



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Música

LA EJECUCION DE SEIS OBRAS PARA
VIOLA DE SEIS COMPOSITORES
MEXICANOS DEL SIGLO XX

T E S I S A
PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
(VIOLA)

P R E S E N T A:

MARINA ALEJANDRA / CERDA MACIAS

Asesor: Ulises Gómez

MEXICO, D. F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CASETTE DISPONIBLE EN LA FONOTECA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Hombres con hombres
para otros hombres
Hombres sobre hombros de otros hombres
hombros, hombros
hombros, hombros
torres y un día
no habrá estrella lejana,
ni perdidos horizontes
León Felipe*

*A todas aquellas personas que han contribuido conmigo en este escrito
que representa la cúspide de mi preparación escolar
y el comienzo de mi carrera profesional
en la cual siempre buscaré la
belleza en el arte y la perfección...*

Muchas gracias

A mis padres

A mis padres en la música

A mis maestros

A mis hermanos

A mis amigos

*Gracias a Dios, que me otorgó la vida
el don de la música
y el empeño para no claudicar en esta meta*

AGRADECIMIENTOS

Una carrera artística siempre ha sido un dilema muy especial en nuestro país, pues en realidad no se le otorga el reconocimiento que merece. Nace de una vocación tan sincera que es difícil cambiar, por ello quiero agradecer públicamente a mis padres, primero y principalmente, Marina y Francisco que creyeron en mí; a mi hermano Fausto Francisco y su esposa Lupita que me guiaron y orientaron en el comienzo de mi carrera, así como a mi madrina la maestra Esperanza Arcila.

A lo largo de mis estudios debo un agradecimiento profundo a todos mis maestros y colegas de los cuales aprendí más que las notas y la armonía de mi instrumento, especialmente al maestro Víctor Manuel Jiménez y su esposa la maestra Miguelina Valdéz, que me dieron tanto apoyo que cariñosamente les puedo llamar mis padres musicales.

Al maestro Uberto Zanolli, quien me abrió las puertas a la vida profesional, musical y universitaria.

Extiendo mi gratitud al maestro Luis Alfonso Estrada, quien no sólo fue mi maestro, también me brindó su apoyo como director de la Escuela Nacional de Música y sus enseñanzas orientaron el transcurso de mi carrera hacia el perfeccionamiento técnico.

Al maestro Ulises Gómez y esposa que orientaron mis trabajos finales dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México. A la maestra Lydia Guerberof, ella me dió el impulso final para este trabajo y me honró con su acompañamiento, virtuoso y brillante, en mis grabaciones. Al Ing. Roberto de Elías, quien pacientemente colaboró en la grabación de mi trabajo con su tiempo y experiencia.

Al maestro Gabriel Pliego, además de ser un buen profesor, es un colega incondicional en la música. A la maestra Thusnelda Nieto, que me brindó siempre su apoyo y me distinguió con su amistad. A la maestra Ninoshka Fernández, quien generosamente compartió conmigo sus conocimientos musicales.

Maestros: Ignacio Mariscal, Néstor Castañeda, David Espinoza, Felipe Ramírez, Jorge Risi, Mikail Tolpygo, Leopoldo Tellez, Erasmo Capilla, Guillermo Noriega, Cuauhtemoc Morales, Araceli Olmos, Padre Felix Pecharrmán y a todos aquellos que saben se le escapan a mi memoria, pero no a mi corazón, les doy las gracias, respetuosamente.

De una manera especial agradezco al maestro Eduardo Soto M. y demás compositores pertenecientes a la Liga, que con su aportación enriquecieron mi trabajo.

Y por último a Carmen, mi hermana, y a Alejandro, su esposo, que hicieron posible la materialización de mis ideas en una bella presentación de mi trabajo y por el estímulo indispensable para no rendirse ante las dificultades.

LA EJECUCION DE SEIS OBRAS PARA VIOLA DE SEIS COMPOSITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX

*Análisis, contexto histórico, corriente a la que pertenecen en cuanto a su composición,
recursos técnicos e instrumentales propios de cada obra.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I: Breve historia de la viola, desde su remoto origen, evolución y literatura	
I.1.1 Antecedentes remotos hasta el Siglo XVI.....	3
Ilustración 1. Arcos.....	4
I.1.2. La viola en textos antiguos.....	7
I.1.3. La viola en el siglo XVI. Diferencias entre la familia de las violas y violines.....	8
Cuadro comparativo.....	9
I.1.4. La viola como antecesora del violín.....	10
Detalles de la construcción de violas y violines.....	11
Esquemas.....	14
Medidas estándar para la construcción de una viola moderna.....	17
Esquema.....	18
Maderas usadas en la construcción de violas y violines.....	19
I.2 La viola en el barroco, la orquesta y su repertorio. Antecedentes.....	21
Repertorio para viola en el siglo XVIII.....	24
I.2.2. Repertorio de solo para la viola en el siglo XIX.....	30
I.2.3. La violan en el siglo XX en Europa (Publicaciones).....	33
I.2.4. La viola en México. Antecedentes.....	41

CAPITULO II. Seis compositores mexicanos de este siglo.

Eje de análisis de las obras a ejecutar.....	48
II.1. Romanticismo tardío y Manuel M. Ponce.....	50
1.2 Biografía.....	53
1.3 Análisis de la obra.....	55
II. 2 Nacionalismo y José Pablo Moncayo.....	57
2.1 Biografía.....	59
2.2 Análisis de la obra.....	61
II.3 Alfredo Cárdenas.....	63
3.1 Análisis de la <i>Elegía a Silvestre Revueltas</i>	65
3.2 Manuel de Elías.....	66
3.3 Análisis del <i>Preludio para Viola Sola de Manuel de Elías</i>	68
II.4 Ulises Gómez Pinzón.....	69
4.1 Análisis de <i>Pieza para Viola y Piano</i>	71
4.2 Consuelo Granillo.....	72
4.3 Análisis de su obra.....	74
Esquema de obras para viola de compositores mexicanos.....	75
Conclusiones.....	77
Bibliografía.....	78
Partituras.....	81

INTRODUCCIÓN

Al tratar un tema tenemos que recurrir a sus antecedentes, para poder explicar el hecho en cuestión, que en este escrito concierne a la viola. La viola es un instrumento musical cuya apariencia actual es idéntica al violín, pero diferente de este en su afinación, pues es más grave. Mientras que en el violín se afinan sus cuatro cuerdas con las notas: MI, LA, RE, SOL, la viola se afina una quinta más grave en: LA, RE, SOL, DO. Por lo mismo sus cuerdas son más gruesas, así como su fisonomía en general. Su arco también es más largo, grueso y pesado que el de su semejante y su timbre, aunque menos brillante, logra ser más potente y colorido, caracterizando su música por su melancólica melodía, pues es el instrumento más semejante a la voz humana en registro y en color.

Su papel en la música orquestal consiste en ser el tenor de las cuerdas, dando cintura y apoyo a las melodías agudas, a veces doblándolas, respondiendo motivos musicales, realizando contrapuntos, completando armonías o proponiendo *ostinatos* rítmicos; su lugar en la orquesta está entre el violín y el chelo, también en lo que se refiere a registro. La manera en que se toca es sobre el hombro izquierdo, apoyando el mentón sobre el instrumento y el arco con la mano derecha, es idéntica al violín al igual que su técnica de ejecución. El repertorio, es en muchos casos transcripciones de la literatura del violín y chelo debiendo aclarar que tiene literatura propia.

Para conocer mejor a la viola nos remitiremos brevemente a su historia, mencionando los instrumentos de los cuales desciende, las características que ha conservado hasta culminar con las grandes familias de lauderos existentes en el siglo XVI. Documentamos su historia con textos antiguos, pinturas, esculturas e instrumentos antiguos que se han conservado hasta la actualidad.

La viola, con sus características actuales, aparece hasta el siglo XVI en donde adopta su forma definitiva del cual partiremos, continuando con los siglos XVII y XVIII, para hablar de la música que con ella se hacía, dando solamente una idea del papel que jugaba en la orquesta y dando énfasis en su literatura de solo. Es en el siglo XIX donde mencionaremos la fuerte influencia que tuvo la música europea en México, hablando del sincretismo que existió en las salas de concierto, culminando con el nacionalismo mexicano y las escuelas de composición que conviven con el durante el siglo XX.

Se analizará musicalmente cada obra y se concluirá con un cuadro sinóptico de obras mexicanas para viola y ofrecer un panorama de su repertorio en el siglo XX.

La música es un arte que deleita los sentidos y enriquece el espíritu, desde tiempos antiguos, cada cultura y cada época poseen instrumentos que los caracterizan, dando origen a

los que actualmente conocemos y su desarrollo se encuentra plasmado en restos arqueológicos, pinturas antiguas, esculturas o bien mencionado en textos antiguos que sirven de evidencia cuando buscamos los orígenes de nuestros instrumentos actuales. En el caso de la viola nos limitaremos a mencionar los antecesores que han influido determinadamente en su evolución, comprobable por medio de documentos e instrumentos antiguos que se han conservado hasta la actualidad.

CAPITULO I

BREVE HISTORIA DE LA VIOLA, DESDE SU REMOTO ORIGEN, EVOLUCIÓN Y LITERATURA.

I.1.1. ANTECEDENTES REMOTOS HASTA EL SIGLO XVI.

Los estudiosos de las antiguas culturas han encontrado instrumentos musicales que acompañaron al hombre a través del tiempo, algunos de estos instrumentos son cordófonos (instrumentos de cuerda), que dieron origen a los instrumentos actuales, como lo son guitarras, arpas, violines, violas, etcétera., con los que hacemos música actualmente. En este trabajo sólo hablaremos de los que se relacionen más cercanamente con la viola, y comenzaremos por mencionar aquellos cordófonos que provienen de las culturas antiguas:

Egipto - Nefer

India - Ravastron

Grecia - Lira

Arabia - Rebab (Ver lámina I)

Durante la Edad Media aparece, proveniente de Irlanda, el *CROUT* ò *CRWTH*, un instrumento semejante a la viola, que se extiende por toda Europa y evoluciona. Su existencia la constatamos en una carta que data del 700 D.C. llamándole *clara* y aclarando que su sinónimo es *ROTTA*, y con este nombre aparece ya en el siglo X y XI, con un arco sumamente curvo, siendo por éste elemento que podemos hablar de él como un cercano antecesor de la viola. Fue un instrumento de caja rectangular, ovalándose conforme iba evolucionando, de 3 cuerdas, puente casi plano el cual, con el paso del tiempo se curvará y admitirá una cuerda más sobre él y dos que vibrarán por simpatía.

Consideré importante incluirlo debido a que es el instrumento de la Edad Media que guarda más características comunes con la viola que actualmente conocemos, en ésta misma época en la literatura aparece como *VIÈLE, TODO TIPO DE INSTRUMENTO DE CUERDA FROTADA* (ver lámina II). Una vez aclarado, que lo relevante de este instrumento fue la aparición del arco. Como se puede apreciar en la lámina III "Arcos" este aditamento evolucionó a la par del instrumento, siendo primeramente curvo y posteriormente se modificó, pasando por una vara recta fabricada de pambuco, el cual dota al instrumento de mayor potencia sonora. Es importante señalar que este trabajo se concreta al desarrollo de la viola, por lo que ya no se harán mayores referencias al arco.

LAMINA I



Fig. 1 Nefer

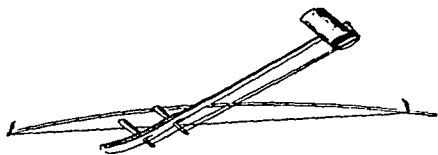


Fig. 2 Ravanastron

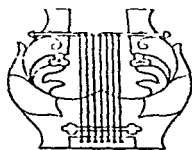


Fig. 3 Lyra griega

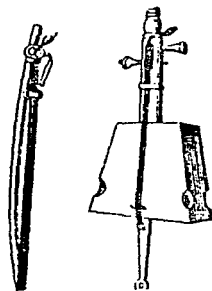


Fig. 4 rebab

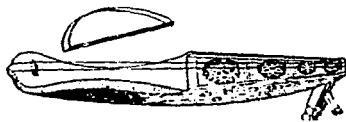


Fig. 5 rebab tunecino y argelino

LAMINA II

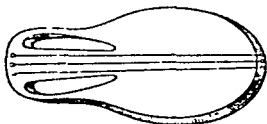


Fig. 6 Cruth

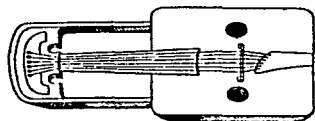


Fig. 7 Cruth de Gales



Fig. 8 Ejecutante

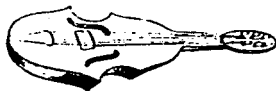


Fig. 9 Viola



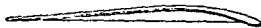
Fig. 9 Viola.s

Evolución del arco desde el Siglo VIII hasta hoy

Los siguientes gráficos muestran las sensidas modificaciones experimentadas por el arco desde el siglo XIII al XVI.



VIII Siglo



XII Siglo



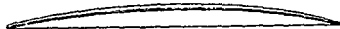
X Siglo



XIV Siglo

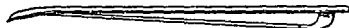


XI Siglo

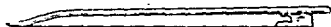


XVI Siglo

Desde el siglo XVII en adelante, el arco se encamina siempre más hacia la forma actual. Los cambios principales, que determinaron su forma definitiva, pueden constatarse en el siguiente gráfico:



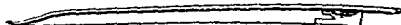
Merseine 1620



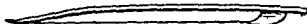
Corelli 1700



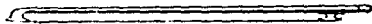
Kircher 1640



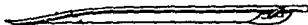
Tartini 1740



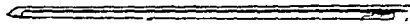
Castrovillari 1660



Cramer 1770



Nasoni 1680



Viotti 1790

I.1.2. LA VIOLA EN TEXTOS ANTIGUOS

Continuaré con la cita de textos antiguos, donde los autores mencionan la ejecución de instrumentos. Según Ramón Andrés, un estudioso de las lenguas, el vocablo viola es de origen onomatopéyico siendo común a todas las lenguas romances:

VIULAR: en occitano antiguo, se refiere a tocar un instrumento de aliento.

FIULAR: en catalán dialectal, se refiere a silbar.

Esta acción se traslada a tocar un cordófono, y lo demostramos citando un texto de *Uc de Lescua* (1190-1204): "*de most rico no tem Pierre Vidal*

nin Gualaubet de viular coyndamen".

VIULAR tocar con gracia la vihuela; y en otro texto de **COLIN DE MUSET** (1200-1240), aparece la misma acción, transformándola en *vièle* y *viòle*. "*Sire cuens, j'ai vièle*"... También Guillaume Machaut (1300-1377) emplea **VIÈLE** y **VIÒLE** y en lo sucesivo generalizará el vocablo *vièle*.

Tenemos datos* de que en 1338 se formó una cofradía de trovadores, los cuales tenían como instrumento predilecto la **VIÈLE** para acompañar sus glosas o cantos y cuyo dirigente fué R.Caveron, quien se hacía llamar "Roy des Menestrels du Royaume de Frances". Él estableció estatutos aplicados a todo miembro de la cofradía: seis años de aprendizaje para poder enseñar o tocar lucrativamente la **VIÈLE**.

¿Cómo fue posible que se creara una escuela cuando todo oficio era aprendido en los gremios? Parece sorprendente la necesidad de los músicos de crear un "profesionalismo" cuando casi todo era trabajo artesanal. Este hecho cambió por completo la perspectiva de los músicos de aquella época, dividiéndolos en trovadores y maestros. Éstos últimos buscaron que su oficio fuera cada vez mejor, así como sus instrumentos más sonoros y complicados, lo cuál revolucionó la laudería, siendo en Francia donde se transformó la *vièle* en *viola*.

A pesar de que este vocablo fue definitivo para designar el instrumento, en España seguía conviviendo con vihuela y violón, como lo sostiene Diego Ortiz (1510-1570) en su: "*Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violines nuevamente puestos en luz*". Covarrubias les describirá como "juego de vihuelas de arco, sin trastes....táñese con el arquillo".

Nuevamente retomo la idea de que la principal semejanza que guardaron las violas fue que, desde sus antecesores hasta hoy, se toca con un arco que frota un juego de cuerdas,

* Diccionario de Instrumentos Musicales. Ramón Andrés.

* *Instrumentos Musicales* Ed. Daimón

sujetas a una caja de resonancia unida a un mango, en el cual se digitan las cuerdas para acortar su longitud y producir notas de distintas alturas.

Creo conveniente en este momento diferenciar lo que fue la familia de las violas en contraste con la familia de los violines, esclareciendo el porqué la viola no pertenece a su familia sino a la de los violines, para continuar hablando de las grandes familias de lauderos y algunos instrumentos relevantes.

1.1.3. LA VIOLA EN EL SIGLO XVI. DIFERENCIAS ENTRE LA FAMILIA DE LAS VIOLAS Y VIOLINES.

Hacia el final del siglo XV⁷ se fabricaban en Italia unos instrumentos de caja entallada para dar más movilidad al arco, de estos resultó la VIOLA DA BRACCIO o VIOLETTA D'ARCO SEUZA TASTI (Giovani María Lafranco 1533) o VIHUELA BASTARDA la cual según Pietro Cerone (España 1613) originará a la familia del violón (ver lámina IV). Las evidencias escritas sobre el tema las aportan, principalmente, Lafranco (Brescia 1533), Ganassi (Venecia 1542) y Agrícola (Alemania 1528), haciendo referencia a unos instrumentos afinados por quintas de cinco cuerdas, semejantes la violón actual.

Pietro Cerone menciona la existencia de los VIOLONES, que agrupaban a cuatro instrumentos de la misma familia: la Violeta (alto), el Violoncino (tenor), el Violón (bajo) y el Rabel (tiple). Sin embargo el francés Jambé de Fer en su documento "Építome Musical" habla de unos instrumentos que pueden ser los predecesores del violón, pues su descripción es muy cercana y la afinación es prácticamente la misma a la que actualmente se usa, adaptando sus nombres al francés son:

Dessus	soprano (violón)	afinación	g.	d'.	a.	e'
Haute-contre	tenor (viola pequeña)		c.	g.	d.	a
Taille	tenor (viola grande)		g.	d.	a	
Bass	bajo (violonchelo)		Bb,	f,	c.	g

Jambé de Fer indicaba a los violinistas afinar la cuerda E (mi) tan alto como se atrevieran y aseguraba: "Entonces estarán afinados, si sus cuerdas no se rompen, claro." En época la altura de LA aún no se fijaba en 440 vibraciones por segundo y oscilaba alrededor de 415, por lo cual las cuerdas, siendo de tripa, podían resistir muy poco una afinación aguda.

⁷ *The History of the viola.* Tomo I, Maurice Riley

LAMINA IV



32. Familia de violas.
s. XVI-XVII.
Colec. C. Thibault.



31. Familia de violines
Paris,
s. XVII-XVIII.
Museo del
Conservatorio
de Paris.

Cuadro comparativo de la familia de violines y violas

Violas	Violines
dorso plano, pero con la parte superior inclinada hacia el mango	dorso abombado
tapa sin rebordes	tapa con rebordes
parte superior de la caja oblicua con relación al mango	parte superior de la caja en forma de hombros
cantonezas en ángulo recto	cantonezas en ángulo agudo
cejas altas	cejas de altura media
oidos en C o flamiforme (algunas veces en J)	oidos en I
cordal fijo a la tapa por una barra; ausencia de cejuela	cordal ligado por un cable a un botón; cejuela inferior
6 (luego 7) cuerdas finas y poco tensas	4 cuerdas gruesas y muy tensas
afinación por cuartas y terceras	afinación por quintas
mango ancho y plano, con trastes	mango estrecho y redondeado, sin trastes
decoración exterior muy cuidada: cabezas esculturadas, marquetería, rosetón, etc.	decoración exterior muy sobria: cabeza con volutas, estereotipada
en el interior, barra armónica corta y fina	barra armónica larga y arqueada
fondo reforzado con una, dos o tres barras o tiras transversales	fondo sin refuerzos
sonoridad fina y distinguida, pero débil	sonoridad redonda, llena y potente

I.1.4. LA VIOLA COMO ANTECESORA DEL VIOLÍN

¿ES LA VIOLA ANTECESORA DEL VIOLÍN?

A este respecto Maurice W. Riley adopta una postura contraria a la de Pietro Cerone, asegurando que la evolución de los instrumentos de arco fue muy paulatina y conjunta, por lo cual no se puede hablar de que uno suceda al otro. Estos son los argumentos que se esgrimen para a favor y en contra:

A) Los que sustentan la primacía de la viola:

1. La semejanza que guarda la descripción de *la lira da braccio* con el violín, según Praetorius en su "Sintagma Musicum": los agujeros en forma de *f*, tamaño, forma y afinación.

2. Durante el siglo XVI se buscaba que los instrumentos doblaran la voz humana, siendo más común la contralto-tenor, voz que pertenece a la viola en los cordófonos. Esta es otra razón por la cual creemos que las violas en su evolución originaron a la nueva familia del violín.

3. En Italia *viola* es el término original usado para designar a la familia de violines:

	VIOLÍN	(diminutivo)	
VIOLA	{	VIOLON	(aumentativo)
		VIOLON (ELLO)	(más grande)

Deduciendo, unicamente por lógica, que la viola origina al violín.

4. Existen más violas del siglo XVI que violines y cellos.

B) Los argumentos que refutan la primacía de la viola:

1. No todas las liras tenían *f* "efes" y como las violas podían medir 38cm. (los violines miden 37cm.) el tamaño puede ser semejante a cualquiera de los dos, la afinación aun no se establecía y el tamaño variaba mucho.

2. Es la voz alto-tenor la que buscaban reforzar, más no existen precisiones sobre que instrumentos deban hacerlo.

3. El término *viola* designa a los cuatro miembros de la familia del violín, más solo es el término como tal y no como instrumento.

4. El auge del violín y el cello en siglos posteriores y el ajetreo que el uso les imponía a estos instrumentos les causaba estragos, contribuyeron a conservar mejor las violas siendo que, tal vez por incómodas, fueron guardadas y posteriormente restauradas.

Yo, en lo personal, estoy más convencida de las pruebas que sustentan la primacía de la viola que las que la niegan, agregando que la elaboración de un violín es mucho más compleja y sofisticada que la de un instrumento de la familia de las violas, puesto que en estas últimas las tapas son planas, en el violín son abovedadas, con diferentes grosores, según la resistencia que deba soportar en los diferentes puntos de las tapas (ver Lámina V y VI). Sólo este detalle delata que fue necesario basarse en otros modelos, siendo de los más cercanos las violas, para culminar el desarrollo del violín.

