



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al programa obras de J.S. Bach, Carl Stamitz,
Johannes Brahms, Ariel Waller y Claude Bolling

Para obtener el título en
Licenciado Instrumentista en Viola

Presenta
Odette María Tapia Waller

Asesor del trabajo escrito: Gabriela Villa Walls

Asesor de la presentación pública: Thalía Pinete Pellón

México DF. Febrero, 2014



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.

Contenido

Introducción	3
Concierto Brandenburgo No. 6 en Si bemol mayor BWV 1051 Johann Sebastian Bach (1685-1750)	5
Concierto para viola en Re mayor Op. 1 Carl Stamitz (1747-1801)	16
Sonata para viola (o clarinete) No.1 en Fa menor Op. 120 Johannes Brahms (1833-1897)	25
Sonata para viola y piano L. Ariel Waller (1946-)	48
Tango para viola de la Suite de violín y trío de jazz Claude Bolling (1930-)	58
Bibliografía	67

Introducción

La viola, como el instrumento musical que conocemos hoy día, es el resultado de un proceso generado a través de los siglos. Sufrió numerosas transformaciones en las que intervinieron factores de diferente naturaleza: de carácter estructural y físico, acústico-sonoro, social y cultural, valorativo y evolutivo. Todos ellos relacionados con el desarrollo del pensamiento estético y artístico y el impulso humanista de la sociedad.

El repertorio de la viola es muy escaso antes de finales del siglo XIX. Es, en realidad, hasta inicios del siglo XX con el violista virtuoso William Primrose que se comienza a considerar un instrumento solista. Por su aceptación tardía, en muchas ocasiones los violistas nos vemos en la necesidad de tocar transcripciones del repertorio del violonchelo o de la viola da gamba. Sin embargo, aunque no son numerosos, sí hay algunos compositores previos que trataron a la viola como un instrumento con muchas posibilidades, capaz de explotar todos los recursos técnicos del violista y no sólo como un instrumento de orquesta.

El programa que elegí para mi examen profesional constituye, a mi parecer, parte del repertorio obligado para la viola por el desafío técnico e interpretativo que implica. Las obras son representativas de cada periodo donde la viola se desempeñó y fueron compuestas específicamente para el instrumento. Del Barroco seleccioné el Concierto de Brandenburgo No. 6 de Johann Sebastian Bach, un *concerto grosso* acompañado de un ensamble de cámara, por su dotación, poco usual. En este concierto el trabajo con el arco fue una consideración central; al usar un arco moderno, que es más plano y pesado, se requiere de mucho control para realizar los pasajes ágiles y rápidos que el compositor demanda.

Del periodo clásico seleccioné el Concierto en Re Mayor Op. 1 de Carl Stamitz, un concierto solista en un estilo clásico en proceso de consolidación. En el primer movimiento se puede apreciar la forma *allegro* de sonata binaria en manos de Stamitz que se acerca a la forma sonata clásica pero lleva sólo una recapitulación parcial. Esta pieza es un ejemplo interesante de un estilo con rasgos barrocos mezclados con clásicos y una forma sonata temprana.

La forma sonata es el punto de contacto entre Stamitz y las sonatas de Johannes Brahms y Ariel Waller. A pesar de la distancia de más de un siglo

que las separa y de pertenecer a distintos continentes, en sus diferentes técnicas compositivas ambos compositores respetan éste primer movimiento a la manera clásica. En cuanto a la sonata en Fa menor de Brahms, hay que decir que a pesar de haber sido pensada originalmente para clarinete, la primera edición fue propuesta por el mismo compositor como *Zwei Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte*.

La Sonata para viola y piano de Ariel Waller es una muestra de la música mexicana contemporánea. En ella predominan lenguajes sonoros no tonales que implican el uso de escalas sintéticas. Para un músico educado a través del sistema tonal, la ejecución de una obra como ésta representa un gran reto para el oído y, por tanto, para la afinación.

Para finalizar seleccioné el tango de la Suite para violín y trío de jazz de Claude Bolling, un movimiento pensado para la viola por petición de Pinchas Zukerman, para quien fue compuesta esta obra. En el tango, la viola no sólo toma un papel en un conjunto de cámara inusual (trío de jazz: piano, contrabajo y batería), sino también incursiona en la música popular.

Fue una experiencia interesante el trabajar en la elaboración de las notas al programa por la posibilidad de profundizar en el conocimiento de las obras más allá de los elementos técnicos que éstas representan. La investigación ayuda al ejecutante a contar con más elementos para su interpretación, a comprender la historia estética y el valor emocional de cada obra, acercándose así el lenguaje de cada compositor y trascendiendo más allá del lenguaje escrito.

CONCIERTO BRANDENBURGO NO. 6 BWV 1051

JOHANN SEBASTIAN BACH

Dentro de la historia musical es imposible no hablar de Bach, aquel que ha llenado nuestros oídos de una multiplicidad de sonidos. Para los que nos dedicamos a la música nos impone en cada obra un reto de destreza tanto interpretativa como técnica. Desde pequeño fue constructor de su propia formación; se dice que desde niño, viviendo con su hermano, copiaba noche a noche a la luz de luna manuscritos de diversos compositores, aprendiendo así los principios de composición por sí mismo. Nacido en Eisenach, Alemania, el 21 de Marzo de 1685, hijo de la una amplia tradición musical con sus padres Johan Ambrosius y Maria Elisabeth Lämerhirt, descendió de una familia de músicos pertenecientes a la corte y a la Iglesia. Bach encabezó una familia numerosa con un total de veinte hijos, dentro de los que destacan Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) y Johann Christian Bach (1735-1782). En vida tuvo fama de ser un gran tecladista (clavecín y órgano), pero después de su muerte su renombre se debió al dominio del arte del contrapunto. En su música conjuga los estilos alemán, francés e italiano; tiene un extenso control en el lenguaje musical tanto vocal como instrumental, y muchas de sus obras son destinadas exclusivamente a la adoración de Dios, a quién se unió el 28 de julio de 1750.

Bach llegó a la pequeña corte de Anhalt-Cöthen, donde estuvo de 1717 a 1723, para ocupar el cargo de *Kapellmeister*, el rango más alto dado a un músico durante la época barroca. El gobernante era el joven príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen de apenas veinticinco años de edad, hijo de un calvinista. Como los calvinistas eran antagónicos a los esplendores musicales de la liturgia luterana, no había música de la iglesia en Cöthen. Cualquier interpretación de música concertante en la iglesia estaba prohibida¹; sin embargo, en la corte el joven príncipe podía disfrutar de un estilo alegre y cultivado de música, como cantatas seculares y música instrumental. A

¹ Calvino creía que los instrumentos musicales habían sido solamente “tolerados” en el antiguo testamento y que no se debía cantar ninguna cosa que no formara explícitamente parte de la Biblia. Creía que la alabanza debía ser simple, y se opuso a cantar con acompañamiento musical, por partes, y a cualquier texto que no fuera el de los Salmos. (Borrego C., Carranza Federico 2012:10)

diferencia de la mayoría de los príncipes de su época, tenía un buen desempeño en el clavecín, el violín y la viola de gamba, y contrario a la etiqueta, interpretó muy libremente y de manera informal con músicos de su corte. Pronto se hizo muy amigo de su Kapellmeister nuevo, teniendo un gran respeto por él, tratándole incluso como un verdadero amigo.²

Durante éste periodo cabe mencionar que Bach pierde a su primera esposa María Bárbara Bach, y al año siguiente, el viudo conoce a Anna Magdalena Wilcke (una joven y talentosa soprano de apenas 17 años que cantaba en la corte de Köthen) con la que contrae matrimonio. Un año después, el príncipe Leopoldo también celebra sus nupcias y se une en matrimonio con Frederica Henrietta von Anhalt-Bernburg. Y no para suerte de Bach, su nueva esposa era enemiga de la música y del trato del príncipe hacia sus músicos, situación que apresura la salida de Bach de la corte. El compositor se encamina a Leipzig para ocupar la plaza de *Kantor* en la Iglesia de Santo Tomás donde pasaría los últimos años de su vida.

Los seis conciertos Brandenburgo se recogieron en un volumen manuscrito dedicado al margrave de Brandenburgo Christian Ludwing en 1721, pues éste al conocer a Bach en Berlín le dio dicho encargo. Es importante mencionar que los seis no son un ciclo sino una colección. Éstos conciertos probablemente fueron compuestos según la orquesta de la que Bach disponía en Cöthen y no de los músicos de la orquesta del margrave de Brandenburgo, que a su muerte sólo contaba con seis integrantes. El sexto concierto, instrumentado para dos violas *da braccio*³, dos violas *da gamba*, violoncelo y bajo continuo, se considera por muchos el más sencillo de ésta colección, tal vez debido a la parte “fácil” escrita en la segunda viola *da gamba*. Es posible que Bach haya considerado esta parte para el margrave a un nivel técnico que le permitiría tocarla sin dificultad (y algunos aseguran que confiaba para sí mismo la primera viola *da braccio*); sin embargo, considero que toda la música escrita por Bach representa un reto tanto técnico como interpretativo (además, no hay tanta diferencia de dificultad técnica entre la primera y segunda gamba

² Spitta Philipp 1951: 135

³ Viola *da braccio* es un término que se refiere a un instrumento de cuerda frotada apoyado sobre el hombro o brazo y que se toca con la palma de la mano del arco hacia abajo, a diferencia de la viola *da gamba* que se apoyaba entre las piernas y con la palma de la mano del arco hacia arriba. Debido a la clave y registro, posiblemente Bach utilizó el término *da braccio* en este concierto para diferenciar entre las dos violas.

y la primera y segunda viola *da braccio*). Esta obra tiene, además, la particularidad de ser la única escrita por dicho compositor para la viola como instrumento solista y la significativa ausencia de los violines confiere a este concierto una calidad tímbrica particularmente oscura y velada.

El concierto de Brandenburo No. 6 sigue la forma establecida por Giuseppe Torelli estructurado en tres movimientos, rápido-lento-rápido, con los movimientos rápidos en forma *ritornello*. Esta forma *ritornello*, que Torelli comienza a usar y Vivaldi perfecciona, consiste en secciones del *ripieno*⁴ con un material musical que regresa (por eso el nombre de *ritornello*) que alternan con secciones de los solistas. En el primer movimiento (así como en el tercero) los seis músicos comienzan con su tema, dejando paso posteriormente a los solistas iniciando un dialogo entre ellos. Esta forma *ritornello* no solo se utiliza en principio para establecer la tonalidad de apertura sino también para posteriormente afirmar las tonalidades que se desarrollan en el transcurso del movimiento, con lo que se logra una modulación estructural importante y una vinculación entre los temas contrastantes entre los solistas.⁵

El primer movimiento catalogado como *Allegro* (aunque carece de especificación), abre con un canon entre las dos violas *da braccio* con el acompañamiento de las dos violas *da gamba*, el violonchelo y el continuo en octavos dentro de la tonalidad en Si bemol mayor. El canon se desarrolla con el motivo que aparece del compás 1 al 5 y es el primer *ritornello* (compás 1 a 17), presentado a continuación:

⁴ Ripieno (del italiano: *relleno*) es una indicación que se utilizaba principalmente en las composiciones musicales de los siglos XVII y XVIII para distinguir al grupo grande de instrumentos del grupo de solistas.

