición tocadas una 4ª justa debajo del tema original.

La melodía comienza a dirigirse hacia un pasaje de transición (c.288-318) en el que la viola se mueve por grados conjuntos en el registro grave y el piano presenta por última vez del c.288 al 301 el tema cantábile que aparece en la exposición por primera vez en c.49, esta ocasión una 3ª mayor abajo del original; la viola presenta el motivo de 4as de la primera frase del movimiento en los c.315-318.

La coda inicia en el c.319, en esta última sección aún se pueden escuchar breves intervenciones del tema principal (imagen 51) en *pianissimo* a manera de despedida antes de la nota final, un Fa en cuarta cuerda que dura ocho compases en *pianissimo* con la indicación *diminuendo* y *morendo* en los últimos dos compases (imagen 51).



Imagen 51. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, segundo movimiento Allegretto, cc.331-335. Última nota de la viola *morendo*, con motivos de 4a en el piano.

Este movimiento evoluciona de un inicio enérgico y fluido hacia un final de carácter melancólico causado por los giros melódicos del tema principal en *pianissimo*, esto da la sensación de un recuerdo distante que se desvanece. Sin embargo el final del movimiento no tiene un carácter conclusivo, incluso armónicamente no resuelve sino hasta los primeros compases del siguiente movimiento.

Adagio

El tercer movimiento comienza con un solo de viola (Imagen 52) que presenta el tema de cuartas en un registro medio (c.1-3), este tema es recurrente en el movimiento anterior y aparece insinuado en diferentes ocasiones: en los compases 171-177 con ritmo de corcheas y semicorcheas; transportado en la cadenza de los compases 193 a 196 y esbozado en las síncopas de c.201 a 203. Se aprecia el cambio de acentuación a 5/4 lo que rememora los cambios de acentuación a 3/8 y 5/8 del segundo movimiento (c.45-47), esta vez escritos en aumentación rítmica.

The image shows a musical score for the main theme of the third movement of D. Shostakovich's Viola Sonata. The score is written for a single staff in treble clef. It begins with a box containing the number '62' and the word 'Adagio' followed by a tempo marking of a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The key signature is one sharp (F#). The time signature starts as 4/4, changes to 5/4, and then back to 4/4. The music consists of a series of quarter notes and half notes, some with slurs. Performance markings include 'p tenuto espr.' at the beginning, 'dim.' towards the end, and 'pp' at the very end. A measure number '6' is written below the first measure of the second line.

Imagen 52. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, tercer movimiento, cc.1-10. Tema principal.

Este último movimiento es un claro homenaje a Beethoven pues hace varias citas a su sonata para piano no.14 Op.27 en Do# menor con variaciones en el ritmo y la armonía, conservando características específicas de la melodía (imagen 53).

El movimiento se desarrolla bajo dos premisas: la referencia a la sonata de Beethoven y el énfasis en el tema de cuartas que viene desde el primer movimiento.

Puede decirse que el movimiento comienza realmente en el c.14 donde entra el piano ya presentando motivos alusivos a la obra de Beethoven, después de la exposición del tema de 4as en la viola (imagen 54).

Imagen 53. L. V. Beethoven Sonata para piano no. 14 en Do# menor Op. 27. No. 2, 1er mov. Adagio Sostenuto, cc.19-30.

Imagen 54. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, tercer movimiento, cc.15-25. Motivo de marcha fúnebre y acompañamiento con cita a la Sonata no. 14 "Claro de luna".

Después de la introducción del piano, la viola entra con una figura de corchea con punto y doble corchea, que aparte de haber sido empleada en la sonata de Beethoven es característica de la música de marcha fúnebre y ha sido usada de esta manera por varios compositores en obras de esta naturaleza.

Encontramos también en diversas ocasiones temas escritos en series dodecafónicas; la primera vez en este movimiento aparece en c.47 en la voz superior del piano (imagen 55).



Imagen 55. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, tercer movimiento, cc.47-49. Tema dodecafónico en voz superior del piano.