También observamos que mientras las violas sostienen un relativo esplendor, aumentando sus ejemplares y número, desaparecen ante la luz de los violines, cuya sonoridad se transforma en un tono potente y terso, hechura que permitía comodidad al ejecutante y una estructura ideal que permitiera el desarrollo de virtuosismos. Esta familia logró la creación de sus cuatro instrumentos prototipo: violín, viola, cello y bajo (la fisonomía de este último sigue guardando relación con las *violas da gamba*, pero pertenece a la familia del violín) cuya tesitura se acopla perfectamente entre sí y su sonoridad es equilibrada. Tal éxito tuvo esta familia, que son la base de la orquesta de cuerda.

Es necesario aclarar que a partir de este momento nos referiremos a la viola como un violín grande, de tesitura más grave y frágil, pues es el centro del registro sonoro de las cuerdas, el más difícil de distinguir por potente que sea y cuyo papel será relegado a segundo plano como veremos más adelante.

Una vez explicado que la viola actual no pertenece a la familia de las violas, si no a la del violín, por sus características físicas como la bóveda de sus tapas, la forma de su caja, las cuatro cuerdas que usa, etcétera, comprenderemos porque M. Riley habla del violín en su relato de la viola, puesto que lo que dice reza para ambos instrumentos.

Yo quise adoptarlo tal cual por ser la realidad del instrumento, el ser violín y no describirle como una viola que no es viola por no guardar características afines a su familia.

L.I.4. DETALLES EN LA CONSTRUCCION DE VIOLAS Y VIOLINES.

Pasaremos a esquematizar su forma y medidas. La viola, así como el violín actual, se encuentra construido por 64 piezas que son:

1. Tapa armónica (2 piezas)
2. Dorso (1 ó 2 piezas)

3. Aros o costillas
4. 12 fajas internas
5. 6 cuñas y tacos (al igual que las fajas fortalecen el ensamble de los aros y costillas a las tapas) (ver lámina VII)
6. Mango (ver lámina IX)
7. Diapasón o batidor
8. Cejilla
9. 24 filetes (son dos pequeñas cintas de ébano que incrustan paralelamente en la orilla de las tapas para evitar que se raje el instrumento por un golpe en la orilla y que también lo adorna)
10. Puente
11. Botón
12. Cordal
13. Clavijas
14. Cadena o barra armónica (pequeña tablita de madera de unos 22cm. de largo y el ancho varía entre 0.5cm. y 2cm., que se adhiere a la tapa armónica, facilitando el recorrido interno de las vibraciones del sonido sobre la tapa y la fortalece contrarrestando el peso que ejercen las cuerdas tensas sobre el puente, que se coloca, a su vez, sobre la tapa armónica) (ver lámina VIII).
15. Alma (es un palito redondo de 5cm. en violines y de 7cm. en las violas, que se debe colocar internamente entre la tapa y el dorso, justamente debajo de la pata del puente que soporta los agudos. Sin ella la tapa se rompería y no sería posible la transmisión de las vibraciones de la tapa al dorso).

Cref importante añadir una explicación a las partes internas que están ocultas y de las que no son obvias en un esquema, ya que tuve la fortuna de que mi profesor construyera una viola para mf y pude ver, paso a paso su construcción y tener una idea clara de la función de cada parte.

También existen tres elementos que Pasqualli no menciona y son:

1. Un par de f "efes" que se diseñan y perforan una vez acabada la tapa armónica
2. La cabeza o voluta del instrumento, que algunos lauderos denominan como la firma del autor, ya que es un elemento puramente decorativo, esculpido sobre la misma madera del mango
3. El barniz se añade casi al final de la construcción (ver lámina X).

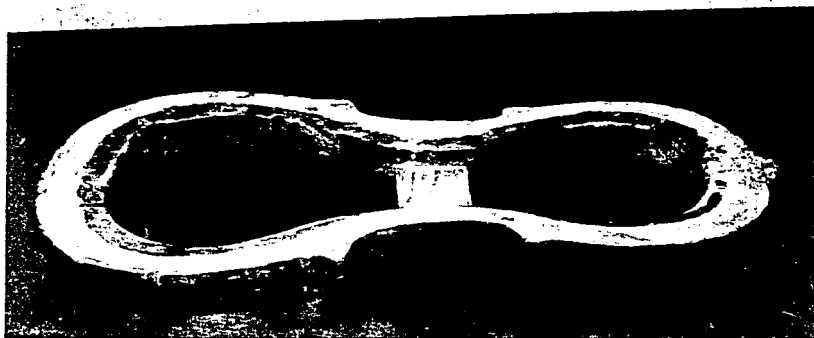
Los ejecutantes suelen usar una **mentonera** o **barbada**, generalmente de ébano, para no dañar el barniz con el sudor (Luis Spohr ideó la primera). También añaden un **soporte** o **cojín** que se coloca en el dorso superior del instrumento, cuya finalidad es la comodidad en la ejecución, además de unos **afinadores** incrustados en el tiracuerdas para hacer más minuciosa y cómoda la afinación.

LAMINA V

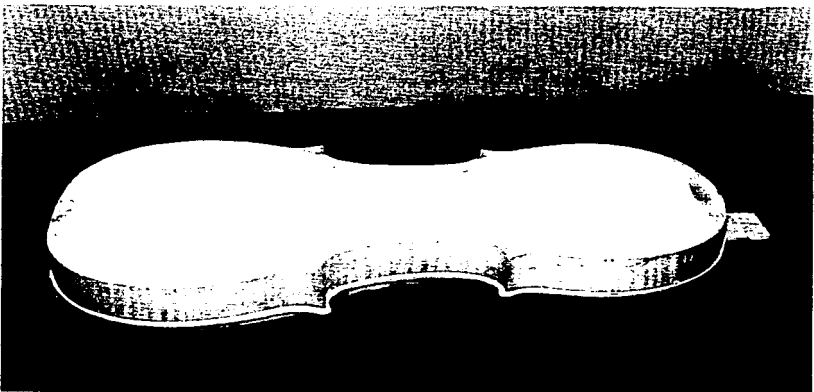


Caja armónica preparada para su encolado.

LAMINA VI



Sección transversal de la caja de un violín, mostrando la construcción de los sacados interiores.



Fondo y arcos situados en el molde-cuadrado.

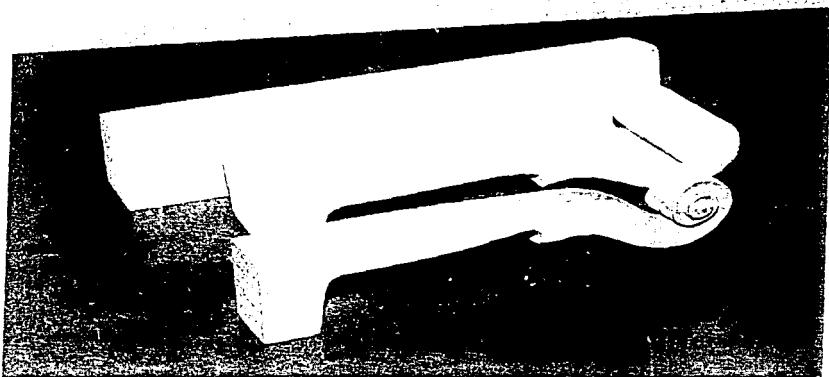
LAMINA VII



Pinzas para el encolado de la barra armónica.

LAMINA VIII

LAMINA IX.



Proceso de construcción de un mango y cabeza.

MEDIDAS ESTANDAR PARA LA CONSTRUCCION DE VIOLAS Y VIOLINES

Para hacer más clara la diferencia entre el violín y la viola, mencionaré algunas medidas que se utilizan en laudería para la construcción de los instrumentos.

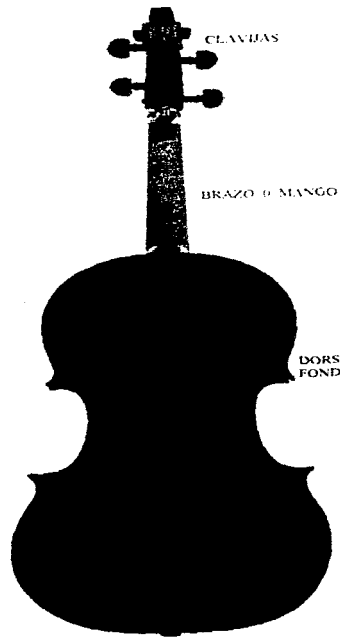
<u>VIOLA</u>	<u>VIOLÍN</u>	
(en milímetros)		
1. Largo de la caja	380 a 410	355
2. Ancho en la parte superior	180	165
3. Ancho en el centro	125	115
4. Ancho en la parte de abajo	220	205
5. Altura de los aros junto al mango	35	30
6. Altura de los aros en el resto	37	32
7. Longitud del mango desde la ceja, hasta la caja armónica	150	130
8. Altura del puente	35	32
9. Distancia entre cuerdas	15	12
10. Largo de la cuerda vibrante	355	325

Auxiliados del esquema será fácil identificar las dimensiones entre uno y otro instrumento, pero su diferencia esencial no consiste en lo físico, sino en su papel en la música, mientras el violín es brillante y se presta a cantar melodías, la viola sirve de cintura en la música, haciendo el apoyo necesario para que luzca la voz aguda en su canto y la conecta con el bajo que produce la armonía, solidificando la textura musical.

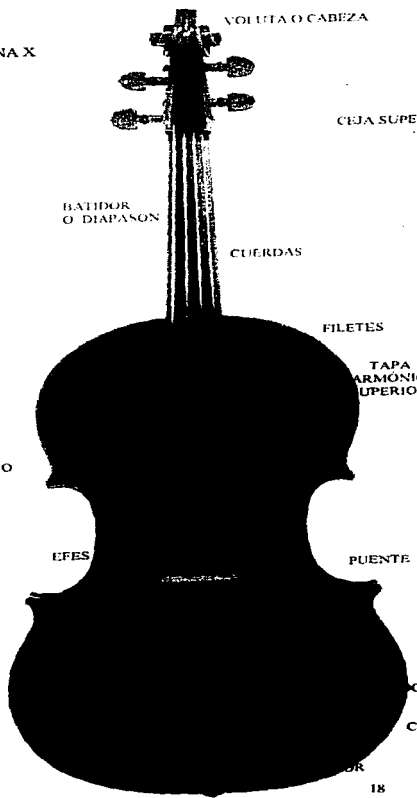
Complementaré todos estos datos sobre la construcción de un instrumento con su materia prima que es la madera para después hablar del papel que ha ejercido la viola en la música a través del barroco.

VIOLA DE ANDREA GUARNERI
1697 "PRIMROSE"

LAMINA X



BOTON DEL CORDAL



VIOLITA O CABEZA

CEJA SUPERIOR

CLAVIJAS

BATIDOR
O DIAPASON

CUERDAS

BRAZO O MANGO

FILETES

TAPA
ARMÓNICA
SUPERIOR

DORSO O
FONDO

EFES

PUENTE

CORDAL

CORDAL

MADERAS USADAS EN LA CONSTRUCCION DE VIOLAS Y VIOLINES

Cref importante hacer mención de las maderas aptas para la violería, pues es el complemento de la información sobre construcción de violas y violines y creo que las personas que se interesen por leer este trabajo alguna vez han tenido esta duda. Recuerdo que en mi primer año de estudio supe que era necesario que la madera para fabricar una viola fuera antigua y tenía la intención de sacrificar la mesa de cedro rojo de mi comedor, herencia de mi abuela, fue para mí una desilusión que esta madera no sirviera para construir una viola (Claro que para mis padres fue un alivio).

Entrando en materia mencionaré que el sonido de un instrumento de cuerda se produce con la vibración de la misma que resuena en la caja acústica, esta violenta el aire contenido en su interior y al salir proyecta el sonido, esta es la razón por la que las cualidades de resonancia de la madera juegan un papel preponderante.

Por lo general acostumbran construir los instrumentos de diferentes maderas, por ejemplo:

De pinabete: tapa armónica barra, alma, contra aros y tacos

De Arce: fondo, aros, mango y puente.

De ébano o palisandro: diapasón, clavijas, cejillas y botón

Esto es a grandes rasgos, aunque se emplean otras muchas maderas provenientes de distintos puntos del mundo y también el arte de la violería se ha transformado con el transcurso del tiempo.

Como recordaremos, el punto de partida en muchos aspectos en la historia de la música y la literatura, ha sido la labor de los juglares, quienes componían música y construían sus instrumentos para ganarse la vida (siglos XIV y XV). Con el paso del tiempo se convertirá en un gremio profesional, dividido en músicos y artesanos que fabricaban instrumentos utilizando abedul, tejo, nogal, arce, abeto, cerezo y cedro por abundar en la zona. Hasta el siglo XVI se añaden maderas provenientes de África y América, de Oriente aprovechan el nácar y el marfil. (Ver Tabla de Maderas)

Tenemos noticias de las Corporaciones de Violeros de Sevilla (1502-1527) y Granada (1528-1552) que exigían a los aspirantes mucha habilidad y perfección en sus trabajos, que debían ser bellos y sonoros.

Encontramos en el siglo XVII instrumentos fabricados con palisandro y ciprés americano, comprobando el fuerte intercambio de mercancías con América al ocupar las

maderas nuevas de este continente con fines ornamentales y utilizarlos para darle bellas sonoridades a los instrumentos y revolucionar al arte de la violería.

Las cualidades que debe tener la madera de los instrumentos y la forma de empleo, la constatamos en cartas como la de Pablo Nasarre (1723-24) donde aconseja que la madera debe ser fuerte, lisa y porosa y otra de Alessandro Corzio di Salabue (1755-1840) que menciona la forma del arte de la madera y su calidad:

- Madera cortada al cuarto (en forma radial).
- Veta gradual y sin nudos
- No debe ser madera tierna, pues la veta no esta bien definida
- Veta no compacta de 1.5 mm
- No debe haber sido tratada para almacenarse
- Secado natural de unos 7 años
- Cortado en luna llena
- El alma debe tener veta diminuta

Filetes de peral teñido como usó Amati, Stradivari y Guadanini

El veteado es de suma importancia, pues tiene relación con la transmisión de las vibraciones en el instrumento, se busca que sea uniforme y el menos intenso debe colocarse donde las vibraciones sean de los sonidos más graves y más cerrado a hacia los agudos, por lo cual es indispensable un corte radial que no contenga nudos.

Quiero mencionar el hecho de que la madera tiene vida propia, aún después de cortada, moldeada y pegada, por lo cual los instrumentos más antiguos tienen deformaciones propias de la madera a través de tiempo, como por ejemplo la desigualdad en la forma de sus tapas.

Aunque creo haber descrito correctamente a mi instrumento en lo que se refiere a sus características físicas, debo mencionar que esto es un aspecto superfluo, pues lo esencial de su existencia se encuentra vinculado a la música que con ella se produce, aclarando que el tema es demasiado extenso, por lo que hablaré del repertorio que se atribuye a la viola como literatura original para el instrumento, omitiendo las transcripciones y sólo mencionaré a grandes rasgos su función orquestal, sin olvidar que este trabajo no es específico de la viola en la orquesta y en el capítulo II con la ejecución de seis obras mexicanas para viola de este siglo y todos aquellos datos que me ayuden a enriquecer la interpretación de las mismas.

TABLA: Maderas usadas para la fabricación de violas y violines

PARTE	EUROPEAS	AFRICANAS	AMERICANAS	ASIATICAS
DIAPASON	abedul, castaño, ciruelo,	bubinga, ébano, iroko,	abedul, caoba, coral,	palo hierro, palo rosa
	fresno, haya, manzano,	sándalo, palo rosa, roble	ébano, jacaranda,	sándalo
	nogal, plátano, roble		palo hierro, pambuco	
MANGOS	abedul, arce, avellano	alerce, cedrolapiz	abedul, arce alamo	cedro, satin, teca
	roble, fresno, haya	caoba, cedro	caracolí, olmo, haya	olmo
	sicomoro, olmo	sicomoro	ciprés mexicano, nogal	
TAPAS	abeto, cedro, pinabete,		abeto, cedro incienso,	ciprés goa
	pino (nigra pinea silvestre)		ciprés mexicano	
TACOS	abeto, cedro, sauco,	alerce, cedrolapiz,	abeto, caracolí, cedro	cedro del Líbano
	pino (nigra pinea silvestre)	mugongo, nogal	cedro de Bermudas	
BARRAS ARMONICAS	abeto, aliso, pinabete	mugongo, nogal	álamo, satin, tilo	cedro del Líbano
	tiemblo			
AROS Y FONDO	álamo, cerezo, ciprés,	iroko, limos	arce, caoba blanca,	palisandro
	plátano, sauce		limonero, sicomoro	
CEJILLA Y CLAVIJAS	nispero, peral	caoba, palohierro,	boj, ébano,	palohierro, palorosa
		palorosa, sándalo	palohierro	sándalo
FILETE	peral teñido	ébano, palorosa	ébano	
PUENTES	almendro, brezo	bubinga	coral, granadillo	
			palohierro	

I.2.1. LA VIOLA EN EL BARROCO, LA ORQUESTA Y SU REPERTORIO

ANTECEDENTES

Durante el siglo XVI (1500-1600) existe el esplendor del estilo polifónico y la música litúrgica, de donde se derivarán las principales características de la música barroca. Dentro de las grandes catedrales como a de San Pedro en Roma y otras en Mantua y Florencia principalmente, se efectuaron notables experimentos acústicos con el uso de los coros y solistas con sus respectivos acompañamientos, a veces de órgano sólo ó con violas de gamba, de brazo y algunos alientos. Estas combinaciones musicales de coro contra solista se les llamó *tutti-solo* y efectos de eco en fortes-plano, muy recurrido en el barroco. Al paso del tiempo esto se reflejaría en la música instrumental derivando la forma musical de "Concierto", además del *ricercare*, *tocata*, *intonazione* y *sinfonía*, y en la música vocal: el motete litúrgico y madrigal. Los principales representantes fueron A.Wuillaert y Giovanni Gabrielli, en Venecia, Frescobaldi en Roma y Monteverdi en Mantua, respecto a Italia.

La música litúrgica estaba restringida al empleo de dos coros, órgano y algunas violas da gamba, situación que duraría poco, pues se tenían noticias de que en 1654, para la coronación de Luis XIV, además de los instrumentos antes mencionados se solicitaron *tiorvas*, *trompetas*, *tambor*, *chirimías* y *doce oboes* para los que Couperin escribe música especial. Sin embargo la principal aportación que dio Francia fue la conformación de *Los 24 Violines del Rey* que ocasionalmente, también se ocupaban para el ballet de la reina y que revolucionarían la música instrumental.

Justamente Giovanni Gabrieli (1557- 1612) escribe la primera parte solista para *violino* (*Sacrae Sínphoniæ* en 1597) que se puede asignar a una viola alto, pues se extiende su registro hasta el DO⁴. Esta es la primera noticia que tenemos de un pasaje confiado a la(s) viola(s).

La ópera italiana es el resultado del esfuerzo de un grupo de compositores, cantantes y bailarines por recrear el drama griego, a este grupo le denominaron "*La Camerata Fiorentina*" que interpretaron *Daphne* (1597) y *Eurídice* (1600). Estas representaciones tuvieron tal repercusión que se vieron obligados a trasladarse de un pequeño salón o "cámara" a los teatros públicos. (Venecia 1637), transformando las sonoridades de los instrumentos de pequeñas a grandes y potentes, lo que ocasionó que desaparecieran los menos sonoros.

La ópera *Intérmerides de la peregrina* (1598) tiene una dotación de:

- Liras de brazo
- Violas: tenor, bajo y contrabajo
- Viola bastarda
- Violín

En Mantua (1607) tiene lugar la representación de *Orfeo*, de Monteverdi, cuya obra será un arquetipo de la ópera en lo futuro. Sus innovaciones:

Explota el potencial del violín, utiliza la familia completa de cuerdas: violín I y II, viola I y II, bajo de viola y clave, buscó colores sonoros con la combinación de instrumentos y los adecuó a las escenas, dotándolas de acción dramática y color.

La principal innovación que trajo el siglo XVII fue la emancipación de los instrumentos de la música vocal, que si bien en la ópera se enriquecieron, posteriormente se separaron en otros contextos para conformar grupos instrumentales, donde el canto no tuvo lugar. Grupos instrumentales como los que acompañaban al "Ballet de la Reina" y los "24 violines del Rey" revolucionaron la música en su momento. Este ensamble estaba compuesto por:

6 violines	4 contraltos
4 bajos de viola	1 contrabajo de viola
1 espineta o clavecín	

Para el ballet agregaban:

4 cornetas	4 oboes	6 flautas
------------	---------	-----------

Esta agrupación gustaba por su brío en las interpretaciones y brillante sonoridad.

Los 24 Violines del Rey pasaría a manos de Lully, este brillante director se encargó de conformar la orquesta casi como la que conocemos actualmente..

Para 1669 la dotación llegó a ser de:

4 oboes
6 flautas
1 musette
2 fagotes
9 trompetas
1 trombón
1 tímpano
55 violines a 5 partes

Algunas veces usó cromornos, castañuelas, tambores, panderetas, guitarras, cornos de caza y corbas.

Mencionaré que Lully utilizó 5 tipos de violines: soprano, contralto, tenor, conservando 50 años más las violas de bajo y contrabajo, que serán permutados posteriormente por los cellos y los contrabajos del violín.

Mientras que en Francia Lully se alzó bajo el resplandor de Luis XIII y la esplendorosa corte que le delegaría a su sucesor el Rey Sol, en Italia la viola comenzaba a sufrir los estragos de la desventajosa comparación con el violín, sobreviviendo más tiempo en las voces graves y mutando en la contralto con la familia del violín.

No existió una norma que rigiera el empleo de la viola durante el siglo XVII en la orquesta. Algunos la dividían en Viola I (alto) y Viola II (tenor), predominando el uso de la viola alto octavando el bajo que sostenía a un grupo grande de tiples.

