



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

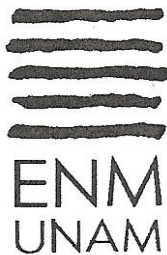
OPCION DE TITULACION

“NOTAS AL PROGRAMA”

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLA**

PRESENTA:

EFRAÍN DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ



ASESOR: DR. FELIPE RAMIREZ GIL

MÉXICO, D.F.

ABRIL 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios:

Que me ha dado hasta el día de hoy mi familia, amigos leales y sinceros que se han convertido en mis hermanos, mis compañeros de escuela, así como las experiencias buenas y malas que me han llevado a ser el hombre que soy hoy.

A Manolo que me ha enseñado el seguir siempre adelante a pesar de las circunstancias adversas.

Entramos, al nacer y salimos, al morir.

De cada diez seres humanos, tres son compañeros de la vida y tres son compañeros de la muerte; hay tres que también su único propósito es vivir, pero se acercan a la muerte.

¿Por qué?

Porque buscan vivir intensamente.

He oído decir que quien ha llegado a ser maestro de la vida, puede caminar por el mundo sin temor a tropezar con tigres o rinocerontes.

Puede atravesar, desarmado, un campo de batalla.

En el no halla el rinoceronte, donde clavar su cuerno, ni el tigre donde clavar sus garras.

Las armas no encuentran sitio alguno donde herirlo con su filo.

¿Por qué?

Porque el sabio no tiene ningún punto vulnerable que le pueda causar la muerte.

Tao Te King.

INDICE

	Página
Introducción.....	1
Programa	4
1.- Johann Sebastian Bach (1685-1750).....	5
1.1. Marco histórico	6
1.2. Aspectos biográficos	11
1.3. Análisis estructural.....	19
1.3.1. Präludium	20
1.3.2. Allemande.....	21
1.3.3. Courante	22
1.3.4. Sarabande.....	23
1.3.5. Bourrée I	24
1.3.6. Bourrée II	25
1.3.7. Giga.....	26
1.4 Sugerencias técnicas y de interpretación	27
2.- Karl Phillippe Stamitz (1745-1801)	31
2.1 Marco histórico.....	32
2.2 Aspectos biográficos	37
2.3 Análisis estructural.....	41
2.3.1 Allegro	41
2.3.2. Andante moderato.....	45
2.3.3. Rondó	47
2.4 Sugerencias técnicas y de interpretación	51
3.- Robert Schumann (1810-1856)	53
3.1 Marco histórico.....	54
3.2 Aspectos biográficos	55
3.3 Análisis estructural.....	60
3.3.1. Nicht schnell	60
3.3.2. Lebhat.....	62
3.3.3. Rash	65
3.3.4. Lagsam, mit melancholischem Ausdruck.....	67

3.4 Sugerencias técnicas y de interpretación	67
4.- Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012)	71
4.1 Marco histórico	72
4.2 Aspectos biográficos	74
4.3 Análisis estructural.....	75
4.4 Sugerencias técnicas y de interpretación	77
Conclusiones	79
Bibliografía	81
Anexos	

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo, muestra algunas de las obras más representativas escritas para la viola, tanto obras originales como transcripciones para la misma.

El viol o viola es un instrumento musical de cuerda, similar en cuanto a materiales y construcción al violín pero de mayor tamaño y proporciones más variables. Su tesitura se sitúa entre los agudos del violonchelo y los graves y medios del violín. Es considerada como el Contralto o el Tenor Dramático de la familia de las cuerdas.

Al intérprete se le llama «violista» (esta última palabra no está registrada en el Diccionario de la Real Academia pero sí aparece en diccionarios de uso)¹.

Nacida entre los siglos XIV y XV, su cultivo empieza ya a tomar valor artístico a partir de este último siglo. Su primer método o tratado fue publicado en 1543 por Silvestro Ganassi dal Fontego, bajo el nombre de Régola Rubertina.

Teniendo en cuenta que en aquella época la mayoría de instrumentos tenían tres o cuatro variantes correspondientes a la extensión de las voces humanas (soprano, contralto, tenor y bajo), es decir las cuatro voces tradicionales del coro mixto, la viola no escapó a dicha costumbre y por ello conocemos la viola quintón (la más aguda, o sea soprano). El nombre de quintón proviene de sus cinco cuerdas en lugar de las seis que tenían las demás violas. La viola a spalla ('viola de hombro'), la viola da braccio ('viola de brazo', que es la más parecida a la actual) y la viola da gamba ('viola de pierna', de tesitura y modo de ejecución similar al violonchelo).

De la viola da braccio surgió la viola d'amore («viola de amor»). La diferencia entre ellas consiste únicamente en que a la segunda se le añadieron unas cuerdas de latón que, descansando en el puentecillo debajo de las de tripa, vibraban por simpatía, ampliando con este procedimiento la sonoridad del instrumento, aparte de darle también un timbre especial gracias a esta vibración común y a la sonoridad metálica de las cuerdas inferiores.

¹ Diccionario de la Real Academia Española. www.rae.es

En estos instrumentos se acelera la transformación que desde siglos anteriores venía haciéndose paulatinamente. En lugar de la llamada «rosa» (abertura practicada en la mitad de la tabla armónica o caja de resonancia al igual que el laúd, la vihuela, la guitarra, etc. o sea los instrumentos cuyas cuerdas se pellizcan o puntean), aparecen unas pequeñas aberturas conocidas con el nombre de oídos o efes y en forma de C puestas una enfrente de otra y en sentido inverso. También aparecen unos cortes laterales curvados para facilitar el movimiento del arco. Estos cortes llegaron a ser en algunos casos muy pronunciados. Como el clavecín, la viola se utilizó también en los templos para doblar las voces humanas, particularmente las de tesitura grave.

Johannes Wolf², subraya el aporte inglés en el terreno de la música para viola:

Introducido dicho instrumento en aquel país probablemente con la música vocal italiana, sirve al principio, como sucedía en Italia, para apoyar las voces del conjunto en obras vocales religiosas o profanas. Publícanse madrigales que llevan la indicación apt for viols and voices. Con el madrigal se introdujo seguramente también la viola en la sociedad. En ninguna casa de la buena burguesía faltaba el conjunto de violas, que constaba casi siempre de seis instrumentos: contraltos, tenores y bajos, colocados en la antesala a disposición de las visitas que se aguardaban. Ya se ha dicho que se consideraba formar parte de una buena educación el saber encargarse a primera vista de un papel vocal en el conjunto del madrigal; era completamente imprescindible de toda educación refinada y distinguida un dominio artístico de la viola que permitiese en todo momento colaborar satisfactoriamente en el conjunto de cámara.

La Suite No. 3 para cello es una transcripción para la viola, ya que guarda similitudes por la tesitura y el color con aquel instrumento; es una obra para instrumento solista que muestra en formas de danzas la técnica que tiene que llevar el instrumento y la musicalidad al interpretarlas.

El concierto para viola y orquesta en D mayor de Karl Phillippe Stamitz es una de las obras representativas para el instrumento; Stamitz como intérprete y conocedor de esta, realiza aportes importantes (como el pizzicato de mano izquierda) y le da un papel como solista a la misma.

² Historia de la Música, Barcelona 1934, Editorial Labor.

Los “Cuentos de hadas” de Shumann dan al instrumento la parte cantáble y melancólica, pero a la vez el virtuosismo y parte protagónico que muestra la parte extrovertida del periodo romántico.

Y finalmente la obra de Gutiérrez Heras, una pieza pequeña, pero llena de sutileza, melancolía, y una belleza comparada con el pequeño vaivén de las olas del mar a la orilla de este en la “Canción en el puerto”.

Es así como muestro la obra para viola más representativa en los diferentes estilos musicales, y su evolución a los largo de los siglos, en un instrumento que es un tanto violín pero con un toque de violonchelo.

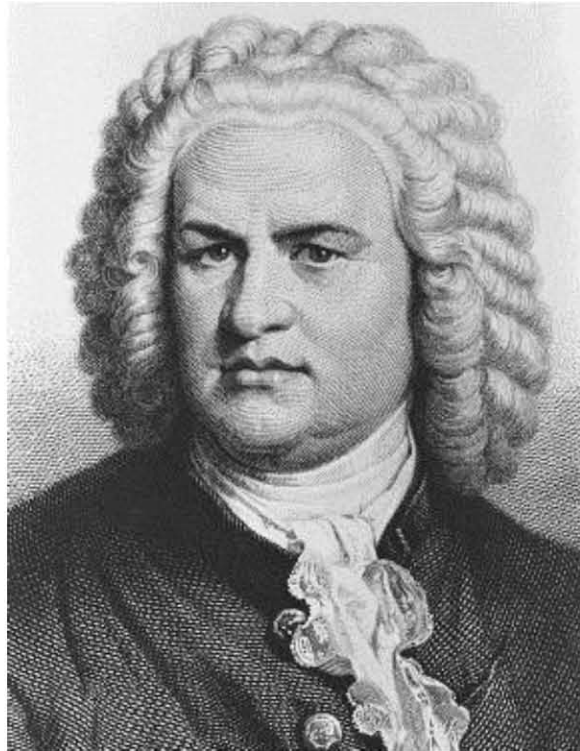
PROGRAMA

- 1.- Suite No. 3 en Do mayor BWV 1009
(Original para Cello)
Präludium
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I
Bourrée II
Giga
J. S. Bach
(1685-1750)
- 2.- Concierto para Viola y Orquesta en Re mayor Op. 1
(Arreglo para Viola y Piano)
Allegro
Andante Moderato
Rondó
K. Ph. Stamitz
(1745-1801)
- Intermedio
- 3.- Märchenbilder (Cuentos de hadas) en Re menor Op. 113
Para viola y Piano
Nicht Schnell
Lebhaft
Rash
Langsam, mit melancholischem
R. Shumann
(1810-1856)
- 4.- Canción en el Puerto (1994) en Fa mayor
Para viola y Piano
J. Gutiérrez Heras
(1927-2012)

Efraín Domínguez Hernández
Viola

**1.- JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)**

Suite No.3 en Do mayor BWV 1009



1.1 Marco Histórico

Martín Lutero inicia en 1517 lo que más tarde se conocería como la Reforma Protestante, muchos duques vieron la oportunidad de oponerse al emperador del Sacro Imperio Romano, quien a partir de 1519, era Carlos V, y cuyos dominios comprendían gran parte de Europa y América. El Imperio se vio fatalmente dividido por las disputas religiosas, con el norte y el este, así como muchas de sus mayores ciudades. Tras la abdicación de Carlos V, el Imperio se dividió entre su hijo Felipe II, y su hermano Fernando.

El mayor impacto de la Reforma Protestante es que eliminaría uno de los más importantes focos de unidad en que se sustentaba el Sacro Imperio, la unidad cristiana bajo el seno de la Iglesia Romana, y que era relevante para las ambiciones imperialistas de los gobernantes del Imperio.

Desde el punto de vista de los Estados alemanes, el Luteranismo tendrá un enfoque específicamente alemán (particularmente en el norte de Alemania) con miras a convertirse en iglesia nacional de cada Estado del norte; ello será un valioso rasgo de identidad germana, puesto que constituirá uno de los primeros signos encaminados a sustentar la idea de una unidad del pueblo alemán, en busca de convertirse en un Estado-nación en el futuro.

Tras la Paz de Westfalia de 1648³, empezó el declive del Imperio. Supuso la pérdida de la mayor parte del poder real del emperador y una mayor autonomía de los 350 Estados resultantes, permitiendo incluso la formación de alianzas con otros Estados de forma independiente; se agruparon en torno a los grandes Estados europeos con los que tenían identidad religiosa e influencia política, de manera que los católicos del sur se agruparon en torno a Austria-Hungría; los luteranos del norte junto a Brandeburgo y el Imperio Sueco; y los del oeste, predominantemente calvinistas, ingresaron a la órbita de influencia de las Provincias Unidas y del Reino de Francia. A todos los efectos, el Sacro Imperio Romano pasó a ser una confederación de Estados de difícil cohesión y rivales entre sí.

³ La Paz de Westfalia se dio después de la guerra de los 30 años, donde Católicos y Protestantes se disputaban no solo el control religioso sino político.

Barroco

El Barroco fue un periodo de la historia en la cultura occidental que produjo obras en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música, y que abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente⁴. Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico, en una época en la cual la Iglesia católica europea tuvo que reaccionar contra muchos movimientos revolucionarios culturales que produjeron una nueva ciencia y una religión disidente dentro del propio catolicismo dominante: la Reforma Protestante.

Como estilo artístico el barroco surgió a principios del siglo XVII y de Italia se extendió hacia la mayor parte de Europa. Durante mucho tiempo (siglos XVIII y XIX) el término barroco tuvo un sentido peyorativo, con el significado de recargado, desmesurado e irracional, hasta que posteriormente fue revalorizado a fines de siglo XIX por Jacob Burckhardt y luego por Benedetto Croce y Eugenio d'Ors.

Generalmente se ha asumido la palabra por primera vez refiriéndose a la arquitectura; Charles de Brosses la menciona en su *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, donde critica la arquitectura de un palacio en Roma al cambiar el estilo de una larga escalera; en música lo encontramos en *Hyppolyte et Aricie* de Jean Philippe Rameau. Durante el siglo XVIII escritores tendieron a llamar la palabra “barroco” a la evocación de la distorsión. J. J. Roseau define así en su *Dictionnaire de musique moderne (Paris, 1768)*: « *La música barroca es aquella en la cual encontramos armonías confusas, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, de difícil entonación, y de movimientos contrastantes* ».

La palabra barroco fue inventada por críticos posteriores, más que por los practicantes de las artes en el siglo XVII y principios de siglo XVIII, es decir, los

⁴ Hay desacuerdos en los límites cronológicos sobre el comienzo de este periodo, así como de su término. Wölfflin habla sobre sus inicios en el año de 1680 al año de 1700. Hass lo divide en tres partes, cada uno cubriendo casi medio siglo, hasta llegar a la cumbre de los componentes del estilo barroco: la conquista sobre la música renacentista (la monodia y el estilo concertante); la estructura melodía del estilo barroco (la cantata y el bel canto); y la música del alto barroco (la formación del estilo contrapuntístico). Bukofzer distingue tres grandes etapas: 1580-1630, barroco temprano; 1630-80, barroco medio; 1680-1730, último barroco. Clercx menciona sus inicios a mitad del siglo XVI, utilizando la frase “barroco primitivo”, el segundo periodo, “barroco pleno” ocupa enteramente el siglo XVII, y finalmente lo llama “barroco tardío” desde el 1700 hacia el 1740 o 1765. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, Londres 1994, Mc Millian Publishers.

artistas que plasmaban dicho estilo. Proviene de la palabra portuguesa "barroco" (en español sería "barrueco"), que significa "perla de forma irregular", o "joya falsa". Una palabra antigua similar, "barlocco" o "brillocco", es usada en el dialecto romano con el mismo sentido. También se le llama "barro-coco". Todas ellas significan lo mismo. Otra interpretación se deriva del sustantivo "Baroco", usado en tono sarcástico y polémico para indicar un modo de razonar artificioso y pedante. En ambos casos el término expresa el concepto de artificio confuso e impuro, de engaño, de capricho de la naturaleza, de extravagancia del pensamiento.

El término "barroco" fue después usado con un sentido despectivo, para subrayar el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación, a diferencia de la racionalidad más clara y sobria de la Ilustración (siglo XVIII). Fue finalmente rehabilitado en 1888 por el historiador alemán de arte Heinrich Wölfflin⁵ (1864-1945), quién identificó al Barroco como oponente al Renacimiento y como una clase diferente dentro del arte "elaborado".

Música

La música del periodo barroco es el estilo musical, relacionado con la época cultural europea homónima, que abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (aproximadamente en 1600) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750). Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas y revolucionarias de la música occidental, así como la más influyente. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el desarrollo de la armonía tonal, a diferencia de la anterior, modal.

Algunas de sus características son compartidas por el movimiento homónimo en las artes plásticas. Entre estos destacan los contrastes violentos, una gran pasión por la ornamentación, pompa y esplendor en los espectáculos públicos, y el llamado «estilo concertante» basado en contrastes sonoros y un diálogo entre el solista y el ripieno y que daría pie al concerto grosso.

⁵ Curt Sachs fue el primero en aplicar la teoría de Wölfflin, sobre la sistematización musical barroca:

- 1.- La supresión de la línea en favor del color
- 2.- La tendencia de figuras placidas en primer término, oponiéndose a un simple plano.
- 3.- El movimiento cerrado del renacimiento, a la forma abierta del arte barroco.
- 4.- El reemplazo de la multiplicidad por la utilidad.
- 5.- Lo oscuro se convierte en claridad.

The New Dictionary of Music and Musicians, Vol. II, Londres 1994, Mc Millian Publishers.

Durante el Barroco los músicos siguen cultivando texturas heredadas del Renacimiento, pero las voces de dichas obras no son iguales o similares, sino que se destaca la voz superior reduciéndose la escritura de las demás al llamado bajo continuo; esta textura se llama monodia acompañada.

El estilo llamado Barroco musical se caracteriza por el género vocal recitativo, en el cual el ritmo de la palabra determina el discurso melódico -La música ha de ser sirviente de la poesía- y por un auge de la música instrumental pura, es decir, sin relación con consideraciones ideológicas que se deriven de un texto, o funcionales como en el caso de la música de danza.

En esta época se desarrollan la sonata, el concerto grosso, la ópera, el oratorio y el ballet francés. A diferencia de épocas anteriores, la música sacra y la música profana conviven armoniosamente, formando parte de la profesión musical. La mayor permisividad estética lleva a que la interpretación musical tienda a enriquecer las partes mediante una profusión de ornamentos y recursos expresivos. Una característica importante fue que los detalles del arte en el Barroco no se aplicaron a la música. Se buscó en un principio desechar las complicadas líneas melódicas de la polifonía renacentista para dar lugar a la homofonía (más tarde la polifonía recuperará con Bach todo el esplendor que la había caracterizado), dando de esta manera más fortaleza y protagonismo al texto, pues la música giraba en torno a una sola melodía bien formada y acompañada por acordes, para que fuera "entendible" el texto. Esto fue debido en gran parte a la corriente humanista.

Tiene gran importancia la teoría de los afectos, que considera a la música como creadora de emociones, y la retórica, que transfiere conceptos de la oratoria tradicional a la composición del discurso musical del Barroco.

Finalmente, cabe señalar que la música en esta época estaba abierta a cambios y adaptaciones. Muchos compositores creaban nuevas obras adaptando o reescribiendo con algunas modificaciones partituras anteriores, siendo estos cambios en la misma partitura o en las combinaciones de instrumentos. En la música vocal, los cantantes tenían varias partes donde podían improvisar.

El Barroco temprano

Este período es conocido como el Seicento; alrededor del año 1600 se destaca en la historia de la música un compositor de inusual talento, Claudio Monteverdi. Fue un maestro de los dos géneros entonces preponderantes: *la prima prattica* o el polifónico género madrigal y la *seconda prattica* o recitativo de la música vocal solista. Compuso una de sus obras más famosas, el "Lamento d'Arianna", tanto en versión polifónica como en versión para solista y bajo continuo.

La seconda prattica, un subgénero de monodia acompañada, esto es, una o varias voces solistas y bajo continuo, caracteriza la música de este período. Monteverdi sería el máximo representante de la recién creada ópera en aquella época. En esta época comenzaría a tener éxito en varios países, excepto en Inglaterra, debido a la proclamada "guerra contra los espectáculos"⁶. Paralelamente al desarrollo operístico es el del oratorio gracias a San Felipe Neri.

El Barroco medio

El Barroco medio es el lapso comprendido entre 1654 y 1700 aproximadamente; en él sobresalieron entre otros los compositores Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y Henry Purcell (1659 - 1695), en Francia e Inglaterra respectivamente y su contemporáneo alemán Johann Pachelbel (1653 - 1706).

El Barroco tardío

El Barroco tardío se sitúa entre 1700 y 1750 (aproximadamente), aunque diversas fuentes sitúan el inicio entre 1680 y 1720. Sus compositores característicos son: en España Domenico Scarlatti, en Italia Antonio Vivaldi, en Inglaterra Georg Friedrich Händel, en Alemania Johann Sebastian Bach y en Francia Jean Philippe Rameau.

