

**INFORME FINAL DE GRADO
ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO**

MARISOL GONZÁLEZ GÓMEZ

Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Música

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
ÉNFASIS EN INSTRUMENTO “VIOLA”
BUCARAMANGA
2008**

CONTENIDO

	pag.
INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	3
JUSTIFICACIÓN	4
REPERTORIO	5
1. SUITE No. 3 PARA CELLO SOLO EN C MAYOR DE J.S. BACH (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA POR MILTON KATIMS)	6
1.1 MARCO HISTÓRICO	6
1.2 LA VIOLA EN EL BARROCO	7
1.3 JUAN SABASTIÁN BACH	8
1.3.1 Biografía	8
1.4 LA SUITE	11
1.4.1 La suite a partir de Bach	13
1.4.2 Esquema estándar de la forma suite establecido por J.S. Bach	14
1.4.3 Suites para Cello Solo	15
1.4.4 Transcripción para viola de Milton Katims 1909 – 2006 (notas del editor)	16
1.5 ANÁLISIS DE LA SUITE N.3 PARA CELLO SOLO EN C MAYOR DE J.S. BACH (1722)	17
1.5.1 Preludio	17
1.5.2 Zarabanda	22
2. KOL NIDREI PARA CELLO Y ORQUESTA MAX BRUCH (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)	26
2.1 MARCO HISTÓRICO	26
2.2 LA VIOLA EN EL ROMANTICISMO	28
2.3 MAX BRUCH	29
2.3.1 Biografía	29
2.3.2 Obras	30
2.3.3 El Kol Nidrei	31
2.4 ANÁLISIS DEL KOL NIDREI	32
3. SONATA PARA VIOLA Y PIANO DE PAUL HINDEMITH	39

3.1. MARCO HISTÓRICO	39
3.2 LA VIOLA HASTA NUESTROS DIAS	40
3.3 PAUL HINDEMITH	46
3.3.1 Biografía	46
3.3.2 obras	47
3.4 LA SONATA	49
3.4.1 Sonatas del Siglo XX (1900 – 2000)	49
3.5 ANÁLISIS SONATA PARA VIOLA Y PIANO O.P. 25	51
3.5.1 Fantasía	51
3.5.2 Tema con variaciones	55
3.5.3 Finale (con variaciones)	60
3.5.4 Traducción alemán-español de las indicaciones en la sonata para viola y piano de Paul Hindemith	64
4. SACHIDAO DE SULKHAN ZINZADZE	66
4.1 MARCO HISTÓRICO	66
4.2 SULKHAN ZINZADZE	68
4.2.1 Biografía	68
4.2.2 Obras	68
4.3 ANÁLISIS SACHIDAO DE SULKHAN ZINZADZE	68
5. LE GRAND TANGO PARA CELLO Y PIANO DE ASTOR PIAZZOLLA (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)	70
5.1 MARCO HISTÓRICO	70
5.2 ASTOR PIAZZOLLA	73
5.2.1 Biografía	73
5.2.2 Obras más representativas	76
5.3 ANÁLISIS LE GRAND TANGO DE ASTOR PIAZZOLLA PARA CELLO Y PIANO (TRANSCRIPCCION PARA VIOLA Y PIANO)	77
CONCLUSIONES	92
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXOS	94

LISTA DE TABLAS

	pag.
Tabla 1. Danzas de la Suite	17
Tabla 2. Preludio. Aspectos generales	22
Tabla 3. Zarabanda. Aspectos generales	25
Tabla 4. Kol nidrei. Aspectos generales	38
Tabla 5. Sachidao. Aspectos generales	69
Tabla 6. Le Grand Tango. Aspectos generales	91

LISTA DE FIGURAS

	pag.
Figura 1. Compás 1 y 2	18
Figura 2. Compás 21 al 23	18
Figura 3. Compás 45 al 60	19
Figura 4. Compás 35 al 37	20
Figura 5. Compás 35 al 46	20
Figura 6. Compás 78 al 88	21
Figura 7. Compás 27 al 28	21
Figura 8. Compás 1 al 5	23
Figura 9. Compás 2 y 10 (primera sección y segunda sección)	24
Figura 10. Compás 8, 16 y 24	24
Figura 11. Compás 1 y 2	33
Figura 12. Compás 9 al 12	33
Figura 13. Compás 21 con anacruza	34
Figura 14. Compás 30 al 33	34
Figura 14. Compás 41 al 46	35
Figura 15. Compás 45 al 46	35
Figura 16. Compás 50 al 53	36
Figura 17. Compás 54 al 58	36
Figura 18. Compás 59 al 60 (guía del piano en parte de viola)	36
Figura 19. Compás 66 al 70	37
Figura 20. Compás 94 al 95	37
Figura 21. Compás 96 al 99	38
Figura 22. Compás 109 al 113	38
Figura 23. Compás 1 al 3	51
Figura 24. Compás 5 al 8	52
Figura 25. Compás 10 al 12	52
Figura 26. Compás 14 al 16	53
Figura 27. Compás 17 al 20	54
Figura 28. Compás 34 al 40	54
Figura 29. Compás 41 al 46	55
Figura 30. Compás 57 con anacruza al 59	55

Figura 31 compás 69 al 73	56
Figura 32. Compás 74 al 77	56
Figura 33. Compás 108 al 118	57
Figura 34. Compás 142 al 148	57
Figura 35. Compás 153 al 166	58
Figura 36. Compás 153 al 155	59
Figura 37. Compás 179 al 189	60
Figura 38. Compás 189 al 193	60
Figura 39. Compás 213 al 228	61
Figura 40. Compás 248 al 251	61
Figura 41. Compás 268 al 272	62
Figura 42. Compás 323 al 332	62
Figura 43. Compás 388 al 392	63
Figura 44. Compás 412 al 418	63
Figura 45. Compás 501 al 516	63
Figura 46. Compás 501 al 516	64
Figura 47. Compás 1 al 4	78
Figura 48. Compás 5 al 10	79
Figura 49. Compás 31 al 42	79
Figura 50. Compás 29 al 36	80
Figura 51. Compás 46 al 49	81
Figura 52. Compás 69 con anacruza, 73 con anacruza, 77 con anacruza	81
Figura 53. Compás 100 al 103	82
Figura 54. Compás 103 al 110	83
Figura 55. Compás 111 al 119	84
Figura 56. Compás 135 al 140	85
Figura 57. Compás 185 al 192	86
Figura 58. Compás 193 al 197	87
Figura 59. Compás 117 al 125	88
Figura 60. Compás 239 al 240	89
Figura 61. Compás 247 al 250	89
Figura 62. Compás 257 al 262	90
Figura 63. Compás 263 al 266	90
Figura 64. Compás 294 al 297	91

INTRODUCCION

En el arte musical, el hombre se conecta con su yo más íntimo, y lo que es aún más maravilloso, con el de su medio inmediato: el público. Es por esta razón que lanzarse a la tarea de transformar el sonido en lenguaje debe ser el resultado de un proceso responsable y autocrítico que satisfaga a cabalidad lo que el oyente por derecho propio merece. En este sentido, tal búsqueda es mi propósito, la de trazar un camino y seguirlo a través de este trabajo teniendo claro por supuesto que es el análisis la herramienta principal y más eficaz de un músico para abordar cualquiera que sea la partitura a interpretar. Es esto lo que realmente ayuda a la comprensión global de las obras y por consiguiente el resultado interpretativo será de una mayor calidad.

El descifrado profundo de una obra, la lectura disciplinada de sus signos e indicaciones debe ser completada con la información pertinente a ella, es decir, a la biografía y época del autor, a sus métodos compositivos, al análisis de forma, líneas melódicas, dinámicas, indicaciones de tempo, articulaciones, textura, formato, tensiones, entre muchas otras.

Igualmente se vuelven vitales las circunstancias que dieron origen a la propia obra y las características para el instrumento que se escribió, siempre con la finalidad de proporcionarse a sí mismo una genuina visión de la música y su significado. Así, todos estos conocimientos históricos, teóricos, musicológicos y por qué no psicológicos son los que adentran al intérprete serio y formalmente a la obra en cuestión.

En el ámbito del análisis musical diferentes investigadores como Marcos Andrés Vierge (Profesor de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Navarra) en uno de sus artículos señala diferentes niveles en la proyección analítica partiendo de cualquier obra dada, tales como:

- Música y pensamiento: interactúan las intenciones del compositor al escribir la obra, la organización de la misma y la recepción que tenemos de ella.

- Elementos del lenguaje musical y eventos sonoros: corresponde a los materiales básicos en la construcción de la obra (ritmo, armonía, melodía, dinámica, textura, metro, etc) y las acciones que desembocan en el resultado sonoro.

- Metodología y técnicas analíticas: aunque no son los únicos aspectos metodológicos, se hace especial énfasis en la práctica analítica a partir de un texto y el análisis a partir de una audición.

- Función del análisis: se justifica el propósito del análisis que es el de construir el conocimiento musical.

Descubrir las posibles dificultades y deficiencias a mejorar en la preparación para la interpretación de una obra, será tarea menos compleja al aplicar todos y cada uno de los elementos ya mencionados anteriormente, entre los que recalco quizás como el más importante, el de lograr vislumbrar todo aquello que la notación musical no puede decirnos directamente de los sentimientos y las motivaciones internas del compositor. Bien lo resumiría Mahler cuando dijo: “en la partitura está todo menos lo esencial.”

Y es entonces, justo ahí, cuando la responsabilidad del intérprete se hace parte fundamental del análisis musical. Es su tarea lograr un perfecto equilibrio entre su visión personal de la obra y el rigor de lo ya escrito, del contexto en que fue creada y del estilo predominante de la época, todo esto partiendo de una técnica trabajada y en proceso de mejoramiento constante. Por tanto, la maestría de la ejecución musical se evalúa en función de dos dimensiones: la técnica y la expresiva, la primera para asegurar la fluidez, la velocidad, la precisión y el control de elementos como la afinación, la calidad sonora, el manejo de timbres, etc, y la segunda para dar el real sentido y valor a la actuación individual del artista.

Este trabajo espera ser, además de un compromiso formal con las obras del recital, el posible planteamiento para otros intérpretes antes de lanzarse al maravilloso acto de reconstruir una obra y buscar a través de los signos que la exteriorizan, cuál es la esencia de la misma y cómo se conecta su labor artística con el oyente, ya que “la música no existe sino en el instante de su interpretación”.

OBJETIVOS

- Adquirir desde el comienzo del estudio de la obra una imagen estética completa que permita combinar la técnica con la investigación y el análisis.
- Reconocer en el trabajo analítico de la obra que la partitura más que una representación a modo de receta del sonido es una provocación para la acción, la de la creación a conciencia del arte musical y de sus implicaciones en el contacto íntimo no sólo con el oyente sino con el del propio intérprete al momento de ejecutarla.
- Identificar cada uno de los pasos requeridos para el proceso de aprendizaje de una obra.
- Reflexionar sobre las obras teniendo a la mano herramientas útiles y valiosas como la historia y el conocimiento de la técnica del instrumento.

JUSTIFICACIÓN

La inclusión de este trabajo escrito para mi examen de grado es indispensable ya que proporciona un testimonio y una prueba tangible de mi proceso recorrido al abordar cada una de las obras del recital y más aún, para mostrar de algún modo el producto de todo un proceso de aprendizaje a través de estos años de estudio en la universidad, resumidos todos, en las experiencias más gratas y enriquecedoras que me permiten afirmar hoy día que la música dentro de la vida del hombre es una de sus más bellas expresiones internas y que entre todas las manifestaciones del arte en general, es la música la más susceptible a ser disfrutada sin importar que se tengan o no conocimientos en dicho campo.

En este sentido la labor del músico (incluyéndome por supuesto) es al mundo en general pero al alma de las personas en particular.

REPERTORIO

1. SUITE N.3 PARA CELLO SOLO EN C MAYOR

(TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA POR MILTON KATIMS)

J.S. BACH

Preludio

Zarabanda

2. KOL NIDREI PARA CELLO Y ORQUESTA

(TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)

MAX BRUCH

3. SONATA PARA VIOLA Y PIANO

PAUL HINDEMITH

I- Fantasía

II- Tema con variaciones

III- Finale (con variaciones)

4. SACHIDAO

SULKHAN ZINZADZE

5. LE GRAND TANGO PARA CELLO Y PIANO

(TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)

ASTOR PIAZZOLLA

1. SUITE N.3 PARA CELLO SOLO EN C MAYOR DE J.S BACH (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA POR MILTON KATIMS)

1.1 MARCO HISTÓRICO

Tradicionalmente se denomina “Barroco” al período que transcurre desde 1600 con el nacimiento de la ópera (Orfeo de Monteverdi en 1607) hasta 1750 año en que fallece J.S Bach. Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental. Alcanzó su momento de madurez en Italia hacia 1630 y se desarrolló en los cuarenta años siguientes. A partir de este momento se difundió por todas las naciones de Europa.

En la sensibilidad barroca se aprecia una tendencia hacia lo decorativo, un abandono de las reglas de la estética clásica, una búsqueda de originalidad a toda costa, un predominio de la fantasía sobre la fiel representación de la realidad, una exploración minuciosa de la psicología humana y un gusto desmesurado por la ampulosidad.

La palabra barroco (voz portuguesa que denota una perla de forma irregular) se tomó de la arquitectura en donde se utilizaba para un estilo sobrecargado y lleno de ornamentaciones. Su característica más notoria fue el uso del bajo continuo y el monumental desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales. Así se crearon numerosas formas musicales como el rondó (forma musical que un tema principal alterna con otros temas diferenciados), la sonata (pieza para uno o dos instrumentos que debe "sonar" ya que se contrapone a la cantata que debe cantarse), la suite (composición que consiste en una serie melodías para danzar como la allemanda, sarabanda, giga, gavotta, el bourré y minueto), el concerto grosso, las variaciones, el preludio, la fuga y el concierto (donde se escribe para un instrumento solista y orquesta).

En esta época la música vocal e instrumental están en plena igualdad por primera vez en la historia de la música, donde la instrumental cobra su primera madurez y un gran florecimiento. Este cultivo de la música puramente instrumental lleva a un importante

desarrollo de la técnica y por extensión al conocimiento de los instrumentos, como es el caso del destacado violinista Arcangelo Corelli (1653-1713).

1.2 LA VIOLA EN EL BARROCO

En esta época el órgano, el laúd, la viola da gamba y el clavecín vivieron su gran época dorada a nivel técnico, interpretativo y compositivo.

La viola da gamba es un instrumento musical antiguo de cuerda frotada, de una familia que va desde el sopranino hasta el contrabajo. Tiene 6 ó 7 cuerdas afinadas por terceras y cuartas y 7 trastes en el mástil. Posee un registro que va desde el re2 o el la1 cuando son 7 cuerdas, y puede lograr notas tan altas como las del violonchelo, cercanas al fa6. Fue muy empleada por los compositores renacentistas y barrocos hasta Bach. Después, como el clavecín, la viola quedo relegada por el violonchelo, mucho más fácil de tocar y de sonido de menor calidad de armónicos. Los nuevos tiempos requerían más línea melódica y menor posibilidad de ejecutar acordes. Estos tiempos del clasicismo la olvidaron hasta fines del siglo XIX, donde en círculos musicales franceses se redescubre la música antigua.

La familia de las violas da gamba es amplia, y tiene a lo largo de su historia numerosas variantes.

Entre los siglos XVI y XVIII en España era denominada "vihuela de arco" o "violón", en Francia viole y dessus de viol, y en Italia viola da gamba (viola de pierna, porque al contrario del violonchelo no se apoya en el piso, en contraposición a la viola común, que era llamada viola de brazo o viola da braccio (pronunciado bracho), que es la manera en que los alemanes llaman a la viola actual: Bratsche (Brache).

Además de estos instrumentos, se consideran de la familia de la viola da gamba: la viola bastarda, la viola pomposa, la viola d'amore y la viola de bordone (o viola barítono)

En la actualidad hay solistas virtuosos de la viola da gamba, como el belga Wieland Kuijken y su alumno el catalán Jordi Savall. Ambos han formado a multitud de especialistas de la viola da gamba dispersos por todo el mundo. Es posible su estudio en

conservatorios y escuelas de música de Europa, Japón y EE.UU., y se ha convertido en un instrumento imprescindible para todo grupo especializado en música barroca y renacentista.

1.3 JUAN SEBASTIÁN BACH

Organista y compositor alemán del periodo barroco, fue uno de los más grandes y prolíficos genios de la música europea.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca, una de las cimas de la música universal y del pensamiento musical occidental por su perfección técnica, profundidad intelectual y belleza artística. Bach es el último gran maestro del arte del contrapunto, y su máximo exponente, donde es la fuente de inspiración para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando hasta nuestros días.

1.3.1 Biografía. Juan Sebastián Bach nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 52 músicos de importancia. Bach recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad. A la muerte de su padre, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de Ohrdruff. En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg, pasando en 1703 a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar. Cuatro años después, en 1707, se casó con su primera esposa, Maria Bárbara Bach, prima segunda suya, y marchó a Mulhose (en alemán, Mühlhausen) como organista en la iglesia de San Blas.

Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernst. Allí permaneció durante los siete años siguientes, y se convirtió en concertino de la orquesta de la corte. En Weimar compuso unas 30 cantatas, obras para órgano y clavicémbalo. Comenzó a viajar por Alemania como virtuoso del órgano y como asesor de organeros.

Desde 1717 hasta 1723 trabajó como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Durante este periodo escribió

fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. A su vez compuso libros de música para su mujer e hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros incluyen el Clave bien temperado (I y II), las Invenciones (1722-1723) y el Orgelbüchlein (Pequeño libro para órgano, 1713-1717).