Lorenzo Allegri (1573-1648) utiliza Violines I, II y III, viola alta, chello y viola bajo más el continuo (clavecín). Esta dotación prevalece en el barroco bajo el nombre de "ripieno" y podrán ser añadidos dos violines solistas y un chelo, como es caso de los *Concerti Grosso* de Corelli Op. 6 que sirvieron como modelo a Germiniani, Vivaldi, Manfredini, Torelli, Valentini, Locatelli, Tartini y Hindel, que aunque sus obras esencialmente utilizarán esta dotación, también hubo algunos cambios, incluso algunos pequeños solos de viola en los conciertos.

En cuanto a la ópera se refiere el ensamble orquestal varía muy rápido, pues hasta la primera mitad del siglo XVII la dotación de instrumentos no estaba definida, así como tampoco su función específica porque igual se le asignaba la voz principal a violines que a violas y estas podían apoyar la voz soprano de los violines o bien apoyar la voz del bajo a la octava superior.

Pero para la segunda mitad del siglo XVII el panorama cambia, las partichelas serán asignadas específicamente para cada instrumento y existirán algunos estilos y normas para la orquestación. Por ejemplo en la Sinfonía a la francesa la dotación era de 6 violines, 4 violas, 4 cellos, 1 bajo, espineta, hapsicordio, theorbo y chitarrone. Deberá haber dos voces diferentes en las violas.

En Italia se les usaba como relleno, pero podía apoyar arias con *obbligati* de viola. Carlo Palavicini le asigna una parte de solo. En algunas otras óperas aparecen las arias apoyadas por violas para darle un sentido dramático.

La ópera veneciana impactó y en Hamburgo, donde tiene mayor florecimiento la viola; mientras decrece y casi desaparece en Italia.

La literatura para viola solista es muy escasa, no sólo por existir muy pocos solos para el instrumento, sino porque la literatura no era exclusiva de cada instrumento, de forma que pudiera tomar "en préstamo" música escrita para violín o algún otro tipo de viola. Sin embargo Maximiliano Neri (1651) escribe una sonata para viola y otra más de Carlo Antonio

Marino. Es hasta el siglo XVIII que alemanes y austríacos explotan el potencial de la viola como solista.

REPERTORIO PARA LA VIOLA EN EL SIGLO XVIII

Tenemos el antecedente de que a la viola no la podemos ubicar totalmente como instrumento de solo durante el siglo XVIII, por ello recurri a su situación en las orquestas, de una manera somera, pero que servirá para el propósito de conocer la viola en el Barroco y su esplendor durante el clasicismo con su literatura de solo.

Resumiendo recordaremos que en Francia Luis XIII tenía en su corte *Les 24 du roy* divididos a cinco partes:

	Tesitura	Nombre	Clave
Violfn	Soprano	Dessus	(Sol)
Violfn	Mezzosoprano	Quinte	(DO)En 1ra. línea
Violfn *	Alto	Haute-contre	(DO)En 2da. línea
Violfn *	Tenor	Taille	(DO)En 3ra. línea
Violfn	Bajo	Basse	(DO)En 4ta. línea

* Las voces de las violas se denominaba *Las partes du milieu*

En Italia prevalecieron los scores con violín I, II y III, viola alto, cello, viola bajo y continuo. Sólo para ejecutar la voz contralto de uso la viola y en el bajo.

Los violines en Inglaterra fueron importados durante el reinado de Isabel I, pero es en el período de Carlos I (1630-1685) que se desarrollan, pues imita el estilo musical de la corte de Luis XIII, instituyendo en su corte *The 24 violins of the King*; también estaban a cinco partes.

Según los tratados musicales escritos por John Playford (1623-1686) se establece el uso de los violines en la música inglesa, mencionando la importancia de la viola tenor como complemento del violín soprano y bajo continuo, muy usados en esta época, pues evita disonancias y llena la armonía. En la orquesta la viola tenor ejecuta los pasajes de la octava baja del violín soprano o bien dobla la voz humana del tenor y la voz de viola contralto, sirve para efectuar contrapuntos o completar la armonía.

En Inglaterra no fué muy popular como instrumento solista, tuvo más esplendor en Hamburgo, Venecia, París, Berlín o Manheim. Sin embargo existe música de solo para viola escrita en Inglaterra:

- Francesco Geminiani (1687-1762), italiano radicado en Inglaterra. Su obra comprende:
Op. 2 en Concertino para viola y orquesta
Op. 7 Solos para viola (1746)
- William Herschel (1738-1822) alemán radicado en Inglaterra, su obra para viola sola es:
Concierto en Do M para viola
Concierto en Re menor para viola
Concierto en Fa mayor para viola, cuerdas y bajo continuo
- William Flackton (1709-1793)
Sonata en Do Mayor No. 4
Sonata en Re Mayor No. 5
Sonata en DO Mayor No. 6
Sonata en DO menor No.8
- Benjamin Blake: (1751-1827)
Seis Duetos para violín y viola tenor
Dúo para violín y viola tenor
Tres solos para viola tenor y cello

En Alemania el papel orquestal de la viola es descrito por Johan Matheson (1681-1764) en su tratado de 1713, definiéndola como el instrumento que llena la tesitura media de la armonía, indispensable para que sea completa y evite disonancias de las voces externas. Este papel es definido como "füllende" que se refiere a la voz de la viola alto o tenor o talle. También hace mención de solos de viola en la ópera cuando es acompañada por este instrumento en alguna apacible y sonora aria.

La música de viola se ve truncada cuando aparece y populariza la sonata en trío que la desplaza. Sin embargo, su desarrollo continúa en Hamburgo, Viena, Berlín y Manheim.

Reinhard Keiser (1674-1739) escribe en Hamburgo más de cien óperas en las que solicita gran calidad a las violas en sus solos y soli divididos, generalmente, en altos y tenores, asimismo influencia a Christoph, J. Matheson y a G.F. Händel en su manejo de la viola en sus obras.

J.S. Bach, uno de los autores barrocos más populares mundialmente, dejó un legado muy importante para los instrumentistas de cuerda, tan bello e importante, que fue transcrito

para acrecentar el repertorio de los violistas. Modernas ediciones muestran versión para viola de :

6 sonatas y partitas para violín

6 suites para cello.

3 sonatas para viola de gamba BWV 1027, 28 y 29.

También seis sonatas para violín y clave y dos conciertos para violín que no se ubican en ediciones reconocidas en transcripción. Y como obra maestra original para la viola se encuentra el Sexto Concierto de Brandemburgo en Sib. BWV 1051 para 2 violas solistas, 2 gambas, un cello y bajo continuo (contrabajo y clave). En una edición revisada por Szigetti, la parte de solos se divide en solo y ripienos para sección de violas de brazo.

Toda obra de Bach para cuerdas se constituye de obras maestras para el repertorio de cualquier instrumentista, pero sus transcripciones no piden nada a la versión original.

George Phillip Telemann, uno de los más prolíficos compositores de su época y famosos en vida, escribió mucha música con partes de viola a 2 voces (fúllende), sin embargo lo tenemos presente como el compositor de la viola, pues otorga obras originales para el repertorio del violista, si bien no son grandes obras maestras, si bellas piezas del barroco. Gran parte de sus composiciones originales para viola, editadas en vida del autor, son:

Sonata en Trío en Sol Menor , para violín, viola y bajo continuo (1718)

Concierto en Sol Mayor para viola y orquesta *

Scherzi Melodichi, que es una colección de siete sonatas en trío (violín, viola y bajo continuo):

Lunes en La Mayor

Martes en Sub Mayor

Miércoles en Sol Mayor

Jueves en Mib Mayor

Viernes en Mi Menor

Sábado en Sol Menor

Domingo en Re Mayor, antecedita por una introducción

Concierto en Sol Mayor para 2 violas y orquesta de cuerdas*

Concierto en La Mayor para 2 violines, viola y bajo continuo.

* Este concierto no se vuelve a editar hasta 1941 por Hellmuth Christian Wolff en Bärenreiter.

* La edición original específica 2 violetten en el término italiano.

Las transcripciones adaptadas son:

12 Sonatas para viola da gamba y clave
Sonata Trío No.1 en La Menor Polonesa
Trío en Sib Mayor
Concierto en Fa Mayor para viola (corno), flauta, clave y fagot

Es muy probable que Telemann haya escrito sus doce sonatas para viola en una tesitura en que pueden ejecutarse para viola da gamba o da bracco, indistamente, pues en el barroco no existían tantas restricciones con respecto a que instrumento preciso ejecutaría la música escrita, más bien había un criterio muy flexible.

LA VIOLA EN MANNHEIM

Mannheim fue una ciudad donde nace la orquesta, el estilo rococó que desemboca en el clasicismo musical y que influye en destacados músicos como Dittersdorf, J.C. Bach, Haydn y Mozart. El movimiento de evolución musical fue iniciado por Johann Stamitz (1717-1757) quien ejecutaba el violín y dirigía la orquesta de Mannheim a partir de 1745, de gran nivel musical y que aportaría las bases para la conformación de la actual orquesta sinfónica. En Conciertos Espirituales que ejecutaba la orquesta colaboraban compositores y solistas pertenecientes a la orquesta. Tal es el caso del concierto efectuado el 8 de septiembre de 1754 en el que Johann Stamitz dirige y toca como solista su concierto *Sonata para viola d'amore*. Sus hijos Karl y Anton heredaron el talento y privilegios en la orquesta. Ellos otorgan un importante repertorio estilo clásico a la viola.

Karl Stamitz (1746-1881) escribe tres conciertos para viola y orquesta:

Concierto No. 1 Re Mayor
Concierto No. 2 Sib Mayor
Concierto No. 3 La Mayor

y algunas otras obras de cámara como sonatas, duetos para 2 violas, cuartetos para 2 violas violín y cello y otros ensambles en los que casi siempre interviene la viola.

Anton Stamitz (1745-1809) escribió conciertos para viola y orquesta, reeditados por Walter Lebermann:

Concierto No. 1 Si b Mayor
Concierto No. 2 Fa Mayor
Concierto No. 3 Sol Mayor
Concierto No. 4 Re Mayor

Además de ochenta sinfonías y veintiseis sinfonías concertantes en las que la viola interviene.

Destacados ejecutantes de la orquesta también compusieron obras para la viola en música de cámara y cuyos nombres no son tan familiares:

Ignaz Holzbauer	(1711-1783)	<i>Concierto en Mib Mayor para viola y cello</i>
Christian Cannabich	(1731-1798)	<i>Seis duetos para violín y viola</i>
Ludwig August Lebrun	(1740-1777)	<i>Seis duetos para violín y viola</i>
Franz Danzi	(1763-1862)	<i>Seis duetos para viola y cello Op. 9</i>

LA CORTE DE POSTDAM Y BERLIN

Federico II poseía una importante orquesta de cámara en su corte donde participaban famosos músicos, que también otorgan a la viola un importante repertorio de solo, paralelamente a Mannheim . Ellos son:

- C.F.E.Bach (1714-1788) escribe un método para tocar la viola barroca y música de cámara, sus obras son:

Trío para flauta, viola y piano

Trío en Fa mayor para viola cello y piano.

Trío en Fa Mayor para dos violas y piano.

Dúo para flauta y viola.

- Franz Benda (1709-1786) *Sonata en Do Mayor para viola y bajo continuo.*
- Georg Benda (1711-1795) *Concierto en Mi b mayor para viola y orquesta*
Concierto en Fa Mayor para viola y orquesta.
Concierto en Fa Mayor para viola, 2 cuernos y cuerdas
Concierto en Mib Mayor para viola, 2 cuernos y cuerdas.
- Johan Gottlieb Graun (1702 1771) violinista de la Opera de Berlín que escribió música para viola.

Sonata en Sib Mayor

Sonata en Fa Mayor

Sonata en Do para Bajo continuo

Concierto en Mib Mayor para viola y orquesta de cuerdas

- Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763)
Sonata en Mib Mayor para viola, cello, flauta y bajo continuo
Sonata en Do Menor para viola, oboe, cello, bajo continuo
Sonata en Mib Mayor para 2 violas, oboe y bajo continuo
Sonata en MI Menor para viola y bajo continuo

- Karl Friedrich Zelter (1758-1832)

Concierto para viola y orquesta en Mib Mayor

LA VIOLA EN VIENA

Durante la segunda mitad del siglo XVIII Viena se convierte en un importante centro cultural, en ella se desarrollan gran número de las formas musicales existentes y conviven grandes personalidades de la música como Mozart y Schubert. En este lugar y momento se gesta la música que influenciará los siglos posteriores y, por supuesto, también la viola teniendo una proyección como instrumento de solo en la música de cámara y sinfónica.

Entre los compositores que vivieron en Viena y dotaron a la viola de literatura original encontramos a:

- Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)

Concierto en Fa Mayor para viola y contrabajo

Concierto en Re Mayor para viola y contrabajo

- George Druschetzky (1745-1790)

Concierto en DO Mayor

- Roman Hoffstetter (1742-1845)

Concierto en Mib Mayor

Concierto en Do Mayor

Concierto en Re Mayor

- Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)

Concierto en Re Mayor

- Wolfgang A. Mozart (1756-1791)

Sinfonía Concertante en Mib Mayor para violín y viola K364

- Johann B. Vanhal (1739-1813)

Concierto en Do Mayor

- Anton Wranitzky (1761-1820)

Concierto en Do Mayor para 2 violas

Estas obras constituyen la literatura de solo en la escuela vienesa, algunas de ellas esperan una reciente edición y en su mayoría fueron editados por: B Schott, Breitkopf & Härtel, Simrock o Peters y grabadas por virtuosos del instrumento. Todos los archivos

concernientes a la viola se encuentran recopilados en la biblioteca del Mozarteum de Salzburgo, pero la información que he querido incluir proviene de la Enciclopedia de la Viola, cuya dirección de consultas y aportaciones es 512 Roosevelt Blvd., Ypsilanti, Michigan 48197, Estados Unidos.

1.2.2. REPERTORIO DE SOLO PARA LA VIOLA EN EL SIGLO XIX

El repertorio de la viola en este siglo se compone de música de compositores conocidos, y desconocidos, que vivieron durante el siglo XIX o que escriben bajo estos estilos denominados neoclásico o romántico. También existe la música escrita por los mismos ejecutantes de la viola o violín y por último las transcripciones dignas de ser incluídas en el repertorio de los violistas.

La música de los compositores más conocidos es:

- Hector Berlioz *Haroldo en Italia* (1834) para viola y orquesta.
(Franz Liszt (1811-1886) hace la reducción para el piano del mismo *Haroldo* de Berlioz)
- Michail Glinka (1804-1854) *Sonata en D Mayor* para viola y piano (esta obra fue completada con un tercer movimiento de una obra suelta de Roslavets (1881-1944) por Borissovsky.
- Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) *Fantasia* para viola, 2 clarinetes y orquesta
Sonata en Eb Mayor para viola y piano
Potpuri Op. 94 para viola y orquesta
- Felix Mendelsshon *Sonata en CM* para viola y piano (1823)
- Anton Rubinstein *Sonata en FAM* para viola y piano Op. 49 (1955)
- Robert Schumann *Marchenbilder* Op. 131 (1851)
- Carl Maria von Weber *Rondó Húngaro* para viola y piano (1813)

Los siguientes compositores no pertenecen al siglo XIX, pero su obra está escrita al estilo del siglo pasado:

- Max Bruch (1838-1920) *Romance en FAM* Op. 85 para viola y piano (1911)
Concierto en EM Op. 88 para viola, clarinete y orquesta (1916)
8 piezas para clarinete, viola y piano (1910)
- Richard Strauss (1864-1940) *Poema Sinfónico* para cello, viola y orquesta

ENTRE LOS COMPOSITORES DESCONOCIDOS QUE ESCRIBEN PARA VIOLA ESTÁN:

- Charles Valentin Alka (1813-1888) *Sonata en DM* para viola y piano Op. 86
- Heinrich von Herzogenber (1843-1900) *Leyenda* para viola y piano Op. 62
- Friedrich Kiel (1821-1885) *Sonata en GM* para viola y piano Op. 62
- *Tres romances para viola y piano* Op. 69
- Georg Onslow (1784-1853) *Sonata* para viola y piano en *CM* Op. 16
- Carl Reinecke (1834-1910) *Fantasia en AM* Op.43 para viola y piano
- Hans Sitt *Elegía* para viola y piano Op. 75 número 1
- Alfred Pochon *Pasacaglia* (1942) para viola sola
- Jean Rogister *Fantasia Concertante* para viola y piano
Primer Concierto para viola y orquesta
- George Enesco *Concertpiece* para viola y piano

VIRTUOSOS VIOLISTAS QUE ESCRIBEN PARA VIOLA:

- Joseph Joachim (1831-1907) *Melodías Hebreas* Op.9 para viola y piano (1851)
Variaciones Op. 10 para viola y piano (1852)
- Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866) *Nocturnos* para viola y piano Op. 186
- Nicolo Paganini (1782-1840) *Sonata* para la Gran Viola y Orquesta en *Em* Op. 35
Trío para viola, guitarra y cello Op. 68
Serenata para viola, guitarra y cello op. 69
- Alessandro Rolla (1757-1841) prolífico compositor, virtuoso violinista y violista, escribió: 60 duetos para violín y viola
33 tríos para 2 violines y viola
20 tríos para violín, viola y cello
9 obras para viola y orquesta

Obras publicadas: *Concierto en Eb M* Op.3
Concierto en Fm Op. 6
Concierto en Eb M Op.9
Adagio y Tema con variaciones
Rondo
Divertimento
Tres piezas para viola sola (de su obra didáctica para recital)

- Ludwig Spohr: (1784-1859) *Gran duo en EM* para violín y viola Op. 13
 - Henri Viextemps (1820-1881) *Capricho en C* menor para viola sola. Obra póstuma
Elegía para viola y piano Op. 30 (1854)
Sonata en BbM para viola y piano Op. 36 (1963)
- c investigaciones acerca del rol de la viola en música de orquesta.
- Johannes Brahms (1833-1897) Dos canciones Op. 91 para viola, contralto y piano
Gestülte Schnscht y Geistliches Wiegenlied

TRANSCRIPCIONES DE OBRAS QUE MERECEAN ESTAR EN EL REPERTORIO DE LA VIOLA:

- Beethoven (1797-1828) *Serenata en DM* op. 8 para viola y piano (transcrita por el autor)
Sonata en EbM
Duetto para cello y viola (inconcluso)
- Franz Schubert (1797-1828) Sonata Arpeggione
- Johannes Brahms (1833-1897) Sonata Op. 120 Número 1 de clarinete, transcrita para viola y piano
Sonata Op. 120 Número 2, transcrita para viola y piano

Estas obras constituyen el repertorio más reconocido para viola del siglo XIX y demuestran que es lo suficientemente amplio para no necesitar transcribir obras de ningún instrumento por desconocer la literatura original. Las transcripciones aquí mencionadas fueron pensadas para viola por los mismos compositores.

También podemos encontrar un extenso catálogo en el libro *El violín de Pasquali*, ediciones Ricordi, aunque no especifica si la obra es original para viola o una buena transcripción, por esta razón no las utilicé en esta investigación.

EL siglo XX tiene cambios muy importantes para nuestro instrumento, en el siguiente capítulo hablaremos de ello basándonos en la obra de M. Riley *History of Viola*.

I.2.3. LA VIOLA EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XX

En este siglo la viola toma nuevos bríos ocasionados por la creciente exigencia de técnica de la música para orquesta, que en muchos casos requiere del virtuosismo de los músicos. En lo que se refiere a violistas fue importante una formación especializada encauzada al mismo fin que la educación musical de un violinista: formar excelentes ejecutantes, casi virtuosos o virtuosos de la viola, profesionistas por vocación y no por resignación a su falta de talento, que hicieran frente a intrincadas partituras escritas por Richard Wagner, Strauss y demás compositores de la misma talla.

Es así como en 1894 se instituye la cátedra de viola (con la misma importancia que la del violín o piano) en el Conservatorio Nacional de Música de París por *le professeur d'Alto* Theophile Laforge (1860-1978) que realizó una gran aportación para elevar el nivel de los violistas en Francia. Posteriormente esta benévola influencia trascendió y encontramos destacados violistas con una intensa labor docente en diferentes países de Europa, formando excelentes artilistas, cuartetistas y virtuosos solistas de la viola que cambiaron el status musical de nuestro instrumento.

Conjuntamente con los violistas creció el repertorio para el instrumento, recopilando obras de los periodos Barroco, Clásico y Romántico, adaptándolas, reconstruyéndolas y creando nuevas como hizo Paul Hindemith, entre otros compositores que aportan obras al repertorio del siglo XX y de cuyas obras hablaremos más adelante.

Regresando a los violistas que colaboraron para elevar el nivel de la viola los mencionaremos por países que conforman una escuela propia y particular del instrumento.

LA ESCUELA FRANCESA DE VIOLA: la más temprana y la que más contribuyó a elevar el nivel de los ejecutantes, tanto en París como en el extranjero. Los violistas más destacados son:

- Pierre Monteux (1875-1964) violista del Cuarteto Geloso y tutor Louis Bailly.
- Henri Casadesu (1879-1918) violista del Cuarteto Capet, ejecutante de la Viola d'Amor y miembro de la Sociedad de Instrumentos Antiguos. Edita el concierto en SI Bemol de Haendel y el de DO Menor de C. Bach.
- Paul-Louis Neuberth (1881- ?) primera viola de la Orquesta de Colonne por 20 años. Promovió la Viola Alta.