⁶ En Inglaterra la implantación de la ópera se frustró, en un principio, por la guerra contra los espectáculos llevada a cabo por el régimen de Cromwell, en el momento en que la ópera italiana empezaba a extenderse por Europa. No llevarla a Inglaterra, ni por Sir William Davenant, ni John Blow. Sin embargo, pocos años después, Henry Purcell, autor de una extraordinaria ópera y varias "semi-óperas", lo consiguió.

1.2 Aspectos biográficos

Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750) fue un organista, clavecinista⁷ y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados⁸.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca⁹. Se distinguió por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, y además por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión.

En aquella época, la iglesia luterana, el gobierno local y la aristocracia daban una significativa aportación para la formación de músicos profesionales, particularmente en los electorados orientales de Turingia y Sajonia. El padre de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach, era un talentoso violinista y trompetista en Eisenach. El puesto involucraba la organización de la música profana y la participación en la música eclesiástica, enseñó a su hijo a tocar el violín y el clavecín; sus tíos eran todos músicos profesionales, desde organistas y músicos de cámara de la corte hasta compositores¹⁰. Documentos de la época indican que, en algunos círculos, el apellido Bach fue usado como sinónimo de «músico».

Primeros años (1685-1703)

Johann Sebastian nació el 21 de marzo de 1685 (el mismo año que Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti). La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano, pues los alemanes aún no habían

⁷ Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre. Forkel Johann: *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México).

⁸ Bach era consciente de los logros musicales de su familia, y hacia 1735 esbozó una genealogía, *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, buscando la historia de las generaciones de los exitosos músicos de su familia. Op. Cit.

⁹ Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días. Op. Cit.

¹⁰ Uno de sus tíos, Johann Christoph Bach (1644-1695) era especialmente famoso y fue quien le introdujo en el arte de la interpretación del órgano. Op. Cit.

adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo.

Su madre, Maria Elisabetha Lämmerhirt, murió cuando él tenía nueve años de edad, y su padre —que ya le había dado las primeras lecciones de música— falleció al año siguiente. El pequeño huérfano fue a vivir y estudiar con su hermano dieciséis años mayor, Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruf, una ciudad cercana. Allí copiaba, estudiaba e interpretaba música; aprendió teoría musical y composición¹¹, además de tocar el órgano, y aparentemente recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le adiestró en la interpretación del clavicordio. J. C. Bach le dio a conocer las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania de la época, como Johann Pachelbel (que había sido maestro de Johann Christoph) y Johann Jakob Froberger, y de los franceses, como Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi. El niño probablemente presenció y asistió en el mantenimiento del órgano; éste sería el precedente de su futura actividad profesional en la construcción y restauración de órganos.

A los catorce años, Bach, junto a su amigo del colegio Georg Erdmann, mayor que él, fue premiado con una matrícula para realizar estudios corales en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Lüneburg¹², no muy lejos del puerto marítimo de Hamburgo, una de las ciudades más grandes del Sacro Imperio Romano. Además de cantar en el coro *a capella*, es probable que tocara el órgano con tres teclados y sus clavicémbalos y probablemente aprendió francés e italiano, recibiendo formación en teología, latín, historia, geografía y física. Quizás entró en contacto con los hijos de los nobles del norte de Alemania, que eran enviados a esta escuela selectísima para prepararse en sus carreras diplomáticas, gubernamentales y militares.

Aunque existen pocas evidencias históricas que lo sustenten, es casi seguro que, durante la estancia en Lüneburg, el joven Bach visitó la *Johanniskirche* (iglesia de San Juan) y escuchó (y posiblemente tocó) el famoso órgano de la

¹¹El obituario de Bach indica que copiaba la música de las partituras de su hermano, pero aparentemente su hermano se lo prohibió, posiblemente debido a que las partituras eran valiosas como bienes privados en la época. Forkel Johann: *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

¹² Esto conllevaba un largo viaje con su amigo, que probablemente realizaron en parte a pie y en parte en carroza. No hay referencias escritas de este período de su vida, pero los dos años de estancia en la escuela parecen haber sido decisivos, por haberle expuesto a una paleta más amplia de la cultura europea que la que había experimentado en Turingia. IDEM.

iglesia (construido en 1549 por Jasper Johannsen, y conocido como "el órgano de Böhm" debido a su intérprete más destacado), un instrumento cuyas prestaciones sonoras muy bien pudieron ser la inspiración de la potente Toccata y fuga en re menor. Dado su innato talento musical, es muy probable asimismo que tuviese un significativo contacto con los organistas destacados del momento en Lüneburg, muy particularmente con Georg Böhm (el organista de la Johanniskirche), así como a organistas en la cercana Hamburgo, como Johann Adam Reincken y Nicolaus Bruhns. Gracias al contacto con estos músicos, Bach tuvo acceso probablemente a los instrumentos más grandes y precisos que había tocado hasta entonces. En esta fase se familiarizó con la música de la tradición académica organística del Norte de Alemania, especialmente con la obra de Dieterich Buxtehude, organista en la Iglesia de Santa María de Lübeck, y con manuscritos musicales y tratados de teoría musical que estaban en posesión de aquellos músicos.

Período de Weimar a Mühlhausen (1703–1708)

En enero de 1703, después de terminar los estudios, Bach logró un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia¹³. Se le invitó a inspeccionar y dar el concierto inaugural en el flamante órgano de la iglesia de San Bonifacio de la cercana ciudad de Arnstadt. La familia Bach tenía estrechos vínculos con esta vieja ciudad de Turingia, a unos 30 km al sudoeste de Weimar, al lado del Thüringenwald, o bosque de Turingia. En agosto de 1703, aceptó el puesto de organista en dicha iglesia, con obligaciones ligeras, un salario relativamente generoso y un buen órgano nuevo, afinado conforme a un sistema nuevo que permitía que se utilizara un mayor número de teclas. En esa época, Bach estaba emprendiendo la composición seria de preludios de órgano; estas obras, inscritas en la tradición del Norte de Alemania de preludios virtuosos e improvisatorios, ya mostraban un estricto control de los motivos (en ellas, una idea musical sencilla y breve se explora en sus consecuencias a través de todo un movimiento). Sin embargo, en estas obras aún faltaba para que el compositor desarrollara plenamente su capacidad de organización a gran escala y su técnica contrapuntística (donde dos o más melodías interactúan

¹³ No está claro cuál era su papel allí, pero parece que incluía tareas domésticas no musicales. Durante sus siete meses de servicio en Weimar, su reputación como teclista se extendió. Forkel Johann. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

simultáneamente). Se estima que fue entonces cuando compuso su conocida obra Tocata y fuga en re menor.

Las fuertes conexiones familiares y el hecho de estar empleado por un entusiasta de la música no impidieron que surgiera tensión entre el joven organista y las autoridades después de varios años en el puesto¹⁴.

A pesar de su cómoda posición en Arnstadt, hacia 1706 parece que Bach se dio cuenta de que necesitaba escapar del entorno familiar y avanzar en su carrera. Le ofrecieron un puesto mejor pagado como organista en la iglesia de St. Blasius (San Blas, Divi Vlasi) de Mühlhausen, Turingia, una importante ciudad al norte. El año siguiente, tomó posesión de este mejor puesto, con paga y condiciones significativamente superiores, incluyendo un buen coro. A los cuatro meses de haber llegado a Mühlhausen, se casó, el 17 de octubre de 1707, con Maria Bárbara Bach, una prima suya en segundo grado¹⁵.

La iglesia y el ayuntamiento de la ciudad debían de estar orgullosos de su nuevo director musical. De buena gana aceptaron los requerimientos de Bach e invirtieron una gran suma en la renovación del órgano de St. Blasius, y les agradó tanto la elaborada cantata festiva que Bach escribió para la inauguración del nuevo concejo de la ciudad en 1708 —*Gott ist mein König*, BWV 71, claramente al estilo de Buxtehude— que pagaron complacidos la publicación de la obra, y en dos ocasiones, en años posteriores, tuvo que regresar el compositor para dirigirla.

Sin embargo, su estancia en la ciudad terminaría el mismo año, cuando le fue ofrecido un puesto mejor en Weimar.

¹⁴ Según parece, estaba insatisfecho con el nivel de los cantantes del coro; más serio fue el que se ausentara de Arnstadt sin autorización durante varios meses en 1705-1706 para visitar en Lübeck al gran maestro Dietrich Buxtehude. Este episodio bien conocido de la vida de Bach implicaba que caminaba unos 400 km de ida y otros tantos de vuelta para pasar tiempo con el hombre al que posiblemente consideraba con la figura máxima entre los organistas alemanes. El viaje reforzó el influjo del estilo de Buxtehude como fundamento de la obra temprana de Bach, y el hecho de que alargase su visita durante varios meses sugiere que el tiempo que pasó con el anciano tenía un alto valor para su arte. Forkel Johann. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México).

¹⁵ Con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro llegaron a la edad adulta. Dos de ellos —Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach— llegaron a ser compositores importantes en el ornamentado estilo rococó que siguió al barroco. IDEM.

Período en Weimar (1708–1717)

Transcurrido apenas un año, una nueva oferta de trabajo le llegó desde la corte ducal en Weimar. El retorno al lugar de su primera experiencia laboral fue esta vez muy diferente. El puesto de concertino, un excelente salario y la posibilidad de trabajar con músicos profesionales fueron seguramente motivo suficiente para dejar su puesto en Mühlhausen¹⁶.

A la muerte del príncipe Johann Ernst en 1707, su hermano Wilhelm Ernst había asumido el poder de facto. Bach tenía una relación cercana con el duque Johann Ernst, que había sido a su vez un avezado músico y admirador de la música italiana¹⁷.

Este período en la vida de Bach fue fructífero. Sus obras de este período son conocidas como fugas, de las cuales *El clave bien temperado* es el mayor ejemplo. En el ambiente familiar comenzó a escribir la obra *Orgelbüchlein* para su hijo mayor Wilhelm Friedemann, obra didáctica que dejó inconclusa.

En 1717, con motivo del fallecimiento del maestro de capilla (o Kapellmeister) de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su renuncia, lo que disgustó al duque Wilhelm Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla.

Köthen (1717–1723)

Bach comenzó a buscar un trabajo más estable que propiciara sus intereses musicales. El príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen contrató a Bach como Maestro de capilla. El príncipe Leopold, que también era músico, apreciaba su talento, le pagaba bien y le dio un tiempo considerable para componer y tocar. Sin embargo, el príncipe era calvinista y no solía usar música elaborada en sus misas; por esa razón, la mayoría de las obras de Bach de este período

¹⁶ En los siguientes años nacieron sus primeros hijos, de los cuales destacan Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach. *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Traducción: Carlos Guerendiain. Editorial: Juventud.

¹⁷ Bach había estudiado las obras de Antonio Vivaldi y Arcángelo Corelli, entre otros autores italianos, asimilando su dinamismo y emotividad armónica, transcribiendo sus obras y aplicando dichas cualidades a sus propias composiciones, que a su vez eran interpretadas por el conjunto musical del duque Wilhelm Ernst. Forkel Johann. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

fueron profanas. Como ejemplo están las Suites orquestales, las seis Suites para violonchelo solo y las Sonatas y partitas para violín solo¹⁸.

En 1717 ocurre en Dresde el anecdótico intento de duelo musical con Louis Marchand (se dice que Marchand abandonó la ciudad tras escuchar previamente y a escondidas a Bach).

El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, Maria Bárbara Bach, murió repentinamente¹⁹. Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke (una joven y talentosa soprano que cantaba en la corte de Köthen). Se casaron el 3 de diciembre de 1721²⁰.

Leipzig (1723–1750)

En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (Thomaskirche) en Leipzig, un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia, un electorado vecino de Turingia. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia²¹.

Bach fue contratado por los monárquicos, en particular por el alcalde de aquella época, Gottlieb Lange, un abogado joven que había servido en la corte de Dresde. Coincidiendo con el nombramiento de Bach, a la facción de la ciudad-estado se le otorgó el control de la Escuela de Santo Tomás, siendo Bach requerido para varios compromisos con respecto a sus condiciones de trabajo.

¹⁸La página inicial de la Sonata para violín nº 1 en sol menor muestra la escritura del compositor —rápida y eficiente—, pero tan adornada visualmente como la música que contiene. Los muy conocidos Conciertos de Brandeburgo datan de este período. Forkel Johann. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

¹⁹Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo nº 2, BWV 1004, en especial, su última sección, la Chaconne. IDEM

²⁰Pese a la diferencia de edad —ella tenía 17 años menos— tuvieron un matrimonio estable. Juntos tuvieron trece hijos. *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Traducción Carlos Guerendiain. Editorial: Juventud.

²¹Este puesto final, que mantuvo por 27 años hasta su muerte, lo puso en contacto con las maquinaciones políticas de su empleador: el Ayuntamiento de Leipzig, dentro del cual había dos facciones: los absolutistas, leales al monarca sajón en Dresde, Augusto II de Polonia llamado el Fuerte, y la facción de la ciudad-estado, que representaba los intereses de la clase mercantil, los gremios y los aristócratas menores. Forkel Johann. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

Si bien está claro que nadie en el ayuntamiento dudaba del genio de Bach, hubo una constante tensión entre el Cantor, que se consideraba el líder de la música eclesial de la ciudad, y la facción de la ciudad-estado, que lo veía como un maestro de escuela y quería reducir el énfasis en la composición de música tanto para la Iglesia como para la Escuela. A partir de 1730, la facción de la ciudad-estado estaría encabezada por el teólogo y filólogo Johann August Ernesti. Profesor en la Universidad de Leipzig, Ernesti, junto con buena parte del claustro de la Universidad, propugnaba un cambio de modelo educativo que se reorientaría hacia disciplinas más ilustradas como las ciencias naturales o la filología. Las múltiples prerrogativas de Bach como Cantor de Santo Tomás chocaban con esta pretensión, por lo que pronto surgiría una agria disputa entre Bach y Ernesti, que pretendía relegar la importancia de la música a un segundo puesto, y retirar al Cantor toda competencia en materia educativa. El nivel de la disputa llegó a tal punto que Bach pidió ayuda al Rey de Sajonia y de Polonia, que intervino a su favor: el hecho de que Bach hiciera intervenir al elector de Sajonia escandalizó a la corporación de Leipzig, que consideraba el asunto como un tema local y la actitud de Bach como propia de alguien con delirios de grandeza. Tras la disputa, las relaciones entre Bach y sus patronos locales se degradarían rápidamente.

Sea como fuera, el ayuntamiento nunca cumplió la promesa -que hizo Lange en la entrevista inicial- de ofrecer un salario de 1.000 táleros anuales, si bien se ofreció a Bach y a su familia una reducción de impuestos y un buen apartamento en una de las alas de la escuela, que fue renovado con gran gasto en 1732.

El trabajo de Bach le requería enseñar canto y latín a los estudiantes de la Escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente a las dos iglesias de Leipzig, Santo Tomás y San Nicolás. En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig (dos de los cuales aparentemente se han perdido). Muchas de estas obras se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano; muchas de ellas fueron compuestas usando himnos tradicionales de la Iglesia, tales como

Wachet auf! Ruft uns die Stimme y *Nun komm, der Heiden Heiland*, como inspiración²².

El ayuntamiento sólo otorgaba alrededor de ocho instrumentistas permanentes, limitación que fue fuente de constante fricción con el Cantor, que tuvo que reclutar al resto de los veinte o más músicos requeridos para las partituras medianas o grandes, en la universidad, la escuela y el público. El órgano o el clave era probablemente tocado por el compositor (cuando no estaba de pie dirigiendo), el organista de casa, o uno de sus hijos, Wilhelm Friedemann o Carl Philipp Emanuel.

Bach seleccionaba a los coristas, de la Escuela y de cualquier lugar de Leipzig. Las presentaciones en bodas y funerales daban un ingreso extra a estos grupos; es probable que para este propósito, y para el entrenamiento escolar, escribiese al menos seis motetes, la mayoría para doble coro. Como parte de su trabajo regular en la Iglesia, dirigía motetes de la Escuela Veneciana y de alemanes como Heinrich Schütz, que servirían como modelos formales para sus propios motetes.

Cabe destacar que de estos años datan sus intentos por encontrarse con Georg Friedrich Händel, a quien admiraba profundamente y al que consideraba uno de los más grandes maestros de la música. Su mujer, Ana Magdalena, cuenta cómo le encantaba al músico de Leipzig transcribir durante horas las partituras de Händel y cómo hablaba siempre de él y de su música con verdadera devoción. Sin embargo, y debido a una serie de malentendidos, todos los intentos de Bach por conocer a su paisano resultaron inútiles, no pudiendo consumarse el encuentro entre los dos genios.

En 1747 llegó a ser invitado a la corte de Federico II el Grande²³ en Sanssouci, donde uno de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, estaba al servicio del monarca como clavecinista de la corte.

²² Para los ensayos y ejecuciones de estas obras en la Iglesia de Santo Tomás, Bach probablemente se sentaba al clave o dirigía frente al coro de espaldas a la congregación. A la derecha del órgano en una galería lateral estarían las maderas, los metales y timbales, y a la izquierda los instrumentos de cuerda pulsada. Forkel Johann. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

²³ Al cual dedicó la "Ofrenda musical" (Das Musicalisches Opfer, Thematis Regii Elaborationes Canonicae).

Su muerte

Bach murió de apoplejía a las 8 de la tarde del 28 de julio de 1750, después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales²⁴. Bach había ido quedándose ciego hasta perder totalmente la vista. Pocas horas antes de fallecer la recuperó²⁵, pero luego murió de esta. Actualmente se cree que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar. Según ciertos médicos, padecía de blefaritis, enfermedad ocular visible en los retratos de sus últimos años.

1.3 Análisis estructural

La tercera suite de Bach es una obra Instrumental de corte profano; es una transcripción para viola del original para Cello solo, escrito en la tonalidad de C Mayor, fue realizada en el periodo en que Bach estuvo en Köthen pero como ya he mencionado anteriormente, el príncipe Leopoldo era calvinista y por lo tanto prefería la música de corte profano. La suite está basada en danzas de la época; no así el primer movimiento que es un *Preludio*, seguido por la *Allemande* (de origen Alemán), *Courante* (al estilo Italiano), *Sarabanda* (de origen Español), *Bourrée I y II* (Su origen es Francés) y *Giga* (de origen Inglés); pertenece al estilo barroco y es para un instrumento solista. Los tempos de cada una de las partes varía según el tipo de danza; así el *Preludio*, podría tocarse en un tempo de Allegro; la *Allemande* en tiempo de 4/4 es de un carácter enérgico, también en un tiempo de Allegro; la *Courante* al estilo Italiano, ya que contiene movimientos rápidos, con desarrollos más libres además de estar en un tempo ternario; la *Sarabande* en compás de 3/4 podría ser interpretada en un tempo de Andante, siempre marcando el segundo tempo de cada compas; las *Bourrée* están hechas para para tocarse la primera en tono mayor, después menor y realizar el *da capo*; finalmente, la obra termina con la *Giga*, en un tempo bastante alegre, casi en presto.

²⁴ La operación de la vista ocurrió a fines del mes de mayo. Bach no quedó enteramente ciego, aunque imposibilitado para todo trabajo. Tenía, pues, setenta y cinco años, cuatro meses y siete días. Johann Forkel. *Juan Sebastián Bach*. Editorial: Fondo de Cultura Económica (México)

²⁵ "Diez días antes de su muerte, la vista le volvió súbitamente en la mañana, hasta el punto de que pudo soportar la luz del día. Algunas horas después tuvo un ataque cerebral, seguido de una fiebre inflamatoria que su condición debilitada no pudo resistir, a pesar de todos los socorros que le prodigaron". IDEM.