⁵ Boyd Malcom 1993:356

Fig. 1 J.S. Bach Brandenburg Concerto No. 6, 1er Movimiento cc. 1-7 ⁶

El primer episodio de los solistas se encuentra entre el compás 17 y el 25 que presenta tres motivos diferentes.

a)  que presenta primero el violonchelo, después la primera viola *da braccio*, seguida de la primera viola *da gamba*, la segunda viola *da braccio* y finalmente la segunda viola *da gamba*.




este segundo motivo lo presentan las dos violas *da braccio* acompañadas por las

⁶ Ejemplos musicales extraídos de: Stöckl Karin (ed) (1988) *Johann Sebastian Bach. Brandenburg Concerto No. 6 Bb major BWV 1051*. London: Ernst Eulenburg Ltd.

b) dos violas *da gamba* recordando el inicio del movimiento con los dos



dieciseisavos y octavo.

c)  que continúa entre las dos violas *da braccio* y termina en una cadencia para caer a Fa mayor nuevamente con un breve extracto del primer *ritornello* (compás 25 a 28).

Inicia un segundo episodio del compás 29 al 45 comenzando en Si bemol mayor y jugando con las tonalidades de Fa mayor y Sol menor con los motivos a, b, c y a, hasta volver a presentar dos extractos del *ritornello* ahora en Do menor (compás 46-52).

Un tercer episodio se presenta del compás 53 al 72 con nuevos acontecimientos de los motivos a, b, a, b, c, pasando por las tonalidades de Fa mayor, Re menor y Sol menor que resuelve en ésta última para entrar a un nuevo *ritornello* (compás 73-80).

Del compás 80 al 85 se presenta un cuarto episodio con el motivo “a” en Do menor resolviendo a Mi bemol mayor nuevamente con dos extractos del *ritornello* pero ésta vez comienza la segunda viola siguiendo con el canon la primera (86 al 91).


El quinto y último episodio abarca del compás 92 al 114, dividiéndose de la siguiente manera: del compás 92 al 102 los motivos a, b, c, a, comienzan en Si bemol mayor modulando a Fa mayor y Mi bemol; y del compás 103 al 114 hay una recapitulación de los compases 17 al 25, sólo que los últimos 4 permanecen en Si bemol, para volver a una exacta repetición del primer *ritornello* (compás 114 al 130).

El segundo movimiento,⁷ un *Adagio ma non tanto*, tiene la particularidad de que sólo es ejecutado por las dos violas *da braccio*, el violonchelo y el


⁷ Boyd considera éste movimiento como el inicio de la Sinfonía con la que se abre la segunda parte del Oratorio de Navidad de Bach, que comienza con una armonía muy similar y el contorno melódico (Boyd 1993: 95).

continuo. Éste movimiento comienza con el tema en la segunda viola en la tonalidad de Mi bemol mayor (en los primeros dos compases presenta el primer motivo, y el segundo en el tercero y cuarto compás) contestando la primera viola en el quinto compás en Si bemol mayor (V grado) con el mismo tema y una pequeña cadencia (siempre con el acompañamiento del violonchelo y del continuo).

Primer motivo



Segundo motivo



Adagio ma non tanto



Fig. 2 J.S. Bach Brandenburg Concerto No. 6, 2o Movimiento cc. 1-8

De los compases 11 al 19 se presenta el tema en Si bemol en la segunda viola solista a la que responde la primera en Mi bemol, intercambiando el canon del inicio.

En el compás 20 retoma el tema la primera viola en Do menor a la que responde ahora la segunda viola en el 24 en Fa menor y cadencia para después volverlo a presentar del compás 30 al 39 en el quinto grado de Mi bemol mayor respondiéndole la primera viola en La bemol mayor.

Del compás 40 al 47 las dos violas *da braccio* presentan un desarrollo del segundo motivo, mientras que el violonchelo y el continuo nos recuerdan el primer motivo comenzando en Fa menor, Do menor y al final Sol menor. Al llegar a esta última tonalidad el violonchelo y el continuo presentan la frase completa, respondiendo después la primera viola.

En el compás 54 a 55 existe un puente en el violonchelo en Do menor, mientras que las dos violas lo acompañan. En el compás 56 el violonchelo retoma el segundo motivo en Sol menor y le responden las dos violas en contrapunto hasta el 59 que la primera viola continúa con el segundo motivo.

Fig. 3 J.S. Bach Brandenburg Concerto No. 6, 2o Movimiento cc. 54- 62

Para finalizar, encontramos una cadencia Frigia del IV de Si bemol al V de su relativo menor (Sol menor), muy usada en los movimientos lentos en el Barroco, que indica la continuación inmediata de un movimiento rápido.

El tercer movimiento es un *Allegro* con características de la *giga*: comienza en anacrusa, compás de 12/8 y tempo rápido. Comienza con el *ritornello* en Si bemol que será sencillo percibir durante el movimiento, puesto que lleva las dos violas *da braccio* al unísono. El primero lo encontraremos del compás 1 al 8. Del compás 9 al 11 continúa con el solo entre las violas *da braccio* acompañadas por el violonchelo y el continuo para volver los seis instrumentos al compás 13 y 14, ahora en Fa mayor en un puente con material del *ritornello*, deja nuevamente a las violas *da braccio* y al violonchelo cuatro compases y del 19 al 22 un nuevo puente. A partir del compás 23 hasta el 31 continúa todo el ensamble con motivos del *ritornello* y pequeños solos en las

violas (compás 33 y 34) en la tonalidad original y en el compás 38 presenta nuevamente el *ritornello*.

Allegro

The image displays a musical score for the first ten measures of the third movement of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 6. The score is written for six parts: two violas da braccio (Violin 1 and Violin 2), two violas da gamba (Viola 1 and Viola 2), a cello (Violoncello), and a double bass/viola (Violone e cembalo). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Allegro'. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-10. The two violas da braccio play a melodic line consisting of eighth notes, while the other four parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fig. 4 J.S. Bach Brandenburg Concerto No. 6, 3er Movimiento cc. 1 al 10

Del compás 46 al 65 hay una sección intermedia donde presenta una nueva idea en el discurso animado entre las dos violas *da braccio* con recordatorios pertenecientes a los motivos del *ritornello*, esto lo encontraremos en Sol menor y Re menor, como se nota a continuación:

Fig. 5 J.S. Bach Brandenburg Concerto No. 6, 3er Movimiento cc. 46 al 54

A partir del compás 66 hasta el final ocurre un “da capo” de los 44 primeros compases y así concluye el tercer movimiento.

Además, del enriquecimiento que implica abordar el estilo barroco, a mi parecer, esta obra es importante no sólo por el desempeño técnico que requiere la destreza de la mano izquierda, o la derecha en el arco, sino también al ser una obra donde la viola *da braccio* tiene un lugar primordial; Corelli en sus *concerti grossi* siempre la utiliza como parte del *ripieno* y es hasta Telemann y Bach donde se comienza a usar como instrumento solista. Bach, además del concierto de Brandenburgo No. 6, la utiliza como solista también en el Brandenburgo No. 3. Es especialmente, por el repertorio escaso de esta época, que los violistas nos vemos obligados a tocar transcripciones de obras escritas para viola da gamba, violín y violonchelo. Por lo tanto, contar con una obra que aborde el nivel técnico y de virtuosismo propio del instrumento convierte al Brandenburgo No. 6 en una obra de repertorio obligado para los que a él nos dedicamos.

Para un músico moderno es importante poder dominar la técnica del arco, ya que al usar un arco más largo y pesado se requiere de mayor control. Además del uso de cuerdas de metal, ya que antiguamente se usaban de tripa. En particular, la ejecución de la segunda viola representa un reto al instrumentista, ya que casi siempre va en desfase con la primera.

El correcto ensamblaje de las seis partes de la obra conlleva un trabajo detallado tanto en articulación, afinación y sonoridad⁸, no sólo al ser un grupo de cámara numeroso, sino por la combinación de instrumentos antiguos y modernos. Esto propicia que la uniformidad de la articulación, la concepción del fraseo y la afinación misma se alcancen tras la conciliación de dos prácticas interpretativas distintas.

⁸ Durante el periodo barroco no existió una frecuencia fija asignada para el La, podía variar desde un La 465 Hz en Venecia en siglo XVII hasta un La 392 Hz en Francia durante el siglo XVIII. Actualmente, en el movimiento de la interpretación históricamente informada, existe la convención de utilizar La 415 Hz como frecuencia predeterminada para la ejecución de la denominada Música Antigua.

CONCIERTO EN RE MAYOR OP.1 PARA VIOLA Y ORQUESTA

CARL PHILIPP STAMITZ

Carl Philipp Stamitz nació un 8 mayo de 1745 y fallece el 9 de noviembre de 1801; compositor, violinista y violista, hijo de Johann Stamitz, es el representante más destacado de la segunda generación de la Escuela de Mannheim. Es particularmente recordado por sus conciertos para clarinete y viola.

Tuvo una temprana educación musical por parte de su padre, que pierde a la edad de 11 años. Después toma clases con Christian Cannabich (1731-1798), sucesor de su padre como concertino y líder de la orquesta de Mannheim, y tiempo después con Ignaz Holzbauer (1711-1798) y Franz Xaver Richter (1709-1789). Cuando tenía 17 años Stamitz fue empleado como violinista en la orquesta de la corte. En 1770 dimitió de su cargo y comenzó a viajar como virtuoso en el violín, la viola y la viola *d'amore*. Aceptaba compromisos a corto plazo pero nunca tuvo éxito en alcanzar una posición alta con alguno de los principales príncipes u orquestas de su tiempo. Murió en la pobreza. Nueve años después de su muerte en 1801, sus bienes fueron puestos a la subasta para cubrir sus deudas, y nada se vendió, perdiéndose todo.

Carl Stamitz compuso más de 50 sinfonías, 38 sinfonías concertantes y más de 60 conciertos para violín, viola, viola *d'amore*, violonchelo, clarinete, flauta, fagot y otros instrumentos. Él también escribió una buena cantidad de música de cámara para diversas combinaciones. Muchos de sus trabajos siguen perdidos. De los que sobreviven, algunos de sus conciertos para clarinete y viola son considerados entre los mejores disponibles para dichos instrumentos.⁹

En el siglo XVIII, el concierto grosso fue perdiendo popularidad y dio paso a los conciertos para solista dotándolos de virtuosismo, sin embargo conservaron los tres movimientos (rápido-lento-rápido) de la forma barroca. Empieza a nacer la nueva forma sonata que tendrá finalmente su lugar hasta ser totalmente definida por Haydn y Mozart. Aquí se comienzan a explotar la habilidad del ejecutante cuando la orquesta hace una pausa dándole lugar a

⁹ Wolf Eugene K. *et all* 2001: 24, 270 y 271.

hacer una *cadenza* sin acompañamiento (generalmente improvisada, aunque ahora están escritas) normalmente en un estilo rítmico libre y como exhibición creativa y virtuosa.