- Louis Bailly (1882-1974) violista del Cuarteto Lucien Carpet y posteriormente del Cuarteto Geloso, violista de la Opera de París. Después de la I Guerra Mundial se traslada a Estados Unidos con el cuarteto Flonzaley. Tocó una gran Gasparo de Saló. La crítica siempre le otorgó favorables comentarios.
- Maurice Vieux (1870-1951) padre de la Escuela Moderna de la Viola. Discípulo de Laforge, primer premio en 1902, primera viola en la Orquesta de Opera de París. Sucesor de su maestro en el Conservatorio, estandarizando el nivel de los violistas. En 1928 escribe un artículo donde exhorta a los violistas a elevar el nivel técnico del instrumento. Sus discípulos más destacados:
 - François Broos
 - Marie-Thérèse Chailley
 - Etienne Ginot
 - Colette Lequien
 - Leon Pascal
 - Pierre Pasquier
- Leo van Hout (1885-1940) iniciador de la escuela moderna de la viola en Bélgica, violista principal del Teatro Real de la Monnaie, violista del Cuarteto Ysaye (para el que Debussy escribiera su Cuarteto en Mi Menor), profesor del Conservatorio de Bruselas, donde formó una destacada generación de violistas como:
- Robert Courte (1910-1979) quien lo sucedió en el Magisterio del Conservatorio, emigró posteriormente a Estados Unidos, fue violista en el Cuarteto Paganini y dio clases en la Universidad de Michigan.
- Charles Froidart: sucede a Courte en el Cuarteto Paganini.
- Gastón Jacobs: sucesor de Van Hout como primera viola del Teatro Real de Monnaie.
Los compositores que dedicaron obras a la viola son:
- François de Bourguignon: *Suite para Viola y Orquesta* Op. 67 (1940).
- Jan Abail (1893-?): *Concierto para Viola y Orquesta* Op. 54.
- Albert Huybrechts (1899-1938): *Sonatina para Flauta y Viola*
- Raymond Chevreuille: *Concierto para Viola y Piano* en Eb M Op. 36 (1946).
- Joseph Jongen: *Trío para Violín, Viola y Piano* en FA#M Op. 30 (1907)
Suite en DM para Viola y Orquesta Op. 48 (1928)
Allegro Apasionato en DM para Viola y Piano Op. 79 (1926)
Introducción y Danza para viola y piano Op. 102 (1935)

LA VIOLA EN ITALIA: los violistas italianos se especializan en los ensambles y orquestas de música con un repertorio especial del siglo XVII y XVIII, como es el caso de I Musici y Los Solistas de Venecia, por ejemplo. Los más destacados ejecutantes y pedagogos fueron:

- Renzo Sabatini (1905-1973) desde 1941 profesor de la Academia de Santa Cecilia en Roma y ejecutante de la Viola D'Amor.
- Aurelio Arcidiacono (1915-) inspector en el Ministerio de Instrucción Pública del Conservatorio de Musica. Participante de las Sociedad de Violistas. Escribe una *Historia de la Viola* en "Gli Instrumenti Musicali".
- Bruno Giurana (1933-) solista miembro de I Musici. Hacia el año de 1955 realizaba continuamente giras. En México, interpretó el *Concierto en DM* para Viola D'Amor de Vivaldi. Fue profesor en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, en la Academia Chigiana en Sienna y en el Nordwestdeutsche Musikakademie in Delmon, Alemania. Excelente pedagogo, en todo el mundo se encuentran destacados violistas que recibieron sus clases.

LA ESCUELA RUSA DE VIOLA: el iniciador y representante fue Vadim Borissovsky (1900-1972) graduado con honores del Conservatorio de Moscú a los 22 años. De 1927 a 1970 se hace cargo de la cátedra de su maestro Vladimir R. Bakaleinikoff en el mismo Conservatorio. Sus aportaciones fueron:

- Enseñar y ejecutar música de compositores contemporáneos rusos y extranjeros como: Hindemith, Bloch, Bax y Honegger.
- Transcribir y adaptar a la viola 253 obras entre las que destacan: 7 fragmentos de *Romeo y Julieta* de Prokofick y música de Shostakovich, quien le dedicara su obra cumbre y última su *Op. 147, Sonata para Viola y Piano* .
- Intenta conformar la Primera Sociedad de Violistas, junto con Hindemith (intento frustrado por la Segunda Guerra Mundial, esperando para ser realizado hasta 1966 por F. Zeyringer y colaboradores alemanes).
- Forma una generación de virtuosos de la viola que le dan su categoría como instrumento solista. Se le cuentan más de 200 alumnos entre los que destacan:
 - Rudolf Barshai (1924-) principalmente ejecutante y director
 - Fyodor Druzhinin (1932-) que se encargaría de la cátedra de viola en el Conservatorio de Moscú y autor de obras para viola
 - Galli Metrossova (1923-)

Dimitri Shebalin
Evgeny Strakov
Michail Tolpygo

(1909-1978)

(1943-) primera viola en la Orquesta Estatal de la URSS por 20 años, actualmente primera viola de la Orquesta Sinfónica de México. Le pertenece una Gasparó de Saló y una viola d'armor de la misma época.

Yuri Bashmet

(1953-) es actualmente el máximo exponente de la escuela rusa como solista y director de orquesta. Le pertenece una Testore.

LA VIOLA EN ISRAEL: ejecutante y maestro Oedoen Partos (1907-1977) en la Academia de Música de Tel-Aviv. Escribió música para viola, algunas de sus obras son:

Yiskor (en memoria)	(1947)	viola y orquesta
Sueño de Ajabanza		
Concierto Número 1	(1949)	
Concierto Número 2	(1957)	
Balada Oriental para viola y orquesta	(1956)	
Agada (una leyenda)	(1960)	para viola, piano y percusiones
Sinfonía Concertante	(1962)	para viola y orquesta
Shiluvim (fusiona)	(1970)	para viola y orquesta de cámara

LA VIOLA EN AUSTRIA Y ALEMANIA: a mediados del siglo XIX la situación de la viola y los violistas era deplorable, es de aquí de donde proviene la idea que el violista es un violinista de escaso talento. Sin embargo surgieron destacados instrumentistas como: Hermann Ritter, M. Balling, C. Meyer, Hubert, Froellich (como viola del Cuarteto de Lener tuvo una gran influencia en los violistas mexicanos y colombianos) o el mismo Hindemith que elevaron el nivel de la viola en el mundo.

- Paul Hindemith (1895-1963) no solamente un destacado violista, pianista, director y compositor, fue el músico que dotó a la viola de un repertorio para solo sin límites por su gran calidad musical. Comienza su obra con carácter conservador, fuertemente influenciado por C. Frank, Fauré y Debussy. Cristaliza en sus obras un lenguaje propio con sus violentas disonancias, cambios de tiempo bruscos y extremos, como lo demuestra su Op. 25 (1921). Su gran talento le permitía componer una obra en unas horas y ejecutarla e incluso grabarla con un ensayo el mismo día de su creación. Tal es el caso de *Duo para Cello y Viola* publicado por Härtel & Schott (1934), su *Tercera Sonata*

para *Viola Sola* o el mismo *Travermusick* (música de funeral) que escribió el 14 de octubre de 1935 inmediatamente después de enterarse de la muerte del Rey Jorge V y ejecutada al día siguiente con la orquesta de la BBC de Londres.

En 1937 es invitado a Estados Unidos para tocar y dirigir sus composiciones, incluso con la Orquesta de Washington, toca la viola y dirige Carlos Chavez.

Sufre la persecución nazi por sus ideas opositoras al régimen (su esposa era judía). Sale de Alemania hacia Suiza, Inglaterra y posteriormente a Estados Unidos. Regresa a Europa en 1945 y es recibido con honores, que actualmente se conmemoran en el Festival Hindemith. Otras obras importantes:

Sus <i>Sonatas</i> para viola sola:	<i>Op. 11</i>	Número 4 y 5	(1919)
	<i>Op. 31</i>	Número 4	(1924)
	<i>Sonata</i>		(1934)
Para viola y piano:	<i>Op. 25</i>	Número 1 y 5	(1921)
	<i>Sonata</i>		(1939)
<i>Concierto para viola y gran orquesta</i>	dedicado a Milhaud		(1930)
<i>Música Matutina</i>	para viola y cuerdas		(1937)
<i>Der Schwanendreher</i>	para viola y orquesta		(1935)
<i>Kammer musick</i>	Número 5 para viola y cuerdas		

Actualmente se investiga su obra en el Instituto Hindemith de Frankfurt, para ediciones póstumas.

- Wilhelm Altmann (1862-1951) violista e investigador relevante, elaboró un completísimo catálogo de obras clásicas y barrocas para viola y para viola d'amor. El de agosto de 1929 publica un periódico *Die Bratsche* con la finalidad de conformar la Sociedad de Violistas, perseguida por Hindemith y su colaborador Borissovsky, incluso publica los primeros estatutos:
 1. Promover la viola a los niveles: solismo, música de cámara y aficionado.
 2. Elevar el status de los violistas de orquesta.
 3. Promover competencias premiadas para músicos de cámara y solistas.
 4. Revisar, reconstruir y publicar composiciones antiguas para viola.
 5. Facilitar dichas publicaciones a los miembros de esta sociedad.
 6. Instaurar el *Die Bratsche* como diario oficial de la Sociedad.
 7. Apoyar experimentos de laudería sobre la viola.
 8. Vivificar a la viola d'amor.
 9. Estimular descubrimientos y estudios en torno a la viola.

Este magnífico proyecto fue postergado hasta 1966 debido a la Segunda Guerra Mundial. Fue nuevamente impulsada por Franz Zeyringer que dirige la investigación sobre un catálogo cada vez más completo para viola y sus colaboradores fueron:

Prof. Dietrich Bauer	archivista
Dr. F. de Beaumont	encargado de discografía
Prof. W. Websky	aporta literatura de duo viola-cello
Prof. W. Lebermann	literatura del siglo XVIII y del cual mostraremos un catálogo
Dr. W. Sawondy	literatura de viola antigua.

Estos acervos se encuentran desde 1978 en el Mozarteum de Salzburg bajo la supervisión y administración del Dr. Heiz Kraschi y esta disponible para ser consultado por cualquier interesado en consultar o aportar alguna obra de la literatura original para viola o transcripciones dignas del instrumento.

Después de la Segunda Guerra podemos mencionar por su excelencia en la pedagogía y la ejecución de la viola a:

Max Rostal
Berta Volmer
Ulrich Koch
Franz Zerynger (antes citado)
Paul Doktor
Walter Trampler
Ernest Wallfish

Ulrich Drüner (1943-) que posee la biblioteca privada más extensa para la viola con más de 3,500 obras musicales de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX y algunas investigaciones escritas por él.

En la vida de la viola como instrumento, el siglo XX tiene asombrosos progresos que culminan con la institución de la Sociedad de Violistas que otorga importancia al instrumento como solista y a sus ejecutantes quienes inspiran obras para acrecentar la literatura propia de la viola. Además de un creciente enriquecimiento de la técnica debido al contacto entre violistas de todas las latitudes del planeta, ya que antes de estos congresos, concursos y clases magistrales solo existían para los violistas la posibilidad de participar en competencias locales. Gracias a esta unión internacional se abrieron para la viola los concursos:

La Reina Isabel	Bélgica
Paganini	Génova
Suiza y Munich	

También se creó el concurso Leonel Tertis para violistas. Pero aún queda una gran labor por realizar, pues los ganadores no han tenido el mismo apoyo y reconocimiento que los violinistas y algunos concursos internacionales siguen cerrados a la viola. De los sucesos más importantes que reportan los congresos es la asombrosa aparición de virtuosos orientales. Korea y Japón han demostrado ser una potencia con sus exponentes: Dong-Ok Shin, Clara Whang, Jun Takahira y Nobuko Imai.

Entre los sucesos sorprendentes y campos de investigación enormes en torno a la viola, la Sociedad de Violistas contribuye al progreso mundial de la música y al reconocimiento de nuestro instrumento.

**CATALOGO DE OBRAS
WALTER LEBBERMANN**

(Investigador y reconstructor)

Carl Stamitz	Seis Duetos para 2 Violas	Mainz B.Schott 1955
K.D.von Dittersdorf	Concierto en F Mayor para viola y piano	Mainz B.Schott 1959
George Benda	Concierto en F Mayor para viola y piano	Mainz B.Schott 1968
K.D. von Dittersdorf	Dúo en Eb Mayor para viola y cello	Mainz B.Schott 1969
K.D. von Dittersdorf	Divertimento en D Mayor para violfn, viola y cello	Mainz B.Schott 1969
P. Nardini	Seis Duetos para 2 violas	Mainz B.Schott 1969
Carl Stamitz	Dúo en C Mayor para violfn y viola	Mainz B.Schott 1969
J.F.K.Sterkel	Seis Dúetos para violfn y viola Op. 8	Mainz B.Schott 1969
J.N. Hummel	Sonata en Eb Mayor para viola y piano Op.5 No. 3	Mainz B.Schott 1969
Anton Stamitz	Concierto No. 2 en F Mayor para viola y piano	Mainz B.Schott 1969
Carl Stamitz	Sonata en B Mayor para viola y piano	Mainz B.Schott 1969
Joseph Haydn	Seis Sonatas para violfn y viola	Mainz B.Schott 1970
F.X. Brixi	Concierto C Mayor para viola y piano	Mainz B.Schott 1970
Georges P.Telemann	Concierto G Mayor para 2 violas y orq.	Mainz B.Schott 1970
Jean-Marie Leclair	Concierto G Mayor para 2 violas y piano	Mainz B.Schott 1970
R. Hoffstetter	Concierto en C Mayor para viola y piano	Mainz B.Schott 1971
Anton Stamitz	Concierto No.3 en G Mayor p/ viola y pno	Breitkopf&Härtel 1971
Anton Stamitz	Concierto en Bb Mayor p/ viola y pno	Mainz B. Schott 1972
Anton Stamitz	Concierto No.4 en D Mayor p/ viola y pno	Breitkopf&Härtel 1973
Francesco Geminiiani	Adagio y Fuga en Eb Mayor p/viola sola	C.F. Peters 1974
Heinrich Biber	Pasacaglia en C Menor para viola sola	C.F. Peters 1976
Johann G. Graun	Concierto en Eb Mayor para viola y piano	Simrock 1976

1.2.4. LA VIOLA EN MÉXICO

Existen numerosas crónicas que hablan de la música y músicos en México desde la época precolombina, la colonia, la independencia y hasta nuestros días, pero dentro de esta información existe muy poca en lo que se refiere a los instrumentos e instrumentistas que la ejecutaban y aún menos las referencias de la música para violines e inexistentes para la viola. Sin embargo he desarrollado este capítulo basándome en libros, investigaciones y vivencias personales.

Toda la música precolombina se cantaba, bailaba y ejecutaba con instrumentos de percusión y aliento, en ninguna crónica se menciona siquiera un monocordio o cordófono alguno, por lo cual es posible suponer que el cordófono arribó con los conquistadores y se desarrolló con la ayuda de los misioneros, que impusieron su cultura y, por lo tanto, su música.

La iglesia ha sido el más importante centro de información musical sobre el México Colonial, no solamente por ser la institución que ha perdurado a través de los siglos, a pesar de todos los cambios que ha sufrido el país, si no porque es donde se conservan importantes y extensos archivos musicales, anteriores a los que pudo recopilar Bellas Artes hasta este siglo.

Sobre el desarrollo de la música profana en el México colonial no tenemos nada que nos haga referencia a ella, pero en lo que respecta a la música religiosa existen innumerables escritos, enfocados en su mayoría al canto religioso, acompañado del órgano y, algunas veces, un grupo instrumental.

Motolinía es el primero en escribir sobre los indios que aprendían con rapidez a tocar el rabel o vihuela de arco, también sacabuches y chirimías que ellos mismos fabricaban. Fray Juan de Zumárraga (1468-1548) sufragó la educación musical para los nativos mexicanos, formando una generación de organistas, flautistas, trompetistas y campaneros.

En 1523 llegan tres monjes belgas, entre ellos Fray Pedro de Gante a evangelizar, principalmente, con música. Establecen la primera escuela de este arte en Texcoco, que en 1527 se traslada al convento de San Francisco en la ciudad de México. Esta fue la primera escuela de música en América a semejanza de las escuelas de música europeas. Posteriormente se transformó en la de Santa Cruz Tlatelolco.

Para 1555 fueron tan abundantes los músicos indígenas en la iglesia, que fue necesario emitir un concilio restrictivo con respecto de los instrumentos, al que sucedieron otros más. En 1570 solo el canto llano fue permitido y en 1585 se suprimen los instrumentos en todo oficio. Pasarán muchos años antes de que las crónicas vuelvan a hablar de algún rabel

o vihuela de arco, pero es indudable que la música religiosa influyó a la profana, convirtiéndose esta en folclórica, ya que el violín huichol, tarahumara y el rabelino potosino guarda toda la semejanza con los violines bárrocos.

Es hasta el siglo XVIII cuando Manuel de Sumaya (1715-1739) introduce violines al servicio religioso y la música que compuso fue muy semejante a la de Vivaldi, sin haber advertido nunca su influencia. Le sucede en el cargo de Maestro de Capilla José de Torres y los italianos Mateo Tolls de la Roca e Ignacio Jerusalem (1710-1769), de quienes se conservan partituras que incluyen violines, oboes, flautas, viola, bajos y en su música religiosa órgano y coros, como la que escribiera para la Colegiata de Guadalupe. Dentro de estos archivos eclesiásticos se han encontrado numerosas partituras orquestales de compositores mexicanos importantes que escriben bajo la influencia italiana, barroca y clásica como: J.M. Bustamante (1778-1881), Mariano Elizaga (1786-1842), José María Guarmendia (1792-1870) y Joaquín Beristain (1817-1889).

Las primeras orquestas en México estuvieron patrocinadas por la iglesia, ejemplo de ello es la de la Colegiata, por el apoyo económico de la iglesia y la del Teatro Coliseo de México, que fue justamente la institución que trajo a Jerusalem en los años 1750 a 1760, con una compañía de Ópera Italiana, después fue contratado por la Colegiata de Guadalupe junto con el José María Aldana, primer violín de ambas orquestas, compositor y maestro.

Es lógico pensar que las orquestas y el papel de las violas dentro de ellas fue semejante a lo que en Europa ejecutaban debido a la llegada de compañías italianas durante el siglo XVIII y sus músicos contratados por la Colegiata de Guadalupe, como es el caso de Glalassi porque incluye en su música de Maitines conservada en los mismos archivos, una anotación de *Violeta Obligato*.

En el mismo Teatro Coliseo de México, se presentaron numerosos espectáculos artísticos y era común encontrar casos como el del que patrocinó la Sociedad Filarmónica Francesa en 1887 y que dirigiera Gustavo E. Campa con música de Saint-Saënt y Paganini.

El mismo Gustavo E. Campa, en 1888, ofrece un concierto al presidente con la Orquesta del Conservatorio misma que bajo la batuta de Carlos Meneses inaugura la primera Temporada de Conciertos Populares.

Pese a toda la música ejecutada, hasta este punto no se tienen noticias de ningún concierto para viola solista, por lo cual debemos pensar que como la mayoría de los instrumentistas en México el violista solo podía aspirar al atril y sobre esta base destacar, como ocurrió con Miguel Bautista que ejecutó con la Orquesta Sinfónica de México en 1914 la obra *Haroldo en Italia* y pasa mucho tiempo antes de que un violista vuelva a presentarse en este mismo escenario. Retomando la importancia de los violistas de atril en México

mencionaré que en el año de 1930 la Orquesta Sinfónica Nacional, conformada por los músicos más destacados en México, se componía de:

Director	Carlos Chávez
Concertino	Franco Ferrari y Hermilo Novelo
Violas	Francisco de la P. Baltazares
	Primo Sánchez
	Angel Rocha
	Manuel y Agustín Torres
	Rebeca Andrade
	Adolfo Magaña
	José Zárate
	Gabriel Gomez
	Daniel Saloma
	Ramón Verduzco

También existía la Orquesta Sinfónica Mexicana que pertenecía al Teatro Iris en la ciudad de México, esta orquesta también tenía una sección de violas y los nombres de los ejecutantes aparecen en los programas de la temporada anual de conciertos de 1928-1929, como una de las orquestas más antiguas de México. Sus integrantes fueron:

Director:	Carlos Chavez
Concertino:	José Rocabruna
Violas:	Francisco de la P. Baltazares
	Flavio Carlos
	David Elizarrarás
	Rafael Torrelló
	Agustín Torres
	Adolfo Magaña
	Pedro Andrade
	Rebeca Andrade
	José Zárate
	Antonio Gómez
	Luis Mangas G.

Posteriormente ingresan Apolinar Morante y Ramon Verduzco.

En 1936 se presentó el maestro José Rocabruna dirigiendo una orquesta patrocinada por el Sindicato Único de Trabajadores de la Música Sinfónica y la UNAM que más tarde sería la OFUNAM cuyos participantes han quedado omitidas en los programas de mano.

Hacia 1950 la sección de violas de la Orquesta Sinfónica Nacional, que parece haber sucedido a la Orquesta Sinfónica de México en función cultural, pero ahora ya insertada en el recientemente formado Instituto Nacional de Bellas Artes, la sección de violas se encontraba compuesta por:

Francisco Jordán	Principal
Gilberto García	Docente del Conservatorio Nacional de Música
Ivo Valentí	Docente de la Escuela Nacional Escuela Nacional de Música
Jesús Mendoza	
David Saloma	Padre de Luis Samuel, concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional, años más tarde
Marcelino Ponce	
Uberto Zanolli	Creador de la OCENP en 1971
José Olaya	
Higinio Velazquez	
Francisco Contreras	(de posterior ingreso)

También se formaron algunas orquestas en provincia, como fue el caso de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, inaugurada por Ives Limantour como director, institucionalizada en 1945, pero de formación muy anterior (1929). Otra orquesta de provincia que destaca por la migración a la capital de muchos de sus músicos, es la de Guadalajara, de acuerdo a los datos asentados en su séptima temporada en 1949 se conforma por :

Director Aurelio Fuentes

Violas:

- Luis Romero
- Juan González
- Higinio Velazquez
- Nemesio Márquez
- Fructuoso Placencia
- Jesús Rosales
- Alejandro Romero

A pesar de que algunos violistas mexicano, más que destacar, lograron perdurar en los atriles de una orquesta, el movimiento cultural y pedagógico se centró en algunos grupos o solistas extranjeros que dejaron su huella por admirables interpretaciones o por su enseñanza. Algunos de ellos son:

La presencia de *I Musici* el 23 de febrero de 1955: con motivo del XXXV Aniversario de la Asociación Musical Daniel en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes. El programa era de música barroca, como pieza principal estaba el *Concierto en Rem* de Vivaldi, como solista de Viola de Amor Bruno Giurana. La misma Asociación Daniel, también trae al Cuarteto Lener, cuyo violista fue inicialmente Sandor Roth, posteriormente fue substituído por Herbert Froelich, quien se dedicó a la docencia de la viola en México y, según palabras del maestro Higinio Velásquez, casi todos los violistas tomaron clases con él. El violista que concluyó la labor con el cuarteto fue Abel Eisenberg, quien escribió un anecdótico titulado *Entre violas y violines*, falleció en 1996.