En la primera sección del movimiento (anacrusa a c.17-47) la viola desarrolla largas frases en *legato* con la indicación *espressivo*. Se mantiene como una constante la anacrusa con el ritmo de corchea con punto y semicorchea; en toda esta sección el compositor escribe solamente matices *piano* y *pianissimo* en ambos instrumentos.

Después de la presentación del tema dodecafónico en el piano solo la viola acompaña con notas largas en dobles cuerdas la melodía del piano. Aunque en el c.63 la viola vuelve a tener giros melódicos, el movimiento armónico del piano continúa marcando la dirección para ambos.

En el c.66 el piano retoma el acompañamiento del principio del movimiento, mientras la viola comienza una frase ascendente que incrementa la tensión, intensidad y dinámica que se dirige al c.77 donde aparece el primer *forte* del movimiento. Al final de esta sección aparece una cadenza en que la viola sintetiza material temático de movimientos anteriores con ritmos más lentos pero conservando algunos giros melódicos.

El clímax del movimiento llega en c.121 y cita los acordes en *pizzicato* del primer movimiento esta vez con arco (imagen 56).



Imagen 56. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, tercer movimiento, cc.121-122. Motivo de acordes con arco, cita de acordes en *pizzicato* de 1er movimiento.

Este pasaje concluye con una progresión de cuartas que va descendiendo en registro y dinámica hasta el c.133 donde aparece nuevamente la figura que alude a la marcha fúnebre y da paso a la sección final del movimiento en una especie de recapitulación y *coda*. De este punto y hasta el final del movimiento se mantendrá la dinámica de *piano* a *pianissimo* en carácter *espressivo*.

En el c.159 vuelve el tema dodecafónico en el piano solo (imagen 57), este se repite en el c.166 y aparece por última vez en c.171, esta vez intercalado con el tema en cuartas y acompañamiento de la viola.

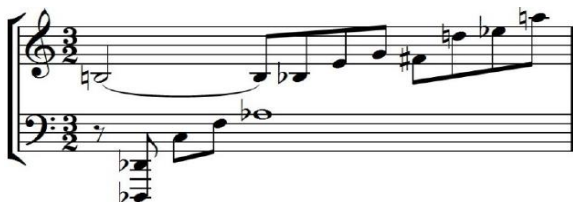


Imagen 57. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, tercer movimiento, cc.159. Tema dodecafónico en solo de piano.

A partir del c.173 el movimiento melódico va cediendo, esto da la sensación de desaliento hacia el final de la obra con breves apariciones de temas pasados hasta caer en un Mi en el registro grave (c.183) que se extiende por 16 compases mientras el piano conserva las cuartas paralelas que se disipan en los últimos compases con la indicación *morendo* (imagen 58).

182

82

pp

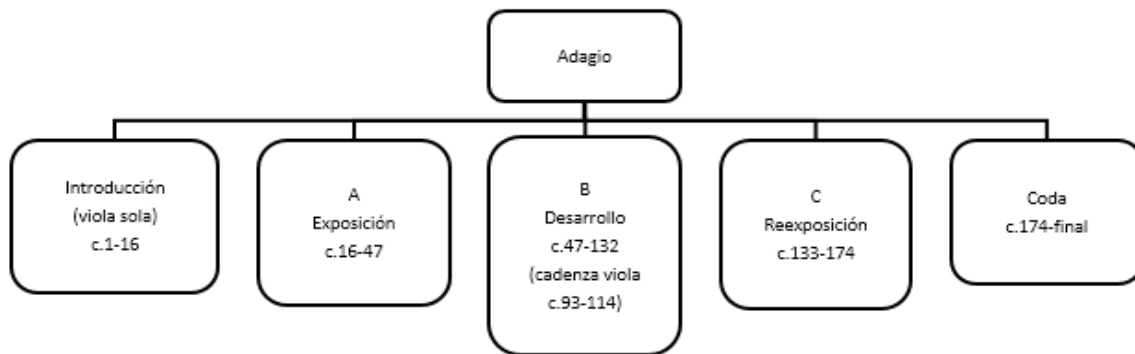
8

188

morendo

(8)

Imagen 58. D. Shostakovich, Sonata para viola y piano, tercer movimiento, cc.182-204. Final del movimiento, movimiento de cuartas en la voz superior del piano.