Stamitz tiene su herencia de Mannheim: los efectos dinámicos, la textura homofónica, los contrastes temáticos (generalmente sus temas secundarios en la dominante) y un estilo clásico en proceso de consolidación donde en ocasiones los recursos barrocos se mezclan con los del nuevo estilo. Esto se puede apreciar en su uso de la forma sonata; generalmente sus primeros movimientos están en la forma sonata binaria (como la forma sonata clásica pero sólo con una parcial recapitulación) o siguiendo los ejemplos de los conciertos de Torelli, en forma *ritornello*. Sus segundos movimientos por lo general son líricos y expresivos con apoyaturas sentimentales y en tonos menores. En sus últimos movimientos frecuentemente encontramos los rondó-sonatas.¹⁰

En el concierto en Re mayor Op. 1 para viola y orquesta, se compone (además del habitual conjunto de cuerdas de dos grupos de violines, violas, violonchelos y contrabajo) de pasajes en violas divididas tocando dos partes separadas, dos clarinetes¹¹ y dos cuernos franceses. Gracias a ésta orquestación, el concierto tiene una sonoridad bastante cálida y oscura, tal vez con la intención de hacer coincidir con el timbre del solista. A veces, en el segundo movimiento el solista es acompañado sólo por dos violas de la orquesta. Stamitz hace un uso eficaz de los diferentes colores tonales de la viola, para adaptarse a diferentes ideas musicales utilizando todos los registros del instrumento.

El primer movimiento, *Allegro (non troppo)*, se asemeja más a la forma sonata pues presenta dos temas y una especie de reexposición, pero ambos temas son presentados en la tónica y la reexposición solo presenta el segundo tema. Abre con una larga exposición orquestal del primer tema, primero sólo con las cuerdas que con un *crescendo* llevan a una segunda presentación del tema, de un modo más enérgico, con la toda orquesta. Un puente une el pasaje

¹⁰ Webster James 2001: 23, 691

¹¹ El clarinete no se utiliza comúnmente en la orquesta en ese momento, pero ya es común en Mannheim.

hasta el segundo tema (que se presenta en Re mayor y es más lírico), para concluir la exposición. Primer tema (compás 1 al 8):

Allegro.

Alto Viola.

6.

Klavier.

Fig. 6 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 1er Movimiento cc. 1-18 ¹²

Segundo tema (compás 48 al 51)

Fig. 7 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 1er Movimiento cc. 48-57

¹² Ejemplos musicales extraídos de Gertsch N., Weibezahn A. (2003) Viola Concerto No.1 in D major. Munich: G. Henle Verlag

Tras esta amplia introducción, la viola solista (compás 72) recoge las ideas musicales introducidas por la orquesta del primer tema, desarrollándolas con pasajes virtuosos como octavas y arpeggios en posiciones altas. A continuación, un puente de la orquesta y el solista conduce al segundo tema interpretado por la viola en La mayor (compás 120) y concluye con arpeggios en dicha tonalidad.

The image displays a musical score for the first movement of C. Stamitz's Viola Concerto No. 1, measures 69 to 96. The score is presented in five systems, each containing three staves: the top staff for the Viola Solo, the middle staff for the Piano, and the bottom staff for the Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Viola Solo part begins with a 'Solo' marking and dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The Piano part includes markings for 'Red.' and *p*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 8 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 1er Movimiento cc. 69 al 96

Segundo tema del 120 al 123:

This musical score shows the second theme of the first movement of C. Stamitz's Viola Concerto No. 1, measures 120 to 123. It is written for a viola and an orchestra. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of three staves: the top staff is the viola part, and the bottom two staves are the orchestra. The viola part begins with a melodic line in measure 120, followed by a trill in measure 121. The orchestra provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

This musical score shows the second theme of the first movement of C. Stamitz's Viola Concerto No. 1, measures 115 to 126. It is written for a viola and an orchestra. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of three staves: the top staff is the viola part, and the bottom two staves are the orchestra. The viola part begins with a melodic line in measure 115, followed by a trill in measure 116. The orchestra provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Fig. 9 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 1er Movimiento cc. 115 al 126

Así en el compás 137 el solista da espacio a la orquesta a tocar el tema por primera vez en La mayor.

This musical score shows the first theme of the first movement of C. Stamitz's Viola Concerto No. 1, measures 135 to 144. It is written for a viola and an orchestra. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of three staves: the top staff is the viola part, and the bottom two staves are the orchestra. The viola part begins with a melodic line in measure 135, followed by a trill in measure 136. The orchestra provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Fig. 10 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 1er Movimiento cc. 135 al 144

En el compás 166 entra la viola haciendo un desarrollo con el primer motivo tanto del primer tema como del segundo, primero en La mayor, Mi mayor y finalmente nos lleva de nuevo a la tonalidad original, donde para concluir reexpone el segundo tema con el solista y la orquesta tocando juntos en el compás 230. A partir del compás 240 la viola hace un par de pasajes virtuosos para dejar a la orquesta sola del compás 251 al 257 haciendo el puente que

une el final del concierto con la cadencia de la viola, para retomar la orquesta la coda del compás 259 al 271.

El segundo movimiento es un *Andante moderato* escrito en 3/8 en Re menor. Tiene como característica el empleo por parte del compositor de frases repetidas con señalamientos del *forte* la primera vez y *piano* la segunda, característico de la Escuela de Mannheim. Aquí la dinámica se convierte en parte integral de la música. Comienza con una introducción de la orquesta de trece compases para después acompañar a la viola solista en el compás 14 que entra con el primer tema; cuatro compases después hace una pequeña variante del mismo, dejando a la orquesta en el V grado para resolverlo a Fa mayor (el relativo mayor) nuevamente acompañando a la viola solista en el compás 23, donde expondrá un nuevo material en un desarrollo en ésta tonalidad.

Andante moderato.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano introduction starting at measure 14 with a *p* dynamic. The second system continues the piano accompaniment with *mf* and *p* dynamics. The third system features a *Solo* section for the viola, marked *p*, with the piano accompaniment providing harmonic support.

Fig. 11 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 2o Movimiento cc. 1-17

Compás 31 al 38 (Fa mayor):

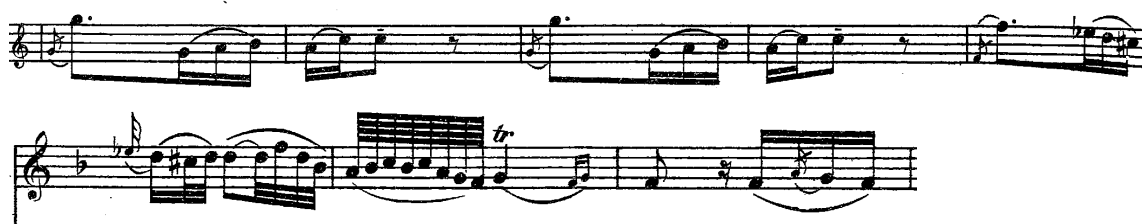


Fig. 12 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 2o Movimiento cc. 31-37

En el compás 64 hay de nuevo una modulación de la viola y la orquesta para regresar a la tonalidad original, mostrando en el compás 70 ocho compases de material temático antes expuesto en Fa mayor¹³ ahora en Re menor.



Fig. 13 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 2o Movimiento cc. 70-76

En el compás 79 se presenta la cadencia del solista, para terminar la orquesta en una pequeña coda de 12 compases.

En el tercer movimiento, un Rondó *Allegretto*, comienza la viola exponiendo el tema A de 8 compases para repetirlo después con la orquesta.



Fig. 14 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 3er Movimiento cc. 1-8

¹³ En algunos pasajes, como ya se mencionó, la viola solista es acompañada solamente por dos violas de la orquesta.

En el compás 17 comienza la segunda sección de 21 compases en La mayor, donde la viola expone el nuevo material acompañada por la orquesta, para en el compás 38 volver a presentar la sección A, nuevamente primero en la viola y luego en el *tutti* de la orquesta.

En el compás 54 comienza una nueva sección de 40 compases con pasajes virtuosos en la viola en Re menor, dentro de los cuales, en el compás 80 al 84, en el manuscrito se encuentran una serie de círculos arriba de las cabezas de las notas¹⁴. Hoy estos símbolos señalarían armónicos, pero varias ediciones como la G. Henle Verlag o la PWM Edition afirman que representan *pizzicati* con la mano izquierda un adelanto virtuoso para la época.¹⁵ En todo caso, en la mayoría de las grabaciones disponibles de esta obra, este segmento se toca con arco.



Fig. 15 C. Stamitz Viola Concerto No.1, 3er Movimiento cc. 70 al 84

Así regresa nuevamente a la sección A de 16 compases, para mostrar una nueva sección virtuosa con arpeggios, escalas, dobles cuerdas y posiciones altas en la viola en Re mayor durante 56 compases.

Presenta por última vez la sección A, concluyendo la orquesta y la viola juntas.

Las cadencias que seleccioné para tocar en este concierto son las compuestas por Paul Klengel, que, por sus requerimientos técnicos, la hace una de las cadencias más virtuosas escritas para dicho concierto.

Paul Klengel (13 de mayo de 1854 en Leipzig - 24 de abril de 1935 en Leipzig) fue un violinista alemán, violista, pianista, director de orquesta, compositor, director y arreglista, hermano del chelista Julius Klengel. Estudió en el Conservatorio de Música de Leipzig. De 1881 a 1886 fue director de coro de la Sociedad de Música Euterpe en Leipzig y desde 1888 hasta 1891, trabajó

¹⁴ Gertsch N., Weibezahn A. 2003

¹⁵ El pizzicato en el repertorio solista para violín es generalmente atribuido a Paganini.

en el Stuttgart Hofkapelle. Se unió al Conservatorio de Leipzig como profesor de violín y piano. Era un músico versátil: como violinista y pianista buscó una carrera como concertista y solista, y además, compuso obras para violín, viola y piano, así como canciones y obras corales. Paul Klengel era el "arreglista de casa" para la editorial Simrock. Él es conocido por sus arreglos artísticos para violín y viola, muchos de los cuales, como esta cadencia, todavía se utilizan para la enseñanza.¹⁶

Existen tres obras pertenecientes al periodo clásico representativas para la viola y éste concierto es considerado de repertorio obligado, tanto por sus dificultades técnicas como interpretativas y la claridad en la articulación en los pasajes tanto rápidos como lentos. Es, incluso, en la mayoría de las orquestas un requisito indispensable de audición para el ingreso a éstas (al igual que la cadencia de Klengel), pues le exige al interprete el dominio de los diversos elementos de la técnica básica del instrumento.

Para tocar este concierto es necesario dominar la destreza de la mano izquierda en posiciones muy altas en la viola, el uso de dobles cuerdas (quintas y octavas), armónicos, acordes, *pizzicatos* con mano izquierda, así como los diversos golpes de arco que requiere como *staccato*, *portato*, *legato* y acentos de ambas manos. El arco de la época, al ser de menor peso y longitud que el actual, implica que al tocar en la viola moderna los pasajes rápidos y con las articulaciones requeridas, se necesite de mayor destreza. Indudablemente, con esta pieza un violista adquiere muchos de los recursos necesarios para convertirse en solista.