Tras la muerte de su primera esposa en 1720, Bach se casó con Anna Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte que le dio trece hijos, además de los siete que había tenido con su anterior mujer, y lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Se trasladó a Leipzig en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. Su cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de Leipzig no le satisfacía sin embargo por diversas razones: tenía disputas continuas con los miembros del consejo municipal, y ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. A pesar de ello, las 202 cantatas que se conservan aún de las 295 que compuso en Leipzig, todavía se siguen escuchando, mientras que música que entonces parecía novedosa ha quedado en el olvido.

La música está siempre muy ligada al texto, y lo ennoblece con su expresividad e intensidad espiritual. Entre estas obras destacan la Cantata de la Ascensión y el Oratorio de Navidad, formado este último por seis cantatas. La Pasión según san Juan y la Pasión según san Mateo también están escritas durante el periodo de su estancia en Leipzig, al igual que su magnífica Misa en si menor. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan las famosas Variaciones Goldberg, el segundo libro del Clave bien temperado y el Arte de la fuga, magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y 4 cánones. La trascendencia de la música de Bach se debe, en gran parte, al alcance de su intelecto.

Es conocido como el maestro supremo del contrapunto. Era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Si quería, podía combinar en una misma composición los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el contrapunto alemán.

Juan Sebastián Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular en un ojo, realizada por el cirujano ambulante inglés llamado Taylor, que años después operaría a Handel, con iguales resultados.

1.3.2 Obra. Dentro de su vasta obra existen dos grandes bloques: uno es la música vocal, que comprende cantatas, pasiones, oratorios, corales, etc., y el otro es la música instrumental, desde conciertos (varios para un único solista y otros con hasta incluso cuatro solistas), sonatas, suites, oberturas, preludios, fugas, fantasías, cánones, variaciones, pasacaglias, etc, todos para una amplísima gama de instrumentos (prácticamente todos los de la orquesta) de su época (la primera mitad del siglo XVIII), desde los más modernos, flauta travesa, hasta los que estaban en su cenit (laúd, viola da gamba, clavecín), incluso con instrumentos que quedaron como una curiosidad y nada más, como el clavecín-laúd, un híbrido de clavecín y laúd.

Creó el concierto para teclado en el 5º Concierto de Brandenburgo BWV 1050 (1719), en el cual el teclado adquiere un papel solista que hasta entonces nunca había tenido.

Después G. F. Handel y Vivaldi tomarían ejemplo de esta novedad y compusieron sus respectivos Conciertos para órgano, fundándose así un nuevo género que adquiriría bastante importancia en los siglos posteriores, como los Conciertos para piano de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt testifican.

Su producción está totalmente sostenida en la coral alemana, el concierto italiano y la suite francesa, donde el contrapunto alemán, complejo y rebuscado, tiene un papel muy importante.

Dominó a la perfección el estilo, técnica y géneros autóctonos alemanes del órgano (tocatas, preludios, fugas, corales), franceses del clave (suites, oberturas) y los italianos del violín (conciertos, sonatas, sinfonías). Su estilo es fácilmente adaptable en todos los géneros de su época, quizás excepto la ópera, género en el cuál no escribió ni una sola nota.

Bach prácticamente compuso para todos los géneros, en multitud de combinaciones instrumentales y vocales. Culminó y realizó obras destacables aparte de mejorar el género, elevarlo a un nivel superior e incluso crear géneros nuevos, como la sonata para teclado y un instrumento. En algunos géneros es el gran maestro de todos los tiempos. Sus Pasiones son las mejores obras de todo el repertorio, igual que las cantatas, las tocatas y fugas, los preludios entre otros géneros.

Dentro de su música vocal sólo se han conservado 482 obras completas de las 525 existentes y de sus 494 obras de música instrumental destacan 227 piezas para órgano, 189 para clavicémbalo, 20 para instrumento a solo, 16 para grupos de cámara y 30 para orquesta, entre otras.

1.4 LA SUITE

De igual forma que los preludios, fantasías, variaciones y fugas, tuvieron su gran auge, la forma suite está estrechamente relacionada con antiguas prácticas vocales e instrumentales, además de la tradición de adornar melodías con la finalidad de enriquecerlas o variarlas. Particularmente en Bach, la suite está relacionada con las formas procedentes de la improvisación en el teclado o en los instrumentos polifónicos de cuerda como el laúd.

Aunque la mayoría de las melodías bailables fueron de origen popular, la alta demanda social durante el Renacimiento y el Barroco contribuyeron a que la suite se convirtiera en una de las formas más importantes en el período Barroco.

Si bien el desarrollo y la perfección de las formas ocurrieron en diversas regiones, los nombres de los géneros pertenecen en su mayoría al país que los vio nacer. La suite entonces, aunque los elementos que la conforman son procedentes de toda Europa, es categóricamente francesa. Originalmente, la palabra suite no se refiere más que a una sucesión o serie de danzas y su disposición. En este punto surge el propósito principal de la composición de una suite: la danza, que junto con la canción o *canzone* formó la más importante fuente de la música instrumental que se venía creando desde el período renacentista. Ambas, de manera específica, cubrían sus necesidades creativas

basándose en diferentes tradiciones. La canción, por un lado, se basa en los procedimientos universales de composición establecidos por la música vocal ya sea sagrada o profana. La suite, por el otro, quedó al margen de esos procedimientos respetando su origen instrumental y teniendo como condición esencial la claridad de sus ritmos.

La estructura formal de la suite en la época de Bach no es más que la culminación de una extraordinaria contribución internacional de danzas populares durante el siglo XVI que continuó enriqueciéndose durante décadas. El origen de las danzas data de épocas anteriores a la constitución formal de la suite. Las de origen español (*chacona*, *zarabanda*) eran comunes desde aquel siglo; las italianas (*pavana*, *gallarda*) y el *courante* francés son también de fecha antigua. Hay danzas italianas en España en el siglo XVI, no muy populares y muy probablemente difundidas en Italia en la época de la dominación española durante el Renacimiento. La *giga* inglesa se transformó de una manera en Italia y de otra en Francia al unirse durante el siglo siguiente con *allemandes* y *courantes*, además de otras danzas que pasaron a formar parte de la suite.

La forma inicial de la suite es la combinación de dos danzas: una en compás binario y la otra, en ternario. Las primeras *allemandes* que se encuentran impresas en libros pertenecen también al siglo XVI. La *allemande* era una danza "baja", es decir de movimientos pausados en la que apenas y se levantaban los pies, según era lo propio a las damas señoriales pomposamente ataviadas. Los compositores franceses del siglo XVII se limitaron a imprimir sus danzas en grupos del mismo carácter (sólo *allemandes*, por ejemplo). Sin embargo, en la práctica danzable o en la ejecución instrumental se seguía un orden determinado según lo conveniente en cada caso, pero no estaba nada realmente establecido. Otra importante aportación francesa iniciada por *Francois Couperin* (1668-1733) en su trabajo para clavecín y harpsicordio alrededor de 1720, fue la de transformar el carácter estático de las danzas procedente del siglo XVI, añadiéndoles ese refinamiento barroco (como se puede notar particularmente en el *courante*) además de alargar el repertorio del grupo de danzas opcionales de la *suite*, que se mencionarán más adelante.

Una vez que las danzas se convirtieron en piezas de música instrumental, restringieron la variedad de la expresión haciendo de sus caracteres simples normas, y de la espontaneidad de su primera función, fórmulas de composición. Cabía entonces la posibilidad de concebir a la *suite* como una *forma*, compuesta por la metodización de un cierto número de parejas de danzas.

La metodización de la suite progresa con los compositores alemanes, aunque cada músico elegía el orden que le parecía mejor. Lo que sí es de tradición universal tanto en la suite como en las variaciones, es su igualdad tonal (aunque existan un par de casos en Bach en donde algunos movimientos aparecen en diferente tonalidad: como son: el segundo *minuet* de la cuarta *suite inglesa* y segunda *gavotte* en la *ouverture à la manière française*). Esta tradición procede de las necesidades del laúd, donde había que cambiar a veces de afinación para tocar en una tonalidad diferente, hecho que perjudicaría indudablemente la continuidad de la suite por el tiempo que se requería para afinar el instrumento al inicio de cada danza.

1.4.1 La suite a partir de Bach. Las suites alemanas que están más cerca de Bach son las de *Johann Krieger* (1649-1725) las cuales terminaban con una danza de libre elección que Bach prefiere incluir en penúltimo lugar entre la *zarabanda* y la *giga*. Para ello recurre a multitud de tipos que todavía conservaban su carácter danzable, además de danzas de creación o divulgación más reciente y por lo tanto, de mayor novedad e interés que las tradicionales: el *menuet*, la *gavota*, el *bourré*, *paspié*, *rigodón* y *loure*, todas ellas de origen francés.

La suite en la época de Bach estaba denominada también como *sonata*, *obertura* y *partita*. La *Sonata da Camera* de *Arcangelo Corelli* (1653-1713) por ejemplo, es prácticamente una suite que va precedida por un prelude de carácter libre. El nombre de *ouverture* dado por algunos compositores alemanes (incluido Bach) a series de danzas para orquesta, proviene de haber sustituido el prelude o *intrada*, (un tanto de carácter festivo y en aire de marcha) por una pequeña parte de carácter más general.

Las suites para orquesta y claves en la vida de Bach como compositor, representan un momento fructífero, compuso alrededor de 20 suites (*ouvertures*) para oboes, fagotes,

flautas, trompetas y timbales, sin olvidar su trabajo para instrumentos de cuerda: las *partitas* (o suites) para violín solo y las 6 suites para violonchelo solo.

1.4.2 Esquema estándar de la forma suite establecido por J.S. Bach. El *preludio*, pieza destinada a tocarse como introducción, fue empleado primeramente por *Louis Couperin* (Francia, 1626-1661) quien creó un estilo completamente libre en su ritmo y por tanto escrito sin los valores convencionales de las notas. La sucesión de danzas predeterminada por Bach es la siguiente:

- *Allemanda*: Danza de origen alemán, de *tempo* moderado y ritmo binario; su forma presenta por regla general dos partes con repeticiones e inicia con una *anacruza*.
- *Courante*: Danza francesa similar al *saltarello*, aunque con una textura generalmente más ligera lograda por la sucesión de figuras breves. Aunque existen dos tipos de *courante* (italiana y francesa) las danzas pertenecientes a las suites de Bach son del tipo francés con *tempo* de 3/2 ó 6/4.
- *Zarabanda*: Danza española generalmente lenta y grave, a tres tiempos y de estructura binaria. Se caracteriza en su forma clásica por una acentuación sobre el segundo tiempo del primer compás
- *Minuet*: Danza aristocrática de origen francés de ritmo ternario y *tempo* más bien lento. Como baile de sociedad, el *minuet* conservó un primer plano durante todo el siglo XVIII. Fue la única danza de la suite retomada por los nuevos géneros (cuarteto, sonata, sinfonía).
- *Giga*: Vocablo alemán adoptado en Irlanda e Inglaterra con el que se denominaba el instrumento por excelencia para acompañar bailes populares: *geige* o violón. Entre los ingleses, la *giga* podía adoptar medidas binarias o ternarias. Sin embargo, en Francia generalmente el ritmo era con puntillo y se anotaba, o bien como 6/8 ó como 6/4. De carácter animado y virtuosístico.

Si bien estas cuatro danzas son las más importantes, habitualmente se incluyen algunas adicionales como Bourrée, Gavotte, Minuet y otras.

1.4.3 Suites para Cello Solo. Sobre las suites de J.S. Bach, Mstislav Rostropovich ha escrito: “...las suites representan un gran reto técnico, particularmente la sexta suite, la cual fue escrita para un violonchelo de 5 cuerdas. La primera suite puedo definirla como juvenil. Es la más corta y está en una tonalidad mayor (Sol mayor). La estructura de cada suite aumenta sucesivamente en complejidad. Los preludios también crecen estructuralmente además de que cada vez son más extensos, culminando con el preludio de la suite N.6, en la cual veo como una sinfonía para cello solo. En mi opinión, el preludio es el movimiento más substancial de cada suite. Son muy variados y contienen las más profundas ideas en la música de Bach...”¹.

Aunque en nuestros tiempos pareciera sencillo o común el tratamiento armónico de las suites para violonchelo solo, Bach fue quien le dio un giro importante a las posibilidades técnicas de tal instrumento yendo más allá del papel meramente acompañante que desempeñaba en esta época y fue como el cello adquirió la importancia que merece un instrumento solista, con personalidad propia y con capacidades de ejecución hasta entonces privilegio de ejecutantes del violín o del tan afamado teclado. Las Seis suites para violonchelo solo tenían más importancia pedagógica que de cualquier otra índole; tan sólo en la producción musical de J.S.Bach pueden encontrarse miles de tratados de armonía contrapunto y forma.

Llama la atención, entonces, que Bach fuera el primer músico no violonchelista interesado en ir más lejos de lo hasta entonces visto dentro del contexto técnico del instrumento. Y el hecho de que durante mucho tiempo después de su composición las Suites fueran vistas como ejercicios o, peor aún, como simples curiosidades, nos ubica en el contexto instrumental de la época y en el ingenio musical de Bach.

¹Extracto del CD: *EMI Classics, J.S. Bach. Cello- suites, 1995.* Mstislav Rostropovich, gran violonchelista y director de orquesta, quien hace un estudio profundo sobre timbre y el color de las seis suites para violonchelo solo de J.S. Bach.

No se conoce la fecha exacta de la composición de las Seis suites para violonchelo solo ni existe el manuscrito autógrafo de tales piezas, sino varias copias debidas a Anna Magdalena, segunda esposa de Johann Sebastian y a Johann Peter Kellner, organista y amigo de Bach. La copia de Anna Magdalena contiene algunos errores. La de Kellner, realizada en 1726, es más exacta, aunque falta una pieza. De todas formas, Anna Magdalena da indicaciones de fraseo muy valiosas. La primera edición impresa de estas Suites es de 1825, en la casa Probst de Viena, bajo el título de “Seis sonatas o estudios para violonchelo solo”.

1.4.4 Transcripción para viola de Milton Katims 1909-2006 (notas del editor). “Esta edición y transcripción para viola de las Suites para cello de Bach representan la culminación de muchos años de estudio y enseñanza además del intento por seguir fielmente lo que se conoce en los manuscritos y poner impresa como, es lógico, mi manera de tocarlas aunque sepa que este trabajo es sólo una realización parcial de mi pensamiento creativo. Mi esperanza no es otra que la de poder proporcionar algunas bases para guiar al violista quien finalmente decidirá como interpretar a su modo lo impreso. Es él quien en aras de alcanzar un horizonte musical confiable, desarrollará naturalmente la más adecuada percepción estética al interpretar las obras. Agregado a esto, es ineludible escapar al compromiso y al desafío de transcribir ideas y conceptos musicales, que por la naturaleza misma del arte se tornan muy subjetivos. En una carta para mí, Pablo Cassals, escribe: “...Pienso que es muy bueno que usted publique su propia edición de las Suites de Bach. Es natural que nunca pueda tocar dos veces de la misma manera, las ideas básicas quizás sean las mismas, pero no es posible tocar esta música (de hecho cualquier música) de la misma manera cada vez...” (Febrero 4-1970)

Tanto en el manuscrito original como en la primera edición impresa no hay prácticamente ninguna dinámica, tampoco alguna indicación en los tempos. Las señales de metrónomo que aquí se sugieren son sólo una propuesta para que el violista cuente con un punto de partida. En lo que respecta a la duración estimada de cada movimiento que aparece siempre al final del mismo (del lado inferior derecho) cumple la función de serle útil al violista en esa búsqueda real del tiempo.

El objetivo es que esta edición traiga más comprensión hacia las magníficas Suites para cello de Bach... Yo siempre estoy encontrando nuevas cosas en ellas”².

Milton Katims³.

Esta edición fue revisada en 1980, 1982 y 1994.

1.5 ANÁLISIS DE LA SUITE N.3 PARA CELLO SOLO EN C MAYOR DE J.S.BACH (1722)

La siguiente es una tabla con los aspectos generales más importantes de cada una de las danzas que conforman esta Suite N. 3:

Tabla 1. Danzas de la Suite

	Preludio	Allemanda	Courante	Zarabanda	Bourré I	Bourré II	Giga
Metro	$\frac{3}{4}$	4/4	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	2/2	2/2	3/8
Forma	Libre	Binaria	Binaria	Binaria	Binaria	Binaria	Binaria
Carácter	Lírico, versátil, cantable	Danzable, ligero	Ligero, saltando	Lírico, reflexivo	Ligero, danzable	Alegre, Rubato	Enérgico, Vivaz

Fuente: Autora

1.5.1 Preludio. Se trata de una pieza musical destinada a un instrumento solista, cuya función es introducir a otros movimientos de formas más complejas, en este caso las danzas. En el siglo XIX se independizó como pieza con un carácter propio.

Generalmente todos los preludios escritos por J. S. Bach se construyen en una misma métrica y carácter constante de principio a fin, donde cada ejecutante guarda, dentro de lo estandarizado, la libertad en la ejecución del mismo.

El Preludio al que haré mención pertenece como ya se ha dicho a la Suite N.3 de Bach para cello solo. De tonalidad Do mayor y escrito en compás $\frac{3}{4}$, este movimiento posee un

²Bach, Six cello suites, International music company, New York.

³ Milton Katims (1909-2006), músico y director orquestal estadounidense de renombre mundial.

carácter libre y a modo de cadencia siempre dentro de los parámetros que el mismo Bach estableció al componerla, es decir, dentro de un tempo moderado. El registro en toda la obra se mueve siempre gradualmente sin saltos abruptos.