Cuando comencé mis estudios de viola en el conservatorio en 1986 los maestros que impartían el instrumento fueron: Javier Montiel, Ramón Romo y el maestro Víctor Manuel Jiménez, que fue mi maestro también en la Escuela Nacional de Música, en esta institución los maestros son Ivo Valentí y Ulises Gómez. A raíz de la jubilación del maestro Jiménez ingresó a la Escuela Nacional de Música el maestro David Espinosa y al Conservatorio Luis Magaña. En la Ollín Yoliztli han impartido viola varios maestros extranjeros, pero en 1989 se encontraba Bogdan Zawistowsky e Inés Salaka Uldis en la docencia. Estas son las tres escuelas de música con preparación profesional para sus egresados, que en porcentajes muy pequeños concluyen sus carreras incorporándose principalmente a la docencia, al trabajo eventual, a orquestas nacionales y algunos afortunados obtienen becas internacionales.

Pese a todos los datos recabados hasta el momento la viola en México sigue siendo un instrumento relegado. Hasta la fecha no existen violistas en las filas de las orquestas cuya idea inicial era ser violinistas y que por motivos ajenos a la vocación hayan tenido que adaptarse a la viola, por lo que en términos generales el nivel de la viola actualmente es bajo y en muchos casos las plazas son ocupadas por extranjeros, que por un estudio más disciplinado logran mejor nivel que el grueso de los violistas mexicanos.

La situación en las escuelas de música es muy adversa, no sólo para los violistas, sino para los estudiantes de música que han logrado discernir entre un pasatiempo y una carrera profesional, encontrándose con una carencia cultural musical muy grande. También los instrumentos con los que inician sus carreras musicales son de baja calidad, dificultando su adaptación a ellos.

Algunos que han logrado sortear estas adversidades y se encuentran en un mediano nivel musical, son absorbidos prontamente por orquestas semiprofesionales o profesionales que hacen olvidar el camino del estudio, por lo cual el nivel de las violas en las orquestas no pasa del de un alumno destacado que se defiende de las dificultades de los pasajes más intrincados del repertorio orquestal.

Otro problema muy grave que enfrenta el violista es el hecho de que la mayoría de los instrumentistas nos tienen en un mal concepto de violinistas malos que buscan remedio en la viola y ejecutan pasajes de "relleno" que pueden ser suprimidos.

Entre los estudiantes que ahora son promesa existen muchos que ejecutan la viola por vocación en un ambiente cada vez más competitivo que no solo exige un mejor nivel musical, debido al roce con los extranjeros incrustados en nuestras orquestas, sino mucha audacia y cultura.

Es difícil pensar que el panorama cambie rápidamente debido a que no existe un verdadero planteamiento pedagógico con respecto a los instrumentistas de arco, lo que generalmente atienden son los conciertos barrocos y clásicos, los más audaces llegan al romanticismo con un Schubert, Brahams, etc, y dejan poco lugar para dedicarse a un adiestramiento serio sobre la ejecución orquestal enfocada hacia la música de cámara y concretando, contaré mi vivencia, que de antemano advierto no es con el afán de exponer una crítica. La primera vez que pisé una orquesta sinfónica fue la Juvenil Carlos Chávez, basada en un modelo venezolano de educación orquestal, fue fundada en México en 1989. El modelo original tenía destacados profesores en las primeras plazas para supervisar, enseñar e impulsar a jóvenes estudiantes mediante el trabajo orquestal en los ensayos. En México las primeras plazas fueron ocupadas por jóvenes ejecutantes destacados en su instrumento, cuya labor fue tocar bien; posteriormente se añadió un programa a éste donde la segunda obligación de cada ejecutante, era la de dar clases a niños sin ningún conocimiento de música, ni de instrumento, con el fin de "hacerlos tocar" sencillos arreglos de obras orquestales. Es obvio que las carencias entre los estudiantes de ambas orquestas se ampliarán, unos por falta de tiempo para dedicar a su instrumento y otros por no existir una estructura pedagógica para llevarlos a ejecutar sus instrumentos. De ello me dí cuenta cuando el maestro Jorge Risi llegó a dar clases sobre el acoplamiento de un cuarteto de cuerdas, con ejercicios para toda la orquesta y con un técnica adecuada, una simple escala tenía más sonoridad en la orquesta que muchos pasajes de obras ejecutadas. Me dio gusto saber que uno podía recibir conocimientos y no nada más una beca económica, pero nunca en el tiempo que estuve se volvió a seguir la misma línea. Observando las orquestas profesionales de México también me percate de que no existió ninguna escuela de ejecución orquestal para sus integrantes, y remitiéndome a estas escuelas (concretamente la orquesta del Conservatorio Nacional de Música, 1989-1995, y la Orquesta de la Escuela Nacional de Música), observé que la mayoría de los maestros, directores, solo se podían ocupar en que salieran las notas de las obras de mayor dificultad que las que podían superar el grueso de los estudiantes y no existía en sus programas de estudio, obras dedicadas a trabajar ejercicios de ensamble en términos orquestales. Por lo cual creo conveniente mencionar que es necesario incrementar el estudio de la música de cámara,

con una perspectiva orquestal y no solo atender en las aulas de instrumento, el enfoque solfístico que rara vez tiene oportunidad un instrumentista mexicano.

En lo que se refiere a la viola, ahora está logrando un mayor status, pues en este año pude asistir a dos conciertos sinfónicos (OFUNAM y el violistas Paul Neubauer y la Orquesta Sinfónica Nacional con Mikail Zemtsov) y tres recitales de violistas Sergio Ortiz, Techinguis Mamodov y Mikail Tolpygo, así como recitales violín-violita con Victoria Horthy y Matthew Schubring y en el concierto de la Academia de las Artes en 1996 se volvió a tocar una obra para viola solista de Manuel de Elías y algunos recitales que ofreció el violista Ulises Gómez Pinzón. Creo que ahora tendrá mejores oportunidades de difusión nuestro instrumento.

La viola en México tiene aún un campo de desarrollo amplio, pues aún los violinistas que gustan de la viola son los que la ejecutan y los que son violistas de mediano nivel, tienen trabajo, ahora la meta debe ser el perfeccionar a los violistas para poder competir con los extranjeros que ambicionan plazas mexicanas que puedan ser ganadas por calidad y no por políticas ajenas a la música, pues en aquellas orquestas que tienen patrocinios no estatales se aprecia que las plazas son ocupadas legalmente por rusos, americanos, polacos e incluso centroamericanos. Lo que prueba la necesidad de violistas mexicanos de calidad. Tal es el caso de la orquesta Filarmónica del Estado de México, la Filarmonica de la Ciudad y la Filarmónica de Querétaro.

Deseo que este breve escrito despierte el interés por la viola y su vida en México, así como haga revalorarlo a los músicos lectores del presente y estimule a los estudiantes a esforzarse para levantar el status de la viola en México.

CAPITULO II

EJE DE ANALISIS DE LAS SEIS OBRAS A EJECUTAR

Pese a lo que muchos colegas del instrumento opinan acerca del repertorio de la viola mi objetivo ha sido demostrar que es extenso, tal vez no tanto como el repertorio de violín o piano, pero tiene suficientes obras como para escoger las que más nos agraden del repertorio mexicano del siglo XX.

Elegí la *Sonata a Dúo* de Ponce por ser una obra que utiliza el contraste violín y viola en el cual también efectúa un papel de acompañamiento y melódico con un instrumento de la misma naturaleza que la viola. La estructura neoclásica a la que se ciñe la obra facilita su comprensión y aceptación pública. Su autor prolífico en el género popular y en la música culta, tanto de cámara como sinfónica, es pionero del Nacionalismo mexicano y ejerció una fuerte influencia en los artistas mexicanos.

La *Sonata* de Moncayo es una obra que pertenece al período Nacionalista y como tal me interesó, pues describe escenas mexicanas o tal vez prehispanicas. En su Segundo Movimiento bien puede uno ver Monte Albán al escucharlo. Es una de las obras más bellas y conocidas del repertorio mexicano. Mi personal opinión es que el autor la pensó en violín, pues sus pasajes agudos no son cómodos para la viola.

Escogí la *Elegía* de Alfredo Cárdenas por tres motivos:

- Demuestra que el autor conocía perfectamente la viola en el colorido de su registro, por lo tanto creó una obra pensada específicamente para la viola.
- Es una obra escrita a Silvestre Revueltas, quien compartiera con Cárdenas los momentos más luminosos de la música en México, como la creación del Instituto Nacional de las Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica de México.
- Porque al mostrar la viola sola, la obra presenta dificultades específicas de afinación e interpretación, necesarias en un ejecutante de viola.

Como puente de enlace he abordado el *Preludio* de Elías ya que fue testigo del esplendor de los lenguajes sonoros mexicanizados y a su vez le correspondió asimilar la modernización musical, con elementos como la música electroacústica, las tendencias aleatorias y la ruptura tonal. Es un autor muy prolífico que conoce y estima a la viola, pues ha escrito varias obras especiales para el instrumento y también porque la dedicó al maestro Víctor Manuel Jiménez, quien fue mi maestro de carrera.

El ejecutar una obra del maestro Ulises Gómez me ha llevado a resolver una inquietud que tenía desde hace tiempo atrás: que el mismo autor de la obra me guíe en la ejecución. *La*

Pieza Número 2 es muy adecuada al instrumento y me permitió conocer la concepción del autor sobre la obra. También debo hacer notar el singular lenguaje expresivo del autor que toma elementos como el empleo constante de una armonía construída a base de cuartas, quintas y octavas justas, incorporándolas en una escritura tradicional.

La maestra Consuelo Granillo aporta *Canto a Tres* al repertorio violístico una obra de rasgos singulares donde contiene tres temas de características muy distintas a manera de escenas contrastantes sobre un atonalismo total y deliciosas armonías muy bien sincronizadas con la voz cantante y un ritmo en movimiento sin cuadratura. Cref conveniente agregar esta obra a mi trabajo, pues pertenece al legado musical que la Universidad otorga a mi instrumento.

II.1.1. ROMANTICISMO TARDIO Y MANUEL M. PONCE

Manuel M. Ponce se encuentra ubicado en un México donde la música de salón y el *belle canto* imperaban, durante los últimos años de la dictadura porfirista.

Los músicos contemporáneos de Ponce fueron: Julio Ituarte, Jose A. Gómez, Aniceto Ortega, Luis Baca y Melesio Morales, principalmente como autores de un tardío estilo romántico, fascinado con las canciones de estructura romántica (A-B-C-B) como *Guarda esa Flor* del mismo Melesio, un estilo que también cultivarían Villanueva y Juventino Rosas con lo más típico de la música de salón: el vals, algunas mazurcas, polonesas y demás formas con influencia chopiniana, en el canto con: zarzuela, ópera bufa y formas menores de la música, que tendían a ser de cámara en un México complacido por su música elitista y conservadora.

Esto no duraría mucho, los músicos de la generación contigua comenzaron a tener inquietudes cosmopolitas y buscan realizar estudios en el extranjero que nutriera la muy reciente vida musical que comenzaba a abrirse a un público más amplio gracias a la inauguración de la Orquesta del Conservatorio, alrededor de 1890 (agrupación que tiene innumerables giros y cambios de nombre, pero es lógico pensar que el pequeño círculo musical de entonces reuniera a los músicos más preparados, que regularmente serían los mismos agrupados bajo diferente nombre). En 1906 Carlos Meneses inaugura una temporada de Conciertos Populares con esta orquesta, además de varios conciertos de música de cámara, que difundieron la música y acrecentaron el movimiento musical mexicano.

Entre los músicos que también estuvieron en Europa "modernizando su oficio" fueron: Gustavo E. Campa, Luis Baca, Melesio Morales, Ricardo Castro y José Rolón, que junto con Ponce traen conocimientos musicales nuevos que estimulan y cambian la música en México.

En su primer viaje, bajo la inspiración de *Le Mer* de Debussy en 1903, Ponce se da cuenta de su anticuada forma de escribir, propia de 1830 en pleno 1905. Después se traslada a Berlín y allí tiene un aliciente cuando algunos músicos se interesan en un trabajo hecho por él sobre la armonización de algunas canciones populares de nuestro país y comprende que solo con la "materia prima" de la música vernácula mexicana lograría sobrevivir musicalmente, usándola como un arma de distintiva originalidad. Tras esta experiencia reveladora se convierte en el caudillo que provocaría la gestación del Nacionalismo mexicano años después. Mientras asimilaba conceptos sobre formas musicales y el

tratamiento de los temas de una manera expresiva y con movimiento dentro de un contexto musical adecuado, regresa a México y lo incorpora a su "oficio" (hábito compositivo).

De su viaje a Europa (1925-1933) estudia en París con el músico post-romántico Paul Dukas y adquiere importantes conocimientos para su labor sobre la modulación y su sintaxis, la manera de emplearla con respecto a cambios rítmicos, especialmente la introducción de ritmos asimétricos (por ejemplo 5/4), fraseo, además de la influencia enriquecedora de otros compositores franceses y europeos como Ravel, Milhaud, Satie, Hindemith, Falla, Dvorak y Debussy, de quien adquiere su estilo impresionista de desafío a los centros tonales, uso de modos, escalas pentáfonas, crecimientos formales, además del uso común de la bitonalidad y demás herencias neoclásicas superadas y sublimadas, llegando a los albores de la atonalidad.

Después de este viaje, donde se consagra como músico cosmopolita y moderno (a pesar de sus tendencias conservadoras), Ponce realiza expediciones en México por varias etnias al estilo Bartok, pero sin tanta sistematización, para extraer esa "materia prima" del folclore mexicano y "purificarlo" con tratamientos europeos para lograr una obra de arte auténtica y mexicana.

Es así como intenta poner a la altura de la obra de Dvorak, Bartok o Falla la música mexicana en música de cámara, sinfónica o para ser cantada y es en este punto donde la "estafeta" del progreso musical es entregada a Carlos Chavez, Silvestre Revueltas y demás compositores de la genuina generación Nacionalista, Ponce fue el pionero y el que cimienta y traza el itinerario musical nacional y cosmopolita de su país.

Quisiera por último mencionar algunas de las obras que pueden tomarse como muestras de la progresista vida musical de Ponce:

Sonata No. 1 para piano y Trío para violín, viola y piano 1905

Concierto para piano y orquesta de estilo romántico, es considerado como su obra cumbre, estrenada en 1912

Balada sobre la canción *Me he de comer un Durazno*

Barcarola Mexicana

Posteriores a 1925:

Canciones sobre textos de Tagore

Minianuras para cuarteto de cuerdas

Suite al Estilo Antiguo

Nacionalista:

<i>Tríptico Chapultepec</i>	1934
<i>Ferial</i>	1940
<i>Concierto para violín y orquesta</i>	1945

cuyo tema principal es *Estrellita*, escrita a inicios de su carrera.

Influencia ibérica:

Concierto del Sur, para el guitarrista Andrés Segovia 1941

Y de las que han quedado plasmadas en la memoria popular que lo inmortalizaron universalmente son:

A la orilla de un palmar (tema original del siglo XVI)
En la paz del sendero florido
Cerca de tí
La muerte
Marchita el alma
Estrellita...

II.1.2. MANUEL M. PONCE

(Fresnillo, Zacatecas - 8 de diciembre de 1882- 24 de abril 1948)

Su nombre completo es Manuel María Ponce Cuéllar. Fue el mayor de doce hermanos, su madre, María de Jesús Cuéllar, les dió a todos ellos estudios musicales. Se trasladaron a la ciudad de Aguascalientes, donde estudió solfeo desde los ocho años, junto con su hermana Josefina. Estudió piano con Cipriano Avila. En 1895 se convierte en ayudante del organista y tres años después en el organista titular del templo de San Diego.

En 1900 se traslada a la capital y estudia con un pianista español: Vicente Nañas y armonía con Eduardo Gabrielli. Un año más tarde ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde estudió con Manuel Otea, Arturo Aguirre y Gabriel Uнда. Retorna a Aguascalientes y en 1903 funda su academia de música.

Al año siguiente, 1904, viaja a Europa y tiene oportunidad de estudiar en Roma con Dall'Olio, quien fuera maestro de Puccini y piano con Luigi Torchi.

En 1905, en Alemania, estudia piano con Edwin Fischer y con Martín Krause, un discípulo de Lizt.

En 1906, a su regreso a México, ofrece recitales. En 1908 es nombrado maestro del Conservatorio Nacional de Música de piano e historia de la música.

En 1910 funda su academia particular en la ciudad de México.

En 1915 fue exiliado a Cuba, donde fue condecorado en insignia y diploma por la Sociedad de Artes y Letras de la Habana.

Regresa a México en 1916. Un año más tarde instala su academia de Música *Beethoven* y contrae matrimonio con la soprano Clementina Maurel, solista en la primera temporada de conciertos de la Orquesta Sinfónica de México en los años 30.

Durante 1925 a 1932 viaja a Francia y estudia en la Escuela Normal de Música. Representa a México en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos en Barcelona (1929). De esta época en España surge su importante producción musical para guitarra, ejemplo de ello es su *Concierto del Sur*, dedicado a Andrés Segovia.

En 1933 regresa como catedrático del Conservatorio Nacional, y de la Escuela Nacional de Música, donde forma parte del Consejo Técnico, además funda la cátedra de Folclore Musical e imparte Análisis Musical. En mayo es nombrado director del Conservatorio Nacional, labor que realiza hasta abril de 1934. Posteriormente fue nombrado Inspector de la Sección de Música de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), correspondiente a los jardines de niños.

En 1935 se le admite como miembro del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de México.

En 1941 realiza una exitosa gira por Sudamérica.

En 1942 es catedrático de Pedagogía en el Conservatorio Nacional e imparte el Seminario de Cultura Mexicana de la SEP.

En 1945 funge como director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Entre sus alumnos más destacados se cuenta a Carlos Chavez y Miguel Bernal Jiménez.

El maestro Ponce es el principal iniciador de la escuela nacionalista mexicana, ya que es el primer músico de renombre que intenta plasmar el alma musical del pueblo mexicano con un lenguaje académico europeo, algunas veces romántico, conservadoramente clásico en otras, en ocasiones impresionista o definitivamente en los albores del modernismo y al mismo tiempo su extensa producción no olvidó al pueblo dotándole de canciones como *Estrellita* que para siempre vivirán en la memoria de México.

El 26 de febrero de 1948 recibe el Premio Nacional de Artes y Ciencias de manos del presidente del país Miguel Alemán Velasco, siendo el primer músico con este privilegio.

Fue mercedor de innumerable condecoraciones en América y Europa, pero considero que el honor más elevado que se une a su nombre es ser inmortal en la música de México y el mundo.

II.1.3. ANÁLISIS DE LA OBRA SONATA A DUO DE MANUEL M. PONCE

Esta obra tiene una fuerte influencia de la música española y del impresionismo francés, con tendencia a olvidar el centro tonal.

El tema principal del Primer Movimiento presenta un choque se segunda menor como desafío tonal insistente con el uso de modos, por la casi cuadratura de su forma sonata se enmarca en el neoclasicismo. Los tresillos de dieciséisavo adornan temas de aire ibérico y los fragmentos con cambio de "tempo" a *Piu lento* nos recuerdan el impresionismo, con la falta de una definida base total.

El Segundo Movimiento, se me antoja pensar, lo escribe de estilo "contemplativo" con profunda serenidad, casi estático, muy adecuado para contrastar con el Allegro del siguiente movimiento. Sus melodías, se me figura, parecen un aria a la española adornada como el canto jondo, con armonías ricas en textura, con algo de cromatismos que las colorean. También está ceñido al molde neoclásico de la sonata.

El Tercer Movimiento es un rondó irregular, emplea ritmos de compases compuestos de 3/8 y 4/8, esta combinación de compases quedará como herencia a las generaciones nacionalistas. Tiene un mayor empleo del cromatismo con temas muy españoles.

Los esquemas de los movimientos se visualizan así:

PRIMER MOVIMIENTO FORMA SONATA IRREGULAR

Tema "A" 11 compases (del compás 1 al 11)	Puente 5 compases (del compás 43 al 49)	Rexpo "A" 11 compases (del compás 80 al 90)
Puente 11 compases (del 12 al 22)	Desarrollo 23 compases (del 50 al 72)	Puente 13 compases (del 91 al 103)
Tema "B" 15 compases (del 23 al 37)	Puente 7 compases (del 73 al 80)	Rexpo "B" 15 compases (del 104 al 118)
Coda "B" 5 compases (del 38 al 42)		Coda "B" 5 compases (del 119-123)
		Coda general 14 compases (del 124 a fin)

**SEGUNDO MOVIMIENTO:
FORMA SONATA O TERNARIA**

Introducción 8 compases (del compás 1 al 8)	Desarrollo 11 compases (del 24 al 34)	Reexposición "A" 14 compases (del compás 35 al 42)
Tema "A" 7 compases (del 9 al 15)		Reexposición "B" 7 compases (del 43 al 49)
Tema "B" 8 compases (del 16 al 23)		Coda 4 compases (del 50 al fin)

**TERCER MOVIMIENTO:
RONDO IRREGULAR**

Tema "A" 39 compases (del compás 1 al 39)	Tema "A" 6 compases (del compás 84 al 89)	Puente 4 compases (del compás 131 al 134)
Tema "B" 14 compases (del 40 al 53)	Puente 26 compases (del 90 al 117)	Tema "E" 12 compases (del 135 al 146)
Tema "A" 8 compases (del 54 al 61)	Tema "D" 7 compases (del 118 al 124)	Puente 17 compases (del 147 al 163)
Tema "C" 22 compases (del 62 al 83)	Tema "A" 6 compases (del 125 al 130)	Coda 22 compases (del 164 al fin)

II.2.1 EL NACIONALISMO MEXICANO Y MONCAYO

Al nacionalismo lo podemos definir como una tendencia que siguieron dos generaciones de artistas y consistía en una búsqueda de identidad como mexicanos en un ambiente cada vez más cosmopolita.

En la música sus creadores fueron, principalmente, Ponce y Chávez. De Ponce sólo el final de su obra artística se define como nacionalista, pero fue el caudillo que inicia esta forma de pensar sobre construir una identidad mexicana cuando logra pisar suelos europeos y se da cuenta de que, a pesar de ser un reconocido músico mexicano, su nivel como pianista no tenía nada de relevante más que la creativa idea de haber armonizado y armado un popurrí de canciones mexicanas, este trabajo sí interesó a los alemanes y le indicó el camino que seguiría toda su vida, el esmero constante en el tratamiento de la armonía en su música con melodías propias o extrínsecas del folclore mexicano.