1.3.1 El *Preludio*, está hecho en forma binaria, con una coda al final. La parte “A” va desde el inicio hasta el compás 44; comienza en tonalidad de Do mayor hasta el compás 6, después modula a Sol mayor hasta el compás 14, del compás 15 en adelante esta en La menor (desde el inicio hasta el compás 20 realiza escalas ascendentes y descendentes, la mayoría por grado conjunto) [ej. 1]



Ejemplo 1

hasta llegar al compás 29 donde va a la tonalidad de Sol mayor nuevamente, en el compás 31 hace un acorde de séptima sobre Do y se mantiene en esta misma tonalidad hasta llegar al compás 45 donde inicia la parte B.

La segunda parte del preludio está hecha por grandes saltos, teniendo desde el inicio un pedal sobre Sol mayor el cual mantiene hasta iniciar el compás 61, todo este inicio de la parte B está construido sobre un contrapunto de tercera especie, el cual va dejando notas retardadas en la parte superior y media. (ver ej. 2)



Ejemplo 2

A partir del compás 61 va haciendo motivos descendentes (casi por 2 compases) hasta el compás 71 donde retoma nuevamente Do mayor volviendo a hacer escalas por grado conjunto hasta llegar al compás 77 donde llega a un acorde de Sol 7 e iniciando posteriormente la coda en el compás 78.

La coda va entonces desde el compás 78 hasta el final del Preludio, aquí retoma los motivos de la parte A (escalas por grado conjunto) [ej. 3] y la

parte B (saltos) [ej. 4] hasta llegar al compás 87 donde toma el motivo inicial de la parte A.



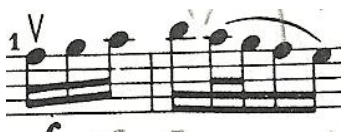
Ejemplo 3



Ejemplo 4

Präludium				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-44	C, G, A m.	Escalas ascendentes y descendentes, la mayoría por grado conjunto.
	B	45-77	G, C.	Pedal sobre G; contrapunto de tercera especie con retardos en la parte superior y media; grandes saltos.
	Coda	77-87	G7, A7, C.	Motivos de A (Escalas por grado conjunto) y B (Saltos); Acordes.

1.3.2. La *Allemande* de forma binaria claramente, comienza de forma anacrusica y contiene en la parte A 12 compases con repetición; inicia en Do mayor hasta el compás 5 donde va a Sol mayor manteniéndose en esta tonalidad hasta el final de A, contiene motivos anacrusicos en su mayoría hechos con dieciseisavos. (Ej. 5, 6 y 7)



Ejemplo 5



Ejemplo 6

La parte B se inicia en Sol mayor (la dominante) y yendo a La menor en el compás 14, se mantiene en la misma hasta el 17; en el compás 18 está ya en Re menor, pero casi inmediatamente regresa a la tonalidad original al siguiente compas (19) para terminar en esta.



Ejemplo 7

Allemande				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
c	A	1-12	C, G.	Motivos anacrusicos, en su mayoría dieciseisavos; las notas de treintaidosavos tienen funciones de notas de paso y bordados, tanto superiores como inferiores.
	B	13-24	G, Dm, C.	

1.3.3. La *Courante* también construida en forma binaria e iniciada también de forma anacrusica (ej. 8) contiene 40 (A) compases; está en Do mayor hasta el compás 8; después de este se mantiene casi en su totalidad en Sol mayor.



Ejemplo 8

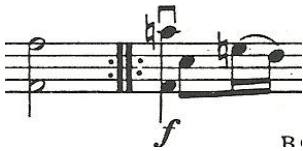
La parte B inicia en la tonalidad de la dominante, pero al compás 42 inmediatamente regresa al Do mayor, más en el 46 va a su relativo menor de este, La menor, manteniéndose en esta hasta el compás 56; en el 57 realiza un acorde de séptima sobre Do para ir a Fa mayor, en el compás 65 a 67 realiza un pequeño puente para llegar al 68 nuevamente a Do mayor. La *Courante* está hecha con escalas y saltos siempre ligeros y llenos de vivacidad. (ej. 9)



Ejemplo 9

Courrante				
Compas	Seccion	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-40	C, G.	Anacrusas con figuras de octavos; arpeggios, saltos. Esta Courrante está hecha al estilo Italiano, ya que es rápida y de movimientos muy ligeros.
	B	41-84	G, C, Am, C7, F, C.	

1.3.4. La *Sarabande* en $\frac{3}{4}$ inicia en Do mayor durante los 4 primeros compases, modulando en los siguientes a Sol mayor (parte A de 8 compases). La segunda parte (B) inicia en esa última tonalidad. (ej. 10)



Ejemplo 10

Modula a La menor al compás 11, en el compás 13 va a Re menor hasta el 16; del compás 17 al 22 está en La menor nuevamente, y los compases 23 y 24 terminan en Do mayor. La *Sarabande* da en la mayoría de los compases un acorde, haciendo alusión a un acompañamiento con un laúd o clave. (ej. 11, 12 y 13)

Saraband



Ejemplo 11



Ejemplo 12



Ejemplo 13

La parte de la melodía siempre en segundo y tercer tiempo (característico de esta danza) [ej. 14 y 15] va en la parte superior, pero sin embargo podemos encontrarla en las partes medias también. (ej. 16 y 17)



Ejemplo 14



Ejemplo 15



Ejemplo 16



Ejemplo 17

Sarabande				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
3/4	A	1-8	C, G.	Acordes; la línea melódica se encuentra en la parte superior de la parte A, pero en la parte B, la inicia en la parte media (solo los dos primeros compases de B) para después hacer un dialogo que va en una sola línea melódica.
	B	9-24	G, Am, Dm, Am, C.	

1.3.5. El primer Bourrée inicia en Do mayor en anacrusa (ej. 18), consta de parte A y B; podemos dividir la parte A en 4 compases en Do mayor y los siguientes 4 en Sol mayor;



La parte B comienza en La menor hasta el compás 16 donde hace un pequeño puente para regresar al compás 18 a Do mayor. (Ej. 19)



Bourrée I				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
c	A	1-8	C, G.	Anacrusas con dos octavos; la pieza está hecha con figuras de negras y octavos.
	B	9-28	Am, C.	

1.3.6. El Bourrée II está en Do menor, al igual que su homónimo mayor, los 4 primeros compases están en esta tonalidad (Ej. 20) y los siguientes en su relativo mayor, E bemol mayor. (Ej. 21)

Bourrée II

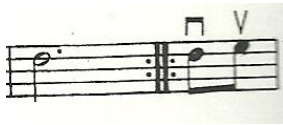


Ejemplo 20

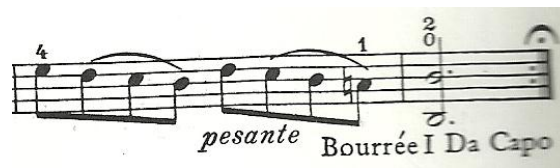


Ejemplo 21

La parte B inicia en esta última (Ej. 22) pero casi inmediatamente va a Sol menor hasta el compás 16; de ahí en adelante casi está en tonalidad de E bemol mayor nuevamente hasta terminar los 3 últimos compases de esta parte B en Do menor para realizar el Da capo al Bourrée I. (Ej. 23)



Ejemplo 22



Ejemplo 22

Ambos Bourreés contienen bastantes motivos anacrusicos tanto en el inicio de sus partes A y B respectivamente como en las partes internas de los mismos. (Ej. 23, 24 y 25)



Ejemplo 23



Ejemplo 24



Ejemplo 25

Bourrée II				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
c	A	1-8	Cm, Eb.	Contiene los mismos elementos rítmicos que el Bourrée I; además de hacer un Da Capo a este último.
	B	9-24	Eb, Gm, Eb, Cm.	

1.3.7. La *giga* es de un carácter bastante enérgico, siempre con movimientos anacrusicos. (Ej. 26 y 27)

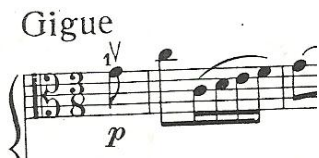


Ejemplo 26



Ejemplo 27

Construida en forma binaria; sin embargo sus partes A y B podrían dividirse a su vez en 3 partes internas (a, b, c) así a de "A" iniciaría sus primeros 8 compases en Do mayor (Ej. 28) y 12 en Sol mayor (a); "b" tendría 7 compases nuevamente en Do mayor (Ej. 29) y 4 en Sol mayor; "c" pasa a C menor por 2 compases, 2 en Gm, 2 Cm y 2 más en Dm, todo este pasaje tiene un pedal sobre Re (Ej. 30); termina otra frase de 8 en G mayor.



Ejemplo 28



Ejemplo 29



Ejemplo 10

La parte B inicia en la anacrusa (Ej. 31) del compás 49, sin embargo se mantiene solo en esa tonalidad (G mayor) por 2 compases ya que regresa a Do mayor, pero solo como puente para llegar al compás 53 donde se encuentra en La menor.



Ejemplo 11

Así se mantiene casi hasta el compás 72, haciendo pequeñas inflexiones a D menor ocasionalmente, en el compás 73 está en G mayor hasta el compás 92

donde se ira a F menor por 2 compases, 2 más en C mayor, 2 en F menor para terminar 2 en G mayor en 100; en el compás 101 está en la tonalidad original terminando con una frase de 8 compases.

Giga					
Compas	Sección	Tonalidad	Compases	Material Melódico	
169	A	a	C, G.	1-19	Anacrusas con octavos y dieciseisavos.
		b	C	20-31	Realiza movimiento descendente, con un pedal superior, que después invierte, dejando la parte en movimiento de la línea melódica en la parte superior.
		c	Cm, Gm, Dm, G.	32-48	Parte melódica superior con pedal en D.
	B	a	G, C, Am, Dm, G.	49-80	Escalas descendentes por terceras, ascendentes por grado conjunto, y motivos anacrusicos. Esta parte es mucho más amplia que en A.
		b	G	81-92	Aunque es una parte similar que en A, aquí el pedal es inferior
		c	Fm, C, G, C.	93-108	Mismo material melódico que en la parte A.

1.4 Sugerencias técnicas de interpretación

Estamos en vísperas de grandes cambios en la ejecución de la música de la época barroca. El estudio de las fuentes de información de la época, de los tratados de los teóricos y de las instrucciones de las distintas ediciones, ha dado, últimamente, resultados sorprendentes. La práctica proveniente del uso de los instrumentos antiguos aclaró otros aspectos. Todos estos descubrimientos y experiencias borrarán, definitivamente, el sentido de

museo -y, por así decirlo, polvoriento-, que las ejecuciones contemporáneas le han querido dar.

En la época romántica se reprodujo esta música, especialmente la de Bach y Händel, a la manera romántica y haciendo uso de los métodos de esa época, y luego vino una era purista, que quiso que ella fuera interpretada tal como estaba escrita en los textos, sin acento alguno y ciñéndose estrictamente a las notas y a la ornamentación anotadas, lo cual rige, en parte, hasta nuestros días²⁶.

La música escrita de aquellos siglos es sólo un esqueleto de la composición misma y el músico que pretenda interpretarla con seriedad y conocimiento, debe improvisar una serie de detalles que, en su calidad de ejecutante, debe conocer. El juego desigual de las notas iguales se presenta en esta forma:

En la sucesión de notas menores que forman un compás, hay que darle más tiempo a las notas impares, sacrificando algo de la duración de las notas pares. Por ejemplo, en un compás marcado en C , con 8 corcheas, se les da más tiempo a las notas 1, 3, 5 y 7, sacrificando algo de la duración de las notas 2, 4, 6 y 8. Las notas con punto, en cambio, son ejecutadas como si tuvieran dos puntos²⁷. El grado de la desigualdad de las notas depende de un factor que es de primerísima importancia en la música barroca: los sentimientos que había que expresar: alegría, furia, compasión, tristeza, etc. En el sentimiento de ternura la diferencia es menos marcada que en el sentimiento de alegría. Existen compases que tradicionalmente se tocan parejos, como los marcados 6/8, 9/8 y 12/8, lo mismo vale para los pasajes muy rápidos que aparecen desde el siglo XVIII²⁸.

En el siglo XVIII aparecieron, por primera vez, indicaciones para el juego parejo de las notas aisladas; en Couperin se notan puntos encima de las notas, y en J. S. Bach, indicaciones de legatos.

El "ritmo" antiguo, pues, es algo muy diferente al moderno, y se repite compás por compás, mientras no cambie el signo de tiempo.

²⁶ Albert Schweitzer tiene el mérito de haber descubierto, en su libro sobre J. S. Bach, el aspecto ingenuamente descriptivo y expresivo de la obra del maestro, especialmente en las cantatas, el que estaba lejos de ser una declamación seca.

²⁷ Contrario a la opinión de los puristas de 1900, esto produce una gran precisión rítmica. DOLMETSH Arnold. *"The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries"*. London, Ed. Novelo and company.

²⁸ La "allemande", p. e., se toca con poco acento, al igual que algunas figuras menores definidas. IDEM.

La base para el "tempo" es el "tiempo común" -C-, del valor de una nota entera -O-, con negras, corcheas y semicorcheas como notas predominantes. En esta combinación, el valor de la negra es de M. M. 40-60. Los antiguos tratadistas parecen coincidir en esto, describiéndolo con pulsaciones, o con ciertos tipos de relojes y otros medios que son todavía controlables. Ahora bien, si en una pieza que mantiene el mismo signo de tiempo de principio al fin, no aparecen semicorcheas (con excepción de aquellos que sirven como ornamentación), las corcheas asumirán el papel de las semicorcheas y ellas serán las notas rápidas del compás y la negra tendrá el valor de M. M. 80-120. Este "tiempo común" tiene cuatro notas fuertes (R. los llama golpes estructurales), en ambos casos. En cambio, si desaparecen también las corcheas, no cambia el "tempo", pero la cantidad de notas fuertes se reduce a dos.

A primera vista, mucho de lo dicho debe resultar chocante. ¿Bach rítmico? - ¿Notas que no son como están escritas? Sin embargo, es curioso que por tanto tiempo se haya mantenido un estilo de interpretación tan descolorido, ya que todas las demás manifestaciones de la época barroca eran tan rebosantes de vida -las artes plásticas, la arquitectura y el estilo de vida en general. En las grabaciones de música antigua, todavía prevalece este estilo "liso", incluso en aquellas llamadas auténticas, pero el cambio se está haciendo sentir.

En la época barroca se hizo una clara distinción entre los instrumentos que había que usarse en música de cámara, en la música al aire libre o en la música de iglesia. En los grandes espacios abiertos se usaban los bronce, el órgano, los cornetos, los instrumentos de embocadura de caña, mientras en la música de cámara, los conjuntos se componían de varias clases de violas, flautas rectas y traversas, laúdes y el clavecín; en la segunda mitad del barroco se empezó a agregar la familia de los violines que, en ese tiempo, no tenían el sonido penetrante de después de 1800. Sólo en las salas de tamaño intermedio se usaban instrumentos de las dos clases, siempre con gran discreción. Muchos de aquellos instrumentos usados "en cámara" tienen unos hermosos matices inexistentes en los instrumentos modernos, que fueron desarrollados más tarde para ser usados en las grandes salas de concierto. Sin embargo, las "cámaras", las viviendas modernas, no son más grandes que las de hace 300 años; por el contrario, son más chicas. ¿Por qué,

entonces, han de usarse indistintamente los instrumentos modernos en "cámara"? Esto nos lleva a la esencia de la música barroca.

Se puede considerar esta época como la del Renacimiento victorioso. El individuo soberano es el centro de interés. El compositor da el esqueleto y el ejecutante agrega lo que falta, en forma siempre variable. En esa época la ejecución "objetiva" no existía. Un buen músico debía sentir lo que tocaba, y el auditorio necesitaba verlo. Quantz dice claramente: "*El que quiere conmover debe conmoverse*". Y así la vida musical tenía en aquellos tiempos una intensidad que hoy día se desconoce.

Se comprende también que esta música se practicara de preferencia en pequeños círculos, en los que, de una manera o de otra, todos cooperaban.

Las suites y las sonatas ganaron una gran expresividad. Las diversas partes de una suite, que antes resultaban muy parejas, cobraron de pronto fuertes contrastes. Debido a la ritmización ya no había necesidad de tocar exageradamente rápido para salvar los vacíos.

“Va a ser más difícil aplicar estos conocimientos en la música de cámara y de orquesta, sobre todo en lo que se refiere a mantener el equilibrio entre el continuo y las demás voces. Pero cada esfuerzo serio será compensado por un intenso goce y una nueva riqueza musical. Algo del espíritu de esa época nos haría bien, en vista de la valorización mecánica que impera en nuestros días.”²⁹

²⁹ Revista Musical Chilena, Universidad de Chile, Facultad de Música

**2.- KARL PHILLIPE STAMITZ
(1745-1801)**

Concierto para Viola y Orquesta Op. 1 en D Mayor



2.1 Marco histórico

A la muerte de Carlos VI de Alemania (1711-1740), el Imperio se vio sacudido por una serie de crisis que pusieron en evidencia su decadencia final. El surgimiento de Prusia bajo el reinado de Federico II el Grande y las sucesivas guerras, Sucesión Austriaca y de los Siete Años, serían las más importantes. Desde hacía tiempo que la suerte del Sacro Imperio estaba asociada a la situación de Austria-Hungría, de su casa reinante, los Habsburgo, y de la postura que asumieran los demás cuerpos políticos del imperio frente a ésta, que a pesar de su preeminencia sobre las demás casas reales del imperio vería mermado su poder por las rivalidades que mantendría con otras potencias, como Francia, el Imperio Ruso, Prusia (la otra potencia germana emergente e integrante del Sacro Imperio) e incluso con el Imperio Británico, debido a tentativas de los Habsburgo de extender su influencia sobre los mares dominados por aquel tras la decadencia naval de España, las Provincias Unidas y Portugal.

Fue constante en la política del Sacro Imperio que ésta se encaminara hacia una política continental, esto es, que su política exterior hiciera énfasis en cuestiones del continente europeo, tales como motivaciones dinásticas para actuar, intentos de expansión territorial, enfrentamientos con otras potencias del continente europeo, e imperialismo basado en una visión de imperio de carácter universal y que inicialmente lo sustentó en una visión religiosa determinada y en considerarse como heredero histórico del extinto Imperio Romano. El problema de lo anterior era que, al ser una entidad política con un poder central débil, estos motivos no favorecían o interesaban de igual manera a todos los Estados alemanes; inclusive había Estados alemanes con una política inclinada hacia el mar y el comercio, tales como los que integraban la Hansa, ubicados en el norte de Alemania, por ende cerca del Mar del Norte, al igual que los que colindaban con el río Rin, que los unía con los puertos marítimos holandeses. Semejante divergencia de intereses económicos solo contribuía a erosionar el poder político del imperio y de su emperador, lo que en adelante se traduciría en que cada Estado alemán se procurara una política exterior propia tanto con el resto del imperio como con otros países, a veces ajena a los intereses del mismo Sacro Imperio y de los demás Estados que lo conformaban.

A mediados del 1700 en Europa se empieza a generar un nuevo movimiento en la arquitectura, la literatura y las artes, conocido como clasicismo o neoclasicismo. El clasicismo musical o período clásico comienza aproximadamente en 1750 y termina alrededor de 1820.

Música clásica se dice en general para todos los períodos de la música culta europea, pero las primeras composiciones llamadas clásicas fueron las de este período. En la música no se trató del redescubrimiento y copia de los clásicos del arte greco romano, los pocos restos de música griega y de tratados teóricos que quedaron no se consideran suficientes para conocer como era aquella música realmente. La música del clasicismo evoluciona hacia un extremo equilibrio entre armonía y melodía. Compositores muy famosos son Haydn, Mozart y el primer Beethoven (este último supone un giro de tuerca en la evolución de la música tonal, yendo cada vez más lejos del llamado centro tonal (Enunciado por J.S. Bach). Es en este punto cuando empieza la época romántica en la historia de la música).

La música clasicista está impregnada del humanismo ilustrado que quiere mostrarse elegante y agradable a todos, por lo que triunfa un melodismo externamente sencillo, pero que recoge un trabajo racional acorde con la filosofía del momento. Triunfa la música instrumental, después de unos siglos en los que progresivamente ha ido ganando terreno, y se impone el género profano por encima del religioso, fruto de la mentalidad laica del momento.