Cuadro de estructura 3er movimiento Adagio.

El tercer movimiento de la sonata es la gran despedida de esta obra autobiográfica que comienza con la presentación de un personaje que muestra sus diferentes facetas y contradicciones conforme se va desarrollando. La obra está plagada de metáforas que solo un compositor con la claridad expresiva y la madurez de Shostakovich lograría.

Es de particular interés la interpretación que hace David Fanning⁸² de los fragmentos dodecafónicos, en que sostiene al ser tocados todos los sonidos de la escala se hace referencia a una vida que termina, no habiendo más sonidos para tocar.

⁸² Fanning, D., & Fay, L. E. Shostakovich, Dimitry. En *Oxford Music Online*. Recuperado Oct 16, 2017, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52560pg5>

Visiones para viola y piano

Leonardo Coral

Leonardo Coral García nació el 26 de junio de 1962 en la ciudad de México. Hijo de Elena García y Flaviano Coral, quien fuera colaborador de David Alfaro Siqueiros en la realización de murales e integrante del Salón de la plástica mexicana; Leonardo Coral se desarrolló en proximidad de diversas manifestaciones artísticas.

Coral empezó su desarrollo como pianista durante su adolescencia e ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM a la edad de 18 años, ahí cursó carrera de composición musical bajo la instrucción de Federico Ibarra. En el año de 1984 ganó el segundo lugar en el concurso de composición “Círculo de disonancias” en la categoría de música para piano solo con su Suite no. 1 compuesta ese mismo año.

En el año 1993, en el marco del XV aniversario de la liga de compositores se editó su obra *Enigma* para órgano con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). En 1995 le fue otorgada la beca para Jóvenes Creadores del FONCA, en este período Coral compuso la primera versión de su Concierto para piano y ensamble de cámara. Entre 1997 y 1998 una vez más con el apoyo de la beca Jóvenes Creadores compuso su Sonata no. 4, las Variaciones para guitarra y la Sonata para marimba.

En el año 2000 fueron grabadas sus obras *Fórmula acuática* para cuarteto de cuerdas, la Sonata para violonchelo y piano, y el Concierto para guitarra; la ejecución de este último corrió a cargo de Juan Carlos Laguna en la guitarra, bajo el sello Urtext.

En 2001 Leonardo Coral concluyó su carrera en la Escuela Nacional de Música con su examen profesional de composición por el que le fue conferida mención honorífica.

Durante el periodo comprendido entre 2001 y 2007 recibió la beca Creadores de Arte por el FONCA, en ese tiempo compuso *El jardín de las delicias* para flauta y orquesta, *Piezas fantásticas* para violín y piano, *Danzas orgiásticas* para cuatro percusionistas, Sonata para clarinete y piano, Concierto para piano y orquesta no.2, *Resonancias nocturnas* para dos

pianos, Concierto para violonchelo y piano, *Metáforas* para ensamble de cámara, *Un viaje* para soprano, flauta y piano, y *Laberintos* para cuarteto de cuerdas.

Fue ganador del premio de composición “Melesio Morales” en su edición 2005 por la obra para orquesta sinfónica *Máquina férrea (tocata ferroviaria)* que ha sido ejecutada por diversas orquestas de México.

En 2007 ganó el premio SACM (Sociedad de Autores y Compositores de México) por el cual le fue comisionada la composición de una obra sinfónica: *Animales míticos* que se estrenó en la ciudad de Monterrey bajo la dirección de Fernando Carrasco ese mismo año.

El FONCA le otorgó a Coral el premio de composición sinfónica del Sistema de Fomento Musical en dos ocasiones, en los años 2006 y 2008.

Las orquestas de mayor renombre del país han ejecutado gran parte del repertorio de composiciones sinfónicas de Leonardo Coral; entre ellas la Orquesta Sinfónica Nacional, que estrenó *Visiones nocturnas*, la Orquesta Carlos Chávez estrenó el Concierto para piano no. 1 y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México estrenó su Concierto para piano no. 2.