Carlos Chávez también se da cuenta que el México postrevolucionario necesita un rostro propio en todos los aspectos, involucrándose en lo que se refiere a la cúspide de la cultura, que es el arte. Piensa en reconstruir un pasado glorioso ubicado en la época precortesiana y la colonial para ubicar la cultura postrevolucionaria. En esta labor de reconstrucción, síntesis y recreación de una "Cultura Oficial" es acompañado por muchos artistas mexicanos y más aún, por un buen patrocinio estatal que aparece y desaparece con el mismo nacionalismo. No obstante Chávez trata de justificarlo argumentando que el arte popular es puro, espontáneo, auténtico porque nace de la necesidad de expresión, vitales para cada ser humano y por ello toma el arte popular-folclórico como estandarte de su proyecto y argumenta que todo artista que pretenda pertenecer a esta corriente artística debe de empaparse de lo auténticamente mexicano, en lo que se refiere a música, las melodías de mariachis, sones veracruzanos, cantos con rasgos autóctonos, etc.

Se puede decir que el nacionalismo musical se desarrolló de 3 grandes fuentes:

= Las propias ideas de Chávez, que toma raíces autóctonas y folclóricas para crear su música de elevado nivel.

=Huizar, quien cultiva una tradición más europeizada, estilo Ponce, pero que también busca plasmar en su obra la esencia mexicana.

=Excepciones de músicos extranjeros con otras escuelas de composición que se cifan al mismo ideal, como es el caso de Kostakovsky, y que vivieron en México.

* *Rostros del Nacionalismo*, Yolanda Moreno, UNAM 1995

Entrando en materia tomaremos el estilo de composición de José Rolón, que a semejanza de Chávez, toma melodías de procedencia indígena, ajenas a una cuadratura escolástica en lo que se refiere a ritmo y forma, les adecúa una armonía sin resoluciones, las melodías las elabora con tratamientos académicos como es la ampliación, inversión, variación, por ejemplo.

Los maestros del Conservatorio se cifan en este mismo ideal y son: Revueltas, además de Ponce, Chávez, Rolón y Huizar. Ellos crean el nacionalismo y lo dejan en manos de sus alumnos, que serían llamados más propiamente Nacionalistas y los más famosos constituyen el "Grupo de los Cuatro": Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1912-1982), Blas Galindo (1910-1993) y J. Pablo Moncayo (1912-1958).

J.P. Moncayo es el más original de los nacionalistas, pues sus recursos composicionales son muy creativos y logra un virtuosismo orquestal en su obra más conocida *El Huapango*. En su oficio logra un perfecto equilibrio entre la tradición nacionalista, las influencias extranjeras y su propia personalidad musical. Conserva un gran lirismo y ritmo como herencia del folclore, sobriedad y colorido contrastados, economía de medios y un esmerado trabajo en la modulación que puede decirse lo emplea al estilo de M. Ravel. Logra un buen sentido de las dimensiones formales en su música y también comienza a obtener libertad alejándose del estricto formalismo neoclásico. Como herencia impresionista logra un gran dominio de los colores armónicos.

Yolanda Moreno cita la obra más lograda de Moncayo *Bosques*, en la que sintetiza su oficio de compositor.

Lo que sucede con las generaciones posteriores de músicos es que se percatan de que el nacionalismo llega a su ocaso y concluye con las primeras obras de Manuel Enríquez, Herrera de la Fuente, Leonardo Vázquez, Héctor Quintanar y Kuri-Aldana. Los compositores se dan cuenta de que el nacionalismo sólo puede ofrecer estancamiento y buscan renovar las técnicas de composición en el dodecafonismo, serialismo, música electrónica y la vanguardia que ofrece una libertad total en el empleo de recursos, más que una tendencia específica.

El Nacionalismo nace bajo la influencia de Stravinsky, se nutre de Aaron Copland y retorna vagamente al neoclasicismo con Paul Hindemith, como influencias externas principales en México y sus compositores que otorgan al país un rostro artístico internacional, con el cual se identificaron todos los mexicanos, desde la clase alta hasta el pueblo con todos sus múltiples y diversos rasgos hacia la homogeneidad de este arte creado de ellos y para ellos.

II.2.2. JOSÉ PABLO MONCAYO

(Guadalajara, 29 de junio de 1912. Cd. de México 16 de junio de 1958)

Compositor mexicano. Estudió piano con Hernández Moncada y composición con Huitzr (1929) y Chavéz en el Conservatorio Nacional de Música, donde era director. Trabajó en la cátedra de creación musical con Ayala, Contreras y Galindo en el "Grupo de los Cuatro", que se dedicó a difundir la nueva música mexicana.

El 25 de noviembre de 1935 en el Teatro Orientación debutó este entusiasta grupo, premiado por el éxito de la audición. El segundo éxito se verificó en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, donde se estrenó la *Sonatina para violín y piano*.

Chavez lo citó en la Orquesta Sinfónica de México como pianista (1932), percusionista (1933), subdirector (1945) y director artístico (1946-47) y fue director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, que más tarde pasará a ser la Orquesta Sinfónica Nacional en 1949.

Participó con *Llano Grande* para pequeña orquesta en el festival de Berkshire, Massachusetts organizado por Aaron Copland y Sergio Kussevzki y la Orquesta Sinfónica de Boston.

También se dedicó a la docencia en la Escuela Nacional de Música y en la Escuela de Iniciación artística. Su música también comenzó a ser publicada por Ediciones Mexicanas de Música A.C. y por Southeim Música Co., Inc.

Su *Huapango* una pieza orgiástica y llena de colorido, mezcla de tres danzas folclóricas: *El Siqui Sirl*, *Balahú* y *el Gavilancito*, esta obra fue presentada por encargo de Chavéz y se estrenó en 1941, después fue frecuentemente conducida por él en lo sucesivo. Esta obra nace a raíz de una recopilación hecha en Alvarado, Veracruz que fue uno de los lugares donde se conservó más pura la música folklórica y transcribió ritmos, instrumentaciones y melodías de los músicos huapangueros, los cuales nunca tocan de la misma forma sus sones, lo que le dificultó enormemente el trabajo. Para concluirlo, tomó la primera impresión musical y la desarrolló a su libre albedrío, imprimiéndole un estilo orquestal muy propio.

El mayor triunfo de Moncayo, sin embargo fue la ópera *La Mulata de Córdoba*, recreación de la leyenda mexicana de la época colonial, que cuenta la historia de una encantadora mujer negra quien desapareció en un soplo de humo, cuando fue llamada por la Inquisición. En esta obra tiene gran predominio la orquesta. Existen otras dos obras vocales más *Tenebari* y la *Canción del Mar*.

También famosa la obra la obra orquestal *Tierra de Temporal* sirvió para celebrar el centenario de la muerte de Chopin, sus últimas obras fueron *Cumbres*, *La Potranca* para la película *Rafces* y el ballet *Tierra y Bosques*. Entre las obras de su madurez musical se encuentran: la Sonata para Chelo y Piano, la de Viola y Piano y la Sonatina para Violín y Piano y de su música para orquesta está su Primera Sinfonía, estrenada en septiembre de 1944 y la Sinfonietta, que se estrenó en julio de 1945, donde usa solos de oboe con acompañamiento de violas en una armonía estilo impresionista.

II.2.2. ANALISIS DE LA OBRA SONATA PARA VIOLA Y PIANO

DE JOSE PABLO MONCAYO

Esta obra pertenece al nacionalismo mexicano de la corriente neoclásica de la primera mitad del siglo XX.

Se denota su pertenencia al nacionalismo en el tratamiento de sus melodías, el estatismo de sus desarrollos, como en sus motivos rítmicos que mezcla compases de 6/8 5/8 de forma binaria y ternaria. La influencia neoclásica la vemos presente en la forma en que aborda la forma sonata con sus tres movimientos: Allegro/Adagio/Allegro, y la estructura interna de su temática, aunque carente del rigor de las estructuras clásicas.

Su lenguaje modal es el diatonismo, con ausencia casi total de cromatismos, combinando elementos neomodales en los que predomina el dórico y el eolio.

Los esquemas de cada movimiento los podemos visualizar así:

PRIMER MOVIMIENTO: ALLEGRO FORMA TERNARIA IRREGULAR

EXPOSICION: Tema "A" 10 compases (del compás 1 al 10)	Desarrollo: Con elementos del Tema "A"	REEXPOSICION: Tema "A" 12 compases (del compás 134 al 145)
Puente 7 compases (del 11 al 17)	1er. elemento 13 compases (del 52 al 64)	Puente 10 compases (del 146 al 155)
Tema "B" 7 compases (del 18 al 24)	2do. elemento 9 compases (del 65 al 73)	Tema "B" 15 compases (del 156 al 170)
Coda I 7 compases (del 25 al 28)	3er. elemento 6 compases (del 74 al 79)	Coda I 13 compases (del 171 al 183)
Coda II 15 compases (del 29 al 43)	4to. elemento 12 compases (del 80 al 91)	Coda II 16 compases (del 184 al 198)
Coda III 8 compases (del 44 al 51)	5to. elemento 12 compases (del 92 al 103)	Coda III 8 compases (del 199 al 206)
	6to. elemento 15 compases (del 104 al 117)	Repite Coda III 8 compases (del 207 al 218)
	7mo. elemento 4 compases (del 118 al 121)	Coda general 11 compases (del 219 a fin)
	8vo. elemento 9 compases (del 122 al 130)	
	9no. elemento 3 compases (del 131 al 133)	

SEGUNDO MOVIMIENTO: ADAGIO
FORMA TERNARIA IRREGULAR

Tema "A" 14 compases (del compás 1 al 14)	Puente "A" 16 compases (del compás 27 al 42)	Tema "A" 14 compases (del compás 115 al 128)
Transición 6 compases (del 15 al 20)	Tema "B" 17 compases (del 43 al 60)	Coda 6 compases (del 129 al fin)
Tema "A" 6 compases (del 21 al 26)	Tema "C" 16 compases (del 61 al 76)	
	Transición 38 compases (del 77 al 114)	

TERCER MOVIMIENTO: ALLEGRO
FORMA RONDO

Introducción 4 compases (del 1 al 4)	Tema "B" 37 compases (del 41 al 77)	Tema "A" 48 compases (del 99 al 146)	Tema "A" 39 compases (del 193 al 231)
Tema "A" 36 compases (del 5 al 40)	Puente 21 compases (del 78 al 98)	Tema "C" 46 compases (del 147 al 192)	Coda general 8 compases (del 232 a fin)

II.3.1 ALFREDO CÁRDENAS VILLARREAL (1932-1985)

Notable violista mexicano del norte del país, de padre abogado, quien se esmeró en que Alfredo aprendiera el inglés. Tuvo dos hermanos Ofelia y Rodrigo. De la primera desaparece el rastro después de su matrimonio; Rodrigo fue pintor y vivió su vida en Chicago.

Alfredo Cárdenas, huérfano de madre, se trasladó a la capital con una tía en la calle de López e inicia sus estudios musicales a temprana edad en el Conservatorio, ubicado entonces en la calle de Moneda 16 (ahora Emiliano Zapata).

En las instalaciones del Teatro Hidalgo se ubicaron los talleres de Carlos Reyna para obreros, ahí Alfredo Cárdenas entabla amistad con los músicos más notables del momento: entre ellos Salvador Contreras, Carlos Chavez y Silvestre Revueltas, con quien colabora como primera viola de la recién formada Orquesta Sinfónica de México. Entre ellos se estableció una amistad entrañable.

Carlos Chavez, que era entonces subdirector de la orquesta, tuvo grandes aportaciones, destaca el introducir programas importantes de notables directores como Ernest Ansermet, Leonard Bernstein, Sir John Barbirolli, entre otros. Gracias a los conocimientos de inglés que tenía Cárdenas, fungió como traductor de la orquesta y ejemplar jefe de sección. Se cuenta que nunca le corrigieron un pasaje.

Tuvo una estrecha amistad con Silvestre Revueltas. Cuenta una anécdota que un día lo invitó a tomar cerveza en una cantina, advirtiéndole que sólo llevaba cinco pesos, sin embargo consumieron más de la cuenta y a la cárcel fue a parar don Alfredo con tal de que al Maestro Revueltas no lo molestaran.

Fue en el Conservatorio donde conoció a la familia Rubio, la mayor de las hijas lo acompañó, primero al piano y después al altar. Tuvieron dos hijos: Silvestre y Patricia.

El maestro Cárdenas fue un destacado músico en su época. Formó parte de la Orquesta de Xalapa con el maestro José Ives Limantour como director. Formó parte de la Orquesta del Sindicato de la producción Cinematográfica que contaba con ciento diez músicos de los mejores del país con Genaro Nuñez como director. También participó en la Orquesta de la XEW dirigida por el Dr. Raul Lavista.

A pesar de sus brillantes actuaciones como primera viola, su mayor placer radicaba en tocar cuartetos, siendo sus favoritos los de Ravel. Colaboró así con los conciertos del Colegio Alcmán.

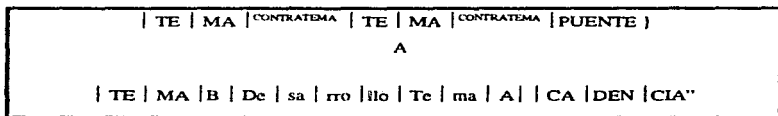
Entre sus amigos se cuenta a Rogelio Burgos, destacado violinista de su generación y a Lorenzo González, ahora concertino de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

Fue un buen hombre, con un gran amor a la viola, sus conocidos lo describen como muy afable, sonriente y culto, cuya vida fue difícil desde su infancia, pues careció del amor materno; pocas veces tuvo una situación económica estable y la vida bohemia del ambiente musical entonces lo absorbió.

Con gran calidad y orgullo llevó su título de primera viola y a su sección en la primera orquesta profesional que tuvo México.

II.3.2. ANALISIS DE LA ELEGIA POR LA MUERTE DE SILVESTRE REVUELTAS DE ALFREDO CARDENAS

Para los fines de esta tesis es conveniente presentar únicamente el análisis melódico a manera de esquema, pues la armonía es manejada de manera tonal tradicional en esta obra, empapada de un lirismo muy propio de la época que vivió su autor. El ritmo es sumamente simple, todo se rige por el compás $\frac{3}{4}$ y figuras que van desde la blanca con puntillo, hasta los dieciseisavos de la pequeña cadencia final. En el siguiente esquema cada barra representa un compás:



Es necesario señalar que el Preludio es una forma musical libre (sin estructura fija) que tuvo origen en la música litúrgica, en la introducción de las ceremonias religiosas. De las mismas características, en relación a la libertad con que son escritas, pertenecen a la fantasía, la elegía, improprio, capricho, aria y estudio, que ligeramente pueden ser ceñidas a la forma ternaria A-B-A.

II.3.3. MANUEL JORGE DE ELÍAS

Nació en la ciudad de México el 5 de junio de 1939. Inicia sus estudios musicales de piano con su padre Alfonso de Elías y oficialmente en el Conservatorio y Escuela Nacional de Música. Estudió órgano con el Maestro Juan Bosco, violín con David Saloma y cello con Sally van de Berg.

Desde joven ha ofrecido diversos recitales y actualmente se dedica a la docencia e investigación.

A lo largo de su carrera ha participado en concursos de perfeccionamiento en diferentes áreas de la música:

Piano con Gerárd Kaemper y Bernard Flavigny.

Música concreta con Jean Etienne Marie y K. Stockhausen

Dirección orquestal con Luis Herrera de la Fuente y Hubert Contwig

También en talleres de:

Dirección de ópera y ballet en Bruselas con el Profesor Edgar Doneux.

Música electrónica en la Universidad de Columbia, New York.

Su labor musical se extiende a la fundación de instituciones musicales como:

El Instituto de Música de la Universidad Veracruzana.

La Orquesta Sinfónica de Veracruz.

La Orquesta Filarmónica de Jalisco.

La Orquesta de Cámara *Convivium Musicum*.

El Primer Festival Internacional de Musica en Jalapa, Veracruz.

Ha participado en varios festivales como compositor y director de orquesta, en importantes ciudades como Paris, Chantres (Francia) y Bruselas (Bélgica). Ha sido jurado en *La Tribuna Internacional de Compositores*. Actualmente es invitado en el Festival de Otofio de Varsovia.

Entre sus composiciones más importantes destacan las siguientes:

Para orquesta: *Sinfonietta* *Vitral #3*

Diez Sonatas

Concertante #1, para violín y orquesta

Balada concertante para trombó, cuerdas y percusión.

Para voz y coro:

La Seca
Momento
Estro I y II
Medea

Música de cámara:

Suite de Miniaturas
Un cuarteto de Alientos
Música de consagración para sus bodas
Concierto de Cámara para viola, cuerdas y percusiones
Preludpara viola y piano
Preludio para viola sola
Adagio para orquesta de cuerdas

Música para piano:

Microestructuras
Quimeras No. 1, 2, y 3
Tres Preludios

Música para órgano:

Preludio Elegfaco
Kaleidoscopio I, II y II
Canción de cuna

Música electroacústica

Parametrón I (sintetizador)
Non nova sed novo (sintetizador)

Además de las obras citadas, el Maestro de Elfas tiene una amplia discografía realizada por la UNAM, CENIDIM, INBA-SACM y el Patronato de la Orquesta Sinfónica de Querétaro, así como diversas partituras publicadas por CENIDIM, UNAM, PROSIMEX, entre otras instituciones.

El Maestro de Elfas es un valioso compositor mexicano, pues su obra abarca desde la música para instrumentos solos, música de cámara para diversos ensambles, para orquesta hasta la música coral. Es de los primeros compositores mexicanos en utilizar música electroacústica. Su catálogo cuenta con más de 80 obras. Es reconocido internacionalmente por su obra y su trabajo como director de orquesta.

II.3.4. ANALISIS DEL PRELUDIO PARA VIOLA SOLA DE MANUEL DE ELIAS

El prelude es una forma musical libre, que advierte una sola característica: la reiteración constante del tema principal. La armonía insiste en las disonancias de las séptimas mayores y las segundas menores. Al no ser tratada de manera tonal tendríamos que manejarla de manera interválica (esto es señalar en cada nota la distancia con respecto a la que le sucede o suena conjuntamente con ella) y no es práctico para la ejecución. La obra es completamente atonal, en contraste con la elegía y sus armonías que las maneja el autor a placer.

En cuanto al ritmo, tampoco es complejo y va desde dos blancas con puntillo ligadas, pasando por corchea y tresillo de negra, que es la figura más pequeña. Maneja varios cambios de compás, calderones y respiraciones que modifican y dan expresividad a la rítmica.

Los efectos que maneja son el trémolo SULTASTO, PIZZ (VIBRATO) y algunas modificaciones convencionales de agógica y dinámica. Como una aportación a la obra señalaré el uso de décimas y novenas mayores como intervalo simultáneo lo que exige al violista al que fue dedicado y al que lo ejecute un gran dominio de las extensiones de la mano para ejecutar las cuerdas dobles, como un gran sentido del fraseo para agrupar estos intervalos, tan dispares y disonantes, además de un buen gusto para cumplir con los requerimientos de agógica que exige la obra.

El esquema se basa en el análisis temático de un prelude "barroco", quedando de la siguiente forma:

Introducción y Frase I: del compás 1 al 8 (8 compases)

Frase II: del 9 al 15 (7 compases)

Motivo reiterativo: compás 15

Frase III: del 16 al 23 (8 compases)

Motivo reiterativo: compás 22

Frase IV :del 24 al 31 (8 compases)

Modo reiterativo: compás 26 (con elementos de la primera frase)

Frase V: 7 compases. Coda

Motivo reiterativo en los compases 32, 33, 34 y 35

II.4.1. ULISES GÓMEZ PINZÓN

(1954 - Cd. de MÉXICO)

Compositor y violista. Inicia sus estudios formales en la Escuela Superior de Música, siendo sus maestros Luis Guzmán, Cesar Quirarte y Manuel Enríquez. Posteriormente ingresa al Conservatorio Nacional de Música y estudia con los maestros Rafael Vizcaíno, José de Jesús Cortés y armonía con Alfonso de Elfas; otros de sus maestros fueron: Salvador Contreras, Coriún Aharonian, Dusen Kasinoff, Jorge Risi y Aarón Bitrán.

En 1992 asiste al II Concurso Latinoamericano de Música Contemporánea en Uberlandia, Brasil y a los Seminarios de los maestros: Carlos Santos, José María Neves, Cohorión Aharonián y Joachin Héspos.

Becado en el VII Festival de Música de Cámara en San Miguel de Allende Guanajuato.

Realizó dos giras por Europa con la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, donde tocó *Pequeña Meditación para dos violas y Orquesta de Cuerdas*.

Realizó grabaciones para Radio UNAM, EMI Capitol y tres discos con Jorge Córdova de música contemporánea de cámara.

Actualmente docente de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México e integra el Cuarteto de Cuerdas de dicha institución y es la primera viola de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional.

Su obra abarca principalmente música de cámara, también ha escrito para orquesta sinfónica, canto y teatro.

CATALOGO DE OBRAS

Solos:

- Dos piezas fáciles* (1977) (4'') pno
Bagatela (1977) (2'') - pno.
Estudio (1978) (5'') - pno
Tres piezas para clavecín (1978) (7'')
Una en dos (1979) (7'') - pno
A Capricho (1979) (9'') - pno
Estudio para clavecín (1984) (7'') -
Preludio fugado y tocata (1992) (9'') - órgano

Trfos:

- Resonancia* (1983) (6'')
guit., vc. y pno.

Cuartetos:

- Número uno* (1996)-cdas
Número dos (1997)-fl.vl.va.vc.

Quintetos:

- Acrono* (1992) (7'') - fl.alt
La llave (1986) (10'')

Dúos:*Sonatina para clave y guit.*

(1981)(7'') - clv. y guit.

2 pensamientos en una idea

(1981)(10'') - clv. y guit.

Música N° 2 (1988)(10'')-va. y pno.*Preguntas N° 1* (1987)(7'') -va. y pno.*3 pequeñas piezas* (1991)(4'') -vl. y pno.*Para la primera hora* (1993)(9'') -vl. y pno.*3 piezas para fagot y piano* (1995)(10'') -fg. y pno.**Orquesta sinfónica:***Bicronos* (1981) (8'')*Tlatelolco* (1985)(10'')

sop.,va. y pno.

versión para narrador y cto. de cdas.