Los autores huyen de todo subjetivismo para mostrar, a través de la música, un sentimiento ajeno a ellos mismos. La dinámica general de las obras, aunque busca el movimiento, la expresión y el sentimiento, lo hace de una manera equilibrada y controlada por la forma. Por su parte, la ópera comienza a tener una gran aceptación en el público.

Desarrollo de la música clásica

Una de las figuras decisivas en la transición del barroco al Clasicismo musical fue el compositor italiano Domenico Scarlatti. El estilo de sus obras era más cercano al Clasicismo porque utilizaba estructuras claras, y melodías con acompañamientos cada vez más comprensibles para el oyente. Otro compositor influyente fue Christoph Willibald Gluck, quien restándole importancia a la improvisación de ornamentos, se focalizó en los puntos de modulación y transición. La fase entre el Barroco y el Clasicismo fue llamada de varias maneras como Rococó o estilo galante, pero se caracterizó en el

paso de la textura de polifonía compleja a melodías claras con acompañamientos sencillos y la creación de estructuras formales bien definidas.

1750 a 1775

Para la década de 1750 los géneros instrumentales como sinfonía y concierto habían ganado la suficiente fuerza como para ser interpretados independientemente de la música vocal y tenían gran aceptación en las cortes. El compositor del momento era Joseph Haydn. Además de escribir sinfonías de estructura claramente clásicas, escribió sonatas para pianoforte, el nuevo instrumento de teclado que estaba surgiendo y permitía mayores capacidades expresivas. Fue considerado también el "padre del cuarteto de cuerdas", probablemente porque sus obras para esta formación son de gran refinamiento melódico y armónico. Esto contribuyó para que el cuarteto quede establecido hasta nuestros días.

Un joven compositor comienza a revolucionar la ópera y el concierto; Wolfgang Amadeus Mozart. Aunque se basó en los aportes de Haydn, Mozart prefería melodías más cantables, al estilo italiano. Además en sus obras se aprecian más cromatismos y otras modificaciones armónicas. En cuanto a la instrumentación, utiliza más variedad de instrumentos, en ricas combinaciones tímbricas. En la década de 1780 surge Muzio Clementi y adquiere prestigio con sus sonatas y estudios para piano. Este compositor incentivó la extensión de la tesitura del instrumento, entre otras modificaciones que brindaron nuevas posibilidades.

Durante el Clasicismo la vida musical sufrió numerosos cambios; se empezó a editar y publicar partituras, los músicos hacían giras y la notación musical se volvió cada vez más específica. Una nueva generación de compositores formada por Johann Nepomuk Hummel, Luigi Cherubini y Ludwig van Beethoven comenzaron a cobrar importancia. Elaboraron cada vez más la sección de desarrollo y el piano ocupó un lugar central en sus obras. También se desarrollaron los acompañamientos para crear texturas más ricas y la armonía se volvió más flexible y elaborada. Beethoven fue el que produjo los cambios más profundos en el estilo y por ello es considerado el responsable de la transición hacia el periodo romántico. Sus principales aportes fueron las innovaciones armónicas, como el uso de cuartas y quintas, y la búsqueda de una mayor expresividad. También fue un pionero en cuanto a la orquestación

de sus sinfonías, ya que utilizó muchos instrumentos que no formaban parte de la orquesta y esto impulsó la ampliación de la misma.

En cuanto a la armonía no se producen cambios significativos porque las principales reglas armónicas ya venían establecidas del periodo anterior. Pero si podemos observar grandes cambios de textura; se utiliza un estilo más puro y equilibrado, generalmente melodía acompañada y en ocasiones homofonía o polifonía vertical. Surge y se impone el bajo Alberti (forma de acompañamiento en donde se van desplegando acordes). Esto sucede en oposición al estilo barroco de sobrecargado estilo imitativo, que produjo complejas fugas y canones. Recordemos que el ideal clásico es equilibrio y armonía. Cada vez se utilizan más variedad de dinámicas y articulaciones, gracias al desarrollo de los instrumentos. Las melodías se vuelven cantábiles y la forma musical adquiere particular importancia. Es en este periodo cuando se definen claramente las estructuras en las que se basa la música culta occidental casi hasta nuestros días; la sonata, la sinfonía y el concierto clásico.

En este periodo se establecen las estructuras que rigen a las principales formas. Entre estas se destaca la llamada forma sonata que luego se implementó en la mayoría de los géneros del momento.

La sonata

Tiene tres o cuatro movimientos. En el primer movimiento se sigue un esquema con tres partes, primero una exposición en la que el compositor nos presenta dos temas, uno enérgico y otro más melódico. En segundo lugar, el desarrollo en el que se establece una lucha entre los dos temas. Finalmente la re exposición, en la que la tensión armónica se resuelve al volver a escucharse los temas iniciales. El segundo movimiento, lento, suele ser un tema más melodioso, utilizándose un lied, con forma ternaria y lírico. El tercer movimiento tiene un carácter más desenfadado, generalmente en forma de minuetto, (danza de origen francés), scherzos (tratándose de Beethoven). En el cuarto movimiento se adopta casi siempre la forma del rondó; alterna secciones fijas con variables. La sonata propiamente dicha está escrita para un solo instrumento o bien para un pequeño conjunto de dúos, tríos. La forma sonata, si es para una agrupación de cámara, puede ser

un cuarteto, quinteto, etc. Si es para una orquesta, recibe el nombre de sinfonía, y si es orquestal, pero con un solista, concierto.

La ópera

En el siglo XVIII se había convertido en un fastuoso espectáculo de la corte, a través del cual los monarcas y los aristócratas exhibían su esplendor. Los temas se referían a la mitología y representaban grandes tragedias lírico-heróicas, montadas con gran aparatosidad, la ópera seria. Por el contrario, las clases sociales menos favorecidas contaban con su propio teatro musical, pequeñas actuaciones satírico-burlescas, la ópera buffa. De breve duración, su argumento es muy simple, recurre a la expresión directa en lenguaje coloquial y se sirve de dos o tres personajes solamente, reduciendo al máximo los elementos musicales, en los que desde luego están ausentes los coros y cobra la mayor importancia la melodía popular de fácil construcción

Escuela de Mannheim

La Escuela de Mannheim es un término que alude a las técnicas orquestales promovidas por la orquesta de la corte de Mannheim en la última mitad del Siglo XVIII así como el grupo de compositores que escribían música para la orquesta de Mannheim y otras.

La corte del elector Carl Theodor se trasladó de Heidelberg a Mannheim en 1720, todavía empleando una orquesta mucho más grande que la de los estados vecinos. La orquesta creció aún más durante las siguientes décadas y se componía de los mejores virtuosos de aquel tiempo. Bajo la guía del maestro de capilla Carlo Grua, la corte tuvo algunos talentos como Johann Stamitz, considerado el fundador de la Escuela de Mannheim, en 1741/42 y que llegó a ser su director en 1750.

Las técnicas más notables de la orquesta de Mannheim fueron el tratamiento más individualizado de los instrumentos de viento y su famoso crescendo en el que participa la orquesta por completo³⁰.

³⁰ "Por la categoría de sus interpretaciones, la orquesta de Mannheim es la primera del mundo. Sus fortes son como el trueno; sus crescendo, como una cascada; sus diminuendo, como un arroyuelo cristalino que se aleja; sus piano, un soplo primaveral. En cuanto a los instrumentos de viento, todos ocupan el lugar que les corresponde, elevándose e impulsando, completando y animando la tempestad de los violines". *Mozart*, Marcel Brion, ed. Vergara.

Entre los miembros de la Escuela de Mannheim cabe destacar a Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Carl Stamitz, Franz Ignaz Beck y Christian Cannabich, e influyó directamente en algunos de los mejores creadores sinfonías de aquella época, como Joseph Haydn y Leopold Hofmann. La orquesta encargó a Joseph Haydn que compusiera seis sinfonías (las "sinfonías de París" n.º 82-87), dirigidas en su estreno por Chevalier de Saint-Georges. Cannabich, uno de los directores de la orquesta tras la muerte de Stamitz, fue también amigo de Wolfgang Amadeus Mozart desde su visita a 1777 hacia delante.

Innovaciones musicales

Los compositores de la Escuela de Mannheim introdujeron varias ideas novedosas en la música orquestal de aquel tiempo: crescendos repentinos, denominado el *crescendo Mannheim* (un crescendo desarrollado por toda la orquesta), y decrescendos; crescendos a partir del piano; el *cohete Mannheim*³¹ (un crescendo extendido a lo largo de un pasaje que tienen habitualmente una línea melódica ascendente sobre una línea de bajo en ostinato; el *suspiro Mannheim* (un tratamiento manierista de la práctica barroca de poner más peso en la primera de las dos notas en los pares descendentes de notas ligadas); los *pájaros de Mannheim* (imitación de pájaros piando en pasajes de solo) y *la Gran Pausa* donde se hace el silencio con el fin de volver a empezar vigorosamente.

2.2 Aspecto biográfico

Karl Philipp Stamitz (Checo: Karel Stamic) (Mannheim, 8 de Mayo de 1745 - Jena, Noviembre 9, 1801 que más tarde cambio su nombre a Carl) compositor alemán con ascendencia checa (su madre era alemana), y virtuoso del violín, viola y la viola d'amore. Fue el más prominente representante de la segunda generación de la llamada escuela de Mannheim.

³¹ El cohete Mannheim consta de varias acordes arpegiados ascendentemente, tocados muy rápido, desde el registro más grave al más agudo. Su influencia puede apreciarse en el comienzo de la sinfonía n.º 40 de Mozart, así como en el principio de la Sonata para piano n.º 1 en fa menor, Op. 2, n.º 1 de Beethoven.
www.wikipedia.org

1745-1770 Juventud en Mannheim

Carl Stamitz fue el primer hijo de Johann Stamitz (1717–1757), violinista y compositor del pre-clásico, no sólo compuso alguna de la mejor música instrumental entre Bach y Mozart; fungió como director y primer violinista de la orquesta de la Corte de Mannheim; la mejor de Europa en sus tiempos³².

Carl Stamitz nació en Mannheim precisamente en el momento cuando sus habitantes comenzaron un ascenso musical, causando sensación en Europa. Cuando niño recibió sus primeras lecciones de violín y composición de su padre. Después de la temprana muerte de este, Stamitz tomó clases con Christian Cannabich (1731–1798), sucesor de su padre como maestro de concierto y director de la orquesta de Mannheim, así como con Ignaz Holzbauer (1711–1798), director de música de la corte y Franz Xaver Richter (1709–1789) compositor también de la corte, y que tomaría parte en su educación.

Fue el primer compositor que especificó el pizzicato de mano izquierda (un importante aporte virtuoso) en la composición. Esto se encuentra en su famoso concierto para viola en D mayor, donde el pasaje en cuestión está designado por un "0" sobre las notas³³. El mismo efecto apareció décadas después cuando Paganini aplicó el mismo usando una "X" sobre las notas.

Aproximadamente a la edad de 17 años, Stamitz fue empleado como violinista en la orquesta de la Corte. Esta posición no mantuvo su interés por mucho tiempo, sin embargo, en 1770 renunció a su puesto y comenzó una vida inestable y vagante que, con ocasionales interrupciones, durante los próximos 25 años lo llevarían a toda Europa. Es desconcertante hasta el día de hoy que este hombre, vástago de una de las familias musicales preeminentes de la Europa del siglo XVIII, supremamente impartido por algunos de sus mejores músicos, bien conectado en círculos aristocráticos y musicales, poliglota, versado en diversas materias musicales y un compositor realmente bueno moriría en la miseria como un profesor ordinario de música en la menor ciudad alemana.

³² Leopold Mozart comenta que los músicos de esta orquesta no eran ni inútiles, borrachos o bribones. *Mozart*, Marcel Brion, ed. Vergara.

³³ Tercer movimiento

Viajes de un virtuoso 1770-1794

Como virtuoso del violín, la viola y la viola d'amore Stamitz a menudo acepta compromisos a corto plazo, pero nunca logró ganar una posición adecuada a sus habilidades con uno de los príncipes europeos o en una de las prestigiosas orquestas de su tiempo. En 1770 fue a París, donde entró en servicio con el duque Luis de Noailles, que le hizo su compositor de la Corte. También apareció en los *Concerts Spirituels*, a veces junto con su hermano Anton, que probablemente había llegado a París con él. Con París como su base, hizo frecuentes giras a numerosas ciudades alemanas. El 12 de abril de 1773 apareció en Frankfurt, Main y un año más tarde en Augsburgo y en 1775 incursionó en San Petersburgo, en Rusia.

En 1777 vivió durante un tiempo en Estrasburgo donde encontró a Franz Xaver Richter, viejo amigo de su padre y director musical de la misma. Durante los años 1777 y 1778 tuvo éxito en Londres, como uno de muchos músicos Austro-alemanes (Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel, y en sus últimos años Joseph Haydn sería algunos otros) para convertir a esa metrópoli en una capital musical, en gran medida independiente de la corte y la nobleza, ya que estaba en su apogeo. Su estancia en Londres posiblemente fue facilitada a través de su contacto con Thomas Erskine, Earl de Kelly (1753–1781), que durante una gira por el continente habían recibido lecciones del padre de Carl, Johann Stamitz.

Entre 1782 y 1783 encontramos Stamitz en los Países Bajos donde dio conciertos en La Haya y Amsterdam. Por último en 1785 Stamitz regresó a Alemania para aparecer en conciertos en varias ciudades y pueblos, por ejemplo, Hamburgo, Lübeck, Braunschweig, Magdeburgo, y Leipzig. En abril de 1786 se encamino a Berlín donde el 19 de mayo de 1786 participó en la famosa interpretación del Mesías de Händel bajo la dirección de Johann Adam Hiller a la batuta. Al mismo tiempo negociaría un contrato con el rey de Prusia garantizando el pago por varias composiciones para la corte de Berlín.

Le siguieron años más inquietos en sus viajes. Emerge en Praga, Dresde, Halle y finalmente en Nuremberg donde presento la “Gran alegoría Musical festiva” en dos actos, celebrando el ascenso en globo del pionero de la aviación francesa Jean Pierre Blanchard (3 de noviembre de 1787). Durante el invierno de 1788 dirigió los conciertos de aficionados en Kassel, no pudo

obtener un empleo en la corte de Schwerin, por ahora casado³⁴ y padre de cuatro hijos (todos ellos murieron en la infancia siendo un golpe muy duro en su vida).

El 12 de noviembre de 1792 dio un concierto en el teatro de la corte de Weimar (entonces bajo la dirección de Goethe) en el Hoftheater, algunas cartas del 30 de Abril y 6 de Mayo de 1793 mencionan su trabajo en óperas y conciertos para obtener un puesto permanente en Leipzig. En 1793 realizó un último viaje a lo largo del Rin a su nativa Mannheim. En algún momento en el invierno de 1794-95 se trasladó con su familia a la ciudad Universidad de Jena, donde sus andanzas llegaron a su final.

1795-1801 Años en Jena

Cuando Stamitz se estableció en Jena, la ciudad tenía menos de 5000 habitantes, la primera máquina de vapor se establecería unos 70 años en el futuro y hubo sólo un puñado de trabajadores reales que allí vivían. Jena era aún por mucho y en comparación a las grandes ciudades una población casi medieval rodeada por una sociedad principalmente agrícola. Al mismo tiempo, esta antigua ciudad con sus calles empedradas y casas de estilo Tudor tuvo una de las más prestigiosas universidades alemanas. Eminentes poetas, escritores e historiadores como Friedrich Schiller, August y Wilhelm von Schlegel y los filósofos Johann Gottlieb Fichte y Georg Wilhelm Hegel fueron profesores en la Universidad de Jena. Durante el año de 1790 el poeta Johann Wolfgang von Goethe pasó varios meses y cada año disfrutaba de estudios privados de anatomía.

Musicalmente, sin embargo, la ciudad fue un remanso. Durante los años que Stamitz pasó allí, Jena no tuvo ni una banda de pueblo, ni hablar de una orquesta. Según algunas fuentes, fue de alguna manera, invitado a dar clases en la Universidad, pero esto parece un asunto de controversia.

Después de su muerte, un gran número de tratados de alquimia fueron encontrados en su biblioteca. De esto se presupone que tuvo intentos de hacer oro. Stamitz gradualmente se sumió en la pobreza, pero mantuvo su imaginación en pie. Después de muchos años nacieron grandes planes sobre óperas y conciertos futuros que le traerían dinero y posiblemente la

³⁴ Con Maria Josepha Pilz

redención ante la sociedad. Hasta sus últimos días hubo planes de viajar a Rusia una vez más para hacer dinero.

2.3 Análisis Estructural

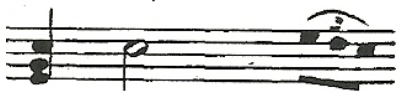
El Concierto para Viola y Orquesta en D No. 1 de Carl Phillippe Stamitz, consta de 3 movimientos; la dotación original de la orquesta es la siguiente: Violín I, Violín II, Viola ripieno I y II, Violoncello/Contrabajo, Corno I y II, clarinetes I y II.

2.3.1 El primer movimiento es Allegro, no está bien definido aún en la forma sonata, ya que no presenta una reexposición bien definida, comienza la parte A con 71 compases como introducción a la parte del solista, estando en su mayor parte en la tonalidad de Re mayor, presentando los violines I el tema del Solo. (Ej. 1)



Ejemplo 12

La parte del solo de Viola inicia en el compás 72, ahora remarcándolo por medio de acordes jugando siempre sobre la tonalidad de Re mayor (Ej. 2), realiza escalas, arpeggios y saltos (Ej. 3-5), dando una ligereza al movimiento de la viola que contrasta con notas largas hechas por la orquesta.



Ejemplo 13



Ejemplo 14



Ejemplo 15



Ejemplo 16

Esta parte contiene un tema secundario, el cual lleva un pedal y se encuentra ya en la dominante. (Ej. 6 y 7)



Ejemplo 17



Ejemplo 18

Así continuara hasta el compás 137 donde inicia el Tutti realizando el tema.

(Ej. 8)

Ejemplo 19

La parte B comienza la viola concertante en el compás 166 en tonalidad de La mayor, ahora con un tema más lirico. (Ej. 9)

Ejemplo 20

En el compás 175 inicia en Fa# menor y termina en 182 en Do# menor; en 183 vuelve a la primera pero ahora con arpeggios. (Ej. 10)



Ejemplo 21

En 185 ya está en B menor, en 187 a 190 en E mayor; en La mayor de 191-192; D menor en 193 (hasta aquí ha ido en descenso por quintas); para llegar a 194 a G menor, y 195-196 estarán contruidos sobre el acorde disminuido para llegar finalmente a La mayor.

En 201 esta nuevamente en la tónica y haciendo un gran puente hasta 216, comenzando aquí la reexposición, pero no con el tema de inicio, sin embargo, toma temas de la exposición para darlo a entender. (Ej. 11-13)



Ejemplo 22



Ejemplo 23



Ejemplo 24

Así llega hasta el compás 258 donde termina en un acorde cadencial 6/4 para realizar aquí la cadencia, y posteriormente finalizar con el tutti de la orquesta.

I Allegro					
Compas	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico
c	A	Introducción Orquestal	1-71	D, C, A.	Introducción del tema por parte de la orquesta. El solo de viola inicia con acordes ascendentes. Ligerezas en la viola con escalas y arpeggios.
		Solo de Viola	72-136	D, A.	
	B	Introducción Orquestal	137-165	A	Tema inicial en Dominante.
		Solo de Viola	166-250	A, D.	Solo muy cantábile.
	Sección Final		251-271	D, A.	Esta parte final es por parte de la orquesta; en el compás 258 la viola realiza la cadencia.