Las obras de Leonardo Coral han sido presentadas en México, Estados Unidos, España, Alemania, Francia, Italia, Suiza, Rumania, Japón, China, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica y Venezuela.

En el 2004 la UNAM editó y publicó su Sonata para violonchelo y piano. Ediciones Mexicanas de Música editó ese mismo año *Visiones* para viola y piano, y en 2009 *Cedro Blanco* para guitarra.

En 2009 le fue entregado por parte de la Sociedad de compositores el reconocimiento a la trayectoria por sus 25 años de actividad creativa dentro del ramo de la música de concierto.

Actualmente Leonardo Coral forma parte del cuerpo docente de la Facultad de Música de la UNAM y de la escuela de música Ollin Yoliztli⁸³.

Visiones para viola y piano de Leonardo Coral

Visiones fue compuesta en el año 1995 por Leonardo Coral. El maestro comenzó a escribir la obra sin un objetivo específico en mente y la terminó para ser presentada en la cátedra de composición del maestro Federico Ibarra. Fue estrenada ese mismo año en un recital de la cátedra por el maestro Coral al piano y el maestro Ulises Gómez Pinzón en la viola. La obra permaneció sin ser editada o tocada durante varios años hasta que en el año 2004 el violista Omar Hernández Hidalgo decidió grabarla junto con la pianista Krisztina Deli, ambos integrantes de Ensamble Onix. Esta grabación fue hecha para integrar la obra en el álbum *Visiones* que se publicó en el año 2005. La nota de la obra en el disco apunta:

La sonoridad velada y oscura de la viola es muy apropiada para el carácter introspectivo de esta pieza. *Visiones* tiene dos partes; en la primera de ellas el oyente se introduce de manera paulatina en un ambiente misterioso en el que la tensión crece progresivamente. La segunda parte es un Scherzo en el que se llega a un punto de gran exaltación, después de lo cual la tensión se diluye rápidamente. Omar Hernández Hidalgo asesoró la revisión de *Visiones* para su edición en Ediciones Mexicanas de Música...⁸⁴

Leonardo Coral cuenta con varias obras para viola y piano, viola sola y conciertos para viola y orquesta dentro de su producción musical. Estas son: *Alucinaciones* para viola sola, *Ofrenda* para clarinete, viola y piano, *El espacio de lo intangible* para violín y viola, Suite para viola *Imágenes danzantes* (inédita), Concierto para viola y orquesta de cámara, *Tríptico* para viola y piano y un Trío para violín, viola y violonchelo.

⁸³ Leonardo Coral, Nuestros socios y su obra, *Sociedad de Autores y Compositores de México*. (2015). Recuperado el 31 de julio de, 2017, de <http://sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=27453>

⁸⁴ Coral, L. (2005). *Visiones* [folleto] (p.4) En Ensamble Onix, *Visiones* [CD]. Ciudad de México: Quindecim Recordings.

El compositor ha manifestado su gusto por el instrumento y la idea de que su timbre se identifica con "... el color esencialmente oscuro de sus obras..."⁸⁵

La obra está integrada por dos grandes secciones y una coda pequeña. Es una obra breve con un discurso claro y con lenguaje moderno y atonal; la forma es evidente dado el contraste entre sus secciones.

La primera sección de la obra (c.1-35) en compás de 3/4 está marcada *Espressivo sostenuto* con la indicación metronómica ♩=50 y comienza con la entrada del piano (c.1) en matiz pianísimo con negras sobre cada tiempo del compás en la voz superior y notas de igual valor, pero desplazadas por un silencio de corchea que aparece en el primer tiempo del compás, lo que crea una síncopa que continua durante los primeros tres compases en la voz inferior del piano (imagen 59).