Orquesta de cámara:*Escenas* (1979)(13'') - cdas.*Paisajes (Ritos)* (1981) (15'') - cdas.*En Memoria de Salvador Contreras**Pequeña Meditación* (1982) (8'')- 2 vs. solistas y orq. de cdas.*Movimiento para viola y pequeña orq. N° 2* (1991) (8'') - orq. Sinfónica**Voz y otros instrumentos:***Cuatro canciones* (1980) (13'')- voz y guit.*La vida efímera* (1988)(10'')*Las cosas salvajes de M. Zendak*, para sexteto de instrumentos ORFF y coro**Discografía:**

EMI- Capitol / Música Contemporánea de cámara, N° 2: LME- 274, México, 1986. Tres Bagatelas para clv., sonata para clv. y guit.,Estudio para clv.(A.Glez. clv.;O. Solís, guit.).

EMI-Capitol / Música Contemporánea

de Cámara N°3: LME- 337, México, 1987. Cuarteto de Cdas. N°1,(cto. de cdas. de la OCCM.)

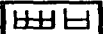
Sonopress R.L. / Música contemporánea de cámara, N°5: PCS, 10068., México, 1991. Pequeña Meditación (U.Gómez, va.,R.Hdez, va.;y la OCCM); Preguntas (U.Gómez, va. M. Glez. pno.)

Partituras publicadas:*Sonatina.**Preludio, fugato y tocata*

**II.4.2. ANALISIS DE LA PIEZA No. 2 PARA
VIOLA Y PIANO
DE ULISES GOMEZ P.**

La obra tiene como base armónica la superposición de cuartas, quintas y octavas justas. No precisa una tonalidad, mas bien la armonia funciona a gusto del compositor con la única regla de respetar la superposición de dichos intervalos.

Algunos de los instrumentos compositionales que utiliza se asemejan al barroco, como la utilización del tema al espejo (compás 53), por movimiento contrario al tema original, el uso simultáneo de temas en forma de canon en la voz de la viola y mano derecha del piano, el tema B y en el bajo el tema A. También las imitaciones entre los dos instrumentos, la presentación de la cabeza del tema con un desarrollo distinto del original y

una cadencia muy libre, la apartación del autor es  que indica la repetición ad libitum del ejecutante del motivo musical escrito dentro del rectángulo. En la misma, la presentación del tema con armonicos como motivo de variedad. Sin embargo el tema A es un motivo muy reiterativo, que añade elementos de variedad. Veamos el esquema:

FORMA TERNARIA REGULAR

Tema "A" 30 compases (del compás 1 al 30)	Desarrollo 30 compases (del 63 al 92)	Cadencia 30 compases (del compás 129 al 131)
Puente 2 compases (del 31 y 32)	Tema "C" 21 compases (con elementos del desarrollo) del 93 al 113)	Reexpo. "B" 10 compases (del 132 al 140)
Tema "B" 10 compases (del 33 al 42)	Puente 15 compases (del 114 al 128)	Reexpo. "A" 10 compases (del 141 al 150)
Tema "B" 13 compases (con modificaciones) (del 43 al 57)		Coda general 3 compases (del 151 al 153)
Tema "A" 10 compases (del 58 al 62)		

II.4.3 MARIA GRANILLO

Nació en Torreón, Coahuila, México en 1962.

Realizó la Licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, como becaria del Taller de Composición del Mtro. Federico Ibarra. En 1986 fue miembro del Taller Nacional de Composición dirigido por los maestros Julio Estrada, Mario Lavista, Daniel Catán y Federico Ibarra.

De 1990 a 1992, gracias a una beca de la UNAM, viajó a Inglaterra donde realizó estudios de postgrado en Composición en The Guildhall School of Music and Drama en Londres, bajo la supervisión de Robert Saxton. Posteriormente obtuvo el grado de "Masters of the arts" en Música Electroacústica en la Universidad de York.

Su obra comprende: solos, ensambles de cámara, ensambles vocales, música electroacústica y sinfónica, así como música original para teatro, cine y danza.

Entre los reconocimientos que ha recibido se cuentan: segundo lugar en el concurso de composición "Ensamble Xalitlic", convocado por el Ensamble Xalitlic y el México-US Fund For Culture, la beca "Jóvenes Creadores" que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y la medalla Mozart que otorga el Instituto Cultural Domecq de la ciudad de México.

Actualmente realiza actividades docentes en el área de composición en el Escuela Nacional de Música de la UNAM y es miembro de la mesa directiva de Música Nueva.

CATALOGO DE OBRAS

Solos:

- Variaciones* (1988) (7") - piano
Llama de vela (1995) (7") - oboe

Dúos:

- Fantasia* (1985) (9") - mar. y vib
Canto atrás (1986) (9") - va. y pno.
Estudios aleatorios (1988) (10") - pno. a cuatro
manos

Tríos:

- Tres cuentos de nunca acabar* (1986) (12")
cl., vc. y pno.
Sonata I (1988) (8") - fl., fg., y piano

Quintetos:

- Juegos de viento* (1987) (7") - atos.
Asaselo (1993) (7") - metais

Conjuntos Instrumentales:

Volcana (1990) (10") - qto.cd.as. y atos. madera.

Orquesta sinfónica:

El tigre azul (1995)(15") - narr y orq.
Texto: Eduardo Galcano

Voz y piano:

Las hojas secas de tus alas (1989)(8")
mex. y pno. Texto: José Juan Tablada

Coro:

Marinas (1994)(11") - coro a capella
Texto: José Gorostiza

Coro e instrumentos:

Dos danzas para un principio (1991) qto.
(13") - coro mixto, qto. metals. y pers.
Texto: María Granillo

Música electrónica:

Quien me compra una naranja (1991)
(15")- sop. y cinta. Poema homónimo
de José Gorostiza.
Winged Feed (1992) (20")-Montaje
sonoro; cinta procesada
Matrika (1992) (5") - cinta
El mago (1992) (5") - sint
Canciones de cuna (1995) (18") - voz y
sint.

II.4.4. ANÁLISIS DE LA OBRA *CANTO A TRES* DE CONSUELO GRANILLO

Consta de tres temas contrastantes y una coda con material musical del primer tema.

Es una obra escrita en un lenguaje muy personal de la autora, cuya principal característica es el juego de ritmos entre el piano y la viola.

Sus tres temas son como cuadros escénicos, donde cada uno tiene su propia escenografía y contexto. El primero es un adagio atonal que comienza la viola muy lento y expresivo con misterio; resaltan las partes del piano solo con ricas armonías, elaborando temas rítmicos en contrapunto con la viola. En el segundo tema presenta un símbolo así ↑ que significa la elevación de la nota 1/4 de tono ascendente, el tremolo sin medida y gran número de glisandas, en el piano aporta hasta cuatro notas de apoyatura.

El Tercer Motivo es un vivo con carácter rítmico muy marcado, comienza presentándolo la viola y después a lo largo de este tercer tema, juega con la rítmica de las síncopas, acentos, cambios de compás, figuras de tresillo y dieciséisavos, efectos diversos de articulación, tremolo, trinos, disminuidos y crecendos rápidos.

Para dar unidad a la obra retoma en el puente que antecede a la coda y en la coda, muchos elementos melódicos del Primer Tema.

Es una obra que refleja el oficio de la autora como el desarrollo de una personalidad musical definida y con singulares características.

FORMA SONATA IRREGULAR

Introducción 8 compases (del compás 1 al 8)	Tema "B" 15 compases (del compás 40 al 54)	Tema "C" 21 compases (del compás 73 al 93)
Tema "A" 8 compases (del 9 al 16)	Tema "B'" 15 compases (del 55 al 69)	Puente 6 compases (del 94 al 99)
Desarrollo 12 compases (del 17 al 28)	Puente 3 compases (del 70 al 72)	Tema "C'" 22 compases (del 100 al 121)
Tema "A'" 8 compases (del 29 al 36)		Puente 16 compases (del 122-137)
Puente 3 compases (del 37 al 39)		Coda general 9 compases (del 138 al fin)

ESQUEMA CRONOLOGICO DE LAS OBRAS PARA VIOLA DE COMPOSITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX

1. Manuel M. Ponce	1882-1948	Sonata	Violín y viola
2. Luis Sandi	1905-1996	Hoja de álbum	Viola y piano
		Sonata dodecafónica	Viola y piano
		Miniatura	Viola sola
3. Muench, Gerhart	1907- ¿?	Tacambarenses III	Viola y piano
4. Roberto Telléz Oropeza	1909-	Meditación	Viola y piano
5. Jose Pablo Moncayo	1912-1958	Sonata	Viola y piano
6. Mario Ruiz Armengold	1914-	A mis Amigos (transcripción)	Viola sola
7. Filiberto Ramirez	1920-	Sonata dodecafónica	Viola y piano
8. Armando Lavalle	1924-1994	Concierto para viola y orquesta de cuerdas	
9. Manuel Enriquez	1926-1994	Cuatro piezas para Viola y piano	
		Tres invenciones	Flauta y viola
10. Gloria Tapia	1927-	Sonata	Viola y piano
11. Alicia Urreta	1930-	Anacruza para Viola, piano, selva de pájaros y música electroacústica	
		Dos sonatas	Viola y piano
		Concierto	Viola y orquesta
12. Enrique Santos	1930-	Puentes	Viola y piano
		Células para instrumentistas no profesionales	
13. Mario Kuri Aldana	1931-	Elegía a la muerte de Revueltas	Viola sola
14. Alfredo Cárdenas	1932-1985	2 danzas posvirreinales para viola y clavecín	
15. Jorge Daher Guerra		Pieza	Viola y piano
16. Gonzalo Carrillo Villarreal	1933-	Sonoralla	Viola sola
17. Emanuel Arias Luna	1935-	Murmulllos	Viola sola
18. Mario Stern	1936-	Coloquio	Viola y piano
19. Jesús Villaseñor	1936-	Preludio para viola sola	
20. Manuel de Elías	1939-	Concierto de Cámara para viola, cuerda y percusión	
		Obra para viola y marimba	
21. Roberto Waller	1946-		

ESQUEMA CRONOLOGICO DE LAS OBRAS PARA VIOLA DE COMPOSITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX

22. Sergio Ortíz	1947-	Esquema de viaje	Flauta y viola
		Como un inmenso pétalo	Flauta y viola
23. Ramon Montes de Oca	1953-	Cinco parajes de invierno	Viola y piano
24. Jorge Córdova Valencia	1953-	Vivencias	Viola y piano
25. Ulises Gomez	1954-	Música N° 2	Viola y piano
		Pregunta N° 1	Viola y piano
		Pequeña Meditación	2 violas y orq. de cdas
		Movimiento	Viola y orquesta
26. Eugenio Toussaint	1954-	Primera Sinfonía	
27. Héctor Robles	1957-	Interludio	Flauta y viola
		Lejanías	Violín y viola
28. Ulises Ramirez	1962-	Sonata para viola sola	
29. Miguel Canales	1962-	Concierto	Viola y orquesta
30. Consuelo Granillo	1962-	Canto a tres	Viola y piano
31. Leonardo Coral	1962-	Tríptico	Viola y piano
		Visiones	Viola y piano
32. Isaac Saul	1966	2 suites para viola sola	
		2 suites para viola y piano	
33. René Saldívar	1968-	Concierto para 3 violas y orquesta	
34. Leticia Cuen	1971-	Lamentos Profundos	
		Devastación	
		Locura	Violín, viola

CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo era demostrar que la viola como instrumento de cuerda no es la segunda voz del violín, ni el patito feo, que tiene personalidad propia y que su lugar en la orquesta no es de relleno.

A través del tiempo la viola ha mantenido su identidad y, a pesar del letargo en que la sumieron los compositores italianos del siglo XVII, sus características de sonoridad y textura la hicieron indispensable en la evolución musical del barroco. Cuando la música salió de las reducidas salas en las que imperaba la música de cámara para iniciar la ópera y el ballet, se requirieron instrumentos de voz potente y ricas escalas para dar los toques dramáticos requeridos. Entonces la viola fue requerida en todas las partituras y su sonido inspiró obras solistas en los compositores más importantes del período.

Durante el siglo XX la viola cobró voz de sus ejecutantes y en su nombre se promovió la asociación de violistas y se elaboraron catálogos de las obras del instrumento para reafirmar su personalidad.

En México la creación musical maduró siguiendo el modelo europeo de principios de este siglo y conforme se afianzó en sus raíces nacionalistas utilizó la viola en sus obras orquestales y solos que llegan hasta nuestros días, como podemos observar en la relación de compositores y la gran cantidad de obras que se escribieron para viola.

Es claro que la viola no es una especie de violín o que se ejecute por negados de éste, es un instrumento noble y ha llevado a notables virtuosos a la cima de la ejecución.

En el segundo capítulo incluí datos que me ayudaron a ubicar las obras que ejecute en una dimensión histórica de la música, biográfica de cada autor y analítica para fines de interpretación. A pesar de que este trabajo es posterior a la grabación, ahora tengo una clara idea en lo que se refiere a la estructura y al frasco de cada una de ellas, que en la mayoría de los casos, no se modificó después del análisis, tengo la convicción de que este trabajo me sirvió para crecer profesionalmente, vislumbrando el camino a seguir en lo futuro con paso seguro y un acervo cultural de mi instrumento suficiente para concluir mi etapa escolar.

Tal vez los prejuicios en contra de la viola se deban a pura y simple ignorancia del papel de este instrumento en la historia musical y a una sobrevaloración del violín. Este trabajo presenta una investigación que reúne datos necesarios para ubicar a la viola en su verdadera dimensión para que después de conocer la información que presentamos la tratemos con respeto y dejemos que su ronca voz nos hable de las oscuras profundidades del alma humana, algo que representa mejor que ningún otro instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

LA COMPOSICIÓN EN EL MÉXICO DEL SIGLO XX

Yolanda Moreno Rivas
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México 1994

LA MÚSICA

Volumen I
Norberto Dufourcq
Editorial Planeta
Barcelona, España 1976

MÚSICA

Volumen I - 15 de abril de 1930
Revista Mexicana
INBA
México, 1995

COMO SE HACE UNA TESIS

Umberto Eco
Gedisa
Barcelona, España 1977

EL VIOLIN

G. Pasquali - R. Príncipe
Manual de Cultura y Didáctica violinística
Buenos Aires, Argentina, 1952

EL MUNDO DE LA MUSICA

K.B. Sandved / Felipe Ximenez de Sandoval
Espasa Calpe
Madrid, 1962

THE HISTORY OF VIOLA

Volumen I y II
Maurice W. Riley
Braun-Brumfield
Michigan U.S.A. 1993

NUESTRA MÚSICA

Ediciones Mexicanas de Música A.C.
Año IV
México, 1949

DICCIONARIO DE INSTRUMENTOS MUSICALES

De Píndaro a Johan Sebastian Bach
Ramón Andrés
Bibliograf
Barcelona, España

ARMONÍA DEL SIGLO XX

Vincent Persichetti
Real de Música
Madrid, 1985

LA MUSICA DEL SIGLO XX

Robert P. Morgan
Una historia del estilo musical en la Europa y la América Modernas
Fuentelabrada, Madrid, 1991

JAZZ IMPROVISATION

Tomo 1: Tonal and Rhythmic Principles
By John Mehegan
Amsco Publications U.S.A., 1984

**LOS PROBLEMAS DEL SONIDO EN
EL VIOLÍN**

Carl Flesch
Real Musical
Villaviciosa de Odón, Madrid 1995

**EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS
CIUDADES**

Ruben M. Campos
SEP/INBA
México, 1930

**ESCRITOS SOBRE MUSICA
POPULAR**

Bela Bártok
Siglo XXI Editores
México D.F. 1987

**ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE
HOY**

Gillo Dorfles
Nueva Colección Labor
Barcelona, España, 1965

**TERMINOLOGÍA MUSICAL
BÁSICA**

Uberto Zanolli
UNAM
1987

MANUAL DEL LUTHIER

Ramón Pinto Comas
Comingraf
Barcelona

**HISTORIA GENERAL DE LA
MUSICA**

A. Robertson y D. Stevens
Ediciones Itsmo
Torrejón de Ardoz, Madrid

**HISTORIA DE LA MUSICA
POPULAR MEXICANA**

Yolanda Moreno Rivas
CONCULTA/Alianza Editorial Mexicana
México, D.F. 1989

**EL FOLKLORE Y LA MÚSICA
MEXICANA**

Rubén M. Campos
SEP
México 1928

**MÚSICA Y MÚSICOS DE LA
ÉPOCA VIRREINAL**

Jesús Estrada
SEP Setentas
México, D.F. 1973

INSTRUMENTOS MUSICALES

Manuel Tamayo
Ediciones Daimón
España, 1986

LAUDERIA

El Universo del Instrumento Musical
Museo Franz Mayer
Folleto de la Exposición efectuada del 28 de
junio al 3 de septiembre de 1995

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

**ROSTROS DEL NACIONALISMO
EN LA MUSICA MEXICANA**

Un Ensayo de Interpretación

Yolanda Moreno Rivas

E.N.M UNAM 1995

**DICCIONARIO DE MUSICA EN
MEXICO**

Gabriel Pareyon

Ed. Secretaria de Cultura del Gobierno de
Jalisco y CONACULTA 1995

MANUEL DE ELIAS

Compositores de América Vol. 15

Secretaría General

Organización de los Estados de América

Washington D.C. 1979

**DICCIONARIO CONCISO DE
MUSICA HARVARD**

Don Michael Rendel

Lybrary of Congress, cataloging in

Publication Data, U.S.A. 1995

**SEMINARIO DE CULTURA
MEXICANA**

El Nacionalismos Musical en México

Pablo Castellano

Esp. 1969

**DICCIONARIO DE COMPOSITORES
MEXICANOS DE MUSICA DE
CONCIERTO**

Eduardo Soto Millán

Ed. Siglo XX, Tomo 1

Las partituras provienen del archivo musical del maestro Víctor Manuel Jimenez.

in G-dur & C-moll 2/4 Takt

SONATA A DUO

para Violin y Viola

I

MIGUEL M. PONCE

Allegro, piuttosto moderato $\text{♩} = 100$

VIOLIN

①

VIOLA

Handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of staves. Each system has a circled number on the left: 16, 24, 28, 32, 36, 40, and 45. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "cresc.". Performance instructions include "Lento", "Piu lento", and "cresc. al accel.". There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6, possibly indicating measures or sections. The notation is dense with many notes and slurs.

4

2.

8 Tempo

49 *acc.*

53 *poco a poco cresc.* *rit.* *arrivando* *poco a poco cresc.* *et* *arrivando*

57

61

65

69

Detailed description of the musical score: The score is written in a single system with six systems of music. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked '8 Tempo'. The first system (49) has a circled '49' and the word 'acc.' in a circle. The second system (53) has a circled '53' and several annotations: 'poco a poco cresc.' above the staff, 'rit.' above the staff, 'arrivando' above the staff, 'poco a poco cresc.' below the staff, and 'et' and 'arrivando' in a circle below the staff. The third system (57) has a circled '57'. The fourth system (61) has a circled '61'. The fifth system (65) has a circled '65'. The sixth system (69) has a circled '69'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings throughout the score.



(91) *cresc. ed animando molto*
cresc. ed animando molto

(92)

(93) *a Tempo*
pp
pp

(94) *sempre f*
sempre f
dim.
cresc.

(95) *cresc.*
cresc.

(96) *dim.*
dim.

(97)

6

73 *resc.* *pp*

74 *pp* *resc.*

75 *pp* *resc.*

76 *pp* *resc.*

77 *pp* *resc.*

78 *pp* *resc.*

Detailed description of the musical score: The score consists of six systems, each with a treble and bass staff. System 73: Treble staff has a *V* mark above the first measure. Bass staff has *pp* and *resc.* markings. System 74: Treble staff has a *V* mark above the first measure. Bass staff has *pp* and *resc.* markings. System 75: Treble staff has a *V* mark above the first measure. Bass staff has *pp* and *resc.* markings. System 76: Treble staff has a *V* mark above the first measure. Bass staff has *pp* and *resc.* markings. System 77: Treble staff has a *V* mark above the first measure. Bass staff has *pp* and *resc.* markings. System 78: Treble staff has a *V* mark above the first measure. Bass staff has *pp* and *resc.* markings. There are also some handwritten annotations and a circled '13' in the right margin of system 74.

Musical score for six systems of piano music, numbered 22 through 27. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The systems are:

- System 22: Measures 1-4. Includes a first ending bracket over measures 3-4.
- System 23: Measures 5-8. Includes a first ending bracket over measures 7-8.
- System 24: Measures 9-12. Includes a first ending bracket over measures 11-12. Dynamic marking: *espr. ma.*
- System 25: Measures 13-16. Includes a first ending bracket over measures 15-16.
- System 26: Measures 17-20. Includes a first ending bracket over measures 19-20.
- System 27: Measures 21-24. Includes a first ending bracket over measures 23-24.

Dynamic markings include *p* (piano) and *espr. ma.* (espressivo ma). First ending brackets are present in systems 22, 23, 24, 25, and 27.

19

(43)

(44)

(49)

Musical score for measures 43-49. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 43 has a circled measure number (43) and a box containing the number 43. Measure 44 has a circled measure number (44) and a circled measure number 12. Measure 49 has a circled measure number (49). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several 'v' markings above notes, likely indicating vibrato or accents. The key signature has one sharp (F#).

III

Allegro $\text{♩} = 122$

(1)

(2)

(12)

Musical score for section III, measures 1-12. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 122 (♩ = 122). The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 1 has a circled measure number (1). Measure 2 has a circled measure number (2). Measure 12 has a circled measure number (12). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several 'v' markings above notes, likely indicating vibrato or accents. The key signature has one sharp (F#).

11
16

Musical notation for measures 16-23. Measure 16 is circled. Measure 23 is marked with a box containing the number 23. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'v'.

24

Musical notation for measures 24-31. Measure 24 is circled. Measure 24 is marked with a box containing the number 24. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'v'.

32

Musical notation for measures 32-39. Measure 32 is circled. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'v'.

40

Musical notation for measures 40-47. Measure 40 is circled. Measure 40 is marked with a box containing the number 25. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'v'.

48

Musical notation for measures 48-55. Measure 48 is circled. Measure 48 is marked with a box containing the number 26. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

56

Musical notation for measures 56-63. Measure 56 is circled. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

64

Musical notation for measures 64-71. Measure 64 is circled. Measure 64 is marked with a box containing the number 27. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'v'.