2.3.2. El segundo movimiento es un Andante moderato en Re menor, tiene una introducción de la cuerda de 7 compases (Ej. 14), para posteriormente llegar al Tutti. El Solo de viola inicia en el compás 14 en esa misma tonalidad, solo con el acompañamiento de los Violines I/II y las violas ripieno I /II. (Ej. 15)

Andante moderato
Tutti
p

Ejemplo 25

Vla Solo
Solo
p
I
Viol. I
Viol. II
p
Vcl.
p

Ejemplo 26

La parte B está en tonalidad de F, la parte del solo va haciendo terceras con los violines I (Ej. 16), las partes llegan a ser muy vivas dándole más movimiento y vivacidad a la sección, también aquí es donde llega a la parte más aguda. (Ej. 17)

54
Vla Solo
Solo
p
I
Viol. I
p

Ejemplo 27

Vla Solo

Ejemplo 28

En el compás 79 realiza la cadencia y concluye con un tutti orquestal, utilizando contratiempos y terceras. (Ej. 18)

Ejemplo 29

II Andante moderato				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
corno	A	1-43	Dm	Material muy cantábile por parte de la cuerda. El solo de viola es igualmente cantábile, mientras el tutti, realiza una base armónica
	B	44-79	F, Dm, Am.	Parte cantábile en el solo de viola, mismo acompañamiento rítmico de la orquesta.
	Coda	80-91	Dm	Tutti orquestal, con material rítmico de A.

2.3.3 Rondó; este tercer movimiento tiene una clara forma A B A C A D A, inicia la parte de la Viola solista, presentando el tema A por 8 compases para posteriormente volver a repetir la misma frase pero ahora de manera orquestal. (Ej. 19 y 20)

10
dolce
Rondo
 (Allegretto)
Solo
 10
p

This musical score is for a piece titled "Rondo (Allegretto)". It features two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin part begins with a *dolce* marking and a *Solo* instruction. The piano part starts with a *p* (piano) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as "Allegretto".

Ejemplo 30

Tutti
f

f

f *sfz*

Tutti
f
f
f
f
f

This musical score is for a section titled "Tutti". It consists of five systems of staves. The first system shows a violin staff with a *Tutti* marking and a *f* dynamic, and a piano staff with a *f* dynamic. The second system shows a violin staff with a *f* dynamic and a piano staff with a *f* dynamic. The third system shows a violin staff with a *f* dynamic and a piano staff with a *sfz* dynamic. The fourth system shows a violin staff with a *Tutti* marking and a *f* dynamic, and a piano staff with a *f* dynamic. The fifth system shows a violin staff with a *f* dynamic and a piano staff with a *f* dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

Ejemplo 31

En la parte B la viola realiza un movimiento más activo, con movimientos ascendentes y descendentes, ampliando su registro hacia el agudo, inicia en D Mayor, pero al tercer compás después de iniciar esta sección se va a A Mayor (Ej. 21) y permanece en esta tonalidad.



Ejemplo 32

La sección C está en el homónimo de la tonalidad original por lo cual tiene una indicación de “minore”, es una parte muy cantáble y de cambio de afecto por la misma tonalidad menor en la que se encuentra ahora el solo, es aquí donde va incrementando el rango tonal de la viola llegando a una parte más aguda. (Ej. 22)



Ejemplo 33

La parte D es la más activa para la viola ya que va realizando seisillos (Ej. 23) y llega a su punto más agudo (Ej. 24), mientras la orquesta le va haciendo una base armónica.

Ejemplo 34

Ejemplo 35

III Rondó				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
$\frac{2}{4}$	A	1-16	D	Inicia la Viola solo una frase de 8 compases para posteriormente hacer un Tutti orquestal por 8 compases igualmente.
	B	17-36	D, A	Inicia solo 2 compases en D para mantenerse después en A; la parte activa siempre está en la viola. Puede improvisar el solo al final de esta sección.
	A	37-53	D	Igual que la sección A
	C	54-93	Dm	Indica "Minore" y se encuentra en su homónimo menor de la tonalidad original. En el compás 85 hay una fermata sobre la sensible la cual puede ser adornada.
	A	94-109	D	Igual que la sección A
	D	110-165	D, A	Parte activa de la viola en seisillos. Al final de esta sección la parte de la viola

				puede improvisar.
	A	166-190	D	Igual que la sección A

2.4 Sugerencias técnicas de interpretación

El período clásico representa el triunfo de la textura homofónica sobre la textura contrapuntística que había predominado desde la Edad Media. La homofonía es una textura más sencilla. Sin embargo, el contrapunto no desaparece totalmente ya que los compositores lo siguen utilizando como un recurso en sus composiciones. En este período es que se hace popular el acompañamiento de las melodías utilizando el llamado “bajo de Alberti”, muy presente en las obras para teclado.

Las formas clásicas son bien delineadas y equilibradas. Las frases musicales son, por lo general, de corta extensión (usualmente de cuatro compases) con cadencias bien definidas. Toda obra clásica está simétricamente estructurada. Las melodías son, en su mayor parte, diatónicas, es decir, con poco cromatismo, característica que contrasta con las obras del Barroco. Las líneas melódicas del clasicismo son muy claras y fáciles de recordar.

Es mucho menos compleja que la del período Barroco, y refleja un mayor énfasis en las tríadas principales de la tonalidad: la tónica, sub dominante y dominante. Por otro lado, los compositores clásicos utilizan las modulaciones en formas más dramáticas e intencionales que sus antecesores.

El ritmo clásico se caracteriza por su claridad y por un fuerte pulso métrico. El pulso debe ser muy estable, sin embargo, se puede utilizar el “*rubato*” ya que sabemos que, por ejemplo, Mozart lo menciona en sus cartas cuando habla de cómo interpretar su música.

El deseo de expresar diferentes tipos de emociones hizo que los compositores e intérpretes de la época utilizaran diferentes escalas de dinámica. Es en este período, en que se comienzan a usar los crescendos y diminuendos, cambios súbitos, acentos expresivos, y otros. También son muy importantes los grandes contrastes de dinámica, tempo (entre movimientos) y carácter.

En esta época, la música es considerada como un arte sin ataduras o influencias directas de otras artes como ocurre luego con el Romanticismo. En otras palabras, es considerada “música pura,” sin seguir ningún tipo de guión o cualquier influencia emotiva, sin grandes despliegues de sentimentalismo.

Parte de la dificultad al interpretar una obra clásica es que, al estar formada por melodías tan claras, muchas veces en forma de escalas y arpeggios, éstas deben de sonar muy precisas y nítidas y las manos deben de estar muy bien coordinadas entre sí.

En cuanto la ejecución de los ornamentos, los trinos por lo general deben seguir haciéndose con la nota superior. La cantidad de adornos disminuye con respecto al Barroco.

3.- ROBERT SCHUMANN

(1810-1856)

Märchenbilder Op. 113



3.1 Marco histórico

Tras abdicar el último monarca del Sacro Imperio Romano Germánico, se inició, en los antiguos estados que lo componían, una dispar búsqueda por crear un estado nacional alemán unificado. La cuestión territorial se debatía entre la creación de una «gran Alemania», que incluyese los territorios de habla germana austriacos o una «pequeña Alemania», formada exclusivamente por otros estados. A esta disyuntiva se sumaba la cuestión institucional sobre el reparto de poder entre el pueblo y la corona.

La cuestión se planteó de manera concreta tras la caída del Primer Imperio francés. Napoleón fue derrotado, pero el hecho de terminar con la dominación extranjera no les reportó a los alemanes una Alemania unida dentro de la Confederación Germánica, implantada en 1815.

En marzo de 1848, la revolución estalló en Alemania. Convertir a Alemania en un estado nacional e institucional suponía tener que definir qué pertenecía a Alemania. El primer Parlamento libremente elegido, en Fráncfort del Meno, descubrió que no era posible forzar el establecimiento de un estado nacional pangermánico, con inclusión de Austria. Este hecho planteó la solución de la «pequeña Alemania», en la forma de un imperio bajo la hegemonía del Reino de Prusia.

El parlamento exigió que, como emperador alemán, el rey de Prusia tendría que renunciar a su carácter divino y concebirse a sí mismo como ejecutor de la voluntad del pueblo, exigencia que el monarca rechazó en 1849, impidiendo de esta forma que se realizara la unificación alemana.

En la década de 1860 el Canciller Otto von Bismarck favoreció en Prusia al ejecutivo contra el Parlamento. La cuestión del poder político externo se resolvió con la Guerra de las Siete Semanas en 1866, en el sentido de la «pequeña Alemania».

3.2 Aspecto biográfico

Robert Alexander Schumann (Zwickau, 8 de junio de 1810 - Emden, Bonn, 29 de julio de 1856). Compositor alemán de la época del romanticismo y uno de los músicos más famosos en la primera mitad del siglo XIX. Tanto en su vida como en su obra refleja su máxima expresión la naturaleza del romanticismo, siempre envuelta en la pasión, el drama y finalmente, la alegría. Une la ilustración literaria con una gran complejidad musical, creando obras de gran intensidad lírica.

Su nombre completo era Robert Alexander Schumann. Nació en la ciudad alemana de Zwickau, en lo que hoy es el Estado federal de Sajonia. De niño puso de manifiesto sus dotes musicales. Su padre, de profesión editor, le apoyó y le procuró un profesor de piano. A los 7 años compuso sus primeras piezas musicales.

Así, en esa etapa de su vida no sólo componía obras musicales, sino que también redactaba ensayos y poemas, y de hecho el joven Schumann se identifica tanto con la literatura como con la música. A los 14 años escribe un ensayo sobre la estética de la música. Ya desde que estudiaba en el colegio absorbe la obra de Schiller, Goethe, Lord Byron, así como los dramaturgos de la Grecia Clásica; pero la influencia literaria más poderosa y permanente es sin duda la de Johann Paul Friedrich Richter. Tal influencia puede apreciarse en sus novelas de juventud, "*Juniusabende*" y "*Selene*", de las cuales sólo la primera fue concluida (1826).

Su interés por la música había sido estimulado desde niño al escuchar tocar a Ignaz Moscheles en Carlsbad, y en 1827 a través de las obras de Franz Schubert y Felix Mendelssohn.

Su padre, que tanto había fomentado la educación de Robert como pianista y escritor, fallece en 1826; su madre no aprueba la dedicación a la carrera musical y en 1828 le envía a estudiar Derecho a la Universidad de Leipzig. Pero no tardó en abandonar los estudios para consagrarse enteramente a la música.

Schumann deseaba por encima de todo convertirse en un virtuoso y admiraba la ejecución de los más renombrados concertistas de su época,

como el célebre violinista Niccolò Paganini, a quien escuchó en Fráncfort en la Semana Santa de 1830, y al también el pianista Franz Liszt. Por tanto, el joven Schumann, de innegable talento como pianista, se empleó a fondo en perfeccionar su técnica de teclado, hasta que una grave lesión en su mano derecha le obligaría a abandonar este camino y convertirse finalmente en uno de los más reconocidos compositores de su siglo.

Entre sus amigos se encontraba Friedrich Wieck (padre de Clara, su futura esposa), notable pedagogo musical, que le dio lecciones. Después de abandonar a Wieck prosiguió solo estudiando piano. Existen varias fuentes que difieren respecto a cómo dañó Schumann su mano derecha en 1830, siendo la más popular la de que para fortalecer el dedo anular ideó un aparato que de hecho lo inutilizó casi completamente (la musculatura del dedo anular está conectada al dedo corazón, convirtiéndolo en el dedo más débil). Otras fuentes citan una cirugía fallida, y otras los efectos secundarios de la medicación a base del tóxico mercurio para la sífilis. De cualquier modo, las esperanzas de Robert Schumann de emular a los virtuosos, o tan siquiera de llegar a destacar como concertista, se desvanecieron.

Desde su adolescencia Schumann había compaginado sus diversas actividades y estudios con la composición y ya había creado obras importantes, sobre todo para piano, pero también sinfónicas y de cámara. Desde ese momento se entrega con pasión a la composición, comienza a estudiar teoría con Heinrich Dorn, director de la ópera de Leipzig, y considera la posibilidad de escribir una ópera sobre Hamlet.

En paralelo a su nueva actividad como compositor, iniciaba su obra de crítico musical, que generó una abundante producción literaria. Su excepcional formación y aptitud literaria se plasmaban en críticas musicales, en las que, a través de personajes imaginarios, profundizaba en las obras de sus contemporáneos. Un famoso ejemplo es su ensayo sobre las variaciones de Chopin sobre un tema de Don Juan, que apareció en el *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1831.

Su Opus 2 *Papillons* (Fr., "Mariposas") escrito en 1831 es otro ejemplo excepcional de la fusión entre literatura y composición musical de Schumann. Se trata de una composición para piano, que consta de varias escenas de danza inspiradas en una fiesta de disfraces. Cada danza trata de retratar a diferentes personajes y no guardan relación entre sí, excepto la última. Según

escribiría el propio Schumann, está inspirada en la última escena de la obra *Flegeljahre* de Johann Paul Friedrich Richter y mezcla el carácter festivo con un extraordinario sentimiento melancólico.

La muerte en 1833 de su cuñada Rosalie y de su hermano Julius le causaron una crisis nerviosa. Las crisis, depresiones, periodos de reclusión completa etc. fueron frecuentes en la vida de Schumann y se acentuaron a partir de 1834, continuando en aumento hasta su muerte (incluso llegando a escuchar voces y experimentar alucinaciones). Este declive psíquico se relacionó inicialmente por los historiadores del siglo XIX con la sífilis (o con el desastroso tratamiento médico a base de mercurio, habitual en la época y casi peor que la enfermedad en sí), pero la posibilidad ha sido descartada debido a que los síntomas de desequilibrio mental de Robert Schumann ya eran evidentes desde su juventud, antes de que cualquier síntoma de la sífilis pudiera haberse manifestado. La teoría más aceptada actualmente es que padecía de trastorno bipolar (enfermedad maníaco-depresiva). Pero la gran intensidad creativa de Schumann se concentraba en sus periodos de lucidez, de forma admirable. Tan pronto como se restablecía de un período de enfermedad, se entregaba frenéticamente a la composición, trabajando de modo incansable. No sólo escribía las melodías principales ni se limitaba a las obras para piano, sino que pese a estar en un estado físico y mental muy degradado, escribía la instrumentación sinfónica completa de todas sus obras, hasta la extenuación.

Tras recobrase de esta crisis, en 1834 fundaría la revista *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, abanderada de las nuevas corrientes musicales defendidas por La Cofradía de David, que dirigió hasta el fin de su vida. Es en esta publicación donde da rienda suelta a su crítica musical, considerada en aquella época como excéntrica, pero que hoy día etiquetaríamos como visionaria. A principios del siglo XIX, compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Carl Maria von Weber eran vistos como figuras menores, por lo que se consideró una excentricidad que Schumann los elevara como grandes compositores, por no hablar de su aprecio a figuras contemporáneas, como Chopin o Héctor Berlioz. En esta nueva publicación, hizo todo esto y mucho más.

En el verano de 1834 se enamora de Ernestine von Fricken, una chica de 16 años con quien mantendría una breve relación que él mismo rompería al acabar el año. Es durante este flirteo cuando compone su obra más

aclamada, Op. 9, *Carnaval*. Se trata de variaciones sobre las notas que componen la palabra Asch (pueblo natal de Ernestine, en la notación musical alemana). También son las letras con alguna nota equivalente en el propio apellido de Schumann. Cada variación comienza con esas notas y, más que nunca, Schumann emplea para la composición la ilustración musical de una historia, con personajes y guión bien definidos. Además consolida el formato de composición que ya inició en *Papillons*, creando temas muy breves y generalmente no relacionados entre sí, aunque estén inspirados en la misma escena literaria. La mayoría de las composiciones para piano de Schumann están formadas por movimientos que duran pocos minutos, o incluso menos de un minuto.

Conoció personalmente a Mendelssohn en casa de Friedrich Wieck en el año 1835 y le mostró su admiración; poco después conocería a Chopin. Durante toda su vida Schumann mostró hacia sus compañeros músicos una amistad sincera y una actitud de crítica constructiva, libre de rivalidades, algo poco frecuente en un crítico musical que también es compositor. Esta actitud abierta y generosa le permitió ser el "descubridor" de Johannes Brahms cuando éste sólo era un joven y desconocido pianista de 20 años. Brahms se convirtió en íntimo amigo de Schumann (y de su esposa Clara Wieck, especialmente en los años en los que la enfermedad de Schumann se agravó) y se vio claramente influido por su música.

Es en casa de Wieck, su antiguo maestro, donde conoce a su futura esposa. Se trata de Clara Wieck, su hija, y ya para entonces afamada pianista que había sido "niña prodigio", bastante famosa internacionalmente en aquella época, y de hecho se la considera la pianista más importante del siglo XIX. En 1836 inician una relación amorosa en secreto, fundamentalmente por carta, seguramente debido a la diferencia de edad entre ambos (Clara sólo tenía 16 años) y también porque Clara se encontraba de viaje constantemente, actuando por toda Europa. Es durante esta relación clandestina cuando escribe *Escenas de niños*, tal y como le relata por carta a la propia Clara. Un año más tarde Robert pide la mano de Clara a su padre, pero éste se niega. Finalmente se casan en 1839, para lo que deben recurrir a los tribunales al no tener la aprobación de Friedrich Wieck. Permanecieron juntos hasta la muerte de Robert y tuvieron ocho hijos.

Clara era una pianista excepcional y tuvo una gran influencia musical sobre Robert. Ella le instó a no limitarse a la composición para piano (en estos años

escribe *Lieder y Álbum para la juventud*), recomendándole que se dedicara a la composición para orquesta y se consolidara así como un gran compositor de su tiempo. Es precisamente a partir de 1841 cuando compone oberturas sinfónicas y conciertos, en los que, sin embargo, el piano sigue teniendo un papel principal. El Conservatorio de Leipzig le abrió las puertas en 1843 y fue nombrado profesor de piano y composición.

En 1844, tras un viaje a Rusia, atravesó un nuevo periodo depresivo y abandonó Leipzig para instalarse en Dresde. Durante los años siguientes su salud mental y física se iba debilitando, lo cual no le impidió trabajar en multitud de obras, como sus dos Sonatas para piano y violín, su Concierto para violonchelo y orquesta y su única ópera, Genoveva (que no gozó de éxito). Incluso cuando, a partir de 1852, sus episodios de locura le mantienen convaleciente casi todo el tiempo, consigue aprovechar sus momentos de lucidez para completar su Misa de Réquiem, Sinfonía en Re menor y Concierto para violín y orquesta. También destaca la presentación en 1846 de su Concierto para piano y orquesta en la menor, ejecutado brillantemente por su esposa, Clara, en 1846 en Leipzig, lo cual conllevó a su autor una fama aún mayor y más consolidada para la Historia.

Poco después le comenta a su hermano su deseo de suicidarse, ya que estaba angustiado por la epidemia de cólera que asolaba Europa por esas fechas, el 27 de febrero de 1854, Schumann se arroja al Rin y es rescatado a tiempo, pero su mente ya se ha perdido para siempre. Es internado en un sanatorio privado en Edenich cerca de Bonn, Alemania, donde permanece hasta su muerte el 29 de julio de 1856. Tenía sólo 46 años. Muere víctima de un colapso neurocirculatorio (aunque según otras fuentes falleció debido a la sífilis). Fue enterrado en el cementerio viejo de Bonn, y en 1880 se erigió sobre su tumba una estatua de A. Donndorf.

Tras su muerte, Clara se entregó a dar a conocer por toda Europa la obra de Robert, dándole gran fama tras varias décadas de giras. Clara, fallecida en 1896, se halla enterrada en la misma tumba que Robert.