Imagen 59. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, cc.1-5 motivo sincopado en el piano

La entrada de la viola aparece en la anacrusa al tercer compás con una indicación *oscuro e penetrante* en piano (imagen 60). Del compás 1 al 14 se desarrollan dos frases largas con reguladores que enfatizan la dirección del fraseo; aparecen también algunos cambios de tempo que aceleran conforme incrementa la tensión e intensidad de la frase y bajan junto

⁸⁵ L. Coral (noviembre 14 de 2017). Entrevista personal con Leonardo Coral.

con esta. La segunda frase termina en el c.14 con un Do en primera cuerda de la viola y retorna al tempo uno.



Imagen 60. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, cc.2-6. Entrada de la viola, regulador en función del fraseo

En la anacrusa al c.15 comienza una sección de frases entrelazadas y mayor movimiento rítmico, estas frases están marcadas también por reguladores que suben y bajan con la tensión que generan.

En el c.25 aparece una indicación de *accelerando* que se extiende por cinco compases y conduce al clímax de esta sección, una octava justa sobre Do con duración de cuatro tiempos en *forte*, y una apoyatura de la misma nota en cuarta cuerda (imagen 61).

A musical score for Viola and Piano. The Viola part is on a single staff in bass clef, and the Piano part is on two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat. The time signature is 3/4. The score starts at measure 24, marked with a box containing the number 24. Above the first measure, there is a box with the number 2 and a 'V' above it. The Viola part has fingering numbers (2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 4) and 'V' markings above it. The dynamic markings are *mf*, *cresc.*, and *f*. The Piano part also has *mf*, *cresc.*, and *f* markings. The score ends with a long note in the Viola part and a chord in the Piano part.

Imagen 61. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, cc.24-27. *Accelerando* y clímax de la primera sección.

En el c.28 el tempo se establece en un *Piú mosso* en compás de 2/4. Desde ese punto empiezan a disminuir la tensión y el tempo, se reduce el movimiento rítmico y desciende también el tempo para llegar el final de la sección (c.34 y 35) en *tempo primo* con un intervalo de quinta aumentada Fa-Do# con duración siete tiempos en piano con la indicación *morendo* (imagen 62).



Imagen 62. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, cc.34-35. Final de la primera sección.

La segunda sección es un Scherzando escrito en compás de 9/8. En esta sección predomina la conversación entre viola y piano con motivos de corcheas entre *forte* y *mezzoforte* que va aumentando en intensidad al tiempo que aumenta también las densidades de la escritura con dobles cuerdas en la viola y acordes más llenos en el piano. En c.57 aparece un puente con material temático nuevo reiterando los intervalos de quinta disminuida y cuarta aumentada. La obra llega a su punto más dramático en los c.59-60 (imagen 63) con un tema de corcheas en la viola y dobles cuerdas en intervalos de quinta disminuida y cuarta aumentada, que aparecen principalmente en el primer tiempo de los compases.



Imagen 63. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, cc.59-61. Clímax de la obra.

En la anacrusa al c.79 aparece la coda con un motivo nuevo en dieciseisavos en compás de 2/4 que sube hasta un *fortísimo* en c.86 (imagen 61). La última frase de la obra comienza en la anacrusa al c.89 con un motivo de cuarta y quinta justas (Fa-Sib-Fa) que cambia en la siguiente octava a quinta disminuida y se repite una octava más arriba (Si-Fa); finalmente la obra termina con un Si natural de seis tiempos en el registro agudo de la viola y movimiento de corcheas en el piano con los acordes de cuarta aumentada y quinta disminuida en el registro agudo del piano y una nota pedal con ambos intervalos que comienza desde el c.88 y se mantiene hasta el final de la obra con calderón en el último compás y matiz piano (imagen 64).



Imagen 64. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, anacrusa a c.82-87. Coda en la voz de la viola.