El motivo inicial del Preludio se forma por una escala descendente de Do Mayor, una manera muy clara de presentar la tonalidad de este movimiento y de la Suite. El rango melódico del instrumento es explorado en tal inicio desde su tesitura intermedia (Do 2) hasta su nota más grave (Do de octava pequeña).

Figura 1. Compás 1 y 2

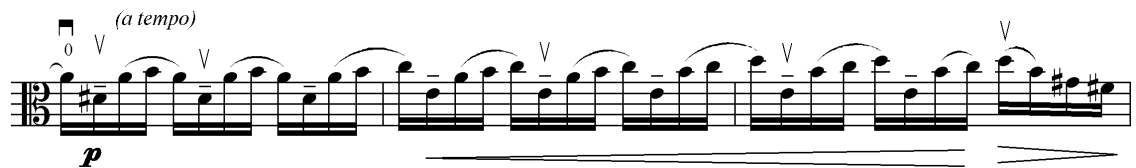


Fuente: Autora.

Se observa además, un movimiento continuo de escalas ascendentes y descendentes (con articulación legato), que dibujan un contorno de ola en la primera frase (compás 1 al 6), y la alternación de terceras en la segunda frase (7-12) dentro del movimiento gradual de la melodía.

Los primeros indicios de pedales armónicos, donde las notas del bajo se mantienen y se mueven en secuencia con la voz superior se hacen presentes en los compases 21 al 23 como se muestra en el gráfico:

Figura 2. Compás 21 al 23



Fuente: Autora.

Este desarrollo musical alcanzará su punto máximo en los compases 44 al 60 en donde aunque la nota pedal (sol) no varía, si es la sección que más contraste muestra debido a la progresión armónica que delimita cada frase y al papel que juegan las dinámicas en cuanto a que parecieran sugerirse solas a medida que se avanza en la progresión.

Figura 3. Compás 45 al 60

The musical score for Figure 3, measures 45 to 60, is presented in four staves. The first staff starts with a forte (*ff*) dynamic. The second staff includes a decrescendo (*dim.*) and a *poco a poco* marking. The third staff features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff includes a crescendo (*cresc.*) marking and a key signature change to one flat (B-flat) in the final measure.

Fuente: Autora.

Dos cortos pero fundamentales compases son los que formarán el puente y punto de equilibrio hacia un nuevo material de carácter muy lírico con arpeggiatos que exploran la tesitura intermedia de la viola. Son el compás 35 y 36 que acompañados de un diminuendo sutil se acercan paulatinamente (*cresc. poco a poco*) al clímax del movimiento.

Figura 4. Compás 35 al 37

f *dim.* *(poco cal.)* *pp*

Puente

Fuente: Autora.

Figura 5. Compás 35 al 46

f *dim.* *(poco cal.)* *pp*
cresc. *poco a poco*

Nuevo material

Fuente: Autora.

La continua marcha de las semicorcheas de los compases siguiente se ve interrumpida ya al final del Preludio por una serie de acordes seguidos de silencios que dan la impresión sonora de haber detenido el tempo de la obra y que llevan al clímax del Preludio. Se resuelve constantemente a la tónica pero es hasta el compás 88 donde se concluye por fin la obra.

Figura 6. Compás 78 al 88



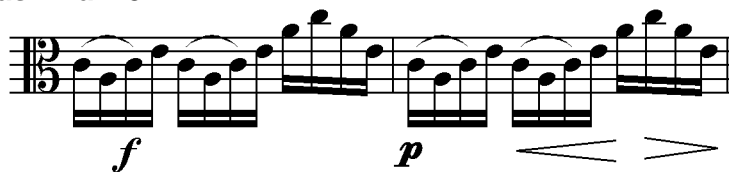
Fuente: Autora.

En cuanto a las articulaciones generales del movimiento son estas el legato, el arpegiato y el detaché que requieren de un manejo controlado y amplio del arco sobre las cuerdas incluyendo los acordes del final que en vez de atacarse con acento, deben ejecutarse largos con gran sonoridad y buen contacto de las cerdas con la cuerda.

Las dinámicas que se proponen en la transcripción de Milton Katims no son otra cosa que el producto de la melodía misma comportándose (como ya se mencionó) a modo de ola; al ascender en el registro el volumen aumenta y lo contrario.

Con respecto a los contrastes presentes en el transcurso del movimiento, el juego de *f* y *p* ocurre como característica propia del periodo barroco como en los compases 27 y 28 que actúa a modo de replica.

Figura 7. Compás 27 al 28



Fuente: Autora.

No obstante, la sonoridad requerida debe ser siempre la de un instrumento solista en todo su esplendor, teniendo en cuenta además que Bach no tuvo ningún inconveniente en escribir la obra en una tonalidad natural para la afinación del instrumento.

Tabla 2. Preludio. Aspectos generales

Forma	Libre
Tonalidad	Do mayor
Metro	$\frac{3}{4}$
Articulaciones generales	Legato, detaché, arpeggiato
N. total de compases	88
Carácter	Majestuoso, Lírico, Versátil, Cantable
Indicación del tempo	Allegro ma non tanto

Fuente: Autora.

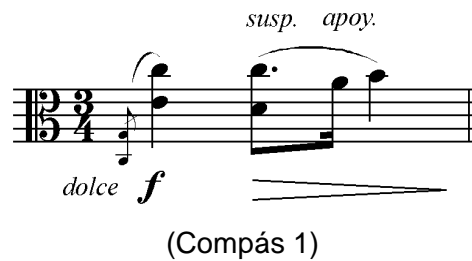
1.5.2 Zarabanda. Dentro de la suite, la zarabanda suele aparecer después de la courante, y en Bach, ésta se caracteriza por su estilo puramente instrumental, donde domina la ornamentación, la textura polifónica, el carácter grave y la exigencia técnica sin dejar de mencionar cierto matiz espiritual y religioso (tal como lo describiera Cassals refiriéndose a la Zarabanda de la Suite N.6, donde la música evoca la idea de la Pasión de Jesucristo).

Este movimiento de la Suite N.3, de forma binaria y carácter ampliamente lírico y majestuoso, hace contraste con las anteriores danzas y a su vez brinda un contraste para presentar el material vivo de las siguientes (Bourré I –II y Giga).

En su construcción, el uso alternado de acordes en bloque y secciones melódicas equilibra la constante tensión y relajación de sus frases. Todo se mueve a través de esto: tensión y relajación, produciendo un efecto auditivo muy polifónico.

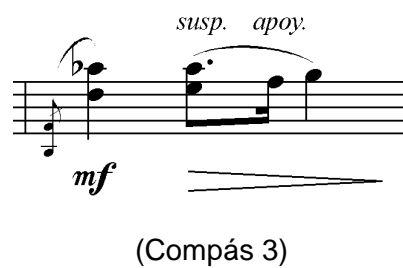
La Zarabanda se apoya básicamente en suspensiones y apoyaturas, que retardan la melodía que se mueve a grados cercanos, alternando esto a su vez con triadas dentro de un registro muy cómodo para el instrumento.

Figura 8. Compás 1 al 5



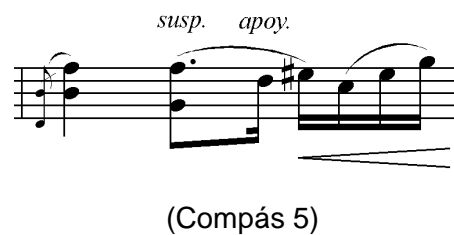
Musical notation for measure 1. The staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G2, followed by a dotted quarter note G2. The second measure features a suspension on G2 (marked *susp.*) and an appoggiatura on F2 (marked *apoy.*). The dynamic marking is *dolce f*. A hairpin indicates a crescendo.

(Compás 1)



Musical notation for measure 3. The staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G2, followed by a dotted quarter note G2. The second measure features a suspension on G2 (marked *susp.*) and an appoggiatura on F2 (marked *apoy.*). The dynamic marking is *mf*. A hairpin indicates a crescendo.

(Compás 3)



Musical notation for measure 5. The staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G2, followed by a dotted quarter note G2. The second measure features a suspension on G2 (marked *susp.*) and an appoggiatura on F2 (marked *apoy.*). A hairpin indicates a crescendo.

(Compás 5)

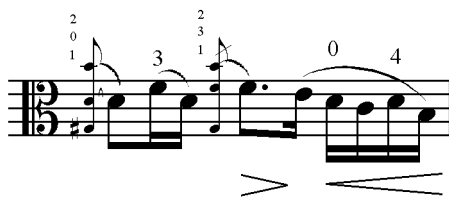
Fuente: Autora.

Escrita en metro de 3/4 y de forma binaria, la segunda sección (compás 9 al 24) difiere de la primera en su extensión, la primera con 8 compases y la segunda con 16. Allí la pieza se desarrolla a partir de un motivo rítmico-melódico similar al de la primera sección, sólo que en ésta segunda se logra más contraste y movimiento.

Figura 9. Compás 2 y 10 (primera sección y segunda sección)



Compás 2 de la primera sección
(Compás 2)



Compás 2 de la segunda sección
(Compás 10)

Fuente: Autora.

Apoyados en los orígenes de esta danza, donde el acento del segundo tiempo es más marcado, justificaremos tal característica observando el final de algunas frases. En ellos se acentúa y refuerza, con el uso de acordes, este segundo tiempo en cuestión.

Figura 10. Compás 8, 16 y 24

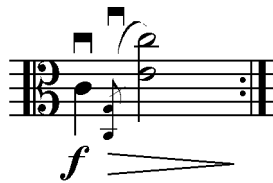


mf >

Compás 8



Compás 16



Compás 24

Fuente: Autora.

Con respecto a las dinámicas, éstas se desarrollan todas dentro de lo normal, es decir, no alcanzan ni *f* ni *p* exagerados o abruptos. Hablaremos mejor de la calidad sonora con la que debe interpretarse este tercer movimiento de la Suite ya que es una pieza de una delicadez y de una belleza tales que un sonido brusco y forzado opacaría totalmente la composición. Es importante por tanto, enfatizar en una correcta distribución del arco y en el control de la presión del mismo sobre las cuerdas.

Tabla 3. Zarabanda. Aspectos generales

Forma	Binaria AB
Tonalidad	Do mayor
Metro	$\frac{3}{4}$
Articulaciones generales	Legato, arpeggiato, detaché
N. total de compases	24
Carácter	Lírico, meditativo
Indicación del tempo	Larghetto

Fuente: Autora.

2. KOL NIDREI PARA CELLO Y ORQUESTA MAX BRUCH (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)

2.1 MARCO HISTÓRICO

El romanticismo, movimiento artístico que dominó en la literatura, la pintura y la música durante el último periodo del siglo XVIII y principios del XIX, se caracterizó por una amplia variedad de rasgos, muchos de los cuales pueden encontrarse ocasionalmente en la música de otras épocas; a pesar de ello, las ideas románticas determinaron el pensamiento de los compositores a lo largo del siglo XIX. La música del romanticismo intentaba expresar como el resto de las artes, la realidad captada mediante la emoción, el sentimiento y la intuición, buscaba describir tales emociones con verdades profundas. El romanticismo fue la edad del individuo, y el suceso más significativo entre compositores y artistas, fue la Revolución Francesa.

En su país de origen tuvo un efecto inmediato sobre la ópera. En lugar de los argumentos del barroco, que generalmente buscaban su inspiración en la antigüedad clásica y reflejaban una jerarquía organizada de dioses, gobernantes y pueblo, ahora los temas se situaban en el excitante y peligroso tiempo presente. Un género que acabó llamándose ópera de rescate trataba, por lo general, del cautiverio de la heroína a manos de un tirano y del rescate por su amante. También aparecían con frecuencia dilemas que se solucionaban en el último momento gracias a los esfuerzos de los propios seres humanos, en lugar de la intervención divina de la ópera del barroco.

En la nueva era sin dioses, las ceremonias parisinas asumieron la forma de vastas odas corales con música, a menudo interpretada al aire libre, que alababan al ser humano y a un difuso ser supremo, así como a las virtudes revolucionarias de la libertad, la igualdad y la fraternidad.

El creciente interés por la naturaleza que caracterizaba al romanticismo encontró su expresión más viva en la música desde el comienzo. Muchas óperas otorgaban un papel destacado a la tormenta, la avalancha, el fuego, los hundimientos de barcos, las

erupciones volcánicas y otras manifestaciones que colocaban al ser humano a merced de las fuerzas irracionales del Universo.

Como parte de la edad del héroe, el intérprete se convertía en uno de ellos, por lo que debía vencer azarosas dificultades mediante su técnica y expresar las emociones que muchos sentían pero nadie podía articular con tanto talento; puesto en tela de juicio el antiguo orden social, político y religioso, el hombre se enfrentaba solo a sus propios recursos, por lo que el individualismo artístico se premiaba.

Con Niccolò Paganini, las extremas dificultades técnicas de la música para violín dieron alas a la fascinación enmarcada por el dominio casi diabólico de una personalidad macabra y sombría. Franz Liszt sigue su ejemplo convirtiéndose en uno de los más grandes pianistas de todos los tiempos, máximo representante de lo que se conoció como edad del virtuosismo. Frédéric Chopin exploró la poesía mediante sus estudios a la vez que desarrolló la idea de nocturnos a igual modo que otras danzas poéticas (valeses, polonesas y mazurcas), así como baladas y preludios que describen atmósferas.

- Propiedades principales de la música romántica:

- Abundancia de alardes técnicos y virtuosismo.
- Melodías bellas y apasionadas. A veces poseen la incorporación de giros melódicos procedentes de la música tradicional o popular.
- Empleo muy flexible del movimiento y la pulsación, que provocan una sensación de vaivén.
- Gran utilización de efectos dinámicos.
- Armonías enriquecidas con cambios constantes de tonalidad.
- Aumento de posibilidades tímbricas.
- Las formas llegan a tener una de gran duración y se aplican de manera más libre lo que permite más espontaneidad.
- La unión de las anteriores características da una música de carácter muy marcado y de gran potencia expresiva.

- Consecuencias del romanticismo en la vida musical:

- Cambio de mentalidad en la percepción del artista por parte de la sociedad.
- Se generan nuevas fuentes de ingresos: los derechos de autor y el porcentaje sobre las entradas en los conciertos.
- Nace el gran público musical -la burguesía, mucho más numerosa que la aristocracia- de cuyo aplauso o rechazo dependía el artista.

Los compositores románticos se ubican de la siguiente forma dentro de la época romántica:

- Clasicismo/transición al romanticismo (nacidos 1770-1800).
- Primer Romanticismo (nacidos 1800-20).
- Romanticismo medio (nacidos 1820-40).
- Romanticismo tardío (nacidos 1840-60).
- Romanticismo/transición al siglo (nacidos 1860-80).

2.2 LA VIOLA EN EL ROMANTICISMO

“...Para los jóvenes románticos, William Shakespeare es el símbolo de la libertad frente a las limitaciones del drama clásico francés y Berlioz se sintió animado a responder con una forma musical próxima a la novela en Harold in Italy (1834). En esta sinfonía, basada en otra figura romántica, la de Lord Byron, un solo de viola deambula por un paisaje y unos escenarios característicos del romanticismo. El instrumento personifica a un Byron romántico, libre de las restricciones clásicas, pero al mismo tiempo aislado y prendado de la melancolía que encarna el sonido de la viola...”⁴.

Con el romanticismo se produjo un resurgimiento del instrumento en composiciones como la Sinfonía para viola y orquesta Harold en Italia (1834) como se ha mencionado anteriormente.

Las violas construidas en el siglo XVIII tenían unas dimensiones de 38 cm. para combinar su uso con el violín. En esta época aparece la scordatura que se basaba en afinar la viola

⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_romanticismo

más alto de lo normal y es a finales del siglo, cuando empiezan a construirse violas grandes aunque eran muy escasas. Tenían un tamaño de 45 a 47 cm. pero aún de baja calidad.

Durante el romanticismo, compositores como Weber, Belioz, Wagner y otros destinaron sus composiciones a los salones aristocráticos en donde la viola actuaba como protagonista e interprete principal debido a que su tesitura débil limitada por su tamaño no la permitía hacer frente a las orquestas cada vez mayores y a los auditorios.

Posteriormente hubo un periodo de experimentación por parte de los fabricantes de violas. En el siglo XIX el modelo tenía alrededor de 41 cm lo que permitió que su nuevo sonido y el contraste que tenía dentro de la orquesta, inspiraran a muchos compositores importantes como Rubinstein, Max Reger, Béla Bartók, Benjamin Britten, entre otros. En los cien años siguientes se alcanza la edad dorada de la historia de la viola. Se componen 150 conciertos por varios compositores desde Stamitz hasta Schnittke.

2.3 MAX BRUCH

Bruch, director y compositor del período romántico, fue un claro continuador de Felix Mendelssohn, y un fecundo melodista que buscó sus fuentes de inspiración en la música popular.

2.3.1 Biografía. Compositor y director de orquesta alemán. Nació en Colonia el 6 de enero de 1838. De pequeño Bruch ya mostró talento para la música y recibió sus primeras clases. De ahí que a los 11 años ya había compuesto algunas obras que se interpretaron en público. En 1852, cuando sólo tenía 16 años, compuso su primera sinfonía y un cuarteto de cuerdas, lo que le valió un premio de la Fundación Mozart en Fráncfort del Meno (Frankfurt am Main en alemán) y una beca. Al año siguiente, inició sus estudios de música en Fráncfort, que proseguiría más adelante en Leipzig.

Después de cinco años terminó su formación y trabajó durante tres años en Colonia como profesor de música. Entre 1861 y 1865 realizó numerosos viajes por Alemania, Austria, Francia y Bélgica, donde dio recitales como director de orquesta. Al final de ese periodo

aceptó el cargo de director de música en Coblenza y más adelante de director de orquesta en Turingia.