OP. 100.
E. M. G. 1910

54

59

63

67

70

74

animando et cresc.

con fuoco

cresc.

con fuoco

Handwritten musical score for piano, measures 92-129. The score consists of seven systems of two staves each. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pizz. corda", "pp", "ppp", "V", and "ff". Measure numbers 92, 94, 96, 113, 118, 123, and 129 are circled on the left margin. The notation is dense and characteristic of a 19th-century manuscript.

114

135 *mf* *arco*

136

112 *scappato animatissimo*
sempre sostenuto

137

117 *cresc. ed accel. molto*
cresc. ed accel. molto

138

118 *a Tempo*
con fuoco

ff rall. *ff* *ff* *ff*

139

119 *ff roccchi.*

140

ff sempre *ff sempre*

X[~]

Handwritten musical score for piano and voice, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score features various dynamics and performance markings:

- System 1:** Treble clef with a melodic line starting on a whole note. Bass clef accompaniment with eighth notes. Dynamics: *f*.
- System 2:** Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f*. Markings: *spicc.* (above), *Dim.* (above), *p* (below).
- System 3:** Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamics: *pp dolce* (below).
- System 4:** Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamics: *mf* (above), *p* (below).
- System 5:** Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f* (above). Markings: *crac.* (below), *Dim.* (above), *Dim.* (below).

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or date.

X

12)

mf *anim.* *p*

mf *pp* *legato.* *animato* *mp*

7)

mf *cantabile* *p* *mf*

13)

3)

4

A handwritten musical score consisting of seven systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part features a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal line is written in a single melodic line. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. A large 'X' is drawn over the first system. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

mf

mf

p

cresc.

cresc.

ff

mf

..... Generali Roma

-5 X

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and dynamics, including a forte (*f*) marking. The bass staff contains a bass line with chords and single notes, also featuring a forte (*f*) marking.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff continues the melodic line with dynamics such as *mf* and *Dim.*. The bass staff features a more active bass line with chords and single notes, marked with *mf* and *p Dim.*.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The bass staff has a bass line with chords and single notes, marked with *pp*.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The bass staff has a bass line with chords and single notes, marked with *pp*.

X 6

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on six systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features a vocal line with a piano accompaniment that includes a section marked *Rit.* and *p*. The fourth system shows a vocal line with a piano accompaniment, including a section marked *legato* and *poco marcato*. The fifth system continues the vocal and piano parts. The sixth system concludes the piece with a vocal line and a piano accompaniment.

Performance markings include: *criso.*, *Rit.*, *p*, *legato*, and *poco marcato*.

7X *Grav. marcato*

poco marc.

mf

p

①

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The system contains four measures. The first measure has a fermata over the vocal line. The second measure has a fermata over the piano accompaniment. The third measure has a fermata over the vocal line. The fourth measure has a fermata over the piano accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in both the vocal and piano parts. The instruction *marcato.* is written above the vocal line in the fourth measure.

Handwritten musical score system 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The system contains four measures. The first measure has a fermata over the vocal line. The second measure has a fermata over the piano accompaniment. The third measure has a fermata over the vocal line. The fourth measure has a fermata over the piano accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in both the vocal and piano parts. The instruction *cresc.* is written below the vocal line in the first measure and below the piano accompaniment in the second measure.

Handwritten musical score system 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The system contains four measures. The first measure has a fermata over the vocal line. The second measure has a fermata over the piano accompaniment. The third measure has a fermata over the vocal line. The fourth measure has a fermata over the piano accompaniment.

Handwritten musical score system 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The system contains four measures. The first measure has a fermata over the vocal line. The second measure has a fermata over the piano accompaniment. The third measure has a fermata over the vocal line. The fourth measure has a fermata over the piano accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in both the vocal and piano parts. The instruction *mf assai.* is written above the vocal line in the second measure. The instruction *p legato* is written below the piano accompaniment in the second measure.

9X

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Treble clef with a melodic line starting on a whole note G4. Grand staff accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamic marking: *mf*.
- System 2:** Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff accompaniment continues with eighth notes and chords. Dynamic marking: *mf*.
- System 3:** Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff accompaniment continues. Dynamic marking: *mf*.
- System 4:** Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff accompaniment continues. Dynamic marking: *cresc.* and *f*.
- System 5:** Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff accompaniment continues. Dynamic marking: *cresc.* and *f*.
- System 6:** Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff accompaniment continues. Dynamic marking: *f*.

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system includes a piano accompaniment and a vocal line. The third system includes a piano accompaniment and a vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

132

mf

piac.

Dim.

mf

p

Dim.

pp

133

stacc.

stacc.

11

mf *Quasi.*

mf adpress. *p*

12

mf non legato

72

A handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves, with the top staff being the vocal line and the remaining nine staves being the piano accompaniment. The piano part is divided into two systems of three staves each. The music is in a major key with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings 'Poco rall.' and 'Tempo' are present. The piano part features a prominent ascending scale in the right hand of the second system.

Voces Manuel Linares Ruiz



Lento.

Violon. Manuel Tomiass Rolo

First system of musical notation. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked *Lento.* The dynamics include *p espress.* and *cresc.*. The piece is titled "Violon. Manuel Tomiass Rolo".

p espress. *cresc.*
 Ped. *ppp* Ped. *sf* Ped. *sf* Ped. *sf* Ped. *sf* Ped. *sf* Ped. *sf* Ped. *sf*

Second system of musical notation. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamics include *sf* and *sf*.

sf *sf*
 Ped. *sf* Ped. *sf* Ped. *sf* Ped.

Third system of musical notation. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamics include *sf* and *sf*.

sf *sf*
 Ped. *sf* Ped.

19

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics and markings:

- System 1:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Dynamics: *mp* (mezzo-piano).
- System 2:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Dynamics: *mp* (mezzo-piano), *mf* *appicc.* (mezzo-forte, acciaccatura).
- System 3:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Dynamics: *crac.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte).
- System 4:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Dynamics: *pp* (pianissimo).
- System 5:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Dynamics: *pp* (pianissimo).

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble, consisting of 12 staves. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1:** *marcato* (written above the staff)
- Staff 2:** *p cresc.*, *mf*, *mf*
- Staff 3:** *pp*
- Staff 4:** *mp cresc.*, *mf*
- Staff 5:** *p cresc.*, *mp*, *mf*, *pp*

The score is written in a system with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

16

Handwritten musical score for guitar and piano. The score is written on ten staves, with the top staff being the guitar part and the remaining nine staves being the piano accompaniment. The piano part is divided into three systems of three staves each. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated by the marking *p dolce cantabile*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The final system includes the marking *mf sempre cantabile* and *mp*.

p dolce cantabile

pp dolce cantabile

ppp

mf sempre cantabile

mp

Guitar Manual Volume 2

117

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano part includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Third system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

Fourth system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *sfz dim.*, *pp*, and *mp*.

Violon Mamei Simeoni Solo

17

Piu lento.

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Tempo I.

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *mp espress.* and *p*.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *pp*, and *marcato*.

Victor Manuel Juncoas Reis

(19)

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a more complex accompaniment in the bass. The second system features dynamic markings: *cresc.* in the treble and *cresc.* in the bass, followed by *mp subito* in the treble and *p subito* in the bass. The third system includes *dim. e rall.* in both staves. The fourth system continues with *dim. e rall.* in the bass. The fifth system concludes with a *ppp* marking in the bass staff.

20

Musical score for system 20, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *mf* dynamic marking later in the system. The bass clef part begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The system contains four measures of music.

21

Musical score for system 21, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *pp* dynamic marking. The bass clef part begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. The system contains four measures of music.

21

Musical score for system 21 (continued), featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass clef part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system contains four measures of music.

22

Musical score for system 22, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass clef part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings, and performance instructions.

System 1: Treble clef, bass clef. Dynamic markings: *pp*, *p*.

System 2: Treble clef, bass clef. Dynamic marking: *cresc.*

System 3: Treble clef, bass clef. Dynamic markings: *pp*, *pp*.

System 4: Treble clef, bass clef. Dynamic marking: *pp*.

This is a handwritten musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a forte *f* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.
- System 2:** The second system also consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music continues with similar rhythmic patterns.
- System 3:** The third system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#). The music includes a section marked *crca.* (crescendo) and another marked *Dim.* (diminuendo). The dynamics range from *f* to *Dim.*
- System 4:** The fourth system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music concludes with a section marked *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical score consisting of six systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*. Circled numbers 23, 24, 25, and 26 are written on the left margin, corresponding to the first, second, third, and fourth systems respectively. The music is written in a single key signature with a common time signature.

Fin.

24

Handwritten musical score for measures 24-26. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 4/4 time. Measure 24 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The grand staff contains a half note G3 and a half note F3. The bass staff contains a half note G2 and a half note F2. Measure 25 continues with similar patterns. Measure 26 ends with a double bar line.

mp

71

Handwritten musical score for measures 71-73. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 4/4 time. Measure 71 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The grand staff contains a half note G3 and a half note F3. The bass staff contains a half note G2 and a half note F2. Measure 72 continues with similar patterns. Measure 73 ends with a double bar line.

72

Handwritten musical score for measures 74-76. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 4/4 time. Measure 74 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The grand staff contains a half note G3 and a half note F3. The bass staff contains a half note G2 and a half note F2. Measure 75 continues with similar patterns. Measure 76 ends with a double bar line.

pp

Handwritten musical score for measures 77-79. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 4/4 time. Measure 77 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The grand staff contains a half note G3 and a half note F3. The bass staff contains a half note G2 and a half note F2. Measure 78 continues with similar patterns. Measure 79 ends with a double bar line.

Violon Annual Similino Rite

25 *crusc.*

26 *crusc.*

f crusc.

mf

ff marcato

27 *f*

ff rall. *Tanto 1=1.*

28 *f* *p*

Violoncello

Handwritten musical notation for the first system, measures 26-29. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the second system, measures 30-33. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the third system, measures 34-37. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The word *sempre p* is written below the first two measures.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 38-41. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The word *molto assa.* is written below the last two measures.

Handwritten musical score for piano, measures 116-125. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The music includes various dynamics such as *p*, *mp*, and *mf*. Measure numbers 116, 120, 124, and 125 are circled in the left margin. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chordal structures.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "mf cresc.". The second and third staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked "cresc." and "mf".

26

Musical score for measures 29-32. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "f". The second and third staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked "f" and "mf".

27

Musical score for measures 33-36. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "f". The second and third staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked "f".

28

Musical score for measures 37-40. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "f. = f.". The second and third staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked "mf".

44

Handwritten musical score system 44. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble clef and a more complex accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *f* is present in the grand staff.

45

Handwritten musical score system 45. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the grand staff.

46

Handwritten musical score system 46. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble clef and accompaniment in the grand staff. Dynamic markings include *f* and *p* *ass. pass.* are present.

47

Handwritten musical score system 47. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the grand staff.

(12)

p marcato

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The dynamic marking *p marcato* is present.

(17)

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with a melodic line and accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

(22)

f
mf

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line and accompaniment. The dynamic markings *f* and *mf* are present.

(28)

p espress.
pp iccato

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line and accompaniment. The dynamic markings *p espress.* and *pp iccato* are present.

16

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. The top staff contains a melodic line with some slurs. The grand staff contains a piano accompaniment. The word "marcato" is written above the top staff. A circled number "16" is written to the left of the first measure.

17

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues from the previous system. The word "mp" is written above the top staff. A circled number "17" is written to the left of the first measure.

18

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues. The word "mp" is written above the top staff. A circled number "18" is written to the left of the first measure.

19

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues. The word "cresc." is written above the top staff and below the bottom staff. The word "mp" is written above the top staff. A circled number "19" is written to the left of the first measure.

15

Handwritten musical score system 15. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A circled number '15' is written to the left of the first staff.

16

Handwritten musical score system 16. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues from the previous system. Dynamic markings 'mf' are present above the treble staff. A circled number '16' is written to the left of the first staff.

17

Handwritten musical score system 17. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues. Dynamic markings 'mp' are present above the treble staff. A circled number '17' is written to the left of the first staff.

18

Handwritten musical score system 18. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues. Dynamic markings 'p' and 'cresc.' are present above the treble staff. A circled number '18' is written to the left of the first staff.

Walter D. Bowers, Boston

33

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*. The score is written in a single system with two staves per system. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The fourth system has a treble clef and a bass clef. The fifth system has a treble clef and a bass clef. The sixth system has a treble clef and a bass clef. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

P

ELEGIA POR LA MUERTE DE SILVESTRE REVUELTAS - 1972 =

Viento Orchestral 2º nivel

= ALFREDO Cárdenas V. =

Handwritten musical score for "Elegia por la muerte de Silvestre Revueltas" by Alfredo Cardenas V. The score consists of seven staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features various ornaments and fingerings. The second staff continues the melody with a "cresc." marking. The third staff is in bass clef and includes the tempo marking "P: v. Mosso". The fourth staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The fifth staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The sixth staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The seventh staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Poco rit.

Poco al poco... Rit.

A SILVESTRE REVUELAS 1940. México 1940.

Walter Zamora Zamora 1940

¡Armas deténme!
 ¡Armas deténme!
 Soy el mar.
 Soy el mar que ha sufrido a movimiento eterno.
 ¡Armas deténme!
 Soy el mar!
 ya no más movimiento
 ya no más movimiento
 ¡Armas deténme!
 Soy el mar.

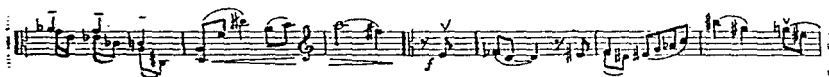
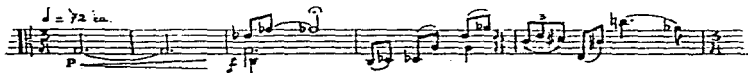
A. VICTOR MANUEL JIMENEZ.

PRELUDIO
PARA VIOLA SOLA.

MATHEUS ROSS DE FEIJAS
ALIANÇA PLANETA, 1977

Obra de Victor Manuel Jimenez F. J.

Para Victor Manuel
con 2 quintos imitativos xi
Hand / vi



First musical staff with dynamic markings: *mf*, *poco*, *larga*, and *poco più forte*.

Second musical staff with dynamic markings: *ff*, *dim*, and *p*.

Third musical staff with dynamic markings: *f*, *mf*, *ppp*, and *dim ppp*. Performance instructions include *in una mosca* and *ancora meno mosso*.

Fourth musical staff with dynamic marking *f* and performance instruction *lentamente*. The staff concludes with the instruction *a perdersi*.

Vivian St. Paul Quince

Cantata

“musica para viola y piano”
pieza no 2 -

(a Margarita)

(Viola y Piano)

Ulises Manuel
Gomez-Pinon

♩ = 520 - 114 MUSCULO Y UNICORNIO

222: - [REDACTED]

A handwritten musical score for a piece titled "Musculo y Unicornio". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (including 3/4, 4/4, and 6/8), and complex rhythmic patterns with many beamed notes. The music is heavily chromatic, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. There are also some handwritten annotations and markings, including a circled "1" at the top right, a circled "2" on the left margin, and a circled "3" at the bottom left. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. A large number '3' is in the top right corner. A circled '1' is on the left side of the first staff.

Second system of the musical score, consisting of three staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *f*. A circled '2' is on the left side of the first staff.

Third system of the musical score, consisting of three staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*. A circled '3' is on the left side of the first staff.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff contains bass notes and chords. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature change to two flats, with the instruction "(meno mosso)". The middle staff has markings for "rall" and "p" (piano). The bottom staff continues the accompaniment. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The system concludes with a final cadence and a double bar line.

System 1: Musical score for guitar and bass. The guitar part (top staff) features a melodic line with various accidentals and a key signature of one sharp (F#). The bass part (bottom staff) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The system contains three measures.

System 2: Musical score for guitar and bass. The guitar part (top staff) continues the melodic line. The bass part (bottom staff) includes a section marked "rit" (ritardando) in the second measure. The system contains three measures.

System 3: Musical score for guitar and bass. The guitar part (top staff) features a section marked "Loc" (Locus) in the first measure. The bass part (bottom staff) continues with a rhythmic accompaniment. The system contains three measures.



6

all. vivace (con un message a Ravel)

rall
pp
rall
pp
rall
pp

rall
pp

pp
pp
pp

7 7

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. A *Cresc.* marking is present in the lower staff.

trist.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A *f* marking is present in the lower staff.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. *accelerando* markings are present in both staves.

allargando

8

cresc

p cresc

p mol.

4

p cresc

4 *P sub cresc*

P sub cresc

4

rit

f

f

f

4

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present in the middle of the system.

Second system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A double bar line is present in the middle of the system.

Third system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A double bar line is present in the middle of the system.

System 1: Measures 67-76. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals.

System 2: Measures 77-86. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals.

System 3: Measures 87-96. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. Performance markings include *pp*, *accelerando*, and *ppp*.

Allegro 11

f *Ligero*

1114

rit. poco
deciso

rit. poco
deciso

f marc.

f

117

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are bass clefs. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues with a melodic line and accompaniment. The word "rit." is written above the first measure of the top staff, and "rit" is written below the first measure of the middle staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues with a melodic line and accompaniment. The word "f" is written above the first measure of the top staff, and "f" is written below the first measure of the middle staff.



(moving basses)

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff with a soprano line and a bass clef staff with a bass line. The music is in 7/8 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff contains a bass line with chords and moving bass notes. There are several accidentals, including flats and naturals.

Handwritten musical score for the second system. It continues the piece with similar notation. The treble staff has a melodic line with various rhythmic values, and the bass staff has a bass line with chords and moving bass notes. The notation is dense and includes many accidentals.

Handwritten musical score for the third system. It shows further development of the musical themes. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff continues with a bass line. The notation remains complex and includes many accidentals.

Handwritten musical score system 1, featuring three staves (Soprano, Alto, and Bass) with complex rhythmic notation and various musical symbols.

Handwritten musical score system 2, featuring three staves (Soprano, Alto, and Bass) with complex rhythmic notation and various musical symbols.

Handwritten musical score system 3, featuring three staves (Soprano, Alto, and Bass) with complex rhythmic notation and various musical symbols.

17

Disco

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with accompaniment, and a piano part with chords and bass lines. The word "Disco" is written above the treble staff. The number "17" is in the top right corner. There are some handwritten annotations like "veloc" and "rit".

Handwritten musical score for the second system, including a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with accompaniment, and a piano part with chords and bass lines. The score ends with a double bar line and a fermata. There is a handwritten signature and date "Lina Lopez 1980" and a note "Libro compuesto para Margarita con mucho amor".

Lina Lopez 1980

Libro compuesto para Margarita con mucho amor

poco *meno* *ritardativo* **CAVITO** *3* **TR.**

pp *p* *ritardativo* *ritardato*

cresc poco a poco *cresc poco a poco*

cresc. *poco* *ritardato*

poco *ritardato*

WAGNER MARCA REGISTRADA
15 PAUTAS No 22

Handwritten musical score for piano and violin/viola. The score consists of four systems of staves. The first system shows a melodic line in the upper voice with a "cresc." marking. The second system includes "molto rall. e vibrato" and "A tempo" markings. The third system features "p", "mf", and "pp" dynamics. The fourth system includes "p.v.", "poco rubato", and "poco rall." markings. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Walter Arnold - Indiana State

♩ = 168 *alleg. Nervioso* *and sempre*

A handwritten musical score for Wagner's 'Wagner March' (No. 22). The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. The first system includes a double bar line and a key signature change to one flat. The second system has a 'ped' marking. The third system includes 'ped marcato' and 'sf' markings. The fourth system has 'ped' and 'sf' markings. The fifth system includes 'sf', 'marcato', and 'ped' markings. The score concludes with a double bar line and the instruction 'III. sin pedal'. A publisher's stamp is visible in the bottom left corner.

ped

ped sempre

ped marcato

sf

sf

sf

ped

sf

marcato

ped

III. sin pedal

WAGNER
WAGNER
WAGNER

Solo
WAGNER MARCA NERVOSA
12 BAUTAS NO. 22

Vivien Manuel Elmira Ruiz

5

The musical score consists of several staves. The top staff features a melody with a *pizz* (pizzicato) marking and a dynamic of *mf*. The second staff is a piano accompaniment starting with *pp*. The third staff includes a *rit* (ritardando) marking and a tempo change to *Vivo* with a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and a dynamic of *mf*. The fourth staff has *ped* (pedal) markings and a dynamic of *mp*. The fifth staff includes *cresc* (crescendo), *rit P* (ritardando piano), and *acc. eando* (accelerando) markings. The sixth staff features a *rallentando* marking and a dynamic of *pp*. The bottom two staves show a *pizz* marking and *ped* markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics markings include *f*, *mp*, *mf*, and *p*. Performance markings include *mp cantabile* and *tr.* (trills). The score is written in a fluid, handwritten style.

System 1: The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. There are some handwritten annotations above the first few notes.

System 2: The second system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *f*, *mp cantabile*, and *mf*. There are some handwritten annotations above the first few notes.

System 3: The third system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *f* and *mf*. There are some handwritten annotations above the first few notes.

(b) *f* part

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of several systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with intermediate markings like *f*, *mf*, and *sf*. There are also performance instructions such as "cresc poco a poco crescendo" and "rit...". The notation includes many slurs, ties, and complex rhythmic patterns, particularly in the lower staves. The overall impression is one of a highly detailed and expressive musical composition.

f *mf* *p* *mf*

ff *sf* *f* *ff*

pp *mf*

f *pp*

cresc poco a poco crescendo

Wladimir Manuel Tomasso Alvar

Handwritten musical score for piano and violin. The score is written on four systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the instruction *mf cresc* for the piano part and *abp (sempre p)* for the violin part. The third system features a dynamic change to *mf* for the piano and *sf* for the violin. The fourth system includes *pp* for the piano and *ff* for the violin. The score concludes with a double bar line and a *rit* marking.

Wladimir Mamedoff's Rubato

molto rallentando y rubato (♩ = 66 *Tempo I*)

molto espressivo

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Wladimir Mamedoff's Rubato". The score is written on three systems of staves, each system containing a treble and bass clef staff. The tempo and performance instructions are: "molto rallentando y rubato (♩ = 66 Tempo I)" and "molto espressivo". The first system includes a trill (tr) in the treble staff and a piano (p) dynamic marking in the bass staff. The second system features dynamic markings of "poco", "poco", "cresc", and "poco" across the staves. The third system includes the instruction "rubiendose" above the treble staff and "poco cresc" in the bass staff. The score concludes with a double bar line.