¹⁶ Forbes, Watson 2001: 10, 108

SONATA PARA VIOLA Y PIANO OP. 120 FA MENOR

JOHANNES BRAHMS

Johannes Brahms fue un compositor y pianista alemán. Nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833, en una familia luterana, hijo de Johana Henrika Christiane Nissen y Johann Jakob Brahms (contrabajista); desde pequeño recibió clases de piano, violoncello, corno y composición con Eduard Marxen. Pasó gran parte de su vida profesional en Viena, donde fue líder de la escena musical. Durante su vida, la popularidad y la influencia de Brahms fueron considerables a raíz de una observación del siglo XIX hecha por el director Hans von Bülow, quien en algunas ocasiones agrupó al compositor con Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven como una de las "tres B". Brahms falleció en Abril de 1897.

Compuso para piano, conjuntos de cámara, orquesta sinfónica y para voz y coro. Fue pianista virtuoso, estrenó muchas de sus obras y trabajó con algunos de los artistas más importantes de su época, entre ellos la pianista Clara Schumann y el violinista Joseph Joachim. Fue un perfeccionista intransigente que prefirió destruir algunas de sus obras y dejar otras inéditas cuando no le satisfacían.

Brahms tiene la particularidad de ser considerado tanto un tradicionalista como un innovador. Por un lado, su música está profundamente arraigada en las estructuras y técnicas de composición de los maestros del Barroco y Clásico; por otro, era apasionado del folclore, (incluyendo la poesía popular, los cuentos y la música), así como de los cuentos de caballería. Impulsado por este interés, alrededor de 1840 empezó a juntar una colección de manuscritos de canciones populares.

Después de la muerte de Robert Schumann, Brahms revivió la música de cámara. Su producción en este género se extiende a lo largo de 40 años en un total de 24 obras completas, a partir del Trío de piano op. 8 (1854) hasta las sonatas para viola o clarinete Op.120 (1894).

La dirección que la vida de Brahms tomó en sus últimos años tuvo un profundo impacto en su estilo de composición y proporcionó el ímpetu para el origen de las dos sonatas Op. 120. Las cartas de Brahms en esta época muestran que estaba muy deprimido debido a la muerte de muchas de sus

amistades, teniendo que lamentar la pérdida de muchas relaciones personales. Él debe haber sentido un gran dolor y miedo a la vida frente a la muerte de estos amigos, dentro de los que se encuentran su hermana Elisa y su ex alumna de piano Elisabeth von Herzogenberg, que se convirtió, junto con Clara Schumann, en una de las mujeres más importantes y cercanas en su vida.¹⁷

Había decidido dejar de componer hasta que una actuación del clarinetista Richard Mühlfeld (1856-1907) reavivó su deseo de volver a escribir. Durante su visita a la corte ducal de Meiningen en marzo de 1891, Brahms se vio profundamente impresionado por la maravillosa interpretación de Mühlfeld¹⁸, clarinetista principal de la corte de (aunque su entrada a la orquesta había sido como violinista). Brahms escribió en una carta a Clara Schumann: "Nadie puede tocar el clarinete más bello que Herr Mühlfeld".¹⁹ Así, reanudó su actividad en la composición con el Trío Op. 114 y el quinteto de clarinete Op. 115. En el verano de 1894 Brahms se retiró a Ischl, donde compuso las Sonatas Op. 120 en Fa menor y Mi bemol, en las mismas tonalidades de los conciertos para clarinete de Weber. Las partes de clarinete en estas cuatro obras fueron transcritas para la viola (otro instrumento favorito de Brahms) por el mismo compositor. Él escribe a Clara sobre estas sonatas:

Estoy esperando la visita del clarinetista Muhlfield y trataré dos sonatas con él, por lo que es posible que podamos celebrar tu cumpleaños con la música. [...] Me gustaría que pudieras estar con nosotros, porque él toca muy bien. Si pudieras improvisar un poco en Fa menor y Mi bemol, que serían las dos sonatas.²⁰

Las sonatas fueron estrenadas en una fiesta de la familia Sommerhoff junto con el Trío de clarinete, viola y piano de Mozart y fueron interpretadas públicamente en Tonkünstlerrein en Viena el 7 de enero de 1895. Si bien representan una culminación de los logros de Brahms como compositor de música de cámara, las sonatas también ocupan un lugar especial en la historia

¹⁷ George S. B., Walter Frisch 2001: 180-203

¹⁸ Muchos compositores escribieron obras especialmente para Muhlfield, incluyendo Waldemar von Bausnern, Gustave Jenner, Henri Marteau, Carl Reinecke, la princesa Marie de Sajonia-Meiningen, y Stanford y Theodor Verhey. (Tyndall Emily 2010: 5)

¹⁹ Litzman Berthold 1927: 258

²⁰ *Ibidem*, 262.

del clarinete y la viola, por los retos técnicos y musicales para ambos instrumentos.

Las sonatas fueron publicadas por primera vez en junio de 1895 por Simrock, bajo el título de *Zwei Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms, Op.120, F moll No.1, No.2 Es dur.*²¹ (Chissel 1977: 72). Simrock fue un importante editor de obras de Brahms, además de uno de sus amigos más cercanos. Recibió la partitura y la parte del clarinete de las sonatas el 26 de febrero de 1895 y recibió la versión de viola a los pocos días. Brahms retrasó la publicación de la edición actual para viola y piano, quizás porque necesitaba tiempo para añadir nuevos pasajes y cambiar registros para que fueran más adecuados para la viola (al comparar la partitura de clarinete y viola se pueden apreciar estos cambios) y aprovechar el uso de dobles cuerdas.²²

La viola apenas comenzaba a tener popularidad, desde el barroco y el clásico ya había recibido interés por parte de algunos compositores (como Stamitz o Hoffmaister) es hasta finales del siglo XIX que es considerado más como un instrumento solista. Brahms en su *Serenade* Op. 16 había omitido los violines, con la viola en la parte aguda; más tarde hizo lo mismo en el movimiento de apertura sombría del *Requiem* Alemán. Su alto concepto de la viola se exhibe en obras como el cuarteto de cuerda, Op. 51 y el quinteto de cuerdas Op. 88 y Op. 111, dos sextetos de cuerda, Op. 18 y Op. 36, y los cuartetos de cuerda, Op. 51, N ° 1 y 2 y Op. 67. En el tercer movimiento del cuarteto de cuerdas Op. 67, el tema principal se lo confía a viola; este tema en particular está presente durante todo del movimiento, mientras que los violines y violonchelo discretos proporcionan apoyo a esta melodía. Brahms también demostró su comprensión del potencial de la viola con sus dos canciones para contralto, viola y piano, Op. 91.

En el Barroco el término *sonata* se utilizó con relativa libertad para describir obras reducidas de carácter instrumental, por oposición a la *cantata*, que incluía voces. En la época de Arcangelo Corelli las dos formas principales de sonata eran la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia) y la *sonata da camera*

²¹ Aunque las composiciones se designan como Sonata para clarinete, Brahms también incluye "o Viola" en sus títulos

²² Kyung ju Lee 2004: 19

(sonata de cámara). Los dos tipos de sonata eran generalmente para uno o dos solistas con el acompañamiento de bajo continuo. La *sonata de chiesa* usualmente constaba de cuatro movimientos: una introducción lenta, un *allegro* a veces fugado, un *cantabile* y un final enérgico, en forma de *minuet* o *de giga*. La *sonata da camera*, por otra parte, con una influencia muy grande de la *suite*, estaba conformada por movimientos de danza. Ya para la época de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel la forma de la *sonata da chiesa* había adquirido estabilidad. A inicios de la época clásica pasó a reservarse el término de sonata para obras compuestas para un instrumento de teclado solo o bien un piano y uno o más instrumentos melódicos, concebidas de acuerdo con una estructura de tres o cuatro movimientos en los que el tema musical se presenta, se expone, se desarrolla y se recapitula de acuerdo a una forma convencional en el primer movimiento, llamada forma *allego* de sonata (procedimiento que no hay que confundir con la sonata como género musical).

La sonata romántica, a diferencia de la sonata clásica, pondría mucho más hincapié en el desarrollo que en la exposición, tomando prestados, en algunos casos, elementos de la fuga y la variación para expandir la duración de la obra, así como el uso de diversas tonalidades para enriquecerla.

Como ya mencioné en el capítulo anterior, la forma sonata, o *allegro* de sonata, alcanzó su consolidación con Haydn y Mozart en el siglo XVIII, y éste fue un modelo a seguir para todos sus sucesores para movimientos rápidos de sonatas, conciertos, música de cámara y música para piano solo. Brahms no es la excepción en su primer movimiento de ésta sonata *Allegro appassionato*. Comienza con una pequeña introducción del piano de 4 compases, presentando el primer tema con la viola del compás 5 al 12; hace un pequeño desarrollo de este tema, haciendo una transición a partir del compás 25 donde presenta fragmentos del primer tema en el piano mientras la viola le acompaña con arpeggios.

Viola

Piano

Vla.

Pno.

Fig. 16 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 1- 12²³
 En los compases 38 al 52 presenta una segunda parte en Re bemol mayor.

Viola

Piano

Vla.

Pno.

Fig. 17 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 38-50

²³ Ejemplos musicales extraídos de Steegmann Monica (1974) *Johannes Brahms. Sonatas Op. 120 for Piano and Clarinet (version for viola)*. Munich: G. Henle Verlag

Muestra un nuevo tema en la dominante (Do menor) en el compás 53 con una rítmica más energética, haciendo otro desarrollo de este tema con arpeggios en la viola.

Fig. 18 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 53-55

En el compás 77 comienza el cierre de la exposición en la viola con segmentos del primer tema. Así en el compás 90 comienza el desarrollo en La bemol mayor con la idea presentada en el compás 53, de vez en cuando acompañada por tres octavos derivados de la introducción, a manera de adorno.

Fig. 19 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 90 al 95

En el compás 100 vuelve a presentar algo muy similar pero modulando a Mi mayor.

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 100-104. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Viola part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Viola part starts with a dynamic marking of *p* and the instruction *dolce*. The Piano part starts with a dynamic marking of *p*. The score shows the following notes:

Measure	Viola	Piano
100	A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter)	F#3 (quarter), C#4 (quarter), G#3 (quarter)
101	F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter)	F#3 (quarter), C#4 (quarter), G#3 (quarter)
102	D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter)	F#3 (quarter), C#4 (quarter), G#3 (quarter)
103	B3 (quarter), A3 (quarter), G#3 (quarter)	F#3 (quarter), C#4 (quarter), G#3 (quarter)
104	G#3 (quarter), F#3 (quarter), E4 (quarter)	F#3 (quarter), C#4 (quarter), G#3 (quarter)

Fig. 20 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa menor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc.100 al 104

En el compás 116 va a Do sostenido menor. Del tema lírico cambia nuevamente a un tema enérgico y rítmico para introducir partes del segundo tema en el compás 120. El piano vuelve en el compás 131 a presentar cuatro compases de transición para volver a Fa menor, donde, en compañía de la viola, volverán en 3 compases a la reexposición.