En 1870, Bruch se instaló en Berlín, donde volvió a trabajar como profesor de música, y a sus 42 años se casó con una cantante con la que tuvo cuatro hijos. Fue nombrado en ese mismo año director de la Orquesta Filarmónica de Liverpool, en Inglaterra, donde permaneció tres años. A continuación dirige la orquesta de la ciudad de Breslau (entonces Alemania), hasta que se hace cargo en 1891 de la dirección de la escuela de composición en Berlín. En los años siguientes, Bruch es distinguido en repetidas ocasiones. Recibe el título de profesor *honoris causa* por las universidades de Cambridge y Berlín a donde ingresa en la academia de Bellas Artes como miembro de la dirección. En sus últimos diez años de vida renuncia a sus cargos y se dedica por entero a la composición.

Entre sus obras más reconocidas se encuentran los conciertos para violín, siendo el más importante el Concierto para violín en sol menor, aún aclamado por el público de nuestro tiempo y de una acogida tan extraordinaria hasta el punto de poder compararle con el concierto para violín de Mendelssohn. Son también muy conocidas hoy día su Fantasía escocesa para violín y orquesta, el Kol Nidrei para violonchelo y orquesta, basado en melodías hebreas. Max Bruch compuso otras muchas obras que fueron populares en su época, como sus tres sinfonías y obras orquestales, sus óperas y obras corales.

Muere a los 82 años de edad el 2 de octubre de 1920.

2.3.2 Obras

- Concierto nº 1 para violín y orquesta 1867
- Fantasía escocesa nº 1 violín y orquesta 1880
- Kol Nidrei violonchelo y orquesta 1881
- Concierto nº 2 para violín y orquesta 1877
- Concierto nº 3 para violín y orquesta 1890
- Canción de la Campana Op.45 (basada en el poema de Friedrich Schiller)
- Cantata Odiseo Op.41
- Cantata Aquiles Op.50

2.3.3 El Kol Nidrei. Col Nidré o Cal Nidré es el nombre de la declaración recitada en la sinagoga previa al comienzo del servicio vespertino de Yom Kipur (conmemoración judía del Día de la Expiación o Perdón) y su nombre está tomado de las palabras iniciales de tal declaración. Se introdujo en la liturgia con la oposición de las autoridades rabínicas, repetidamente atacada por los férreos seguidores de la Halaka o recopilación de las principales leyes judías, hasta el punto de que en el siglo XIX fue eliminada de los libros de oración de numerosas comunidades judías en Europa Occidental.

Antes de la puesta del sol en la sinagoga, se abre el arca y los dos rollos de la Torá son sostenidos por dos rabinos o dos miembros de la comunidad y entonces se recita la frase: *“En el tribunal de los cielos y en el tribunal de la tierra, por el permiso de Dios, alabado sea, y con el permiso de su santa congregación, nosotros mantenemos que esta permitido rezar junto con los transgresores de la ley”*⁵.

A partir de ese momento el cantor (Jazán) entona la oración aramea comenzando con las palabras Col Nidré, y con una melodía *en crescendo* repite tres veces las siguientes palabras:

*“Todos los votos, obligaciones y juramentos que nos atan desde este Yom Kipur hasta el siguiente (cuya feliz llegada esperamos) quedan anulados. Quiera Dios redimir, absolver, perdonar, anular e invalidar y dejar sin efecto esos votos, que no nos aten ni tengan poder sobre nosotros, los votos no serán eficaces ni obligatorios, ni las promesas o juramentos, y será perdonada toda la congregación de los hijos de Israel, y el extranjero que vive en medio de ellos, viendo que todo el pueblo estaba en la ignorancia”*⁶.

Seguidamente el Jazán cierra con una bendición:

*“Bendito seas, oh Señor nuestro Dios, rey del universo, que nos ha preservado y mantenido con vida para esta celebración”*⁷.

Después los rollos de la Torá son devueltos y se continúa el servicio religioso.

⁵http://es.wikipedia.org/wiki/Kol_Nidre

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

La esencia de esta oración es transmitir un mensaje de que aún, si el hombre hiciera o pronunciara una idea o un comentario que no van de acuerdo con la forma de vida del judío creyente, se deberá entender que sus comentarios son de la boca para afuera, y en el interior de su corazón siempre seguirá apegado a su Torá.

No existe pues casi ninguna otra canción tradicional judía que haya atraído tanto la atención por parte de los compositores del siglo pasado. El mismo Bruch, escribió lo siguiente sobre el Kol Nidrei, en una carta al cantor y musicólogo Eduard Birnbaum el 4 de diciembre de 1889:

“... Conocí la oración del Kol Nidrei y algunas canciones judías en Berlín a través de la familia Lichtenstein, con la que entablé amistad. Aunque soy protestante, como artista me sentí profundamente atraído hacia la belleza de estas melodías y, por lo tanto fue mi deseo propagarlas a través de mi música... Siendo un hombre joven, ya había estudiado las canciones folclóricas de muchas naciones con gran entusiasmo y gusto puesto que son la fuente de toda verdad melódica, un manantial, en el que hay que renovarse y actualizarse repetidamente a sí mismo y fue así como escogí el estudio de la música étnica-judía en mi camino...”⁸.

2.4 ANÁLISIS DEL KOL NIDREI

El estreno ocurrió en Leipzig, en 1881, cuando el autor gozaba de justa fama gracias a su precioso Concierto para violín y orquesta en Sol menor.

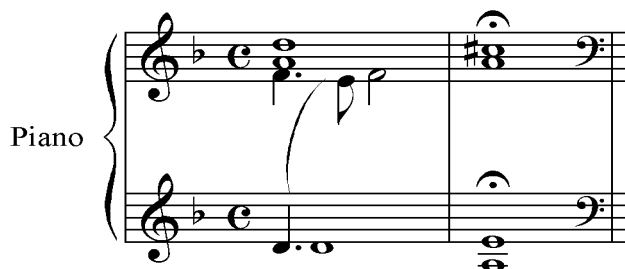
Esta obra consta en términos generales de 2 partes, la primera en Re menor llama a la expiación (borrar las culpas y purificarse de ellas por medio de algún sacrificio), y la segunda, en Re mayor, a la reflexión profunda pero activa del interior del alma.

La obra de un carácter sumamente reflexivo y de recogimiento ha sido catalogada de diferentes maneras; básicamente se trata de una serie de variaciones en las que el solista y la orquesta se alternan en un ambiente íntimo pero efusivo.

⁸ <http://www.chazzanut.com/bruch.html>

Se da inicio a la obra con una pequeña introducción del piano (orquesta en versión original) dentro de los primeros 8 compases mediante una progresión de acordes hacia la dominante en figuración rítmica de blancas y negras, con lo que se crea un ambiente de calma para la entrada del solista.

Figura 11. Compás 1 y 2



Fuente: Autora.

La obra es de forma binaria compuesta donde A y B se componen cada uno de 3 secciones de la siguiente manera:

A	B
(comp. 9-58)	(comp. 59-113)
a b a1	c d c1
(9-28) (29-46) (48-58)	(59-74) (75-95) (96-113)

La sección a expone el tema principal de todo A tras la entrada del solista. Este será recurrente en los comp.13 una octava más arriba, en el 25 con dinámica *pp* y en el 47 donde aparecerá por última vez.

Figura 12. Compás 9 al 12



Fuente: Autora.

La melodía continúa desarrollándose en un ambiente mucho más dulce logrando por lo tanto contraste con el tema anterior llegando hasta el compás 21 con anacruza donde la melodía en dinámica *f* se desarrolla más ampliamente en cuanto al fraseo y se conecta nueva e inmediatamente con el tema principal en *pp* para preparar el paso a la sección b, desarrollo y clímax de A.

Figura 13. Compás 21 con anacruza



Fuente: Autora.

La sección b presenta claramente en sus 8 primeros compases un juego de pregunta-respuesta entre piano y viola respectivamente caracterizado por el contraste de dinámicas (*f-p*), de articulaciones ya que la respuesta de la viola a diferencia del piano se da siempre en legato. Encontramos también contraste en cuanto al carácter, marcado en los compases 29-30, 33-34, amable y dulce en 31-32, 35-36.

Con respecto al modo (sección b) cabe mencionar que se ha modulado a fa mayor.

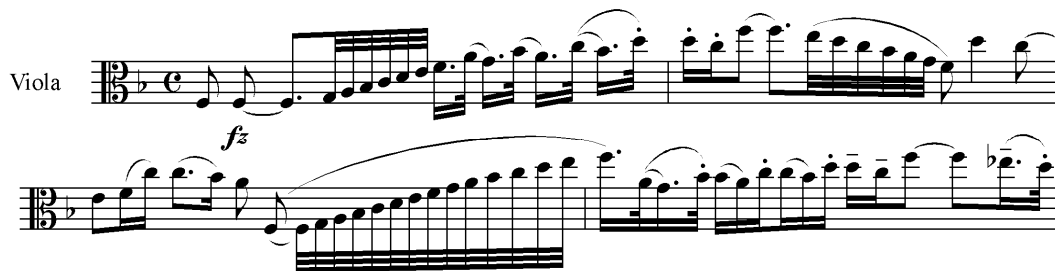
Figura 14. Compás 30 al 33



Fuente: Autora.

Durante el clímax de toda la parte A (a partir del compás 41) la melodía emplea figuraciones rítmicas más rápidas y variadas (puntillo, seiscillo) durante los pasajes más brillantes de dicho momento a través de escalas ascendentes y descendentes en un sólo arco. Los *sfz* con recuperación de arco hacia abajo imprimen en esta sección un carácter enérgico a propósito de la indicación *con brío* del compás 41.

Figura 14. Compás 41 al 46

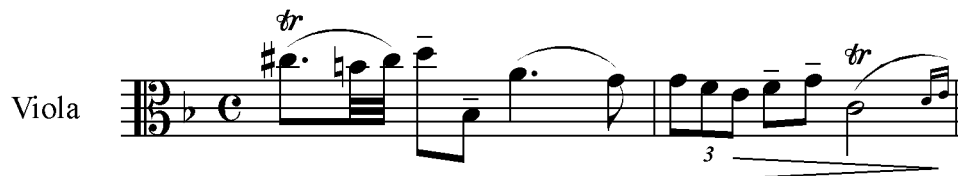


Fuente: Autora.

A continuación un pequeño puente que nos llevará a la sección a1 comprende los compases 45 y 46 con los que se retornará al modo menor (re).

Como seña particular la indicación *sul G* en la viola proporcionará una sonoridad menos brillante y más opaca buscando regresar al color del tema principal inicial.

Figura 15. Compás 45 al 46



Fuente: Autora.

La sección a1 diferirá de la sección a en cuanto a que el desarrollo posterior del tema principal (47-50) no supone la dulzura de antes y a cambio de un *f* súbito como el de la anacruza del compás 21(a), se propone mejor un *cresc. desde el 47* hasta el 51(a1) cuando la melodía presentada antes por el piano es retomada por la viola a modo de réplica una octava más abajo.

Figura 16. Compás 50 al 53



Fuente: Autora.

Finalmente a1 concluirá con una pequeña cadencia (compás 54-58) en *decrescendo* que termina en la dominante.

Figura 17. Compás 54 al 58



Cadencia

Fuente: Autora.

Desde el compás 59 y hasta el final encontraremos la parte B (c d c1), con indicación de tempo *Un poco piu animato* y en donde prácticamente todo es un nuevo material musical. Por su parte en la sección c, el piano inicia sin la intervención del solista (tutti en versión original) mostrando el tema principal en acordes sobre un registro alto y apoyado por figuraciones en arpeggios continuos que simulan la sonoridad de un arpa. Esta textura brinda una sonoridad voluminosa que da una sensación de plenitud.

Figura 18. Compás 59 al 60 (guía del piano en parte de viola)

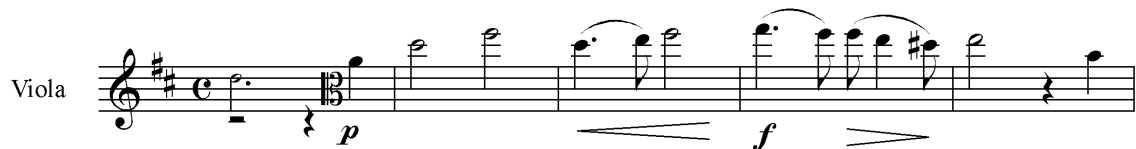


Fuente: Autora.

En los 8 compases siguientes es el solista (viola) quien retoma dicho tema principal en dinámica *f* variando un poco el ritmo a como lo presentara el piano anteriormente. Aquí la

sonoridad se torna más brillante, el registro sube a un rango más alto y el paso completo del arco va aumentando la dinámica y el dramatismo en la melodía.

Figura 19. Compás 66 al 70



Fuente: Autora.

El desarrollo y clímax de B se dará de los compases 75 al 90 (sección d). Allí puede observarse un material muy interesante en cuanto a que además de crearse una sensación de aumento en la velocidad por la presencia de figuras más cortas, la secuencia en quintas y por triadas descendentes, acapara todo el rango medio de la viola y pone en evidencia un claro movimiento a modo de ola que da libertad en la interpretación siempre y cuando se respete el tempo original.

La modulación a Re mayor de la mano de un sutil *Rit* se dará en el puente de los compases 94 y 95.

Figura 20. Compás 94 al 95



Fuente: Autora.

La indicación de *pp* mientras la viola reexpone el tema por última vez (sección c1) durante 8 compases brinda un ambiente como ningún otro en el transcurso de la obra. Un volver a la reflexión después de momentos de ansiedad, volver a un silencio íntimo y reparador como producto de un acto formal de reflexión interna.

Figura 21. Compás 96 al 99



Fuente: Autora.

Finalmente la obra concluye, lenta y tranquila mediante arpeggios ascendentes de la tónica al armónico final del compás 112 y 113 con la indicación explícita de *morendo*.

Figura 22. Compás 109 al 113



Fuente: Autora.

Tabla 4. Kol Nidrei. Aspectos generales

Forma	Forma Binaria Compuesta A B a b a1 c d c1
Tonalidad	A (re menor) B (re mayor)
Metro	4/4
Articulaciones generales	Legato, detaché
N. total de compases	113
Carácter	Solemne, de recogimiento, meditativo, doloroso
Indicación del tempo	A B Adagio Un poco piu animato

Fuente: Autora.

3. SONATA PARA VIOLA Y PIANO DE PAUL HINDEMITH

3.1 MARCO HISTORICO

El Expresionismo, es la gran corriente que aparece en el siglo XX, gracias al trabajo de su principal precursor Arnold Schoenberg. Cuando irrumpió la Primera Guerra Mundial, Schoenberg se encontraba en un estado de incertidumbre compositiva. Su producción disminuyó a causa de la guerra, ya que fue llamado a filas. Sin embargo, la crisis compositiva se debió a su escepticismo ante la música "intuitiva" que había compuesto hasta entonces, de métodos libres, atonal, nada sistemática. Por lo tanto se propuso establecer unos lazos más fuertes con el pasado. De alguna manera trató de ordenar las melodías disonantes y la armonía que había surgido en la música del Siglo XX.

De este modo surge un sistema nuevo luego de siete años de trabajo (1916-1923) llamado el dodecafonismo, en una manera de controlar la libertad que su pensamiento música tenía. El principio básico de este método consiste en extraer el material melódico de una única secuencia escogida dentro de las doce notas de la escala cromática, lo que se denomina "serie". Este sistema dividió las ideas de los compositores en dos grupos: unos que, siguiendo a Stravinski, favorecieron la conservación de algún tipo de tonalidad y aquellos que, como Schoenberg, adoptaron el sistema dodecafónico. La importancia en el desarrollo de la música del siglo XX de Schoenberg sólo fue igualada por Stravinski. Así en Francia y Alemania, nacen las primeras modificaciones del lenguaje musical, lo que impide que la tradición que venía desarrollándose por siglos, pueda continuar.

Estas se distinguen por una ruptura y un desarrollo, con nuevos enfoques del sonido y la usanza de instrumentos no tradicionales. Por su parte, en la armonía, a los acordes de 2, 4, ó 5 notas, se le incorporaron varios sonidos más, obteniendo combinaciones de gran disonancia. En este período, no solamente se produce una situación de poliacordes, sino también de poliarmonía, o sea, la incorporación de múltiples armonías.

La melodía se aleja de la simetría, obteniendo más tensión y dramatismo. Ya casi no se utilizan las técnicas polifónicas contrapuntísticas, surgiendo una polifonía de tipo lineal.

Rítmicamente, las nuevas reglas son irregulares, reemplazando los esquemas tradicionales por la de metros de numeración impar: 5, 7, 9, 11. Con respecto a la forma, se observan obras de variaciones libres, comprimidas y en ocasiones un tanto abstractas.

3.2 LA VIOLA HASTA NUESTROS DÍAS

Gracias a las cualidades sumamente expresivas y a la sonoridad suave, íntima y algo melancólica, la viola ha justificado por sí misma su presencia como instrumento solista en todo auditorio o sala musical. Este logro por supuesto ha sido posible mediante el trabajo artístico de grandes y virtuosos violistas que en la actualidad propagan el repertorio violístico en conciertos por todo el mundo y que interpretan las obras de nuevos compositores contemporáneos.

Entre los violistas más destacados se encuentran:

- **WILLIAM PRIMROSE (1903-1982)**. Violista y profesor escocés considerado como el más grande de todos los tiempos

Fue alumno del legendario Eugène Ysaÿe antes de emprender una carrera de las más brillantes como solista. Realizó numerosas grabaciones, y colaboró con Jascha Heifetz y Gregor Piatigorsky como músico de cámara.