3.3 Análisis estructural

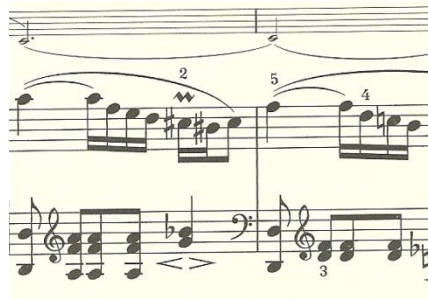
Shumann escribió sus *Märchenbilder*, op. 113, en Düsseldorf en unos pocos días al comienzo de Marzo de 1851. Uso este título para referirse a cuatro piezas para piano y viola (o violín ad libitum); también escribió datos exactos sobre su composición “1ro de Marzo de 1851” al final de la primera pieza “4 de Marzo de 1851” al final de la cuarta. En su diario doméstico, el *Haushaltbuch*, menciona la obra el 1 de marzo de 1851 (“historias para viola”), Marzo 2 (“Cuentos de hadas”), Marzo 3 (“Cuentos”) y el 4 de Marzo (“cuatro cuentos de hadas”). Todas las piezas están dedicadas a Wilhelm Joseph von Wasielewski, quien de acuerdo al *Haushaltbuch*, tocó con Clara Schumann. “*Bilder*” puede ser traducido del alemán como imagen o cuadro en su sentido más poético. Con el término *Märchen* nosotros conocemos un género literario que no son exactamente cuentos de hadas, “*Fairy Tales*” ó “*Comtes d'feu*”, como usualmente se suele traducir su título. El *Märchen* propio del romanticismo alemán viene de las leyendas populares, de las fábulas, pero se distingue eminentemente por su valor iniciático. Es una historia alegórica, cargada de símbolos que puede ser entendida a diferentes niveles según el ángulo de percepción desde el cual es considerado. Es importante señalar que esta obra fue escrita por Schumann en una fase de bipolaridad, en la cual coexistían 2 personajes distintos en sí mismo, uno es Floristan y el otro Eusebio, en esta los cuentos 1 y 4 están escritos por el primero y los cuentos 2 y 3 por el segundo; estos personajes se caracterizan por ser Floristan la parte emocional e introspectiva y Eusebio, su contrario, iracundo y extrovertido.

3.3.1. El primer cuento *Nicht schnell* (no rápido) está escrito en forma ternaria (A, B, A1) con una pequeña coda; en tonalidad de D menor, la parte cantábil está en la viola, mientras el piano hace una base armónica con octavos esto hasta el compás 8 (ej. 1).



Ejemplo 36

En el compás 9 la viola se queda en una larga nota sobre Re, mientras el piano presenta un nuevo motivo rítmico en dieciseisavos (compases 9 y 10) yendo por progresión (ej. 2), que después pasara a la viola, a partir de este compas se hará un tejido rítmico de pregunta respuesta entre ambos instrumentos, concluyendo la parte A hasta el compás 29.



Ejemplo 37

En el compás 30 se inicia la parte B ahora en La menor y así continuara hasta concluirla en el compás 45.

En 46 comienza la re exposición, pero esta vez el movimiento está a cargo del piano (b), presentando el tema que había hecho en el compás 9, la viola ahora re expone el tema en sincopas en el compás 58(a).

La coda inicia en el 65 y consta de una frase de 8 compases.

Nicht schnell					
Compas	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico
		a	1-10	Dm	La parte cantáble la inicia la Viola, en los compases 9 y 10 el piano hace 2 progresiones

3/4	A	b	11-29	Dm, Bb, F.	que después continuara la Viola por 2 más; en los compases 14-17 hacen un dialogo de pregunta, respuesta.
	B		30-45	Am, A.	Progresiones; además agrega la figura de tresillo en la parte de la Viola.
	A1	b	46-57	Dm, Bb, Dm.	Ahora presenta primero el tema "b" para posteriormente hacer "a" pero ya no en figuras de negras, sino en sincopas.
		a	58-64		
	Coda		65-72	Dm	Dieciseisavos

3.3.2. El segundo movimiento o segundo cuento es *Lebhat* el cual se traduce como "vivo, ligero" (Fa mayor) el movimiento está hecho de la siguiente manera A, B, A, C, A y Coda lo cual indica un Rondó con forma de lied compuesta; la parte A va del compás 1 al 46; inicia la viola con terceras dando la sensación de una fanfarria, mientras el piano realiza figuras ligadas de octavo con punto y dieciseisavo (Ej. 3).



Ejemplo 38

En el compás 46 realiza un puente de 4 compases donde la viola realiza el movimiento por medio de tresillos. (Ej. 4)



Ejemplo 39

Después inicia la parte B, ahora con el movimiento en el piano (dieciseisavos), mientras la viola realiza el acompañamiento. (Ej. 5)



Ejemplo 40

Retoma A en el compás 71 hasta 114, para realizar nuevamente un puente de 4 compases. La parte C ahora realiza motivos de "pregunta-respuesta", en la que el piano y la viola se alternan, a veces 2 compases por 1 ó compas por compas. (Ej. 6)



Ejemplo 41

Vuelve a "A" al 143, para nuevamente realizar el puente en 187 (nuevamente 4 compases) y en 191 esta la Coda (14 compases).

Lebhaft					
Compas	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico
$\frac{2}{4}$	Introducción		1-2		
	A	a	3-22	F, Bb, Am.	Inicia la viola en anacrusa; con terceras haciendo alusión a una fanfarria, posteriormente el piano ira haciendo retardos del tiempo débil al fuerte
		b	23-30	Bb, Am, Dm	Terceras en la viola y notas retardadas tanto en la viola como en el piano, de tiempo débil a fuerte.
		a	31-46	F, C	Utiliza el mismo material que en "a"
	Puente		47-50	C7, C dis.	El movimiento está en la viola con tresillos además está la indicación " <i>etwas zurückhaltend</i> " (un poco retardado)
	B		51-70	Dm, Eb, Bb, F.	La parte melódica está en el piano (dieciseisavos) mientras la viola realiza el acompañamiento (octavo con puntillo y 2 treintaidosavos)
	A	a	71-90	Mismo material y tonalidades que en la A presentada arriba.	
		b	91-98		
		a	99-114		
	Puente		115-118	C7, Eb.	Nuevamente tresillos en la viola, y con la indicación " <i>Etwas zurückhaltend</i> "
C		119-142	Bb, Eb, F.	Motivos de "pregunta-respuesta" compas por compas, entre ambos instrumentos.	

	A	a	143-162	Mismo material y tonalidades que en la A presentada arriba.	
		b	163-170		
		a	171-186		
	Puente	187-190	C7, dis.	C7	En este último puente la viola inicia igualmente con tresillos por 2 compases, pero ahora el piano también los realiza por los dos compases siguientes.
Coda	191-204	F.		Tresillos y material con el que inicia la viola en A.	

3.3.3 “Rash” (rápido) es el tercer movimiento; también tiene la indicación *Mit springendem Bogen* (dar saltitos; esto por la agilidad de la pieza, la cual no permitiría ir haciendo ataques prolongados) el cual está lleno de una vivacidad y rapidez; su forma es: A B A1 (forma ternaria)

La parte A esta en Dm con la parte en movimiento en la viola (tresillos dobles) mientras el piano realiza bases armónicas (Ej. 7); en la parte “a” el piano realiza ahora la parte activa (Ej. 8), ahora en Eb (6ta napolitana) mientras ahora la viola lleva el acompañamiento, esto podría ser una gran parte de “pregunta-respuesta” en el compás 28 la viola retoma nuevamente la parte activa (Dm) hasta llegar a B.

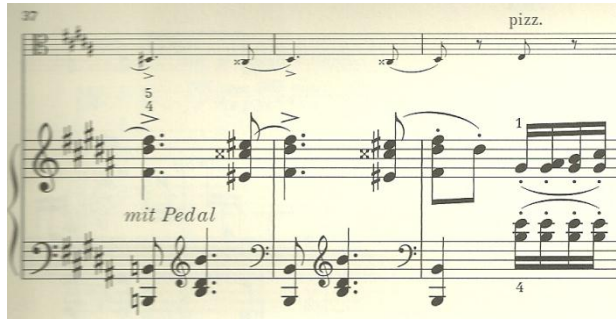


Ejemplo 42



Ejemplo 43

La parte B está en el compás 37 en tonalidad de B, la parte protagonista es llevada por el piano mientras la viola hace acompañamientos con arco e pizzicato. (Ej. 9)



Ejemplo 44

La reexposición esta en el compas 62 y realiza como en la parte A la parte activa primero por la viola, luego el piano, y nuevamente la viola. En el compas 100 hace una pequeña coda ya mas tranquila e cantabile que el resto de la pieza.

Rash					
Compas	Sección		Compases	Tonalidad	Material Melódico
2/4	A	a	1-13	Dm, Am	Tresillos dobles en la parte de la viola y una parte cantábile en el piano.
		b	14-27	Bb, Eb, D	Invierte los tresillos a la parte del piano mientras la viola realiza un parte cantábile.
		a	28-36	Dm	Repite la sección "a"
	B		37-61	B, F#.	Esta sección es más tranquila e cantábile en la parte del piano, la viola realiza un acompañamiento con notas con arco y pizzicato
	A	a	62-74	Mismas tonalidades y material melódico presentado en "A".	
		b	75-85		
		a	86-99		
		Coda	100-107	Dm	Una parte muy cantábile en la viola.

3.3.4 *Lagsam, mit melancholischem Ausdruck (Con expresión melancólica)*; es el *Märchen* final, es una parte que como su título indica es sumamente melancólica, llena de un canto muy sutil, así como un dialogo entre el piano y la viola, está construido en forma ternaria (A, B, A)

La parte A esta en D Mayor y ahora tanto el piano como la viola hacen un tejido sumamente unido (en su mayoría van haciendo terceras y a veces unísonos)[Ej. 11], en la que ambos instrumentos van de la mano. Comienzan en anacrusa y llegan ambos instrumentos juntos (rítmicamente) hasta el compás 30. (Ej. 10)

Langsam, mit melancholischem Ausdruck

Ejemplo 45

5

Ejemplo 46

En 31 inicia la parte B donde el protagonista es el piano, mientras la viola hace movimientos fugaces (Ej. 12), sin embargo hay una parte intermedia donde nuevamente ambos instrumentos están al unísono; es una parte extensa ya que llega hasta el compás 62, esta sección se encuentra en tonalidad de F mayor.



Ejemplo 47

La reexposición inicia en 63 hasta el compás 95 retomando tanto la tonalidad como los motivos en terceras y unísonos de la “A”

Langsam, mit melancholischem Ausdruck				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Material Melódico
	A	1-30	D, C, G.	Movimiento simultaneo entre ambos instrumentos a veces por terceras o unísono.
	B	31-62	F	Parte cantáble en el piano con un fragmento en que ambos instrumentos nuevamente están al unísono.
	A	63-95	D, C, G.	Repite material rítmico y melódico que en la exposición.

3.4 Sugerencias técnicas de interpretación

A menudo en el estilo romántico, la melodía sirve para expresar deseos insatisfechos. Como resultado, el estilo melódico es más emocional y más efusivo que en el pasado; las frases son más largas, más irregulares y están construidas más lentamente para alcanzar un clímax más sostenido. El rango de las melodías es más amplia (particularmente en la música orquestal y de piano), especialmente después de 1850 ya que pueden ser muy cromáticas.

Algunos de los cambios mayores se dan en esta área. Aunque el sistema tonal es todavía la base de la armonía, los compositores comienzan a concebir la

tonalidad como un medio de conseguir conmovedores efectos emocionales altamente personales. Las modulaciones se hicieron más frecuentes y a tonalidades más lejanas.

El ritmo fue muy explotado con propósitos expresivos, empleando una gran variedad de patrones rítmicos, frecuentes cambios de métrica y tempo dentro de un movimiento. El tempo se hace más flexible, dando paso a la técnica del *tempo rubato*, que consiste en acelerandos y ritardandos, dependiendo de la expresión que la música demandara.

El rango dinámico se hace mucho mayor que en el Clasicismo, desde un *pppp* (pianísimo) hasta un *ffff* (fortísimo), y también se hace más precisa. En general, hay más contrastes dinámicos.

La homofonía predomina, pero el contrapunto jugó un papel subsidiario importante. La textura también se caracteriza por un incremento en la riqueza del sonido. Se prefiere un sonido más lleno, orquestaciones más densas y armonías más complejas que las sonoridades más transparentes del Clasicismo.

Las formas seguían siendo las que prevalecieron durante el Clasicismo, pero utilizadas de una manera más libre, con demarcaciones menos claras entre las secciones y movimientos, y en todo caso, alterando la estructura para alcanzar un enfoque más subjetivo de contenido interno. Siguiendo la práctica de Beethoven, los compositores también exploraron interrelaciones temáticas dentro y entre movimientos a un grado mayor que antes, utilizando la escritura cíclica y otras maneras más sutiles de alcanzar unidad.

Los compositores románticos fueron los primeros en considerar el color o timbre como un elemento que tenía igual importancia que la melodía o la armonía. Lo usaron para obtener una gran variedad de estados de ánimo y efectos.

Los compositores que escribieron principalmente para el piano, tienen un concepto más “orquestal” del instrumento, tratando de obtener sonoridades grandes y llenas, por medio de grandes acordes y mayores distancias entre los registros. También, se utiliza más el pedal que en el período clásico, en parte, porque el instrumento había sufrido grandes transformaciones desde la época de Mozart, cuando todavía no se había perfeccionado.

Aparecen nuevos géneros musicales dentro del repertorio para el piano, ya que éste adquiere una gran importancia como instrumento solista, atrayendo un público numeroso a las salas de conciertos. Dentro de estos nuevos géneros sobresale la "pieza de carácter," en las que los principales aspectos de este período tales como el nacionalismo, la afinidad con la literatura, la fantasía y el exotismo encuentran terreno fértil.

Este término se aplica a un tipo de composición corta del siglo XIX para piano, cuyo fin es expresar un estado de ánimo particular, estilo o alguna idea extra musical. Desde el punto de vista de la interpretación de la obra, cualquier buen profesor puede enseñar a tocar las notas, sin embargo el resultado artístico de la interpretación dependerá en gran medida del grado de sensibilidad y conocimiento de la profundidad del mensaje de estas obras de Schumann. Quedan determinadamente excluidas las exhibiciones circenses. En esta obra, viola y piano forman parte de un todo que obliga al conocimiento total y profundo de la partitura y no tan sólo de cada una de las partes.

Luego sólo hay que disfrutar del "Érase que era una vez." de los primeros compases del primer *märchen*, las vigorosas fanfarrias del segundo, la angustiada persecución del tercero y el melancólico y romántico cuarto. Imagina, vuela, sueña.

**4.- JOAQUIN GUTIERREZ HERAS
(1927-2012)**

Tehuacán, Puebla – Ciudad de México
Canción en el Puerto



4.1 Marco histórico

México contemporáneo

Tras finalizar la revolución mexicana, en 1924 subió al poder Plutarco Elías Calles que creó el Banco de México y enfrentó la Guerra Cristera. Al término de su mandato Álvaro Obregón fue electo por segunda ocasión como presidente, pero fue asesinado. Los períodos de los tres presidentes que siguieron son conocidos como Maximato (1924-1928), porque gobernaron bajo la línea de Calles, quien era llamado Jefe Máximo de la Revolución. En 1929 se fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En 1934 fue electo presidente Lázaro Cárdenas del Río para el primer período sexenal (1934-1940). Cárdenas desterró a Calles, impulsó la educación, la Reforma Agraria y decretó la nacionalización del petróleo. Su sucesor, Manuel Ávila Camacho, frenó el reparto agrario, concilió con la naciente burguesía industrial y enfrentó el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Durante la década de 1950, México vivió una época de gran desarrollo económico conocido como Milagro mexicano. Este desarrollo fue favorecido por el entorno de la recuperación en el marco de la posguerra. En 1960 se nacionaliza la industria eléctrica. El desarrollo económico se reflejó en el incremento de la infraestructura y los servicios públicos y de protección social. Como consecuencia del fortalecimiento del Estado, se desarrolló una serie de corporaciones clientelares asociadas al gobierno que ocasionaron conflicto con organizaciones independientes. Así ocurrió durante la huelga de los ferrocarrileros de 1959. La demanda de mayores libertades políticas se expresó de diversas maneras, muy notablemente por el movimiento estudiantil de 1968, que concluyó con el asesinato de estudiantes por parte del Ejército en Tlatelolco, y en las varias guerrillas que aparecieron en diversas partes del país y fueron reprimidas violentamente por el Estado.

Al final de la década de 1970, la economía mexicana dio muestras de un agotamiento que le condujo a la bancarrota al iniciar la década siguiente, en el contexto de un “boom” petrolero. Como resultado de la presión opositora, en 1977 se introdujo una reforma política que legalizó a la oposición de izquierda. Durante los años siguientes, la mayoría de las empresas paraestatales fueron privatizadas. En 1985, varias partes del centro y occidente país fueron sacudidas por un terremoto que dejó miles de muertos

y desaparecidos, la mayoría en la ciudad capital. Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), México vivió un repunte económico fundado en la privatización de las empresas del Estado y la apertura a la inversión extranjera. En 1994, cuando el TLCAN entró en vigor, el levantamiento zapatista y los asesinatos de Luis Donald Colosio y José Francisco Ruiz Massieu sacudieron la escena política en México. La economía entró en una recesión conocida como error de diciembre, ubicada como la primera crisis de la globalización.

La producción de los compositores mexicanos del siglo XX es la más abundante de nuestra historia musical, y muestra un abanico muy amplio de prácticas musicales, propuestas estéticas y recursos compositivos.

Durante la segunda mitad del siglo XX la música de concierto de América Latina experimentó tendencias de continuidad y ruptura que originaron una diversidad de lenguajes, estilos y estéticas musicales en la práctica compositiva. Además de la pluralidad y el florecimiento de corrientes diversas se aprecia también una tendencia gradual hacia el cosmopolitismo en las grandes ciudades, más abiertas a las influencias de los movimientos musicales internacionales. En el proceso de asimilación de la “música nueva” de Europa y los Estados Unidos, los compositores latinoamericanos más progresistas transitaban por cuatro etapas en la adopción de modelos externos: selección cualitativa, imitación, recreación y transformación (apropiación), de acuerdo con los ambientes sociales y las necesidades o preferencias individuales. Algunos compositores se dieron cuenta de que podían contribuir desde sus países latinoamericanos a las tendencias musicales cosmopolitas.

“Tradición y renovación, pluralidad y diversidad, eclecticismo y versatilidad, identidad y multiplicidad, continuidad y ruptura, búsqueda y experimentación: son algunas palabras útiles para entender una larga historia musical que, iniciada hace más de cien años, ha desarrollado la creatividad musical de México hasta alcanzar un lugar de privilegio entre los países americanos, así como un reconocimiento mundial apreciable en las múltiples grabaciones (nacionales e internacionales) que han merecido las obras de nuestros compositores, los diversos rostros de la música mexicana del siglo XX”³⁵

³⁵ Fuente: México en el Tiempo No. 38 septiembre / octubre 2000

4.2 Aspectos biográficos

Joaquín Gutiérrez Heras nació en Tehuacán Puebla en 1927. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México, pero abandonó la carrera para dedicarse a la música después de ganar un segundo premio en el concurso de composición “Año Chopin” en 1949. Comenzó a internarse en la música de forma autodidacta, y en el año de 1950 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde estudió cello con Imre Hartman y composición con Rodolfo Halffter y Blas Galindo. En 1952 recibió una beca del Instituto Francés de América Latina para estudiar en el Conservatorio de París, donde tuvo como tutores a Nadia Boulanger, Jean Rivier y Olivier Messiaen; en 1960 fue becado por la Fundación Rockefeller para estudiar en la Juilliard de Nueva York en donde se graduó como compositor al año siguiente.

Fue director de Radio UNAM de 1966 a 1970, maestro de análisis en el Conservatorio Nacional de 1969 a 1970 y de composición en el taller del INBA de 1974 a 1977.

La escena sinfónica *Los Cazadores* fue compuesta para un ballet que no llegó a realizarse. La idea del coreógrafo era el acoso, la persecución y la muerte de un ser individual a manos de un grupo tribal. La música puede inscribirse hasta cierto punto en el nacionalismo mexicano no folklorizante; se divide en tres secciones: una introducción lenta que gradualmente se convierte en un *allegro* (grupo tribal), una sección media llena de presagios (la víctima) y un *allegro* final (la persecución). *Los cazadores* se tocó por primera vez en julio de 1965, con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Eduardo Mata.

Night and day music fue escrita en 1973 por encargo de la American Wind Symphony Orchestra de Pittsburg, una orquesta únicamente formada por maderas, metales y percusiones. La música es libremente atonal, aunque emplea en ciertos momentos procedimientos derivados del serialismo. Consiste en dos secciones contrastantes; la primera es un nocturno, la segunda una especie de fanfarria.