The image displays three systems of musical notation for Viola and Piano. The first system (measures 117-120) features the Viola part with a dynamic marking of *f marc.* and the Piano part with triplets and a dynamic marking of *f ben marc.*. The second system (measures 121-124) shows the Piano part with *sf* markings. The third system (measures 125-128) includes the Viola part and the Piano part with *sf* and *f sempre e ben marc.* markings.

Fig. 21 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 117 al 128

En el compás 138 comienza la reexposición donde, tanto la viola como el piano, adornan el primer tema con arpeggios. En el compás 145 ocurre nuevamente una transición con dobles cuerdas en la viola para presentar en el 153 la segunda parte antes presentada, pero ahora en Fa mayor.

The image displays a musical score for Viola and Piano, measures 138 to 151 of Johannes Brahms' Sonata Op. 120 in F minor. The score is organized into three systems. The first system shows the Viola and Piano parts. The Viola part begins with a half note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. The Piano part starts with a half note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. The second system continues the Viola and Piano parts. The Viola part has a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Piano part has a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The third system features a Viola part with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Piano part has a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, espress., dim., p), articulations (accents, slurs), and triplets.

Fig. 22 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa menor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 138 al 151

Vuelve a presentar el segundo tema ahora en Fa menor en el compás 168, entrando primero el piano y después la viola. Lo desarrolla con arpeggios, al igual como hizo en la exposición y cierra de ésta manera la sección pero ahora continúa en la tonalidad.

The image displays a musical score for Viola and Piano, measures 172-180 of Brahms' Sonata Op. 120 in F minor. The score is divided into three systems. The first system shows the Viola and Piano parts with dynamics 'p ben marc.' and 'cresc.'. The second system shows the Viola and Piano parts with dynamics 'f'. The third system shows the Viola and Piano parts with dynamics 'f'. The key signature is F minor and the time signature is 3/4.

Fig. 23 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 1er Movimiento cc. 172 al 180

La coda comienza en el compás 206 donde la viola repite el primer tema, pero en el segundo motivo modula a Fa mayor y termina la frase en el relativo menor (Re bemol). En el compás 214, con motivos del primer tema, vuelve a Fa menor, donde el compositor marca un cambio de tiempo un poco más lento. En el compás 227 recuerda en el piano los cuatro primeros compases introductorios del movimiento y la viola termina tocando los dos compases iniciales, hasta concluir en Fa mayor con un Do en la viola y arpeggios en los últimos tres compases en el piano.

El segundo movimiento, *Andante un poco adagio* en La bemol mayor, tiene una forma ternaria ABA' y Coda, presentando en cada sección (A y B) un

tema diferente y en la tercera sección nuevamente una primera sección pero con una variante (A'). El primer tema es presentado por la viola en los primeros 12 compases, comenzando en La bemol y desarrollándolo en el V grado para, por medio de una cadencia rota, volver a presentar los primeros cuatro compases del tema en la tonalidad original en el compás 13. Continúa con la misma rítmica anterior pero aun en La bemol y resuelve a la segunda parte en Re bemol mayor.

Andante un poco adagio ♩=69

Viola *p sotto voce*

Piano *p*

Ped. Ped. Ped. Ped.

6

Vla. *espress. p* *ter*

Pno. *p*

Viola *>dolce*

Pno. *dolce*

Ped. Ped. Ped. Ped.

Fig. 24 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 2o Movimiento cc. 1 al 22

La segunda sección (B) comienza en el compás 23 en Re bemol mayor con arpeggios en la mano derecha del piano y una figura rítmica de octavo con punto y dieciseisavo y octavo en la mano izquierda que al siguiente compás imitará la viola.

Fig. 25 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 2o Movimiento cc. 23 y 24

En el compás 27 por enarmonía cambia a Do sostenido menor por cuatro compases, luego vuelve a Re bemol mayor y continúa con este juego entre Re bemol mayor y Do sostenido menor hasta el compás 36 donde cambia al relativo mayor (Mi mayor). La cadencia del compás 41 es interrumpida por la aparición del primer tema (en la tonalidad actual) introducida por el piano en dos compases, para después, con una progresión del piano, volver a la primera sección (A') en el compás 49, nuevamente en La bemol Mayor. Esta sección tiene una variante: la viola vuelve a presentar los primeros 20 compases una octava más bajo.

Sección B:

The image displays a musical score for Section B of J. Brahms' Sonata Op. 120, Fa minor, 2nd movement, measures 26 to 37. The score is arranged in three systems, each featuring a Viola part and a Piano (Pno.) part. The key signature is three flats (Fa minor) and the time signature is 2/4. The first system shows the Viola part starting with a *p* dynamic. The second system shows the Viola part with *dolce* and *pp* dynamics. The third system shows the Viola part with *p* and *cresc.* dynamics. The Piano part provides accompaniment throughout, with various rhythmic patterns and dynamics.

Fig. 26 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 2o Movimiento cc. 26 al 37

La coda comienza en el compás 71 en La bemol con arpeggios y figuras rítmicas de la sección B pero continuando en La bemol mayor. En los últimos siete compases la viola recuerda una vez más el primer motivo del primer tema (3 compases) y concluye con un Do sincopado tres compases después para terminar en un acorde de Ier grado con el piano.

El tercer movimiento, *Allegretto grazioso*, también de forma ternaria es un *scherzo*: escrito en $\frac{3}{4}$, consta de dos partes contrastantes, A y B, y la repetición textual del A. La primera parte, A, está en La bemol mayor y B,

llamada trío, está en el relativo menor (fa menor); concluye presentando nuevamente A de manera similar al principio.

Comienza en el V grado (Mi bemol mayor) con la primera frase de ocho compases en la viola y termina en la tónica (La bemol mayor), para en los siguientes ocho repetir dicha frase pero ahora en la mano derecha del piano y la viola acompañando.

Allegretto grazioso ♩=144

The image displays a musical score for the third movement of J. Brahms' Sonata Op. 120 in F minor for Viola and Piano. The tempo is marked 'Allegretto grazioso' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the Viola and Piano parts. The Viola part begins with a first phrase in the fifth degree (E-flat major) and ends on the tonic (F major). The Piano part begins with a first phrase in the fifth degree and ends on the tonic. The second system shows the Viola playing a second phrase while the Piano plays the first phrase in the right hand. The third system shows the Viola playing the first phrase again while the Piano plays the second phrase in the right hand. Dynamics include *p teneramente* and *f*.

Fig. 27 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 3er Movimiento cc. 1 al 16
 En el compás 17 la viola presenta un segundo tema; siete compases después hace una pequeña inflexión a Re bemol donde el piano usa cuatro compases de transición para en el compás 29 volver a presentar los primeros cuatro

compases del primer tema (en el piano), nuevamente en Mi bemol mayor. La viola desarrolla el resto de la frase en La bemol y en el compás 39 hace una pequeña *Codetta* para repetir el material ya expuesto en el compás 17 (segundo tema).

Segundo tema (compás 17 a 24):

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 17-24. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Viola part (top) has a melodic line with slurs and ties. The Piano part (middle) consists of two staves with chords and moving lines. The Viola part (bottom) continues the melodic line. The Piano part (bottom) continues with chords and moving lines.

Fig. 28 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 3er Movimiento cc. 17-24

La segunda parte (B), el *Trío*, comienza después de la repetición en el compás 48 en Fa menor. El piano lleva la melodía y la viola le acompaña para terminar en el V grado y modular a La bemol mayor; la viola ahora presenta éste nuevo tema en dicha tonalidad en el compás 64, haciendo un pequeño desarrollo (pasando por las tonalidades de La bemol mayor, Mi bemol mayor y Fa menor) hasta el compás 89 donde repite nuevamente estos 26 compases. Al terminar la cadencia en Fa menor, deja dos compases como cierre: el primero con un acorde en segundo tiempo que produce una incertidumbre rítmica y el segundo con un calderón como preparación para retomar nuevamente la primera parte.

Segunda parte (B):

Viola *p*

Piano *p molto dolce*

The first system of the musical score features a Viola part on a single staff and a Piano part on two staves. The Viola part begins with a dynamic marking of *p* and consists of a series of dotted notes with accents. The Piano part is marked *p molto dolce* and features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both the treble and bass clefs.

Vla. *mp*

Pno. *pp*

The second system continues the musical score. The Viola part is marked *mp* and shows a melodic line with some rests. The Piano part is marked *pp* and continues with its intricate texture, including a section with a *pp* dynamic marking.

Vla. *dim.*

Pno.

The third system concludes the musical score. The Viola part is marked *dim.* and features a melodic line with accents. The Piano part continues with its complex texture, ending with a *dim.* dynamic marking.

Fig. 29 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 3er Movimiento cc. 48 al 63

Desarrollo de la segunda parte (compás 64 al 89):

Viola



Piano

Vla.



Pno.

Vla.



Pno.

Fig. 30 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 3er Movimiento cc. 64-89

En el compás 92 vuelve al material de la primera parte: el primer tema de ocho compases primero en la viola y luego en el piano. Nuevamente presenta el segundo tema en el compás 108 y así repite los siguientes 30 compases ya antes presentados (compás 17 al 47), añadiendo sólo la indicación *calando* en los últimos seis compases de la *Codetta*, con lo cual concluye el movimiento.

El último y cuarto movimiento, *Vivace*, está en la forma de rondó sonata, que se podría esquematizar de la siguiente manera: ABACB'A'.

El movimiento comienza con el motivo unificador de toda la obra de tres blancas. Principia el piano en la tonalidad de Fa mayor con ocho compases de introducción, en los que en los últimos cuatro se une la viola con un efecto de eco presentando el mismo motivo primero en *forte* y después en *piano*. El tema del rondó comienza hasta en el compás 9, presentado por la viola durante cuatro compases.

Vivace $\text{♩} = 100$

Viola

Piano

f

f non legato e ben marc.

Vla.

Pno.

p grazioso

p grazioso

Vla.

Pno.

leggiero

leggiero

Vla.

Pno.

p

Fig. 31 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 4o Movimento cc. 1 al 16

En el compás 17 modula a La mayor y vuelve a presentar en la viola el primer tema (compás 25); termina nuevamente con el motivo de unión presentado dos veces por la viola y piano en conjunto y una vez sólo por el piano, dando lugar a tres compases de transición a Do mayor.

Comienza B en Do mayor (compás 42) con tresillos de negra en la viola, a los que contesta el piano con la misma rítmica. Primero presenta la melodía el piano, al la que responde la viola compases después con la misma melodía pero a intervalo de una tercera ascendente.

The image displays a musical score for the fourth movement of J. Brahms' Sonata Op. 120 in F minor for Viola and Piano, measures 42 to 53. The score is organized into three systems. Each system consists of two staves: the top staff is for the Viola and the bottom staff is for the Piano. The key signature is one flat (F minor), and the time signature is common time (C). The score features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and slurs. The word 'dolce' is written below the first staff of each system. The first system (measures 42-45) shows the Viola and Piano playing together. The second system (measures 46-49) continues the musical development. The third system (measures 50-53) concludes the passage. The Viola part in the first system has a 'dolce' marking. The Piano part in the first system has a 'dolce' marking. The Viola part in the second system has a 'dolce' marking. The Piano part in the second system has a 'dolce' marking. The Viola part in the third system has a 'dolce' marking. The Piano part in the third system has a 'dolce' marking.