Primrose fue admirado por su increíble técnica al punto que cuando interpretó los caprichos para violín de Paganini en la viola, Mischa Elman (famoso violinista estadounidense de origen ruso) exclamó: "¡debe ser más fácil en la viola!".

Escribió muchas transcripciones y arreglos para viola al tiempo que impartía clases en la Universidad de California Del Sur (con Jascha Heifetz), El Juilliard School, Eastman School de Música y el Curtis Institute de Música. Primrose tocó una viola Amati, anteriormente propiedad de su padre y que ahora pertenece a Roberto Díaz (violista chileno de renombre mundial y actual presidente del Curtis Institute).

En 1972, publicó sus memorias y obtuvo una estrella en el Paseo Hollywoodense de la Fama.

• **PINCHAS ZUKERMAN.** Violista y director de orquesta israelí nacido en Tel Aviv en 1948. Estudió música con Ilona Feher; en 1962 y llegó a Estados Unidos con el respaldo de Isaac Stern, Pablo Casals, y las Fundaciones de América-Israel y de Helena Rubenstein. Inició sus estudios en la Escuela de Juilliard con Ivan Galamian, y en 1967 ganó el primer premio del XXV Concurso Leventritt.

Pinchas Zukerman, amigo íntimo de Barenboim e Itzhak Perlman, ha sido reconocido como un fenómeno de la música durante cuatro décadas. Su genio musical y técnica prodigiosa han maravillado por mucho tiempo a los críticos y al público, así como su calidad artística excepcional continúa ganándole muchas aclamaciones. Es respetado igualmente como violinista, violista, director, maestro y músico de cámara.

En abril de 1998 fue nombrado Director Musical de la Orquesta del Centro Nacional de las Artes (NACO) de Canadá y desde allí ha puesto interés prácticamente en todos los aspectos de la comunidad artística de Ottawa, al tiempo que continúa su carrera internacional. Ha realizado cuatro grabaciones discográficas con la Orquesta y ha participado en numerosas difusiones nacionales de radio y televisión. Creó la Fundación Pinchas Zukerman de Instrumentos Musicales para la Orquesta del Centro Nacional de las Artes. Inició el Programa de artistas jóvenes del CNA en 1999, el Programa de dirección de orquesta del CNA en 2001 y el Programa de compositores jóvenes del CNA en 2003.

La Fundación Cultural América-Israel otorgó el Premio de Rey Salomón al maestro Zukerman; en 1983, el presidente Reagan lo galardonó con una Medalla de Artes por estar a la vanguardia en el mundo de la música. En octubre de 2002, fue el primero que recibió el Premio Isaac Stern por la excelencia artística en el National Arts Awards Gala en la ciudad de Nueva York. Su discografía contiene más de 100 títulos, y ha ganado 21 nominaciones y dos premios Grammy. Desde su desempeño como Director Musical, ha grabado con la Orquesta del CNA para la CBC Las cuatro estaciones de Vivaldi, las Sinfonías No. 1 y 2 de Beethoven (su primera grabación de sinfonías de Beethoven), un disco de música de cámara de cuartetos con flauta de Mozart con Joanna G'froerer, Martin Beaver y Amanda Forsyth, un CD completo de Schubert y, en 2003, uno dedicado en su totalidad a Mozart.

- **GÉRARD CAUSSÉ.** Violista francés nacido en 1948 en Toulouse. Mercedor de los premios más prestigiosos: Fondation de la Vocation, Prix Sacem, Grand Prix du Disque, Prix Gabriel Fauré, Academie Charles Cros, ha sido muy solicitado por sellos discográficos tan prestigiosos como EMI, DGG, Erato y Phillips para grabar ya más de treinta y cinco CDs.

Interpreta su música con una magnífica viola construida en 1560 por el italiano Gasparo da Saló (1540-1609) y en la actualidad es profesor del CNSMDP (Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París) y de la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid, en la que ha sido titular de la cátedra de viola y para la que imparte clases magistrales.

- **JOSÉ MANUEL ROMÁN.** Violista venezolano. El año 1980 viaja a la Unión Soviética donde cursa estudios en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú, siendo discípulo del Maestro Mikhail Tolpígo, Viola Solista de la Orquesta Sinfónica de la URSS. Realiza cursos de perfeccionamiento en diversos países como Francia, Italia, EEUU de grandes pedagogos como Caussé que avalan su sólida formación.

De vuelta a su país, obtiene el premio mención Viola del II Concurso de Jóvenes Solistas, convirtiéndose en Viola Solista de la Orquesta Sinfónica de Venezuela y posteriormente de la Filarmónica de Nacional.

Es miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía que dirige el Maestro Nicolás Chumachenco y del Ensemble de Madrid, grupo dedicado a la difusión de la música contemporánea, con el cual ha grabado diversos CDs.

En el campo de la pedagogía, desarrolla y organiza las Cátedras de Viola del Conservatorio Simón Bolívar y del Instituto Universitario de Educación Musical, ambos en Venezuela. Ha sido profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Ferraz en Madrid y desde 1995 asistente del Maestro Gerad Caussé en la Escuela Superior de

Música Reina Sofía de Madrid. Actualmente es profesor del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.

• **LIONEL TERTIS.** Violista inglés (1876-1975), tal vez uno de los primeros artistas en atraer la atención hacia la viola como un instrumento solista.

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

Desde el 1901 fue el profesor de viola en la Royal Academy of Music de Londres.

• **NOBUKO IMÁI.** Violista japonesa. Cursó sus estudios en la Escuela de Música Toho de Tokio, en la Universidad de Yale y en la Juilliard School de Nueva York. Ha ganado los más altos premios en los concursos internacionales de viola en Múnich y en Ginebra y ha formado parte del famoso Cuarteto Vermeer.

En la actualidad, lleva a cabo una importante carrera internacional como intérprete solista. Entre otras orquestas, ha tocado con la Orquesta Sinfónica de Londres, la Orquesta Sinfónica de Montreal, la Orquesta Sinfónica de Boston, la Orquesta Sinfónica de Chicago, la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Orquesta Real del Concertgebouw de Ámsterdam y la Orquesta de París.

Ha grabado numerosos discos para los sellos discográficos Philips, BIS y EMI y ha sido consejera artística durante diez años del Cassals Hall de Tokio y ha formado parte de la Orquesta Saito Kinen. Fue directora artística del Festival Internacional de Viola "Hindemith", que se celebró en Tokio, Londres y Nueva York entre los años 1995 y 1996. Actualmente imparte clases en el Conservatorio de Ámsterdam.

• **TABEA ZIMMERMAN.** Ganadora de varios concursos internacionales, es sin duda una de las violistas más relevantes de nuestro tiempo. Con su carrera como solista se

presenta en las mejores salas del mundo, y toca con las más reconocidas orquestas a nivel mundial.

Empezó a tocar la viola a la edad de tres años, y el piano a la edad de 5. Estudió con Ulrich Koch en el Musikhochschule Freiburg y en consecuencia con Sandor Vegh en el Mozarteum de Salzburgo. Recibió varios premios en competiciones internacionales, entre los que destaca en 1983 la Maurice Vieux Competition en París que la hizo acreedora de una hermosísima viola construida por Etienne Vatelot con la que toca desde entonces. Tabea Zimmermann ha inspirado a muchos compositores contemporáneos a escribir para viola. En abril de 1994 por ejemplo realizó exitosamente el estreno mundial de la Sonata para viola sola de György Ligeti, compuesta especialmente para ella. Los estrenos subsecuentes de este trabajo se realizaron en Londres, Nueva York, París, Jerusalén, Amsterdam y Japón, atrayendo la gran aclamación de la crítica.

Los numerosos CD que ha grabado documentan su versatilidad como músico; interpretaciones de Bartok, Brahms, Bruch, Britten, Hindemith, Shostakovich y Stravinsky para EMI, además de grabaciones para música de cámara con Deutsche Grammophon y Philips. Desde octubre de 2002 se desempeña como profesora en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín.

• **YURI BASHMET.** Nació en 1953 en Rostov Ucrania. Con dieciocho años entró en la clase de viola del Conservatorio Chaikovsky de Moscú, donde de entrada trabajó con Vadim Borisovsky, viola del cuarteto Beethoven, y después con Feodor Drujinin. Sus profesores, conscientes de su extraordinario talento, pusieron todo su empeño en su formación.

En 1975 ganó el concurso internacional de Budapest. Un año después obtiene el primer premio del Concurso Internacional de Munich, punto de partida de una brillante carrera. El Times escribe además que “es, sin la menor duda, uno de los mejores músicos vivos”.

Ha tocado con las orquestas más famosas del mundo como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta de Concertgebouw de Ámsterdam, la Orquesta Nacional de Francia, la Royal Filarmonic Orchestra, la Filarmónica de Londres, las orquestas de Boston, Los Ángeles,

Chicago, Washington, Montreal y París, la Orquesta Sinfónica de la radio danesa, las orquestas de Oslo y de Helsinki, y bajo la batuta de grandes directores como Kubelik, Davis, Giulini, Rostropovich, Solti, Jansons, Dutoit, Plasson, entre otros.

A su vez ha participado en varias grabaciones con Sviatoslav Richter y toca habitualmente música de cámara con otros artistas excepcionales como Natalia Gutman, el Cuarteto Borodine, Gidon Kremer, Viktoria Mullova, Victor Tretiakov y Maxim Vengerov.

Gracias a su milagrosa sonoridad, su golpe de arco de ensueño y su sensibilidad a flor de piel, Bashmet ha inspirado a grandes compositores, lo que ha contribuido a enriquecer el repertorio de la viola con un buen número de obras maestras. Mantiene relaciones particularmente productivas con Alfred Schnittke, que le dedicó en 1986 su *Concierto para viola*, formando desde entonces parte imprescindible del repertorio de la viola. Más recientemente, compuso para Mstislav Rostropovich, Gidon Kremer y Bashmet el *Concierto para tres*, especialmente hecho para estos tres músicos. En septiembre de 1990 tocó por primera vez el *Concierto para viola*, escrito para él por el compositor georgiano Giya Kancheli, en el Festival de Berlín. Entre otras obras escritas para Bashmet se pueden citar "The Myrrh Bearer" de John Travençolo, un concierto por Poul Ruders y el *Concierto para viola* de Sofía Gubaidulina que tocó por primera vez en abril de 1997 con la Orquesta Sinfónica de Chicago bajo la batuta de Kent Nagano. En el verano de 1997 interpretó este mismo concierto en Europa con la Orquesta Hallé, en el marco de los Proms de la BBC. Bashmet es también el inspirador del *Doble concierto para viola y violín* de Benjamín Britten, recientemente editado, junto con Gidon Kremer y la Orquesta Hallé, dirigido por Kent Nagano en Manchester en febrero de 1998. En noviembre de 1999 formó parte del estreno mundial de *Styx* de Kancheli, interpretando el solo de viola, escrito especialmente para él.

Entre las obras orquestales que tienen asignadas partes muy importantes para la viola figuran la Sinfonía concertante de Mozart y el poema sinfónico de Richard Strauss, Don Quijote. Ambas con carácter solístico, amén de otras muchas cuya mención resultaría excesivamente extensa.

Cabe resaltar además (dejando a un lado el papel solista del que ya hemos hablado) que la viola es de suma importancia en la orquesta ya que colabora en que el sonido entre los instrumentos graves y los agudos no sea tan distante entre sí y que con su timbre intermedio se equilibre el diálogo de la familia de las cuerdas.

3.3 PAUL HINDEMITH

Primer compositor importante que surgió en Alemania en los años posteriores a la Primera guerra mundial. Comenzó sus estudios en Frankfurt a la edad de 13 años siendo su faceta más reconocida la de violinista. En 1915 fue nombrado maestro de conciertos (konzertmeister o primer violín) de la ópera de Frankfurt. En 1927 lo nombraron profesor de composición de la Academia de música de Berlín. Su dominio de instrumentos como el clarinete, el piano, el violín y la viola le facilitaron el campo de la composición. Sus primeras composiciones tienen un estilo propio del Romanticismo tardío con bastante cromatismo y una armonía triádica.

Durante la década de 1920 rompió con estas raíces tradicionales y se convirtió en uno de los miembros más radicales de la generación de postguerra.

3.3.1 Biografía. Nace en Arnau (Alemania) el 16 de noviembre de 1895 en el seno de una familia modesta pero de gran afición musical. Aprendió a tocar el violín siendo niño y debido a la oposición paterna en sus ambiciones musicales, abandonó su casa a los once años para tocar en cafés y teatros que le permitiesen pagar sus estudios en el Conservatorio de Francfort. En 1915, antes de cumplir los veinte años era ya el director de la Ópera de Francfort, puesto que mantuvo hasta 1923, época dentro de la que al quedar libre el puesto de viola en el Cuarteto de Rebner, abandona el violín para aferrarse desde ese entonces a la viola, instrumento que ya dominaba tiempo atrás. Desde 1927 se desempeñó como profesor de composición en el Conservatorio Superior de Música de Berlín. Fundó el cuarteto Amar con el que realizó numerosas giras de conciertos en toda Europa.

Su música fue considerada "degenerada" por los nazis, y en 1938 se expatrió en Suiza. Luego emigró a los Estados Unidos, donde enseñó composición musical en las universidades de Yale y Harvard. Se nacionalizó como estadounidense, pero regresó a

Europa en 1953, estableciéndose en Zúrich, en cuya universidad dictó la cátedra de musicología. Su estilo característico aparece ya en la serie de obras llamada Kammermusik (música de cámara) que datan de 1922 a 1927. Cada una de estas piezas fue escrita para un conjunto diferente de instrumentos (siendo algunos de estas agrupaciones completamente atípicas). Por ejemplo, la Kammermusik n.6, es un concierto para viola d'amore, instrumento caído en desuso desde finales de la época barroca. Hindemith siguió componiendo durante toda su vida para este tipo de conjuntos, produciendo también una Sonata para contrabajo y piano en 1949, por ejemplo. A finales de los 30 escribió un tratado de música titulado "El arte de la composición musical" en el que clasifica todos los intervalos musicales, desde el más consonante al más disonante. Este texto fija la técnica compositiva de Hindemith, que seguiría usando el resto de su vida.

La obra para piano, Ludus Tonalis (1942), es un claro ejemplo del uso de esta técnica. Contiene doce fugas, a la manera de Juan Sebastián Bach, conectadas entre sí por un interludio durante el que la música se desplaza desde la tonalidad de la fuga precedente a la de la fuga siguiente. De sus obras podría decirse que la Metamorfosis Sinfónica (1943) sobre un tema de Carl Maria von Weber, es su obra maestra. Paul Hindemith murió en Francfort en 1963 de pancreatitis aguda.

3.3.2 Obras. La producción musical de Hindemith puede dividirse en tres etapas.

- **De 1918 a 1923:** caracterizada por la búsqueda de un lenguaje propio, asimilando primero el estilo contrapuntístico y posteriormente sintiendo la atracción de la música de Debussy.

- **De 1924 a 1933:** denominada neobarroca que consistía sobre todo en música para aficionados y para los espectáculos.

– **De 1933 a 1963:** denominada neoclásica, con una vuelta a la forma sonata. Un cuarto período influenciado por el dodecafonismo de Arnold Schoenberg, parecía iniciarse cuando le sobrevino la muerte.

• A continuación, algunas de sus obras musicales:

- Concierto para orquesta opus 38 (1923)
- Das Marienleben, obra vocal sobre poemas de Rilke (1923)
- Cardillac (ópera expresionista) (1926)
- Mathis el pintor (sinfonía, 1934)
- Der Schwanendreher, concierto para viola (1935)
- Trauermusik (1936)
- Nobilíssima visione, ballet (1938)
- Tema y variaciones: los cuatro temperamentos para orquesta de cuerda piano (1940)
- Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber (1943)
- Symphonie Serena (1946)
- When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd, para coro y orquesta, basada en poemas de Walt Whitman (1946)
- Misa para coro mixto a capella (1963)

- Entre sus libros se destacan:

- El arte de la composición musical (1941)
- Curso concentrado de armonía tradicional (1943)
- El mundo de un compositor (1952), que son sus mismas memorias.

- Obras para viola

- Der Schwanendreher (1935) Concierto para viola y pequeña orquesta
- Kammermusik N. 5 opus. 36 (1927) para viola y orquesta de cámara
- Kammermusik Nr. 6 op. 46 (1927) para viola d'amore y orquesta de cámara
- Sonata para viola sola op. 11 N. 5 (1919)
- Sonata para viola sola op. 25 N. 1 (1922)
- Sonata para viola sola op. 31 N. 4 (1923)
- Sonata para viola sola (1937)
- Sonata para viola y piano op. 11 N. 4 (1919)
- Sonata para viola y piano op. 25 N. 4 (1922)
- Sonata para viola y piano (1939)
- Pequeña sonata para viola d'amore y piano op. 25 Nr. 2 (1922)
- Meditación para viola y piano
- Trauermusik (música fúnebre)

3.4 LA SONATA

El origen de la palabra sonata proviene del participio femenino del verbo italiano "sonare" que quiere decir sonar. Las primeras sonatas aparecieron a finales del siglo XVI, y en 1664 apareció la primera sonata conocida para violín solo. En 1680 la primera para violonchelo y bajo continuo y ocho años más tarde aparecería la primera sonata para viola da gamba y bajo continuo. Sólo hasta el siglo siguiente aparecieron sonatas para toda clase de combinaciones instrumentales como por ejemplo sonatas para flautas, dos claves, etc.

Los italianos determinaron dos tipos de sonatas:

- **Sonatas Da Chiesa:** Las sonatas de iglesia inician normalmente con un movimiento grave, apropiado para la dignidad y santidad del lugar, dando paso después a un tipo de fuga más animada. Son estas las que se conocen concretamente como sonatas.