Es uno de los fundadores del grupo «Nueva Música de México». Algunas de sus composiciones, que incluyen obras para conjuntos de cámara, corales y

orquestales, han sido publicadas por Ediciones Mexicanas de Música y la UNAM, y el Cenidim presentó un disco compacto dedicado a su música de cámara. También ha compuesto música para ballet, teatro, música didáctica y varias partituras para cine, que han sido premiadas varias veces con la "Diosa de Plata" y, en tres ocasiones con el "Ariel". Fue compositor invitado por la American Composers Orchestra, para la Semana de Música Mexicana realizada en Nueva York, e ingresó como Académico de Número en la Academia de las Artes de México. Actualmente es miembro del consejo editorial para la Colección de Música Sinfónica Mexicana, que publica la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM y Ediciones Mexicanas de Música, A. C. Recibió un Doctorado Honoris Causa de la UNAM y ha sido becario del FONCA.

4.3 Análisis estructural

Joaquín Gutiérrez Heras compone esta pieza en 1995, en homenaje a la musicóloga Yolanda Moreno Rivas, para violonchelo y piano, con versión alternativa para viola.

Esta pequeña pieza –casi una miniatura– nos asombra por su acogedora y tierna sencillez, así como su conmovedora transparencia de forma. Elocuencia y elegancia entre la viola y el piano, describen el cuidado con el que escribió su pieza de carácter similar a una elegía. Esta obra nos hace más conscientes de la belleza y el encanto de su discurso musical, que de su estructura formal que la subyace. Es música entrañable e íntima, hábil y siempre lucida.

Es una obra ternaria (A, B, A) en tonalidad de F mayor, donde el piano inicia por dos compases con un ostinato rítmico (ej. 1), para después integrar a la viola con una parte muy cantábil que flota sobre la base armónica del primero (Ej. 1) Esta primera sección va del compás 1 al 22.

Ejemplo 48

La parte B inicia en el 23, donde el piano hace una parte muy activa con cambios de compas (en ocasiones los compases compuestos en el piano son simples en la parte de la viola) [Ej. 2,3 y 4] ahora en tonalidad de Bb mayor; la viola continua con una parte cantábile y muy ligada (Ej. 3). Termina en el compás 40 con un acorde de Eb mayor.

Ejemplo 49

Ejemplo 50

Ejemplo 51

Posteriormente la viola hace una pequeña cadencia para llegar a la reexposición en el compás 50 hasta culminar en el compás 69 (Ej. 5).



Ejemplo 52

Canción en el puerto				
Compas	Sección	Compases	Tonalidad	Mat. Melódico
12/8(4/4)	A	1-22	F, Gm, Eb, Am	Ostinato rítmico en el piano. Parte cantáble en la viola.
4/4 3/4 9/8(3/4) 6/8(2/4)	B	23-40	F	Cambios de compas. El piano realiza una parte muy activa mientras la viola continua la parte cantáble.
2/4 4/4	Puente (Cadenza)	41-49	Eb	Parte más aguda de la viola.
12/8(4/4)	A	50-69	Mismas tonalidades que en la exposición.	Ostinato rítmico en el piano; la viola realiza la parte cantáble. Termina en Am.

4.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

Esta pequeña pieza es una obra sencilla, sin embargo llena de una melancolía y lirismo, nos evoca a un ambiente frente a un mar apacible donde el viento sopla sobre este moviéndolo delicadamente. El piano va realizando los ostinatos rítmicos haciendo evocación al movimiento suave de las olas, mientras la viola con la parte cantáble flota como suave brisa de mar.

No es una pieza que se deba interpretar a un tiempo alegre; la misma partitura indica Andante (♩ = C 63) dándole serenidad a la pieza.

La pieza contiene partes tanto agudas como graves en el registro de la viola, por lo cual se tendrá que cuidar el color en las diferentes alturas de la misma. Dejarse llevar por el vaivén del piano que va realizando movimientos ascendentes y descendentes tanto en la exposición como en la reexposición; mientras que el desarrollo lleva un movimiento un poco más apresurado.

Las corrientes y estilos de la música mexicana del periodo 1960-2000 son diversas y plurales, además de aquella que rompieron con el nacionalismo. Algunos autores se aproximaron a una corriente neoclásica de nuevo signo, como es el caso de Gutiérrez Heras.

CONCLUSIONES

Es de esta manera como he presentado algunas de las obras más representativas para la viola, su paso a través de los diversos estilos musicales, en los cuales, los compositores llegaron a explorar nuevas sonoridades y recursos que puede dar el instrumento.

Por lo general se le ha considerado a la viola en segundo plano, sin embargo, desde sus inicios, con la familia de los viol, ha llevado un desarrollo tanto en su construcción como en la parte de instrumento protagónico.

Ya sea en transcripciones de otros instrumentos, u obras escritas específicamente para la misma, la viola siempre ha estado presente en la historia de la música; diversos compositores han escrito para ella, como solista, en cuartetos, música de cámara o en diversos dúos.

Así ha de continuar desde mi punto de vista el papel de la viola dentro de la familia de las cuerdas, como parte de un equilibrio de sonoridad y color. Sería como pensar en un cuadrado, donde cada lado representa cada uno de los integrantes de la familia de las cuerdas; ese mismo cuadrado no mantendría el mismo equilibrio proporcional si no contara con uno de sus lados, así, es en ese mismo sentido la familia de las cuerdas frotadas, donde la viola tiene el mismo valor para mantener ese equilibrio y ecuanimidad para continuar a la posteridad como uno de los instrumentos que a más de 500 años está presente en la música.

BIBLIOGRAFIA

LUTERO, Martin. "Catecismo Mayor"
Corrientes 728, Buenos Aires, Editorial La Aurora.

KELLER, E.J. "La confesión de Augsburgo"
Buenos Aires. Editorial Villa Ballester 1960.

MELENDEZ, Andrés. "Libro de Concordia"
E.U.A. Editorial Concordia 1960.

ROTHSCHILD Fritz. "The lost tradition in music", tomo I y II
London: Adam and Charles Black; New York: Oxford University Press.

DOLMETSH Arnold. "The interpretación of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries". London, Ed. Novelo and company.

ROTTMAN, Kurt. "La interpretación de la música barroca"
Universidad de Chile, Facultad de Música. Revista musical chilena 1970.

GUERENDIAIN Carlos; Traducción." La pequeña crónica de Ana Magdalena"
Editorial Juventud Barcelona 1940.

LAMBERT Gilles. "Caravaggio"
Editorial Océano México 2005.

DREZNER Manuel. "Civilización y cultura a través de la música".
Editorial Fonolibros de Colombia 2010.

FORKEL J. N. "Juan Sebastián Bach"
Editorial "Fondo de cultura económica" 1942.

FLEMING William. "Arte, Música e Ideas".
Editorial Interamericana. 1986.

BRION Marcel. "Mozart"
Editorial Vergara Barcelona 2006.

ROTHSCHILD Fritz. "Musical performance in the time of Mozart and Beethoven, The Lost Tradition in Music Part II". London: Adam and Charles Back. New York: Oxford University Press.

GUTIERREZ HERAS Joaquín. "Notas sobre notas"
CONACULTA 1998.

MORENO R. Yolanda "Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana y la Composición en México en el siglo XX" Ed. Fondo de Cultura Económica.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suiten

(Sonaten)

für Violoncello allein · für Viola übertragen

Nach frühesten Quellen und der Ausgabe der Bachgesellschaft überarbeitet

von

FRITZ SPINDLER

Heft 1



VEB FRIEDRICH HOFMEISTER LEIPZIG

Suite III

Präludium

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Suite III, Präludium". The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features a complex, flowing melodic line with many slurs and ornaments. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including fingerings (e.g., 0, 4, 3, 1, 2, 1, 0, 1, 1, 2, 0, 1, 1, 2, 0, 1, 1, 2, 0, 0, 0, 0), accents (V), and other performance markings. The piece concludes with the initials "B.G." at the bottom of the final system.

30

35 *a tempo*



40

45 *ff*

48

52 B.G. \sharp

57

© Andere Bindungen von x bis x (Becker, Peters)  (Grützmacher, Peters, Ebner, Hug), ohne jede Bindung  (Mainardi, Schott)

72

61

65

69

73

77

83

13

Diese Notengruppe fehlt in der Handschrift.

B. G.

Courante

Handwritten musical score for a piece titled "Courante". The score is written in treble and bass clefs, 3/4 time, and is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The piece consists of 35 measures, divided into seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings. Measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, and 35 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass staff of the fifth system. The score is written in ink on aged paper.

44

mf

47

50

59

65

cresc.

f

ff

Sarabande

© Bachs Logik der Bogenführung in der Bindung der 4 Sechzehntel, um zu einem Abstrich auf den Akkord des nächsten Taktes zu kommen.

Bourrée I

Handwritten musical notation for measures 1-5. Includes dynamic marking *f* and various fingering annotations such as *v*, *3*, *2*, and *4*.

Handwritten musical notation for measures 6-10. Includes fingering annotations such as *5*, *7*, *v*, and *4*.

Handwritten musical notation for measures 11-15. Includes fingering annotations such as *4* and *3*.

Handwritten musical notation for measures 16-20. Includes fingering annotations such as *v*, *4*, and *3*.

Handwritten musical notation for measures 21-25. Includes fingering annotations such as *4*, *3*, *2*, and *1*.

Handwritten musical notation for measures 26-30. Includes fingering annotations such as *3*, *v*, *3*, *2*, *3*, *2*, *3*, *v*, and *v*.

Bourrée II

Handwritten: *v n v v*

p
piano

Handwritten: *5 v v*

(4)

Handwritten: *9 v n v v (2)*

(3)

Handwritten: *13 v v*

1 2 0 0

Handwritten: *17*

1 1

Handwritten: *21*

pesante Bourrée I Da Capo
Bourrée I Da Capo

Gigue

Ⓢ B. G. (Dörffel)

Ⓢ Die Note kann beide Male in der Handschrift als d oder f gedeutet werden. Sie muß wohl d heißen, siehe auch die gleiche Stelle im 2. Teil.

54

63

73

82

89

99

① In der Handschrift steht dieser Takt doppelt. Dörffel sieht darin einen Irrtum. Diese Ansicht entspricht aber nicht der Lesart des 1. Teiles.

KARL STAMITZ

KONZERT D DÜR

OPUS 1

FÜR VIOLA UND ORCHESTER

PARTITUR

NACH DEM STIMMEN-ERSTDRUCK
ZUM ERSTEN MALE HERAUSGEGEBEN VON
KURT SOLDAN

DIE REVISION IST EIGENTUM DES VERLEGGERS

C. F. PETERS · LEIPZIG

CONCERTO

Karl Stamitz, Op. 1
(1746-1801)

Allegro (non troppo)
Tutti

2 Clarinetti in A
2 Corni in D
Viola Solo

Allegro (non troppo)
Tutti

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello e Contrabasso

This system contains the first five staves of the score. The woodwinds (Clarinetti and Corni) and Viola Solo are currently silent. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between forte (f) and piano (p) dynamics. The Viola I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts provide a simple harmonic foundation with quarter notes.

6

Cl.
Cor.
Vla Solo

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello e Contrabasso

This system contains the next five staves. The Clarinet (Cl.) and Cor Anglais (Cor.) parts enter with a melodic line marked forte (f). The Viola Solo part remains silent. The Violino I and II parts continue their rhythmic pattern. The Viola I and II parts continue their accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts continue their harmonic support.

4
17

Cl.
Cor.
I
VI
II
I
Via
I
I
Vic.
B.

p

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. It features eight staves: Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I), Violin II (II), Viola I (I), Viola II (II), Violoncello (Vic.), and Double Bass (B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 17 shows various rhythmic patterns across the instruments. Measure 18 continues these patterns, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the lower staves.

18

Cl.
Cor.
I
VI
II
I
Via
I
I
Vic.
B.

cresc.
f

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The instruments are the same as in the previous system. Measure 18 features a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 19 continues with a similar dynamic level. The notation includes various rhythmic figures and some rests.

23

Cl.
Cor.
I
VI
II
I
Via
I
I
Vic.
B.

(cresc.)
(ff)
zu. 2
p

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. The instruments are the same. Measure 23 shows a crescendo (*(cresc.)*) leading to a fortissimo (*(ff)*) dynamic. Measure 24 features a *zu. 2* (ritardando) marking and a dynamic shift to *p* (piano). The notation includes various rhythmic patterns and rests.

28

Cor

Vi. I

Vi. II

Vc. B.

33

Cl.

Cor

Vi. I

Vi. II

Vc. I

Vc. B.

37

Cl.

Cor

Vi. I

Vi. II

Vc. I

Vc. B.

41

Cl.
Cor.
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vcl. B.

p *f* *tr*

Detailed description: This system covers measures 41 to 45. The Clarinet (Cl.) and Cor Anglais (Cor.) parts are mostly silent, with a few notes in measure 45. The Violin I (Vl. I) and Violin II (Vl. II) parts feature intricate sixteenth-note patterns. The Viola I (Vla. I) and Viola II (Vla. II) parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. The Violoncello Bass (Vcl. B.) part has a steady bass line. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), and a trill (*tr*) is marked in measure 44.

46

Cl.
Cor.
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vcl. B.

zuz *p*

Detailed description: This system covers measures 46 to 50. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with a trill-like ornament (*zuz*) in measure 46. The Cor Anglais (Cor.) part has a rhythmic accompaniment. The Violin I (Vl. I) and Violin II (Vl. II) parts continue with their sixteenth-note patterns. The Viola I (Vla. I) and Viola II (Vla. II) parts have a consistent rhythmic accompaniment. The Violoncello Bass (Vcl. B.) part maintains a steady bass line. Dynamics are primarily piano (*p*).

51

Cl.
Cor.
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vcl. B.

p

Detailed description: This system covers measures 51 to 55. The Clarinet (Cl.) and Cor Anglais (Cor.) parts are silent. The Violin I (Vl. I) and Violin II (Vl. II) parts have a melodic line with some trills. The Viola I (Vla. I) and Viola II (Vla. II) parts have a rhythmic accompaniment. The Violoncello Bass (Vcl. B.) part has a steady bass line. Dynamics are primarily piano (*p*).

56

Cl
cresc. (poco a poco) f

Cor
cresc. (poco a poco) f

Vl. I
cresc. (poco a poco) f

Vl. II
cresc. (poco a poco) f

Vla
cresc. (poco a poco) f

Vcl. I
cresc. (poco a poco) f

Vcl. B.
cresc. (poco a poco) f

60

Cl

Cor

Vl. I

Vl. II

Vla

Vcl. B.

8

64

Cl.

Cor.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl. B.

sf

sfz

sf

sf

sf

68

Cl.

Cor.

Vla.

Vcl. B.

Solo

zu 2

*Solo *)*

p

p

p

73

Vcl. B.

Vl. I

Vl. II

Vla.

p

*) Bei den mit Solo² bezeichneten Stellen nur die Hälfte der Streicher.
 Passages marked Solo² require only half the strings. Aux passages marqués Solo² seulement la moitié des instruments à cordes.

78

Vla Solo

I
Vl.
II
Vla
Vc.
II

83

Vla Solo

I
Vl.
II
Vla
Vc.
II

87

Vla Solo

I
Vl.
II
Vla
Vc.
II

92

Vla Solo

I

VI

II

Vla

Vcl. B.

(p)

(pp)

(pp)

97

Vla Solo

I

VI

II

Vla

Vcl. B.

(mf)

(p)

f

p

(p)

f

p

f

p

102

Cl.

Cor.

Vla Solo

I

VI

II

I

Vla

II

Vcl. B.

Tutti

f

rit. 2

rit. 2

f

f

f

f

f

108 *Solo*

Vla Solo

I *p*

VI *p*

II *p*

Vla I *p*

II *p*

Vlc. *p*

112

Vla Solo

I

VI

II

Vla I

II

Vlc.

116

Cl.

Cor.

Vla Solo

I *cresc.* *f* *p*

VI *cresc.* *f* *p*

II *cresc.* *f* *p*

Vla *cresc.* *f* *p*

Vlc. *cresc.* *f* *p*

121

Vln Solo
I
VI
II
Vla
Vlc S.

127

Vln Solo
I
VI
II
Vla
Vlc S.

132

Vln Solo
I
VI
II
Vla
Vlc S.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

150

150
151
152
153

Cl.
Cor.
I
VI.
II
I
Vla.
I
Vlc. B.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 150 through 153. It features nine staves: Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I), Viola (VI.), Violin II (II), Violoncello I (I), Viola (Vla.), Violoncello II (I), and Double Bass (Vlc. B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 150-151 show a gradual increase in dynamics, marked with 'cresc.'. Measure 152 features a trill (tr) on the first violin. Measure 153 continues the crescendo and includes a 'tr' marking on the first violin. The double bass part has a 'arco' marking in measure 153.

154

154
155
156
157

Cl.
Cor.
I
VI.
II
I
Vla.
I
Vlc. B.

p
p
p
p
p
p
p
p
p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 154 through 157. It features the same nine staves as the previous system. Measures 154-155 show a decrease in dynamics, marked with 'p'. Measure 156 features a trill (tr) on the first violin. Measure 157 continues the piano dynamic and includes a 'tr' marking on the first violin. The double bass part has a 'p' marking in measure 157.

166 Solo

Viol. Solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl. B.

172

Viol. Solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl. B.

178

Viol. Solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl. B.

183

Vln Solo
I
II
Vla
Vcl

186

Vln Solo
I
II
Vla
Vcl

189

Vln Solo
I
II
Vla
Vcl

192

Vla. Solo

I
VI.
II
Vla
Vcl. B.

195

Vla. Solo

I
VI.
II
Vla
Vcl. B.

198

Tutti *zu 2* *Solo*

f *f* *p* *pizz.* *pizz.*

Cl.
Ob.
Vcl. Solo
I
VI.
II
Vla
Vcl. B.

204

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Measures 204-210. Violin I and II play a rhythmic pattern of eighth notes. Violin II has dynamic markings *f* and *p*. Viola and Violoncello play a similar pattern with dynamic markings *f* and *p*. The Violoncello part includes the instruction *arco*.

210

Measures 210-216. Violin I and II play a rhythmic pattern of eighth notes. Violin II has dynamic markings *f* and *p*. Viola and Violoncello play a similar pattern with dynamic markings *f* and *p*. The Violoncello part includes the instruction *arco*.

216

Measures 216-222. Includes parts for Clarinet (Cl), Cor Anglais (Cor), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Violin I and II play a rhythmic pattern with dynamic markings *f* and *p*. Viola and Violoncello play a similar pattern with dynamic markings *f* and *p*. The Violoncello part includes the instruction *arco*. The Clarinet and Cor parts play a simple harmonic accompaniment.

222

Musical score for measures 222-225. The score includes parts for C. (Cymbal), Cor. (Cor Anglais), Vln. Solo (Violin Solo), Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Violas I and II (Vla. I, Vla. II), and Violoncello (Vcl. c.). The Vln. Solo part features a prominent melodic line with many sixteenth-note passages. The Violins and Violas parts are mostly accompaniment with some sustained notes. The Vcl. c. part provides a steady bass line. The word "arco" is written above the Violin I and Violin II staves.

226

Musical score for measures 226-229. This system continues the Vln. Solo part with a highly technical, fast-moving melodic line. The other instruments (Violins, Violas, and Cello) continue their accompaniment roles. The Vln. Solo part is the primary focus of this system.

230

Musical score for measures 230-233. The Vln. Solo part continues with a melodic line that becomes more rhythmic and active. The Violins and Violas parts show more rhythmic activity, with some sixteenth-note patterns. The Vcl. c. part maintains a consistent bass line. The overall texture is more complex and rhythmic than in the previous systems.

236

Tutti

f

zu 2

Solo

C

Cor

Vla Solo

VI I

VI II

Vla I

Vla II

VC B

241

Tutti

f

Solo

Vla Solo

VI I

VI II

Vla I

VC B

245

cresc.