Fig. 32 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 4o Movimiento cc. 42 al 53

En el compás 62 la viola vuelve con el motivo principal (continuando en Do mayor) y es respondida por el piano. En el 72 repite los cuatro compases introductorios de la viola y presenta nuevamente el primer tema; hace una transición al compás 93 donde presenta la primera frase ahora en el piano y a esto responde nuevamente la viola. A partir del compás 101 el piano tiene cuatro compases donde modula del V grado (Do mayor) a La mayor. La viola toma nuevamente el primer motivo para modular ahora a Re menor.

Comienza la tercera sección (C) en Re mayor (compás 119); el patrón rítmico es negra con punto, corchea y negra, que se presenta Primero cuatro compases en el piano y después en la viola una cuarta arriba y después como lo presenta el piano.

The image displays a musical score for Viola and Piano, measures 119-133 of Brahms' Sonata Op. 120, Fa minor, 4th movement. The score is divided into two systems. The first system shows measures 119-123, with the Viola part starting in measure 119 and the Piano part starting in measure 120. The second system shows measures 124-128, with the Viola part starting in measure 124 and the Piano part starting in measure 125. Dynamics include *p*, *p semplice*, *pp*, and *cresc.*

Fig. 33 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 4o Movimiento cc. 119 al 133

En el compás 142 regresa el motivo unificador en la viola, acompañando al piano que muestra nuevamente la segunda parte (B') en Fa mayor .

Fig. 34 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 4o Movimiento cc. 142 al 144

Del compás 163 al 173 se repite tres veces este mismo motivo en compañía del piano; primero en Re bemol mayor, luego en su enarmónico Do sostenido menor y por último en La mayor.

Fig. 35 J. Brahms Sonata Op. 120 Fa minor for Viola and Piano, 4o Movimiento cc. 163 al 171

El motivo regresa una cuarta vez en Fa mayor, acompañado ahora del primer tema que modifica después con *staccatos* en la viola y el piano. En el compás 200 muestra el motivo principal una octava más alta en la viola, primero en Fa y luego una tercera más arriba, para concluir con una coda de diez compases con la que el piano y la viola terminan en un acorde juntos.

Las obras de Brahms, por lo general se caracterizan por su “elasticidad” en cuestión de tiempo; constantemente coloca anotaciones para retrasar una frase o empujarla un poco, incluso a veces en un mismo compás. También juega cambiando de lugar los acentos, cuestión que en una obra de cámara como ésta se beneficia por una mayor comunicación entre los intérpretes. Usa distintas articulaciones (que también por lo general anota): *legato*, *leggiero*, *marcato* y *staccato*. Sus anotaciones de dinámica, como por ejemplo <>, Fanny Davis lo describe como una “expresión de sinceridad y calidez” que puede significar no sólo una ampliación de volumen sino también de tiempo (Musgrave M. 2003: 172). “*Dolce y Sotto voce*” son anotaciones expresivas para la interpretación. El uso del *portamento*, según Joachim, es un buen efecto cuando es usado con “buen gusto y moderación”²⁴. Se utiliza generalmente para dejar suspendida una frase y/o cadencia. El *vibrato* en la época de Brahms aún no era muy usual, sólo se usaba para dar “expresividad” en ciertos momentos, como en las notas agudas, en los acentos expresivos o como ornamento en las notas de mayor importancia en una frase²⁵. Es así como la sonata requiere de los instrumentistas poner atención no sólo en el desempeño técnico que la obra demanda, sino sobretodo en el aspecto interpretativo.

Como intérprete la sonata requiere ciertos desempeños técnicos que ayuden a la musicalidad, tales como el uso del *vibrato*, que no sólo requiere un vibrato amplio todo el tiempo, sino de diferentes intensidades para lograr un efecto expresivo. En el uso del arco en *legato*, al tener melodías tan largas y con cambios de cuerda y posición tan lejanos, es importante mantener la línea y la intensidad de éste que, conjunto al *vibrato*, darán mayor expresividad a los matices. En el aspecto de música de cámara, esta es una obra que necesita atención de ambos intérpretes y no sólo de la técnica; existen muchos cambios de tiempo, *ritardandos* no escritos, hemiolas, cambios de acentos y desfases rítmicos entre ambos instrumentos que hacen crucial la comunicación y flexibilidad entre los intérpretes.

²⁴ Musgrave 56

²⁵ *Ibidem* 58

SONATA PARA VIOLA Y PIANO

ARIEL WALLER

Ariel Waller es originario de la Ciudad de México donde nació el 23 de enero de 1946. Desde temprana edad, al escuchar las interpretaciones al piano del compositor Gavilondo Soler, sintió el deseo de incursionar en la música; sin embargo la oportunidad no vino sino hasta muchos años después al tomar clases particulares de piano. Ingresó a los 14 años a la Escuela Nacional de Música y tomó clases con los profesores Aurelio Fuentes en el violín, Consuelo Ibarra, Dora Senior de Eguiluz y Nestor Castañeda León en el piano; paralelamente entró a la facultad de medicina, por lo cual, más adelante, tuvo que abandonar sus estudios como instrumentista. Gracias al apoyo del maestro Filiberto Ramírez decidió cambiar a la carrera de composición.

Como compositor ha escrito más de ochenta partituras entre las que encontramos música para coro, orquesta y, sobre todo, música de cámara. Durante sus primeros años, la evolución musical comenzó a permitir el desarrollo de la música vanguardista de la cual no compartía el gusto, por lo que estuvo apegado a la música tonal; sin embargo poco después aparece un nuevo movimiento en el que se pretendía regresar a algunas tendencias anteriores dejando el vanguardismo. Ante éstas circunstancias y fortalecido el aspecto nacionalista, inicia una nueva etapa de su composición con el ciclo de canciones con textos en náhuatl, donde utiliza como estructura musical dos acordes de donde extrae la melodía y armonía de dicha obra. En otras canciones, utiliza acordes disonantes con novenas de dominante, sextas aumentadas y contrapunto, enriqueciéndose con polirritmia por influencia de Igor Stravinsky.

En los años noventa ingresa a la Liga de Compositores de Música de Concierto y a la Sociedad de Autores de Música, donde las reuniones mensuales lo enriquecen y busca nuevos derroteros musicales como en el Andante para marimba y viola, en la que dentro de lo tonal usa elementos modales.

En la búsqueda de una nueva sonoridad escribe la cantata "Digno es el Cordero" para tenor, coro, marimba, piano y multipercusiones. En esta pieza hace una mezcla de dodecafonismo, modalidad y tonalidad ampliada. Otro ejemplo es el trío No. 1 donde estructura el primer movimiento de acuerdo al

dodecafonismo; el segundo movimiento tiene como base el himno a San Juan Bautista en su forma gregoriana; y el tercer movimiento usa el lenguaje del “rock and roll” que rememora su juventud en la preparatoria.

En su afán de querer dejar la tonalidad y buscar un nuevo ámbito sonoro comenzó a usar nuevas escalas para su composición. Ha usado la pentafonía no diatónica con la escala “Hirajoshi” y escalas simétricas (C-Db-E-G#-A). En otras composiciones apreciamos hexafonía como la escala Prometeo y una escala simétrica diseñada por él mismo (C-Db-E-F-G#-A). En otras partituras ha hecho uso de la escala octafónica.

Escala Hirajoshi 

Escala Prometeo 

Escala Octafónica 

En cuanto a la Sonata para viola y piano, compuesta en 2006, el primer movimiento está escrito dentro de la forma tradicional del *allegro* de sonata con dos temas, un puente que los une, desarrollo y reexposición. El contenido sonoro surge de una escala hexáfona personal del compositor construida a base de semitonos en forma concéntrica: Do, Re bemol, Mi, Fa, Sol, La bemol (medios tonos separados el primero por tono y medio y el segundo por un tono). De ésta misma exposición de notas se extrae la armonía y el contrapunto. En ocasiones podemos encontrar acordes por triadas como se hace en la armonía tradicional, pero en otros momentos se utilizan los sonidos como bloques de cuatro o seis notas para acompañar la melodía.

El primer movimiento de la sonata inicia con el primer tema primero en Do por dos compases y luego repitiendo éste motivo en los siguientes dos en

²⁶ Persichetti Vincent 1995:48

Fa, vuelve a enunciar lo mismo en una octava más arriba en el compás 4. Del compás 6 al 14 varía el tema en disminución rítmica en la viola.

Fig. 36 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 1er Movimiento cc. 1-5 ²⁷

El puente del compás 15 al 18 nos presenta el segundo tema en el compás 19, al igual que con el primer tema, en el compás 24 lo muestra una octava arriba y lo desarrolla del compás 29 al 35.

²⁷ Ejemplos musicales extraídos de Waller Ariel (2006) *Sonata para viola y piano*. Manuscrito del compositor.

Fig. 37 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 1er Movimiento cc. 19 al 25

El desarrollo del movimiento comienza en el compás 36 intercalando el primer y segundo tema hasta el compás 63. Así la reexposición comienza en el compás 64 con el primer tema, y sin presentar el puente en el compás 69 vuelve con el segundo tema. Concluye en el compás 83 con una Coda de ocho compases.

El contenido sonoro del segundo movimiento *Andante lento* surge de la misma escala, pero ahora la forma musical es la forma ternaria ABA'. Comienza la viola sola con el tema principal en dos compases al que responde el piano una quinta abajo. En el compás 9 presenta una pequeña variante de dicho motivo.

Andante lento $\text{♩} = 72$

The musical score consists of three systems. The first system shows the Viola and Piano parts from measure 1 to 4. The Viola part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The Piano part has a half rest in the first measure, then a half note chord of B2 and C3 in the second measure, and a half note chord of B2 and C3 in the third measure. The second system covers measures 5 to 8. The Viola part has a half rest in measure 5, then a half note chord of B2 and C3 in measure 6, and a half note chord of B2 and C3 in measure 7. The Piano part has a half rest in measure 5, then a half note chord of B2 and C3 in measure 6, and a half note chord of B2 and C3 in measure 7. The third system covers measures 9 to 14. The Viola part has a half rest in measure 9, then a half note chord of B2 and C3 in measure 10, and a half note chord of B2 and C3 in measure 11. The Piano part has a half rest in measure 9, then a half note chord of B2 and C3 in measure 10, and a half note chord of B2 and C3 in measure 11.

Fig. 38 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 2o Movimiento cc. 1 al 14

En el compás 15 el piano presenta nuevamente el motivo principal (cuatro compases) y después se acompaña de la viola haciendo una pequeña Coda para finalizar la primera parte. La sección B comienza en el compás 28 con tres compases del piano, donde muestra un pequeño motivo en la mano izquierda que después presentará la viola.