- **Sonatas Da Camera:** Son suites (propias de la corte) de diferentes piezas bailables compuestas todas ellas en la misma escala o tonalidad. Comienzan generalmente con un preludio o pequeña sonata que sirve de preparación para el resto de piezas. A continuación le siguen la allemande, la pavana, la courante y otras danzas o de aire más serio, continúan la giga, la pasacaglia, la gavotta, el minuet, la chacona y otras de tipo alegre. Todas van en la misma tonalidad o escala y se ejecutan consecutivamente.

3.4.1 Sonatas del Siglo XX (1900-2000). A continuación se mencionarán sólo algunas de las composiciones (sonatas) más representativas de compositores prolíficos del siglo XX:

- George Antheil	- Alban Berg
"Airplane" Sonata	Sonata para piano
- Samuel Barber	- Elliot Carter
Cello Sonata	Sonata para piano
Sonata para piano	Cello sonata
- Béla Bartók	- Pierre Boulez
Sonata para piano	Sonata para piano #1
Sonata para violin solo	Sonata para piano #2
Sonatas para violín (1921-2)	Sonata para piano #3

- Frank Bridge	- Claude Debussy
Sonata para piano	Violín sonata
Sonata para violoncello y piano	Cello sonata
Sonata para violín y piano	Sonata para flauta, violín y arpa
- Aaron Copland	- Geroge Enescu
Sonata para piano	Sonata #2 para violin
Violin Sonata	Sonata #3 para violín
- John Corigliano	- Henri Dutilleux
Violin Sonata	Sonata para piano
- Herbert Howells	- Leoš Janáek
Dos sonatas para órgano	Sonata para piano
Sonatas para clarinete, oboe y piano	Violín Sonata
- Charles Ives	- Zoltán Kodály
Sonata para piano	Sonata para cello solo
- Francis Poulenc	- Ígor Stravinski
Sonata para flauta	Sonata para piano
Sonata para cello	Sonata para dos pianos
Sonata para oboe	
- Max Reger	- William Walton
Siete Sonatas para violin solo, opus 91	Violín Sonata
- Eugène Ysaÿe	- George Walker
Seis Sonatas para violín, opus 27	Sonata para piano
- Maurice Ravel	- Roger Sessions
Sonata para violin	Sonatas para piano #1-3
Sonata para violin y violoncello	Violín Sonata
- Sergei Prokofiev	- Paul Hindemith
Sonatas para piano	Sonata para piano #2
Sonata para violin solo	Sonata para corno
Cello Sonata	Sonata para flauta
- Alexander Scriabin	- Dmitri Shostakovich
Sonata para piano #5	Cello Sonata opus 40
Sonata para piano #7 "Misa Blanca"	
Sonata para piano #9 "Misa Negra"	

- Bohuslav Martinů
Sonata para flauta #1

3.5 ANÁLISIS SONATA PARA VIOLA Y PIANO OP. 25

Escrita en 3 movimientos *Fantasie- Thema mith variationen- Finale (mit variationen)*, esta obra se clasifica como género sonata (unidad musical integrada de varios movimientos contrastante entre sí y escrita generalmente para dos instrumentos). Sin embargo no se presenta el desarrollo explícito de la forma sonata en alguno de sus movimientos. El modo improvisatorio del principio (I mov.) y las variaciones presentes en el II y III movimiento hacen de esta sonata contemporánea una composición bastante peculiar, original e interesante no sólo para los intérpretes sino para el oyente mismo, quien quedará con la sensación de haber escuchado sin división alguna una sola pieza musical. Esto logrado gracias a las indicaciones *attaca* al final de cada movimiento cuyo objetivo claro es que el hilo conductor de la melodía no se corte jamás.

3.5.1 Fantasía. Este movimiento al que también podríamos calificar de prelude por su función introductoria a las siguientes partes de la Sonata mucho más grandes y complejas, es sin duda de una expresividad y soltura enormes. No sólo se evidencian momentos calmos, también luego de estos trances la melodía insita a la ansiedad, a una especie de clamor por algo que se quiere pero no puede decirse. Los ánimos se aplacan y la Fantasía cierra su diálogo al oyente para ensimismarse de nuevo y dar paso a otras sensaciones.

De carácter tranquilo como la misma partitura lo indica, este movimiento en Fa mayor y compás de 6/8, presenta su tema principal de la manera más delicada posible dentro del registro medio de la viola. Tema además recurrente en compases como el 20 y 32, estos en una octava más arriba, o el 27 y 29 en un tono distinto.

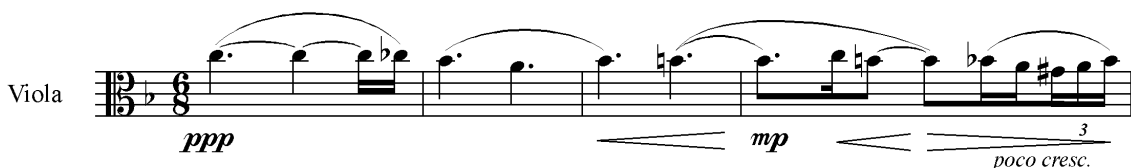
Figura 23. Compás 1 al 3



Fuente: Autora.

Sus dinámicas suaves siempre oscilando entre *p, mp, ppp*, *crescendos* y *diminuendos*, exigen un buen manejo de arco ya que al ser la corchea la medida de tiempo, su movimiento será lento y se correrá el riesgo de distribuir incorrectamente los sonidos sumado a la presencia de ruidos por la presión exagerada del arco sobre la cuerda.

Figura 24. Compás 5 al 8



Fuente: Autora.

A continuación el tema principal estará una cuarta más arriba, lo que implica un alcance más alto en el registro y una dinámica más fuerte en *mf*.

Figura 25. Compás 10 al 12



Fuente: Autora.

Un pequeño momento a modo de cadencia en la viola (indicación *veloce*) va descendiendo con figuraciones rítmicas muchísimo más cortas y complejas para el instrumentista en la ejecución, al registro más grave de la viola cerrando lo que podríamos llamar la primera parte de la fantasía.

Figura 26. Compás 14 al 16

The image shows a musical score for measures 14 to 16. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with a slur over measures 14 and 15, and a fermata over the final note in measure 16. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a piano part starting with a forte (*f*) dynamic, marked with an accent (>) and a slur. The piano part continues with a forte (*f*) dynamic in measure 16. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, showing a piano part with a slur and a piano-piano (*pp*) dynamic marking at the end of the passage.

Fuente: Autora.

Se advierte una cesura para retornar a la continuación de la Fantasía donde el piano lleva la melodía y la viola interviene con pasajes a modo de rumor en *pp*. En el compás 20 luego de dos escalas en fusas la melodía principal retorna a la viola con un aumento en la dinámica.

Figura 27. Compás 17 al 20

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top system covers measures 17 and 18. The Viola part features a melodic line with trills (tr) and slurs. The Piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom system covers measures 19 and 20. The Viola part continues with a melodic line that ends with a *mf* dynamic marking. The Piano part includes a *cresc.* marking in the left hand and a *8va* marking in the right hand, indicating an octave shift.

Fuente: Autora.

Lo subsiguiente será el desarrollo de dicho tema alcanzándose más altura en el registro, más velocidad y dinámicas que llegan hasta *fff* como en el compás 32. Inmediatamente se da la indicación de *sempre dim.* en tanto la viola hace réplicas de un mismo motivo en tres octavas distintas que conectarán sin pausa (*attacca*) al II movimiento de la Sonata.

Figura 28. Compás 34 al 40

The image shows a musical score for Viola, measures 34 to 40. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a *sempre dim.* marking. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo), with a hairpin indicating a gradual decrease in volume.

Fuente: Autora.

3.5.2 Tema con variaciones. Con modulación a Solb mayor este movimiento (Tranquilo y simple como una canción popular) contrasta con el anterior en cuanto a velocidad y medida del tiempo que será ya no en corchea sino en negra, la nueva melodía en *pp* será uno de los ejes fundamentales no sólo del movimiento en cuestión sino de todo el resto de la obra. El metro por su parte varía de 2/4 a 3/4 constantemente.

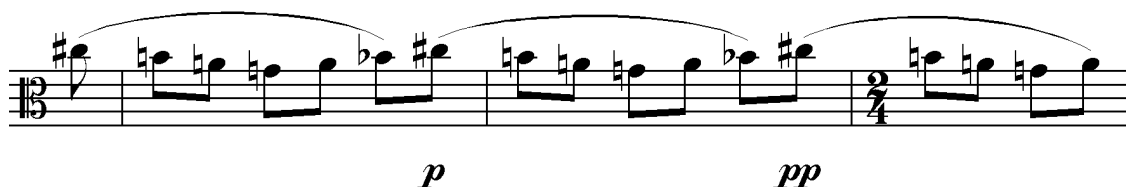
Figura 29. Compás 41 al 46



Fuente: Autora.

Pueden reconocerse además elementos bastante clásicos dentro de la interpretación que se haga de la melodía como por ejemplo, que las réplicas de una misma idea musical contrasten en dinámicas como si fuesen ecos.

Figura 30. Compás 57 con anacruza al 59



Fuente: Autora.

El tema cerrará una octava más abajo a como se le diera inicio pero ahora en dinámica *f* y con disminuyendo poco a poco hasta conectar con la I variación.

Figura 31. Compás 69 al 73



Fuente: Autora.

En la variación I, encontraremos inicialmente la intervención del piano con indicación (*ben legato*) como sucederá en toda esta variación conservando el mismo tempo de antes sin poderse reconocer el tema principal. En cuanto a la sonoridad, lograr un efecto de lejanía como de suspensión en el aire será lo primordial.

Figura 32. Compás 74 al 77

Musical score for Figure 32, measures 74 to 77. The score is for Viola and Piano. The Viola part is written in bass clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature, and it contains rests for all four measures. The Piano part is written in treble and bass clefs with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand plays a bass line with dotted notes and chords.

Fuente: Autora.

Luego del cambio de armadura (hecho constante en esta Sonata) y de un pequeño *ritenuto* encontraremos la segunda variación donde la viola retoma fielmente el tema principal y le da un desarrollo que contrastará en carácter a uno más agresivo y ágil que la anterior variación; *un poco caprichoso* como se indica en la partitura.

Figura 33. Compás 108 al 118

Viola

mp *mf*

Fuente: Autora.

También variará en cuanto a la articulación (staccato), al alcance de las dinámicas (*ff*), octavas a dobles cuerdas y figuras rítmicas más pequeñas.

Figura 34. Compás 142 al 148

Viola

cresc. 3 *ff*

Fuente: Autora.

La variación III (*vivo y fluído*) con modulación a Mib mayor no evoca material del tema principal pero conecta magistralmente como nueva idea musical con la variación anterior y la siguiente.

Figura 35. Compás 153 al 166

Viola

3

ff *agitato* *p* *ff*

p *p*

Fuente: Autora.

El piano dará muestras de gran virtuosismo y capacidades técnicas con el instrumento pues la velocidad y la sensación buscada de imitar el sonido del arpa exigen la completa concentración y control del instrumentista. Es realmente un pasaje de suma dificultad para el pianista.

Figura 36. Compás 153 al 155

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/2. The first system (measures 153-155) features a melody in the treble clef with long, sweeping phrases and a bass line with a strong rhythmic pattern. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the bass line. The second system (measures 156-158) continues the melodic development, with a *dim.* (diminuendo) marking in the treble line and *ff* in the bass line. The third system (measures 159-161) shows a change in dynamics, with a *p* (piano) marking in the treble line. The score concludes with a final cadence in the bass line.

Fuente: Autora.

La siguiente variación (IV) de compás 3/2, aumento considerable en la velocidad y la particular manera de presentar las alteraciones al principio del compás, actúa realmente como un puente hacia la variación V, no sólo por ser muy corta sino por el movimiento cromático que puede observarse de los compases 185 al 188 hasta resolver al do sostenido que forma parte ya del III movimiento de la Sonata.

Figura 37. Compás 179 al 189

Fuente: Autora.

3.5.3 Finale (con variaciones). En este movimiento el tema principal será mostrado constantemente tanto en la viola como en el piano en una especie de diálogo en el que ambos son protagonistas. El piano lo expone, la viola lo reexpone y en unísonos lo vuelven a presentar. Tal tema es bastante activo en cuanto a su articulación (maracato), a sus dinámicas que oscilan entre *f* y *ff*. El golpe de arco spiccato en este movimiento es muy característico así como la indicación *cambiando de compás* que se hace explícita ya que no hay siquiera un patrón determinado a seguir en cuanto los metros; siempre se varía.

Figura 38. Compás 189 al 193

Fuente: Autora.

Dentro de este tema encontramos que el desarrollo de la melodía súbitamente cambia su carácter marcado a otro de calma absoluta. Pareciera atravesarse por un estado de

letargo y paz que sin embargo eleva su intensidad expresiva a medida que pasan los compases y viola y piano a unísono reexponen el frase del principio (III movimiento) con su respectivo carácter.

Figura 39. Compás 213 al 228

Fuente: Autora.

Nuevamente y en un proceso que hace compleja sobretodo la labor interpretativa de los solistas que deben reaccionar rápidamente a los contrastes, se cambia de carácter y de atmósfera musical. Practicamente este movimiento se resume a ello, a contrastar constantemente los temas dulces con los agresivos y viceversa.

Figura 40. Compás 248 al 251

Fuente: Autora.

La variación V con indicación *Tiernamente* no es otro material musical que el tema principal en una versión suave y amorosa. Ejecutada sobre la cuerda re en dinámica casi que invariable de *p*.

Figura 41. Compás 268 al 272

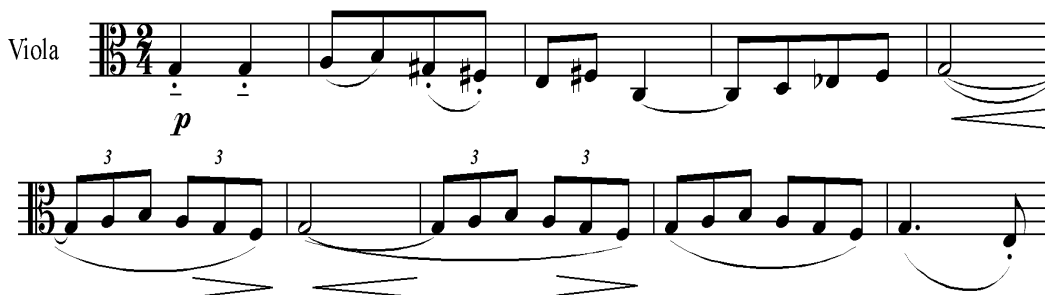


Fuente: Autora.

Por supuesto y siguiendo el mecanismo de Hindemith de contrastar ambientes, este momento se tornará más enérgico a partir del compás 297, con pasajes de octavas en la viola y síncopas que acentúan el dinamismo del final de esta variación.

La variación VI será efectivamente lo sugerido por el compositor en la partitura para intentar definir un nuevo momento y carácter, nos referimos a la indicación de *hacer un resumen de forma misteriosa*. Aquí los golpes cortos de arco, los reguladores, los trinos y el registro más grave de la viola recordando el tema principal ayudan en la búsqueda de una sonoridad mística y oscura.

Figura 42. Compás 323 al 332



Fuente: Autora.

En el compás 388 con anacruza se retomará el tema del comienzo del III movimiento pero esta vez un tono más arriba. La indicación en alemán (*ohne taktart*) indica que no existe la medida definida de compás.

Figura 43. Compás 388 al 392

Viola

arco *p*

cresc.

f

Fuente: Autora.

Igualmente el desarrollo ya traído a colación en la figura 39 será reexpuesto en el compás 412 una quinta más arriba conservando el carácter dulce y las dinámicas.

Figura 44. Compás 412 al 418

Viola

p

Fuente: Autora.

Posteriormente todo el desarrollo de esta variación será muy similar al de la variación V. Por ejemplo en el compás 443 nuevamente se construye un hilo melódico de movimiento cíclico, donde a modo de canon y un tono más abajo el piano conecta con el motivo melódico de la viola.

Figura 45. Compás 501 al 516

Viola

pp

Piano

3 3

Fuente: Autora.

Finalmente encontramos la variación VII que es en otros términos la coda de la Sonata (e inclusive el clímax) en un tempo muchísimo más veloz que en cualquiera de las variaciones anteriores y que retoma principalmente el tema principal del III movimiento.

Como indicación relevante se encuentra la de *siempre en aumento y seguido* (refiriéndose a la velocidad) lo que le imprimirá un carácter de excitación y ansiedad, un desbordamiento de todos los recursos utilizados ya en transcurso ulterior de la composición, como la gama completa de rangos dinámicos (*p a ffff*), cuerdas dobles, golpes de arco (spiccato, detaché, puntillo, staccato, legato), *accelerandos*, *allargandos*, síncopas, acentos.

Figura 46. Compás 501 al 516

Fuente: Autora.