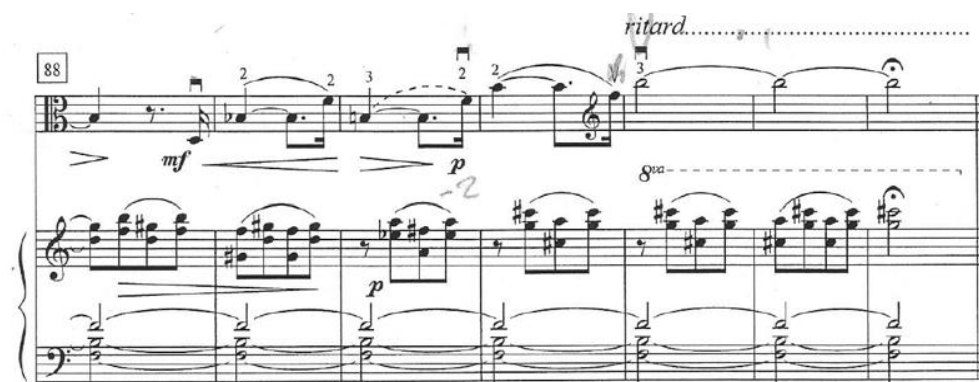


Imagen 65. Leonardo Coral. *Visiones* para viola y piano, anacrusa a c.88-94. Última frase del movimiento.

Bibliografía

Blume, F. (1998) *Sarabande Die Musik in Geshichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter-Verlags. Kassel, Alemania.

Bukofzer, M. F. (1986). *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza.

Coral, Leonardo. *Sociedad de Autores y Compositores de México*. (2015). Recuperado el 31 de julio de 2017, de <http://sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=27453>

Coral, Leonardo. (2005) Visiones [folleto] En Ensamble Onix, *Visiones* [CD]. Ciudad de México: Quindecim Recordings.

Corominas, J. (1987) *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

Dalton, D. (1988) *Playing the Viola*. Oxford, Nueva York: Oxford University.

Gertsch, N., & Ronge, J. (2003). *Hoffmeister Viola Concert in D Mayor*, Preface. G. Henle Verlag, Urtext Edition. Colonia y Munich.

Gilabert, T. (2014). *Music Net Materials*, La estructura binaria tipo suite. Recuperado el 16 de octubre de 2017 <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2014/11/04/la-estructura-binaria-tipo-suite>

Juan Carbajal M. L., (2007). *La zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical*, México DF: Plaza y Valdés.

Kennedy, M. (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Kinney, G. J. (1961). *Musical Literature for Unaccompanied Violoncello*. Ann Arbor Michigan: University Microfilms.

Little, M. E., & Jenne, N. (1991). *Dance and the Music of J.S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press.

Little, M.E. Gigue. En *Oxford Music Online*. Recuperado el 16 de octubre de 2017 de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123?q=gigue&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

McIntyre, R. (1965). *On the interpretation of Bach's Giges*. En *The Musical Quarterly*. Oxford University Press. Recuperado el 22 de septiembre de 2017 de <http://www.jstor.org/stable/740836>.

Meyer, K. (2011). *Shostakovich, su vida, su obra, su época*. Madrid: Alianza.

Otero, J. B. (Ed.). (1991). Zarabanda. *Enciclopedia Larousse de la música*. Madrid: Argos-Vergara. Vol. 4.

Palisca, C. V. (1978). *La música del barroco*. Buenos Aires: Victor Leru.

Rosen C. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza.

Roxburgh, J. D. (2013). *Approaches to the Performance of Musical and Extra-musical References in Shostakovich's Viola Sonata*. Wellington, Nueva Zelanda: New Zealand School of Music.

Shakespeare, W. (C.1599) *Much Ado about Nothing*. San Francisco California: Stanford University Libraries 1916.

Vdóvina, M. M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*. Habana: Instituto Superior de Arte de la Habana.

Walker, P. M. Fugue. *Oxford Music Online*. Recuperado el 13 de octubre de 2017 de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678?q=fugue&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Waterman, G. G., & Anthony, J. R. French suite. En *Oxford Music Online*. Recuperado el 12 de octubre de 2017 de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091?q=suite&search=quick&pos=1&_start=1 - firsthit

Weinmann, A. Hoffmeister, Franz Anton. En *Oxford Music Online*. Recuperado el 19 de noviembre de 2017 de

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13162>

Williams, A. D. (1994). *Lillian Fuchs, first lady of the viola*. Lewston, NY: The Edwin Mellen Press.

Anexo 1: Síntesis para el programa de mano

Suite no. 5 BW1011 para violonchelo solo.