The musical score consists of two systems. The first system shows the Viola and Piano parts from measure 28 to 29. The Viola part has a half rest in measure 28, then a half note chord of B2 and C3 in measure 29. The Piano part has a half rest in measure 28, then a half note chord of B2 and C3 in measure 29.

Fig. 39 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 2o Movimiento cc. 28 y 29

A partir del compás 34 éste motivo melódico será utilizado en quintillos (como lo muestra la siguiente figura) tanto en la viola como en el piano. A partir del compás 50 hace una pequeña Coda de 4 compases para concluir éste segmento.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part (Vla.) is in the upper staff, and the Piano part (Pno.) is in the lower staff. The Viola part features a melodic motif with a fermata and a 'c' marking. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking and a 'c' marking.

Fig. 40 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 2o Movimiento cc. 34

Regresa al primer segmento (A') con pequeñas diferencias en el compás 54, presentando ocho compases donde nuevamente muestra primero el tema en la viola, con respuesta en el piano. Utiliza algo del material del segundo segmento y en el compás 68 presenta nuevamente el primer tema en el piano acompañado por la viola, dejando un Fa suspendido en los últimos tres compases en la viola.

The image displays a musical score for Viola and Piano, specifically the second movement of Waller's Sonata. The score is presented in three systems. The first system includes the Viola part (top staff), the Piano part (middle staff), and a lower Piano part (bottom staff). The second system continues the Piano and lower Piano parts. The third system shows the Viola part (top staff), the Piano part (middle staff), and the lower Piano part (bottom staff). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. Dynamics include *p* and *pp*.

Fig. 41 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 2o Movimiento cc. 68 al 78

El último movimiento, III *Allegro Vivace*, también está en la forma ternaria ABA', pero a diferencia del movimiento anterior, aquí la segunda sección (B) será aún más contrastante con la primera parte al hacer un cambio súbito de tiempo, de compás y, por única vez en la obra, al incluir un momento tonal. El movimiento está basado en un tema recurrente, que son los primeros cuatro compases con que inicia, y que encontraremos en distintas ocasiones tanto en la viola como en el piano. Este tema recurrente lo presenta primeramente la viola acompañada por el piano con el motivo rítmico que marcará el movimiento (silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y dos semicorcheas).

Allegro Vivace
♩ = 100

Fig. 42 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 3er Movimiento cc. 1 al 4

Después, la viola sola presenta nuevamente la frase con acordes en los segundos tiempos a modo de acompañamiento. En el compás 10 el piano comienza un pequeño desarrollo del tema seguido dos compases después por la viola. En el compás 20 regresa nuevamente la frase principal, presentada exactamente igual que al principio, con la variante de que, al dejar la viola sola con el tema los segundos tiempos, los vuelve *pizzicati*. En el compás 27 deja a la viola acompañando el desarrollo que ahora presenta el piano.

Fig. 43 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 3er Movimiento cc. 24 al 26

En el compás 42 comienza la segunda parte (B) marcada por un *Adagio* en 4/4 donde, por única ocasión en toda la obra, el lenguaje se vuelve tonal. Comienza en el V grado la La menor donde la viola tiene un solo de cuatro compases para después acompañar al piano que presenta el nuevo tema.

Adagio.
♩ = 60

The image displays a musical score for Viola and Piano. It is titled "Adagio." with a tempo marking of a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score is in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system shows the Viola part (top staff) with a piano (p) dynamic marking. The piano accompaniment (middle and bottom staves) is mostly rests, with a few notes in the final measure. The second system shows the Viola part with a piano (p) dynamic marking and a fermata over the final measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Fig. 44 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 3er Movimiento cc. 42 al 46

Repite este tema en Fa menor y Re menor en la viola ahora acompañada por el piano. En el compás 58 vuelve a La menor con la viola sola en 5 compases.

Súbitamente vuelve al Tiempo I en 2/4 regresando al lenguaje modal, donde el piano presenta el tema principal (dos veces, la segunda a la octava debajo de la primera) acompañado con síncopas en la viola. Así presenta la frase un par de veces más alternando entre la viola y el piano.

Tempo I
♩ = 100

The image shows a musical score for Viola and Piano. It consists of two systems of three staves each. The top staff is for the Viola (C-clef), the middle for the Piano (treble clef), and the bottom for the Piano (bass clef). The tempo is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *p*, and *m*.

Fig. 45 A. Waller Sonata para Viola y Piano, 3er Movimiento cc. 63 al 70

En el compás 96 vuelve a presentar de forma idéntica los compases 20 al 30 dando así lugar a la Coda que comienza en el compás 107. Los últimos compases terminan con acordes en la viola.

Es importante como instrumentista acercarse a las nuevas formas de composición, a la música mexicana de concierto y a los compositores que le dan auge.

La Sonata tiene como dedicatoria “a mi sobrina Odette”. Fue compuesta en mi cumpleaños 17 con motivo de mi futuro examen profesional; es por ello que como obra mexicana he decidido incluirla en mi programa. Entre los requerimientos técnicos que exige están el uso de distintas posiciones en la viola para los diversos temas que presenta, algunos más brillantes en posiciones más bajas y otros más oscuros en posiciones altas en las cuerdas graves. En cuanto al uso de golpes de arco, hace uso del *staccato*, *portato* y *legato*, además de la flexibilidad que demandan los cambios de tiempo y el uso de disonancias propias de la escala hexáfona.

TANGO (VIOLA) DE LA SUITE DE VIOLIN Y PIANO JAZZ TRIO CLAUDE BOLLING

La música no está exenta del mestizaje. Así, de la asimilación entre el viejo mundo y América, han surgido no sólo una nueva especie de hombre sino con él una nueva música que ha marcado con su ritmo y vitalidad las nuevas generaciones.

Claude Bolling, pianista, compositor, arreglista y director de orquesta, nació en Cannes (Francia) el 10 de abril de 1930, donde ha vivido desde entonces excepto durante la ocupación alemana. Músico muy precoz, estudió primero música clásica; recibió clases de Marie Louise "Bob" Colin, y descubrió el jazz gracias a un compañero de escuela. En 1945 ganó el concurso de aficionados organizado por el *Jazz Hot* y el *Hot Club of France* en París. Creó su primer grupo a los 16 años, y realizó su primera grabación a los 18. En 1945 formó un grupo con Claude Abadie y Claude Luter, que sería uno de los primeros intentos serios de hacer jazz tradicional en Francia después de la II Guerra Mundial. Con ocasión de la Gran Semana del Jazz de 1948 en París, acompañó a la gran cantante de blues Berta Hill y posteriormente tocó junto a los principales músicos americanos de entonces. En 1955 formó su primera orquesta, aunque las dificultades económicas tras la postguerra hicieron imposible mantenerla en activo. Tras cumplir el servicio militar, trabajó en todos los clubes de moda y grabó sesiones y conciertos, convirtiéndose en uno de los músicos más destacados y respetados del momento. Trabajó entre otros con Duke Ellington (su decisiva influencia jazzística), Count Basie, Jimmy Lunceford y Glenn Miller. Es autor de un estilo propio que fusiona la música clásica y el jazz (su *Suite para flauta y piano de jazz* estuvo 530 semanas en las listas de ventas de Estados Unidos). En los setenta organizó una importante Big Band, (que todavía mantiene en activo) y además de haber sido arreglista de los principales cantantes franceses, ha compuesto la música de más de cien películas, entre ellas: "*Borsalino*", "*Louisiane*", "*Flic Story*" y "*The Awakening*".²⁸

La idea de asociarse con jazz clásico a menudo ha inspirado personalidades musicales tan diversas como George Gershwin, Dave Brubeck, Jacques Loussier, e incluso grupos como el Cuarteto de Jazz Moderno o los

²⁸ Gregory Andy (Ed) 2003: 53

Swingle Singers. En cuanto a Claude Bolling se refiere, este tipo de experiencia fue abordado por primera vez en 1965 con "Jazz Gang Mozart Amadeus". Más tarde, el joven pianista Jean-Bernard Pommier (ganador del premio Tchaikovsky) quien había tocado con Bolling en varios programas de televisión, le pidió que compusiera un pieza sobre la base de un diálogo entre dos pianos uno en jazz, el otro clásico. A partir de este intercambio entre dos lenguajes musicales nació una creación única en 1972: "la sonata para dos pianistas", el primer hito que los americanos terminarían por llamar "música *crossover*". Tiempo después Jean-Pierre Rampal le pidió a Bolling que escribiera una pieza musical que asociara a la flauta clásica con el piano jazz. El resultado fue la ya mencionada Suite, que ganó numerosos premios, animando a músicos como Alexandre Lagoya, Pinchas Zukerman, Yo-Yo Ma, entre otros, a pedirle trabajos similares para sus respectivos instrumentos.

La *Suite para violín y trío de jazz con piano* fue comisionada a Bolling por el aclamado violinista y violista Pinchas Zukerman (como el constata en el disco que graba junto al compositor).²⁹ El conjunto de danzas de la suite, en este caso Bolling lo extiende a danzas modernas mezcladas con el jazz. Esta Suite consta de ocho números (*romance, caprice, gavotte, tango, slavonic dance, ragtime, valse lente y hora*), pero es el cuarto número, el *Tango*, el escrito con dedicatoria para la viola por petición de Zukerman, el que nos ocupa aquí.

El jazz y el tango, a pesar de ser diferentes estilos y géneros, tienen una estrecha relación, la cual merece detenernos un momento para hacer un recuento de sus coincidencias.

Hace unos años en la Academia Porteña del Lunfardo, el estudioso Oscar Bozzarelli desarrolló la tesis de que tango y jazz tienen raíces similares, planteando las siguientes coincidencias: 1) las polirritmias de danzas rituales africanas muy anteriores a la era cristiana, 2) algunos ámbitos comunes en su desarrollo, como el prostibulario, 3) contemporaneidad y estilos parecidos entre los primeros pianistas de *ragtime* (una de las fuentes del jazz) y de tango, 4) la inclusión de ritmos de habaneras (género que influyó en el tango) en ciertas piezas de jazz, 5) el hecho de que los pioneros de ambos géneros eran

²⁹ Bolling, C (1977) Suite for Violin and Jazz Piano Trio (Disco compacto)

músicos autodidactas e intuitivos.³⁰

El músico, compositor y crítico musical Pompeyo Camps en su ensayo “Tango y Ragtime” habla del *ragtime*, un género musical estadounidense que se popularizó a finales del siglo XIX y cuyo más grande cultor fue Scott Joplin. Fue derivado de la marcha, caracterizado por una melodía sincopada y un ritmo acentuado en los tiempos impares (primer y tercero) y se considera precursor del jazz.