3.5.4 Traducción alemán-español de las indicaciones en la sonata para viola y piano de Paul Hindemith.

- I Movimiento: FANTASIA

- Ruhig Tranquilamente
- Sehr breit Piu largo
- Im Zeitmaß A tempo
- Breit Largo

- II Movimiento: TEMA CON VARIACIONES

- Ruighh und einfach wie ein Volkslied Tranquilo y simple como una canción
- Dasselbe Zeitmaß Mismo tiempo
- Ein wenig Kaprizios Un poco caprichoso

- Lebhafter und sehr fließend Vivo y fluído
- Noch Lebhafter Aún alegre

• III Movimiento: FINALE CON VARIACIONES

- Sehr lebhaft (In wechselnder taktart) Vivacísimo (cambiando de compás)
- Ein wenig ausladend Un poco más amplio
- Leicht fließend Ligerero con fluidez
- Immer mehr beruhigen Siempre calmando
- Sehr zart Tiernamente
- Ruhig fließend Calmado con fluidez
- Sehr lebhaft Vivacísimo
- Breit, immer mehr beruhigen Largo, siempre calmando
- Mit bizarrer plumpeheit vorzutragen Hacer un resumen de forma misteriosa
- Ohne taktart Sin compás
- Sehr lebhaft und erregt Vivacísimo y excitado
- Stets zunehmen und vorangehen Siempre en aumento y seguido
- Wild Desordenadamente
- Breiter Alargando

4. SACHIDAO DE SULKHAN ZINZADZE

4.1 MARCO HISTÓRICO

El mundo espiritual de la música georgiana es la fusión del alma como un todo, no individual, sino de integridad a lo colectivo. El alma es la alegría de las fuerzas de la naturaleza, donde la vida y la muerte son etapas del ciclo de renovación constante, de fertilidad, marchitamiento y renovación. La muerte es parte del misterio de la existencia, donde todas las fuerzas se dan en las proporciones que forman la integridad del universo.

Las canciones populares ocupan un lugar primordial en la cultura georgiana al igual que los cantos polifónicos en lengua georgiana que constituyen una tradición secular en un país cuya lengua y cultura han sido oprimidas por todo tipo de invasores.

Existen tres tipos de polifonía en Georgia que se practican en diferentes regiones del país:

- Polifonía compleja: practicada en Svanetia
- Diálogo polifónico: acompañado de bajo continuo y practicado en el Este de Georgia (Kajetia)
- Polifonía contrastada: acompañada de tres partes cantadas e improvisadas, dada principalmente en Georgia occidental.

Algunos de estos cantos están asociados al cultivo de la viña y se remontan al siglo VIII. Los cantos están omnipresentes en todos los ámbitos de la vida social, desde el trabajo en el campo (el Naduri, que incorpora en la música los sonidos que imitan el esfuerzo físico) hasta los cantos de Navidad (Alilo), pasando por cantos de curación.

Los himnos litúrgicos bizantinos también han incorporado la tradición polifónica georgiana hasta convertirse en una importante expresión de ésta.

Adelantándonos ahora en el tiempo nos enfocaremos en el siglo XIX, el siglo del nacimiento de la ópera en Georgia. En 1851 se terminó la construcción del edificio de la ópera en Tbilisi (capital georgiana) y en 1918 se celebró el estreno de la primera ópera

georgiana. A este hecho sucedió una amplia actividad de los compositores georgianos, tanto en la esfera de la creación operística como en la esfera de otros géneros. Recibiendo instrucción profesional en Rusia, todos ellos aprendían las disciplinas de la música europea-rusa profesional: la instrumentación, el análisis de la forma, el contrapunto. Todo eso se basaba en el pensamiento armónico de mayor y menor, en la ya formada experiencia de la cultura orientada a la expresión de lo trágico, del dolor y de los sentimientos individuales. La creación de la ópera nacional georgiana parecía entonces un asunto de gran importancia. Siguiendo la tendencia de su tiempo, los compositores georgianos recurrieron al folklore.

Cada melodía popular que se orquestaba, suponiendo y llevando en sí, en su estructura, la ley armónica específica, se oponía a la “violencia” de parte del sistema armónico de mayor y menor, y a su vez el contenido cultural del espíritu europeo se oponía a la de la esterilidad de la resolución en los intervalos indiferentes. El principio de la cultura europea representada por las tonalidades mayor y menor trataba de hacer surgir tragedia, drama y el significado individual, pero se quedaba estéril al llegar a los intervalos de resolución básica, la quinta o el unísono. Para dar más sabor europeo a sus obras, los compositores modificaban y rehacían el material folklórico, adaptándolo al gusto europeo.

Nos hallamos ante un desarrollado sistema funcional polifónico, con sus fuerzas de atracción y repulsión. Generalmente la música georgiana es una polifonía de tres voces aún cuando en algunas regiones montañosas se encuentren también canciones a dos voces y monodías. Por diverso y multiforme que sea el folklore Georgiano, con su variedad de géneros y con sus matices específicos y hasta radicalmente diferentes, por su carácter, en las canciones de distintas regiones, a éstas les unen una ley común de resolución de armonías inestables en armonías estables. El desarrollo del tejido musical tiende a resolverse en la quinta o en el unísono.

En la actualidad tras haber sufrido las consecuencias de las políticas culturales socialistas, la música tradicional georgiana está amenazada por el éxodo rural y por la creciente popularidad de la música pop. Los archivos de las primeras grabaciones de los cantos polifónicos en discos de vinilo datan de principios del siglo XX y no ofrecen suficientes garantías para preservarlos a largo plazo.

4.2 SULKHAN ZINZADZE

Compositor soviético caracterizado por su estilo compositivo conservador y apasionado a la vez. Se le atribuyó tener un “don melódico brillante” además de una facilidad enorme en el trabajo de las formas musicales.

4.2.1 Biografía. Sulkhán Zinzadze nace en el año de 1925. Se graduó del Conservatorio de Moscú como violonchelista en 1950 con el maestro S. Kozolupov y de composición en 1953 con S. Bogatyrev. De 1944 a 1946 fue miembro del cuarteto de cuerdas de la Filarmónica de Georgia y recibió el premio Z. Paliashvili en 1964 a mejor compositor georgiano. Así mismo el Estado le otorgó el premio estatal de la URSS como reconocimiento a su gran labor musical. Entre los años de 1965 y 1983 fue nombrado rector del Conservatorio de Tbilisi, desempeñándose además como profesor del mismo.

Entre sus composiciones se encuentran 2 óperas, 3 ballets, 2 operetas, 3 sinfonías, 1 oratorio, 8 obras para cuarteto de cuerdas, música para películas, miniaturas para cuarteto de cuerdas y arreglos, entre otras.

4.2.2 Obras

- Los tesoros de la montaña azul (1957), ballet.
- Démon (1961), ballet basado en un poema de M. Lermontov
- La telaraña (1963), opereta
- Canción en el bosque (1968), opereta.
- Eternidad (1970), oratorio dedicado a los 100 años del natalicio de Lenin.
- El ermitaño (1972), ópera basada en el poema de I. Chavchavadze
- Bosquejos Antiguos (1974), ballet
- Rivares (1982), ballet.

4.3 ANÁLISIS SACHIDAO DE SULKHAN ZINZADZE

Sachidao es sin duda una pieza cautivante no sólo por su colorida sonoridad sino también por sus constantes reminiscencias orientales que recrean por unos instantes el paisaje y folklore georgianos.

Tabla 5. Sachidao. Aspectos generales

Forma	Ternaria simple (A B A1)
Tonalidad	Re mayor
Metro	2/4
Articulaciones generales	Legato, spiccato, ricochét, pizzicato
N. total de compases	120
Carácter	Danzable, divertida
Indicación del tempo	Allegro

Fuente: Autora.

5. LE GRAND TANGO PARA CELLO Y PIANO DE ASTOR PIAZZOLLA (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)

5.1 MARCO HISTÓRICO

Es difícil escribir un apunte histórico sobre el tango puesto que son muchos los puntos que se discuten y ponen en duda, sin embargo es generalmente aceptado que el tango nace en Buenos Aires a finales del siglo XIX aunque algunos prefieren decir a modo conciliador, que nació a las orillas del Río de la Plata, con el fin de contentar a los uruguayos que reclaman una copaternidad del fenómeno.

En un hecho de origen popular como el tango y, por tanto, de nacimiento evolutivo resulta imposible apuntar una fecha de nacimiento. Sin embargo, lo cierto es que la mayoría de los estudiosos coinciden en dar por buena la década de 1880 como el punto de partida de lo que entonces no era más que una determinada manera de bailar la música. La sociedad donde nace el tango, escuchaba y bailaba habaneras, polkas, mazurcas y algunos valeses, por lo que respecta a los blancos, mientras que los negros, un 25% de la población de Buenos Aires en el siglo XIX, se movían al ritmo del candombe, una forma de danza en la que la pareja no se enlazaba y bailaba de una manera más macada por la percusión que por la melodía.

Inicialmente, el tango es interpretado por modestos grupos que cuentan sólo con violín, flauta y guitarra o incluso, en ausencia de ésta, el acompañamiento de un peine convertido en instrumento de viento con la mediación de un papel de fumar y un soplador que marca el ritmo. El bandoneón, instrumento más representativo, no llega al tango hasta un par de décadas después de su nacimiento, en 1900 aproximadamente, y poco a poco sustituye a la flauta.

Al principio ni siquiera se contaba con una transcripción musical filial ya que a menudo sus intérpretes y creadores no sabían escribir o leer música. De hecho, con el correr de los años, algunos de los primeros tangos ya transcritos no van firmados por sus autores sino por avispados personajes que sí sabían escribir música y aprovecharon el vacío

existente sobre la autoría de determinados tangos celebrados popularmente, para ponerlos a su nombre y ganar con ello unos pesos.

En cuanto al origen de la palabra tango, se dice que en España en el siglo XIX se empleaba dicho término para un palo flamenco, forma o género musical dentro del flamenco en el que se encuentran soleares, malagueñas, rumbas, seguirillas, entre otros.

También en documentos coloniales españoles se usa el vocablo para referirse al lugar en que los esclavos negros celebraban sus reuniones festivas, algunos incluso dicen que el origen podría estar en la incapacidad de los africanos para pronunciar bien la palabra "tambor" que quedaría así transformada en "tangó". De cualquier forma la falta de documentación escrita dificulta enormemente conocer el verdadero origen de la palabra.

El tango comenzó a bailarse de un modo muy "corporal", provocador, cercano y explícito, un modo socialmente poco aceptable. Las primeras canciones fueron de letras obscenas y títulos más que sugestivos, vulgares. Ejemplo de ellos son "Empujá que se va a abrir" (Vicente La Salvia), "Qué polvo con tanto viento" (Pedro M. Quijano), "Con qué tropiezo que no entra" (Alfredo Gobbi) o incluso "El Choclo" (Ángel Villoldo) que aunque literalmente significa mazorca de maíz, en sentido figurado y vulgar, hace alusión a la forma fálica de la misma.

Tales nombres y las letras tuvieron que ser cambiados luego del golpe de estado del General Uriburu (primera interrupción de la vida constitucional en Argentina, en 1930, que dió inicio a una década de corte represivo).

De su baja cuna a su encumbramiento como baile rey en los salones del mundo occidental, el tango recorrió un curioso camino de ida y vuelta entre el Nuevo y el Viejo Continente, con una parada decisiva y brillante en París.

"Los niños bien" de Buenos Aires no tenían reparos en bajar a los arrabales para divertirse, bailar y, de paso, ir a la conquista de alguna mujer que engatusaba o se dejaba engatusar. Y para acercarse a ellas, nada mejor que el tango. Por supuesto, el tango no

era aceptable en sus casas ni bailable con las señoritas de su ambiente, por esa razón permaneció durante muchos años como algo marginal y de clase baja.

Sin embargo, y siendo motivo también de discusiones varias, al parecer los viajes de estos hombres a Europa, especialmente a París, fueron el desencadenante. París no sólo era la capital del glamour y de la moda, sino que además era una ciudad que daba cobijo a una sociedad plural, parte de la cual era alegre y sin prejuicios. Los bailes galantes de la capital francesa venían de atrás, Louis Mercier, cronista de la vida parisina escribía en 1800: "Después del dinero, hoy en día el baile es lo que más éxito tiene entre los parisinos, sea cual sea su extracción social: aman el baile, lo veneran, lo idolatran... Es una obsesión a la que nadie escapa".

Si ello era así a principios del XIX también lo era a principios del siglo XX al que llegaron con una fortalecida fama locales públicos como el Bal Bullier de Montparnasse o el Moulin de la Galette. Por añadidura, el atrevimiento, a principios de siglo, no era ajeno a las costumbres parisinas, antes al contrario, algún baile anual, como el Bal des Quat'z Arts de los estudiantes, "era célebre por lo ligero de las vestimentas y por el jolgorio sexual que reinaba siempre en él".

En este contexto social no fue difícil que el osado baile creado en la capital del Plata encontrara un terreno abonado para florecer y convertirse en curiosidad al principio, en moda y furor después. Y una vez estando el tango en París, la capital de la moda, la cuna del glamour, su extensión al resto del continente y el mundo sería sólo cuestión de tiempo.

La gloria trajo también y simultáneamente el rechazo. La sociedad se puso nuevamente en marcha, lo antiguo frente a lo nuevo, la censura frente a la apertura, la tradición frente a la renovación. Los detractores del tango surgieron por doquier y fueron incluso ilustres y famosos como el Papa Pío X quién lo proscribió.

No obstante, para cuando llegó la reacción, la suerte estaba ya echada: el tango había triunfado. Se hizo el baile rey de ese mundo de preguerra que habría de terminar muy

pronto con el primer enfrentamiento armado mundial, la ascensión de Estados Unidos como potencia y el cambio de costumbres.

El mundo descubrió y admiró a Carlos Gardel.

5.2 ASTOR PIAZZOLLA

Compositor y bandoneísta argentino. Es uno de los pocos casos en que un compositor se desenvuelve de forma extraordinaria tanto en el mundo de la música popular, con sus tangos porteños, como en el de la música culta o clásica, creando un nuevo género llamado tango sinfónico. Entró en contacto desde muy temprana edad con la música popular de su país de la mano de Anibal Troilo, un especialista del género.

También estudió música clásica con el compositor argentino Alberto Ginastera, en Buenos Aires, y con la francesa Nadia Boulanger, en París.

Su obra, compuesta por más de 1000 temas, en la que consigue una singularidad creadora y sin lugar a dudas argentina, comienza a tener influencias sobre los mejores músicos del mundo y de distintos géneros, como el violinista Gidon Kremer, el violonchelista Yo-Yo-Ma, Kronos Quartet, los pianistas Emanuel Ax y Arthur Moreira Lima, el guitarrista Al Di Meola y numerosas Orquestas sinfónicas y de Cámara.

La música de Piazzolla no se parece a ninguna otra: al escucharla estamos obligados a cuestionar los géneros y empezar por decir: esto es Piazzolla. Impacta y fascina. Se trata de un 'lenguaje' que ha conseguido un estilo inquebrantable, repleto de elementos dispares pero compatibles (el jazz, la música clásica, la exploración tímbrica) bajo el drástico pulso del tango.

5.2.1 Biografía. Astor Pantaleón Piazzolla, hijo único, nace el 11 de Marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina. En 1925, la familia se radica en Nueva York hasta 1936 con un fugaz retorno a Mar del Plata en 1930.

En 1929, cuando Astor tenía 8 años, su padre le regala su primer bandoneón que compra en una casa de empeños por 19 dólares. Estudia el bandoneón un año con y realiza su primera grabación, Marionete Spagnol; un acetato (no comercial) producto de una

intervención radiofónica en la Radio Recording Studio de Nueva York el 30 de noviembre de 1931.

En 1933 toma clases de música con el pianista húngaro Bela Wilda, discípulo de Rachmaninov y del que más tarde dijera "Con él aprendí a amar a Bach". Poco después, conoce a Carlos Gardel que se hace amigo de la familia y con quién toma parte en una escena de la película El día que me quieras. Esta imagen fílmica posee un valor emblemático en la historia del tango.

En 1936, retorna con su familia definitivamente a la Argentina, a Mar del Plata, en donde comienza a actuar en algunos conjuntos. Allí hace su segundo gran descubrimiento después del Bach de Bela Wilda, al escuchar por radio al sexteto de Elvino Vardaro, quién años más tarde sería su violinista. Esa forma distinta de interpretar el tango lo impacta profundamente y se convierte en su admirador. La inclinación de Astor por el tango y, en especial, por ese tipo de tango que comienza a prender con fuerza en su espíritu y en su ánimo, lo lleva a radicarse en Buenos Aires, en 1938 con tan sólo 17 años de edad.

Alterna en diversos conjuntos de segundo orden hasta que en 1939 concreta su sueño: ingresar como bandoneonista en una de las grandes orquestas de esos años, la de Aníbal Troilo Pichuco, que fue uno de los mejores intérpretes de bandoneón y a quién Astor reconoce como uno de sus maestros.

Astor siente la necesidad de avanzar musicalmente, y ya siendo el arreglador de la orquesta de Troilo, inicia en 1941 sus estudios musicales con Alberto Ginastera. Sus arreglos son demasiado avanzados para la época y terminaron por hacer que Troilo se los corrigiera para no espantar a los bailarines de las pistas.

En 1946 compone el tango El Desbande, considerado por Piazzolla como su primer tango por poseer una estructura formal diferente y poco después, comienza a componer música para películas.

En 1953 presenta la obra Buenos Aires (Tres movimientos Sinfónicos) compuesta en 1951 en el concurso Fabien Sevitzyk. Piazzolla gana el primer premio y la obra es

interpretada en la Facultad de Derecho de Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado con el agregado de dos bandoneones y bajo la dirección del propio Sevitzky. Estalla el escándalo, por las peleas a trompadas que se desencadenaron al finalizar el concierto, debido a la indignación que provocó en cierto sector "culto" del público, la incorporación de dos bandoneones a una orquesta sinfónica.

Uno de los premios que ganó en este concurso, fue una beca otorgada por el gobierno francés para estudiar en París (adonde viaja en 1954), con Nadia Boulanger, considerada en aquellos tiempos como la mejor pedagoga que había en el mundo de la música.