Johann Sebastian Bach nació en Turingia en el año de 1685, esta fecha se considera dentro el último periodo del Barroco, para entonces la composición musical había ya adoptado y desarrollado las técnicas propias del estilo, entre ellas un elaborado uso del contrapunto y la polifonía.

J. S. Bach llevó el uso del contrapunto a un nuevo ámbito al componer piezas polifónicas para instrumentos de naturaleza principalmente melódica. En este orden de ideas se encuentran algunas de sus composiciones instrumentales de música profana como son las partitas para violín solo y las suites para violonchelo solo, se estima que estas últimas fueron compuestas alrededor del año 1720. Estas suites se han convertido en una parte esencial del repertorio de viola y violonchelo puesto que explotan los recursos de ambos instrumentos y les brindan la capacidad de hacer polifonía por medio de diferentes timbres y registros.

La suite no. 5 para violonchelo solo está compuesta dentro del estilo de suite francesa, caracterizado, entre otras cosas por la forma de obertura o preludio continuada de una composición fugal y el resto de las danzas que usualmente integraron la suite barroca, dos de las cuales están incluidas en el presente programa: Zarabanda, que para este tiempo ya se había establecido como una danza lenta en tres tiempos, y la Gigue de carácter más ligero y rítmico.

Concierto para viola en Re mayor IFH69 F. A. Hoffmeister.

Se piensa que el concierto para viola en Re mayor de F. A. Hoffmeister fue compuesto al rededor del año 1799, para ese entonces ya se conocían el Concierto para viola en Re mayor de C. Stamitz y la Sinfonía concertante para violín y viola de W. A. Mozart, estas y algunas composiciones anteriores marcaron la pauta para el empleo de la viola como instrumento solista en esta época.

El concierto está estructurado de manera tradicional en el estilo clásico por tres movimientos y conserva en general las características de fraseo y estructura de la época. Es una de las obras más representativas de este periodo para el instrumento, por lo que tiene gran vigencia y es frecuentemente ejecutado en conciertos y como material de audición en un gran número de orquestas al rededor del mundo.

Sonata para viola y piano Op. 147 Dimitri Shostakovich

Esta sonata fue compuesta en el año de 1975 por un encargo de la Filarmónica de Leningrado a Shostakovich y sería su última composición. La sonata contiene los rasgos que caracterizaron el estilo compositivo de Shostakovich en su última etapa; refleja gran madurez en cuanto a técnica y balance entre ambos instrumentos y posee una gran carga expresiva.

Esta sonata se considera un trabajo autobiográfico puesto que mientras la escribía, el estado físico del compositor se deterioró de manera muy evidente, por esta razón Shostakovich hace continuamente alegorías a su persona y la muerte que, sabía, lo alcanzaría pronto.

La obra es también una síntesis de la producción del compositor, pues rememora momentos de sus últimos cuartetos de cuerda y de varias de sus sinfonías. En el último movimiento Shostakovich hace un homenaje al L. V. Beethoven citando el tema principal de su sonata para piano no.14 Op.27 *Claro de luna*.

Visiones para viola y piano Leonardo Coral

Visiones fue compuesta en el año 1995 por Leonardo Coral. El maestro comenzó a escribir la obra sin un objetivo específico en mente y la terminó para ser presentada en la cátedra de composición del maestro Federico Ibarra. Fue estrenada ese mismo año en un recital de la cátedra por el maestro Coral al piano y el maestro Ulises Gómez Pinzón en la viola. La obra permaneció sin ser editada o tocada durante varios años hasta que en el año 2004 el violista Omar Hernández Hidalgo decidió grabarla junto con la pianista Krisztina Deli, ambos

integrantes de Ensemble Onix. Esta grabación fue hecha para integrar la obra en el álbum *Visiones* que se publicó en el año 2005.

El compositor ha manifestado su gusto por el instrumento y la idea de que su timbre se identifica con "... el color esencialmente oscuro de sus obras..."

La obra está integrada por dos grandes secciones y una coda pequeña. Es una obra breve con un discurso claro y con lenguaje moderno y atonal.