Camps destaca sus estrechas vinculaciones con el tango. Dice que ambos nacieron en la misma época.³¹ Este autor destaca que la primera etapa del tango es contemporánea del *cakewalk*, un baile que se desarrolló en las plantaciones del sur de Estados Unidos, se puso de moda alrededor de 1880, y que musicalmente surgió de las gigas para violín y banjo de la música tradicional. Existe una relación musical muy evidente entre el *cakewalk* y el *ragtime*, con idénticos antecedentes. De hecho, muchos de los primeros *rags* eran, en realidad, *cakewalks*. Así el *ragtime* se populariza en tiempos de la Guardia Vieja, que es el nombre que recibió el movimiento cultural, la etapa y el grupo de músicos, poetas y bailarines que crearon el tango. No existe coincidencia entre los historiadores para precisar el momento de comienzo y final del movimiento, pero hay coincidencia en ubicar el inicio en las últimas dos décadas del siglo XIX y el final entre la segunda y la tercera década del siglo XX. Si bien los orígenes del tango son anteriores a la Guardia Vieja, es en ésta etapa que el tango adopta el nombre que lo identifica y adquiere originalidad musical y coreográfica propia. También toma el bandoneón como su instrumento típico. Entre los compositores más renombrados están Rosendo Mendizábal y Ángel Villoldo.

El tango era conocido en los Estados Unidos desde las primeras décadas del siglo y algunos de sus temas más característicos terminarían siendo versionados por músicos de jazz. Tras el arribo a Buenos Aires de la primera orquesta de jazz que pisó suelo argentino (la *American Jazz Band*), muchas agrupaciones típicas de tango comenzaron a tocar y grabar jazz. Algunos ejemplos sobre los nexos entre estos dos géneros americanos son las

³⁰ Salaberry Javier 2010

³¹ Cita la fecha de la primera publicación de un tema de Joplin en 1899 mientras dos años antes Rosendo Mendizábal había estrenado en 1897 en Buenos Aires, el que se considera el primer tango rioplatense: “El entrerriano” (Camps 1976:3)

fusiones de Piazzolla con el saxofonista Gerry Mulligan y el vibrafonista Gary Burton, y las conocidas versiones de Louis Armstrong de “Adiós muchachos” y “El Choclo”.

El tango está por lo general en compás binario, con una figura rítmica característica y presenta *ostínatos* rítmicos sincopados.

El *Tango* de Bolling tiene la siguiente estructura: ABA'B'A" y Coda. La sección A comienza en Do menor, la primera frase se presenta del compás 1 al 6 en *pizzicati* en la viola y en el contrabajo; se repite un poco más desarrollada del compás 7 al 21. Vuelve a presentar éste fragmento en Sol menor del compás 22 al 34.

Fig. 46 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 1 al 11 ³²

En el compás 35 entra el piano acompañando a la viola y al contrabajo, haciendo dos compases después un pequeño solo con intervalos por cuartas (muy comunes tanto en el jazz como el en tango), primero en Sol menor y después en Re menor a modo de puente.

Fig. 47 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 35 al 38

³² Ejemplos musicales extraídos de Bolling C. Zukermman P. (1980) *Claude Bolling. Suite for violin and jazz piano trio*. USA: Hal Leonard Corporation

Después, entre el compás 43 al 50 hace una progresión utilizando ritmos sincopados usuales en el tango (acentuando el primer y cuarto tiempo); así, estos 16 compases son a modo de puente para en del compás 51 al 54 presentar un nuevo tema más lírico (B), que desarrolla en diferentes tonalidades (Sol menor, Re menor y Mi bemol mayor), que enriquece con acordes de séptima disminuida en los diferentes grados.

Fig. 48 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 49 al 57

A partir del compás 76 comienza una pequeña coda, con escalas virtuosas en la viola y ritmos sincopados en el piano, acompañado de la batería (que entra por primera vez). Esta progresión resuelve en el compás 85 con cuatro compases de cadencia de la viola sola con el primer motivo rítmico e intervalos similares a los referentes del segundo tema. Concluye el piano con cuatro compases que servirán de unión para volver a presentar la primera sección.

Fig. 49 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 85 al 92

Así, en el compás 93 vuelve la primera sección: se repiten los primeros treinta y cuatro compases de *pizzicati* de la viola con el bajo, ahora acompañados también por la batería (A'). Los siguientes 8 compases son similares a los anteriormente presentados, pero esta segunda vez se toca a una octava alta en la viola, nuevamente presentando la progresión de dobles cuerdas en la viola pero acompañando una improvisación en el piano.

The image shows two systems of musical notation for a violin and jazz piano trio. The first system features a violin part with an 'Impro.' section marked with a 'p' dynamic and a 'U' in a box. The piano part has a 'mf' dynamic and chords Gm7 and A7. The second system continues the violin and piano parts with various fingering and articulation markings.

Fig. 50 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 132 al 135

Presenta nuevamente la segunda sección (B'), pero ahora con una rítmica sincopada.

The image shows a system of musical notation for a violin and jazz piano trio. The violin part features a section marked with a 'V' in a box and a 'f' dynamic. The piano part has a 'f' dynamic and a chord Fm.

Fig. 51 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 139 al 141

Repite la pequeña coda (compás 147 al 155) pero ahora con arpeggios en la viola y *ostinatos* rítmicos en el piano para en el compás 156 volver al primer tema (A''), con arco tanto en la viola como en el contrabajo, haciendo más sincopado el segundo motivo.

Fig. 52 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 153 al 161

Reitera este primer tema en el cuarto grado (Fa menor) a modo de “swing” en el piano (compás 162 al 178). El swing es un estilo de jazz que se originó en Estados Unidos a finales de los años 1920, generaliza los *riffs*³³ melódicos y le da más libertad a la batería que es el único instrumento que cumple con una función predominante rítmica.

Fig. 53 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 162 al 170

Después lo presenta en la dominante (Sol menor) nuevamente en la viola y en contrabajo, respondiéndole el piano nuevamente en Do menor.

³³ *Riff*: frase corta repetida varias veces con crescendo final.

A partir del compás 193 comienza la coda con tresillos (el primer motivo rítmico que aparece en la pieza) tanto en la viola, el contrabajo y el piano, haciendo una progresión hasta el compás 204 donde vuelve a presentar el primer tema en Do menor haciendo otra variación rítmica del segundo motivo.



Fig. 54 C. Bolling Suite for violin and jazz piano trio, Tango cc. 194 al 196

En el compás 210 la mano izquierda del piano y el bajo permanecen en un pedal, mientras la mano derecha del piano presenta una progresión con material del segundo motivo, a lo que responde la viola sola para terminar en *pizzicati* con el piano y el bajo en un *pianissimo*.

Considero ésta obra importante en el repertorio de la viola, no sólo por la dificultad técnica: los acordes por cuartas e intervalos disonantes aunados a la instrumentación misma de la pieza (batería) hacen que la afinación adecuada requiera de los cuatro instrumentistas una escucha cuidadosa. También representa un desempeño diferente para el violista, combinando un ambiente un tanto “clásico” y popular. Así permite al intérprete una ejecución de su instrumento más versátil, dando lugar a desarrollarse en múltiples medios y escenarios, capaz de proyectarse a distintos públicos. De igual manera, le da la oportunidad de pertenecer a un ensamble poco usual para este instrumento: el Trío de Jazz (piano, bajo y batería), que permite incursionar en distintos géneros.

BIBLIOGRAFÍA

- Avins, Styra (1997) *Johannes Brahms Life and Letter*. N.Y.: Oxford
- Bas Julio (1947) *Tratado de la Forma Musical* (2ª Edición). Buenos Aires: Ricordi Americana
- Boyd, Malcom (1993) *Bach: The Brandembrug Concertos*. N.Y.: Oxford
- _____ (2000) *Bach*. N.Y.: Oxford
- Bozarth. G.S., Frisch W. (2001) *Brahms* En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2, 180-202) London: Macmillan
- Camps, Pompeyo (1976) *Tango y Ragtime*, Servicio Cultural de EEUU
- Chissel, Joan (1977) *Brahms*. Cambridge: University Printing House
- Colin Lawson (1998) *Brahms: Clarinet Quintet Cambridge*. N.Y.: Cambridge University Press
- Forbes, Watson (2001) *Klengel Paul*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (10, 108) London: Macmillan
- Gregory Andy (Ed) (2003) *International Who's who Popular Music* (5ª Edición). Londres: Europa Publications
- Hutchings, Arthur et al (2001) *Concerto*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2, 240-249) London: Macmillan.
- Kyung Ju Lee (2004) *An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the Two sonatas for clarinet (or Viola) And piano Op. 120 by Johannes Brahms*. Tesis de Doctorado en Arte Musical (Instrumentista Viola) Universidad de Cincinnati
- Liztman Berthold (ed) (1927) *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896*. London: Hyperion Press
- Mervyn C., Horn D. (2002) *The Cambridge Companion to Jazz*. N.Y.: Cambridge University Press
- Muñoz Pérez Antonio (1958) *J.S. Bach su vida y sus obras*. México : Nacional
- Musgrave M., Sherman B. (2003) *Performing Brahms, early evidence of performance style*. N.Y.: Oxford
- Musgrave Michael (1996) *The Music of Brahms*. N.Y.: Oxford
- Persichetti Vincent (1995) *Armonía del Siglo XX* México: Real Musical

- Spitta Philipp, (1951) *Johan Sebastian Bach*. USA: Dover Publications
- Tyndall Emily (2010) *Johannes Brahms & Richard Mèuhlfeld: Sonata in F Minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1*. Honors Thesis (B.M. in Music Performance, Instrumental). Columbus State University.
- Walter Hill John (2008) *La música barroca (Música en Europa Occidental 1580-1750)*. Madrid: Akai Ed.
- Webster James (2001) *Sonata Form*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (23, 687-698) London: Macmillan.
- Wolf Eugene K. et all (2001) *Stamitz*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (24, 268-271) London: Macmillan.
- Zamacois, Joaquín (1985) *Curso de formas musicales*. España: Editorial Labor

PARTITURAS

- Bolling, C. y Zukermman P. (1980) *Claude Bolling. Suite for violin and jazz piano trio*. USA: Hal Leonard Corporation
- Gertsch N., Weibezahn A. (2003) *Viola Concerto No.1 in D major*. Munich: G. Henle Verlag
- Steeermann Monica (1974) *Johannes Brahms. Sonatas Op. 120 for Piano and Clarinet (version for viola)*. Munich: G. Henle Verlag
- Stöckl Karin (ed) (1988) *Johann Sebastian Bach. Brandenburg Concerto No. 6 Bb major BWV 1051*. London: Ernst Eulenburg Ltd.
- Waller, Ariel (2006) *Sonata para viola y piano*. Manuscrito del compositor.

PUBLICACIONES EN LÍNEA

Borrego C., Carranza Federico (2012) *Historia de la música en la Iglesia SDJ Vittoria* [en línea] <http://www.jesed.org/cms/img/cms.php?id=701> Última visita: 15 de noviembre 2013

Claude Bolling online (2012) [en línea] <http://www.claude-bolling.com/fr/actualites.php> Última visita: 9 de enero 2014

Salaberry Javier (2010) *Tango y jazz, un aire de familia* [en línea] http://www.lptango.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=30:l-tango-y-jazz-un-aire-de-fa&catid=5:articulos-lp&Itemid=3 Última visita: 9 enero 2014

FONOGRAFÍA

Bolling, C. y Zukermman P. (1977) Suite for Violin and Jazz Piano Trio (Disco compacto) Francia: Ediciones Milán