Al principio, Piazzolla trata de ocultar su pasado tanguero y de intérprete de bandoneón creyendo que su destino estaba en la música clásica. Este punto de conflicto queda resuelto después de sincerarse ante Boulanger y de interpretar para ella su tango Triunfal. De allí surge una recomendación histórica: "Astor, sus obras eruditas están bien escritas pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca".⁹

Después de este episodio Piazzolla retorna al tango y a su instrumento, el bandoneón puesto que le había abandonado tiempo atrás. Cuando Piazzolla vuelve a la Argentina (1955) continúa con la orquesta de cuerdas y además forma un conjunto, el Octeto Buenos Aires, que es el inicio de la era del tango contemporáneo integrado por dos bandoneones, dos violines, contrabajo, cello, piano y guitarra eléctrica.

A raíz de la muerte de su padre, en Octubre de 1959, compone en New York su famoso Adiós Nonino. Retorna a Argentina y conforma el primero de sus célebres Quintetos, denominado Nuevo Tango (bandoneón, violín, bajo, piano y guitarra eléctrica). El Quinteto fue el conjunto que más perduró y el más querido por Piazzolla; la síntesis musical que expresó mejor sus ideas.

Se intensifican las giras por todo el mundo: Europa, Sudamérica, Japón y Estados Unidos. En un período que llega hasta 1990, realiza una vertiginosa serie de conciertos, fundamentalmente con el Quinteto, y también como solista de orquestas sinfónicas y de

⁹ <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>

cámara; y en los últimos años con su última formación, el Sexteto y cuarteto de cuerdas. Se realizan numerosas grabaciones en vivo de esos conciertos, editadas en CD.

Llegado el 4 de agosto de 1990 en París, sufrió una trombosis cerebral, de la que finalmente fallecería dos años después en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

“...Si, es cierto, soy un enemigo del tango; pero del tango como ellos lo entienden. Ellos siguen creyendo en el compadrito, yo no. Creen en el farolito, yo no. Si todo ha cambiado, también debe cambiar la música de Buenos Aires. Somos muchos los que queremos cambiar el tango, pero estos señores que me atacan no lo entienden ni lo van a entender jamás. Yo voy a seguir adelante, a pesar de ellos...”¹⁰

Astor Piazzolla, Revista Antena, Buenos Aires, 1954.

5.2.2 Obras más representativas

- Rapsodia porteña, para orquesta (1952),
- La sinfonía Buenos Aires (1953)
- Oda íntima a Buenos Aires (para recitante, canto y orquesta)
- Tango sinfónico
- Tangata (para orquesta)
- Concierto para bandoneón y orquesta
- Balada para un loco (1953)
- La muerte del ángel
- Adiós nonino
- Verano porteño
- Le Grand Tango
- Contrabajando
- Por una cabeza
- Libertango

¹⁰ Ibid.

5.3 ANÁLISIS LE GRAND TANGO DE ASTOR PIAZZOLLA PARA CELLO Y PIANO. (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA Y PIANO)

Compuesto en el año de 1982 tras la petición expresa del grandioso violonchelista Mstislav Rostropovich (Rusia, 1927-2007) es estrenado en New Orleans 8 años más tarde. Tras el fallecimiento de Piazzolla y como homenaje a su memoria, Rostropovich presentó la misma obra en el Teatro Colón de Argentina durante el mes de julio de 1994.

Este tango (así como todos los de Piazzolla) no se ciñe exclusivamente por su carácter apasionado, vital e íntimo al baile, sino que además es un “tango para escuchar” como lo dijera el famoso violonchelista Yo-Yo-Ma. Le Grand Tango es la suma de todo lo que la atmósfera alrededor del tango y su cultura implica, un salón a media luz, un baile de amor y dolor a la vez, una pareja envuelta en el humo nostálgico de la patria Argentina.

La obra se distribuye en tres grandes secciones que se enlazan todas entre sí mediante un eje específico que será el eje conductor de este análisis: el bajo. Su comportamiento y variaciones permitirán pues la comprensión de lo buscado musicalmente por Piazzolla en este tango. Tales secciones se clasifican de la siguiente forma:

A				B			C			Coda
(1-102)				(103-193)			(194-293)			(294-297)
Introd.	a	b	c	b'	d	e	d'	f	a1	g
(1-32)	(31-46)	(47-61)	(62-84)	(85-102)	(103-134)	(135-176)	(177-193)	(194-216)	(217-238)	(239-293)

En A encontraremos inicialmente una introducción (1-30) en la que piano y viola exponen la base rítmica de la que tratará todo el resto de la obra y se nos brindará sin más preámbulos el aire de tango en la composición.

Figura 47. Compás 1 al 4

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 1 to 4. The score is written in 8/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Viola part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The Piano part includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning. The Viola part consists of a melodic line with eighth notes and dotted rhythms, often beamed in pairs. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with dotted rhythms in the left hand. The score is presented in two systems, with the first system containing measures 1-2 and the second system containing measures 3-4.

Fuente: Autora.

El bajo mantiene nota pedal Do durante todo este episodio de introducción (C menor), variando no más que en la duplicación de octavas para dar un efecto de sonoridad, amplitud y peso al tiempo que se mantiene la figuración negra con puntillo, corchea y negra. Es en la mano derecha, dentro de las voces intermedias, donde se harán los contrastes rítmicos.

Figura 48. Compás 5 al 10

The image shows a musical score for Piano, measures 5 to 10. The score is written in 8/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into two systems. The first system contains measures 5, 6, and 7. The second system contains measures 8, 9, and 10. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with quarter notes and eighth notes. A dashed line labeled '8va' indicates an octave transposition for the left hand in measures 5, 6, and 7. Dynamic markings include accents (>) and a forte (f) marking in measure 9.

Fuente: Autora.

Sólo hasta el compás 31 se dará inicio a otro momento (sección a), éste por supuesto con un material mucho más dulce y melódico distinto al de la introducción.

Figura 49. Compás 31 al 42

The image shows a musical score for Viola, measures 31 to 42. The score is written in 12/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three systems. The first system contains measures 31, 32, and 33. The second system contains measures 34, 35, and 36. The third system contains measures 37, 38, 39, 40, 41, and 42. The Viola part is characterized by long, flowing melodic lines with many slurs. Dynamic markings include piano (p) and dolce in measure 31, and mezzo-forte (mf) in measure 39.

Fuente: Autora.

El movimiento del bajo vendrá a instalarse en Si durante toda la sección a, tras un salto de cuarta desde el compás 29 (fa-si). Estos movimientos por cuartas ocurrirán casi siempre durante la obra, como un recurso muy común de Piazzolla.

Figura 50. Compás 29 al 36

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is labeled 'Piano' and shows measures 29 to 32. The second system shows measures 33 to 35. The third system shows measures 36 to 38. The fourth system shows measures 39 to 41. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The bass line is characterized by a consistent interval of a fourth between notes, as described in the text. The dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the fourth system.

Fuente: Autora.

La indicación *Deciso* en la partitura (segundo tiempo compás 46) nos sugiere inmediatamente un cambio de carácter y por ende de articulación en ambos instrumentos. Se reconoce claramente un nuevo tema que nos determinará el inicio de la sección b. El bajo entre tanto mantiene su pedal en Si.

Figura 51. Compás 46 al 49

Fuente: Autora.

Esta melodía encuentra su desarrollo en c (compás 62) mediante una serie de escalas que van desde el registro más grave de la viola y que se pasean por todo su rango medio.

Figura 52. Compás 69 con anacruza, 73 con anacruza, 77 con anacruza

Detaché

Compás 69

Detaché

Compás 73



Compás 77

Fuente: Autora.

El comportamiento del bajo antes de caer en b' es bastante interesante ya que Piazzolla se vale de un recurso muy suyo para continuar con su idea del bajo en Si al bajar por semitonos hasta retomarlo.

En b' (compás 85) se reexpone exactamente igual el tema de b con su respectivo pedal en Si, pero con la inclusión de 3 compases (100-102) a modo de puente que modula a C menor para conectarse así con la parte B.

Figura 53. Compás 100 al 103

Fuente: Autora.

El Meno mosso (sección B) es sin duda el material más expresivo y lírico del tango como puede corroborarse con la indicación de *libero y cantabile*. Allí piano y viola en articulación legato convergen en la delicadeza del manejo de la melodía. Los glissandos en la viola,

tan característicos en esta obra y en los tangos en general enriquecen el color de los registros.

Figura 54. Compás 103 al 110

The musical score for measures 103-110 is presented in three systems. The first system (measures 103-105) features a Viola part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The Viola part begins with a fermata on a whole note, followed by a melodic line with slurs and accents. The Piano part is marked *mf* *libero e cantabile* and includes a five-measure rest in the right hand. The second system (measures 106-108) continues the melodic development in both parts. The third system (measures 109-110) shows a change in tempo, marked *rall.* for measure 109 and *a tempo* for measure 110, with a fermata over the final measure.

Fuente: Autora.

El bajo que nos indica la tonalidad de C menor, realiza nuevamente su movimiento descendente por semitonos cada compás mientras las voces intermedias muestran más actividad rítmica.

Piazzolla por supuesto también recurría a progresiones armónicas clásicas, siendo un claro ejemplo la secuencia de los compases 111 al 119 donde el pedal se instala en Sol hasta llegar al *Pesante* (e).

Figura 55. Compás 111 al 119

T - D6/5 - D2/S - S6 - S6m - K6/4 - DD6/5m - DD7 - T

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (Piano) dynamic marking. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The harmonic progression is indicated by labels below the bass staff: T, D6/5, D2/S, S6, S6m, K6/4, DD6/5m, DD7, and T. The first system contains measures 111-113, the second system contains measures 114-116, and the third system contains measures 117-119. Measure 119 features a *rall.* (rallentando) marking and a *p* (piano) dynamic. The final measure (119) is marked with a *Pesante* (e) instruction.

Fuente: Autora.

En d (compás 135) la melodía se torna mucho más melancólica a propósito de la indicación *Tristemente*. La viola parte de un registro bajo y se mantiene en el rango medio sin alcanzar mayor amplitud en el registro. La línea del bajo inicia un movimiento bastante característico del jazz y de Piazzolla en sus tangos: la progresión de cuartas.

Figura 56. Compás 135 al 140

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 135 to 140. The score is written in 8/8 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The Viola part is in the bass clef and begins with a *Gliss* (glissando) over a descending eighth-note scale. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte) and the tempo/mood is *tristemente* (sadly). The Piano part consists of two staves: the upper staff is in the treble clef and the lower in the bass clef. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with accents (>) placed over several notes. The score concludes with a fermata over the final notes of the Viola part.

Fuente: Autora.

Seguidamente encontraremos la sección d' (compás 177) en donde se reexpone el tema d con variantes sólo a partir del compás 185 hasta concluir la parte B. El movimiento del bajo se da por semitonos preparando el comienzo de la parte C en Sol mayor.

Figura 57. Compás 185 al 192

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 185 to 192. The score is in 3/8 time. The Viola part is written in bass clef and features a melodic line with various articulations, including accents and staccatos. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and starts with a forte (f) dynamic. It includes a 'rall.' marking and features a complex rhythmic pattern with many accents and staccatos. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fuente: Autora.

Tras una pequeñísima pausa el *Piu mosso* nos indica el comienzo de C con un carácter contrastante, enérgico, marcado y rítmico. Se observan muchos acentos y staccatos en la melodía mientras ésta desarrolla una secuencia por semitonos. Las voces del piano presentan bastante movimiento. Esta es la sección f.

Figura 58. Compás 193 al 197

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 193 to 197. The score is written in 4/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Viola part is in the upper system, and the Piano part is in the lower system. The Viola part begins with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes, including a dotted quarter note. The Piano part also begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex texture of chords and moving lines in both the right and left hands. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: Autora.

El siguiente fragmento (*Giocoso*) que si bien no es un material absolutamente nuevo puesto que en ella se retoma un motivo muy preciso y de fácil recordación presentado en la introducción de la parte A (cuatro semicorcheas y negra con puntillo), se clasificará en una sección a1 ya que el desarrollo de tal motivo es mucho más complejo y completo sumado a que el material del piano varia y difiere notoriamente al del escrito en la introducción.

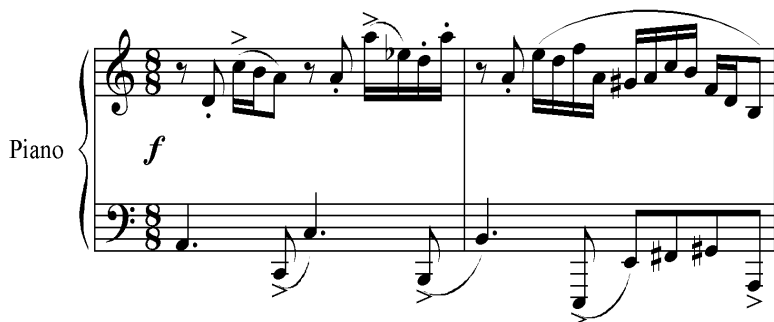
Figura 59. Compás 117 al 125

The musical score consists of two systems. The first system shows the Viola part on a single staff and the Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The Viola part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The Piano part starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The second system continues the Viola part and the Piano part. The Viola part includes a 'Glissando' marking over a series of notes. The Piano part continues with its characteristic rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Fuente: Autora.

A continuación encontraremos la sección g donde la melodía pasa al piano conservando el carácter *Giocoso*, la articulación corta y los acentos.

Figura 60. Compás 239 al 240



Fuente: Autora.

La entrada de la viola se da en el compás 247 con un carácter muy vivo y *enérgico* tal como se muestra en la partitura. Su función es la de contrastar rítmicamente con la melodía expuesta en el piano.

Figura 61. Compás 247 al 250

Musical score for Viola and Piano, measures 247-250. The Viola part is in 3/8 time and features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a slur. The Piano part is in 3/8 time and features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a slur. The score includes triplets in the piano part and slurs in the viola part.

Fuente: Autora.

Como efecto interesante en la viola, los compases 257 al 262 se ejecutan a modo de golpe sobre las cuerdas (talón del arco cerca al puente) tratando de lograr que no sea la altura de las notas lo realmente importante sino la marcación rítmica a través de dicho efecto.

Figura 62. Compás 257 a 262

Musical score for Viola, measures 257 to 262. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 257-261, and the second staff contains measure 262. The music features a descending melodic line with frequent slurs and accents (>). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

Fuente: Autora.

Los siguientes 16 compases determinan la última sección dentro de A' llamada h. Allí la melodía se presenta con movimiento descendente por semitonos ejecutados en dobles cuerdas, siendo esto de gran exigencia técnica para el solista. Los *sf* constantes son un rasgo característico de esta sección todo en dinámica *f* puesto que nos encontramos en el clímax de la obra.

Figura 63. Compás 263 a 266

Musical score for Viola, measures 263 to 266. The score is written in bass clef with a 2/8 time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 263-265, and the second staff contains measure 266. The music features a descending melodic line with frequent slurs and accents (>). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking *sf* (sforzando) is present throughout the section.

Fuente: Autora.

Por último, y aunque es un momento musical nuevo y sin remembranzas de ningún tema anterior del tango, Piazzolla incluye una pequeña coda de cuatro compases en la que viola y piano tocan al unísono y con un leve aumento en la velocidad. Para dar una idea precisa del carácter, la indicación *rude* (rudo) es más explícita que cualquier otra palabra. Como elemento desconcertante Piazzolla decide terminar la obra en La menor.

Figura 64. Compás 294 a 297

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 294 and 295. The Viola part (bass clef) has a dynamic marking of *sfz*. The Piano part (grand staff) has a dynamic marking of *sfz*. The second system shows measures 296 and 297. In measure 296, the Viola part has accents (>) on several notes. In measure 297, the Viola part has a glissando marking and a dynamic marking of *sfz*. The Piano part has glissando markings in both hands and a dynamic marking of *sfz*.

Fuente: Autora.

Tabla 6. Le Grand Tango. Aspectos generales

Forma	Ternaria compuesta (ABC)
Tonalidad	C menor, La menor
Metro	8/4, 4/8
Articulaciones generales	Marcato, legato, detaché, staccato volante
N. total de compases	297
Carácter	Rítmico, danzable, enérgico
Indicación del tiempo	Tiempo de Tango

Fuente: Autora.

CONCLUSIONES

Determinar cuán valiosa es la información que aporta este análisis a profundidad de cada una de las obras del recital es realmente incalculable puesto que el intérprete se provee de las herramientas suficientes para la apreciación integral de todas las composiciones desde su dimensión más general hasta la más específica.

A través de este informe es posible hacer trascender cualquier obra a otro nivel distinto del meramente técnico. Ellas se convierten en la expresión viva de una época, el sentimiento íntimo de un compositor y la fuerza creativa del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedia Historia De La Música. Espasa Siglo XXI. 2001.

Enciclopedia De Los Grandes Compositores: Editorial Círculo De Lectores.

Great Men Of Music, Time-Life Books Inc, Bach In His Music.

Instrumentos, Intérpretes Y Orquestas, Ediciones Salvat S.A. 1984.

Milches, Ulrico. Atlas De Música, Editorial Alianza Atlas, S.A. Madrid 1992.

Microsoft Encarta 2007 Biblioteca Premium

MARCOS, Andrés (2005). "Algunas cuestiones sobre la enseñanza de análisis en conservatorios a partir del Modelo Etnomusicológico de Timothy Rice". Revista de Antropología Iberoamericana.

_____, (2005). El Análisis Musical En Educación Especializada. Curso de doctorado en el programa educación musical y cultura estética. Universidad Pública de Navarra. Obra No Publicada.

WEBGRAFIA

www.aibr.org/antropologia/aibr

www.esto.es/tango

www.geocities.com/violainstrument

www.hindemith.org

www.jsbach.org

www.karadar.it

www.monografias.com

www.tavadse.klamurke.com/musikge_es.htm

www.udlap.mx

www.violocellistargentino.blogspot.com

www.wikipedia.org

ANEXOS