Vla Solo

VI I

VI II

Vla I

Vla II

VC B

250 *Tutti*

Cl. *f*

Cor. *f*

Vla Solo

I *f* *Tutti*

Vi. I *f*

Vi. II *f*

Vla I *f*

Vla II *f*

Vc. B. *f*

255

Cl. *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Cor. *zur* *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Vla Solo *Kadenz* *tr* *[a tempo.]* *f*

I *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Vi. I *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Vi. II *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Vla I *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Vla II *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

Vc. B. *[ritard.]* *[a tempo.]* *f*

11341

260

Cl.
Cor.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.

265

Cl.
Cor.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.

ff
ff
ff
ff
ff
ff

zu 2

2 Clarinetti
in A

2 Corni
in D

Viola Solo

Andante moderato

I
Violino

II

I
Viola

II

Violoncello
e
Contrabasso

8

Cl.

Cor.

I
Vi.

II

I
Via

II

Vc.
Cb.

14

Solo

Viola Solo

I
Violino

II

Viola

20

Viol Solo

I
VL
I

I
Viol
I

Viol
II

Viol
B

f *mf*

26

Viol Solo

I
VL
I

I
Viol
I

Viol
II

Viol
B

f *p*

32

Viol Solo

I
VL
I

I
Viol
I

Viol
II

Viol
B

(*p*) (*mf*) (*p*) (*pp*)

38

Vln. Solo
 I
 II
 Vla.
 Vcl. B.

43

Vln. Solo
 I
 II
 Vla.
 Vcl. B.

tr *Tutti*

48

Cl.
 I
 II
 Vla.
 Vcl. B.

54 Solo

Vln Solo
Vln I
Vln II
Vla
Vcl B

61

Vln Solo
Vln I
Vln II
Vla
Vcl B

67

Vln Solo
Vln I
Vln II
Vla
Vcl B

73

Cl. *Muti* *[ritard]*

Cor.

Vla Solo *f*

I *(p)* *Muti* *[ritard]*

VI. *(p)*

II *(p)*

Vla

Vcl. B. *f*

(*al tempo*)

Cl.

Cor.

Vla Solo *tr*

I *Kadenz* (*al tempo*)

VI. *p*

II *p*

I *p*

II *p*

Vcl. B. *p*

Cl.

Cor.

I *p* *tr*

VI. *p*

II *p*

I *p*

II *p*

Vcl. B. *p*

RONDO
(Allegretto)

Solo

2 Clarinetti
in A

2 Corni
in D

Viola Solo

dolce

Rondo
(Allegretto)

Solo

I
Violino

II

I
Viola

II

Violoncello
e
Contrabasso

5

Tutti

f

f

f

f

f

f

f

20

11

Cl.

Cor.

Vcl. Solo

I

VI.

II

I

Vcl.

II

Vcl. B.

sfz

tr

16

Vcl. Solo

I

VI.

II

Vcl. B.

Solo

Solo

pizz.

p

pizz.

22

Vcl. Solo

I

VI.

II

78

Cl.
Cor.
Vcl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vcl. B.

53 *Minore Solo*

Vcl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vcl. B.

60

Vcl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vcl. B.

66

Voz Solo
I
II
RH
LH

75

Voz Solo
I
II
RH
LH

79

Voz Solo
I
II
RH
LH

85

Vln. Solo
 I
 VI
 II
 Vln. B.

98

Vln. Solo
 I
 VI
 II

dolce

100

Cl.
 Cor.
 Vln. Solo
 I
 VI
 II
 Vln. B.

Tutti

f

tr

sfz

106

Cl. (f) Maggiore Solo

Cor.

Vla. Solo sf (f)

Vl. I Solo p

Vl. II p

Vla. I p

Vla. II p

Vcl. B. p

111

Vla. Solo (p)

Vl. I (pp)

Vl. II (pp)

Vla. (pp)

Vcl. B. (pp)

116

Vln Solo
I
II
Vla
Vcl. B.

121

Vln Solo
I
II
Vla
Vcl. B.

127

Vln Solo
I
II
Vla
Vcl. B.

134

Violin Solo
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

mf *tr* *rit*
f
f

141

Solo
(f)
(p)
p
(pp)
f
p
(pp)
p
(pp)

146

(f)
(mf)
(p)
(mf)
(p)
(mf)
(p)
(mf)
(p)

151

Violin Solo
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

(p) (mf)

156

Violin Solo
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

(p) (f) (pp) (mp)

163

(Kadenze)

Violin Solo
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

ad lib p

169

Musical score for measures 169-174. The score is written for a full orchestra and includes a woodwind section (flutes, oboes, bassoons, clarinets), a string section (violins I and II, violas, cellos, and double basses), and a percussion section (snare drum, cymbals, and tom-toms). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking *f* (forte) is used throughout. The word *Tutti* is written above the woodwind staves in measures 170 and 171. Trills (*tr*) are indicated in measures 170 and 171. The score concludes with a double bar line in measure 174.

175

Musical score for measures 175-180. The score is written for a full orchestra and includes a woodwind section (flutes, oboes, bassoons, clarinets), a string section (violins I and II, violas, cellos, and double basses), and a percussion section (snare drum, cymbals, and tom-toms). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking *sfz* (sforzando) is used in measures 175 and 176. Trills (*tr*) are indicated in measures 177, 178, and 179. The score concludes with a double bar line in measure 180.

Robert Schumann

Märchenbilder
für Klavier und Viola
Opus 113

Fairy-Tale Pictures op. 113
for Piano and Viola

Herausgegeben von / Edited by
Wiltrud Haug-Freienstein

Fingersatz der Klavierstimme von / Fingering of piano part by
Klaus Schilde

Fingersatz und Strichbezeichnung der Violastimme von /
Fingering and bowing of viola part by
Jürgen Weber

G. Henle Verlag



22

fp *p* *cresc.*

26

tr *p* *mf* *f* *f* *fp*

30

p

34

fp *fp*

*) Violine:
ff

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 42 features a melodic line with a slur and a fermata. Measure 43 has a complex melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 44 includes a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 45 continues the melodic line with a slur and a fermata, and a trill (tr) in the treble staff.

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 46 has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 47 includes a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 48 features a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 49 continues the melodic line with a slur and a fermata, and a trill (tr) in the treble staff.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 50 has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 51 includes a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 52 features a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 53 continues the melodic line with a slur and a fermata, and a trill (tr) in the treble staff.

54

Musical score for measures 54-57. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 54 has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 55 includes a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 56 features a slur, a fermata, and a trill (tr) in the treble staff. Measure 57 continues the melodic line with a slur and a fermata, and a trill (tr) in the treble staff.

54

*)

cresc.

tr

cresc.

58

f

p

(ff)

62

p

tr

tr

tr

tr

tr

67

pp

tr

(pp)

tr

5

pizz.

*) Violine:

cresc.

**) Violine:

pizz.

II

Lebhaft

The musical score is written for piano and violin. It consists of four systems of music, each with a piano part and a violin part. The piano part is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The violin part is in 2/4 time and features a melodic line with many slurs and accents. The score is marked with a forte dynamic (*f*) and includes various performance instructions such as accents (*^*) and slurs. The measures are numbered 1, 5, 12, and 17.

* Violine:

22

28

34

40

45

51 *Im Tempo*

59

63

67

*) Wiederholung wahrscheinlich statt Achtelpause mit Auftakt wie T. 58/59 gemeint.

*) Repetition probably intended with upbeat as in M. 58-59 rather than eighth-note rest.

*) Probablement reprise au lieu du demi-soupir, avec temps levé comme à M. 58/59

71

71

cresc.

p

cresc.

Measures 71-76: This system contains six measures. The upper staff features a melodic line with accents (^) and a *cresc.* marking. The lower staff has a piano accompaniment starting with a *p* dynamic and accents (^) over the first three measures, followed by a *cresc.* marking.

77

77

sf

Measures 77-81: This system contains five measures. The upper staff has a melodic line with accents (^) and a *sf* marking. The lower staff features a piano accompaniment with triplets (3) and a *sf* marking.

82

82

sf

f

Measures 82-86: This system contains five measures. The upper staff has a melodic line with accents (^) and a *sf* marking. The lower staff features a piano accompaniment with triplets (3) and a *f* marking.

87

87

Measures 87-92: This system contains six measures. The upper staff has a melodic line with accents (^) and triplets (3). The lower staff features a piano accompaniment with triplets (3) and accents (^).

93

93

p

Measures 93-98: This system contains six measures. The upper staff has a melodic line with accents (^) and triplets (3). The lower staff features a piano accompaniment with triplets (3) and accents (^), ending with a *p* marking.

100

Musical score for measures 100-103. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *cresc.* and *ff*. There are accents (^) and a triplet (3) in the piano part.

104

Musical score for measures 104-107. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *ff*. There are accents (^) and a triplet (3) in the piano part.

108

Musical score for measures 108-112. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *ff* and *sf*. There are accents (^) and a triplet (3) in the piano part.

113

Musical score for measures 113-118. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *ff*, *sf*, and *dim.*. There are accents (^) and a triplet (3) in the piano part. The instruction *Etwas zurückhaltend* is present.

119

Musical score for measures 119-122. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f*. There are accents (^) and a triplet (3) in the piano part. The instruction *Im Tempo* is present.

124

Musical score for measures 124-128. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 124 features a triplet of eighth notes in the treble. Measure 125 has a fermata over the first measure. Measure 126 contains a triplet of eighth notes. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 features a triplet of eighth notes. Fingerings 1, 2, and 3 are indicated above the notes.

129

Musical score for measures 129-133. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 129 features a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes. Measure 133 has a triplet of eighth notes. Fingerings 1, 2, 3, 5, and 3 are indicated above the notes.

134

Musical score for measures 134-139. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 134 features a triplet of eighth notes. Measure 135 has a triplet of eighth notes. Measure 136 has a triplet of eighth notes. Measure 137 has a triplet of eighth notes. Measure 138 has a triplet of eighth notes. Measure 139 has a triplet of eighth notes. Fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the notes.

140

Musical score for measures 140-142. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 140 features a triplet of eighth notes. Measure 141 has a triplet of eighth notes. Measure 142 has a triplet of eighth notes. First and second endings are indicated by brackets and numbers 1 and 2.

143

Musical score for measures 143-147. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 143 features a triplet of eighth notes. Measure 144 has a triplet of eighth notes. Measure 145 has a triplet of eighth notes. Measure 146 has a triplet of eighth notes. Measure 147 has a triplet of eighth notes. Fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the notes.

System 1 (measures 149-154). The top staff contains a melodic line with accents and dynamic markings *sf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble, with triplets and accents.

System 2 (measures 155-160). The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chordal accompaniment. The top staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sf*.

System 3 (measures 160-165). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble, with triplets and accents. The top staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sf*.

System 4 (measures 166-171). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble, with triplets and accents. The top staff has a melodic line with accents and dynamic markings *p*.

System 5 (measures 171-176). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble, with triplets and accents. The top staff has a melodic line with accents and dynamic markings *cresc.*

177

Musical score for measures 177-181. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and triplets. Dynamics include accents and a forte (f) marking.

182

Musical score for measures 182-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a driving eighth-note accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and sf markings.

187

Etwas zurückhaltend *Im Tempo*

dim. *sf*

Etwas zurückhaltend *Im Tempo*

Musical score for measures 187-192. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more melodic accompaniment with triplets and a first ending. Dynamics include sf and dim. markings.

193

Musical score for measures 193-197. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady accompaniment with some chords marked with asterisks. Dynamics include sf and pp markings.

198

Musical score for measures 198-202. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady accompaniment. Dynamics include sf and pp markings.

III

Rasch

Mit springendem Bogen

Musical score for measures 1-5. The top staff is a violin line with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a *p* dynamic in the first measure, followed by a crescendo to *sf* in the second measure, then a *p* dynamic in the third measure, and a crescendo to *sf* in the fourth measure. The fifth measure has a *ff* dynamic. The piano part includes a *Mit Pedal* instruction and a first finger fingering (1) in the fifth measure.

Musical score for measures 6-10. The top staff continues the violin line with a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The piano accompaniment features a *p* dynamic in the sixth measure, a crescendo to *sf* in the seventh measure, and a *f* dynamic in the eighth measure. The piano part includes a *Mit Pedal* instruction and a second finger fingering (2) in the sixth measure.

Musical score for measures 11-14. The top staff continues the violin line with a *ff* dynamic. The piano accompaniment features a *sf* dynamic in the eleventh measure, a *tr* (trill) marking in the twelfth measure, and a *sf* dynamic in the thirteenth measure. The piano part includes a *tr* marking in the eleventh measure and a fourth finger fingering (4) in the thirteenth measure.

Musical score for measures 15-18. The top staff continues the violin line. The piano accompaniment features a *p* dynamic in the fifteenth measure. The piano part includes a second finger fingering (2) in the fifteenth measure and a first finger fingering (1) in the sixteenth measure.

19

sf

f *p* *f*

1 2 1 3 4 5

23

sf *p*

1 2 3 4 5

27

sf *f* *p* *sf* *p*

1 2 1 3 4

32

sf *ff* *p*

1 2 3 4 5

37 *pizz.*

mit Pedal

42 *arco* *pizz.* *)

fp

47 *arco*

arco

53

*) Violine:

58

Musical score for measures 58-62. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by notes in a major key with two sharps. Dynamics include *sf* and *pp*. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with dynamics *sf* and *pp*.

63

Musical score for measures 63-66. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *cresc.* marking and ends with a fermata. The piano accompaniment features chords and moving lines, with dynamics *ff* and fingerings 1, 2, 3, and *i*.

67

Musical score for measures 67-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *p* marking. The piano accompaniment features chords and moving lines, with dynamics *p*, *sfz*, and *f*.

71

Musical score for measures 71-74. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *ff* marking. The piano accompaniment features chords and moving lines, with dynamics *sf* and trills (*tr*).

75

Musical score for measures 75-78. The system consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional chords in the left hand. The vocal line contains a melodic phrase. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano right-hand part.

79

Musical score for measures 79-81. The system consists of three staves. The piano right-hand part features a complex, fast-moving melodic line with numerous triplets and sixteenth-note patterns, marked with fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The piano left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The vocal line continues with a melodic line. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the piano right-hand part.

82

Musical score for measures 82-85. The system consists of three staves. The piano right-hand part features a highly technical passage with many sixteenth-note runs and chords, marked with fingering numbers 1 through 5. The piano left-hand part has a bass line with chords. The vocal line continues with a melodic line. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the piano right-hand part.

86

Musical score for measures 86-89. The system consists of three staves. The piano right-hand part features a melodic line with some rests and chords. The piano left-hand part has a bass line with chords and some eighth-note patterns. The vocal line continues with a melodic line.

90

p
Pedal

94

p

98

ff
f
tr
tr

102

sfz *p*
sfz *p* *ffz*
*)

*) Violine:

IV

Langsam, mit melancholischem Ausdruck

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo and mood are indicated as "Langsam, mit melancholischem Ausdruck".

Measure 1: The melodic line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment starts with a half note G3 in the bass and a half note B3 in the treble.

Measure 2: The melodic line continues with quarter notes D5, E5, and F#5. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the bass (G3, A3, B3) and a quarter note C4 in the treble.

Measure 3: The melodic line has quarter notes G5, A5, and B5. The piano accompaniment has quarter notes D4 and E4 in the bass, and quarter notes F#4 and G4 in the treble.

Measure 4: The melodic line has quarter notes C6, B5, and A5. The piano accompaniment has quarter notes G4 and F#4 in the bass, and quarter notes E4 and D4 in the treble.

Measure 5: The melodic line has quarter notes G5, F#5, and E5. The piano accompaniment has quarter notes D4 and C4 in the bass, and quarter notes B3 and A3 in the treble.

Measure 6: The melodic line has quarter notes D5, C5, and B4. The piano accompaniment has quarter notes G3 and F#3 in the bass, and quarter notes E3 and D3 in the treble.

Measure 7: The melodic line has quarter notes A4, G4, and F#4. The piano accompaniment has quarter notes C3 and B2 in the bass, and quarter notes G2 and F#2 in the treble.

Measure 8: The melodic line has quarter notes E4, D4, and C4. The piano accompaniment has quarter notes F#2 and E2 in the bass, and quarter notes B1 and A1 in the treble.

Measure 9: The melodic line has quarter notes G3, F#3, and E3. The piano accompaniment has quarter notes D2 and C2 in the bass, and quarter notes G1 and F#1 in the treble.

Measure 10: The melodic line has quarter notes B2, A2, and G2. The piano accompaniment has quarter notes E1 and D1 in the bass, and quarter notes B0 and A0 in the treble.

Measure 11: The melodic line has quarter notes C3, B2, and A2. The piano accompaniment has quarter notes G1 and F#1 in the bass, and quarter notes E1 and D1 in the treble.

Measure 12: The melodic line has quarter notes D3, C3, and B2. The piano accompaniment has quarter notes F#1 and E1 in the bass, and quarter notes C2 and B1 in the treble.

Measure 13: The melodic line has quarter notes E3, D3, and C3. The piano accompaniment has quarter notes D2 and C2 in the bass, and quarter notes A1 and G1 in the treble.

Measure 14: The melodic line has quarter notes F#3, E3, and D3. The piano accompaniment has quarter notes B1 and A1 in the bass, and quarter notes F#1 and E1 in the treble.

Measure 15: The melodic line has quarter notes G3, F#3, and E3. The piano accompaniment has quarter notes G1 and F#1 in the bass, and quarter notes E1 and D1 in the treble.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 2, 4, 5, 4, 4, 5, 1, 4, 3, 2, 4, 4, 5, 3, 4, 2, 4, 5, 3, 2). The piano part is marked *pp* throughout.

16

Musical score for measures 16-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with triplets and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 5. A 'V' marking is present above the piano staff.

20

Musical score for measures 20-23. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with triplets and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1 and 3. A 'pp' (pianissimo) dynamic marking is present in the piano staff.

24

Musical score for measures 24-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with slurs and ties.

28

Musical score for measures 28-31. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with slurs and ties. A 'pp' (pianissimo) dynamic marking is present in the piano staff. A '4' marking is present above the piano staff.

32

3

12

36

1 1

3

fp

40

tr

cresc.

fp

cresc.

43

tr

5 5

4 4

5 5

46

dim.

49

pp

52

cresc.

56

p

pp

60

pp

4

This system contains measures 60 through 64. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing a steady bass line. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present. A fingering of '4' is indicated for the first measure of the piano part.

64

This system contains measures 65 through 68. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture, with the right hand featuring more intricate patterns and the left hand providing harmonic support.

68

This system contains measures 69 through 72. The vocal line has a more active melodic line. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment, showing some changes in the right-hand part.

72

This system contains measures 73 through 76. The vocal line concludes with a sustained note. The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment, ending with a final cadence.

76

pp

pp

80

pp

fp

pp

85

90

pizz.

4

5 3 3

4

3

4

joaquín gutiérrez heras

canción en el puerto

para viola y piano



EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.

Av. Juárez 18, Desp. 206

06050 México. D.F.

CANCIÓN EN EL PUERTO

para viola y piano

in memoriam Yolanda Moreno

Joaquín Gutiérrez Heras

(1994)

Andante (♩. = ♩ C.63)

Viola

mp

(M.D. sotto voce)

Piano

mp

(con pedal)

5

Vla.

P.

10

Vla.

P.

ce.....den.....do..... **15** *a tempo*

20 *p subito*

ce.....den.....do..... *a tempo*

f *cantando, legato* *mf*

f *(con pedal)*

25

Vla. *molto legato* **30**
p
8^{va}
P. *p*

Vla. *8va* *loc.* *mf*
P. *mf*

35
Vla. *p subito*
P. *p subito*
Red * *Red* *

Vla. *incalzando poco a poco*
P. *Red* * *Red* * *Red* *

molto acce..... le.....

Vla. *ff*

P. *ff*

ped.....

Vla. *ran..... do..... lunga* 45 *pizz. Vivo, ma ce..... den.....* *f*

P.

.... do fino al *Tempo I* 50

Vla. *mf* *mp* *(M. D. sotto voce)*

P. *mp* *(con pedal)*

Vla. *mp* 55

P.

Vla.

Vla.

ce.....den.....do

Vla.

a tempo

Vla.

molto rall.....

Red.-----* Red.-----*

Rodolfo Flores A.